Thomas Bernhards Theaterstücke

Christian Klug

Thomas Bernhards Theaterstücke

J. B. METZLERSCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG
STUTTGART

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Klug, Christian:

Thomas Bernhards Theaterstücke /

Christian Klug. – Stuttgart : Metzler, 1991

(Metzler Studienausgabe)

ISBN 978-3-476-00780-3

ISBN 978-3-476-03378-9 (eBook)

DOI 10.1007/978-3-476-03378-9

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 1991 Springer-Verlag GmbH Deutschland
Ursprünglich erschienen bei J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung
und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart 1991

Inhalt

Einleitung	1
Reden als Sich-zu-sich-Verhalten	1
Zur Genese der Problemkonstellation	4
Eine werkgeschichtliche Skizze: Zur Stellung der Theaterstücke im Gesamtwerk Thomas Bernhards	6
Thomas Bernhards literarische Anfänge	6
Erzählprosa bis <i>Gehen</i> (1971)	9
Hinwendung zum Theater	10
Autobiographische und späte Prosa	12
Zur Forschungslage	13
Vorbemerkung	13
Subjektphilosophische Interpretationsansätze	15
Zu Hartmut Reinhardt, »Das kranke Subjekt« (1976)	15
<i>Phänomene der Dissoziation</i>	16
<i>Zu Reinhardts Identitäts- und Selbstbegriff</i>	17
<i>Sprechsituation</i>	20
<i>Strukturaler Reduktionismus</i>	22
Zu Gerhard vom Hofe und Peter Pfaff, »Die ästhetische Provokation des »Eschaton« in der Prosa Thomas Bernhards« (1980)	23
Psychologische Ansätze: Theorie des Narzißmus und des <i>double bind</i>	26
Forschungsliteratur zu Thomas Bernhards Theaterstücken	28
Zur Stellung der Theaterstücke im Gesamtwerk Thomas Bernhards	28
<i>Homogenität/Parallelen</i>	29
<i>Substanzverlust/Vergrößerung</i>	31
Herbert Gampers Monographie: »Thomas Bernhard« (1977)	34
Thomas Bernhards poetische Rezeption der Philosophie	
Pascals und Kierkegaards	35
Einleitung	35
Thomas Bernhards poetische Rezeption der Philosophie Pascals	39
Pascals Phänomenologie paradoxen Daseins	40
Übereinstimmungen und Differenzen	46
Ästhetische Distanzierung durch Existentialisierung	51
Resümee	55
Anmerkungen zur Bedeutung Schopenhauers für Thomas Bernhard	57

Thomas Bernhard und die Philosophie Søren Kierkegaards	59
»Todeskrankheit« als Metapher	62
Kierkegaards negative Anthropologie in <i>Die Krankheit zum Tode</i>	65
Kierkegaards Theorie des Selbst	66
Transzendenz und Transzendenzbewegung	69
Typologie der »Verzweiflung, gesehen unter der Bestimmung Bewußtsein«	72
Ausbruch einer Todeskrankheit	76
Vorgeschichte und subjektive Dynamik der Todeskrankheit in den Theaterstücken Thomas Bernhards	78
Kierkegaards Theorie der »indirekten Mitteilung«	80
Die Zielsetzung von Kierkegaards Schriftstellerei	80
<i>Das Mitzuteilende: Innerlichkeit</i>	82
<i>Zeitkritik</i>	83
Verständigung im Medium der Möglichkeit – Ohne Reifikation und Resultat	85
»Doppelreflexion«	86
» <i>Zeichen des Widerspruchs</i> « als Spiegel	87
<i>Resümee: Das Wahrheitsproblem als Mitteilungsproblem</i>	89
Der ideale Rezipient: »Der Einzelne«	93
Humor als existentielle Konsequenz und Schreibhaltung bei Søren Kierkegaard und Thomas Bernhard	95
Zum Verhältnis von Komischem und Tragischem	96
Humor als Existenzweise bei Kierkegaard und Bernhard	106
Humoristische Schreibhaltung und dramatische Tragikomik bei Thomas Bernhard	110
Formen der Rede als Weisen des Sich-zu-sich-Verhaltens: Zur dramatischen Sprache Thomas Bernhards	113
Die Herrschaft der Allgemeinbegriffe: Zum Nominalstil in Bernhards dramatischer Sprache	115
Substantivierung, Vorgangs- und Prädikatsbegriffe	115
Komposita	121
Neologismen in Bernhards Prosa der sechziger Jahre	123
Neologismen in Bernhards Theaterstücken	125
Zitierte Komposita in <i>Die Macht der Gewohnheit</i> (1974)	126
Resümierende Komposita in <i>Der Theatermacher</i> (1984)	131
Zusammenfassung und Vergleich mit Bernhards Erzählprosa der sechziger Jahre	133
Ausgesparte oder unausdrückliche Selbstvermittlung: Zur syntaktischen Dissoziation in Bernhards dramatischer Sprache	138
Die Funktion der Hypotaxe in Bernhards Erzählprosa	139
Zur Syntax der dramatischen Sprache Bernhards	144
Präreflexives Sprechen als Anprobe von Rollenidentitäten	147

Positive rhetorische Leistungen der fragmentierten Sprache	151
Isolierte Begriffe als Splitter verborgener Zusammenhänge	155
Die Arbeitsmethode der Isolation	155
Begriffsisolation und Anspielung in <i>Immanuel Kant</i>	158
Witzige und kalauernde Anspielungen	163
Die ›andere‹ Klassiker-Rezeption in <i>Immanuel Kant</i>	164
Die implizite Frage nach dem Subjekt der Rede in Thomas Bernhards	
Rhetorik	170
Wiederholung	170
Wortspiel	179
Concetti	182
Nuancierung	184
Musikalität als Stilprinzip, Motiv und Metapher immanenter Reflexion	187
Musikalität als Stilprinzip	189
Musikalische Stilmittel bei Thomas Bernhard	189
Herrschende Mißverständnisse über Funktion und Wirkung der musikalischen Stilmittel bei Thomas Bernhard	191
Musikalität als Motiv und als Metapher immanenter Reflexion	194
Die Idee der Musik als hörbar gemachter Mathematik	195
Bernhards Anspielungen auf das <i>Allgemeine Brouillon</i> von Novalis	199
Musikanalogie und Autonomiepostulat	202
Sprachliche Musikalität als »unbestimmte Bedeutsamkeit«	205
»Das Wesentliche ohne die Motive«	206
Das Gerede	209
»Die Natur der Sache«	210
»einerseits« – »andererseits«: Adversation und Paradox	215
Fragmentarische Sätze	220
Textinterpretationen	227
Strategien der Sinnverweigerung als Verfahren ›indirekter Mitteilung‹ – dargestellt an <i>Der Ignorant und der Wahnsinnige</i>	227
Figurencharakterisierung durch argumentative Selbstwidersprüche und windschiefe Repliken	228
Philosophieren über die Zweideutigkeit der Angst – eine ›indirekte Mitteilung‹	233
Unauflösbare Widersprüche als Indikator eines Interesses	238
Zum Beispiel »Finsternis«	240
Drei Verwendungen der »Finsternis«-Metapher	241
Kompetente Blindheit	244
Zur Intensität des Hörens	247
Biographie. Das Verhältnis des Vaters zur Tochter	249

Zur Deutung des Schlusses	250
»Finsternis« als musikalisches Superzeichen	251
Mythenkritik	252
Schluß	253
Biographismus: Die Suche nach dem Ursprung von Erfolg und Scheitern	254
<i>Die Jagdgesellschaft</i> als Allegorie eines Identitätszerfalls	260
Zur Situation	262
Identitätsprinzip und Rollenzwang	264
Der Wald als allegorischer Ort	267
Exkurs: Zu Herbert Gampers Interpretation der Wald-Allegorie	271
<i>Transzendentes Obdach</i>	271
<i>Erstarrte Tradition</i>	272
Das Motiv der Jagd	272
Der Zwischenfall mit der Motorsäge	275
Die Rekonstruktion einer Todeskrankheit	277
Eine Bernhardsche Dreiecksgeschichte	279
Der Schriftsteller und seine Philosophie prinzipieller Andersheit	283
Spiel im Spiel mit leerer Transzendenz	287
Die unbestimmte Determination des Endes	288
Der Operetten-General als Spiegelbild	289
Die Wahrheit über den Borkenkäfer	291
Der zweite Monolog des Schriftstellers	291
Anhang	299
Verzeichnis der verwendeten Siglen und Abkürzungen	299
Werke Thomas Bernhards	299
Siglen und Kurztitel in alphabetischer Reihenfolge	299
Interviews	301
Werke Søren Kierkegaards	301
Sonstige Siglen und Abkürzungen	302
Bibliographie	303
Forschungsliteratur zu Thomas Bernhard	303
Bibliographien in chronologischer Anordnung	303
Forschungsliteratur zu Thomas Bernhard	303
Allgemeine und sonstige Literatur	310
Register	319

Vorwort

Thomas Bernhards Figuren haben ein einziges Thema: ihr Existieren. Sie sprechen über die Existenz im allgemeinen, über Sinn oder Unsinn, Komik oder Tragik ihres Lebens oder des Lebens ihrer Mitspieler, sie fragen nach den lebensgeschichtlichen Ursachen ihres Erfolges, ihres Scheiterns oder ihrer sogenannten Todeskrankheit. Und wenn sie über anderes sprechen, bleibt ihr einziges Thema unausgesprochen als dasjenige präsent, von dem sie ablenken. Veranlaßt wird dieses Reden durch die Situation: die Figuren in Bernhards Theaterstücken warten auf ein bedeutungsvolles Ereignis, feiern Geburtstage und Jubiläen oder haben Todesangst.

In diesen Situationen erhält der Handlungsaspekt ihrer Rede besondere Bedeutung: nicht die Richtigkeit der philosophischen Thesen, nicht die Stimmigkeit, mit der sie Lebensverläufe besprechen, steht im Vordergrund, sondern die Art und Weise, in der sich die Figuren redend in ihrer Existenz einrichten und zum Existieren verhalten. An die Figurenrede werde ich deshalb die folgenden Fragen richten: Welche Handlung vollzieht die Figur mit ihrer Äußerung? Welche Rolle nimmt sie redend ein? Welche Rolle mißt ihre Äußerung dem Gegenüber zu? Welches Interaktionssystem mit welchen Freiheitsgraden implizieren die Rede und ihre Form? Wie verhalten sich Bernhards Figuren zu ihrer Freiheit und Möglichkeit? In welchem Maße bringen sie ihre Verzweiflung am Dasein selbst hervor?

Diese Fragen weisen auf die ethische Dimension der Poetik Thomas Bernhards, deren philosophischen Hintergrund er — wie in der vorliegenden Arbeit erstmalig nachgewiesen wird — in Auseinandersetzung mit der Existenzdialektik Søren Kierkegaards gewonnen hat. Die Einsicht in Bernhards poetische Rezeption der Philosophie Kierkegaards führt zu grundsätzlichen Revisionen bisheriger Forschungspositionen und gibt einen Maßstab, mit dem sich die Einflüsse anderer Philosophen und Schriftsteller gewichten lassen.

Den Schwerpunkt habe ich vor allem aus zwei Gründen auf Bernhards Theaterstücke gelegt: Zum einen hat Thomas Bernhard als Dramatiker in der Literaturwissenschaft bislang eine vergleichsweise geringe Beachtung gefunden, die in einem auffälligen Mißverhältnis steht zu der breiten öffentlichen Anerkennung, ja Popularität seiner Theaterstücke im deutschsprachigen Raum und darüber hinaus. Hartnäckig hat sich bei Literaturwissenschaftlern das hier revidierte Vorurteil gehalten, Bernhards Theaterstücke seien genau so wie seine Romane und Erzählungen, nur nicht so gut, womit man stillschweigend die frühe Prosa zum verbindlichen Maßstab erklärt hat. Zum andern ist Bernhards Hinwendung zum Theater um 1970 Ausdruck einer ästhetischen Neuorientierung: im Unterschied zu seiner »absoluten Prosa« der sechziger Jahre wird in seinen Stücken die Reflexion auf die existentielle Dialektik der Figurenrede und der eigenen Kunstausübung zum dominierenden Aspekt. Obwohl sich diese Untersuchung auf die Theaterstücke Thomas Bernhards konzentriert, ver-

steht sie sich als Einführung in das Gesamtwerk. So werden die Analysen zur dramatischen Sprache Bernhards durch vergleichende Darstellungen ergänzt, in denen ich die Unterschiede zur erzählerischen Sprache und die werkgeschichtlichen Entwicklungslinien skizziere. Auch die Abschnitte über Bernhards Hauptmotive und Leitbegriffe wie ›Todeskrankheit‹, ›Finsternis‹, die ›Wald‹-Allegorie und ›Musikalität‹ gehen auf das gesamte Werk ein.

Der Ansatz der vorliegenden Arbeit, die Figurenrede unter dem Aspekt des Sich-zu-sich-Verhaltens zu analysieren, wird zunächst im Einleitungsteil dieser Arbeit entwickelt und gegenüber vorliegenden, das Problem der Subjektivität bei Bernhard berücksichtigenden Interpretationsansätzen profiliert. (Mit Forschungsergebnissen zu Einzelfragen setze ich mich detailliert an Ort und Stelle auseinander.) Sodann wird der Ansatz auf drei Ebenen angewendet: erstens auf der Ebene von Bernhards ›existentialisierender‹ poetischer Rezeption der Philosophie Pascals und Kierkegaards; zweitens in der Analyse lexikalischer, syntaktischer und argumentativer Stereotypen; bei der Darstellung seiner poetischen Verfahren; drittens in der Interpretation zweier Theaterstücke.

* * *

(1) In der Einleitung stelle ich zunächst die Auffassung des Redens als eines Verhaltens des Redenden zu sich und zu seiner Existenz vor. Diese Auffassung korrespondiert einem system-, sprach- und verhaltensbezogenen Verständnis des Selbst, dessen erste Ansätze Kierkegaard formuliert und das sich in neueren Ansätzen der Psychoanalyse und Kommunikationstheorie durchgesetzt hat. In der Forschung hat dieser erweiterte Selbst-Begriff freilich auch dort, wo Subjektivität als das entscheidende Thema Bernhards erkannt worden ist, keinen Niederschlag gefunden. Statt dessen hat man die Figurenrede am groben Maßstab eines kognitivistisch verkürzten Identitätsbegriffs gemessen. Das Urteil konnte somit nur auf Nicht-Identität lauten, während sich in oder hinter der dissoziierten Rede der Protagonisten zumeist durchaus Selbstverständigungsprozesse in Form impliziter Bezugnahmen nachkonstruieren lassen. In den Bewegungsgesetzen dieser individuell verschiedenen Selbstverständigungsprozesse, mit denen Bernhard typische Weisen existentiellen Verhaltens gestaltet, werden unterschiedliche, durch die dramaturgische Situation irritierte Identitäten deutlich.

(2) Bei der poetischen Rezeption philosophischer Denkfiguren und Begriffe folgt Thomas Bernhard einzig und allein seinem individuellen Ausdruckswillen. Keineswegs versucht er, ihnen mit philologischer Akribie gerecht zu werden. Die Begriffe und Philosophennamen, die Bernhard in seinen Texten zitiert, illustrieren und variieren nahezu sämtlich stets dieselbe Denkfigur: die, mit einem Wort Adornos, einer ›Ontologie des falschen Zustands‹. Aus der Philosophie entleiht er Begriffsprägungen als Abkürzungen komplexer Befindlichkeiten, als konzisen und prägnanten Ausdruck existentieller Situationen und Konflikte, distanziert sich aber von Versuchen seiner Figuren, ihr Unglück metaphysisch zu untermauern. Dies zeige ich exemplarisch an Bernhards Pascal-Rezeption; dies gilt aber ebenso für die Funktion schopenhauer-

scher Denkfiguren bei Bernhard. Seine Theaterstücke unterscheiden sich weniger durch ihren Gehalten an Themen und philosophischen Thesen, sondern vielmehr durch die Handlungen, die die Figuren mit diesem begrifflichen Material vollziehen.

Für die sinntheoretische Ausrichtung der Poetik von Thomas Bernhards Theaterstücken ist die Existenzdialektik Søren Kierkegaards ein entscheidender Reflexionshorizont. Anders als bei Schopenhauer oder Pascal entleiht Bernhard aus der Philosophie Kierkegaards also nicht nur Begriffe und Denkfiguren als Material der Figurenrede. Kierkegaards nachidealistisches subjekttheoretisches Modell der ›Krankheit zum Tode‹ wird nicht nur fortwährend von Bernhards Figuren zitiert, sondern liefert den entscheidenden Schlüssel zum Verständnis jener Lebensprozesse, deren durch Angst und Verzweiflung ausgelöste Krisis Bernhards Texte beschreiben und seine Figuren besprechen; das Verlaufsschema der Todeskrankheit übernimmt Bernhard als dramaturgisches Grundmodell seiner Theaterstücke. Obwohl man gesehen hat, daß Bernhard mit dem Ausdruck ›Todeskrankheit‹ auf Kierkegaards ›Krankheit zum Tode‹ Bezug nimmt, wurden Ausmaß und Konsequenzen dieser Anknüpfung bisher nicht erkannt.

Vor dem Hintergrund der Existenzdialektik interpretiere ich das von Bernhards Figuren immer wieder besprochene Problem, daß sich die Wahrheit nicht sagen lasse, als Problem der Mitteilung von Innerlichkeit. Entgegen bisherigen Auffassungen hat das Wahrheitsproblem bei Bernhard weder mit Erkenntnistheorie noch mit der ›Sprachkrise‹ der Jahrhundertwende etwas zu tun hat.

Erst im Kontext des kierkegaardschen Ironie- und Humorbegriffs wird auch Bernhards Konzept der Komödientragödie verständlich. Insbesondere mit der eigentümlichen Komik der Theaterstücke Thomas Bernhards hatte die Rezeption ihre Schwierigkeiten. Man hielt dem Autor vor, er habe die einstmals kritischen Gehalte seiner frühen Prosa zu lauen Scherzen veräußert. Die meisten Forschungsbeiträge, die sich mit dem Phänomen des Komischen bei Bernhard beschäftigen, sind bestimmt von einem falschen Entweder-Oder, von der schlechten Alternative von Ernst oder Komik. Die Pointe von Thomas Bernhards poetisch-existentieller Fundamentalfrage, »Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?«, liegt jedoch darin, daß sie eben nicht alternativ beantwortet werden kann, sondern komplementäre Modi der Wahrnehmung derselben Sache akzentuiert. Auch wo man bemerkte, daß Bernhard ›Komödie‹ und ›Tragödie‹ als auswechselbare Begriffe verwendet, konnte ein Sinn dieser Begriffssoszillationen nicht angegeben werden; ihr existenzdialektischer Sinnhorizont wurde nicht gesehen. Die Komik der Theaterstücke Bernhards beruht keineswegs auf vordergründigem Uernstmachen, sondern entspringt einem schärferen, genaueren Denken über die Art und Weise, in der die Figuren sich über ihre Situation verständigen und ihr Scheitern thematisieren. Die Komik gibt dabei nicht den Stachel der Kritik oder die Würde der leidenden Figur preis, sondern distanziert nur von ihrem Verhalten, etwa ihres intellektuellen Größenwahns, und relativiert die scheinbare Unschuld des ideosynkratischen Subjekts. In Worten Kierkegaards gesprochen, ist der Dramatiker Thomas Bernhard ein ›humoristisch experimentierender Psychologe‹, der auf die ›Dialektik‹ jeder Mitteilung aufmerksam ist und macht.

Die verschiedenen Verfahren von Unbestimmtheit, Unverständlichkeit und Widersprüchlichkeit, deren sich Bernhard bedient, löse ich wie das Wahrheitsproblem aus

den verfehlten erkenntnistheoretischen Bezügen, in die sie bislang gestellt worden sind, und erläutere sie in Anlehnung an Kierkegaards Theorie der ›indirekten Mitteilung‹ als Strategien der Wirkung. (Hier ist vielleicht eine Anmerkung angebracht, warum ich in dieser Arbeit nicht näher auf Bernhards Wittgenstein-Rezeption eingehe: erstens gewinnt Bernhard von Wittgensteins Seite keine neuen Gedanken hinzu, sondern nur neue Formulierungen für Überlegungen, die bereits Kierkegaard zur Problematik des Sagbaren und Unsagbaren angestellt hat; zweitens spielen diese Formulierungen, verglichen mit Prosawerken wie *Gehen* und *Korrektur*, in Bernhards Stücken keine Rolle; die Anspielungen im Stück *Ritter Dene Voss* beziehen sich durchweg auf die Lebensgeschichte Wittgensteins. Für die Erzählprosa wäre es aber sicher lohnend, Bernhards Wittgenstein-Rezeption aufzuarbeiten, wobei nicht nur Wittgensteins Verhältnis zur Philosophie Kierkegaards, sondern überhaupt die Kierkegaard-Rezeption im Wien der Jahrhundertwende zu berücksichtigen wäre.)

(3) Drei der sechs Kapitel des dritten Teils analysieren im lexikalischen, metaphorschen, syntaktischen und topischen Bereich Formen der bernhardschen Sprache als typische Weisen redenden Sich-zu-sich-Verhaltens. Im Kontrast zum vordergründig aufbegehrenden und polemischen Gestus dominieren Sprecherrollen, die in quasi-gesetzhaften Formulierungen Überraschendes zum Erwarteten umdeuten, den jeweiligen Zustand bewahren möchten, die Möglichkeit von Alternativen dementieren und an gewohnten Selbstkonzepten festhalten. Bernhard macht die der Dialektik des Selbstbewußtseins entspringenden Mechanismen kenntlich, mit denen die Protagonisten an ihrem falschen, aber gewohnten Leben festhalten.

Wo der Wirkungsaspekt von Bernhards indirekt mitteilenden Verfahren oder das Spiel mit verdeckten Sinnbezügen Gegenstand der Untersuchung ist, geht die Darstellung über die thematische Begrenzung der Figurenrede als Sich-zu-sich-Verhalten hinaus. Dies ist im Kapitel über Musikalität als Stilprinzip und Metapher immanenter Reflexion der Fall sowie in den Abschnitten zur Intertextualität: mittels verdeckter Zitate und Anspielungen betreibt Bernhard in *Die Macht der Gewohnheit* eine verschlüsselte Auseinandersetzung mit Novalis und stiftet in *Immanuel Kant* eine verborgene humoristische Wechselrede mit Kants Frühschriften.

(4) Die Rezeption hatte ferner ihre Schwierigkeiten damit, daß Bernhards Stücke einerseits traditionellen, fast naturalistischen Grundmustern der Handlungsentwicklung folgen, andererseits aber konsequent die Zuverlässigkeit der mitgeteilten Fakten durch Widersprüchlichkeit, Übertreibung oder Stilisierung in Frage stellen. Obwohl dies im Grundsatz bemerkt wurde, fiel man im Zuge der Interpretation immer wieder in die Unterstellung einer konsistenten Fabel und eines kausalfinalen Handlungsgerüsts zurück. Mit meinen Interpretationen von *Der Ignorant und der Wahnsinnige* und *Die Jagdgesellschaft* versuche ich exemplarisch zu zeigen, wie eine differenzierte Interpretation möglich ist, die Brüche und Inkonsistenzen nicht mit falschen Vereindeutigungen nivelliert, sondern als sachlich oder wirkungsbezogen motivierte ernst nimmt.

Zur Zitierweise: Die Werke Thomas Bernhards und Søren Kierkegaards zitiere ich mit Siglen, die im Verzeichnis der Siglen und Abkürzungen des Anhangs entschlüsselt werden. Forschungs- und sonstige allgemeine Literatur zitiere ich durchgehend unter Angabe des Verfassers und der Seitenzahl sowie, sofern mehrere Arbeiten eines Verfassers benutzt werden, unter Nennung eines Kurztitels, dessen Auflösung dem Literaturverzeichnis zu entnehmen ist.