



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Zur Funktion von Objekten im dramatischen Werk
von Thomas Bernhard

Verfasserin

Marianne Schön

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuer:

A 332
Deutsche Philologie
Ao. Univ.-Prof. Dr. Franz M. Eybl

Eidesstattliche Erklärung:

Ich erkläre hiermit an Eides statt, dass ich die vorliegende Diplomarbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht.

Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Wien, am 12.12.2012

Unterschrift

Marianne Schön

Mein tiefster Dank gilt meinen Eltern, die mir dieses Studium, das meine Leidenschaft ist, ermöglicht und mich in allem ermutigt und unterstützt haben.

Von ganzem Herzen bedanke ich mich bei meinen besten Freundinnen Kati Panteleymonova und Marie-Theres Richter, die mich durch unzählige, nächtliche Telefonate psychisch über Wasser gehalten, mich zum Lachen gebracht und, wenn nötig, mir einen Tritt gegeben haben.

Ebenso habe ich glücklicherweise auf der Institutsbibliothek meine Schicksalsgemeinschaft Daniela Riedl und Manfred Sári gefunden, wegen denen ich jeden Tag den Weg in die Bibliothek geschafft habe und wir uns gegenseitig motiviert und aufgebaut haben.

Ich danke auch meinem besten Freund, Philipp Prager, der stärker als alle anderen, meinen Launen ausgesetzt war und diese tapfer ertragen hat, sowie meiner Schwester und meinem Schwager, Christine und Thomas Kozisek, für aufbauende Heurigenabende, nach denen alles wieder ein bisschen besser ausgesehen hat.

Mein spezieller Dank gilt auch meinem Betreuer Herrn Ao. Univ.-Prof. Dr. Franz M. Eybl, durch den ich überhaupt erst zu Thomas Bernhard gekommen bin. Aus dem Seminar „Thomas Bernhards Komik“ bin ich zwar wöchentlich mit Knoten in den Gehirnwindungen herausgekommen, da ich mich bis dahin immer über Bernhard geärgert hatte, aber es war die Lehrveranstaltung, in der ich am meisten von meinem ganzen Studium gelernt habe. Und die meine Begeisterung für Bernhard geweckt hat.

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung.....	4
2.	Das Ding	7
2.1.	Arbeitsrelevante Dingtheorien	8
2.1.1.	Dinghaftigkeit	8
2.1.2.	Kulturelle Wertigkeit	9
2.1.3.	Psychologische Wertigkeit.....	10
2.2.	Ritual.....	11
2.2.1.	Bestimmende Eigenschaften	11
2.2.2.	Störung des Rituals	14
2.3.	Fetisch	15
2.3.1.	Arbeitsrelevante Fetischismusbegriffe.....	16
3.	Dinge der Macht.....	18
3.1.	Definition Macht.....	18
3.2.	Konstituierung der Verhältnisse.....	19
3.3.	Unterdrückung	21
3.4.	Widerstand	30
3.5.	Wiederholte Zeichen	38

3.5.1.	Immateriell	38
3.5.2.	Materiell	39
3.5.2.1.	Präteritale Zeichen	40
3.5.2.2.	Präsentische / Reflektierende Zeichen	44
3.5.2.3.	Charakterisierende Objekte	45
4.	Exkurs: Künstlertum	47
4.1.	Produzierende Künstler	49
4.1.1.	Am Gipfel des Erfolgs	49
4.2.	Reproduzierende Künstler	54
4.2.1.	Der künstlerische Absolutheitsanspruch	55
4.2.2.	Das Arrangement mit dem Kunstbetrieb	65
4.3.	Mischformen und Artisten	67
5.	Weiterführende Aspekte: Komik und Tragik	71
5.1.	Komik bei Thomas Bernhard	76
5.2.	Commedia dell'arte	84
5.2.1.	Lazzi	89
6.	Schlussbetrachtung	94
	Bibliographie	97

Zusammenfassung.....	106
Lebenslauf.....	107

1. Einleitung

Thomas Bernhard ist nach wie vor einer der umstrittensten Autoren in Österreich, der, wie kaum einer, einen großen Wandel in seiner Rezeption erfahren hat. Galt er in den 70er Jahren als Nestbeschmutzer, Nihilist und Voralpenbeckett, so begann man in den 80er Jahren vorsichtig auch eine komische Seite an ihm zu entdecken, bis man an einem Punkt angelangt war, ihn als Humorist zu bezeichnen. Man neigt also zu einer „Schubladisierung“, bei der allerdings immer eine Seite zu kurz kommt.

Vielfach wurden die Machtstrukturen untersucht, die Bernhards Dramen zugrundeliegen, jedoch wurden kaum die Gegenstände beachtet, mit deren Hilfe diese aufgebaut oder erhalten werden und mit welchen Strategien die Figuren in Hinblick auf Macht und Widerstand arbeiten. Erst in der jüngeren Forschung begann man zu erkennen, dass nicht nur der Redende der Mächtige ist, und der Schweigende hilflos seinem Schicksal entgegensieht, sondern sich dieses Kontinuum zwischen den Figuren ungleich vielschichtiger darstellt und Dispositionen stark über Requisiten transportiert werden.

Die Analyse solcher Dispositive spielt stark in Dingtheorien hinein, die wiederum mit Ritual- und Fetischismustheorien verzahnt sind. Um die Handlungsweisen der Figuren und ihre Verwendung der Objekte erläutern zu können, wird also zuerst ein Abriss über diese drei Theoriefelder gegeben, worauf die Betrachtung der Dramen selbst folgen wird.

Um ein profundes und repräsentatives Ergebnis liefern zu können, werden alle abendfüllenden Stücke von „Ein Fest für Boris“ bis „Heldenplatz“ in Betracht gezogen und, je nach Relevanz, untersucht. Das Hauptaugenmerk dieser Arbeit richtet sich auf die Funktion, die den Gegenständen im Hinblick auf die Machtdispositive zukommt, und wie die Figuren sich ihrer bedienen. Darin erschöpft es sich jedoch nicht, denn Requisiten werden vom Autor auch zwei weitere Themenkreise betreffend herangezogen, nämlich Künstlertum und Komik. Zum einen wird gezeigt werden, in welcher Weise Bernhard die verschiedenen Auffassungen von Kunst, die er in seinen Stücken durchspielt, auch über Objekte verhandelt. Zum anderen reiht er sich, wie

bereits mehrfach hingewiesen wurde, mit den Lazzi der Figuren (die wiederum über Requisiten ausgeübt werden) in die Tradition der Commedia dell'arte ein.

Gegenstand der vorliegenden Arbeit ist daher die Untersuchung der Objekte in Hinblick auf

- Den Zweck, zu dem sie eingesetzt werden und wie dieser erreicht wird.
- Wie Machtdispositive aufgebaut und erhalten werden und wie sich Figuren über Objekte dagegen wehren.
- Welche Auffassungen von Künstlertum sich in den Gegenständen widerspiegeln und in welcher Weise dies transportiert wird.
- In welcher Art sie Komik erzeugen oder unterstützen können.

Die in der vorliegenden Arbeit verwendeten männlichen Begriffe gelten sowohl für die männliche, als auch für die weibliche Form.

Siglenverzeichnis

FB= Ein Fest für Boris. (1970)

IW= Der Ignorant und der Wahnsinnige. (1972)

Jg= Die Jagdgesellschaft. (1974)

MdG= Die Macht der Gewohnheit. (1974)

Pr= Der Präsident. (1975)

Ber= Die Berühmten. (1976)

M= Minetti. (1977)

IK= Immanuel Kant. (1978)

Wv= Der Weltverbesserer. (1979)

VdR= Vor dem Ruhestand. Eine Komödie von deutscher Seele. (1979)

ÜaGiR= Über allen Gipfeln ist Ruh. (1981)

AZ= Am Ziel. (1981)

DSt= Der Schein trügt. (1983)

Tm= Der Theatermacher. (1984)

RDV= Ritter, Dene, Voss. (1984)

Ek= Einfach kompliziert. (1986)

E= Elisabeth II. Keine Komödie. (1987)

H= Heldenplatz. (1988)

Zitiert werden die Dramen bis inkl. Elisabeth II. nach den Suhrkamp Ausgaben von 1988, Heldenplatz von 1989, wie in der Bibliographie aufgelistet.

2. Das Ding

Im Alltag werden die Begriffe »Ding« und »Objekt« gerne synonym verwendet, wobei »Objekt« einem möglicherweise hochgestochener vorkommen mag, aber ansonsten keine Bedeutungsunterschiede aufweist. In der Dingtheorie Browns wird ein Objekt als Gebrauchsgegenstand gesehen; als Ding wird jedoch etwas bezeichnet, das in seiner Dinghaftigkeit und Eigentümlichkeit erfahren wird. „We begin to confront the thingness of objects when they stop working for us“¹. Der Begriff »Ding« benennt hier, wie auch in unserer Umgangssprache (Ding / Dings als Substitut für etwas nicht näher bezeichnbares), nicht nur Gegenstände, sondern auch „a certain limit or liminality, to hover over the threshold between the nameable and unnameable, the figurable and unfigurable, the identifiable and unidentifiable.“²

Im folgenden Kapitel werden verschiedene Dingtheorien dargelegt, wobei dazu jeweils die Terminologie des Autors verwendet wird. Für die restliche Arbeit werden die Begriffe Gegenstand, Ding, Objekt und Requisite (in der Analyse der Dramen) synonym gebraucht. Wo mit »Ding« die Brown'sche Dinghaftigkeit gemeint ist, wird speziell darauf hingewiesen.

¹ **Brown**, Bill: Thing Theory. In: Critical Inquiry 28. Chicago: The University of Chicago Press 2001. S. 4

² Brown 2001. S. 5

2.1. Arbeitsrelevante Dingtheorien

2.1.1. Dinghaftigkeit

Brown streicht nicht nur das Dinghafte eines Dinges heraus, sondern setzt es in eine Subjekt-Objekt-Relation, also in eine Interaktion zum Menschen. Erst die Verweigerung eines Gegenstandes, sich in die normale, gewünschte Position im Verhältnis zum mit ihm interagierenden Menschen zu begeben, macht aus dem Gegenstand kein Objekt, sondern ein Ding. „The story of objects asserting themselves as things, then, is the story of a changed relation to the human subject and thus the story of how the thing really names less an object than a particular subject-object relation.”³

Diese Positionierung wiederum ist es, die bei Bernhard so oft und stark zutage tritt. Ein Ding wird in Interaktion gesetzt und ruft durch seine Dinghaftigkeit Reaktionen bei einer anderen Figur hervor. Es muss nicht notwendigerweise von einer Figur erst mit Bedeutung aufgeladen werden, um gegen eine andere instrumentalisiert werden zu können, sondern die ihm eigenen Eigenschaften, die „thingness of objects [...bei einer gleichzeitigen] all-at-onceness [...und] simultaneity of the object/thing dialectic”⁴ reichen oftmals für eine heftige Reaktion aus (z.B. das Geräusch des Hineinbeißen in einen Apfel, das die Gute in „Ein Fest für Boris“ zu einem Wutausbruch veranlasst).

Der negative Impuls eines sich entziehenden Dinges⁵ bewirkt die Entstehung von Fetischen, indem sie etwas symbolisieren, das oftmals verloren geglaubt ist.⁶ Im Hinblick auf die Dramen Bernhards kann dies die Rückversicherung der eigenen Macht oder Kontrolle (Wv), die schwindende Macht innerhalb des Mikrosystems (FB),

³ Brown 2001. S. 4. Was Brown hier einem Ding konstatiert ist ein gewisser Animismus, eine Verselbstständigung der Objekte bzw. ein Eigenleben, das für den Menschen auch durchaus unangenehm werden kann, wie in der Filmreihe „Final Destination“ durchexerziert.

⁴ Brown 2001. S. 4f.

⁵ Die beginnt im Kindesalter, wenn ein Mensch zwischen Innen und Außen zu unterscheiden beginnt. Siehe **Heubach**, Friedrich Wolfram: Das bedingte Leben. Theorie der psycho-logischen Gegenständlichkeit der Dinge. Ein Beitrag zur Psychologie des Alltags. München: Wilhelm Fink 1996. S. 78

⁶ Zu dem in der Kinderpsychologie wichtigen Begriff der „Übergangsobjekte“, sowie „Objektbeziehung“ und „Objektverwendung“ siehe **Winnicott**, D.W.: Übergangsobjekte und Übergangsphänomene. In: Psyche 23. Hrsg. v. Werner Bohleber. Stuttgart: Klett-Cotta 1969. S. 666-682. und **Winnicott**, D.W.: Vom Spiel zur Kreativität. Stuttgart: Klett-Cotta ⁸1995.

vergangene Zeiten (Pr, Ber, RDV) oder die Erinnerung an einen vergangenen Erfolg sein. (Minetti, Wv, VdR, Tm, Ek)

2.1.2. Kulturelle Wertigkeit

Ein Ding ist nicht nur durch seine Funktionalität oder Dinghaftigkeit determiniert, sondern kann darüber hinaus für seinen Besitzer einen immateriellen oder emotionalen Wert bekommen. Dadurch unterscheidet es sich für diesen von anderen Dingen gleichen Typs. Sahlins wählt hierfür das Beispiel eines Hauses, das nicht nur den Funktionswert „Schutz“ oder „Unterkunft“ hat, sondern je nach Art der Bewohner variiert – luxuriös, funktionell, ärmlich etc., denn

[d]iese Determinierung der Gebrauchswerte – einer bestimmten Art von Haus als eine bestimmte Art von Behausung – stellt einen kontinuierlichen Prozeß des sozialen Lebens dar, in dessen Verlauf die Menschen die Gegenstände nach Maßgabe ihrer selbst und umgekehrt, sich selbst nach Maßgabe der Gegenstände definieren.⁷

»Gebrauchswerte« sind „Bedeutungsunterschiede zu anderen Gütern“⁸, wodurch sich für manche Personen bestimmte Gegenstände vor anderen auszeichnen. Ihre Produktion sieht Sahlins als „Reproduktion der Kultur in einem System von Objekten“⁹. Die Dinge, die von einer Person angesammelt und mit dem „Symbolischen Kapital“¹⁰ versehen werden, bestimmen also nicht nur die Kultur dieser Person, oder deren Vorstellung von Kultur, sondern auch die der Gesellschaft, die sie hervorbringt. „Daß die Bedeutungen, die ein Ding über seine zweckrationalen Bestimmungen hinaus besitzt, zumeist eher implizit realisiert werden, schließt nicht aus, daß sie ein intentionales Moment des

⁷ Sahlins, Marshall: Kultur und praktische Vernunft. Frankfurt/ Main: Suhrkamp 1981. S. 239

⁸ Sahlins 1981. S. 251

⁹ Sahlins 1981. S. 253

¹⁰ Böhme, Hartmut: Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006. S. 360. Nicht zu verwechseln mit dem Begriff des Symbolischen Kapitals bei Bourdieu, für den ist dies „eine beliebige Eigenschaft (eine beliebige Kapitalsorte, physisches, ökonomisches, kulturelles, soziales Kapital), wenn sie von sozialen Akteuren wahrgenommen wird, deren Wahrnehmungskategorien so beschaffen sind, daß sie sie zu erkennen (wahrzunehmen) und anzuerkennen, ihr Wert beizulegen, imstande sind“. Es geht hier also um gesellschaftskonstituierende Merkmale. Siehe Bourdieu, Pierre: Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns. Frankfurt/ Main: Suhrkamp 1994. S. 108

Umgangs mit ihm bilden.“¹¹ Das bedeutet, dass Menschen „ihrer Gesinnung oder dem, was sie als ihre Identität beanspruchen, gegenständlich(e) Realität zu geben suchen“¹², und zwar nicht über beliebige Dinge, sondern über solche, die »zu ihnen passen«.

2.1.3. Psychologische Wertigkeit

Symbolisches Kapital oder auch „Präsenz“¹³ sind nicht der Gebrauchs- oder Marktwert, sondern allein der immaterielle Wert, der einem Gegenstand innewohnt: Erinnerungen an etwas oder jemanden, Gefühle und Werte die damit zusammenhängen und bei Betrachten des Dinges aufgerufen werden.¹⁴ Dadurch entstehen Beziehungen zwischen Dingen und Menschen, und eine „sich ergebende Systematik der menschlichen Verhaltensweisen und Verhältnisse“¹⁵; sie werden von speziellen Dingen »angesprochen«. Solche Eigenschaften kommen jedoch nur Dingen zu, die bereits eine längere Zeitspanne im Besitz einer Person oder eines Personenkreises sind, da sie eine historische Dimension erhalten.

Der symbolische Hof von dem ein Gegenstand umgeben wird, hat aber gerade nichts mit seinen Produktionsbedingungen zu tun, weshalb Menschen sich auch heutzutage noch mit Objekten identifizieren können (wie Rudolf in „Vor dem Ruhestand“ mit der SS-Uniform). Habermas¹⁶ betont die Doppelfunktion von Objekten, indem sie nicht nur eine Bedeutung für den Besitzer haben, sondern auch anderen Menschen etwas über diesen mitteilen. So sieht er sie nach ihren Funktionen bestimmt, die sie für den Besitzer erfüllen, wie Identitätsobjekte, Reflexionsobjekte, Erinnerungsobjekte etc., wobei sie umso wertvoller würden, je mehr Funktionen sich in ihnen vereinigten.

¹¹ Heubach 1996. S. 18

¹² Heubach 1996. S. 18

¹³ **Baudrillard**, Jean: Das Ding und das Ich. Gespräch mit der täglichen Umwelt. Wien: Europa Verlag 1974. S. 24

¹⁴ Vgl. Böhme 2006. S. 360f.

¹⁵ **Baudrillard**, Jean: Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen. Frankfurt/Main, New York: Campus Verlag ³2007.S. 11

¹⁶ **Habermas**, Jürgen: Geliebte Objekte. Symbole und Instrumente der Identitätsbildung. Frankfurt/ Main: Suhrkamp 1999. (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1414). S. 13 und S. 241ff.

2.2. Ritual

Rituale können nicht isoliert oder atomistisch betrachtet werden können, sondern ihnen ist eine inhärente Logik, Bedeutung und Funktion eigen. In zivilisatorisch weniger entwickelten Gesellschaften, in denen das Sakrale noch stärker in das alltägliche Leben hineinspielt, als in unserer modernen Gesellschaft, sind Rituale deutlicher ersichtlich, denn sie dienen dazu „[d]as Individuum aus einer genau definierten Situation in eine andere, ebenso genau definierte hinüberzuführen.“¹⁷ Dies geschieht über eine Ablösungs-, Schwellen- und Reintegrationsphase.

Solche Rituale sind auch in der heutigen Gesellschaft üblich und wichtig, auch wenn sie wenig wahrgenommen werden, oder sich unterschiedliche Phasen nicht mehr ausmachen lassen. Ebenso spielen sie in den Dramen Bernhards eine wichtige Rolle, da ihnen verschiedene Funktionen zukommen, die auch auf den Erhalt des Mikrokosmos der Figuren abzielen. Eingangs werden daher Prämissen und Eigenschaften von Ritualen beleuchtet.

2.2.1. Bestimmende Eigenschaften

Als unerlässlich für die Konstituierung und Erhaltung eines Rituals kann man den Aspekt der Wiederholung betrachten¹⁸, welcher eine einmalige Handlung zu einer gewohnheitsmäßigen überführt, die wiederum zu einem ritualisierten Verhalten werden kann. Ein Ritual muss nicht zwingend ein Objekt beinhalten, tut es jedoch in den allermeisten Fällen, was bewirkt, dass es im Vergleich zu anderen Objekten eine herausgehobene Rolle spielt. Ein Ritual bestimmt sich über folgende Kriterien:

- Wiederholung
- Inszenierung
- Selbstbezüglichkeit

¹⁷ **Van Gennep**, Arnold: Übergangsriten. (Les rites de passage). Frankfurt/ Main, New York: Campus Verlag 1999. S. 15

¹⁸ Vgl. **Durkheim**, Emile: Die elementaren Formen religiösen Lebens. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1994. S. 558

- Verehrung
- Expressivität
- gesellschafterhaltende Funktion
- Beziehungsgestaltung¹⁹

„Rituale werden vollzogen, weil sie vollzogen werden sollen, weil man sie vollziehen will, weil man es für sinnvoll, d.h. auch: für angebracht, angemessen, üblich hält, sie zu vollziehen.“²⁰ Sie sind in erster Instanz Handlungen, die, wie alle bewussten Handlungen, einem gewissen Ablauf folgen und eine bestimmte Wirkung hervorrufen. Die Handlung ist ein Kommunikationsakt, der von den Interaktionsteilnehmern erkannt und interpretiert werden kann und bestimmte Bedeutungen und Informationen vermittelt. „Sie beinhaltet ein eng verflochtenes Netz von Erwartungen, Regeln, Belohnungen, positiven oder negativen Verstärkungen, Zuschreibung oder Verweigerung von Ansehen, materiellen Ressourcen, Dienstleistungen oder Macht.“²¹ Dieser ethologische Aspekt gilt jedoch nicht nur für Individuen, sondern auch für Gruppen, die sich an einem Ritual beteiligt fühlen, denn es ist vor allem „a social phenomenon, specifically, how it affects the organization and workings of the social group“.²² Sie beinhalten aber auch eine repressive Seite, indem sie die Fähigkeit besitzen, „Machtstrukturen zu erhalten oder zu verändern“²³ und über sie „soziale

¹⁹ Diese Zusammenstellung vereinigt mehrere Theorien, die unterschiedliche Gewichtung auf die einzelnen Aspekte legen. **Braungart**, Wolfgang: Ritual und Literatur. Tübingen: Max Niemeyer 1996 betont das inszenatorische Moment, **Rauch**, Elisabeth: Sprachrituale in institutionellen und institutionalisierten Text- und Gesprächssorten. Bern, Paris, Frankfurt/ Main, New York: Peter Lang 1992 den Handlungscharakter und **Klein**, Wolfgang: Einleitung. In: Sprache und Ritual. Hrsg. v. Wolfgang Klein. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1987. (= Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 65) S. 7-9 den gesellschafterhaltenden Aspekt.

²⁰ Braungart 1996. S. 55, ebenso Vgl. **Soeffner**, Hans- Georg: Die Ordnung der Rituale. Die Auslegung des Alltags 2. Frankfurt / Main: Suhrkamp 1992. S. 10f.

²¹ **Jäggi**, Christian J.: Sozio-kultureller Code, Rituale und Management. Neue Perspektiven in interkulturellen Feldern. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2009. S. 8. Detailliert zu handlungstheoretischen Aspekten siehe **Habermas**, Jürgen: Theorie des kommunikativen Handelns. Handlungsrationalität und gesellschaftliche Rationalisierung. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1981. (Bd.1). Kap III. S. 367-453 Einen guten Überblick über die verschiedensten Ritualtheorien bieten **Bellinger**, Andrea und David J. **Krieger**: Einführung. In: Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch. Hrsg. v. Andrea Bellinger und David J. Krieger. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften ⁴2008. S. 7-37.

²² **Bell**, Catherine: Ritual. Perspectives and Dimensions. New York: Oxford University Press 1997. S. 23

²³ **Gebauer**, Gunter: und Christoph Wulf: Spiel. Ritual. Geste. Mimetisches Handeln in der sozialen Welt. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1998. S.131

Normen in die Körper eingeschrieben [...und somit] auch soziale Machtverhältnisse inkorporiert“²⁴ werden.

Zusammenfassend wird der Handlungscharakter von Ritualen deutlich an ihrer bewußten oder unbewußten Absichtlichkeit, an ihrer Zielgerichtetheit, der Normenbezogenheit, ihrem Prozess-, und Mustercharakter. Letzter ergibt sich aus einer spezifischen Verschränkung von Einzelmustern sprachlicher Ebenen. Dabei sind Repetitivität und Vorgeprägtheit graphischer, sprachlicher und sprecherischer Strukturen von Belang, sowie die Festlegung von Handlungsrollen.²⁵

In der Fiktion, wie in der Faktizität²⁶ haben Rituale also „eine Ästhetik und eine eigene Dramaturgie [...] Sie sind kollektive Kunstwerke, bei denen die *ästhetische Ausgestaltung* eine entscheidende Rolle spielt“²⁷ und „nicht nur soziale Handlungen, sondern auch kulturelle Äußerungen, insofern sie inszeniert, ästhetisch elaboriert und so intensiviert sind“²⁸. Denn die Ästhetik generiere die Kraft, um das Ritual überzeugend und integrativ wirken zu lassen. Solche gemeinschaftsstiftenden Rituale besitzen „In-Group-Qualitäten“ und „Out-Group-Qualitäten“²⁹ und zeigen als Kehrseite ihre exkludierende Wirkung Menschen gegenüber, die darin nicht eingebunden sind, bzw. erfordert es einen gewissen Aufwand um sich absichtlich solcher Rituale und damit der Gemeinschaft zu entziehen. Sie legen das Handeln stereotyp fest und schaffen damit Sicherheit“³⁰.

Die Ritualisierung kann mehrere Formen annehmen, bzw. Funktionen erfüllen, sei es nun, um komische Effekte zu transportieren, im Leben einer Figur Stagnation, Unterdrückung oder Widerstand zu signalisieren bzw. den „manischen Charakteren und

²⁴ **Gebauer**, Gunter und Christoph Wulf: *Mimetische Weltzugänge. Soziales Handeln – Rituale und Spiele – ästhetische Produktionen*. Stuttgart: W. Kohlhammer 2003. (=Ursprünge des Philosophierens Bd. 7). S. 126

²⁵ Rauch 1992. S. 42

²⁶ Zu Bezug zwischen Ritual und Theateraufführungen siehe **Jahn**, Bernhard: *Grundkurs Drama*. Stuttgart: Klett 2009. Kap. 6

²⁷ **Braungart**, Wolfgang: *Ritual und Literatur. Literaturtheoretische Überlegungen im Blick auf Stefan George*. In: *Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 69. Paderborn: Schöningh [u.a.], München: Fink 1992 (= SuL 23). S. 2

²⁸ Braungart 1996. S. 41

²⁹ Jäggi 2009. S. 18f. **Bourdieu**, Pierre: *Was heißt sprechen? Zur Ökonomie des sprachlichen Tausches*. Wien: Braumüller 2005. S. 107 betont dezidiert die Kenntnis und Anerkenntnis der Teilnehmenden, durch die das Ritual erst zustande kommen kann, also die Rezipientenseite.

³⁰ **Luhmann**, Niklas: *Legitimation durch Verfahren*. Frankfurt/ Main: Suhrkamp 1983. S. 38

[...] Zwangsneurotikern[...], die fixiert sind auf die unablässige und unabänderliche Repetition der immergleichen Rituale“³¹, ihre Existenz zu leben helfen.

2.2.2. Störung des Rituals

„Rituale kreieren immer eine eigene Welt, eine eigene Wirklichkeit. Sie schließen, während sie stattfinden, jede Reflexion der Teilnehmenden über sich selbst aus. Rituale erfassen die Teilnehmenden ganzheitlich.“³² Um an einem solchen teilnehmen zu können, muss man sich – zumindest bis zu einem gewissen Grad – damit identifizieren können. Jedoch gibt es Haltungen von Personen, ritualinhärente oder äußere Faktoren, die eine Störung desselben bewirken können.³³

Dies ist sehr simpel und effektiv über Ironie und Parodie, somit Verweigerung und Distanzierung möglich, wie dies Clara in „Vor dem Ruhestand“ beweist. Zur Wiederherstellung der Ordnung des Rituals sieht Rauch die Möglichkeit eines Korrektivs seitens der anderen Teilnehmer gegeben. Dies ist allerdings nicht mehr möglich, wenn zu einem nicht-kooperativen Verhalten im Sinne einer »aggressiven Orientierung« übergegangen wird, was im Streit enden kann. In einem solchen Falle reichen kleine Korrektivmaßnahmen nicht mehr aus, besonders wenn der Veranlasser diese verweigert und sie auch nicht von einem Dritten geleistet werden. Nun kann allerdings auch eine solche Ritualstörung einem geregelten Ablauf folgen, indem sie am Ritual einen Anknüpfungspunkt hat und nach einem Muster verläuft. In familiären Ritualen kann das gang und gäbe sein und bedeuten, dass „ein neuer eigener Ritualtyp in einen anderen eingeschoben sein und diesen unterbrechen und in den Hintergrund drängen kann“³⁴ (wie Caribaldis Untergebene in „Die Macht der Gewohnheit“) Jäggi unterscheidet zwischen funktionalen (systemerhaltenden) und dysfunktionalen

³¹ **Honold**, Alexander: Die Macht der Gewohnheit. In: Thomas Bernhard. Die Zurichtung des Menschen. Hrsg. v. Alexander Honold und Markus Joch. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999. S. 54

³² Jäggi 2009. S. 93

³³ Vgl. dazu **Bukow**, Wolf-Dietrich: Ritual und Fetisch in fortgeschrittenen Industriegesellschaften. Formen ritueller Kommunikation. Frankfurt/ Main: dipa Verlag 1984. S. 95 und Rauch 1992. S. 112ff.

³⁴ Rauch 1992. S. 114.

(systemzerstörenden) Konflikten³⁵ Während erstere mitunter heftiger ausfallen, aber letztendlich zur Erhaltung des Codes und des Systems einen wichtigen Beitrag leisten, können zweitens latenter, schwelend, aber im Endeffekt zersetzend wirken.

2.3. Fetisch

Fetische haben die „Kraft, Positionen zu verteilen, sie erzeugen und stabilisieren eine soziale Ordnung, sie haben eine performative symbolische Wirksamkeit.“³⁶ Diese wirkt in zweierlei Richtungen: einerseits als Anthropomorphisierung des Dings und andererseits als Reifikation des Subjekts.³⁷ Das bedeutet, dass den Dingen menschliche Qualitäten zugesprochen bzw. sie so behandelt werden, als wären sie menschlich. Das Subjekt stellt sich in diesem Falle in die Dienste des Dinges, indem es von ihm abhängig wird, sich über es definiert und seine Umwelt nach ihm ausrichtet.

Der Begriff des Fetischismus hat in den letzten drei Jahrhunderten vielerlei Bedeutungen erfahren – ethnographisch-religionswissenschaftlich, ökonomisch-sozialanalytisch und sexologisch-psychoanalytisch.

In allen Fällen ist der Irrtum des Fetischisten ein Irrtum der Zuschreibung, doch für Marx besteht er darin, demjenigen den Status eines Dings zuzuschreiben, das gar keines ist, während er umgekehrt für Comte und Hegel darin besteht, demjenigen den Status eines beseelten Wesens zuzuschreiben, das nicht beseelt ist, und für Freud darin, daß dort eine Realität gesehen wird, wo es keine gibt.³⁸

Es zeigt sich eine Störung der üblichen Mensch-Ding-Beziehung, in dem Sinne, dass die „Gegenständlichkeit, welche die fetischisierten Dinge oder Objektdetails erhalten

³⁵ Vgl. Jäggi 2009. Kap. 28

³⁶ Böhme 2006. 102

³⁷ Vgl. Böhme 2006. S. 82 und Brown 2001. S. 10

³⁸ **Pouillon**, Jean: Fetische ohne Fetischismus. In: Objekte des Fetischismus. Hrsg. v. J.-B. Pontalis. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1972. S. 197. Auf die historischen Fetischismusbegriffe wird hiermit nur hingewiesen. Einen guten Einblick in die verschiedenen Richtungen bieten Pontalis 1972 (s.o.), Heubach 1996, Böhme 2006 und zum sexuellen Fetischismus Baudrillard 1974.

[...] extrem subjektiv sei: dem Ding nur vom einzelnen Individuum attribuiert und für Andere so nicht gegeben (Ent-Objektivierung)“³⁹

2.3.1. Arbeitsrelevante Fetischismusbegriffe

Die »Systematizität«⁴⁰ macht den starken Fetischcharakter der Moderne mittels der kompletten und ausschließlichen Besetzung von Dingen, Lebensbereichen oder Vorstellungen durch Zeichen und Codes aus.

Je mehr das System sich systematisiert, desto mehr verstärkt sich die fetischistische Faszination, und wenn sie immer neue Bereiche überflutet, die sich immer weiter vom strengen ökonomischen Tauschwert entfernen (Sexualität, Freizeit etc.), so nicht aufgrund eines Genußwahns, eines substantiellen Wunschs nach Vergnügen oder nach Freizeit, sondern aufgrund der progressiven (und sogar recht brutalen) Systematisierung dieser Bereiche, d.h. ihrer Reduzierung auf Zeichenwerte, die im Rahmen eines diesmal virtuell totalen Tauschwertsystems substituierbar sind.⁴¹

Fetische sind, egal ob aus der religiös-ethnologischen, marxistischen oder sexologisch-psychoanalytischen Sicht gesehen, Gegenstände, die der üblichen Zirkulation der Dinge enthoben sind. Sie stellen für den Besitzer, eine Gemeinschaft oder einen Kulturkreis etwas Besonderes dar, das nicht mehr veräußert, getauscht oder ersetzt, sondern diesem Kreislauf durch die „Verneinung des Ökonomischen“⁴² entzogen wird⁴³

Ein solcherart besessenes Objekt fungiert nicht mehr als Werkzeug, es repräsentiert primär nicht mehr seine funktionelle Seite, sondern stellt sich in ein Verhältnis zum Subjekt. Mehrere solcher Dinge „schließen sich zu einem System zusammen, mit

³⁹ Heubach 1996. S. 49 konstatiert dies zwar für die Autoren, die den sexuellen Fetischismus untersuchen, die Aussage gilt aber gleichermaßen für alle Varianten desselben.

⁴⁰ **Baudrillard**, Jean: Fetischismus und Ideologie: Die semiologische Reduktion. In: Objekte des Fetischismus. Hrsg. v. J.-B. Pontalis. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1972. S. 320

⁴¹ Baudrillard 1972. S. 321

⁴² **Bourdieu**, Pierre: Ökonomisches Kapital – Kulturelles Kapital – Soziales Kapital. In: Kulturtheorie. Hrsg. v. Dorothee Kimmich, Schamma Schahadat und Thomas Hauschild. Bielefeld: transcript Verlag 2010. S. 273

⁴³ Vgl. Böhme 2006. S. 320f. und Baudrillard 1974. S. 110f.

dessen Hilfe das Subjekt eine Welt aufzubauen sich bemüht.“⁴⁴ Die „sozialkommunikative Sprache der Dinge“⁴⁵ besagt, dass Menschen mit den Dingen nicht nur interagieren und mit ihnen umgehen, sondern sie umgekehrt auch durch diese geformt werden. Sie sind »performative Organe« in dem Sinne, dass sie etwas über ihre Besitzer aussagen (Böhme führt das Beispiel einer fremden Wohnung an). Die Dinge, die der Mensch sich angeeignet hat, werden konstitutiv für seine kommunikativen Netzwerke, er wird mit ihnen in Verbindung gebracht (wie Sammlungen) und über sie erkannt (z.B. Kleidung). Durch ihre Fülle ist der Mensch „verteilt auf ganze Netzwerke sozialkommunikativer Dinglichkeiten und ohne diese kaum fähig zur Teilhabe am öffentlichen Austausch“⁴⁶

Die Bernhardschen Figuren gehören zwar keinen großen Netzwerken an, sondern beschränken sich auf ein Minimum an Bezugspersonen, doch auch diese Beziehungen sind nicht im Gleichgewicht. Diese gestörte Balance erzeugen die Figuren, indem sie eine Form des Herrschafts-/ Unterdrückten-Verhältnisses aufbauen und zwar nicht nur über Handlungen, sondern über die Dinge, die sie umgeben und die für sie performativ und bezeichnend sind.

Eine andere Klasse der Dinge, die nicht zum Zwecke der Unterdrückung eingesetzt werden, sind solche, die nur für den Besitzer existieren. Dieser geht ganz in solchen Gegenständen auf, die für ihn emotional und semantisch enorm aufgeladen sind. Die Figur wird in ihrem Selbstbewusstsein und ihrer Identität nicht nur erheblich gestärkt, sondern sie definiert sich auch größtenteils über diese Objekte, womit sie zu „Fetischen erster Ordnung“⁴⁷ werden.

⁴⁴ Baudrillard 1974. S. 110

⁴⁵ Böhme 2006. S. 99

⁴⁶ Böhme 2006. S. 99

⁴⁷ Böhme 2006. S. 304

3. Dinge der Macht

Im folgenden Kapitel werden Machtzusammenhänge analysiert, in denen Objekte eine Rolle spielen, wodurch solche Stücke ausgeklammert werden, in denen es entweder keine deutlichen Herrschaftsstrukturen gibt („Der Ignorant und der Wahnsinnige“, „Der Weltverbesserer“, „Die Jagdgesellschaft“, „Die Berühmten“, „Minetti“, „Über allen Gipfeln ist Ruh“, „Der Schein trügt“, „Einfach kompliziert“, „Elisabeth II.“, „Heldenplatz“) oder diese nicht über Objekte sichtbar gemacht werden, sondern über objektlose Handlungen („Der Präsident“ über Anziehen, Schweigen, Massieren und Kämmen und „Am Ziel“ über Lachen) bzw. diskursiv („Vor dem Ruhestand“)⁴⁸. Eingehend behandelt werden daher für die Künstlerdramen / Altersnarren „Die Macht der Gewohnheit“, „Der Weltverbesserer“ und „Der Theatermacher“ und bei den Dreieckskonstellationen „Ein Fest für Boris“ und „Ritter, Dene, Voss“.

3.1. Definition Macht

Macht ist „jede Chance, innerhalb einer sozialen Beziehung den eigenen Willen auch gegen Widerstreben durchzusetzen, gleichviel, worauf diese Chance beruht [...] der Begriff »Macht« ist soziologisch amorph. Alle denkbaren Qualitäten eines Menschen und alle denkbaren Konstellationen können jemand in die Lage versetzen, seinen Willen in einer gegebenen Situation durchzusetzen.“⁴⁹

Machtausübung bezeichnet „die Wirkungsweise gewisser Handlungen, die andere verändern. Es gibt also nicht etwas, wie die Macht oder einen Stoff der Macht [...], es

⁴⁸ Die einzigen Macht-/ Widerstandsobjekte sind die Zeitung und die Pistole, über die Machtdispositive aber nicht verhandelt werden. Dies geschieht diskursiv.

⁴⁹ **Weber**, Max: Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie. Frankfurt/Main: Wunderkammer Verlag 2010.S. 38

gibt Macht nur als von den einen auf den andern ausgeübte.“⁵⁰ Sie „zielt von vorneherein auf die Ebene der Relationen zwischen den Akteuren“⁵¹ ab. Ihre Ausübung kann jedoch nicht nur verbal als „asymmetrische Kommunikation“⁵² (Sprachgewalt vs. Schweigen) erfolgen, sondern über „ein Zeichensystem oder jedes andere symbolische Medium.“⁵³ Dies bedeutet, dass auch Objekte als fähig angesehen werden, eine solche Wirkung auf andere auszuüben (man denke z.B. an die performative Kraft des Schlages eines Richterhammers auf den Tisch und damit in Kraft gesetzte Machtdispositive). Wie man am Beispiel der Bernhardschen Figuren sieht, ist keine historische Entwicklung oder Bestimmung für eine solche Besetzung von Objekten notwendig, damit diese performative Kraft von anderen Figuren (an)erkannt wird. Im folgenden Kapitel wird erläutert, wie Macht über Objekte bei Bernhard ausgeübt wird, wie der Aufbau der Macht, Machterhaltung, Unterdrückung und sublimier oder offener Widerstand.

3.2. Konstituierung der Verhältnisse

Wenn sich zwei Menschen zur gegenseitigen Gewohnheit
machen
und
obwohl sie verzweifeln
diese Gewohnheit zu ihrer Kunst machen
(FB, 23)

Man kann mit der Forschung Bernhards Stücke grob in zwei Kategorien unterteilen: die auf Einzelpersonen aufbauenden Künstlerdramen / Altersnarren (IW, MdG, Ber, M, IK,

⁵⁰ Foucault, Michel: Botschaften der Macht. Der Foucault- Reader Diskurs und Medien. Hrsg. v. Jan Engelmann. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1999. S. 191

⁵¹ Berger, Wilhelm: Macht. Wien: Facultas 2009. S. 11, in Anlehnung an Arendt, Hannah: Macht und Gewalt. München: Piper 142000. Kap. II. Sie weist deutlich darauf hin, dass Macht nur dort existieren kann, wo sie auch – in welcher Form immer – unterstützt wird. Existiert eine solche Unterstützung nicht, wird Gewalt als ultima ratio angewendet

⁵² Jahn 2009. S. 96

⁵³ Foucault 1999. S. 188

Wv, ÜaGiR, DSt, Tm, Ek,⁵⁴) und Dreieckskonstellationen (FB, Jg, Pr, VdR, AZ, RDV, H)⁵⁵. Von der Handlungsstruktur her gesagt gilt für viele Dramen gilt in Anlehnung an Jang, dass sie sich inhaltlich jeweils in zwei Teile aufspalten lassen: die Vorbereitung auf ein großes Ereignis (lange Exposition) und das Ereignis selbst („Coup de théâtre“⁵⁶ als plötzlicher Wendung). Im Laufe der Vorbereitung werden die Figuren in ihrer Privatsphäre gezeigt, in der sie ihren alltäglichen Verrichtungen nachgehen.

Viele der Figuren verfügen über ausreichend finanzielle Mittel, um sich ein zumindest gutbürgerliches Leben, vielfach mit Bediensteten, leisten zu können. Die Basis der Machtansprüche bilden ökonomische Macht (FB, MdG, Pr, IK) oder familiäre Strukturen, die ein Oberhaupt zulassen (MdG⁵⁷, VdR, Wv, AZ, Tm, RDV). Ausprägungen der Strategien ergeben sich aus drei Themenkomplexen, die in den einzelnen Dramen mehr oder minder stark vorkommen können, nämlich Geld (FB, MdG, PR) ein Geistesprodukt (IK, Wv, Tm, RDV) und Krankheit / Gebrechlichkeit (FB, IK, Wv). Durch diese Dispositionen entsteht ein künstlicher Mikrokosmos, innerhalb dessen die Geistesmenschen sich völlig auf die eigene Existenz konzentrieren können. Die Niederschrift als narzisstische Ich-Bestätigung⁵⁸, ist als Produkt, d.h. Objekt, nichts anderes als ein Fetisch erster Ordnung, der den „dinglich-symbolischen Identitätskern“⁵⁹ der Geistesmenschen bildet. Vielfach finden sich kranke bzw. gebrechliche Figuren, die ihre Umwelt permanent auf die eigenen Defizite aufmerksam machen, und in diesem Sinne die Mitglieder der jeweiligen Schicksalsgemeinschaft mit ihren vermeintlichen Bedürfnissen und Wünschen schikanieren. Am stärksten geschieht

⁵⁴ Bei IW, ÜaGiR und IK handelt es sich zwar von der Struktur her auch um eine Dreieckskonstellation, jedoch stehen hierbei nicht die Beziehungen der Figuren untereinander im Vordergrund, sondern das Künstlertum.

⁵⁵ In Anlehnung an **Huntemann**, Willi: Artistik und Rollenspiel. Das System Thomas Bernhard. Würzburg: Königshausen & Neumann 1990. S.118.

⁵⁶ **Esslin**, Martin: Ein neuer Manierismus? Randbemerkungen zu einigen Werken von Gert F. Jonke und Thomas Bernhard. In: Modern Austrian Literature 1/1981. S. 126

⁵⁷ Ist als Großvater, Onkel und Direktor in beiden Kategorien vertreten.

⁵⁸ **Kaufer**, Stefan David: Die Abwehr von Körperlichkeit bei Thomas Bernhard. Berlin: Logos 1999. S. 62

⁵⁹ Vgl. Böhme 2006. S. 299

dies bei Vorhandensein eines Rollstuhls, der die Figuren optisch voneinander abgrenzt und in dem die Herrscher wie in einem „Thronessel“⁶⁰ sitzen.

Diese Dispositionen werden durch Abhängigkeitsverhältnisse ermöglicht, denn eigentlich hat „der Greis als soziale Kategorie nie in den Lauf der Welt eingegriffen“⁶¹. So zeigen sie permanente Präsenz und reproduzieren sich redend ununterbrochen, und positionieren sich gegenüber der Umwelt und der Gesellschaft unablässig und zwar „in jedem Fall aber konträr und dezidiert kontrapunktisch“⁶². Der beherrschende Part muss bei Bernhard allerdings nicht männlich sein (wie z.B. in „Ein Fest für Boris“ oder „Der Präsident“), da „Sprachmacht dem Mann nicht naturgemäß zufällt, sondern das Ergebnis verschiedener Inszenierungsstrategien ist.“⁶³

3.3. Unterdrückung

Die Protagonistin »die Gute« in **„Ein Fest für Boris“**, ist an einen Rollstuhl gefesselt und lebt mit ihrer Dienerin Johanna und ihrem zweiten Mann Boris, einem Krüppel, gemeinsam. Den Höhepunkt der Handlung stellt Boris Geburtstag in der dritten Szene dar, zu dem dreizehn seiner Freunde aus dem Krüppelasyl geladen sind und an dessen Ende Boris unbemerkt tot zusammenbricht. Das Drama spielt die möglichen Formen von Unterwerfungsritualen exzessiv durch. Schon das Dienstverhältnis Johannas ist begründet durch die „rituelle Aufnahme in das Haus der Guten und die Aufgabe

⁶⁰ **Jang**, Eun- Soo: Die Ohnmachtsspiele des Altersnarren. Untersuchungen zum dramatischen Schaffen Thomas Bernhards. Frankfurt/ Main: Peter Lang 1993. S. 145 Zur Rolle des Rollstuhls siehe **Massoud**, Fatma: ‚Grenzsituationen‘. In: Kairoer germanistische Studien. Jahrbuch für Sprach-, Literatur- und Übersetzungswissenschaft. Hrsg. v. Allya Ezzat Ayad, Nadia Metwally, Hilda Matta und Markus Fischer. Kairo 2004. S. 292ff. Auch wenn sie in ein paar Fällen den Text zu mimetisch nimmt.

⁶¹ **De Beauvoir**, Simone: Das Alter. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2007. S. 112

⁶² **Götze**, Clemens: „Es ist alles lächerlich, wenn man an den Tod denkt“. Studien zum Werk Thomas Bernhards. Marburg: Tectum Verlag 2011. S. 97

⁶³ **Ronge**, Verena: Alles nur Theater. In: Thomas Bernhard Jahrbuch 2007/2008. Hrsg. v. Martin Huber, Bernhard Judex, Manfred Mittermayer und Wendelin Schmidt-Dengler. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag 2009 b. S. 82

jeglicher Individualität“⁶⁴ über das Ablegen ihrer Kleider. „Ich habe gesagt Sie sollen sich umziehen / umziehen / dableiben / Sie sind in meinen Besitz übergegangen / Ziehen Sie sich um und bleiben Sie da / habe ich gesagt / und Sie haben sich umgezogen und Sie sind dageblieben“ (FB, 19f.) Ähnlich verhält es sich mit Boris, den sie sich „ausgesucht“ hat und der jetzt ihr „gehört“ (FB, 38f.). Die Beziehungen aller drei Protagonisten untereinander sind aber keineswegs starr, sondern in einem gewissen Spielrahmen flexibel und beweglich, denn die Rollen werden

im gegenseitigen Kräfteressen immer wieder aufs Neue ausverhandelt [...] in der Tat fehlt es in deren [Johannas und der Guten, Anm. d. V.] Machtspielen nicht an sexuellen Konnotationen. Maskerade und Fetisch werden dabei zu den wichtigsten Indizien, Kostüm und Requisit somit zu unverzichtbaren Accessoires Bernhardscher Dramaturgie.⁶⁵

Besonders deutlich wird das Herrschaftsverhältnis durch die diskursive Verschränkung von Mensch und Tier seitens der Guten: „[d]er Hund hat nicht halb soviel Schwierigkeiten gemacht / Der Hund ist schon an der Leine aber Sie / bei Ihnen hat es ein Jahr gedauert“ (FB, 22) Das Bild mit der Leine wiederum entbehrt einer gewissen sexuellen Konnotation nicht. Krammer sieht in der Auswahl der Objekte einen starken Bezug zur Homoerotik und S/M, vom ersten bis zum letzten Akt; die Handschuhe, die Johanna sich ins Gesicht schleudern lassen muss, die Anprobe der Hüte, der tägliche Kauf der Strümpfe und die Anprobe der Schuhe (an der beinlosen Guten) bilden im ersten Akt das Substrat. Ein „Ritual der zwanghaften Erinnerung, an die Zeit zunächst, als die Gute noch eine Dame von Welt war.“⁶⁶ Schütte formuliert es etwas anders, wenn er schreibt, dass „die Aktionen sich nicht selten als festgefahrene Handlungen in den immer gleichen Bahnen erweisen – ein pathologischer Wiederholungszwang, der auf eine traumatische Vergangenheit verweist, die das Jetzt infolge der unverarbeiteten existentiellen Erschütterung bestimmt.“⁶⁷ Beides meint allerdings dasselbe, denn es

⁶⁴ **Krammer**, Stefan: »redet nicht von Schweigen...«. Zu einer Semiotik des Schweigens im dramatischen Werk Thomas Bernhards. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003. S. 106

⁶⁵ Krammer 2003. S. 107-110 Krammer beschreibt das Verhältnis auch als Sadomasochismus und sieht für die Gute und Johanna einen Lustgewinn in ihrem Kräfteressen. S.108f

⁶⁶ **Gamper**, Herbert: Thomas Bernhard. München: dtv 1977. S. 92

⁶⁷ **Schütte**, Uwe: Thomas Bernhard. Köln, Wien: Böhlau 2010. S. 85

verweist auf die starre Wiederholung der Handlungen und den präteritalen Verweischarakter derselben, sie beziehen sich aus der und auf die Vergangenheit.

reißt sich die Handschuhe von den Händen und den Hut vom Kopf und wirft alles auf den Boden [...] Heben Sie sie doch auf / Warum heben Sie sie denn nicht auf / Johanna hebt Hut und Handschuhe auf / Die Gute wirft, nachdem Johanna Hut und Handschuhe aufgehoben hat, alles so weit als möglich weg / Bringen Sie mir alles her / Johanna holt Hut und Handschuhe (FB, 20)

Die Unterdrückung Johannas durch die Gute wird nicht nur durch erzwungene, erniedrigende Gesten, wie das Aufheben und ins Gesicht schleudern der Handschuhe und Hüte erwirkt, sondern steigert sich noch durch das Tragen der Schweinemaske, die die Gute ihr aufzwingt. Dies gipfelt schließlich in der 3. Szene darin, dass sie Johanna an einen Rollstuhl fesseln lässt, damit sie bei Boris' Fest genauso unbeweglich ist, wie alle anderen und somit gleichgeschaltet wird. Sie kann dadurch in dieser Szene keine Bedrohung für die Gute mehr darstellen, anders als in der Szene zuvor (s. Kap.3.4.). Als Gegenstrategie gegen die kokett-aufmüpfige Dienerin spielt die Gute Johanna und Boris in der zweiten Szene grausam gegen einander aus, indem sie Johanna verbietet, ihn hereinzuholen, wo dieser schon weinerlich aus dem Off immer lauter nach ihr ruft (FB, 40f.) Durch das widerholte „Johannaaaaa“ reiht sich Boris in das Auftrittsritual der Kasperlfigur ein, der sich mit „Auwedl!“ ankündigt.⁶⁸ Den Anzug für Boris im letzten Akt (im doppelten Sinne) hat die Gute selbst ausgesucht, ein weißer Anzug mit spitzen, schwarzen Knöpfen, der an den Anzug des melancholischen Pierrot erinnert. Durch die aufgezwungenen Verkleidungen werden die Beherrschten der Lächerlichkeit preisgegeben.

In „**Der Ignorant und der Wahnsinnige**“ warten der Doktor und der Vater in der Garderobe der Tochter auf jene, denn sie spielt die Königin der Nacht in Mozarts Zauberflöte und ist mit ihren Gesangskünsten zum Weltstar avanciert. Währenddessen erläutert der Doktor dem Vater die Vorgänge bei einer Obduktion. „Nach der Oper“ dinieren die drei in einem Nobelrestaurant. Am Ende der Szene bricht die Königin in

⁶⁸ Vgl. **Haider-Pregler**, Hilde und Birgit **Peter**: Der Mittagesser. Eine kulinarische Thomas- Bernhard-Lektüre. München, Wien: Franz Deuticke 1999. S. 71

völliger Finsternis und totaler Erschöpfung auf dem Tisch zusammen. Dies ist das Stück, das am wenigsten mit Ritualen, Fetischen, oder Machtobjekten operiert. Es gibt keinen Gegenstand, der von einer Figur gegen eine andere eingesetzt wird und auch keinen Herrscher oder Beherrschten. Was jedoch bleibt, ist vor dem Auftritt das ritualisierte plötzliche Anheben des Arms der Königin; eine Bewegung, bei der ihr Kostüm vor jedem Auftritt platzt, obwohl Frau Vargo die Nähte immer überprüfen sollte. „Es ist immer das gleiche / kurz vor dem Auftritt / zerreißt es / das ist doch unsinnig / das ist gemein / Frau Vargo“ (IW, 129). Dadurch, dass bei IW in keinsten Weise auf Herrschaftsstrukturen eingegangen wird (mit Ausnahme der Beziehung zwischen Vater und Königin, die aber nicht als herrschaftliche, sondern eher als komplizierte zu bezeichnen ist), ist die unterstellte Absichtlichkeit umso interessanter, da sie unmotiviert erscheint.

Caribaldi führt in „**Die Macht der Gewohnheit**“ eine Zirkustruppe, bestehend aus Jongleur, Dompteur (seinem Neffen), Spaßmacher und seiner Enkelin, an. Sie geben im Hintergrund eine Vorstellung, während sie im Wohnwagen des Direktors, wie seit 22 Jahren, in diesem „Mißbrauchszusammenhang“⁶⁹, erfolglos eine erzwungene Probe des Forellenquintetts aufführen sollen. Am Ende scheitert diese an den vielfältigen Widerstandsbestrebungen seiner Untergebenen, wodurch Caribaldi nichts anderes übrigbleibt, als sich ein paar Takte des Quintetts im Radio anzuhören. Sein Hauptunterdrückungsmechanismus ist sicherlich die Probe des Forellenquintetts, die alle gleichermaßen betrifft. Den Jongleur lässt er allerdings noch das Kolophonium, das ihm allenthalben aus der Hand fällt, unter dem Kasten suchen und ihm apportieren. Die Enkelin dafür unermüdlich Übungen durchexerzieren, wie man sich richtig verneigt und lässt sie tanzen wie eine Marionette. Caribaldis Herrschaftsanspruch manifestiert sich somit weniger über Objekte, als über Rituale, mittels derer er sich seine Position erhält und natürlich auch seine finanziellen Mittel, denn „[a]lle diese Leute / sind Ihnen ausgeliefert“ (MdG, 271). Dafür bedienen sich seine Gegenspieler umso mehr der Requisiten, wie im folgenden Kapitel gezeigt werden wird.

⁶⁹ **Huber**, Martin: Rettich und Klavier. Zur Komik im Werk Thomas Bernhards. In: Komik in der österreichischen Literatur. Hrsg. v. Wendelin Schmidt-Dengler, Johann Sonnleitner und Klaus Zeyringer. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1996. (=Philologische Studien und Quellen 142). S. 281

„**Der Weltverbesserer**“, die gebrechlichste Figur in Bernhards Arsenal, wartet während der ersten drei Szenen mit seiner nicht angetrauten Frau in seinem Heim auf die Vertreter der Universität, die ihm den Ehrendoktor verleihen sollen. Er hat einen Traktat geschrieben und dafür bereits die Ehrenkette der Stadt Frankfurt erhalten. Der Ehrendoktor soll die Honorierung seines Werkes komplettieren. Nach der Verleihung endet das Stück mit einem erschöpften „Jetzt will ich die Nudeln essen“ (Wv, 190). Die Unterdrückungsstrategien sind sehr kreativ, unkonventionell und vielschichtig. So zweckentfremdet er sein Hörrohr als deiktisches Zeichen, auf der anderen Seite aber weist er die Frau genau mithilfe dessen eigentlicher Funktion zurecht und zeigt ihr damit gleichzeitig, keinen Wert auf ihre Meinung zu legen, bzw. sich die Freiheit herauszunehmen, sie nicht zu verstehen, wenn er dies nicht möchte.

DIE FRAU/ Was bieten wir den Herren an / WELTVERBESSERER / Hast du etwas gesagt / Was hast du gesagt / DIE FRAU / Was sollen wir den Herren anbieten / WELTVERBESSERER / Ich verstehe nicht / du mußt lauter sprechen / Gib mir mein Hörrohr / *Die Frau geht hinaus und kommt mit seinem Hörrohr herein* / Weltverbesserer nimmt das Hörrohr / WELTVERBESSERER / Ich höre (Wv, 136)

Bezeichnenderweise konnte er zuvor immer verstehen, was die Frau sagte und beendet diese kleine Machtdemonstration mit einem doppeldeutig-süffisanten „Ich höre“. Trotz aller Unterdrückungsmechanismen, die er gegen sie anwendet, ist die Beziehung zwischen den beiden Figuren ungleich ambivalenter, als in allen anderen Dramen. Sie ist nicht nur geprägt von Macht, Widerstand, Zwangsbeglückung und Routine, sondern auch von einer gewissen Zuneigung der Frau gegenüber und Selbstreflexion, auch wenn er „die verlogene Ratte“ (Wv, 126) nicht geheiratet hat, worauf sie seit zwanzig Jahren wartet. „[K]omm her / komm / winkt sie heran / weit weg / küßt sie auf die Wange / Du hast eine Reise verdient / das ganze Jahr / mit einem Wüstling / mit einem Ungeheuer / mit einem Berserker“ (Wv, 136). Nichtsdestotrotz ändert sich durch diese Einsicht sein Verhalten gegenüber seiner Umwelt nicht. Er betreibt die Unterdrückungsstrategien gleichsam vielfältiger, aber auch unbarmherziger als die anderen Figuren, wenn er ihr die Spielkarten ins Gesicht wirft, sie wegstößt, ihr die Füße ins Gesicht schlägt und dies dann selbstironisch mit einem „Wir treiben / alles auf die Spitze / rücksichtslos“ (Wv 157) kommentiert.

Zur Vergewisserung seiner Identität muss er sich den Titel seiner Studie von der Frau vorsagen lassen, ja zwingt sie dazu. Die Ehrendoktorkette, die er zur Würdigung seines Traktats erhalten hat, trägt er um den Hals und zieht ununterbrochen (und immer heftiger) an ihr, wenn er sich in einem Zustand emotionaler Erregung befindet. Der Weltverbesserer ist ein Geistesmensch, der seine „Existenz im *Herstellen* von Schriften und Studien zu festigen [sucht], weil weder Körper noch Geist Ich-Identität zu stiften imstande sind“⁷⁰. Hier bedeutet das, dass der Protagonist sich einzig über seinen Traktat und dessen Folgen (Ehrenkette, Ehrendoktor) definiert und darin seine Daseinsberechtigung sieht, was zugleich alle körperlichen und charakterlichen Schwächen nicht nur ausmerzt und unwichtig macht, sondern die seine Geistesexistenz erst ermöglichen. In Verbindung mit dieser Studie ist die Ehrenkette der Stadt Frankfurt, an die er „moralisch gebunden“ (Wv, 129) ist, ebenfalls zum Fetisch geworden.

Weißt du noch / wofür ich diese Kette bekommen habe [...] / klatscht in die Hände / Ich bitte dich / sag es / sag es / für / für / DIE FRAU *hängt ihm die Kette um* / Für deinen Traktat / WELTVERBESSERER / Natürlich für meinen Traktat / Für welchen Traktat für welchen / DIE FRAU / Für den Traktat / den du der Stadt Frankfurt gewidmet hast / WELTVERBESSERER / Ja ja / aber wie heißt der Traktat / wie heißt er / DIE FRAU / Traktat zur Verbesserung der Welt / WELTVERBESSERER *betastet von oben nach unten die Kette* / Du sagst es / du sagst es mein Kind / Du entschädigst mich dadurch / für so viele Schändlichkeiten (Wv, 128f.)

Die beiden Figuren hat die Gewohnheit zusammengehalten; der täglich wiederkehrende Ablauf: Frühstück, Füße baden, waschen, Handtuchprobe, Krückenprobe, aus dem Traktat vorlesen und Karten spielen; denn „[d]er Raum zwingt zum Ritual“⁷¹. Es ist ihm lieb geworden und er weiß, dass es mit einer anderen Person nicht funktionieren und große Anstrengungen erfordern würde, jener diese Gewohnheiten beizubringen, wie es auch bei der Frau gedauert hat. „*Der Weltverbesserer zieht blitzartig die Beine aus dem Wasser / Die Frau trocknet ihm den rechten Fuß ab* / [...] Welche Mühe es mich

⁷⁰ Käufer 1999. S. 43

⁷¹ Schmidt- Dengler, Wendelin: Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard. Wien: Sonderzahl 1986. S. 167

gekostet hat / dich diese Tätigkeit zu lehren / Kein Mensch weiß / was mir dieses Abtrocknen bedeutet“ (Wv, 124) Durch die Vorgabe seiner körperlichen Beeinträchtigungen hat der Weltverbesserer es außerdem geschafft, die Repräsentanten der Universität (Figuren, die mit seinem Wirkungsfeld nichts zu tun haben) in sein Reich zu locken und somit auch in seinen Herrschaftsbereich zu ziehen, sodass er sich ganz unverschämt „alle Formalitäten“ ausbittet und ihnen das Diplom regelrecht abverlangt.

Rektor steht auf und entfaltet das Diplom / Dekan und Professor stehen auf / Die Frau steht auf / Rektor will den Diplomtext vorlesen / Weltverbesserer winkt ab / Keine Förmlichkeit / Geben Sie mir das Diplom / und trinken Sie noch ein Glas auf mein Wohl (Wv, 184)

Eine andere Strategie der Herrschenden ist das Nachsprechen lassen, wie es der Weltverbesserer und der Theatermacher betreiben. Ersterer lässt die Frau den unsinnigen Satz „Willig wie Wildgänse“ (Wv, 153) reproduzieren; womit er sie der Lächerlichkeit preisgibt. Eine ebenso deutliche Machtausübung ist das Negieren der Verweigerung seitens der Frau: „Dich beruhigt es [das Stricken] doch auch nicht wahr / Die Frau nickt / Beruhigt es dich / ich frage dich ob es dich beruhigt / DIE FRAU / Ja“ (Wv, 159).

Die Familie Bruscon in „**Der Theatermacher**“ ist im Ort Utzbach in einem Wirtshaus abgestiegen um dort am selben Abend ihre Komödie aufzuführen. Während der vier Szenen des Dramas wird geprobt und über das Abschalten des Notlichts am Ende des Stückes diskutiert, da vollkommene Finsternis herrschen muss⁷², was im Endeffekt vom Feuerwehrhauptmann auch gewährt wird. Kurz vor Beginn der Aufführung geht jedoch ein mächtiges Gewitter nieder, das den Pfarrhof in Brand setzt. Die Menschen strömen dorthin, die Vorstellung ist geplatzt, da Bruscons „Kunstanspruch von der Wirklichkeit überboten [wird]“⁷³. Er tourt mit seiner Komödie von Ort zu Ort, wobei er „auf

⁷² Diese Anspielung auf den Notlichtskandal bei den Salzburger Festspielen anlässlich der Uraufführung von „Der Ignorant und der Wahnsinnige“ (1972) wird hier noch pointiert: „In Gaspoltshofen hatten sie das / das Notlicht gelöscht / in Frankenmarkt auch / selbst in Ried im Innkreis / das doch als einer der dümsten Orte verschrien ist“ (Tm, 16)

⁷³ **Judex**, Bernhard: Thomas Bernhard. Epoche – Werk – Wirkung. München: C.H. Beck 2010. S. 90

geradezu totalitaristische Weise auch seine von ihm patriarchalisch dominierten Familienmitglieder kompromisslos dazu zwingt“⁷⁴. Der Theatermacher lässt Frau Bruscon ebenfalls einen unsinnigen Satz repetieren, doch gehört dieser zumindest zu seinem Stück und kann daher unter dem Deckmantel der Probe hingenommen werden. Allerdings sind die Anforderungen, die damit einher gehen quasi unerfüllbar. Auch Sarah soll den Text so sprechen, dass sie meint nicht gehört zu werden, dafür in einer solchen Deutlichkeit, dass sie intensiv wahrgenommen wird. Dass diese Probe scheitern muss, liegt auf der Hand, ist sie denn „ganz die Mutterseite“ (Tm, 64) Zur Strafe muss sie ihrem Vater sagen was er ist, nämlich der „größte Schauspieler aller Zeiten“ (Tm, 65). Sarah erteilt Bruscon diese Auskunft allerdings nur sehr widerwillig und auch nur unter Gewaltanwendung von seiner Seite und auf das Drängen Ferruccios, der der Szene ein Ende bereiten möchte. „Da ihr selbst / nicht auf die Idee kommt / mir zu sagen / wer ich bin / muß es erzwungen werden“ (Tm, 65f.)

Auch Bruscon ignoriert die Frau, ähnlich wie der Weltverbesserer, indem er ihren Auftritt ganz einfach nicht wahrnimmt, allerdings ohne sich auf körperliche Gebrechen ausreden zu müssen.

SARAH / zu Bruscon / Mutter ist da / BRUSCON / Was hast du gesagt / SARAH / Mutter ist da / die Mutter ist da / BRUSCON / Wo ist sie / SARAH / Da / BRUSCON / Da da / *nimmt einen Löffel Suppe* / ich sehe sie nicht / SARAH / Da ist die Mutter / da / BRUSCON / blickt auf / Achja du (Tm, 60f.)

In dieser Machtposition kann sich Bruscon quasi aussuchen, die Frau einfach nicht zur Kenntnis zu nehmen, diese weiß sich allerdings ganz gut zu helfen, indem sie einfach ihren Text „verhustet“ (Tm, 58). Zudem hat er diese Tournee nur ihr zuliebe gemacht; denn aufgrund ihrer körperlichen Leiden wurde es ihr vom Arzt geraten. Widerwillig, aber doch, ließ sich Bruscon dazu überreden. Er kann also nicht ganz uneingeschränkt in diesem Mikrokosmos herrschen.

In „**Ritter, Dene, Voss**“ gelten wiederum ganz eigene Regeln, die in den anderen Stücken in dieser Form nicht zu finden sind. Mit diesem Drama machte Bernhard die

⁷⁴ Thill, Anne: Die Kunst, die Komik und das Erzählen im Werk Thomas Bernhards. Textinterpretationen und die Entwicklung des Gesamtwerks. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011. S. 530

Schauspieler Ilse Ritter, Kirsten Dene und Gert Voss zu gleichnamigen Bühnenfiguren, die „in familiärer Verstrickung ihre Machtpositionen aushandeln“⁷⁵. Die zwei Schwestern treffen die letzten Vorbereitungen für ihr gemeinsames Essen mit ihrem Bruder, dem Privatphilosophen Ludwig, alias Voss, den Dene gegen den Willen der Schwester von Steinhof nach Hause geholt hat. Auch Ludwig ist damit nicht glücklich. Am Ende des Dramas sitzen die Geschwister Worringer bei einem Kaffee, eine Änderung der Zustände erscheint ausgeschlossen, der Widerstand zwecklos. Die Machtverhältnisse changieren permanent: Während des ersten Aktes scheint evident zu sein, dass unter den Anwesenden Dene die Vormachtstellung hat. Sie, und geringfügig Ritter, produzieren Voss diskursiv während des ersten Aktes, sodass durchscheint, dass Voss der Herrschende ist. Die Machtdispositionen verändern und drehen sich allerdings im Laufe des Stückes mehrere Male, sodass jede der drei Figuren zu einem Zeitpunkt der Herrschende oder Beherrschte ist. Dene legitimiert ihre Machtposition durch ihre Funktion als Erhalterin der Familie und Bezugsperson / Sekretärin für Voss, wodurch sie aber auch gegen den Willen der Geschwister die Familie zusammenhält. Sie ist die Bewahrerin der Ordnung, die den Haushalt, die Abläufe so gestaltet, wie dies die Eltern getan haben und möchte auch keine Veränderung zulassen. Sie sieht Ludwig als schwach und krank an, im Gegensatz zu Ritter, die ihren Bruder als „Gewalttäter mit philosophischen Absichten“ (RDV, 148) bezeichnet, denn wie bei allen »kranken« Figuren führt die Hilfsbedürftigkeit zur Stagnation, Erstarrung und Bewahrung der Verhältnisse. Er wiederum sieht sich als Philosophen, der die größte Aufmerksamkeit braucht, die ihm Dene auch gibt. Ritter erscheint eingangs als quasi unbeteiligt an den Vorgängen und daher überlegen, bis erkennbar wird, dass auch sie eine inzestuöse Verbindung mit Voss (wie auch Dene zu ihrem Bruder) hat. „Das Ringen und Buhlen um Anerkennung ist damit vorgezeichnet“⁷⁶ postuliert Krammer zwar für „Vor dem Ruhestand“, doch dies gilt für RDV ganz genauso. Beide Schwestern wollen von Voss beachtet werden. Dene versucht dies mittels Bemutterung und Austeilen der Speisen, Ritter, indem sie Ludwig in Schutz nimmt und ihre Schwester für ihn zurückweist. Darüber erkennt Ludwig nach Betrachtung der Elternportraits. „in Suppen und Saucen ist immer alles / das etwas wert gewesen ist / ertränkt worden“ (RDV, 183)

⁷⁵ Krammer 2003. S. 127

⁷⁶ Vgl. Krammer 2003. S. 119

3.4. Widerstand

Der Widerstand der Bernhardschen Figuren macht sich auf vielfältige und effektive Arten bemerkbar: verbal, nonverbal, über Proxemik, Schweigen, Gesten und Requisiten; wohingegen die Herrscher oftmals nur monologisieren.⁷⁷ „Im Grunde sind sogar die Stillen als die prononciert Tätigen die Mächtigeren“⁷⁸, da die Figuren sehr unterschiedliche Strategien entwickelt haben, um sich dem Zugriff der Despoten zu entziehen oder ihn abzuschwächen. Denn es gibt kein Machtverhältnis ohne Widerstand, Versuche des Aufbegehrens, Ausweg, Flucht, ohne eventuelle Umkehrung.⁷⁹ Das leiseste Mittel ist sicherlich das Schweigen, das die Unterdrückten gegen ihre Beherrscher gezielt einsetzen und sie damit aus der Contenance bringen, denn „[d]em Schweigen kann nicht widersprochen werden“⁸⁰.

Im Folgenden wird nun analysiert, wie Widerstand über Dinge und Objekte verübt werden kann. Ich treffe diese Unterscheidung in Anlehnung an Brown bewusst, da sich beide Arten voneinander unterscheiden. Der Hälfte der Widerstandsobjekte ist die Brownsche Dinghaftigkeit eigen, die »thingness«, wodurch sie ihre große Kraft beziehen. Man kann allerdings nicht sagen, dass diese Objekte effektiver wären, als die der zweiten Kategorie, denn die Brandteigkrapfen in RDV und der Fauteuil in Wv haben durchaus einen deutlichen Signalcharakter, sind aber qualitativ verschieden.

Diejenigen Requisiten, die durch ihre Dinghaftigkeit (ver)stören, werden von den betroffenen Herrscherfiguren diskursiv thematisiert. Die Gute bezeichnet den Apfel selbst als Infamität, denn sie hasst das Geräusch, das beim Hineinbeißen erzeugt wird. Caribaldi beschwert sich über den Geruch des Bieres und des Rettichs und diskutiert mit

⁷⁷ **Sorg**, Bernhard: Strategien der Unterwerfung im Spätwerk Thomas Bernhards. In: Rhetorik und Sprachkunst bei Thomas Bernhard. Hrsg. v. Joachim Knape und Olaf Kramer. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011. S. 141 sieht dies umgekehrt: „das (meist weibliche) Gegenüber des (meist männlichen) Protagonisten durch Gebärden, lastendes, obstinates Schweigen oder irritierende Kurz-Einwürfe ein Minimum an Widerstand zumindest symbolisch zu leisten in der Lage ist“. Wie gezeigt werden wird, ist die Gegenwehr so gering nicht.

⁷⁸ **Haider-Pregler**, Hilde: „Das Theater ist eine von vielen Möglichkeiten es auszuhalten“. Der dramatische Schriftsteller Thomas Bernhard. In: Theater in Österreich 1988/89. Das Österreichische Theaterjahrbuch. Hrsg. v. Wolfgang Greisenegger. Darmstadt, Wien: Paul Szolnay 1990 a. S. 58

⁷⁹ Vgl. Foucault 1999. S. 200

⁸⁰ **Krammer**, Stefan: Figurationen der Macht. Rhetorische Strategien in Thomas Bernhards Dramen. In: Rhetorik und Sprachkunst bei Thomas Bernhard. Hrsg. v. Joachim Knape und Olaf Kramer. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011. S. 94

dem Jongleur über die stoffliche Qualität der Haube des Spaßmachers, die jenem dauernd vom Kopf fällt (bewusst wird im Stück offen gelassen, ob dies unabsichtlich geschieht oder nicht). Der Weltverbesserer hasst das Kleid, das die Frau dann anzieht, wenn sie ihn ärgern will. Und Voss findet Porträts widerwärtig und grauenhaft, gleich welche. Das bedeutet, die Figuren stoßen sich an an den Dingen eigenen Qualitäten, und nicht an der Verwendungsweise.

Die andere Hälfte des Pools sind Objekte, die zum Widerstand gebraucht, also absichtlich eingesetzt werden. Erst dadurch erhalten sie ihre Eigenschaft als Widerstandobjekte, dafür werden sie von den betroffenen Figuren diskursiv kaum beachtet. Dies betrifft den Fauteuil und das Strickzeug in Wv, die Brandteigkrapfen, die Tischdecke und Kredenz in RDV. Die letztgenannten drei sind allerdings ambivalent, da sie der Gegenfigur Dene wichtig sind, denn sie verkörpern bürgerliche Werte, wie Geschmack, Stil und Persistenz.

In „**Ein Fest für Boris**“ spielt der Apfel eine große symbolische Rolle, nicht nur als Zeichen des Sündenfalls und der Verführung, sondern auch als Manifestation der Verbindung Johannas und Boris‘ gegen die Gute, die den Apfel als Provokation und Infamität empfindet und der daher auch gezielt gegen sie instrumentalisiert wird. Die Gute hasst die Kaugeräusche und Boris‘ Lust daran, wodurch er nur umso wollüstiger in den Apfel hineinbeißt. In Bezug auf die oben erläuterte Beziehung zwischen der Guten und Johanna als sadomasochistische ist das Schenken des Apfels noch interessanter, denn es deutet eine erotische Beziehung zwischen den beiden an.

Boris wählt als »Gegenwaffe«, als „Substitution seiner Stimme“⁸¹, die Pauke, die er geschenkt bekommt und mit der er die Reden der Festgäste begleitet, bis er sie irgendwann immer lauter werdend, übertönt und schließlich als letzten Akt des Widerstandes mit dem Kopf voraus auf die Tischplatte fällt.

Der Widerstand der übrigen Figuren gegen **Caribaldi** äußert sich „mit Ausnahme der Hinweise des Jongleurs auf den Brief aus Frankreich stets nonverbal“⁸² und äußerst

⁸¹ Krammer 2003. S. 111

⁸² Thill 2011. S. 171

vielfältig. Jede Figur in diesem Stück hat ihre eigene, hoch-effektive Widerstandsstrategie entwickelt und praktiziert diese auch mit unermüdlicher Ausdauer. Die Finte mit dem französischen Brief hat Caribaldi schon „vor zehn oder elf Jahren“ (MdG, 286) durchschaut, trotzdem wird der Jongleur nicht müde, ihn mit einer potentiellen Abwerbung erpressen zu wollen. Der Dompteur betrinkt sich fortwährend und wirft dem Jongleur Rettich- und Wurststücke zu, die dieser auf dem Boden sitzend, wie bei der Raubtierfütterung aufisst. Von dem „Rettichgestank“ (MdG, 321) wird der Direktor wiederum provoziert, wie auch durch das Abstellen des Bieres auf dem Klavier. Der Herr Dompteur glaubt / sich tagtäglich eine Verletzung gestatten zu können / und der Spaßmacher klagt über seine Nierenschmerzen / und der Herr Jongleur / schützt mir seit Jahren / eine undefinierbare Krankheit vor“ (MdG, 306). Der Spaßmacher lässt „wie aus Versehen“ permanent die Haube fallen, was Caribaldi als „Unverschämtheit“ und „Unverfrorenheit“ (MdG, 326) empfindet. Die Enkelin wiederum friert unentwegt, lacht über die Scherze des Spaßmachers und sucht nebenher mit dem Jongleur anzubandeln.⁸³ Ihr Lachen veranlasst Caribaldi dazu, mit drastischen Maßnahmen gegen sie vorzugehen: „Das Lachen / kommt dich teuer / zu stehen / Vier Tage Kartoffelsuppe / dann vergeht dir / das Lachen“ (MdG, 324). Die Probe scheitert letzten Endes an der ultimativen Sabotage des Dompteurs, der so volltrunken zur Probe kommt, dass er sich nicht mehr auf den Beinen halten, geschweige denn spielen kann.

Über allen steht Caribaldi, danach der Jongleur, der Dompteur, unter ihm der Spaßmacher und ganz unten befindet sich die Enkelin, denn diese ist in den Übungen, die sie dauernd durchexerzieren muss, auf das Marionettenhafte beschränkt. Das Verhältnis zwischen Dompteur und Spaßmacher wiederum eröffnet eine Mikrostruktur, eine zweite Ebene der Macht. Der Spaßmacher lässt sich die Fütterung von dem Dompteur gefallen und bringt ihm immer neue Bierflaschen, gleichsam dem Jongleur, der Caribaldi das Kolophonium apportiert. Für den Neffen sind Rettich und Wurst also Machtobjekte dem Spaßmacher gegenüber, der dadurch in eine eindeutig demütigende Rolle hineingezwängt wird. Gleichzeitig ist der Rettich im Verhältnis zu Caribaldi ein Widerstandsobjekt, da dieser den Rettichgeruch ja hasst.

⁸³ Widerstand erfolgt bei MdG stark über das Lachen, was Caribaldi zu Wutausbrüchen reizt. Zum anarchistischen Moment und Hintergrund des Lachens siehe **Bachtin**, Michail M.: Literatur und Karneval. Frankfurt/Main: Fischer 1996.

Die Frau des **Weltverbesserers** nimmt eine interessante Position ein: „Im Grunde ist es nicht recht nachvollziehbar, was die verschmitzt-aufmüpfige Frau an der Seite des skurrilen Privatphilosophen hält, der aus seinen eingebildeten Krankheiten das Recht auf Bedienung rund um die Uhr ableitet.“⁸⁴ Er spielt zwar durchaus seine »männliche Überlegenheit« aus, versichert sich aber nach jedem seiner Ausbrüche ihrer Anwesenheit und bittet oftmals indirekt um Verzeihung.

Daß du immer versagst / Immer ist es das gleiche / ich habe keine Stütze an dir / Du haßt mich / Ich weiß daß du mich haßt / Was stehst du da und starrst mich an / *Die Frau geht mit den Krücken hinaus* / [...] Komm herein / komm her / es war ja nicht so gemeint / ich wollte dich nicht kränken / komm her / Warum kommst du nicht / *Die Frau kommt herein* (Wv, 139)

Das Schweigen bzw. das Hinausgehen ist für ihn wie ein wortgewaltiger Widerstand „Jeden Tag machst du eine solche Szene / das ist unverzeihlich / das ist niederträchtig / eine Infamität ist es“ (Wv, 159f.), aber auch die Proben (Handtuch-, Krückenprobe) dürften durch das Verwenden eines bereits benutzten Handtuchs und der „unzureichenden Unterstützung“ beim Gehen einem ritualisierten Protest gleichkommen (ähnlich dem Apfel bei „Ein Fest für Boris“). Gleichsam das Kleid, das er als absichtliche Beleidigung empfindet: „Du weißt / wie ich das Kleid hasse / [...] Du ziehst es immer an / wenn du mich treffen willst / zutiefst treffen / dann ziehst du es an“ (Wv, 171)

Clasen bemerkt in seiner Diplomarbeit, dass in „Ein Fest für Boris“ der Kontakt zur Außenwelt, sprich die Adressaten der Briefe der Guten und die Besucher des Maskenballs keine namentlich direkt genannten Personen sind, sondern nur als Funktionsträger auftreten, wie der Bürgermeister, das Asyl und der Polizeidirektor.⁸⁵ Wenn man die Bezeichnung „die Gute“, die ja auch nicht namentlich genannt wird, noch für eine Art „Herrschartitel“ halten könnte (wie der „Weltverbesserer“), entsteht bei der „Frau“ eher der Eindruck des Objekts selbst. Sie selbst scheint ein Opfer seiner Macht, ein Spielball zu sein. Dieser Eindruck wird aber durch den Dialog und ihre

⁸⁴ Haider-Pregler/Peter 1999. S. 86

⁸⁵ **Clasen**, Christian: Mächtige mit Schwäche oder Schwache mit Macht? Ein ambivalenter Prototyp in Thomas Bernhards dramatischem Werk. Diplomarbeit. Univ. Wien 1995. S. 54

damit bewiesene Fähigkeit zur Gegenrede und zum aktiven Widerstand deutlich abgeschwächt. Es entsteht ein Kontinuum in ihrer Verhaltensweise, das zwischen leblosem Spielball seiner Launen und »normaler« Partnerschaft (Dialog, Begrüßung der Gäste, Verlustängste des Weltverbesserers) aufgespannt ist, aber nichts desto weniger nicht darüber hinwegtäuschen kann, dass sie dem ebenso wenig entkommen kann, wie alle anderen untergebenen Personen auch.

Der Fauteuil als Widerstandsobjekt taucht einzig in der Vierten Szene bei den Vorbereitungen für die Ehrung auf. Ab dem Moment, in dem die – für den Weltverbesserer fremden – Hausangestellten mit einem solchen hereinkommen, wird er mit Bedeutung aufgeladen. Die Reaktion auf das Eindringen fremder Leute fällt erwartungsgemäß grob und theatralisch aus (Wv, 163). Ab diesem Zeitpunkt wird der Fauteuil zur Chiffre des Protests der Frau und löst in dieser Szene somit ihr Schweigen ab. Auch hier ist – wie so oft bei Bernhard – die Widerrede keine verbal ausformulierte, sondern eine nonverbale, aber immerhin in der Performanz sehr deutliche. Die Frau quittiert jeden Gefühlsausbruch und jede Beleidigung des Mannes mit einem Vorwärtsschieben des Fauteuils, der den Widerstand der Frau visuell und akustisch viel effektiver macht:

Ein Mordkomplott gegen mich / Aber es wird dir nicht gelingen / Noch habe ich einen klaren Kopf / *Die Frau schiebt den Fauteuil vorwärts* / Diebe und Mörder / Aber ich habe keine andere Wahl / Ich bin euch ausgeliefert / Lauter Schädlinge / *Die Frau schiebt den Fauteuil vorwärts* / Wir treiben doch nur Unzucht miteinander / *Die Frau schiebt den Fauteuil vorwärts* / Wir treiben doch nur Unzucht miteinander / *Die Frau schiebt den Fauteuil vorwärts* / Weltverbesserer zieht an der Kette (Wv, 166)

Beide schaukeln sich gegenseitig so lange durch polemische Aussagen und wütendes Vorwärtsrücken des Fauteuils auf, bis der Weltverbesserer – am Höhepunkt – seine Kette nicht mehr betastet, sondern an ihr zieht. Das Ende des Protests wird gekennzeichnet durch die Regieanweisung „*Die Frau schiebt den Fauteuil auf die Stelle*“ (Wv, 168), nachdem der Weltverbesserer ihr mit dem Hörrohr gedroht hat. Eine weitere Gegenstrategie der Frau ist, ihn infantil-unmündig erscheinen zu lassen, indem sie ihm wortlos eine halbfertige Strickmütze mitsamt den Stricknadeln zur Anprobe auf

den Kopf drückt. Indem er dies hinnimmt und einfach weiterspricht, komplettiert sich dieses Bild.

Sarah in „**Der Theatermacher**“ hilft sich auf ähnliche Weise wie die Frau des Weltverbesserers gegen ihren Vater, indem sie ihm statt der gewünschten „Römerquelle“ gewöhnliches Leitungswasser und ihn damit in Rage bringt. Während Ferruccios Vorhangprobe zeigt sie dem Vater die Zunge, was dieser aber geflissentlich ignoriert und nur mit einem „Ein billiger Effekt / um den Vater zu verärgern / darauf gehe ich gar nicht ein“ (Tm, 73) kommentiert. Frau Bruscon hat sich darauf verlegt sich in Hypochondrien zu flüchten, Krankheiten vorzutäuschen und den Text zu „verhusten“.

In „**Ritter, Dene, Voss**“ nimmt Essen / Nahrungsaufnahme eine Sonderstellung ein, da alle drei Personen sich ihrer bedienen, allerdings zu unterschiedlichen Zwecken. Bedeutet Essen für Dene Versorgung / Bemutterung / Aufrechterhalten der Familie und der Traditionen, so verwenden Ritter und Voss (die in diesem Falle an einem gemeinsamen Strang ziehen) im 2. Akt genau jene Verweigerung des Essens als Ablehnung Denes Bemühungen gegenüber. Diese wehrt sich gegen die Unabhängigkeitsbestrebungen ihrer Geschwister über Speisen, wie der Sauce, die sie unentwegt über Ludwigs Teller gießen will, sowie die Fleischstücke die sie hinzulegen versucht, die von ihm aber abgewehrt werden. „Eine Freude machen / indem sie mir Brandteigkrapfen / auf den Tisch stellt / und nicht hören will / was ich sage gleichzeitig / verachtet mein Innerstes / aber fordert / daß ich ihre Brandteigkrapfen esse“ (RDV, 215) Gegen die Ignoranz seiner Schwestern setzt er seine Notizen ein, die er stolz vorliest und Ritter, aber vor allem Dene damit absichtlich beleidigt. „Ältere Schwester / geschmacklos gekleidet wie immer / sitzt stundenlang da / redet nichts / versteht nichts / jüngere Schwester / nie gesehen auf dem Theater / sicher untalentierte Rufzeichen / wie die ältere Rufzeichen“ (RDV, 212)

Ludwig kann sich mittels der ihm von Dene vorgesetzten Brandteigkrapfen wehren, da er sie hastig in höchster Erregung „wie ein Tier“ (RDV, 191) hinunterschlingt und theatralisch mit dem Kopf auf die Tischplatte aufschlägt. Indem er diese Geste, die paradigmatisch für Denes Willen zur Persistenz steht, boshaft-ironisch zurückweist und gleich das Tischtuch mitsamt dem Geschirr zu Boden reißt, bleibt den Schwestern

nichts anderes übrig, als die Scherben ihrer gemeinsam erzwungenen Existenz aufzuklauben. Er kommentiert dies mit der ironischen Bemerkung: „Eine Etüde mein Kind / damit ich nicht aus der Übung komme / nur eine Etüde“ (RDV, 192) Diese Bemerkung lässt vermuten, dass eine Szene solcher Art kein Einzelfall ist, Widerstand als Ritual also, der über ein Objekt und über Gestik (hoch aufrichten und zusammenfallen) in der Performanz hör- und sichtbar wird.

Schon im zweiten Akt thematisiert Ludwig die Stagnation ihrer Existenzen über das Porträt des Vaters, den er hasste. Immer fürchtete er sich, an diesem Platz am Esstisch zu sitzen, an dem er seine Kindheit, Jugend und auch dieses Essen verbrachte, nämlich dem Vater (-porträt) gegenüber. Somit hängt er das Bild von der Wand und setzt sich konsequent an den gegenüberliegenden Platz. Im dritten Akt widersetzt sich Voss den Schwesternportraits, die sich durch ihre Gemälde in die Ahnenreihe eingliedern. Damit er sie nicht sieht, sind sie allerdings am Dachboden versteckt worden. Dass sich die beiden Schwestern in aller Heimlichkeit malen ließen, „kann er nur als Geschmacklosigkeit empfinden, da sie [die Porträts] die Fortsetzung der familiären Strukturen verkörpern“⁸⁶

Im Endeffekt hängt sie Voss jedoch wieder an die Wände, allerdings seitenverkehrt. Dies ist somit eine Wiederherstellung der alten Ordnung, er entkommt der Familie nicht, glaubt aber die Strukturen geringfügig verändern zu können. Ludwig wählt also die bürgerlichen Einrichtungsgegenstände und Möbel als Objekte des Widerstands. Dasselbe wird mit dem Verschieben der Kredenz zu bezwecken versucht, was er allerdings nur mit Hilfe seiner Geschwister bewerkstelligen kann, die der Bitte zwar willentlich, aber erfolglos nachkommen. Sie schieben ruckartig an, das Geschirr in der Kredenz geht zu Bruch, was in Dene heftigen Widerstand gegen die ungewollten Veränderungen auslöst. Die Schuld dafür schiebt Ludwig seinen Schwestern zu, denn er habe ja gesagt „leicht ganz leicht anschieben [...] nicht ruckartig“ (RDV, 209) Erregt über die Vorgänge stürzt Dene am Ende auch noch in der Küche und zerstört somit das

⁸⁶ Krammer 2003. S. 132

Großmuttergeschirr; „am Ende bleibt alles unverändert, desillusioniert wendet man sich den vertrauten Lebensmustern zu“⁸⁷ und trinkt gemeinsam Kaffee.

Den Widerstand gegen ein Ritual erfüllt Clara in „**Vor dem Ruhestand**“, die sich dem alljährlichen Ritual der Begehung von Himmlers Geburtstag dadurch entziehen möchte, indem sie sich davon distanziert und es beschweigt. Das Motiv des Sündenbock-Rituals mit seiner Stellvertreter-Funktion⁸⁸ wird hier konstitutiv: Clara befindet sich in einer Doppelfunktion, in der sie einerseits (jedes Jahr, außer in diesem) mit geschorenen Haaren in der KZ-Jacke sitzend, also mit einer äußerlichen, sichtbaren Stigmatisierung, stellvertretend für die Juden das Opfer ihres Bruders ist. (die Opferung des Sündenbocks wird jedoch unterlassen⁸⁹). Aber andererseits stellt sie eine Bedrohung für ihre Geschwister dar, denn sie befindet sich in der Position, das ganze Ritual kippen und zunichte machen zu können. Zudem kann sie Vera und Rudolf, die ihre „moralisch problematisch [gewordene] Identität [...] nur noch versteckt und im Geheimen ausleben können“⁹⁰ gesellschaftlich großen Schaden zufügen. Daher verschanzt sie sich hinter ihren linken Zeitungen, dem „gedruckten Schmutz“ (VdR, 35), der Vera und Rudolf provoziert. Dadurch, dass sie sich zu den ganzen Vorgängen in keiner Weise äußert und alles aus einer distanzierten Position beobachtet, führt sie ihren Geschwistern die Lächerlichkeit ihres Rituals vor. Als der betrunkene Rudolf einen Herzanfall erleidet, macht Vera dies Clara zum Vorwurf: „Du mit deinem ewigen Schweigen“ (VdR, 114)

⁸⁷ Krammer 20003. S. 132

⁸⁸ Vgl. Braungart 1996. S. 110

⁸⁹ Ein Vorgang, der, wie von **Burke**, Kenneth: Dichtung als symbolische Handlung. Eine Theorie der Literatur. Frankfurt/ Main: Suhrkamp 1966 beschrieben, nach dem immer gleichen Schema abläuft, zur Neukonstituierung der Gesellschaft: Ausgrenzung des stigmatisierten Opfers und Entladung der Aggressionen vieler gegen den Sündenbock, einhergehend nach Girard mit dem Verlust des eigentlich Sozialen. Literarische Beispiele: Gotthold Ephraim Lessing: Miß Sara Sampson (1755), Heinrich von Kleist: Das Erdbeben in Chili (1810), Annette von Droste-Hülshoff: Die Judenbuche (1842), Friedrich Hebbel: Maria Magdalena (1843), Franz Kafka: Die Verwandlung (1915) Der Proceß (1925), Luise Rinser: Der Sündenbock (1955), Friedrich Dürrenmatt: Der Besuch der alten Dame (1956), Hans Lebert: Die Wolfshaut (1960), Max Frisch: Andorra (1960), Felix Mitterer: Kein Platz für Idioten (1977). Zu historischen Beispielen recht unorthodox und plakativ **Girard**, René: Ausstoßung und Verfolgung. Eine historische Theorie des Sündenbocks. Frankfurt/Main: Fischer 1992.

⁹⁰ **Tahoun**, Riham: Das dramatische Rollenspiel und die Identitätsproblematik in ausgewählten deutschsprachigen Theaterstücken der 80er Jahre des 20. Jahrhunderts. In: Alexandrinische Gespräche. Forschungsbeiträge ägyptischer und deutscher Germanist/inn/en. Hrsg. v. Renate Riedner und Siegfried Steinmann. München: IUDICIUM 2008. S. 358. Sie bezeichnet Veras und Ludwigs gesellschaftliche Problematik als „diskreditierte Identität“.

3.5. Wiederholte Zeichen

Das folgende Kapitel behandelt Zeichen (die nicht Objekte sein müssen), die bei Bernhard nicht zum Zwecke eines Rituals; Fetischs oder der Macht/ des Widerstandes eingesetzt werden, sondern eine Verweisfunktion besitzen. Solche deiktischen Zeichen unterscheiden sich einerseits in ihrer temporalen Dimension – präterital, präsentisch und futurisch – und andererseits in ihrer Qualität – materiell oder immateriell.

3.5.1. Immateriell

Akustische Zeichen dienen in einigen Dramen Bernhards, vom Früh- bis ins Spätwerk hinein als Vorboten für kommendes Unglück (und nur akustische!). Diese Zeichen mit vorausdeutender Verweisfunktion, futurische Signale, machen sich durch sich steigende Wiederholungen bis zum Klimax bemerkbar, der eine Katastrophe, meistens einen Todesfall, darstellt. Solche Signale können differenziert werden in natürliche futurische Signale, wie Husten (IW, MdG, Pr, Tm, E), Lachen (FB, IW, Jg; MdG, Pr, M, IK, VdR)⁹¹, Jubel (E, H), Sturmgeheul (M), Donner und Regen (Tm), Paukenschlagen (FB), oder dem „Zusammenfließen zweier Sprachströme“⁹² (FB, H) und künstliche futurische Signale, wie Schüsse (Jg) oder Dampfpfeifen (IK).

Boris schlägt bei seinem Geburtstagsfest, als er die Pauke bekommt, fortwährend auf diese (über 100 Mal). Nach den ersten Schlägen spricht Boris zum zweiten und letzten Mal während des gesamten Stücks. Die Krüppel diskutieren über ihre imaginären Suizidversuche, woran sich Boris mit einem vorausdeutenden „[m]it einer roten Krawatte / und keiner von euch hats bemerkt“ (FB, 68), beteiligt. Das Signal steht in direktem kausalen Zusammenhang mit Boris Tod, stellt es denn auch die Gegenwehr gegen die Gute dar.

⁹¹ Thill bemerkt, dass im Falle von IW die Lachanfalle einem sardonischen Lachen entsprechen und „in keiner kausalen Verbindung mit Komik [stehen] und kein Zeichen von Befreiung [sind]“, denn sie sind die Vorboten des Untergangs. Thill 2011. S. 144

⁹² **Dronske**, Ulrich: Sprach-Dramen. Zu den Theaterstücken Thomas Bernhards. In: Thomas Bernhard. Die Zurichtung des Menschen. Hrsg. v. Alexander Honold und Markus Joch. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999. S. 121

Das Pfeifen der Dampfmaschinen in „**Immanuel Kant**“ ist ein etwas komplexeres Zeichen als Boris Paukenschlagen. Es durchdringt das Stück von Beginn an, tritt also, im Gegensatz zu den anderen futurischen Zeichen nicht erst unmittelbar vor der Katastrophe auf. Dennoch kann es als Vorausdeutung auf das Ende gelesen werden, da es als akustisches Störsignal die Autorität Kants von Beginn an unterminiert. Folglich wird er bei der Landung nicht von Vertretern der Universität Columbia abgeholt, sondern von Irrenärzten.

Krammer bezeichnet das Husten der **Königin der Nacht** und der **Frau Bruscon** als „Symptom für die unaufhaltsame Todeskrankheit“⁹³, womit er bei der Königin sicherlich Recht hat, da das Husten für den kommenden Tod als futurisches Zeichen dient, Frau Bruscon jedoch das Stück überlebt und ihr Husten mehr subversiven Widerstand darstellt. Husten ist daher nicht zwingendermaßen ein Zeichen für eine Todeskrankheit oder den Tod, sondern ist vielmehr stückabhängig. Es lässt sich jedoch feststellen, dass dort, wo mehrere akustische Zeichen auftreten, dasjenige als »Vorzeichen« (direktes futurisches Signal) zu sehen ist, das der Katastrophe textuell am nächsten ist.⁹⁴ Daher ist im Falle von „**Elisabeth II**“ ist nicht das Husten, sondern der direkt vorher einsetzende, immer lauter werdende Jubel als direktes Signal zu sehen, ebenso wie in „**Heldenplatz**“, sowie im Theatermacher nicht der Husten, sondern der Donner / Regen zur Katastrophe führen (zwar nicht zum Tod, aber zum Platzen der Vorstellung).

3.5.2. Materiell

Materielle wiederholte Zeichen sind entweder präteritaler oder präsentisch / reflexiver Natur. Sie können allerdings verschiedene Funktionen annehmen, auch in ein und derselben Kategorie. Bedeutet ein Kleidungsstück einmal das Trauern um eine geliebte Person, dient es also als präteritales Zeichen, so kann es ein andermal als Fetisch, Lazzi

⁹³ Krammer 2003. S. 116

⁹⁴ Im Falle von IK würde ich für die Ausnahme der Regel plädieren, da hier zwar die Tanzmusik das textuell nächst gelegene Signal ist, jedoch keinerlei Störcharakter besitzt, im Gegensatz zu den Dampfmaschinen.

oder Widerstandsobjekt fungieren. Innerhalb eines Dramas lässt sich aber eine einheitliche Zuordnung treffen, zumal das präteritale Verweisobjekt in kausalem Zusammenhang mit der Vergangenheit der Figur (dem, was es repräsentiert) steht. Wohnt dem materiellen Zeichen keine temporale Qualität inne, so wird es als Mittel zur Figurencharakterisierung verwendet.

3.5.2.1. *Präteritale Zeichen*

Als präteritale Zeichen werden solche bezeichnet, die sich auf die Vergangenheit der Figur beziehen, bzw. diese evozieren. Vielfach sind dies Requisiten einer Rolle, wie Maske (Ber, M, Tm) oder Krone (FB, Ek), Memorialobjekte wie Bilder / Fotos (Ber, VdR, DSt, RDV) Puppen (Ber), Koffer (M, AZ, Tm, Ek), Kette (Wv) oder bürgerliche, wie Kredenz und Pendeluhr (RDV), Hundekorb (Pr) oder Kleidung (Wv, DSt, H). Maske und Krone stehen meistens für eine glänzende vergangene Karriere⁹⁵, die Bilder für große Vorgänger oder Familienmitglieder, die das Tun der Figuren noch immer bestimmen. Dieselbe Funktion besitzen die bürgerlichen Dinge. Natürlich kann man nicht immer klare Grenzen ziehen und ein Ding nur der einen oder der anderen Kategorie zuordnen; es können Überschneidungen auftreten. Damit sie jedoch nicht unthematisiert bleiben, sollen sie hier gesondert Erwähnung finden, v.a. wird damit auch das Kippen der Dinge von einer Bedeutung zur anderen und die unterschiedliche Funktionalisierung besser ersichtlich.

Besonders deutlich wird dieses Oszillieren der Bedeutungen bei „**Ritter, Dene, Voss**“ beim bürgerlichen Inventar der Wohnung der Familie Worringer, denn alle drei Figuren bedienen sich dieser „Memorialzeichen“⁹⁶, um unterschiedliche Effekte zu erzielen. Für Dene stellen die von der Elterngeneration stammenden Objekte ihr Erbe dar, das in Ehren gehalten werden und weitergeführt werden muss. Ritter erkennt die Bedeutung

⁹⁵ Dies gilt nicht für die Masken in FB und Ber. Wie in Kap 5.2. beschrieben, besitzen sie dort eine verkleidende bzw. decouvrierende Funktion, Die Krone in IW determiniert die Figur der Königin noch einmal explizit als eine solche.

⁹⁶ Böhme 2006. S. 360. Zu der Einrichtung von Arbeitszimmer in den Romanen siehe **Siegel**, Elke: Vermöbelt. Bewegliches und unbewegliches bei Thomas Bernhard. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 129 (2010). S. 623-640.

dieser Gegenstände für ihre Schwester und thematisiert deren Anhänglichkeit an sie als krankhaft. Voss benutzt sie als Zeichen seines Widerstandes gegen die ihm durch seine Schwester aufgezwungenen, starren Verhältnisse. Anders als bei den anderen Stücken, wo jede Figur ein Inventar an Dingen zur Verfügung hat, die sie für ihre jeweiligen Zwecke einsetzt und diese relativ gut voneinander abgegrenzt sind, bedienen sich hier alle drei Figuren eines gemeinsamen Ding-Pools. Die hierfür genutzten sind typisch bürgerliche: die Kredenz mit dem schönen Geschirr darin, die Standuhr und die Porträts der Familienmitglieder (deren Voss als einziger keines besitzt). Sie bilden einen „«Schatz der Erinnerung», der nicht im Besitz dieser Dinge besteht, sondern «an» diesen Dingen <angehäuft> wird [...] ein *symbolisches Kapital*, das wie ein Hof um die Dinge herum präsent ist.“⁹⁷

Der Hundekorb in „**Der Präsident**“, mit dem sie unentwegt spricht steht analog dazu für den kürzlich verstorbenen Hund, dessen Verlust die Präsidentin nicht verkraften kann. „**Die Berühmten**“ verehren eingangs ihre Vorbilder, die als Puppen neben ihnen am Tisch sitzen. Sie sprechen mit ihnen, holen sich ihre Zustimmung, ja setzen die Puppe der Elly Ney ans Klavier, um sie spielen zu hören. Im zweiten Vorspiel werden die Puppen von ihren Verehrern bezeichnenderweise zerstört, was in Anlehnung an Freud bedeutet, dass sie sich von ihren Vorbildern verraten fühlen, bzw. diese vernichten müssen, um sich selbst zu emanzipieren.

Der Kleidung kommt nicht nur bei Bernhard, sondern allgemein, ein Doppelstatus zu, da sie stärker und offensichtlicher mit Codes behaftet ist, als andere Gegenstände. Zwar vermittelt auch ein Einrichtungsgegenstand eine gewisse Aussage, wie Bürgerlichkeit, ein gewisses Vermögen oder Selbstverständnis, doch muss man dazu erst den intimen Bereich einer Wohnung oder eines Hauses betreten. Kleidung vermittelt jedoch auf den ersten Blick in der Öffentlichkeit, an welchem Punkt eines Raum-Zeit-Status-Kontinuums sich ein Mensch derzeit befindet, z.B. Arbeit / Freizeit / Sport / Feierlichkeit / Vergnügen, Tag / Nacht, bürgerliche Schicht / Arbeiter etc. Dies sind „begriffliche Koordinaten [...] wie sie in der kulturellen Ordnung begründet sind“⁹⁸,

⁹⁷ Böhme 2006. S. 360

⁹⁸ Sahlins 1981. S. 256, auch vgl. **Koppen**, R.S.: Virginia Woolf, Fashion and Literary Modernity. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd 2011. S. 1ff.

und zeigen an, wo der jeweilige Mensch einzuordnen ist. Denn „clothes as embodied cultural practice contribute to bringing forth and performing culture, and as reconstitutive to the extent, that they, as cultural products and images, take on a historiographical or ‘mnemotechnological’ function.”⁹⁹ Natürlich sind solche kulturanthropologischen Überlegungen nur in gewissem Rahmen auf Literatur anwendbar (Selbstinszenierung der Figuren), dennoch vermittelt eine Figur durch die Verwendung von beispielsweise Handschuhen oder Hüten einen Platz in diesem Koordinatensystem – gehobene Gesellschaftsschicht, mittleren Alters, dem Wertesystem der 50er/ 60er Jahre verhaftet.

„Neben dieser Funktion des Anzugs als Typencharakterisierung tragen die Kleider bei Bernhard eine besonders wichtige Funktion als sichtbare Konnotation für die Erinnerung an bestimmte Menschen.“¹⁰⁰, oder auch mit wichtigen, vergangenen Momenten im Leben der Figuren¹⁰¹, denn „Kleidungsstücke haben / ihre Geschichte“ (DSt, 417). Der **„Weltverbesserer“** weigert sich anfangs vehement gegen den „Trieranzug“, da er ihn an eine erlebte Blamage in Trier erinnert und meint, dem Anzug sei eine so ungeheure mnemotechnische Komponente eigen, sodass auch andere Personen das mit diesem Kleidungsstück verknüpfte Erlebnis erkennen würden. Der General in **„Die Jagdgesellschaft“** erinnert sich über seine Uniform an seine Verwundung bei Stalingrad, bei dem ihm der Arm abgerissen wurde; ein lebenslängliches Stigma. Karl in **„Der Schein trügt“** weigerte sich, zu Lebzeiten seiner Mathilde einen schwarzen Anzug zu tragen, da sie Gesellschaftsanzüge mochte. Jetzt, nach ihrem Tod trägt er einen solchen in Erinnerung an sie. Außerdem lässt er ihre Kleider nicht versteigern, sie liegen stattdessen unangerührt als „Damenkleiderhaufen“ (DSt, 394) im Zimmer herum. Herrenstein in **„Elisabeth II.“** trägt einen Begräbnisanzug, da er nach der Parade auf eine Trauerfeier muss. Es ist dieser Anzug jedoch eine ironische Andeutung im Hinblick auf die bevorstehende Katastrophe, in der alle Gäste Herrensteins mit dem Balkon in die Tiefe stürzen. Frau Zittel in **„Heldenplatz“** streicht liebevoll über die Anzüge des verstorbenen Professor Schuster.

⁹⁹ Koppen 2011. S. 1

¹⁰⁰ Jang 1993. S. 148

¹⁰¹ Vgl. auch **Link**, Kay: Die Welt als Theater. Künstlichkeit und Künstlertum bei Thomas Bernhard. Stuttgart: Heinz 2000. (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 382). S. 81f.

Das Anlegen der Kleidung, das die Protagonisten oftmals während ihrer Monologe praktizieren und diese damit dynamisieren, bedeutet aber nach Huntemann auch ein Anlegen ihrer gesellschaftlichen Rolle.¹⁰² So trägt Rudolf in „**Vor dem Ruhestand**“ außer Haus den Amtstalar und zu Hause zu Himmlers Geburtstag die SS-Uniform, wohingegen Clara jedes Jahr die KZ-Jacke anziehen muss, und die Mutter in „**Am Ziel**“ schleppt alte Kleider im Artistenkoffer ihres Großvaters mit, als „Theaterrequisiten für ungelebte bzw. phantasierte Existenzen“¹⁰³. Der dramatische Schriftsteller wiederum hat sich im gleichen Drama der Kleidung, dem Jacke-anziehen verweigert. Diese Chiffre für das Gefangensein in einer Rolle, die einem aufgezwungen wird, und gegen die man sich nicht wehren kann, wird in AZ deutlicher ausgearbeitet, als in den anderen Stücken. Seine Eltern zogen dem Schriftsteller immer wieder die „lebenslängliche Jacke“ (AZ, 353) an, er sie wiederum aus, bis sie so „erschöpft“ (AZ, 353) von dieser Anstrengung waren, dass er „freie Bahn“ (AZ, 353) hatte und weggehen konnte. Diese Metapher wird aber auch für sein Kunstverständnis verwendet, denn er ist der Ansicht, dass ohnehin schon alles gemalt und geschrieben wurde, und ein Künstler somit nichts neues mehr hervorbringen kann. Er kann dem Vorhandenen nur eine „merkwürdige Jacke“ oder „ausgefallene Hose“ (AZ, 365) anziehen, um es so als ein eigenes Werk zu verkaufen.

Die **Präsidentin** verbietet Frau Frölich, ein schwarzes Kleid zu tragen, denn die Farbe schwarz stehe nur ihr und ihrem Mann zu (Pr, 25). Daher zieht sie ein rotes Kleid an, was bei der Präsidentin allerdings keinen weniger „niederträchtigen“ (Pr, 29) Eindruck macht. Durch dieses rote Kleid wurde Frau Frölich in den Herrschaftskreis aufgenommen. „also habe ich Ihnen das Kleid vor zwanzig Jahren geschenkt / Erinnern Sie sich / aufgezwungen / aus dem Kasten herausgenommen / und auf den Boden geworfen / *deutet auf den Boden* / Dahin Frau Frölich / Sehen Sie / und Sie haben es aufgehoben / und angezogen / widerspruchslos“ (Pr, 38). Dieses Schicksal der Frau Frölich ist dasselbe, das Johanna ereilt hat, die ebenfalls durch Ablegen der eigenen Kleidung in den Besitz der Guten übergegangen ist. Anders als diese, darf sie sich jedoch nicht maskieren / verstecken. Den Schleier der Präsidentin, den sie auf ihr

¹⁰² Vgl. Huntemann 1990, S. 137. Ähnlich argumentiert Link 2000 Kap. 3.4. und weist vor allem auf die Dominanz der Kleidungsstücke in den ersten Akten von FB, VdR und H hin.

¹⁰³ Huntemann 1990, S. 155

Geheiß genommen hat, darf sie nicht tragen, denn „Sie müssen Ihr wahres Gesicht tragen Frau Frölich“ (Pr, 47)

3.5.2.2. *Präsentische / Reflektierende Zeichen*

Vielfach verbreitet bei Bernhards Altersnarren findet sich das deiktische Zeichen, als Stock (IW, IK, Tm), Regenschirm (M), Hörrohr (Wv) oder Cellobogen (MdG), das als Zeichen der „bewußten Demonstrierung der Autorität“¹⁰⁴ dient. Die Figuren verwirren ihre Untergebenen mit nichtssagenden Anweisungen in Verbindung mit Richtungsadverbien wie „da, dahin, hierhin“. Das Zeichen erfüllt also die Funktion eines Zeigestabs oder Stocks, mit dem der jeweilige Protagonist die Untergebenen dirigiert, anstatt sich selbst die Mühe zu machen und dorthin zu gehen, wo das gewünschte Objekt sich befinden soll. Mitunter wird mit einem solchen Zeichen auch gegen die anderen Figuren vorgegangen, bzw. fungiert als Drohmittel

MINETTI mit dem Regenschirm gegen den Lohndiener / Dalassen / stehenlassen / da stehenlassen / Lohndiener stellt den Koffer wieder ab, einen Meter von dem Platz weg, auf dem er bis jetzt gestanden war / Da / da / Lohndiener hebt den Koffer wieder auf, Minetti zeigt mit dem Regenschirm an, wo er will, daß der Lohndiener den Koffer abstellt / Da / da / hierher“ (M, 214 f.) Klopft dem Lohndiener mit dem Regenschirm auf die Finger (M, 218)

Bei „**Immanuel Kant**“ wird diese Marotte wiederum ironisch gebrochen

befehlend / Stell ihn hin / Ernst Ludwig will den Käfig auf einen Sessel stellen / Nicht dahin / nicht auf d i e s e n Sessel / auf den Sessel neben meinem Klappstuhl / Friedrich in nächster Nähe / zeigt mit dem Stock auf den Sessel neben seinem Klappstuhl / d a h i n stellst du / FRIEDRICH / Dahin dahin / KANT / Natürlich dahin (IK, 257)

Durch die Wiederholung des Befehls durch den Papageien und die Bestätigung der Aussage Friedrichs durch Kant ist diese Herrschaftsgeste nicht mehr ernst zu nehmen

¹⁰⁴ Jang 1993. S. 152

und Kant als Philosoph, der „Amerika die Vernunft“ (IK, 282) bringt, ebenfalls nicht. Die Figur wird von Beginn an ridiculisiert und ihre Autorität unterlaufen.

Die erste Funktion des deiktischen Zeichens ist die der Machtausübung. In der vierten Szene zeigt **„Der Weltverbesserer“** mit dem Hörrohr wohin der Fauteuil platziert werden soll, begleitet von einem ironisch-ungenauen „Dahin / dahin siehst du / Ich zeige dir doch / wohin / dahin / F ü h l s t du denn nicht wohin der Fauteuil gehört“ (Wv, 162) Wenig später, als er sich vom plötzlichen Auftauchen der Hausangestellten in seiner geistig-schöpferischen Isolation bedroht fühlt, droht er der Frau mit dem Hörrohr. Die Regieanweisung „fährt mit dem Hörrohr in den [Trier-]anzug“ lässt sich als Austreiben der schlechten Erinnerungen an den Misserfolg in Trier aus dem Anzug deuten, was durch das Hörrohr als Instrument seiner Macht nicht unabwegig ist. In zweiter Instanz dient es als Kommunikationsbarriere. Der einzige selbstständige Sprechakt aus Eigeninitiative der Frau wird gehemmt, da der Weltverbesserer vorgibt, sie ohne sein Hörrohr nicht zu verstehen. Die Frau muss sich wiederholen; erst nachdem sie es ihm gebracht hat, signalisiert er mit einem doppeldeutigen „ich höre“ seine Gesprächsbereitschaft. (Wv, 136)

3.5.2.3. *Charakterisierende Objekte*

Gleich zu Beginn wird über die Requisiten der gesellschaftliche Rahmen, in dem die Figuren des jeweiligen Stückes sich bewegen, verhandelt. **„Die Gute“** schreibt jeden Tag Briefe an hohe Vertreter der staatlichen Gewalt (Bürgermeister, Polizeidirektor...), die allerdings niemand liest, wie sie selbst weiß, sie werden ja nicht einmal abgeschickt. Das Briefeschreiben selbst ist eine bürgerliche Handlung, das spätere Anprobieren von Handschuhen und Hüten verstärkt diesen Rahmen umso mehr.

Briefwechsel stehen in der Literatur, etwa in den Entwicklungsromanen des 18. Jahrhunderts oder gar in Briefromanen, traditionell für eine Form von bürgerlichem

Gedankenaustausch und Subjektkonstitution [... damit ist] eine bestimmte Gesellschaftsschicht >verkörpert< oder, genauer, deren Herrschaftsmechanismen.¹⁰⁵

Dies wird aber gleich zu Beginn des Dramas ad absurdum geführt, da die Gute jeden Tag denselben Repräsentanten schreibt, was die Farbkodierung der Umschläge verrät „Heute sind es grüne / morgen wieder weiße Kuverts / und so weiter“ (FB, 11). Ihre Selbstpositionierung als wichtiges Mitglied der Gesellschaft durch tägliches Briefeschreiben wird im nächsten Moment unterlaufen, wenn sie selbst sagt

Sie lachen schon länger als drei Jahre darüber / Wenn Sie nur diese Krankheit aus mir herauslachen könnten / Bringen Sie mir doch die Briefe her / damit ich sie alle zerreißen kann / Alles ist jeden Tag tagtäglich [...] Unwahrheiten / Unzulänglichkeiten / Lügen (FB, 12)

Der Vater in „**Der Ignorant und der Wahnsinnige**“ wird über die Zeitung, Flasche und Blindenbinde als nicht ungebildeter, aber trinksüchtiger Blinder erkenntlich, die Königin wiederum über ihre Krone und Koloratur. Die Zirkustruppe um **Caribaldi** wird von Beginn an von einem Notenständer begleitet. Die Schauspielerin und der **Präsident** trinken Champagner, er raucht eine Zigarre und sie wird über die Perlenkette als zur besseren Gesellschaftsschicht (oder gut gesponsert) erkennbar. Champagner wird bei Bernhard sehr oft eingesetzt um ein Leben in Wohlstand darzustellen, in dem finanzielle Probleme nicht existieren (IW, Pr, Ber, M, IK, VdR hat den Metternich-Sekt, Wv). Der Talar, den Vera eingangs bügelt weist **Rudolf** als Richter aus, wie die linken Zeitungen Claras Einstellung als zu ihren Geschwistern gegensätzliche aufzeigt. Das **Fräulein Werdenfels** bekommt einen Fotoapparat und als Germanistin einen Notizblock. Auch die Antagonistin **Ritter** vertieft sich in ihre Zeitung und kapselt sich somit vom restlichen Geschehen ab. Ludwig wiederum bekommt von Dene seine Baumwollunterhosen, über die das Motiv des Inzest aufgerollt wird.

¹⁰⁵ Jürgens, Dirk: Das Theater Thomas Bernhards. Frankfurt/ Main: Peter Lang 1999. S. 41

4. Exkurs: Künstlertum

Alle große theoretische Leistungen, worin es auch sei, werden dadurch zu Stande gebracht, daß ihr Urheber alle Kraft seines Geistes auf Einen Punkt richtet, in welchen er sie zusammenschießen läßt und konzentriert, so stark, fest und ausschließlich, daß die ganze übrige Welt ihm jetzt verschwindet und sein Gegenstand ihm alle Realität ausfüllt.¹⁰⁶

Die literarische Beschäftigung mit der Figur des Künstlers geht zurück auf die siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts, seitdem „das liberale Bürgertum kulturell den Ton angab, hat die deutsche Literatur [...] ihre eigenen Voraussetzungen und die problematische Existenz ihrer Urheber mit zum Gegenstand“¹⁰⁷. Der Künstler befand sich nicht mehr unter dem Schutz eines Mäzens, es galten nicht mehr die alten Regeln der Kunst, sondern die der Marktwirtschaft. Dadurch fand er sich in einer exponierten Position wieder, in der er Kunst produzieren musste, um finanziell überleben zu können. Der Anspruch an Originalität und Kreativität stieg ungemein. Um weiterhin an Subjektivität und Autonomie festhalten zu können, musste der Künstler „die Realität leugnen, sich mit seiner Innerlichkeit über die ihn umgebende Welt hinwegsetzen“¹⁰⁸. Der Geniekult, der im Sturm und Drang begründet wurde, sah im Künstler „eine krisenhafte Ausnahmefigur“¹⁰⁹, die durch das künstlerische Selbstbewusstsein mit der Theorie dichterisch-genialer Autonomie ein starkes Moment der Selbstreflexion erhielt.

¹⁰⁶ **Schopenhauer**, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung. Zweiter Band, welcher die Ergänzungen zu den vier Büchern des ersten Bandes enthält. Zürich: Haffmans Verlag 1994. S. 453f.

¹⁰⁷ **Gamper**, Herbert. Die Künstlerfiguren bei Grillparzer und Thomas Bernhard. In: „Stichwort Grillparzer“. Hrsg. v. Hilde Haider- Pregler und Evelyn Deutsch- Schreiner. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 1994. S. 107

¹⁰⁸ **Hartz**, Bettina: »Das Märchen ist ganz musikalisch«. Thomas Bernhards Theaterstück *Der Ignorant und der Wahnsinnige*. Köln: Teiresias 2001. S. 20

¹⁰⁹ **Schmidt**, Jochen: Die Krise der romantischen Subjektivität: E. T. A. Hoffmanns Künstlernovelle »Der Sandmann« in historischer Perspektive. In: Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Festschrift für Richard Brinkmann. Hrsg. v. Jürgen Brummach. Tübingen: Niemeyer 1981. S. 348

Grundsätzlich kann man bei Thomas Bernhard drei Klassifizierungen der Künstlerdramen vornehmen. Für den Typus des Künstlers mit absolutem Anspruch, der scheitern muss „bei der Annäherung an die so unablässig wie erfolglos angestrebte Vollkommenheit seiner Kunst“¹¹⁰ und der „im Maß [seiner] Selbsttäuschung“¹¹¹ der Lächerlichkeit verfällt, werden die Dramen „Die Macht der Gewohnheit (1974)“, „Minetti“, „Der Theatermacher“ und „Einfach kompliziert“ herangezogen. Demgegenüber steht „Der Ignorant und der Wahnsinnige“ mit einer Künstlerin, die die Perfektion erreicht, darüber aber ihre Menschlichkeit verliert und ebenfalls scheitert. „Über allen Gipfeln ist Ruh“ verhandelt schließlich das Konzept des modernen, in den Literaturbetrieb integrierten Autors, der diesen Markt für sich zu nützen weiß und davon auch finanziell gut leben kann, wie auch „Die Berühmten“ und „Der Weltverbesserer“; Diese Figuren repräsentieren die „Kehrseite des aus der Aufbruchsphase des Bürgertums im 18. Jahrhundert überkommenen Kunstverständnisses, des bürgerlichen Geniekults, von dem am Ende des 20. Jahrhunderts nur noch Dilettanten, Haustyranen und Schwadronneure übriggeblieben sind.“¹¹²

Anders einteilen kann man die Künstlerfiguren auch in produzierende und reproduzierende (womit allerdings keine Rücksicht auf die Haltung der Figuren ihrer eigenen Kunst gegenüber genommen wird). Zu den produzierenden zählen dann ÜaGiR, AZ, Wv und Jg, zu den reproduzierenden M, Ek, Ber, IW, wobei Tm eine Mittelposition einnimmt, da Bruscon das Stück, in dem er spielt ja auch selbst verfasst hat.¹¹³ Japp unterscheidet weiter zwischen Künstlern und Artisten, da sich für die Artisten der Konnex zur Kunst hauptsächlich über die Affinität zu einem Kunstwerk abspiele, wie in MdG und DSt.

Diese Stücke stellen somit unterschiedliche Vorstellungen von Künstlertum vor, die aber alle ihren Ursprung darin finden, gegen die familiäre Herkunft und in weiterer

¹¹⁰ **Mittermayer**, Manfred: „Berühmtsein das ist es“. Zu Thomas Bernhards Festspielsatire *Die Berühmten*. In: Thomas Bernhard und Salzburg. 22 Annäherungen. Hrsg. v. Manfred Mittermayer und Sabine Veits-Falk. Salzburg: Salzburger Museum Carolino Augusteum 2001. S. 49

¹¹¹ Gamper 1994. S. 108

¹¹² Jürgens 1999. S. 185 meint mit diesem Satz auch Bruscon im Hinblick auf nationalistische (Be-)Züge bei beiden.

¹¹³ Vgl **Japp**, Uwe: Das deutsche Künstlerdrama. Von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Berlin: de Gruyter 2004. S. 252f.

Folge gegen die Gesellschaft, „in die entgegengesetzte Richtung“ (Tm, 216) zu gehen. Das Aufrechterhalten ihrer Existenzlüge als Selbsttäuschung (der möglichen Erfüllung ihres Kunstanspruchs) ist ein Existenzmechanismus als Voraussetzung für das Über- und Weiterleben. Im Werkverlauf ist eine Entwicklung von der „Kunstausübungskunst zur Kunstvernichtungskunst“¹¹⁴ festzustellen, also vom absoluten Kunstanspruch, durch den die Figuren vernichtet werden hin zu einer Haltung gegen die Kunst, die bei „Alte Meister“ von der Hauptfigur Reger vernichtet wird

4.1. Produzierende Künstler

4.1.1. Am Gipfel des Erfolgs

*Aber das steht alles ganz genau bei Stieglitz
(ÜaGiR, 216)*

In diesem Kapitel wird das Drama „**Über allen Gipfeln ist Ruh**“ behandelt. Die Handlung, bestehend aus elf Szenen, setzt vor dem Frühstück ein und endet am späten Nachmittag. Fräulein Werdenfels ist zu Besuch bei Moritz Meister und seiner Frau. Dieser ist ein „staatskonformer Schriftsteller“¹¹⁵, Dichter, ehemaliger Sänger, Philosoph, Naturgeschichtsphilosoph, Ahnenforscher, Hobbyimker und Archäologe. Dort möchte sie mehr über seinen Werdegang und speziell zu ihrem Dissertationsthema, zwei Kapitel (Robert- und Edgarkapitel) aus seinem größten Werk, der Tetralogie, erfahren. Diese wurde gerade fertiggestellt und steht kurz vor der Veröffentlichung. Er hat vom Verleger bereits eine Auflage von 100.000-150.000 Stück zugesichert bekommen, obwohl dieser nichts vom Inhalt weiß, denn Meister hat ihn fortwährend „auf die Folter gespannt“ (ÜaGiR, 210). Meisters Kunstverständnis wird über den

¹¹⁴ Vgl. **Schmidt-Dengler**, Wendelin: Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945-1990. St. Pölten, Salzburg: Residenz Verlag ³2010. S. 466ff.

¹¹⁵ Jürgens 1999. S. 185

Gegenstand der Tetralogie abgehandelt, auch wenn diese als Requisit erst in der letzten Szene vorkommt, so wird sie doch ununterbrochen diskursiv produziert.

Sein Werk bannt die gesamte Kulturgeschichte in 428 Kapitel auf 2000 Seiten, andererseits ist es äußerst autobiographisch geschrieben und „ein Spektrum sozusagen aller Weltmenschencharaktere“ (ÜaGiR, 227). Ein Monumentalwerk für dessen Fertigstellung er zweiundzwanzig Jahre brauchte. Seine Hauptfigur und Alter Ego Professor Stieglitz erklärt in diesem Roman sein (Moritz‘) bisheriges Leben, seine ganze Geschichte, Erfahrungen und seine (mitunter nicht nur latent antisemitischen) Ansichten, denn „er zeichnete den Professor Stieglitz / wie sich selbst / vollkommen autobiographisch“ (ÜaGiR, 202)

Die Aussagen Meisters über sein Werk könnten undurchsichtiger und undeutlicher kaum sein: „Es gibt ein Märchen das Märchen heißt Tobias / in diesem Märchen können Sie alles nachlesen / was das Robertkapitel betrifft / und wenn Sie das begriffen haben / ist Ihnen auch das Edgarkapitel klar“ (ÜaGiR, 233)

Ein Schriftsteller beschränkt sich auf Andeutungen / er kann sein Werk nicht erklären / Stieglitz ist nur ein Stichwort wie Kuckuck / er weiß was es beinhaltet aber er kann es nicht erklären / Wird er gefragt ist er in der größten Verlegenheit / Sie können einen Marmeladenerzeuger fragen / was alles in seiner Marmelade ist / aber einen Dichter nicht was in seiner Dichtung ist“ (ÜaGiR, 247)

Die Antworten, die das Ehepaar Meister gibt, sind gespickt mit Verweisen auf die Aussagen des Gewährsmannes Stieglitz; sie werden in Berufung auf diese überlegene Instanz verifiziert mittels „wie mein Professor Stieglitz, sagt Stieglitz, wie Professor Stieglitz sagt, sagt mein Stieglitz, sagt Stieglitz in den Dolomiten ganz für sich allein, mein Stieglitzgedanke, verstehen Sie, so das genaue Stieglitzzitat“ Auch wenn bei Meisters Werk und Leben immer auf Stieglitz rekurriert wird, also die Darstellung mit dem Dargestellten zusammenzufallen scheint, wird doch die Problematik der Identifizierung von Figur und Autor thematisiert.

Aber die Darstellung ist immer eine andere / Der Schriftsteller ist immer anders als er dargestellt wird [...] Der Dargestellte ist eine Fälschung / Wenn das Werk lacht / weint

der Dichter / und umgekehrt / und alles immer wieder umgekehrt / und falsch sagt
Stieglitz (ÜaGiR, 249)

Diese Feststellung wird jedoch gleich wieder ironisch gebrochen, indem das „umgekehrt“ eine perpetuierende Bewegung erhält, die aber mit dem Verweis auf Stieglitz sofort falsifiziert und somit zerstört wird.

Meister rekurriert auf den Topos des genialischen Künstlers, aus dem die Kunst von innen heraus kommt, der vom interpretierenden zum schöpferischen Künstler wurde, nachdem er in der Kathedrale von Regensburg, unterhalb einer kleinen Öffnung im Netzrippengewölbe eine Erleuchtung hatte und ihm bewusst wurde, dass er zum Dichter bestimmt sei. Aus dieser Position heraus, die impliziert, dass er an seinem Werk nicht „arbeitet“, sondern es ihm, wie in der romantischen Vorstellung, eingegeben wird, erklären sich auch die inflationären Verweise auf Professor Stieglitz. „Der wahre Künstler weiß nichts über seine Kunst / erst nach und nach wird ihm deutlich / was ihm letzten Endes doch vollkommen verborgen bleibt“ (ÜaGiR, 220) Diese Imago möchte Frau Meister auch Fräulein Werdenfels vermitteln, doch spätestens in der letzten Szene wird dem Leser klar, dass es sich hierbei um eine Selbstinszenierung eines „vom Kulturbetrieb begünstigten und seine Mechanismen schamlos ausnutzenden Zyniker[s]“¹¹⁶ handelt, dessen Werk mehr Machwerk als etwas anderes ist und dem Nonsens anheimfällt: „Man versteht das Edgarkapitel natürlich nur / wenn man Knossos versteht / aber nur wenn man zu meinen Schlüssen gekommen ist“ (ÜaGiR, 229).

Auf der anderen Seite wird nicht nur Meister, sondern über die Fragen des Fräuleins, auch die Arbeit eines Literaturwissenschaftlers karikiert, denn sie sind größtenteils plump und hohl, manchmal schon schwachsinnig, wie diese in Kantscher Verpackung:

Wie ist Ihr Verhältnis zur Natur / ist es ein Naturverhältnis an sich wie Sie sagen / oder ist es etwas anderes an sich wie Professor Stieglitz sagt [...] Warum ist das Robertkapitel kürzer als das Edgarkapitel“ (ÜaGiR, 231) Hatten Sie ein Konzept für die Tetralogie (ÜaGiR, 226)

¹¹⁶ Gamper 1994. S.108

Aber nicht nur das Fräulein, sondern die Germanisten im Allgemeinen werden aufs Korn genommen. In einigen Aussagen finden sich Seitenhiebe auf namentlich nicht genannte Kritiker, die „tatsächlich zu solcher Beobachtung fähig“, zwar „die besten ihres Fachs“ seien, aber trotzdem hätten sie „jahrzehntelang geirrt / [w]enn es nach den Kritikern gegangen wäre / hätte ich mich ja längst umbringen müssen“ (ÜaGiR, 230)

Der Künstlertypus, den Meister darstellt bzw. inszeniert, ist der des modernen Bestseller-Autors, der für Lesungen durch die Länder und Städte reist, seine Bücher nach dem Mittagessen signiert, „ungern aber er macht es [denn m]an darf doch die treuen Leser nicht enttäuschen“ (ÜaGiR, 223). Er wird von seiner Frau gemanagt, die für ihn die Auftritte plant, Gagen aushandelt und Verträge abschließt. Auch ohne Wissen ihres Mannes. Sie hat ihre Karriere als erfolgreiche Pianistin aufgegeben, um ihn unterstützen zu können. Für seine schriftstellerische Entwicklung sind beide in die Isolation gegangen und haben „selbst mit den engsten Verwandten gebrochen / weil es für die Entwicklung meines Mannes notwendig gewesen war“ (ÜaGiR, 261), denn

[e]in Künstler muß seinen Weg allein gehen / er darf nicht links und nicht rechts blicken
[...] Sehr oft hat mein Mann an Selbstmord gedacht / er hat noch heute die Pistole unter
seinem Kopfpolster liegen / jahrelang fürchtete ich mich vor dem Schuß in seine
Schläfe / damit hat er mir immer gedroht / er werde sich umbringen wenn alles so
weiterginge (ÜaGiR, 261)

Auch „**Der Weltverbesserer**“ steht am Gipfel seines Erfolges, den er dem Traktat verdankt, der in achtunddreißig Sprachen übersetzt wurde und rund um die Welt ging. Viele Studien sind bereits zu ihm erschienen und er wird von der Universität als Ehrendoktor geehrt, auch wenn weder ihre Vertreter, noch die übrigen Leser begriffen haben, dass der Traktat von der Abschaffung der Welt handelt. Auch er befindet sich also am Gipfel des Erfolges, wenngleich er weit weniger produktiv war als Moritz Meister und sich in weniger Sparten versucht hat. Jedoch handelt dieses Drama weniger von seinem Geistesprodukt und Schaffen, als dass es als Grundlage und Basis der Macht fungiert. Es wird nicht primär die Auffassung von Künstlerschaft verhandelt, sondern ein vielschichtiges Beziehungssystem aufgezeigt, das erst aufgrund dieses Traktates und seiner finanziellen Folgen entstehen konnte. Nachdem der Fokus des

Stückes auf den Machtstrukturen liegt, wurde es auch ausführlich in jenem Kapitel behandelt und sei unter diesem Aspekt der Künstlerschaft nur erwähnt.

Der Schriftsteller in „**Am Ziel**“ hat gerade seinen ersten Erfolg verbuchen können, das Publikum wollte nach der Vorstellung den Saal gar nicht mehr verlassen und gab Standing Ovationen. Es ist dies der erste große Erfolg. Wenn es nach seinen Eltern gegangen wäre, hätte er Architekt werden müssen, doch er hat sich für die „entgegengesetzte Richtung“ (AZ, 351) und für das Theater „in aller Entschiedenheit und Heimlichkeit allein“ (AZ, 351) entschieden, ohne sie hiervon in Kenntnis zu setzen. Auch er hat den Weg in die freiwillige Isolation gewählt, um sich seiner Kunst widmen zu können. Allerdings leidet er darunter mehr als die anderen Künstlerfiguren, denn „was gibt es Schrecklicheres als allein zu sein / mit sich selbst [...] Ja er will es so / er verflucht es und will es so“ (AZ, 365) Jedoch ist er der Meinung, wie bereits erwähnt, nichts neues mehr schaffen zu können, sondern altem nurmehr neue Kleider anlegen zu können. Dadurch reiht er sich selbst zu den reproduzierenden Künstlern ein, wird aber aufgrund seiner schöpferischen Tätigkeiten trotzdem in diesem Kapitel erwähnt. Es wird erneut die Differenz von Darstellung und Dargestelltem und die angebliche Notwendigkeit von Mimesis beschrieben

MUTTER / Waren Sie denn überhaupt jemals auf einem Ball / SCHRIFTSTELLER /
Nein nie / MUTTER / Das habe ich mir gedacht / Aber Sie beschreiben doch in Ihrem
Drama einen Ball / und ganz ausgezeichnet / merkwürdig / man muß also nicht auf
einem Ball gewesen sein / um einen Ball ganz ausgezeichnet beschreiben zu können /
man muß nicht kennen was man beschreibt / SCHRIFTSTELLER / Ich war ja auch nie
im Zuchthaus (AZ, 372)

Bei diesem Stück gilt gleichsam wie für den Weltverbesserer, dass hier nicht unbedingt die Künstlerschaft des Schriftstellers im Vordergrund steht, sondern die Beziehung zwischen Mutter und Tochter, sodass dem hier Genüge getan sei.

4.2. Reproduzierende Künstler

*Manche Künstler gehen mit offenen Augen
auf den Abgrund zu
und stürzen hinein (Ber. 141)*

Dieses Kapitel wird sich mit dem absoluten Kunstanspruch der Protagonisten „**Minetti**“, der Königin der Nacht aus „**Der Ignorant und der Wahnsinnige**“, und Er aus „**Einfach kompliziert**“ befassen. Minetti und die Königin sind graduell verschieden, handelt es sich bei Minetti doch um einen Künstler, den niemand sehen möchte und bei der Königin um einen Opernstar, der in den wichtigsten Häusern der Welt gespielt hat. Gleichsam ist beiden dasselbe Verständnis von reproduzierender Kunst als dem Höchsten eigen. Man kann beide Stücke als aufeinander bezogen betrachten und IW als eine Gegenkonstruktion zu Minetti. Die Königin möchte sich am Ende des Stückes und am Höhepunkt ihrer Karriere gegen das Publikum stellen, welches sie liebt, bricht allerdings tot zusammen. Minetti stellte sich 30 Jahre zuvor gegen die Gesellschaft und lebte daher in Isolation und muss jetzt erkennen, dass niemand mehr seine Kunst sehen möchte. Auch wenn Minetti ob seinen Bemühungen, sich noch einmal als Lear produzieren zu können, der Lächerlichkeit anheimfällt und die Königin nicht, haben beide dieselbe künstlerische Auffassung.

4.2.1. Der künstlerische Absolutheitsanspruch

*„Der Künstler ist erst der wahre Künstler
wenn er durch und durch wahnsinnig ist
wenn er sich in den Wahnsinn hineingestürzt hat
bedingungslos
sich zur Methode gemacht hat“ (M, 242)*

Die Künstlerkonzeptionen Bernhards stehen durch die schicksalshafte Notwendigkeit des Scheiterns in der Tradition der Darstellungen des 19. und 20. Jahrhunderts. Der Autor führt „einen Traditionsstrang der letzten zweihundert Jahre an einen Abgrund, vor dem es nur Gelächter und dann Schweigen gibt“¹¹⁷ Er schreibt sich mit den in diesem Kapitel behandelten Figuren ein in „die Tradition der Auffassung von der idealistischen und absoluten Kunst“¹¹⁸. Diese repräsentieren das „Streben nach dem Moment der Transzendierung des Bewusstseins in der Kunst“¹¹⁹, ihr Anspruch an sich und ihre Umgebung ist ein höchster und absoluter. Durch die romantische Einführung der Vorstellung von Kunst als höchster Form menschlicher Produktivität entstand ein Abgrund, so Sorg, ein unüberbrückbarer Gegensatz aufgerissen zwischen dem Künstler, als dem „Statthalter des Höchsten und den Vielzuvielen, deren Zahl schon Frevel ist, wie Stefan George es formuliert hat. Und weil das so ist oder sein soll, ist der Künstler ein Isolierter, ein asketisch nur seinem Werk verpflichteter, der für dieses und an diesem leidet und daran, daß er ein „Isoliert-Einsamer sein muß“¹²⁰ Derjenige, der den absoluten Anspruch an sich und sein Werk richtet, muss daher in die Isolation gehen, um sich dem vollkommen widmen zu können. Es entsteht eine Dichotomie von Kunst und Leben und von Kunst und Wirklichkeit.

¹¹⁷ Sorg, Bernhard: Der Künstler als Misanthrop. Zur Genealogie einer Vorstellung. Tübingen: Niemeyer 1989. (=Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 51). S.106

¹¹⁸ Plaice, Renata: Spielformen der Literatur. Der moderne und der postmoderne Begriff des Spiels in den Werken von Thomas Bernhard, Heiner Müller und Botho Strauß. Würzburg: Königshausen & Neumann 2010. (= Epistemata, Würzburger Wissenschaftliche Schriften 699). S. 78

¹¹⁹ Plaice 2010. S. 80

¹²⁰ Sorg 1989. S. 106

„Oder meinen Sie, Prinz, dass Raphael nicht das größte malerische Genie gewesen wäre, wenn er unglücklicherweise ohne Hände wäre geboren worden?“¹²¹ Diese Metapher aus Lessings „Emilia Galotti“ beschreibt „eine Kunstphilosophie der Eigentlichkeit, die sich mehr und mehr vom Kunstwerk als realem Artefakt entfernt und sich der Idee des Kunstwerks, vor allem den Bedingungen der Möglichkeit, zuwendet“¹²². Der Diskurs vom Meister mit dem absoluten, vollendeten Meisterwerk weicht hier einem, in welchem der Künstler sein fertiges Werk in sich tragen kann, ohne dem Ausdruck zu verleihen. Der Raphael ohne Hände bezeichnet die Opposition von Geistigem und Materiellem, also dem Geist auf der einen Seite und der Hand als Werkzeug auf der anderen Seite. Diese kann Ideen allerdings nur ungenügend umsetzen, wodurch kein Meisterwerk zustande kommen kann. Nur die Idee kann absolut sein. Im Augenblick der Verwirklichung, der Objektivierung als Vergegenständlichung, würde die Vollendung verlorengehen.¹²³ Die Künstlerschaft, die sich somit von innen heraus, als Selbstauffassung manifestiert, beschäftigt sich mit Werken, die nicht zu vollenden sind, jedoch „in ihrer gedanklichen Anlage herausragend bleiben“¹²⁴. Diese höchst romantische Idee des genialen Künstlers, der sein Kunstwerk in sich trägt, das somit für andere Personen unzugänglich ist¹²⁵ findet sich stark bei Thomas Bernhard und besonders bei Minetti wieder. Aus diesem Unverständnis der Umwelt gegenüber einem solchen Künstler, resultiert eine Abkehr von ihr, die Isolation, in der dem eigenen Kunstanspruch nachgegangen werden kann. „Die Leute sagten / ich sei verrückt / *Mädchen dreht das Transistorradio leiser* / aber ich dachte / die Leute sind verrückt“ (M, 246)

¹²¹ **Lessing**, Gotthold Ephraim: Emilia Galotti. Stuttgart: Reclam 2001 (=RUB 45). S.10

¹²² **Pontzen**, Alexandra: Künstler ohne Werk. Modelle negativer Produktionsästhetik in der Künstlerliteratur von Wackenroder bis Heiner Müller. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2000. S. 20f.

¹²³ Vgl. **Belting**, Hans: Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst. München: Beck 1998. Kap. 7

¹²⁴ **Schwarz**, André: Künstler und Wissenschaftler. Aspekte des »Geistesmenschen« bei Thomas Bernhard. In: Literatur als Lust. Begegnungen zwischen Poesie und Wissenschaft. Hrsg. v Lutz Hagestedt. München: belleville 2008. (=Reihe Theorie und Praxis der Interpretationen 6). S. 282

¹²⁵ Minetti weist Parallelen zu Franz Grillparzers „Der arme Spielmann“ auf, denn beide kehren sich von der Welt ab. Während Minetti den Lear in sich trägt, schwebt Jakob die absolute Musik vor, die aber nur aus Harmonien besteht und somit unerträglich ist Vgl. **Barthofer**, Alfred: Kennen Sie den „Armen Spielmann“ von Grillparzer?. Anmerkungen zur Grillparzer-Rezeption bei F. Kafka und Thomas Bernhard. In: „Stichwort Grillparzer“ Hrsg. v. Hilde Haider-Pregler und Evelyn Deutsch- Schreiner. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 1994. S. 123-133.

Minetti, ein Schauspieler, wartet in einem Hotel in Oostende in der Silvesternacht auf den Schauspieldirektor aus Flensburg, einem Jugendfreund von ihm. Der Protagonist hatte sich in der Vergangenheit gegen das Publikum und die Weltliteratur gerichtet, wurde daher aus Lübeck vertrieben und fand bei seiner Schwester Unterschlupf. Zur 200-Jahr-Feier soll er wieder den King Lear spielen; eine Rolle, die er seit zweiunddreißig Jahren am Dachboden seiner Schwester in Dinkelsbühl mit der Maske von James Ensor probt. Während der drei Szenen wartet er monologisierend mit einer Dame und einem Mädchen auf den Direktor, der jedoch nicht kommt. Er setzt sich im „Nachspiel“ mit der Learmaske im immer heftiger werdenden Schneetreiben auf eine Bank, nimmt Tabletten ein und wird eingeschnitten.

Minetti erklärt seine selbstgewählte dreißigjährige Isolation in der Dachkammer seiner Schwester in Dinkelsbühl durch eine „natürliche“ Alterität.

In diesem Kopf mein Herr / ist alles anders / Alles ist anders mein Herr / andere Bücher gelesen / andere Philosophien studiert / völlig andere Menschen angetroffen zeit lebens / ein gänzlich anderes / ja ein gänzlich entgegengesetztes Naturverhältnis (M, 220, Hervorhebungen vom Verf.)

Dieser Eindruck wird besonders durch die sich steigernden Adjektive verstärkt, die schließlich seine Besonderheit durch ein „gänzlich anderes Naturverhältnis“, etwas Mystisches, erklären. Diese sehr romantische Vorstellung eines Naturverhältnisses, das dem Üblichen entgegengesetzt ist, muss eine Veränderung der Wahrnehmung voraussetzen und beinhalten und zu einer kapitalen Alterität des Lebens führen. Begründet wird diese von Bildung und Gesellschaft (Umwelt). „In einem fürchterlichen Augenblick / habe ich die Maske aufgesetzt / lebenslänglich / die Gesellschaft ist erschrocken / Ich selbst bin lebenslänglich erschrocken / wir fürchten / was wir nicht sehen“ (M, 218)

Aus diesem Erschrecken durch die lebenslängliche Maske, also die Verpflichtung gegenüber dem absoluten Kunstanspruch, erfolgt die „tödliche Verletzung“ (M, 221f.), die Minetti sich zugefügt hat und der Sturz „kopfüber ins Kunstwerk“ (M, 222), denn “[w]ie können das als absolut Erkannte und seine endliche Fixierung (als

Kunstwerk) miteinander vermittelt werden?“¹²⁶ Dieser Anspruch an die Kunst, der quasi als „Bildungsauftrag“ zum Anspruch an die Gesellschaft wird, um dem „Publikum die Geisteskappe“(M, 222) aufzusetzen, muss scheitern. Bedingt durch seine Verweigerung der klassischen Literatur muss er daher gegen die Gesellschaft spielen. Den Prozess, den die Stadt Lübeck gegen ihn angestrengt hat, hat somit auch die „korrupte Gesellschaft“ (M, 228) gewonnen.

Der Schauspieler / ist das Opfer seiner fixen Idee einerseits / andererseits vollkommenes Opfer des Publikums / er zieht das Publikum an / und stößt es ab / in meinem Fall habe ich das Publikum / immer abgestoßen / je größer der Schauspieler / und je höher die Kunst des Schauspielers / desto heftiger ist das Publikum abgestoßen / [...] und je unglaublicher seine Kunst / desto heftiger ist das Publikum abgestoßen. (M, 238, Hervorhebungen vom Verf.)

Die Erklärung des Verhältnisses zwischen Publikum und Schauspieler wird durch einen Gegensatz von einerseits – andererseits eingeleitet, indem der vollkommene Kunstanspruch den Reaktionen des Publikums gegenübergestellt wird, das die Überhand hat. Die Unmöglichkeit seiner Perfektionsbestrebungen wird sukzessive über die Antonyme „anziehen“ und „abstoßen“ aufgebaut, die über die Fokussierung auf seine Person erweitert wird, und „denotiert bloße Spannung und Zerrissenheit, die Gleichzeitigkeit des Gegensätzlichen, das jeweils allein nicht zu haben ist.“¹²⁷ Die Steigerung von größer – höher – heftiger auf unglaublicher – heftiger verweist auf einen Bereich, der außerhalb der Erfahrungswelt liegt, es ist (möglicherweise) „eine Mystifikation“ (M, 240). Die klassische Weltliteratur und das Klassische an sich (auch gültig für die anderen Bereiche der Kunst) als „normatives, daher bequemes Modell“¹²⁸ werden zurückgewiesen. Die Gesellschaft sieht jedoch in der Kunst die Reduktion zum „Unterhaltungsmechanismus“ (IW, 97), Verstörung ist nicht gefragt. Erst mit der Zerstörung der bürgerlichen Existenz (der Rauswurf aus Lübeck) ist Künstlerschaft

¹²⁶ Huntemann 1990. S. 37

¹²⁷ Klug, Christian: Thomas Bernhards Theaterstücke. Stuttgart: Metzler 1991. S. 218

¹²⁸ Sormani, Laura: Semiotik und Hermeneutik im interkulturellen Rahmen. Interpretationen zu Werken von Peter Weiss, Rainer Werner Fassbinder, Thomas Bernhard und Botho Strauß. Frankfurt/ Main: Peter Lang 1998. S. 247

möglich.¹²⁹ Klar ist damit auch, dass eine solche Person keinen Platz in der Gesellschaft findet, sondern in die Isolation gehen muss. Doch das Absolute im Endlichen¹³⁰ zu fixieren, kann nicht funktionieren, weshalb der Künstler, der die höchste und absolute Perfektion anstrebt, sich entweder zu Tode erschöpfen (wie die Königin) oder an der Nichterfüllung zugrunde gehen muss, denn das Ideal weicht vor allen Bemühungen und Anstrengungen des Künstlers ins Absolute zurück¹³¹. Es ist unerreichbar.

Die Verschmelzung des Protagonisten mit Lear geschieht sukzessive. Eingangs erfolgt die Identifikation auf der diskursiven Ebene durch den Verweis auf den Koffer und die darin befindliche Maske. In der zweiten Szene erfolgt der nächste Schritt als Regieanweisung mittels der Fotografie von ihm als Lear, die Minetti der Dame zeigt und anhand derer sie versucht Ähnlichkeiten zwischen ihm und dem dreißig Jahre jüngeren Foto zu erkennen. Aufschlüsse über eine gelungene Identifikation von Seiten der Dame gibt der Text keine, doch wenig später produziert sich Minetti selbst diskursiv als Lear. „Nach Dinkelsbühl / wenn Sie wissen / wo das ist meine Dame / und habe mich versteckt / habe Gemüse gepflanzt / Kraut eingewintert / Zwiebelzöpfe geflochten / *laut, aufbrausend* / Lear hat sich versteckt“ (M, 231)

Der Darsteller setzt sich mit dem Darzustellenden gleich; die Personalunion scheint vollzogen, wird aber am Beginn des dritten Aktes sogleich relativiert, denn „ich brauche ja nur die Maske aufzusetzen“ (M, 234)¹³². „Minetti wishes to establish his social identity by means of his intense identification with the character of Lear.“¹³³ Die Entwicklung erfolgt nicht konsequent, sondern wird unterbrochen und partiell zurückgenommen. Auch das Mädchen bekommt die Fotografie von Minetti gezeigt, geht aber darauf gar nicht ein (wie auch zuvor die Dame), ja vergleicht das Foto nicht einmal mit ihm. „Ich zeige dir die Maske / *versucht den Koffer zu öffnen, aber es gelingt ihm nicht und er gibt auf* / Es soll nicht sein / mein Kind / Später / vielleicht / dann / endgültig / in Flensburg setze ich die Maske wieder auf“ (M, 237)

¹²⁹ Vgl. Barthofer 1994. S. 131

¹³⁰ Plaice 2010 nennt dies die Identität des Realen im Idealen. S. 79

¹³¹ Vgl. Belting 1998. Kap. 7

¹³² Zur Bedeutung der Maske und der Einheit zwischen Maske und Person siehe Kap. 5.2.

¹³³ **Spring**, Byron: Art and Sociality in Thomas Bernhard's Minetti, Der Theatermacher and Alte Meister. In: The Modern Language Review 105 (1/2010). S. 176

Minettis Kunstanspruch ist nicht nur seine Lebensaufgabe, sondern kann durchaus, wie auch die Geistesprodukte der übrigen Künstlerfiguren als Fetisch bezeichnet werden. Seine Einstellung manifestiert sich durch das Objekt der Learmaske, die repräsentativ dafür steht. Der Begriff Lebenswerk beispielsweise würde nicht die existenzielle Bedeutung der Kunst für die Figur erfassen, auch nicht, warum Minetti Selbstmord begeht, als er erkennt, dass der Direktor nicht kommt, oder warum Caribaldi nun schon 22 Jahre das Forellenquintett probt oder der Weltverbesserer sich dauernd den Namen seines Traktates zur Vergewisserung vorsagen lassen muss. Insofern werden die Geistesprodukte nicht nur als Machtgrundlage, sondern gleichermaßen als Fetische eingestuft, in dem Sinne, dass sie für ein größeres Ganzes stehen (Erfüllung der Kunst, der Ansprüche, Ruhm, Erfolg). „Diese Maske / des Lear / ist das Kostbarste / das ich besitze [...] die ungeheuerlichste Maske / die jemals gemacht worden ist“ (M, 209f.) „Ich habe diese Maske / immer bei mir / in diesem Koffer meine Dame / keine Reise ohne diesen Koffer / und in dem Koffer ist Ensors Maske / Ich begehe den Verrat nicht“ (M, 212) Es ist allerdings nicht nur die Learmaske, welche als Fetisch bezeichnet werden kann, sondern auch Minettis Rolle als Lear. Denn wie der Fetischismus sich nicht nur auf Objekte oder Teile eines Menschen beziehen kann, so gibt es auch Vorlieben für gewisse Rollen. Der Koffer spielt ebenfalls keine unerhebliche Rolle, denn er stellt den „Wohnsitz“ der Maske dar. Darüber hinaus werden in ihm Zeitungsartikel aufbewahrt, die vom Höhepunkt, wie auch dem Untergang seiner Karriere zeugen. „Wir sind dreißig Jahre/ zusammengeblieben / der Koffer und ich / Eine Verschwörung“ (M, 248)

Das jahrzehntelange Proben und Hinarbeiten auf ein letztes Finale stellt die existenzielle Antriebsgrundlage Minettis dar, ein Begehren, das durch die Unerreichbarkeit der Erfüllung ausgelöst wird. „Was der Mensch bei Bernhard nicht aufgibt, ist der Wille zum Leben, der sich als Wille zum Scheitern, als Wille zum (erfolglosen) Spielen manifestiert.“¹³⁴ Mit dem Stillstehen des Begehrens durch das Nichterscheinen des Schauspielers erlischt sein Lebensantrieb und konsequent darauf folgt der Tod mit

¹³⁴ Plaice 2010. S. 81

der Maske vor dem Gesicht.¹³⁵ Werkgestalt und Künstlerkörper werden somit eins. „Die zunehmende Isolation von der empirischen Welt verhindert letztlich die Bewältigung dieser Welt; die Konzentration auf sich selbst führt in immer schnelleren Spiralen hinab in Wahnsinn oder Tod“, denn die Protagonisten sind „[g]efangen in der Vergangenheit, vor einer verschlossenen Zukunft“¹³⁶.

Das Drama **„Der Ignorant und der Wahnsinnige“** verhandelt zwar einen ähnlichen Kunstanspruch, aber einen gänzlich anderen Typus als „Minetti“. Der Titel verweist schon auf die romantische Vorstellung der Bipolarität des wahnsinnigen Künstlers auf der einen Seite (zerrissen, ent-rückt, aber verhaftet an die „Kunstreligion“) und des ignoranten Philisters auf der anderen Seite (materialistisch, ohne Sinn für Ästhetik), die sich wechselseitig bedingen und verwerfen¹³⁷. Da sowohl der Doktor, wie auch der Vater allerdings beides in sich tragen, ist die romantische Opposition aufgehoben. Beide sind über ihre Rollenbezeichnungen mit bürgerlichen Attributen versehen, die Königin ist durch ihre Verbindung mit ihnen in ein bürgerliches Netz integriert. Dies widerspricht der romantischen Vorstellung, denn dort sind Künstler ungebunden und „solipsistische Einzelgänger“¹³⁸.

Die Königin verkörpert einen Künstlertypus, der es zum Erfolg geschafft hat, allerdings wird der Genietopos nicht bemüht; es handelt sich um die moderne Vorstellung der Ausbildung. Sie entspricht nicht der romantischen Konzeption der inneren, vollkommenen Idee, sondern repräsentiert ein „kommerzielles“ Künstlertum, das über Talent, Investitionen und Training erfolgreich wurde. Seit nunmehr zehn Jahren spielt sie mit gleichbleibendem Erfolg an den berühmtesten Opernhäusern der Welt; sie wird gefeiert. Von Kritikern und Publikum geliebt, hatte sie noch nie eine Vorstellung abgesagt.

¹³⁵ Vgl. **Ronge**, Verena: Ist es ein Mann? Ist es eine Frau? Die (De)Konstruktion von Geschlechterbildern im Werk Thomas Bernhards. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2009 a. S.224f

¹³⁶ **Sorg**, Bernhard: Zu Bernhards „Der Weltverbesserer“ In: In Sachen Thomas Bernhard. Hrsg. v. Kurt Bartsch, Dietmar Gotschnigg und Gerhard Melzer. Königsstein: Athenäum 1983. S. 150

¹³⁷ Vgl. **Liebrand**, Claudia: Obduktionen. Thomas Bernhards *Der Ignorant und der Wahnsinnige*. In: Politik und Medien bei Thomas Bernhard. Hrsg. v. Franziska Schößler und Ingeborg Villinger. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002. S. 80

¹³⁸ Liebrand 2002. S. 81

Bereits auf der ersten Seite wird die Königin vom Doktor als „Koloraturmaschine“ (IW, 83) titulierte, der dies einer Rezension entnimmt. Ihre Stimme wird von diesem als „Stimmmaterial“ entmenslicht und dem Bereich des Künstlichen zugeführt, wenngleich ihrer Technik das Attribut „authentisch“ zugestanden wird. Ein „Kunstgezwitscher“ eines „künstlerischen Geschöpfes“ (IW, 92), das zum „Kunstgeschöpf“ (IW, 96) wird, aus dem Wunsch heraus, „die Natur in äußerster Perfektion nachzuahmen, sie in der äußersten Künstlichkeit – selbst geschaffen – wieder zu erreichen und wenn möglich sogar zu übertreffen“¹³⁹. Hier werden mannigfach Hinweise eingestreut, die eher in Richtung Automatentheorie (wie die „femme machine“¹⁴⁰ Olimpia in E.T.A Hoffmanns Nachtstück „Der Sandmann“), denn Kunstvorstellung des Idealen weisen, „zweifelloos ist die Stimme Ihrer Tochter / das Werk des außerordentlichen Herrn Keldorfer / es kommt ja immer darauf an / daß ein Material zu dem richtigen Zeitpunkt / in die richtige Hand kommt“ (IW, 87)

Doch die Verweise auf das Künstliche, Maschinelle erfolgen nicht nur mittels der Sprechakte der Personen (vorwiegend des Doktors). Auch die Repetition der Regieanweisung „Königin markiert eine Koloratur“, wodurch sie im ersten Akt („In der Oper“) permanent die Sprechakte der anderen Personen stört und auch ihre eigenen unterbricht, wird nicht variiert, genauso wenig wie im zweiten Akt („Bei den drei Husaren“) „Königin hustet“. Auffallend ist, dass in den anderen Stücken Regieanweisungen als Störfaktoren zumeist geringfügig variiert werden. Durch die fehlende Variation erhält die Königin marionettenhafte Züge. Sie ist „ein Mechanismus, von geistiger Erregung und Verbundenheit mit dem Dargestellten ist nichts zu spüren.“¹⁴¹ Ein „Opfer ihrer Disziplin, als solche[s] aber Opfer der Gesellschaft (und umgekehrt)¹⁴² und der Rücksichtslosigkeit des Publikums, das Perfektion erwartet. Auch sie als Koloraturmaschine muss, um ihre Kunst zu perfektionieren den Weg des

¹³⁹ Hartz 2001. S. 14

¹⁴⁰ Liebrand 2002. S. 89. Link sieht auch den wirtschaftlichen Aspekt hinter beiden, denn der Zweck ist die Vermarktung der Singmechanismen. Nur, dass die Hoffmann die Maschine wie ein Mensch agieren soll und bei Bernhard der Mensch wie eine Maschine, vgl. Link 2000. S. 30

¹⁴¹ **Betz**, Uwe: Personale Ambivalenz und multiples Ich- Schauspiel. In: Thomas Bernhard. Die Zurichtung des Menschen. Hrsg. v. Alexander Honold und Markus Joch. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999. S.139

¹⁴² **Gamper**, Herbert: Die Katastrophe als Komödie. Thomas Bernhards Theater. In: Nicht (aus, in, über, von) Österreich. Zur österreichischen Literatur, zu Celan, Bachmann, Bernhard und anderen. Frankfurt/Main, Wien: Lang 1995. S.223

Widerstandes gehen, der sie dazu bringt, jeden Tag etwas später in die Garderobe zu kommen, um zu testen, wie weit sie gehen kann, ohne dass ihre Leistung geschmälert würde. Den Vater versetzt dieses Warten und Bangen jedesmal in eine große Nervosität, doch „natürlich leidet jetzt / ihre Umgebung darunter / an dem / was sie heute ist / aber ihre Umgebung geehrter Herr / das müssen Sie zugeben / hat sie ja zu dem gemacht / das sie ist“ (IW, 108f.)

Für einen natürlichen Menschen, zu dem die Königin in ihrer Erschöpfung zurückkehrt, ist die Oper mit dem darin inkludierten Druck der Erwartungshaltungen des Publikums kein Lebenszustand. Sie sagt zunächst zwei geplante Vorstellungen in den königlichen Opern von Stockholm und Kopenhagen ab, und gibt sich dann der Wunschvorstellung hin, auf dem Höhepunkt ihrer Karriere einen Skandal zu entfesseln, als fulminanten Abgang. Doch sie kann das Gedankenexperiment nicht einmal zu Ende bringen, da sie es sich vor dem Vater nicht auszusprechen getraut, „nicht vor ihm / vor ihm nicht“ (IW, 151). Unter dreimaligem Ausrufen des Existenzzustandes „Koloraturmaschine“ erkennt sie die möglichen Auswege: Skandal oder Wahnsinn.

Rücksicht / wo überhaupt keine Veranlassung dazu ist / keinerlei [...] einen Skandal entfesseln [...] das ist ungeheuerlich / aber natürlich Doktor / eine Perversität / aber eine Natürlichkeit / oder plötzlich auf dem Höhepunkt / verrückt werden / schuld sind die Eltern (IW, 152)

„[A]uf dem Höhepunkt ihrer Kunst“ (IW, 152) befindlich, folgt der Absturz. „[W]as für ein Stakkato“ (IW, 152) ist der letzte Sprechakt vor der ausbrechenden Todeskrankheit unter dem Husten als Zeichen der Rückkehr zur Natürlichkeit. Der nächste Sprechakt erfolgt erst nach fünfzehnmalem Husten, das von niemandem registriert wird, der Doktor wähnt sie noch immer gesund, denn „gerade jetzt singt sie so / wie noch keine vorher / gesungen hat“ (IW, 157) Darauf folgt die Verfinsterung der Bühne und die Rückversicherung der Königin betreffend der Absagen an die Königshäuser in Stockholm und Kopenhagen. Sie bricht unter „Erschöpfung, nichts als Erschöpfung“ (IW, 169) zusammen.

„Er“, der Schauspieler aus dem dritten Vergleichsdrama **„Einfach kompliziert“** leidet, wie auch Minetti, unter einem unerfüllbaren Kunstanspruch, allerdings aus einer

anderen Motivation heraus. Er, der schon im Bauch seiner Mutter Richard der Dritte war (Ek, 249) und „acht Wochen lang gelernt [hat] wie ein König hustet“ (Ek, 250) leidet unter der Divergenz von Darstellung und Dargestelltem. In völliger Isolation lebt er vor sich hin, der einzige Besuch, den er noch erhält, ist die neunjährige Katharina, die ihm ein Mal die Woche die Milch bringt.

Er liebt seine Krone, die er vor zwölf Jahren zu seinem siebzigsten Geburtstag bekommen hat und seine Rolle, war jedoch nicht im Stande, die Figur so zu verkörpern, dass er mit sich selbst zufrieden, d.h. mit ihr eins gewesen wäre.

Der Schauspieler hat eine Krone auf dem Kopf / aber er ist kein König / der Schauspieler trägt einen Krönungsmantel / aber er ist kein König / der Schauspieler spricht eine königliche Sprache / aber er ist kein König [...] Der Schauspieler / der eine Krone auf dem Kopf hat / ist ein armer alter Mann (Ek, 258)

Das Dilemma, dass er nicht derjenige sein kann, den er darstellt, ganz gleich wie sehr er sich in die Rolle hineinsteigert, hat in die Isolation geführt. Darstellung und Dargestelltes können nicht ident sein, was nicht nur zur Abschottung, sondern in den Wahnsinn führen muss. Auch er ist fixiert auf sein Rollenattribut, die Krone, die in einer Kiste aufbewahrt wird. Er trägt sie jeden zweiten Dienstag im Monat, da er sich durch sie beruhigt fühlt.

Drückt sich die Krone auf den Kopf / Fester / Drückt sich die Krone auf den Kopf / fester / Drückt sich die Krone auf den Kopf / noch fester / Drückt sich die Krone auf den Kopf [...] Erst wenn der Kopf blutet / sitzt die Krone richtig (Ek, 249)

Dieser Vorgang evoziert zweierlei Vorstellungen: Zum Einen natürlich die Dornenkrone der Passion Christi. Diese bedeutet Verantwortung, Aufopferung und damit auch Leid, das der Schauspieler angesichts seines unerfüllbaren Kunstanspruches empfindet. Zum Anderen repräsentiert das Aufsetzen der Krone bis der Kopf blutet auch seine Rolle, sie dringt in ihn hinein; beide verschmelzen miteinander. „Die Theatralische Kunst / perfektioniert / und mit dieser Perfektion / krank geworden“ (Ek, 267)

Die Problematik seiner Künstlerexistenz besteht also darin, dass auch er den absoluten Perfektionsanspruch an sich selbst richtet, den er nicht erfüllen kann. Doch anders als Minetti, der sich mit Lear mitunter gleichsetzt und keine Divergenz mehr zwischen sich und der Rolle erkennt, ist dies genau die Schwierigkeit in Ek. Das Drama verhandelt die Problematik der Perfektionierung des Kunst-, genauer gesagt des Schauspielhandwerks. Auch unter der größten Anstrengung und der genauesten Erlernung auch der geringfügigsten Banalitäten wie des königlichen Hustens, ist es dem Protagonisten nicht möglich, mit seiner Rolle zu verschmelzen.

4.2.2. Das Arrangement mit dem Kunstbetrieb

*„Der bescheidene Künstler
ist ein Volksmärchen
Der große Künstler fordert (Ber, 170)*

Auf dem Sommersitz des Bassisten in „**Die Berühmten**“ haben sich neun Künstler eingefunden, aus verschiedenen Bereichen des Kunstbetriebs, um die 200. Vorstellung des Bassisten als Ochs von Lerchenau zu feiern. Inmitten von Enten- und Fasanenbrüsten und in Erwartung der neunten Künstlerin werden ihre Karrieren und das Leben als erfolgreiche Künstler vorgeführt. Ihre Haltungen haben nichts gemein mit dem absoluten Kunstanspruch eines Minetti oder dem Perfektionswillen eines Caribaldi, denn sie haben sich arrangiert, zu österreichisch, es sich gerichtet. „Die Sänger singen sich ihre Noten auf ihr Bankkonto / und die Instrumentalisten genauso“ (Ber, 125). In solcher Weise haben die Künstler mit der „Vermögensbildung auf dem Konzertpodium“ (Ber, 126) ihre großen Vorbilder aus der Gründungszeit der Salzburger Festspiele als Puppen bei sich, die sie immer wieder anrufen um sie am Ende des Zweiten Vorspiels umzubringen. Dass sie sich plötzlich ihrer Vorbilder entledigen, ist auf die Sopranistin

Gundi zurückzuführen, die sie dazu anstiftet. Kurz zuvor noch haben die Künstler ihre Idole angehimmelt und angerufen und die Puppe der Elly Ney an das Klavier gesetzt um sie spielen zu lassen. Die Aggressionen Gundis, die mit der Champagnerflasche Lotte Lehmann erschlägt, übertragen sich blitzartig auf die anderen Kollegen, die sich daraufhin in großer Kreativität ihrer Vorbilder entledigen, sie „*schreit / Auf was wartet ihr / Die Berühmten / Ihr Scheusale / holt zu einem neuen Schlag gegen den Kopf der Lotte Lehmann aus und ruft ermunternd / Schlagt doch zu / zuschlagen / schlägt zu / Erschlagt sie / eure Vorbilder*“ (Ber, 161)

Dafür hängen diese dann in der Ersten Szene als Gemälde an den Wänden, starr und übermächtig und ihre Nachfolger sitzen jeder unter seinem Vorbild. Der Bassist, der sich ständig vor den anderen produziert und in den Mittelpunkt stellt, lässt sich weniger gerne von den anderen Kollegen loben, da wird gespielte Bescheidenheit vorgetäuscht, nicht so bei den Gagen. „*Der bescheidene Künstler / ist ein Volksmärchen / Der große Künstler fordert / und er kann nicht genug fordern / denn seine Kunst ist absolut unbezahlbar / Es ist keine Summe zu hoch*“ (Ber, 170)

Diese Ansicht steht nun im krassen Gegensatz zu der romantischen Kunstvorstellung als der höchsten, als dem einzigen Lebenszweck für den man sich isolieren und aufopfern muss. Hier wird der moderne Kunstbetrieb vorgestellt als Wechselspiel von Angebot und Nachfrage. Der Baron konnte sich nach 38 Mal Ochs an der Met seine Villa leisten; es wird über Gagen und Gehälter diskutiert, sowie über Erholungsurlaube nach den Auftritten. Es ist dies ein Konzept von Kunstproduktion als Erwerbstätigkeit zum finanziellen Wohlstand und zur gesellschaftlichen Anerkennung. „*Heute wird vom Fleißband gesungen / alle singen und schauspielern vom Fließband / nimmt einen Fasanenknochen in die Hände / eine einzige riesige Massenfabrikation*“ (Ber, 124).

Dies kann durchaus für den persönlichen Vorteil ausgenützt werden, denn so hat der Bassist verhindern können, dass vor seinem Sommersitz ein 42-stöckiges Wohnhaus gebaut wird: „*Ich habe die Festspielsdirektion erpreßt / wenn das Hochhaus gebaut wird habe ich klargemacht / singe ich keinen Ton mehr*“ (Ber, 174; ähnlich auch Rudolf in VdR). Trotzdem produzieren sie sich selbst diskursiv als totale Künstler, die sich vollkommen aufopfern, was aber permanent ironisch gebrochen wird, denn „[d]er

Künstler ist der ideale Künstler / wenn er auch ein guter Geschäftsmann ist“, man muss „herausholen / was noch herauszuholen ist (Ber, 191f.) In der Zweiten Szene sitzen alle „Berühmten“, durch die einleitende Regieanweisung deklariert, mit Tierköpfen um den Tisch und essen und feiern. Dies gipfelt in der Dritten Szene in einem Stimmgewirr von Tierlauten und dem dreimaligen Krähen des Hahnes. Die Künstler sind entmenslicht, haben ihre Stimmen und Artikulationsfähigkeit verloren.

4.3. Mischformen und Artisten

Das Drama „**Der Theatermacher**“ stellt eine Art Verbindungsstück in der Klassifikation nach Huntemann¹⁴³ dar. Auf der einen Seite handelt es sich hierbei um die Theaterfamilie Bruscon, die durch die Provinz reist und in Gasthäusern Vorstellungen ihrer Menschheitskomödie „Das Rad der Geschichte“ gibt. Ein Stück, das alle prominenten Personen der Geschichte auf die Bühne holt, von Anbeginn an. Auf der anderen Seite ist es ein Familiendrama: die Beziehungs- und Machtstrukturen über die der Vater herrscht, wechselseitige Abhängigkeiten und Entkommensversuche werden aufgezeigt und beherrschen über weite Strecken die Diskurse. Bruscon, in dem sich „höchster künstlerischer Anspruch und die Notwendigkeit des Scheiterns“¹⁴⁴ vereinen, kommt gegen das ungehobelte ländliche Publikum nicht an. „Die Macht der Gewohnheit“ ist strukturell diesem Drama sehr ähnlich. Beide Protagonisten versuchen ein für sie wichtiges künstlerisches Werk ordentlich zur Aufführung zu bringen. Bei Caribaldi ist dies eine tägliche, gewohnheitsmäßige Übung, die von den anderen Figuren boykottiert wird. Bruscon führt im Gegensatz dazu sein Stück in manchen Orten scheinbar erfolgreich auf, wie die Verweise auf den zu Utzbach als Gegenort

143 Huntemann 1990.

144 **Judex**, Bernhard: Thomas Bernhard. Epoche – Werk – Wirkung. München: C.H. Beck 2010. S. 90

erfahrenen Ort Gaspoltshofen, nahelegen. „Das Unverstandensein ist für Bruscon eher genußvoll erlebtes Rollenattribut als ernsthaftes Schicksal, wenn er sagt: „Aber wenn die Leute / meine Komödie verstehen / habe ich keine Lust mehr / sie zu spielen“ (Tm, 115)¹⁴⁵. Das scheint mir zu kurz gegriffen, denn auch er strebt die perfekte Verwirklichung seiner Ideen an, auch wenn er selbst nicht ganz zu wissen scheint, wie seine Komödie endet, da er zwei Varianten mit Ferruccio bespricht. Aus dem Anspruch des Absoluten und der Geniekonzeption heraus ist es verständlich, dass Bruscon in dem Moment, in dem sein Stück verstanden wird, es nicht mehr spielen möchte, da alle Künstlerfiguren immer nur gegen das Publikum arbeiten, um ihre Kunst entwickeln zu können. Bruscon, der „geborene Theatermensch“ (Tm, 24), brauchte neun Jahre für die Fertigstellung seines Stückes, das den allumfassenden Anspruch auf die gesamte Menschheitsgeschichte stellt. Cäsar, Nero, Napoleon, Churchill, Lady Churchill, Metternich, Stalin, Einstein, Hitler, Roosevelt, Goethe, Kierkegaard, Madame de Staël und Madame Curie, allesamt von der Familie Bruscon gespielt, sollen in diesem Stück auftreten. „Unter uns gesagt / ich bin ein Klassiker / bald wird / was bis jetzt nur unser Geheimnis ist / weltbekannt sein.“ (Tm, 75) Bruscon reiht sich mit seiner Komödie, in der „alle Komödien enthalten sind“ (Tm, 99) zu den größten literarischen Genies ein. „Shakespeare / Goethe / Bruscon / das ist die Wahrheit“ (Tm, 115), „Shakespeare / Voltaire / und ich“ (Tm, 23).

Bruscons Motivation ist es also, gegen das Publikum und sein Unverständnis zu spielen, im Gegensatz zu Minetti, der seinen Lear nur noch einmal spielen will. Sein Antrieb erlischt, während Bruscons Motivation sein Stück zu spielen, solange vorhanden ist, solange die Zuschauer es nicht begreifen. Mit dem Glücken des Bildungsauftrages wäre seine Arbeit „getan“ und beendet. [I]n Mattighofen hatte ich nicht unbedingt ein Sendungsbewußtsein / Ich glaube die Leute gingen dort nur in unser Theater / um sich abzukühlen“ (Tm, 37) zeigt eine gewisse ironische Brechung und Distanz zu seinem eigenen Kunstwillen bzw. zum Publikum, das möglicherweise aus ganz banalen Gründe das Theater aufsucht. „Auf die Irritation / kommt es an / wir sind nicht dazu da / den Leuten / eine Gefälligkeit zu erweisen / Das Theater / ist keine Gefälligkeitsanstalt“ (Tm, 90)

145 Huntemann 1990. S. 125

Bruscon proklamiert nicht nur ein diametrales Verhältnis von Künstler und Publikum, sondern auch eine Konkurrenz zwischen Schauspieler und Schriftsteller, wie ebenfalls schon Minetti. „[w]as Schauspieler darstellen / ist immer falsch dargestellt / eben verlogen mein Herr / und gerade deshalb ist es Theater / Dargestelltes ist verlogenes / und dargestelltes Verlogenes lieben wir“ (Tm, 31) Bruscon nimmt hier auf den Illusionscharakter der Bühne und des Theater Bezug, das er als Verlogenes wertet. Dieses wiederum macht er als Kennzeichen des Theaters aus, womit eine deutliche Position gegen das naturalistische Theater einnimmt. „Der Dramatiker tut gut daran / sich der Tatsache bewußt zu sein / daß nur Antitalente / seine Komödie auf die Bühne bringen / sind es noch so große noch so berühmte Schauspieler / es sind Antitalente“ (Tm, 49) Es findet sich wieder die Inkongruenz zwischen Darstellung und Dargestelltem, bzw. das (Un-)Vermögen die Darstellung in dem Dargestellten vollständig und konturlos zu integrieren. Die eigene Vorstellung der Kunst kann von anderen als Werkzeugen (siehe die oben erklärte Dualität von Geist und Hand) niemals zur Zufriedenheit erfüllt werden.

Caribaldi versucht seit 22 Jahren mit seiner Zirkustruppe das Forellenquintett fehlerfrei aufzuführen und zu Ende zu bringen, doch jedesmal vergeblich. In dem Maße seiner Tyrannei haben die anderen Figuren sich Taktiken des Boykotts zurechtgelegt um seine Bemühungen zunichte zu machen, denn der Dompteur betrinkt sich grundsätzlich, dem Spaßmacher fällt permanent die Haube vom Kopf und bei seiner Enkelin genügt allein ihre Existenz, um eine Probe zum „Skandal“ (MdG, 263) zu machen. Caribaldi versucht also nicht wie die anderen Figuren seine Kunst gegen das Publikum auszuüben, sondern gegen seine Mitspieler, auf die er jedoch angewiesen ist. Dass er sie dazu zwingt (MdG, 269), verleiht dem Quintett keine größeren Erfolgchancen, womit er in seiner Verzweiflung zur lächerlichen Figur wird. Gleichzeitig spricht Caribaldi seinen Mitspielern allerdings die Befähigung zur Kunst ab, zum Quintett sowieso, aber auch zur Artistik. „Machen Sie hier / in meiner Truppe die Tellernummer / hier auf diesem Platz / Ihre Kunst vervollkommen / Ach was Vollkommenheit / besser werden / verstehen Sie / sonst nichts“ (MdG, 275).

„Der Kopf ist von der Kunst / die einer macht / nicht mehr in Ruhe gelassen / hört er auf / ist er tot / sich mit dem Bogen / in den Tod / hineinstreichen“ (MdG, 320) Caribaldis

Kunstanspruch ist auch von Perfektion bestimmt, allerdings ist er nicht so ernstzunehmen wie derjenige Minettis oder der Königin, nicht einmal wie Bruscons. Dieser hat seine Familie als Schauspieler wenigstens mit sich und versucht nicht, sie zu etwas gänzlich anderem, als sie können, mit Fußtritten hinzuzwingen. Allein die Umgebung, der völlig verstaubte Wohnwagen, sorgt nicht nur für Komik, sondern führt seine künstlerischen Ansprüche ad absurdum, genau wie sein Fingerleiden jede Präzision auf dem Cello verunmöglicht.

Das Brüderpaar in „**Der Schein trügt**“, bedient beide Kategorien. Karl war früher Artist, der über 15.000 Mal seine Tellernummer vorgeführt hat, bis er am Höhepunkt seiner Karriere freiwillig aufgehört hat. Robert hingegen war Schauspieler, der sich am Lear – laut Karl wenig erfolgreich – versucht, dafür aber einen guten Tasso zustande gebracht hat. Seine Laufbahn ist durch eine Halsentzündung beendet worden. Seit dem Tod Mathildes, Karls Lebensgefährtin treffen sich die Brüder jeden Dienstag bei Karl und jeden Donnerstag bei Robert, um ihrer Einsamkeit Herr zu werden. Robert versucht sich mittels schauspielerischer Übungen abzulenken, doch es funktioniert nicht, denn „die Wörter fallen ganz einfach / aus meinem Kopf“ (DSt, 419) Beiden Künstlern ist ein normalisierter Anspruch an ihre eigene Kunst eigen, denn eigentlich ist es mehr ein Beruf. „Leidenschaft ist es nie gewesen“ sagt Robert über die Schauspielerei, er hatte auch „[k]eine klare Vorstellung / etwas Interpretierendes“, wohingegen Karl meint „Ich war nicht so auf das Allerhöchste aus / auf das Höchste ja / nicht auf das Allerhöchste“ (DSt, 435). Man kann dies einen gemäßigten oder gemittelten Kunstanspruch nennen, der zwischen dem allerhöchsten Anspruch und dem Ausnützen des Kulturbetriebes steht.

5. Weiterführende Aspekte: Komik und Tragik

Schon 1984 bemerkte Claus Peymann über seine Arbeit mit Bernhard, dass

es eben weder eine Tragödie noch eine Komödie ist, sondern immer beides. Daß man in einem Augenblick lachen kann wie wahnsinnig und im nächsten Moment furchtbar erschrocken oder entsetzt ist, siehe Kleist, siehe im Grunde auch Nestroy. Das übersieht man meist.¹⁴⁶

Denn lange Zeit wurde Bernhard als durch und durch pessimistischer, nihilistischer, lebens-verneinender Autor rezipiert; „die Bereitschaft dazu, das Komische im Werk dieses Autors zu erkennen und anzuerkennen, [hat] erst verhältnismäßig spät eingesetzt.“¹⁴⁷ In der jüngeren Forschung wurde begonnen, den komischen Aspekt seiner Werke zu erkennen und zu berücksichtigen. „Zum Lachen provozieren auch Thomas Bernhards Theatertexte mit ihrem komödiantischen Potential, das Elemente einer sozusagen vor-aufklärerischen Situationskomik im spätbürgerlichen Bildungstheater wieder aufleben lässt.“¹⁴⁸

Bernhard sollte deswegen aber nicht als durchgehend humoristisch gesehen werden, denn das Komische und das Tragische liegen sehr nahe beieinander¹⁴⁹, weil „die tragische Situation der Figuren eine absurde und lächerliche Gestalt annimmt.“¹⁵⁰ Schopenhauer bezeichnet den Ursprung des Lächerlichen (also Belachbaren) als die unerwartete Subsumtion eines Gegenstandes unter einem ihm übrigens heterogenen Begriff und bezeichnet

[...] die plötzliche Wahrnehmung einer Inkongruenz zwischen einem solchen Begriff und dem durch denselben gedachten realen Gegenstand, also zwischen dem Abstrakten

¹⁴⁶ **Peymann**, Claus: Thomas Bernhard auf der Bühne. Geringfügig redigierte Transkription. In: Literarisches Kolloquium Linz 1984. Thomas Bernhard. Materialien. Hrsg. v. Alfred Pitterschatzsch und Johann Lachinger. Linz: Land Oberösterreich 1985. (=Schriftenreihe Literarisches Kolloquium Linz 1). S. 192

¹⁴⁷ Thill 2011. S. 18. Einen guten Überblick über die Forschungslage bietet **Ervedosa**, Clara: Vor den Kopf stoßen. Das Komische als Schock im Werk Thomas Bernhards. Bielefeld: Aisthesis 2008. Kap. 1

¹⁴⁸ Haider-Pregler/Peter 1999. S. 27

¹⁴⁹ Vgl. Dazu die Bemerkung in Huntemann 1990. S. 219 und den Begriff der Umspringbilder bei Schmidt-Dengler 2010. S. 462

¹⁵⁰ Plaice 2010. S. 101

und dem Anschaulichen. Je größer und unerwarteter, in der Auffassung des Lachenden, diese Inkongruenz ist, desto heftiger wird sein Lachen ausfallen.¹⁵¹

Das Komische »an sich« kann so gar nicht existieren, denn es entsteht immer aus einer Interaktion zwischen Subjekt und Objekt. Erst aus dieser Interaktion heraus, die wiederum an objektive oder subjektive Bedingungen gebunden ist, kann etwas eine komische Wirkung entfalten.¹⁵²

Ervedosa identifiziert diese Bedingungen primär als Inkongruenzen, die beim Rezipienten einen Schock auslösen, in dem Sinne, da „es die alltägliche, automatisierte Apperzeption der Realität unterbricht und Raum für neue Sichtweisen und Wahrnehmungen öffnet.“¹⁵³ „Der Lachende [registriert] bewußt den Gegensatz zwischen herrschenden Normen oder Sinnsystemen.“¹⁵⁴ Das können

[d]er Kontrast von Einbildung und Realität, die Kollision von Normen sowie deren Verletzung, das Nichtigmachen des Geltenden sowie die plötzlich erscheinende Geltung des Nichtigen oder die Nivellierung des Verschiedenwertigen, aber auch weitertragende Formeln wie das Hereinholen des Ausgegrenzten [... als] paradigmatisch für die Vielfalt von Definitionen [...], die das Phänomen des Komischen aus dem Widerspruch [Hervorhebung vom Verf.] abzuleiten versuchen.¹⁵⁵

Voraussetzung für die Komik ist jedoch das Moment der Plötzlichkeit¹⁵⁶, mit der sie eintreten muss, denn schleichende Prozesse evozieren eine solche nicht. Ervedosa unterscheidet weiter zwischen den Abstufungen der Normverletzung ins Niedrige als körperliche Komik (somatisch) und ins Übermaß als Groteske (sublim). Es gebe nicht das Komische an sich, so Thill, sondern allenfalls die Komik Bernhards, die aber nicht objektiv wahrnehmbar sei, sondern erst vom Rezipienten als solche erfahren werden müsse. Das heißt, dass die Komik erst beim Leser entsteht und erkannt wird; die

¹⁵¹ Schopenhauer 1994. S. 108

¹⁵² Vgl. auch im Folgenden Ervedosa 2008. S. 66f

¹⁵³ Ervedosa 2008. S. 67

¹⁵⁴ **Klingmann**, Ulrich: Begriff und Struktur des Komischen in Thomas Bernhards Dramen. In: Wirkendes Wort 34/2 (1984). S. 79

¹⁵⁵ **Iser**, Wolfgang: Das Komische: Ein Kipp-Phänomen. In: Das Komische. Hrsg. v. Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning. München: Wilhelm Fink 1976. S. 398

¹⁵⁶ Vgl. dazu ausführlich **Horn**, András: Das Komische im Spiegel der Literatur. Versuch einer systematischen Einführung. Würzburg: Königshausen & Neumann 1988. Kap 1.3.

Wertung wird rezipiert, oder nicht (was auch das Phänomen des „In die Falle Tappens“ bei Bernhard bestätigt, in die viele hineingegangen sind). Ob und in welchem Ausmaße dies der Fall ist, wird als „Dispositionsbreite“¹⁵⁷ bezeichnet, die von der Bewusstseinslage, der Verfassung und Befindlichkeit des Rezipienten abhängig ist (dazu gehören auch Kultur und Kontext). Eine weitere Voraussetzung, und das war in der frühen Bernhard-Rezeption der Knackpunkt, ist die Nicht-Identifizierung mit dem belachbaren Objekt, auch Harmlosigkeit oder Distanz¹⁵⁸ genannt, ohne die kein Lachen möglich ist.¹⁵⁹

etwas wird erst dann komisch, wenn es mit unseren Erwartungen kollidiert, wenn es in unseren Augen vom Gewöhnlichen, vom Gewohnten abweicht, - wenn es ‚seltsam‘ ist. Woraus das Weitere folgt, daß wir, die Rezipienten, die Subjekte des Lachens – mit unseren Erwartungen, unserem Wissen um das Gewöhnliche – selber nötig sind, damit Komisches entstehe.¹⁶⁰

Das typisch bernhardsche Stilmittel, die Hyperbel selbst, wie Huntemann¹⁶¹ betont, erzeugt noch nicht Komik, tut es aber in der Verbindung mit dem Superlativ zum Zweck der Diffamierung oder Bezeichnung.¹⁶² Ein weiteres wichtiges Kriterium für Komik ist ein „lustvolles Wiedererkennen von Bekanntem“, „sodann die Tatsache, daß die Wiederholung des Bekannten ihrerseits eine neuerliche, lachend beantwortbare komische Gegensinnigkeit produziert“¹⁶³. Theisen verweist, wie Iser, auf die Kategorie des Ausgeschlossenen (der gesellschaftlich Ausgeschlossenen bei Bernhard,

¹⁵⁷ **Ritter**, Joachim: Über das Lachen. In: Blätter für Deutsche Philosophie (1940). S. 15

¹⁵⁸ Vgl. dazu auch **Stierle**, Karlheinz: Komik der Lebenswelt und Komik der Komödie. In: Das Komische. Hrsg. v. Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning. München: Wilhelm Fink 1976. S. 372

¹⁵⁹ Vgl. Ervedosa 2008. S. 78

¹⁶⁰ Horn 1988. S. 18. Das Kapitel 1 bietet auch einen guten Überblick über die historische Entwicklung des Komikbegriffs und ihrer Vertreter.

¹⁶¹ Huntemann 1990. S. 208

¹⁶² Zu Bernhards „Bezeichnungskunst“ siehe **Mittermayer**, Manfred: Lächerlich, charakterlos, furchterregend. Zu Thomas Bernhards Rhetorik der Bezeichnung. In: Rhetorik und Sprachkunst bei Thomas Bernhard. Hrsg. v. Joachim Knappe und Olaf Kramer. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011. S. 25-45

¹⁶³ **Warning**, Rainer: Theorie der Komödie. In: Theorie der Komödie – Poetik der Komödie. Hrsg. v. Ralf Simon. Bielefeld: Aisthesis 2001. S. 41

beispielsweise Leute auf dem Weg ins Irrenhaus oder aus einem solchen kommend, Ludwig und Kant, auch die Krüppel), die in die Stücke miteinbezogen wird.¹⁶⁴

Sie [die dramatische Ironie, Anm. d. V.] tritt immer dann auf, wenn die sprachliche Äußerung oder das außersprachliche Verhalten einer Figur für den Rezipienten aufgrund seiner überlegenen Informiertheit eine der Intention der Figur widersprechende Zusatzbedeutung erhält. Im ersten Fall handelt es sich um verbale dramatische Ironie, im zweiten um aktionale.¹⁶⁵

Aufgrund der Abhängigkeit vom Rezipienten bezeichnet Horn Komik als „sekundäre Qualität“ (im Gegensatz zur primären, unabhängigen). Dies bedeutet aber nicht, wie auch Thill betont, dass die Komik wissenschaftlich nicht erfassbar wäre, denn beschreiben kann man die komischen Effekte und wie sie entstehen sehr wohl – nur ob der Leser dann auch wirklich zu lachen beginnt, ist eine andere Sache.

[B]ei Bernhard resultiert die Komik oftmals gerade daraus, dass die Protagonisten den von ihnen selbst gesetzten, also objektiv im Text verankerten Normvorstellungen zuwiderhandeln und sich dessen entweder nicht bewusst sind, oder aber trotz der Einsicht in die Inkongruenz von ihrem eigenen Anspruch und der Wirklichkeit weiterhin verbissen an ihrem Tun festhalten.¹⁶⁶

Für den Rezipienten aber stellt sich nicht wirklich die Frage, ob etwas entweder komisch oder tragisch ist, denn oftmals ist es beides, Komik und Ernst, ein Umkippen.¹⁶⁷ Die Abgrenzung zur Ironie erfolgt einerseits über das Ernste, das bei der Ironie im Hintergrund mitschwingt, und andererseits richtet sich diese rational und „kritisch-relativierend“¹⁶⁸ gegen ein Objekt, wohingegen Humor als Geisteshaltung verstanden wird, die nicht unbedingt affirmativ sein muss, sich jedoch mit der Welt versöhnlich zeigt, oder doch zumindest akzeptierend.

¹⁶⁴ **Theisen**, Bianca: Systemtheoretische Überlegungen zu einer Theorie der Komödie. In: Theorie der Komödie – Poetik der Komödie. Hrsg. v. Ralf Simon. Bielefeld: Aisthesis 2001. S. 98. Wobei aber zu sagen ist, dass der Wiedereinschluss des Ausgeschlossenen nicht schon per se komisch ist, sondern erst in Verband mit den anderen oben genannten Kategorien.

¹⁶⁵ **Pfister**, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. München: Fink ¹¹2001.S.88

¹⁶⁶ Thill 2011. S. 23

¹⁶⁷ Vgl Thill 2011. S. 26ff

¹⁶⁸ Zitat und Folgendes sehr ausführlich bei Thill 2011. S. 36f

Huntemann unterscheidet zwischen Charakterkomik, Sprachkomik und Übertreibungskunst; eine Kategorisierung, die mir zu grob erscheint. Ich ziehe daher die von Walitsch konstatierte Unterscheidung zwischen punktueller (worunter beispielsweise die Sprachkomik fällt, aber auch Lazzi und Hyperbeln) und sequenzieller Komik (Charakterkomik, Setting vs. angestrebte Kunsterfüllung) vor.

Herwig Walitsch hat sich für die genauere Analyse der Unterscheidung Henri Bergsons zwischen *le risible* und *le ridicule* bedient. *Le risible* stellt das Belachbare dar, wobei der Rezipient als Zeichen der Affirmation mit der betreffenden Figur lacht. *Le ridicule* bedeutet das Lächerliche, es wird über die Person gelacht als Zeichen der Negation. Die Rezipientenseite wird ebenfalls beachtet als »fait risible« und »fait ridicule«,

Punktuell komisch sind momentane, spontane Situationen, die sich in Neologismen (hier das Zusammenzwängen disparater Sinnbereiche in hyperbolischer Metaphorik¹⁶⁹), Übertreibungen, Nonsens, Kalauern u.ä. äußern können. Dieser Effekt trete, so Walitsch, nie unbelastet auf, sondern sei immer auch Bestandteil unkomischer Tendenzen. Die punktuelle Komik ist eine von der Figur selbst hervorgebrachte, wenngleich nicht unbedingt intendierte. Die Figur ist Agens. Sequenzielle Komik umfasst syntagmatisch höher organisierte Konstruktionen, wie Textabschnitte, das Werk als Ganzes oder das Auftreten der Figuren im Gesamtzusammenhang (Widersprüchlichkeiten). Die Komik entsteht in diesem Falle nicht von der Figur aus, denn sie ist hier Patiens. In diesen beiden Betrachtungspunkten können sowohl Momente des *risible*, als auch des *ridicule* zu finden sein.

¹⁶⁹ Vgl. Huntemann 1990. S. 202

5.1. Komik bei Thomas Bernhard

Die Komik ist in Bernhards Dramen unterschiedlich stark gewichtet, sowohl auf der Figurenebene, als auch das Drama als solches betrachtet. Zur näheren Analyse werden in diesem Kapitel aufgrund ihrer Ergiebigkeit die Stücke FB, MdG, Tm, Ber, IK, ÜaGiR, und Wv herangezogen. Elemente der drei Typen von Komik, Redekomik, Figurenkomik und Handlungskomik¹⁷⁰, sind dabei unterschiedlich stark vorhanden.

Walitsch konstatiert für eigentlich alle Figuren Bernhards¹⁷¹ eine nicht intendierte Komik der Personen, was sicherlich tendenziell, aber nicht absolut zutreffend ist. Gerade der Weltverbesserer, der Theatermacher, aber auch Immanuel Kant erweisen sich durchaus als Figuren, die einer gewissen intendierten Komik nicht entbehren. Die mit Walitsch konstatierte Humorlosigkeit dient natürlich dazu, die Figur als zweidimensional-platt darzustellen, was dem Rezipienten die Möglichkeit zur Identifikation mit der Figur nehmen soll. Somit wird ein artifizieller Raum geschaffen, in dem auch Angriffe und Beleidigungen komisch wirken können, da sie fernab jeglicher Realität sind. Gerade bei beispielweise dem Weltverbesserer oder Kant ist diese Distanz aber nicht zwingend notwendig, sodass man dem Protagonisten ein bisschen charakterliche Tiefe durchaus zugestehen kann.¹⁷²

Bei Bernhards Geistesmenschen tritt die sequenzielle Komik im Besonderen aus „der Diskrepanz zwischen scheinbarer Lebenserfüllung und trivialer Nichtigkeit“¹⁷³ zutage. Besonders die Geistesmenschen werden „durch ihre Leiblichkeit, körperlichen Beschwerden und gastronomischen Idiosynkrasien lächerlich gemacht. Sie alle verkörpern das Rollenfach des komischen Alten“¹⁷⁴; Höller sieht in der Komik Bernhards eine Verbindung zur volkstheaterhaften Parodie Johann Nestroy's, da beide

¹⁷⁰ Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Sp. 279

¹⁷¹ **Walitsch**, Herwig: Thomas Bernhard und das Komische. Versuch über den Komikbegriff Thomas Bernhards anhand der Texte *Alte Meister* und *Die Macht der Gewohnheit*. Erlangen: Palm und Enke 1992. (=Erlanger Studien Bd. 96). 92

¹⁷² Vgl. auch Thill 2011. S. 41

¹⁷³ **Barthofer**, Alfred: Todesangst. Anmerkungen zum Komödienbegriff bei Thomas Bernhard. In: Adalbert- Stifter- Institut des Landes Oberösterreich Nr. 31/1 (1982). S. 86

¹⁷⁴ Huntemann 1990. S. 201

Autoren zum aphoristischen Duktus und karnevalistischen Mesallianzen (der Zusammenführung divergenter Sinnbereiche) neigten.¹⁷⁵

In **Ein Fest für Boris** besteht die Komik

vor allem aus einer formalen Hyperbolik, die im Rahmen einer allgemeinen Verfremdung steht. [...] Schwerwiegendste Existentialien (der Verlust von Beinen oder Füßen) werden so übertrieben dargestellt, daß der Betroffenheitsfaktor auf seiten des Rezipienten [...] aufgrund der Unwahrscheinlichkeit des Gezeigten sinkt und damit ein erstes, vorsichtiges Lachen ermöglicht¹⁷⁶

Gleichzeitig betont Baumgärtel aber, dass es in diesem Stück zu keiner echten Komik kommen kann, da es zu grotesk, zu provokant ist und dadurch die vorausgesetzte Harmlosigkeit nicht erreicht. Dies mag für den Verlauf des Stückes zutreffen, jedoch sicherlich nicht für den Anfang, in dem die Gute vor dem Zuschauer als hochkomische Figur erscheint. Einerseits brüstet sie sich mit dem täglichen Briefeschreiben an den Bürgermeister, den Polizeidirektor, gibt aber andererseits im nächsten Moment zu, dass dies Unterfangen sinnlos ist. „Warum lüge ich nur“ (FB, 12), um ihre Eigenverantwortlichkeit an Johanna abzugeben, mit der Bitte ihr hinkünftig das Briefeschreiben zu verbieten, denn „[d]ie Wahrheit ist daß kein Mensch von mir einen Brief will“ (FB, 15) Dadurch wird nicht nur ein ambivalentes Herrschaftsverhältnis aufgezeigt, sondern die Figur der Guten kippt zwischen Adoleszenz und Infantilität, zwischen geistigem Anspruch und Banalität. „Keine Zeitungen / das ist fürchterlich / Die Inserate / Die Mordfälle / und das Wetter“ (FB, 14), sowie mit Wortwitz „Sie haben einen erstaunlichen Sinn / für verbrecherische journalistische Satzgefüge“ (FB, 19)

Nach Walitsch kann man, sowohl für **MdG**, als auch für **Tm** eine syntagmatische Komik feststellen, d.h. eine der Situation und des Handlungsganges. Die Handlung steuert in beiden Fällen trotz der unermüdlich-verbissenen Versuche der Protagonisten

¹⁷⁵ Vgl. **Höller**, Hans: Der Theatermacher. Zur Poetik Thomas Bernhards. In: »Verbergendes Enthüllen«. Zur Theorie und Kunst dichterischen Verkleidens. Festschrift für Martin Stern. Hrsg. v. Wolfram Malte Fues und Wolfram Mauser. Würzburg: Königshausen & Neumann 1995. S. 401f.

¹⁷⁶ **Baumgärtel**, Patrick: Vorliebe für »Seiltänzeri«. Zu einigen Funktionen und Verwendungsweisen des Komischen in Thomas Bernhards »Komödientragödien«. In: Thomas Bernhard Jahrbuch 2003. Hrsg. v. Martin Huber, Manfred Mittermayer und Wendelin Schmidt-Dengler. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2003. S. 224

auf die unvermeidliche Katastrophe – das Scheitern – zu. Erzeugt wird die Komik vor allem auch durch die Umgebung und Umstände des aufzuführenden Quintetts und der Menschheitskomödie. Ist es bei MdG ein verstaubter Zirkuswagen, wo im dahinterliegenden Zelt als verdeckte Handlung eine Zirkusaufführung gegeben wird, so versucht Bruscon in „Utzbach wie Butzbach“ (Tm, 13) in einem heruntergekommenen, verstaubten und verdreckten Provinzgasthaus seine Komödie aller Komödien aufzuführen. Der Ort stößt ihn dermaßen ab, dass er sich eingangs den Namen partout nicht merken kann oder will, „Dieses schauerliche Utzbach / in welchem ich schon am zweiten Tag / an der katholischen Depression sterben würde“ (Tm, 35) ist für ihn eine Zumutung. Doch trotz allem muss das Stück gespielt und die Aufführung wahrgenommen werden. Allein die Ambition Caribaldi, seine Zirkustruppe zu einem Streichquartett umzufunktionieren und die gegenseitigen Bemühungen um Macht und Rebellion sind Teil der syntagmatischen Komik und in MdG vielschichtiger und gegensätzlicher als in Tm. Beide Stücke sind sich zwar in der Grundthematik sehr ähnlich, aber in der Ausführung gegensätzlich konstruiert. Caribaldi ist vom Willen zur perfekten Aufführung vor einem Publikum besessen, wohingegen Bruscon aus dem Ehrgeiz heraus spielt, dass seine Komödie bei diesem gerade keinen Anklang findet. Er kann seine Familie auch nicht dermaßen traktieren, wie Caribaldi die Truppe, denn er ist auf sie angewiesen und zwar nicht nur in ökonomischer Hinsicht. Darum weist die Familie Bruscon auch bei weitem weniger effektive Widerstandsstrategien auf, als dies bei MdG der Fall ist, in der jede Figur ihre eigene entwickelt und zur Perfektion gebracht hat. (s. Kap. 3.4.) Die darunterliegenden repressiven Zustände unter Zuhilfenahme von Gewalt, die beiden Stücken eigen sind, bilden das tragische Substrat, angesichts dessen die Komik zum Umspringbild, zur „komischen Theatralik“¹⁷⁷, wird.

In den Regieanweisungen, die stets in bedeutungsvollem Zusammenhang stehen mit dem gesprochenen Text, liegt ein Teil des komischen Potentials des Stücks begründet, sie tragen entscheidend dazu bei, dass das Stück als Komödie wirkt, obwohl die Bedrohlichkeit des despotischen Caribaldi nicht gänzlich zu leugnen ist.¹⁷⁸

¹⁷⁷ Thill 2011. S. 540

¹⁷⁸ Thill 2011. S. 169. Dies gilt im gleichen Maße auch für den Theatermacher und den Weltverbesserer. Natürlich meint Thill hier nicht nur die Requisiten, sondern auch Mimik, Gestik etc.

In diesem Wirtshaus wird er mit den lächerlichsten Problemen konfrontiert, wie einem möglicherweise morschen Bretterboden, durch den Ferruccio durchfallen könnte, wenn er aufstampft. „Unweigerlich würden die Zuschauer / in Gelächter ausbrechen / das aber wäre das Ende meiner Komödie“ (Tm, 23). Dass dies das Ende bedeuten würde und keine slapstickartige Erweiterung, ist vor seinem künstlerischen Anspruch klar. Für den Rezipient hingegen ergibt sich gerade daraus die Komik, denn „Bruscons sublimier künstlerischer Anspruch auf der einen Seite, sein künstlerisches Unvermögen und die erbärmliche Theaterpraxis auf der andern, klaffen abgrundtief auseinander.“¹⁷⁹

Die Figur Bruscon erzeugt einiges an unfreiwilliger Komik über Nonsens und die Zusammenführung divergierender Sinnbereiche, wodurch eine „komische Sinnvervielfältigung“¹⁸⁰ entsteht

BRUSCON / Und die Mutter lebt / Wirt schüttelt den Kopf / BRUSCON / An was starb sie / WIRT / An der Gastronomie / BRUSCON / An der Gastronomie / WIRT / Vollkommen unverschuldet / Wir hatten eine Jausenstation / in Pacht / BRUSCON ruft aus / Ein Pächterschicksal / es gibt nichts Tragischeres / als das Pächterschicksal / und erst das gastronomische / Ein gastronomischer Pächter / ist ein Unglück / in jedem Fall. (Tm, 34f.)

Die Zusammenführung der Bereiche Tod / Krankheit mit wirtschaftlichen Aspekten, spricht die Gastronomie wie eine Krankheit, und die Möglichkeit der Pacht als Kausalität für den Tod der Mutter anzusehen, erzeugt durchaus eine punktuelle Komik. Auch Züge des Pantomimischen sind in Ferruccios Rolle angelegt, wenn er Bruscons Massagebedürftigkeit nachkommt, und ihn daher massieren muss.¹⁸¹ Bernhard arbeitet beim Theatermacher auch sehr stark mit Neologismen, wenn sich Bruscon über die „bauwerkliche Hilflosigkeit / diese Wändescheußlichkeit / diese Deckenfürchterlichkeit / diese Türen- und Fensterwiderwärtigkeit“ in Utzbach beschwert.

¹⁷⁹ Höller 1995. S. 401

¹⁸⁰ Höller 1995. S. 401

¹⁸¹ Vgl. **Scherer**, Stefan: Einführung in die Dramenanalyse. Hrsg. V. Gunter E. Grimm und Klaus Michael Bogdal. Darmstadt: WBG 2010. S. 141

Baumgärtel sieht in MdG keinerlei sequenzielle (also syntagmatische), sondern nur punktuelle Komik, da für ihn das Scheitern Caribaldi im Vordergrund steht.¹⁸² Dass MdG keine klassische Komödie ist, dem ist beizupflichten, jedoch scheint Walitschs Ansatz plausibler, die dem Stück zugrundeliegenden Konfigurationen in ihrer Wirkung als sequenzielle Komik zu verstehen. Außerdem wird Caribaldi nicht zuerst als despotische Figur, sondern in der Beschreibung des Bühnenbildes bereits als unbeholfen-alternde eingeführt: er kriecht am Boden umher auf der Suche nach dem Kolophonium.

Baumgärtel macht im Werkverlauf eine Tendenz zur Verharmlosung der Figuren aus, d.h. eine Entwicklung vom tyrannischen Caribaldi hin zum harmlos-sympathischen Herrenstein aus „Elisabeth II.“, von abstrakten zu konkreten Schauplätzen und vom Monomanischen zu „Ansätzen von Polyperspektivität. [...] Die Stellung des Subjektes gewinnt in den Stücken in dem Maße an Bedeutung, wie Krankheit und Tod als zentrale, Betroffenheit auslösende Existentialien in den Hintergrund treten“¹⁸³ Der Theatermacher bezieht seine Komik ebenfalls aus der Kollision von künstlerischem Anspruch Bruscons an sich selbst, sein Werk und seine Umgebung und der »realen« Bühnenumgebung, das heruntergekommene Landgasthaus, das gleichzeitig eine Fleischhauerei ist. Noch dazu ist an diesem Tage Schlacht- und Blutwursttag. Das Gasthaus ist verstaubt, es riecht muffig und seine Familie sucht ihn subtil zu boykottieren, wo es nur geht. (siehe Kap. 3.4.). Allein sein Werk, seine Ansprüche sind durch diese maßlose Übertreibung komisch, da Personen von Nero bis Hitler in dieser Geschichtsstandpauke auftreten, noch dazu in einer solchen Kulisse. In seiner Egozentrik empfindet er alles als Verschwörung gegen sich. Der positiv besetzte Gegenort ist Gaspoltshofen, denn dort fand eine erfolgreiche Aufführung statt. Dies verweist als Spiegelbild auf MdG, in der leitmotivisch „morgen Augsburg“ repetiert wird, in der Hoffnung auf eine Chance zur Verwirklichung des Quintetts und der Verbesserung der Zustände. In diesem Stück wird die „Diskrepanz zwischen Sendungsbewußtsein und tatsächlichem Wirkungskreis, zwischen künstlerischem Größenwahn und kleinbürgerlicher Pedanterie, zwischen angestrebter Perfektion und

¹⁸² Vgl. Baumgärtel S. 225

¹⁸³ Baumgärtel 2003. S. 226. Wobei er allerdings verwunderlicherweise für die Figur des Altersnarren nur die Stücke FB, MdG und E ins Auge fasst.

offensichtlichem Dilettieren“¹⁸⁴ am deutlichsten gezeigt, wenn auch diese Grundthematik allen Stücken inhärent ist.

Eine Sonderstellung in den Dramen nimmt „**Die Berühmten**“ ein, da Bernhard hier auf wenig subtile, sondern grotesk-ironische Art den Kunstbetrieb und dessen Nutznießer aufs Korn nimmt und mit aller Kraft der Lächerlichkeit preisgibt. „[D]ie Penetranz und Offensichtlichkeit aber, mit der er bei der Ridikülisierung seiner Figuren vorgeht, ist ungewöhnlich im Vergleich zu der höheren Komplexität und größeren Subtilität seiner früheren Stücke.“¹⁸⁵ Die Darstellung des Kulturbetriebs, mit deutlichem Bezug zu den Salzburger Festspielen (für die es 1975 geschrieben wurde)¹⁸⁶, steht hier im Vordergrund, nicht unbedingt der grotesk-komische Aspekt, der durch „das Plakative der Darstellung in seiner irritierenden Wirkung relativiert [wird]“¹⁸⁷ Doch auch die Figuren sind – teilweise intendiert – komisch, sei es vermittels eines Kalauers oder einer hyperbolisch- boshaften Karikatur des Künstlertums:

Die Begabtesten hängen sich irgendeiner mittelmäßigen Schlampe an / die für die Vorstadtbühne noch viel zu schlecht ist / und ruinieren sich in der kürzesten Zeit / Nicht einmal das Genie ist davor gefeit / an einer solchen Schlampe zugrunde zu gehen / Da höre ich eine herrliche Stimme und ich schwöre mir / mit dieser Stimme / zu welcher dieser ganz und gar außerordentliche schöne und begabte Mensch gehört / studiere ich den Hamlet ein / und ein halbes Jahr später kommt eine Ruine / auf die Verständigungsprobe (Ber, 196)

Wie in Kap. 3.5.2.2. erwähnt, wird die Figur **Kant** von Anfang an ridikülisiert und ihre Autorität systematisch unterlaufen. Friedrich befiehlt, Kant ergänzend, Ernst Ludwig, wo er ihn abzustellen habe, was Kant mit einem „Natürlich dahin“ (IK, 257) kommentiert. Auf derselben Druckseite übernimmt er die Eigenart des Papageis nachzusprechen: „FRAU KANT / Mein Mann sagte Friedrich Friedrich Friedrich /

¹⁸⁴ Roth, Friedhelm: „Das Gewesene ist es, das Fortwährende Gewesene“. Thomas Bernhard: Der Theatermacher. In: Deutsches Drama der 80er Jahre. Hrsg. v. Richard Weber. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1992. S. 24

¹⁸⁵ Thill 2011. S. 293. Die späteren allerdings gestalten sich dann auch wieder subtiler.

¹⁸⁶ Vgl. Thill 2011. S. 293f

¹⁸⁷ Thill 2011. S. 295

KANT / Friedrich / FRIEDRICH / Imperativ Imperativ Imperativ“ (IK, 257). Die Ideallinie für das Schiff (den Kurs) versucht er mit ausgebreiteten Armen zu finden, aber nur, wenn Friedrich ganz nahe bei ihm ist, sonst funktioniert dies nicht. (IK, 259)

„Meine Frau hatte sich in Friedrich verliebt / vor dreißig Jahren / ich habe ihr ein Ultimatum gestellt / entweder oder / sie hatte auf Friedrich verzichten müssen / In Königsberg hatte sich / diese Liebschaft herumgesprochen“ (IK, 279) Mit der Millionärin hat Bernhard eine weitere komische Figur eingeführt, die allein durch ihre unglaubliche Geschwätzigkeit, Nervosität und ihre dauernden Gedankensprünge als Figur nicht ernst genommen werden kann. Über Kalauer (sehkrank und seekrank), Inkongruenzen, Nonsens, Doppelbedeutungen wird hier Spaß getrieben, manchmal wenig subtil, doch effizient. „Ich hatte eine Meise / die verstand alles was ich sagte / plötzlich fiel sie vom Stäbchen / vor meinen Augen / das hat mich doch recht traurig gemacht / ich hab die tote Meise noch heute / in Spiritus / vielleicht eine ganz kleine Perversität“ (IK, 313).

»Über allen Gipfeln ist Ruh« zeigt permanent ironisch gebrochen, wie der Kunstbetrieb von Moritz Meister als selbstherrlichem Opportunisten ausgenutzt und zu seinem Vorteil ausgebeutet wird. Frau Meister als seine Managerin sucht ihn vor den anderen Figuren in einem Licht der absoluten Künstlerschaft und des Geniereichens erstrahlen zu lassen. Die Komik dieses Stückes wird durch die Inkongruenz von Meisters Darstellung seitens seiner Frau und seinem Auftreten erzeugt. Er zeigt sich als Hobby-Imker, mit einem Bienennetz am Kopf, das er alleine nicht ausziehen imstande ist und einem grünen Schurz, die Hochgeistigkeit wird mit dem Niederen, Banalen karikiert (mit vollem Mund reden, und den anderen Figuren permanent die Aura der Intellektualität und das Streben nach höchster Bildung entgegenzuhalten). So wird „der Olympier Meister mit scharfem Kontrast erkennbar als Karikatur und „heftige Parodie des Goetheschen Genies“¹⁸⁸

¹⁸⁸ Thill 2011. S. 331

Allein die Titel seiner Machwerke entbehren einer gewissen Komik nicht, wie »Dürer in Fürth«, oder sein Sonettenzyklus über die Schafgarbe und Zyklen über die Sauerkirsche, sowie seine ständige Berufung auf seine Figur Stieglitz, die er zitiert und auf die er als Gewährsperson verweist, um seine Aussagen und Ansichten zu untermauern. „Besonders deutlich wird die Ridikülisierung von Meisters Werk durch den von seiner Frau erst beim zweiten Anlauf erinnerten und dann mit großer Ehrfurcht zitierten Anfang seines Gedichts“¹⁸⁹ „Die Schopflerche“: „Die Lerche machte bei mir Rast / in einer Welt aus Angst und Hast / du zeigst dich mir auf grüner Flur / als allerreinste Urnatur“(ÜaGiR, 210)

Eine beliebte und damit auch häufig vorkommende Art Komik zu erzeugen ist bei Bernhard die Gegenüberstellung von höchster Geistigkeit und Niederem, wie der Darstellung eines alten Menschen und dessen Bedürfnissen / Wünschen / Gebrechen. Begonnen bei MdG und exzessiv bei Wv, trifft dies auch auf M und DSt zu. Die Inkongruenz ergibt sich dadurch häufig aus der Spannung zwischen Rede und Handeln, denn nur allzu oft stellen kulinarische Vorlieben einen Hauptinteressenspunkt der Figuren dar, die sich naht- und übergangslos an »wichtige« Themen reihen.

Ich weiß du haßt mich / zuerst hast du mich geliebt / dann hast du spekuliert / dann hast du resigniert / jetzt haßt du mich / Jetzt schleichst du immer wie um einen Leichnam / um mich herum / Du kannst lange warten / Da müßte schon ein Verbrechen geschehen / zuzutrauen ist es dir / ich weiß auch welche Verbrechensart / Du bist zu einem intelligenten Verbrechen imstande / Aber es nützt dir nichts / Du mußt mich aushalten / Du wirst mir Nudeln machen lassen (Wv, 142)

An dieser Stelle wird sehr gut sichtbar, was Bernhard mit seiner vielfach abgewandelten Frage, ob es eine Komödie, oder eine Tragödie ist, aussagen wollte. Eine solch ernste, drohende und von latenter Gewalt durchzogene Stelle wird sofort wieder durch das Kippen in das banal Kulinarische unterlaufen und gebrochen. Was sich zuerst als Grundstoff einer prototypischen Tragödie liest (eine Figur fürchtet, von einer anderen getötet zu werden), wird sofort wieder ins Komödienhafte gezogen. Die Frau steigt allerdings später auf diesen Vorwurf beim Zuziehen seiner Krawatte ein, was der

¹⁸⁹ Thill 2011. S. 332

Weltverbesserer dann mit einem „Wenn du nur zuziehen könntest“ (Wv, 174) quittiert.

5.2. Commedia dell'arte

Stärker als bei den bisher analysierten Formen ist die Commedia dell'arte einer körperlichen Komik zugeordnet. Wie schon in mehrere Studien hingewiesen, findet sich bei Bernhard eine Nähe zur italienischen Commedia dell'arte, die von der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts in ganz Europa beliebt war. Bernhard hat in der Theatermacher einen kleinen Hinweis auf die Commedia auch textuell eingestreut, wenn er seinem Großvater mütterlicherseits ein „Auswandererschicksal / aus Bergamo über die Alpen / nach Kiel / an die Ostsee“ (Tm, 52) zuschreibt. Aus Bergamo kamen ursprünglich die Zanni-Figuren der Commedia und sprachen auch in ihrem Dialekt, bis dieser jedoch im Laufe der Zeit nivelliert wurde.

Zum Grundinventar einer Aufführung gehörte nicht nur das improvisierte Spiel, das keinen vorgefertigten Dialogen folgte, sondern auch eine Reihe weiterer rhetorischer Bausteine, wie Wortspiele (burle), szenische Gags (lazzi), concetti, metafore, rodomontate und colloqui.¹⁹⁰ Die Lazzi seien hier betont, da sie für die Komik in Bernhards Dramen eine wichtige Rolle spielen. Einige der Figuren trugen typisierte Masken, die beim Zuseher einen Referenzrahmen hervorriefen. Somit wusste dieser genau, mit welcher Art Figur er es zu tun hatte, welchem gesellschaftlichen, beruflichen Milieu sie entstammte und welche Charakterzüge sie aufwies.

Auch bei Bernhard spielen Masken eine wichtige Rolle, jedoch dienen sie nicht unbedingt der Charakterisierung der Figur, sondern können auch präteritalen Verweischarakter oder decouvrierende Funktion besitzen.¹⁹¹ Arthur Schopenhauer

¹⁹⁰ Vgl. **Weihe**, Richard: Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form. München: Wilhelm Fink 2004. S. 228

¹⁹¹ Olschanski verweist in Bezug auf die Relation von Maske und Gesicht auf die „Zirkularität des Verweisens“, da er die Wirkung einer Maske aus dem Spannungsbezug zum Gesicht ableitet. Vgl.

erläutert in *Parerga und Paralipomena* warum er den Begriff »Person« in Rekurs auf die ursprüngliche Bedeutung als Maske so passend findet, denn „[j]eder trägt eine Maske und spielt eine Rolle [...] das ganze gesellschaftliche Leben [ist] ein fortwährendes Komödienspielen“¹⁹². Er spielt hier auf die gesellschaftliche Funktion der Maske an, die den Träger schützt, Erwartungen erfüllt und somit auch den sozialen Umgang prägt. Weihe sieht Theater, Gesellschafts- und Ritualmasken als Kommunikationsmittel bestimmt, die auch eine gesellschaftliche Funktion besitzen. Sie sind „zeichenhaft verwendete Masken, die einen Betrachter voraussetzen und diesem etwas signalisieren. Der Weiteren besitzen sie die Funktion eines künstlichen, starren und unveränderten, auf bestimmte Weise kodierten Gesichtersatzes.“¹⁹³ Sie vergegenwärtigen Vergangenes und präsentieren Abwesendes zur gleichen Zeit. Es ist das Spiel des Zeigens und Verhüllens.

Für Bernhard von Belang scheint vor allem der Aspekt unterschiedlicher Relation zwischen Maske und Träger, wie er in den drei Bezeichnungen der Maske zum Ausdruck kommt: »Maschera« als Unterscheidung zwischen Maske und Gesicht, »Prósopon« als Gleichsetzung von Maske und Gesicht und »Persona« als Identität von Maske und Person.

In Bezug auf die bei Bernhard dargestellten Masken und Maskenträger scheint hier das dritte Konzept zuzutreffen, da die Figuren in ihrer Rolle ganz aufgehen, sie sie leben und die Grenze zwischen Person und Rolle verschwimmt, bzw. nicht mehr auszumachen ist. Die Figuren sind geprägt von der negativen Seite, der Zwiefalt, die die Figur aufspaltet und zerreißt, indem sie sich mit der Maske identifiziert und ihre Identität mit der Maske verschwimmt. In Analogie dazu verwende ich für Minetti und seine Maske den Begriff der »personalen Identität«, denn Weihe nennt das zweite Konzept in Anlehnung an den griechischen Begriff *prósopon* eine »prosopische Einheit«, was ein „Sowohl-als-auch von Maske und Gesicht [...], eine paradoxe

Olschanski, Richard: Maske und Person. Zur Wirklichkeit des Darstellens und Verhüllens. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2001. S. 37

¹⁹² **Schopenhauer**, Arthur: Psychologische Bemerkungen. In: *Parerga und Paralipomena* II. Hrsg. v. Ludger Lütkehaus. Zürich: Haffmans Verlag 1999. (Sämtliche Werke 5). S. 503

¹⁹³ Weihe 2004. S. 18

Einheit des Unterschiedenen“¹⁹⁴, bedeutet. Betz spricht im Hinblick auf die Wirkung der Masken bei Bernhard nicht von einer »Ich-Spaltung«, sondern von einer »personalen Ambivalenz«, in dem Sinne, dass die Figuren nie glatt und ungebrochen seien, sondern sich in zahlreichen Masken und Rollen widerspiegeln und dies auf verschiedenen Ebenen. Der Rezipient hat es „nicht mit geschlossenen psychologischen Charakteren“¹⁹⁵ zu tun. Die Darstellung einer solchen Figur ist niemals kongruent, sodass sich kein glattes »Persönlichkeitsprofil« entwickeln lässt; es können jedoch Tendenzen und Entwicklungen gezeigt werden. Doch auch diese sind nicht linear, sondern werden mit Vorliebe wieder gebrochen.

Masken kommen bei Bernhard in den Stücken FB, Ber, M, Tm vor und werden erwähnt in VdR.¹⁹⁶ Sie besitzen eine Vielzahl von Eigenschaften und erfüllen mehrere Funktionen. Zum einen stellen sie im Sinne der »personalen Identität« das Verschwimmen der Figur mit der Rolle (ansatzweise schon in FB, ganz stark in M) dar und identifiziert somit die Rolle als Lebensinhalt und – aufgabe der Figur. Zum anderen ist sie ein präteritales, deiktisches Zeichen, das in die »große« Vergangenheit weist, die aber unwiderruflich verloren ist (M und funktionell die Krone in Ek). Über diese Verbindung ergibt sich auch das Fetischhafte der Masken, die zugleich keinen komödiantischen Wert besitzen, sondern ganz im Gegenteil eine tragische Komponente, da der einstige Ruhm ein für allemal verloren ist.

Die Masken erzeugen bei Minetti „Doubles“¹⁹⁷ und „Surrogate personaler Identität.“¹⁹⁸ „Das bin ich / Lear/ in der Maske von Ensor / *zeigt auf das Bild* / Als ganz junger Mann“ (M, 234) zeigt durch die Parallelstellung von Ich und Lear die Einheit dieser beiden Identitäten, die ununterscheidbar geworden sind. Um Minetti herum tragen die Figuren, die in der Hotelhalle erscheinen und wieder verschwinden, ebenfalls Masken, sie sind betrunken und lachen, schreien oder lallen. Sie bilden als ein „groteskes Theater

¹⁹⁴ Weihe 2004. S. 356f.

¹⁹⁵ Liebrand 2002. S. 91

¹⁹⁶ Funktionell gesehen gehörte hier auch die Krone aus Ek dazu, da sie gleichfalls Identität, Vergangenheit und Lebenszweck des alternden Schauspielers darstellt.

¹⁹⁷ Betz 1999. S. 133

¹⁹⁸ Gamper 1995. S. 222 Er subsumiert darunter jedoch nicht allein die Masken, sondern auch alle Rollenzeichen, wie Kleidung (Kleid, Jacke, Mütze).

von Ignoranten einen Kontrast zum Existenztheater Minettis“¹⁹⁹. „Diese Leute retten sich / durch diesen Tag / indem sie sich betrinken / Masken aufsetzen“ (M, 244). Auch die Dame, zu der er in den ersten beiden Szenen spricht, hat vor, sich um elf Uhr mit ein oder zwei Champagnerflaschen und einer Affenmaske auf dem Gesicht, ins Bett zu legen und darauf zu warten, dass Silvester vorbei ist, denn „ich habe meine Methode“ (M, 205). Die Ensormaske bewirkt allerdings im Nachspiel etwas ganz anderes, als die Masken der übrigen Figuren. Helfen sie der Dame und den Betrunkenen, den Abend zu unbeschadet zu überstehen, so geht Minetti mit ihr in den Tod, als er sie, laut Regieanweisung so blitzartig aufsetzt, wie er auch die Tabletten nimmt. „[T]he mask that would usually enable social integration is here a vehicle for escaping human contact“²⁰⁰ Die Funktion der Maske ist bei allen Figuren dieselbe, denn sie stellt eine Zwischenschicht zwischen Figur und Welt dar. Dadurch kann Minetti sich auch als »tableau vivant« dem Betrunkenen, der ihn über der Maske erkennt, verweigern und nicht auf ihn reagieren. „The mask buried in his suitcase produces the same emotional attachment and commitment as his sibling buried in Lübeck.“²⁰¹ Diese starke emotionale Verbindung von Minettis Leben, seinem verstorbenen Bruder und seinem Kunstverständnis und somit der Maske sind, so Spring, von dem Mädchen in der dritten Szene erkannt worden. Über das Transistorradio und ihre Frage „Magst du Musik“ (M, 249) bildet sich eine Basis zwischen den beiden, ein Einvernehmen, das das Mädchen auch dazu veranlasst, das Radio bei Minetti zu lassen und lauter zu drehen, als sie geht. Dies wiederum „[is to] encourage an audience to appreciate how this shared identification with art has enabled Minetti’s transition into the social.“²⁰²

Über diesen Konnex zwischen Masken, Ausschweifung, Exzess und Alkohol als anarchischen Momenten schließt sich der Kreis zu Bachtins Theorie über das Lachen

¹⁹⁹ Jang 1993. S. 91

²⁰⁰ Spring 2010. S. 173

²⁰¹ Spring 2010. S. 177

²⁰² Spring 2010. S. 179 Ähnlich sieht das **Wulf**, Catharina: DESIRE FOR THE OTHER: OBSESSION AS FAILURE / FAILURE AS OBSESSION. Beckett’s *Krapp’s Last Tape* and Bernhard’s *Minetti*. In: Beckett in the 1990s. Selected papers from the Second International Beckett Symposium, held in The Hague, 8-12 April, 1992. Hrsg. V. Marius Buning und Lois Oppenheim. Amsterdam, Atlanta: Rodopi 1993, die in Minettis Wunsch in Flensburg auftreten zu können, eine Rückkehr zur Gesellschaft sieht, von der er sich abgewandt hatte.

und den Karneval, in dem für einen genau abgegrenzten Zeitraum die Ordnung auf den Kopf gestellt wird und werden darf.

Die einzige Figur (neben den Nebenfiguren Lohndiener und Portier), die keine Maske trägt ist das Mädchen, das mit Minetti in der Dritten Szene wartet; sie wird auch als ehrliche, unverfälschte und unschuldige Figur gezeichnet.

Entlarvende Funktion besitzen die Masken in „Die **Berühmten**“, wo die Figuren „durch Tiermasken ihren Charakter decouvrierend“²⁰³ bei Tisch sitzen und nur mehr Tierlaute von sich geben. Verbergende Funktion besitzen sie bei **FB** und **Tm**, indem sie das dahinter befindliche Gesicht und somit auch die Person (und den Charakter) verhüllen und stattdessen die Figur positiver darstellen sollen. Die **Gute** zeigt sich über eine Krone²⁰⁴ als Königin, während Johanna eine Schweinemaske tragen muss, damit diese hässlicher, die Gute im Gegenzug dafür besser, gütiger, würdiger erscheinen soll. Über Johannas Tragen der Schweinemaske kann sich die Gute in ein besseres Licht stellen und definiert sich darüber, weshalb sie Johanna auch das Abnehmen der Maske verbietet, als sie schon lange die Königinnenmaske nicht mehr trägt. In diesem Falle besitzt die Maske / Krone eine spiegelnde Funktion, indem sie die Charaktereigenschaften des Gegenübers zeigt, nicht die der Figur inhärenten.

Bruscon verleiht sich und seiner Familie mit den Masken der großen historischen Figuren die Aura von Bedeutung, Wichtigkeit und Größe – Attribute die sie selbst nicht besitzen. Er versucht sich somit nicht nur verbal „Shakespeare / Goethe / Bruscon / das ist die Wahrheit“ (Tm, 115) zu den Größen der Geschichte zu zählen, sondern auch visuell, denn diese Masken besitzen eine verändernde, verfälschende Funktion. Diese Einstellung, durch das Tragen einer Maske, auch zu dieser Person zu werden (im Sinne der personalen Identität), erklärt auch den Wutanfall Bruscons, als Ferruccio laut

²⁰³ Haider-Pregler/Peter 1999. S. 90

²⁰⁴ Bei „Ein Fest für Boris“ besitzt die Krone eine gänzlich andere Funktion als bei Einfach kompliziert, denn sie ist hier kein präteritales Zeichen (die Gute hat keine Bindung zum Königinnentum in dem Maße wie sich Minetti als Lear ansieht), sondern dient der Verkleidung und möchte königliche Assoziationen hervorrufen. „Johanna: Niemand hat Sie erkannt [...] die Gute: Eine Darstellung / unter lauter Darstellungen“ (FB, 32)

Regieanweisung dem Wirten die Caesarmaske vors Gesicht hält, was dieser als eine „Unverschämtheit“ und „Ungeheuerlichkeit“ (Tm, 53) empfindet, und daraufhin Sarah die Füße ins Gesicht schlägt (Joyce spricht von einer „Chaplinesque quality“²⁰⁵ dieser Szene) Denn der Wirt ist ein „Nichtswürdiger“ (Tm, 52). Auch Rudolf Höller in „**Vor dem Ruhestand**“ besitzt eine solche – imaginäre – Maske, die er außer Haus trägt, „Amtstalar und Würdemaske“, wie Vera sie bezeichnet.

5.2.1. Lazzi

Wie bei den stehenden Lazzi der *commedia dell'arte* und der Altwiener Komödie liegt ihr besonderer Reiz [der Altersnarren, Anm d. Verf] gerade in ihrer Wiedererkennbarkeit und ihrer Perfektionierung, in der virtuoson Kombination von Bekanntem mit neu Hinzugekommenem. In diesen Momenten wird die Spielsituation bewußt als solche deklariert und rezipiert.²⁰⁶

Körperlichkeit wird bei Bernhard nur über das Aufnehmen von Mahlzeiten, über Essen verhandelt²⁰⁷ und dient damit vielfach in der Tradition der Lazzi der *Commedia dell'arte* als Slapstick-Einlage. Jedoch war diese von Körperlichkeit sehr stark geprägt,

²⁰⁵ **Joyce**, Steven: Kismet and Continuities. Postmodernism and Thomas Bernhard's *Der Theatermacher*. In: *Colloquia Germanica*. Internationale Zeitschrift für germanische Sprach- und Literaturwissenschaft 24 (1991). S. 31

²⁰⁶ **Haider-Pregler**, Hilde: „Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?“ Überlegungen zu Thomas Bernhards philosophisch- komödiantischem Lachtheater. In: *Erbe und Umbruch in der neueren deutschsprachigen Komödie*. Hrsg. v. Hanne Castein und Alexander Stillmark. Stuttgart: Akademischer Verlag 1990 b. (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 237). S. 182

²⁰⁷ Zum Thema Essen siehe Haider-Pregler/Peter 1999, **Hackl**, Wolfgang: Die Inszenierung des Mahls in den Dramen Thomas Bernhards. In: *Thomas Bernhard Jahrbuch 2007/2008*. Hrsg. v. Martin Huber, Bernhard Judex, Manfred Mittermayer und Wendelin Schmidt-Dengler. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag 2009. S. 103-119, **Häcker**, Andreas: Suchtfaktor kulinarischer Realismus. Thomas Bernhards Hommage an Schauspieler und Theatermacher. In: *Thomas Bernhard Jahrbuch 2007/2008*. Hrsg. v. Martin Huber, Bernhard Judex, Manfred Mittermayer und Wendelin Schmidt-Dengler. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag 2009. S. 119-137, **Pape**, Walter: „Träume von Grünkohl, Pinkelwurst, Schweinerippchen und Salzkartoffeln“. Essen, Geschichte und kulturelle Identität bei R.D. Brinkmann, Eckhard Henscheid und Thomas Bernhard. In: *Zagreber germanistische Beiträge* 18 (2009). S. 73-86.

Süselbeck, Jan: >Strategisch saufen< und andere Angewohnheiten. Einige Nachträge zum Thema Essen und Trinken bei Arno Schmidt, unter besonderer Berücksichtigung Thomas Bernhards. In: *Thomas Bernhard Jahrbuch 2004*. Hrsg. v. Martin Huber, Manfred Mittermayer, Wendelin Schmidt-Dengler und Sjetlan Lacko Vidulić. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2005. S. 73-91.

Komik wurde vielfach über Sexualität, körperliche Funktionen und Ausscheidungen verhandelt (was der Hanswurstfigur auch ihre Verbannung durch Gottsched einbrachte) und im Laufe des 19. Jahrhunderts von der Bühne verschwand. Erst Beginn des 20. Jahrhunderts erscheint sie in abgemilderter Form bei den Silent Slapstick Comedies, also den Stummfilmen in der Tradition von Charlie Chaplin, Buster Keaton etc.²⁰⁸

Nun spielt bei Bernhard Sexualität keine Rolle, da dieser Bereich mit großer Konsequenz ausgeklammert wird. Körperlichkeit allerdings sehr wohl, wie anhand der Themenkreise Nahrungsaufnahme, Altersgebrechen und kulinarische Gelüste aufgezeigt wird. Bezeichnend für die Körperlichkeit und das Verhältnis von Mann und Frau bei Bernhard sind die Szenen des Fußewaschens (wie in Wv, Tm, MdG), in denen die Figuren auch optisch in ein Oben-Unten-Verhältnis gebracht werden, wobei hier in der Tat die Frau unten und der Mann oben ist (bei weiblichen Herrscherfiguren gibt es kein Fußewaschen).

Bei Bernhard finden sich in zwei Stücken Lazzi (MdG und M), in einem ein Objekt das der Komik / Ridikülisierung dient (ÜaGiR) und der Weltverbesserer, in dem stark über Körperkomik gearbeitet wird. Es sind Stücke, die ihrerseits verdeckte oder erzählte Bühnenvorgänge zum Thema haben, und eine Kontrastrelation zwischen Virtuosität und Ungeschicklichkeit herstellen. Der erzählten oder durch Botenbericht hereingespielten Kunstfertigkeit treten die gezeigten Lazzi, in denen „die Tücke des Objekts die Oberhand über die Akteure gewinnt“²⁰⁹, scharf entgegen,

Erstmals treten die Lazzi kumuliert in „**Die Macht der Gewohnheit**“ auf. Bereits zu Beginn fällt Caribaldi immer wieder das Kolophonium auf den Boden, sodass er sich danach bücken und es suchen muss, wenn es ihm der Jongleur nicht „apportiert“ (MdG, 297). Über diese Binnenhandlung wird das Herr-Knecht-Verhältnis nicht nur verbal thematisiert, sondern auch auf der Bühne gezeigt. In der slapstickartigen Binnenszene „Über die Haube“ auf, in der der Spaßmacher ununterbrochen, sehr zum Ärger

²⁰⁸ Entnommen aus: **Roesner**, David: Zweideutigkeit als komisches Erfolgsrezept. Komik und Kommerz in der Commedia dell'arte und den Silent Slapstick Comedies. In: Komik. Ästhetik. Theorie. Strategien. Hrsg. v. Hilde Haider- Pregler, Brigitte Marschall, Monika Meister u.a. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2006. (= Maske und Kothurn 51,4). S. 480

²⁰⁹ Walitsch 1992. S. 151

Caribaldi und zum Vergnügen der Enkelin, seine Haube vom Kopf rutschen lässt und somit die versuchte Aufführung stört. Caribaldi kommt jedoch nicht in den Sinn, ihm einfach die Haube wegzunehmen, sondern er sinniert darüber, aus welchem anderen Stoff man die Haube fertigen könne, um ein Herunterrutschen zu verhindern bzw. will ihm die Haube mit einer Schnur festbinden. Dass das Herunterfallen derselben jedoch Caribaldi eigene Idee als Zirkusnummer war, wird ihm erst später vom Jongleur in Erinnerung gerufen. Der Dompteur erfüllt seinen Part mittels des Zuwerfens von Rettich- und Wurststücken an den Spaßmacher, der am Boden hockt. „Wie wenn der Spaßmacher ein Raubtier wäre“ (MdG, 290) lautet die Regieanweisung. Zuvor schon muss er auf Geheiß des Dompteurs in einem Fort Purzelbäume schlagen, um das Ausweichen vor dem Löwen zu üben.

Bereits in seiner Beschreibung durch die Regieanweisung wird **Minetti** als komische Figur eingeführt, wie dies auch richtig der Lohndiener erkennt: „Ein komischer Herr“ (M 205).

MINETTI tritt auf in einem knöchellangen alten Wintermantel, schwarzen Lackschuhen mit Gamaschen, einem breitrempigen Hut und einem Regenschirm auf dem linken Arm, ein offenes Unterhosenband hängt ihm bis auf den Boden, und geht langsam, sich nach allen Seiten umschauend, bis in die Mitte der Halle und sagt zum Portier / Minetti.
(M, 206f.)

Minettis Lazzi werden über sein offenes Unterhosenband abgehandelt, das ihm immer wieder aufgeht, bzw. das er nicht ordnungsgemäß zubinden kann. Als er seine Bemühungen aufgibt, hilft ihm der Lohndiener, der das Band schlussendlich befestigen kann. Das Band jedoch geht wieder auf, Minetti „bemerkt das offene Unterhosenband, winkt den Lohndiener heran und zeigt mit dem Schirm auf das Unterhosenband / Da / da / Lohndiener bückt sich und bindet das Unterhosenband / Dame trinkt und lacht“ (M, 224)

Nach Haider-Pregler/Peter²¹⁰ ist beim Geistesmenschen das Verhältnis zwischen Verstand und Körper durch die „zwischen geschaltete Reflexion“ gestört. Es steht

²¹⁰ Haider-Pregler/ Peter 1999. S. 114

auch in gänzlichem Widerspruch zum vollkommenen Aufgehen in der Geistesexistenz. Seine Hochgeistigkeit hindert den **Weltverbesserer** allerdings nicht daran, wie ein kleines Kind zu wirken, wenn er ungeduldig wartend mit den Füßen zappelt, bis die Frau mit der Waschschüssel kommt. Durch diese Diskrepanzen wird die Figur von Beginn an als eine Lächerliche und Hochkomische eingeführt, ähnlich wie Caribaldi, der am Boden herumkriecht, nur bei Wv noch eine Spur infantiler. Die Komik ergibt sich allerdings nicht nur aus der Figur des Wv selbst, sondern auch aus dem Zusammenspiel zwischen ihm und der Frau, die sich als einzige in der Regieanweisung dezidiert weigert, den Wunsch des Herrschenden zu erfüllen:

Hast du auch ein frisches Handtuch / Zeig her / Er entreißt der Frau das Handtuch und riecht am Handtuch / Eine Unverschämtheit / Glaubst du ich erkenne meinen Geruch nicht / Ich liebe es nicht / ein Handtuch zweimal zu benützen / wirft das Handtuch weg / Man belügt mich nicht ungestraft / Aufheben / Heb es auf / Die Frau weigert sich / Ich kann warten / Die Frau hebt das Handtuch auf / Und mein Buch / heb das Buch auf / Die Frau hebt auch das Buch auf / Es ist entwürdigend / schon in aller Frühe / das Wort h i n a u s zu verschleudern / Die Frau dreht sich um und geht mit Handtuch und Buch hinaus“ (Wv, 122f.)

Der Weltverbesserer ist sicherlich das Stück, das am meisten über Körperkomik arbeitet und das auch am komischsten ist. Des Weiteren wird in der Darstellung über die Regieanweisungen am meisten mit dem Körper selbst gearbeitet, da der Protagonist sich in Erregung dauernd aufrichtet um dann erschöpft in sich zusammenzusinken. Allein über diese Dynamik und Bewegung wird schon ein komischer Effekt erzielt. Durch das unbeholfen, harmlos- infantile Gebaren des Weltverbesserers gewinnt die Figur eine ganz andere komische Dimension als Professor Kant in IK, in dem mit Sprachwitz gearbeitet wird. Die Figur erscheint dadurch nicht von Beginn an als lächerliche und belachbare, sondern wird erst mit der Zeit entlarvt.

Moritz Meister erscheint mit einem Bienennetz am Kopf zweimal auf der Bühne. In keinem der beiden Fälle ist er imstande, sich dieses selbst vom Kopf zu nehmen. Er ist auf die Hilfe einer anderen Figur angewiesen, um sich aus dieser misslichen Lage zu befreien. Dieser erste Auftritt zeigt dem Leser bereits an, dass er es nicht mit einer ernstzunehmenden Figur zu tun haben wird.

„Einfach kompliziert“ beginnt damit, ähnlich wie MdG, dass Karl am Boden herumkriechend seine Nagelfeile sucht. Als er sie mühsam gefunden hat, während er mit sich und dem Kanarienvogel Maggi über sein Leben spricht, beginnt er sich die Zehennägel zu schneiden. Thill differenziert bei **„Der Schein trügt“** sehr genau zwischen den Figuren Robert und Karl, wobei Karl durch seine Selbstinszenierung der Lächerlichkeit anheimfällt und Robert nicht, denn „Ironie ist, anders als die Komik, die bei Bernhard in erster Linie als Darstellungsmittel im Dienste der Ironie auftritt, nicht wertungsfrei, sondern verweist immer auf eine kritische Absicht des Autors.“²¹¹

Hier wird nicht unbedingt Hochgeistiges mit Banalem konfrontiert, jedoch sieht Karl das richtig, wenn er meint: „Durch dieselbe Brille durch welche ich Voltaire lese / sehe ich meine Zehennägel“ (DSt, 395)

²¹¹ Thill 2011. S. 414

6. Schlussbetrachtung

An diese Arbeit wurde mit der Frage nach der Relevanz von Dingen im dramatischen Werk Thomas Bernhards herangetreten. Es sollte gezeigt werden, dass diese keine untergeordnete oder marginale Rolle spielen, sondern im Gegenteil stark vertreten sind, aber zu wenig beachtet.

Eingangs wurden abrisshaft Theorien vorgestellt, die für die Dramenanalyse sinnvoll und hilfreich sein würden. Zum Einen wurde mit Browns Dingtheorie gearbeitet, die das Dinghafte an einem Objekt herausstreicht, durch ihm eigene Qualitäten Reaktionen bei einem Gegenüber verursacht. Zum Anderen wurden gängige Fetischismus- und Ritual- und Machtbegriffe vereint, um damit an die Figuren herantreten zu können.

Die bei Bernhard dargestellten Machtverhältnisse entsprechen einer recht allgemein bleibenden Konzeption von Macht, auch wenn sich die Figuren vieler unterschiedlicher Strategien bedienen, um ihr Ziel (Machtausübung oder Widerstand) zu erreichen. Wie gezeigt wurde, geschieht dies in weitaus stärkerem Maße über Dinge, als angenommen oder von der Forschung registriert. Erstaunlicherweise sind hierbei nicht die männlichen Figuren die aktiveren, sondern die weiblichen, da sich ihre Machtstrategien weitaus stärker über Dinge manifestieren. Unter dem Aspekt des gender betrachtet, kann man daher in keinem Fall von männlichen, mächtigen und weiblichen, schwachen Figuren ausgehen, sondern muss berücksichtigen, dass sie auf unterschiedliche Arten zu Werk gehen. Als besonders grausam und radikal erscheint die Gute in „Ein Fest für Boris“, da sie Boris seelisch quält und Johanna ihre Bewegungsfreiheit nimmt, indem sie sie an den Rollstuhl fesseln lässt. Boris und Johanna wiederum bilden von allen Dramen die einzige funktionierende Allianz gegen den Herrschenden, die nicht gebrochen wird. Sehr reich an Unterdrückungsmechanismen ist „Der Weltverbesserer“. Dieser schikaniert die Frau verbal, nonverbal, über Objekte, Gestik, Sprachmacht, Gewalt, sowieso boshafte Zynismus. Sie unterhält, im Vergleich zu den anderen Dramen, gleichermaßen die »normalste« und facettenreichste Beziehung zu dem Protagonisten. Dies spiegelt sich auch in ihren Widerstandsstrategien wieder, die von Ridikülisierung, über Performanz bis hin zur verbalen Widerrede reichen. „Ritter, Dene, Voss“ sticht insofern aus dem Werkverlauf heraus, als es keine fixen, starren Machtkonfigurationen,

wie in den meisten anderen Stücken dieser Art gibt, sondern die Verhältnisse sich fortwährend bedingen und verändern. Darüber hinaus greifen sie Figuren auf einen gemeinsamen Ding-Pool zu, keine bedient sich daher »exklusiv« eines bestimmten Gegenstandes. Dadurch erhalten diese Requisiten eine verstärkte Bedeutung, denn für eine Figur ist ein positiv besetztes Machtojekt, was für die andere ein erkanntes Zeichen der Repression ist. Auch die unterdrückten Figuren in „Die Macht der Gewohnheit“ haben sich als sehr einfallsreich erwiesen, wenn es darum geht, die Probe des Forellenquintetts zu sabotieren, da hier jede Figur eine eigene, persönliche Variante gefunden hat. Teils mittels Ritualen, teils über Objekte oder akustische Signale wird Caribaldi signalisiert, dass seine Machtausübung nicht akzeptiert wird. Jedoch sind die Figuren derart voneinander abhängig, dass die Zustände zwar permanent verärgert thematisiert werden, ändern wird sich jedoch nichts.

Die Requisiten von allen Dramen wurden kategorisiert und, nach ihrer Verwendungsweise, männlichen oder weiblichen Figuren zugeteilt. Hierbei wurde ersichtlich, dass die Gruppe der Zeichen mit Verweiskarakter, neben den charakterisierenden Dingen die größte Gruppe bilden. Weiters konnte gezeigt werden, dass jeweils Dinge als Fetische und Lazzi, gleich oft vorkommen wie Macht- und Widerstandsobjekte.

In einem Exkurs wurden die unterschiedlichen Vorstellungen und Konzeptionen von Kunst, die in den Künstlerdramen Bernhards verhandelt werden, eingehend untersucht. Diese variieren sehr stark von der romantischen Vorstellung der Kunst als dem Höchsten und Idealen, dem man sich aufopfert bis zum Letzten, über Berufsschauspieler und Artisten, bis hin zu erfolgreichen Künstlern, die sich mit dem Kulturbetrieb arrangiert haben und davon profitieren- gesellschaftlich wie finanziell. Die jeweilige Kunstauffassung wird auch über Objekte abgehandelt. Dies können Rollenattribute, wie Minettis Ensormaske oder die Krone in „Einfach kompliziert“ sein, Geistesprodukte, wie der Traktat des Weltverbesserers oder Moritz Meisters Tetralogie, oder ins Groteske übersteigerte decouvrierende Zeichen wie die Masken der anderen Figuren in „Minetti“ oder die der „Berühmten“, sowie ihre Puppen.

Das letzte Kapitel widmete sich der Komik in den Dramen. Eingangs wurde der Komikbegriff Walitschs erläutert, mit dem bei der Analyse zu Werke gegangen wurde. Anhand ihrer Unterscheidung zwischen punktueller und sequenzieller Komik konnten die Strategien zur Erzeugung von Komik dargelegt werden. So wurde aufgezeigt, dass Figuren teils vom Autor ridiculisiert werden, teils sich selbst lächerlich machen im Zuge ihres Geltungsbedürfnisses oder durch eine Mehrinformation des Zuschauers von diesem als komische Figur erkannt werden. Von den Mitspielern auf der Bühne jedoch nicht. Im zweiten Teil dieses Kapitels wurde auf den Bezug zur *Commedia dell'arte* und Körperkomik eingegangen, sowie auf die für die *Commedia* enorm wichtigen Masken. Dabei wurde gezeigt, dass diese unterschiedliche Funktionen besitzen, aber in jedem Falle eine Zwischenschicht zwischen Figur und Welt schieben.

Bibliographie

Primärliteratur

Bernhard, Thomas: Stücke 1. Ein Fest für Boris / Der Ignorant und der Wahnsinnige / Die Jagdgesellschaft / Die Macht der Gewohnheit. Frankfurt/ Main: Suhrkamp 1988.

Bernhard, Thomas: Stücke 2. Der Präsident / Die Berühmten / Minetti / Immanuel Kant. Frankfurt/ Main: Suhrkamp 1988.

Bernhard, Thomas: Stücke 3. Vor dem Ruhestand / Der Weltverbesserer / Über allen Gipfeln ist Ruh / Am Ziel / Der Schein trügt. Frankfurt/ Main: Suhrkamp 1988.

Bernhard, Thomas: Stücke 4: Der Theatermacher / Ritter, Dene, Voss / Einfach kompliziert / Elisabeth II. Frankfurt/ Main: Suhrkamp 1988.

Bernhard, Thomas: Heldenplatz. Frankfurt/ Main: Suhrkamp 1995.

Lessing, Gotthold Ephraim: Emilia Galotti. Stuttgart: Reclam 2001 (=RUB 45)

Sekundärliteratur

Arendt, Hannah: Macht und Gewalt. München: Piper ¹⁴2000.

Bachtin, Michail M.: Literatur und Karneval. Frankfurt/Main: Fischer 1996.

Barthofer, Alfred: Todesangst. Anmerkungen zum Komödienbegriff bei Thomas Bernhard. In: Adalbert- Stifter- Institut des Landes Oberösterreich Nr. 31/1 (1982). S.77-100.

Barthofer, Alfred: Kennen Sie den „Armen Spielmann“ von Grillparzer?. Anmerkungen zur Grillparzer-Rezeption bei F. Kafka und Thomas Bernhard. In: „Stichwort Grillparzer“ Hrsg. v. Hilde Haider-Pregler und Evelyn Deutsch- Schreiner. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 1994. S. 123-133.

Baudrillard, Jean: Fetischismus und Ideologie: Die semiologische Reduktion. In: Objekte des Fetischismus. Hrsg. v. J.-B. Pontalis. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1972. S. 315-337.

Baudrillard, Jean: Das Ding und das Ich. Gespräch mit der täglichen Umwelt. Wien: Europa Verlag 1974.

Baudrillard, Jean: Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen. Frankfurt/Main, New York: Campus Verlag ³2007.

Baumgärtel, Patrick: Vorliebe für »Seiltänzer«⁴. Zu einigen Funktionen und Verwendungsweisen des Komischen in Thomas Bernhards »Komödientragödien«. In: Thomas Bernhard Jahrbuch 2003. Hrsg. v. Martin Huber, Manfred Mittermayer und Wendelin Schmidt-Dengler. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2003. S. 217-235.

De Beauvoir, Simone: Das Alter. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt ³2007.

Bellinger, Andrea und David J. Krieger: Einführung. In: Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch. Hrsg. v. Andrea Bellinger und David J. Krieger. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften ⁴2008. S. 7-37.

Bell, Catherine: Ritual. Perspectives and Dimensions. New York: Oxford University Press 1997.

Belting, Hans: Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst. München: Beck 1998.

Berger, Wilhelm: Macht. Wien: Facultas 2009.

Betz, Uwe: Personale Ambivalenz und multiples Ich- Schauspiel. In: Thomas Bernhard. Die Zurichtung des Menschen. Hrsg. v. Alexander Honold und Markus Joch. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999. S. 133-147.

Böhme, Hartmut: Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006.

Bourdieu, Pierre: Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns. Frankfurt/ Main: Suhrkamp 1994.

Bourdieu, Pierre: Was heißt sprechen? Zur Ökonomie des sprachlichen Tausches. Wien: Braumüller ²2005.

Bourdieu, Pierre: Ökonomisches Kapital – Kulturelles Kapital – Soziales Kapital. In: Kulturtheorie. Hrsg. v. Dorothee Kimmich, Schamma Schahadat und Thomas Hauschild. Bielefeld: transcript Verlag 2010. S. 271-288.

Braungart, Wolfgang: Ritual und Literatur. Literaturtheoretische Überlegungen im Blick auf Stefan George. In: Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht 69. Paderborn: Schöningh [u.a.], München: Fink 1992 S. 2-32. (= SuL 23)

Braungart, Wolfgang: Ritual und Literatur. Tübingen: Max Niemeyer 1996.

Brown, Bill: Thing Theory. In: Critical Inquiry 28. Chicago: The University of Chicago Press 2001. S. 1-23.

Bukow, Wolf-Dietrich: Ritual und Fetisch in fortgeschrittenen Industriegesellschaften. Formen ritueller Kommunikation. Frankfurt/ Main: dipa Verlag 1984.

Burke, Kenneth: Dichtung als symbolische Handlung. Eine Theorie der Literatur. Frankfurt/ Main: Suhrkamp 1966.

Clasen, Christian: Mächtige mit Schwäche oder Schwache mit Macht? Ein ambivalenter Prototyp in Thomas Bernhards dramatischem Werk. Diplomarbeit. Univ. Wien 1995.

Dronske, Ulrich: Sprach-Dramen. Zu den Theaterstücken Thomas Bernhards. In: Thomas Bernhard. Die Zurichtung des Menschen. Hrsg. v. Alexander Honold und Markus Joch. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999. S. 115-123.

Durkheim, Emile: Die elementaren Formen religiösen Lebens. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1994.

Ervedosa, Clara: Vor den Kopf stoßen. Das Komische als Schock im Werk Thomas Bernhards. Bielefeld: Aisthesis 2008.

Esslin, Martin: Ein neuer Manierismus? Randbemerkungen zu einigen Werken von Gert F. Jonke und Thomas Bernhard. In: Modern Austrian Literature 1/1981. S. 111-128.

Foucault, Michel: Botschaften der Macht. Der Foucault- Reader Diskurs und Medien. Hrsg. v. Jan Engelmann. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1999.

Gamper, Herbert: Thomas Bernhard. München: dtv 1977.

Gamper, Herbert. Die Künstlerfiguren bei Grillparzer und Thomas Bernhard. In: „Stichwort Grillparzer“. Hrsg. v. Hilde Haider- Pregler und Evelyn Deutsch- Schreiner. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 1994. S. 107-123.

Gamper, Herbert: Die Katastrophe als Komödie. Thomas Bernhards Theater. In: Nicht (aus, in, über, von) Österreich. Zur österreichischen Literatur, zu Celan, Bachmann, Bernhard und anderen. Frankfurt/ Main, Wien: Lang 1995. S. 217-228.

Gebauer, Gunter: und Christoph Wulf: Spiel. Ritual. Geste. Mimetisches Handeln in der sozialen Welt. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1998.

Gebauer, Gunter und Christoph Wulf: Mimetische Weltzugänge. Soziales Handeln – Rituale und Spiele – ästhetische Produktionen. Stuttgart: W. Kohlhammer 2003. (=Ursprünge des Philosophierens Bd. 7)

Girard, René: Ausstoßung und Verfolgung. Eine historische Theorie des Sündenbocks. Frankfurt/Main: Fischer 1992.

Götze, Clemens: „Es ist alles lächerlich, wenn man an den Tod denkt“. Studien zum Werk Thomas Bernhards. Marburg: Tectum Verlag 2011.

Habermas, Jürgen: Theorie des kommunikativen Handelns. Handlungsrationalität und gesellschaftliche Rationalisierung. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1981. (Bd.1)

Habermas, Jürgen: Geliebte Objekte. Symbole und Instrumente der Identitätsbildung. Frankfurt/ Main: Suhrkamp 1999. (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1414)

Hackl, Wolfgang: Die Inszenierung des Mahls in den Dramen Thomas Bernhards. In: Thomas Bernhard Jahrbuch 2007/2008. Hrsg. v. Martin Huber, Bernhard Judex, Manfred Mittermayer und Wendelin Schmidt-Dengler. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag 2009. S. 103-119.

Häcker, Andreas: Suchtfaktor kulinarischer Realismus. Thomas Bernhards Hommage an Schauspieler und Theatermacher. In: Thomas Bernhard Jahrbuch 2007/2008. Hrsg. v. Martin Huber, Bernhard Judex, Manfred Mittermayer und Wendelin Schmidt-Dengler. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag 2009. S. 119-137.

Haider-Pregler, Hilde: „Das Theater ist eine von vielen Möglichkeiten es auszuhalten“. Der dramatische Schriftsteller Thomas Bernhard. In: Theater in Österreich 1988/89. Das Österreichische Theaterjahrbuch. Hrsg. v. Wolfgang Greisenegger. Darmstadt, Wien: Paul Szolnay 1990 a. S. 55-63.

Haider-Pregler, Hilde: „Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?“ Überlegungen zu Thomas Bernhards philosophisch- komödiantischem Lachtheater. In: Erbe und Umbruch in der neueren deutschsprachigen Komödie. Hrsg. v. Hanne Castein und Alexander Stillmark. Stuttgart: Akademischer Verlag 1990 b. S. 153-183. (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 237)

Haider-Pregler, Hilde und Birgit Peter: Der Mittagesser. Eine kulinarische Thomas-Bernhard- Lektüre. München, Wien: Franz Deuticke 1999.

Hartz, Bettina: »Das Märchen ist ganz musikalisch«. Thomas Bernhards Theaterstück *Der Ignorant und der Wahnsinnige*. Köln: Teiresias 2001.

Heubach, Friedrich Wolfram: Das bedingte Leben. Theorie der psycho-logischen Gegenständlichkeit der Dinge. Ein Beitrag zur Psychologie des Alltags. München: Wilhelm Fink 1996.

Höller, Hans: Der Theatermacher. Zur Poetik Thomas Bernhards. In: »Verbergendes Enthüllen«. Zur Theorie und Kunst dichterischen Verkleidens. Festschrift für Martin Stern. Hrsg. v. Wolfram Malte Fues und Wolfram Mauser. Würzburg: Königshausen & Neumann 1995. S. 399-409.

Honold, Alexander: Die Macht der Gewohnheit. In: Thomas Bernhard. Die Zurichtung des Menschen. Hrsg. v. Alexander Honold und Markus Joch. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999. S. 51-59.

Horn, Andràs: Das Komische im Spiegel der Literatur. Versuch einer systematischen Einführung. Würzburg: Königshausen & Neumann 1988.

Huber, Martin: Rettich und Klavier. Zur Komik im Werk Thomas Bernhards. In: Komik in der österreichischen Literatur. Hrsg. v. Wendelin Schmidt-Dengler, Johann

Sonnleitner und Klaus Zeyringer. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1996. (=Philologische Studien und Quellen 142) S. 275-285.

Huntemann, Willi: Artistik und Rollenspiel. Das System Thomas Bernhard. Würzburg: Königshausen & Neumann 1990.

Iser, Wolfgang: Das Komische: Ein Kipp-Phänomen. In: Das Komische. Hrsg. v. Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning. München: Wilhelm Fink 1976. S. 398-402.

Jäggi, Christian J.: Sozio-kultureller Code, Rituale und Management. Neue Perspektiven in interkulturellen Feldern. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2009.

Jahn, Bernhard: Grundkurs Drama. Stuttgart: Klett 2009.

Jang, Eun- Soo: Die Ohnmachtsspiele des Altersnarren. Untersuchungen zum dramatischen Schaffen Thomas Bernhards. Frankfurt/ Main: Peter Lang 1993.

Japp, Uwe: Das deutsche Künstlerdrama. Von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Berlin: de Gruyter 2004.

Joyce, Steven: Kismet and Continuities. Postmodernism and Thomas Bernhard's *Der Theatermacher*. In: Colloquia Germanica. Internationale Zeitschrift für germanische Sprach- und Literaturwissenschaft 24 (1991). S. 24-38.

Judex, Bernhard: Thomas Bernhard. Epoche – Werk – Wirkung. München: C.H. Beck 2010.

Jürgens, Dirk: Das Theater Thomas Bernhards. Frankfurt/ Main: Peter Lang 1999.

Kaufer, Stefan David: Die Abwehr von Körperlichkeit bei Thomas Bernhard. Berlin: Logos 1999.

Klein, Wolfgang: Einleitung. In: Sprache und Ritual. Hrsg. v. Wolfgang Klein. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1987. (= Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 65) S. 7-9.

Klingmann, Ulrich: Begriff und Struktur des Komischen in Thomas Bernhards Dramen. In: Wirkendes Wort 34/2 (1984). S. 78-88.

Klug, Christian: Thomas Bernhards Theaterstücke. Stuttgart: Metzler 1991.

Koppen, R.S.: Virginia Woolf, Fashion and Literary Modernity. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd 2011.

Krammer, Stefan: »redet nicht von Schweigen...«. Zu einer Semiotik des Schweigens im dramatischen Werk Thomas Bernhards. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003.

Krammer, Stefan: Figurationen der Macht. Rhetorische Strategien in Thomas Bernhards Dramen. In: Rhetorik und Sprachkunst bei Thomas Bernhard. Hrsg. v. Joachim Knappe und Olaf Kramer. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011. S. 91-105.

Liebrand, Claudia: Obduktionen. Thomas Bernhards *Der Ignorant und der Wahnsinnige*. In: Politik und Medien bei Thomas Bernhard. Hrsg. v. Franziska Schößler und Ingeborg Villinger. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002. S. 78-93.

Link, Kay: Die Welt als Theater. Künstlichkeit und Künstlertum bei Thomas Bernhard. Stuttgart: Heinz 2000. (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 382)

Luhmann, Niklas: Legitimation durch Verfahren. Frankfurt/ Main: Suhrkamp 1983.

Massoud, Fatma: ‚Grenzsituationen‘. In: Kairoer germanistische Studien. Jahrbuch für Sprach-, Literatur- und Übersetzungswissenschaft. Hrsg. v. Allya Ezzat Ayad, Nadia Metwally, Hilda Matta und Markus Fischer. Kairo 2004.

Mittermayer, Manfred: „Berühmtsein das ist es“. Zu Thomas Bernhards Festspielsatire *Die Berühmten*. In: Thomas Bernhard und Salzburg. 22 Annäherungen. Hrsg. v. Manfred Mittermayer und Sabine Veits-Falk. Salzburg: Salzburger Museum Carolino Augusteum 2001. S. 49-57.

Mittermayer, Manfred: Lächerlich, charakterlos, furchterregend. Zu Thomas Bernhards Rhetorik der Bezeichnung. In: Rhetorik und Sprachkunst bei Thomas Bernhard. Hrsg. v. Joachim Knappe und Olaf Kramer. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011. S. 25-45.

Olschanski, Richard: Maske und Person. Zur Wirklichkeit des Darstellens und Verhüllens. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2001.

Pape, Walter: „Träume von Grünkohl, Pinkelwurst, Schweinerippchen und Salzkartoffeln“. Essen, Geschichte und kulturelle Identität bei R.D. Brinkmann, Eckhard Henscheid und Thomas Bernhard. In: Zagreber germanistische Beiträge 18 (2009). S. 73-86.

Peymann, Claus: Thomas Bernhard auf der Bühne. Geringfügig redigierte Transkription. In: Literarisches Kolloquium Linz 1984. Thomas Bernhard. Materialien. Hrsg. v. Alfred Pitterschatzsch und Johann Lachinger. Linz: Land Oberösterreich 1985. S. 187-201. (=Schriftenreihe Literarisches Kolloquium Linz 1)

Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. München: Fink ¹¹2001.

Plaice, Renata: Spielformen der Literatur. Der moderne und der postmoderne Begriff des Spiels in den Werken von Thomas Bernhard, Heiner Müller und Botho Strauß. Würzburg: Königshausen & Neumann 2010. (= Epistemata, Würzburger Wissenschaftliche Schriften 699)

Pontalis, J.-B. (Hg.): Objekte des Fetischismus. Frankfurt/ Main: Suhrkamp 1972.

Pontzen, Alexandra: Künstler ohne Werk. Modelle negativer Produktionsästhetik in der Künstlerliteratur von Wackenroder bis Heiner Müller. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2000.

Pouillon, Jean: Fetische ohne Fetischismus. In: Objekte des Fetischismus. Hrsg. v. J.-B. Pontalis. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1972. S. 196-217.

Rauch, Elisabeth: Sprachrituale in institutionellen und institutionalisierten Text- und Gesprächssorten. Bern, Paris, Frankfurt/ Main, New York: Peter Lang 1992.

Ritter, Joachim: Über das Lachen. In: Blätter für Deutsche Philosophie (1940). S. 1-22.

Roesner, David: Zweideutigkeit als komisches Erfolgsrezept. Komik und Kommerz in der Commedia dell'arte und den Silent Slapstick Comedies. In: Komik. Ästhetik. Theorie. Strategien. Hrsg. v. Hilde Haider- Pregler, Brigitte Marschall, Monika Meister u.a. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2006. (= Maske und Kothurn 51,4) S. 479-492.

Ronge, Verena: Ist es ein Mann? Ist es eine Frau? Die (De)Konstruktion von Geschlechterbildern im Werk Thomas Bernhards. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2009 a.

Ronge, Verena: Alles nur Theater. In: Thomas Bernhard Jahrbuch 2007/2008. Hrsg. v. Martin Huber, Bernhard Judex, Manfred Mittermayer und Wendelin Schmidt-Dengler. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag 2009 b. S. 73-87.

Roth, Friedhelm: „Das Gewesene ist es, das Fortwährende Gewesene“. Thomas Bernhard: Der Theatermacher. In: Deutsches Drama der 80er Jahre. Hrsg. v. Richard Weber. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1992. S. 15-34.

Sahlins, Marshall: Kultur und praktische Vernunft. Frankfurt/ Main: Suhrkamp 1981.

Scherer, Stefan: Einführung in die Dramenanalyse. Hrsg. V. Gunter E. Grimm und Klaus Michael Bogdal. Darmstadt: WBG 2010.

Schmidt, Jochen: Die Krise der romantischen Subjektivität: E. T. A. Hoffmanns Künstlernovelle »Der Sandmann« in historischer Perspektive. In: Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Festschrift für Richard Brinkmann. Hrsg. v. Jürgen Brummach. Tübingen: Niemeyer 1981. S. 348-371.

Schmidt- Dengler, Wendelin: Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard. Wien: Sonderzahl 1986.

Schmidt-Dengler, Wendelin: Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945-1990. St. Pölten, Salzburg: Residenz Verlag ³2010.

Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung. Zweiter Band, welcher die Ergänzungen zu den vier Büchern des ersten Bandes enthält. Zürich: Haffmans Verlag 1994.

Schopenhauer, Arthur: Psychologische Bemerkungen. In: Parerga und Paralipomena II. Hrsg. v. Ludwig Lütkehaus. Zürich: Haffmans Verlag 1999. (Sämtliche Werke 5)

Schütte, Uwe: Thomas Bernhard. Köln, Wien: Böhlau 2010.

Schwarz, André: Künstler und Wissenschaftler. Aspekte des »Geistesmenschen« bei Thomas Bernhard. In: Literatur als Lust. Begegnungen zwischen Poesie und Wissenschaft. Hrsg. v Lutz Hagestedt. München: belleville 2008. S. 269-284. (=Reihe Theorie und Praxis der Interpretationen 6)

Siegel, Elke: Vermöbelt. Bewegliches und unbewegliches bei Thomas Bernhard. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 129 (2010). S. 623-640.

Soeffner, Hans- Georg: Die Ordnung der Rituale. Die Auslegung des Alltags 2. Frankfurt / Main: Suhrkamp 1992.

Sorg, Bernhard: Zu Bernhards „Der Weltverbesserer“ In: In Sachen Thomas Bernhard. Hrsg. v. Kurt Bartsch, Dietmar Gotschnigg und Gerhard Melzer. Königsstein: Athenäum 1983. S. 148-158.

Sorg, Bernhard: Der Künstler als Misanthrop. Zur Genealogie einer Vorstellung. Tübingen: Niemeyer 1989. (=Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 51)

Sorg, Bernhard: Strategien der Unterwerfung im Spätwerk Thomas Bernhards. In: Rhetorik und Sprachkunst bei Thomas Bernhard. Hrsg. v. Joachim Knappe und Olaf Kramer. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011. S. 135-143.

Sormani, Laura: Semiotik und Hermeneutik im interkulturellen Rahmen. Interpretationen zu Werken von Peter Weiss, Rainer Werner Fassbinder, Thomas Bernhard und Botho Strauß. Frankfurt/ Main: Peter Lang 1998.

Spring, Byron: Art and Sociality in Thomas Bernhard's Minetti, Der Theatermacher and Alte Meister. In: The Modern Language Review 105 (1/2010). S. 171-190.

Stierle, Karlheinz: Komik der Lebenswelt und Komik der Komödie. In: Das Komische. Hrsg. v. Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning. München: Wilhelm Fink 1976. S. 372-373.

Süselbeck, Jan: >Strategisch saufen< und andere Angewohnheiten. Einige Nachträge zum Thema Essen und Trinken bei Arno Schmidt, unter besonderer Berücksichtigung Thomas Bernhards. In: Thomas Bernhard Jahrbuch 2004. Hrsg. v. Martin Huber, Manfred Mittermayer, Wendelin Schmidt-Dengler und Svjetlan Lacko Vidulić. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2005. S. 73-91.

Tahoun, Riham: Das dramatische Rollenspiel und die Identitätsproblematik in ausgewählten deutschsprachigen Theaterstücken der 80er Jahre des 20. Jahrhunderts. In: Alexandrinische Gespräche. Forschungsbeiträge ägyptischer und deutscher Germanist/inn/en. Hrsg. v. Renate Riedner und Siegfried Steinmann. München: IUDICIUM 2008. S. 357-363.

Theisen, Bianca: Systemtheoretische Überlegungen zu einer Theorie der Komödie. In: Theorie der Komödie – Poetik der Komödie. Hrsg. v. Ralf Simon. Bielefeld: Aisthesis 2001. S. 83-105.

Thill, Anne: Die Kunst, die Komik und das Erzählen im Werk Thomas Bernhards. Textinterpretationen und die Entwicklung des Gesamtwerks. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011.

Van Gennep, Arnold: Übergangsriten. (Les rites de passage). Frankfurt/ Main, New York: Campus Verlag 1999.

Walitsch, Herwig: Thomas Bernhard und das Komische. Versuch über den Komikbegriff Thomas Bernhards anhand der Texte *Alte Meister* und *Die Macht der Gewohnheit*. Erlangen: Palm und Enke 1992. (=Erlanger Studien Bd. 96)

Warning, Rainer: Theorie der Komödie. In: Theorie der Komödie – Poetik der Komödie. Hrsg. v. Ralf Simon. Bielefeld: Aisthesis 2001. S. 31-47.

Weber, Max: Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie. Frankfurt/Main: Wunderkammer Verlag 2010.

Weihe, Richard: Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form. München: Wilhelm Fink 2004.

Winnicott, D.W: Übergangsobjekte und Übergangsphänomene. In: Psyche 23. Hrsg. v. Werner Bohleber. Stuttgart: Klett-Cotta 1969. S. 666-682.

Winnicott, D.W.: Vom Spiel zur Kreativität. Stuttgart: Klett-Cotta⁸1995.

Wulf, Catharina: DESIRE FOR THE OTHER: OBSESSION AS FAILURE / FAILURE AS OBSESSION. Beckett's *Krapp's Last Tape* and Bernhard's *Minetti*. In: Beckett in the 1990s. Selected papers from the Second International Beckett Symposium, held in The Hague, 8-12 April, 1992. Hrsg. V. Marius Buning und Lois Oppenheim. Amsterdam, Atlanta: Rodopi 1993. S. 87-95.

Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft 1. Hrsg. v. Klaus Weimar. Berlin, New York: de Gruyter 1997.

Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit einem Thema, dem bislang nur ganz am Rande Aufmerksamkeit gewidmet wurde. Viel wurde über Machtdispositive und mittlerweile schon einiges über Komik bei Thomas Bernhard geschrieben, aber dass hierfür Requisiten sehr stark eingesetzt werden, blieb bislang unbeachtet.

Die Arbeit teilt sich in zwei große Themenblöcke auf. Eingangs werden Begriffsdefinitionen von Ding, Ritual und Fetisch geliefert. Anhand dieser werden darauf folgend die mit Objekten verbundenen Machtstrategien analysiert, mit denen die Figuren gegen einander arbeiten. Dabei werden die Konstituierung der Macht, Unterdrückung und Widerstand genauer beleuchtet, sowie auf wiederholte Zeichen verwiesen. Diese werden bei Bernhard vielfach als deiktische Zeichen eingesetzt, die temporal in die Vergangenheit, Gegenwart oder Zukunft weisen können.

Ein Exkurs über das Künstlertum in den Dramen Bernhards ist eingerückt, der die höchst unterschiedlichen Kunstauffassungen der Figuren erläutert. Diese reichen von der genialischen, romantischen Auffassung von der Kunst als Idealem und Absoluten bis hin zu einem modernen Arrangement mit dem Kunstbetrieb und seinen Mechanismen, die die Figuren für sich zu nutzen wissen. Der Konnex zum Thema der Arbeit ergibt sich über die Requisiten, die mit dem jeweiligen Kunstanspruch und der Figur verbunden sind.

Abschließend wird ein Ausblick auf die Themenfelder Komik und Tragik geliefert, die bei Bernhard eng miteinander verknüpft sind und ebenfalls vielfach über Objekte in der Tradition der Commedia dell'arte gehandelt werden. Auch wird auf die Verbindung von Lazzi, Körperkomik, Slapstick und Bernhard eingegangen und aufgezeigt, mit welchen Strategien der Autor arbeitet, um Komik zu erzeugen.

Lebenslauf

Persönliche Angaben

Name: Marianne Schön
Geburtsangaben: 8. März 1987 in Wien
Staatsangehörigkeit: Österreich

Schulbildung

1994-1998 Volksschule: Institut Sacré-Coeur
1998-2005 Gymnasium: Institut Sacré-Coeur
2005 Matura: mit ausgezeichnetem Erfolg

Studium

2005-2006 Studium der Rechtswissenschaften
2006-2012 Studium der deutschen Philologie
Wahlfächer: Nederlandistik, Skandinavistik, Keltologie, Archäologie

Berufliche Erfahrung

Praktika Amerikanische Handelskammer Wien
Chronik-Abteilung, Austria Presse Agentur
Onlineredaktion, Lounge FM Radio

2012- dato Lektorat, PR und Marketing
SVISS GmbH