



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Macht und Machtspiele in
Thomas Bernhards Theatertexten“

Verfasserin

Nicole Meixner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Hilde Haider-Pregler

DANKSAGUNG

Als erstes möchte ich Frau Prof. Dr. Hilde Haider-Pregler für die positiven und motivierenden Worte und Denkanstöße danken, wenn ich den Wald vor lauter Bäumen nicht mehr gesehen habe. Mein großer Dank gilt auch meiner Familie, die immer hinter mir gestanden ist und mir stets das Gefühl gegeben hat, dass ich stolz auf mich sein kann. Ganz besonders möchte ich mich bei meinen besten Freundinnen bedanken, die wie ich Studium und Beruf (und mehr) unter einen Hut bringen mussten und trotzdem immer ein offenes Ohr für mich hatten, wenn es nötig war. Dabei gebührt ein spezielles Dankeschön meiner Freundin Eva, bei der ich unendlich viel Zuspruch und guten Rat fand – ohne dich wäre das Studium nur halb so schön gewesen, danke für alles!

„Die Menschen bringen sich immer gegenseitig um [...] es fragt sich nur wer zuerst vernichtet wird wer sich zuerst zerstören und vernichten lässt“

„Heldenplatz“

Thomas Bernhard (1988)

„Wir spielen immer, wer es weiß, ist klug“

„Paracelsus“

Arthur Schnitzler (1898)

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT	9
1. EINLEITUNG	10
2. PROBLEMSTELLUNG, ZIELSETZUNG UND AUFBAU DER ARBEIT	13
3. ZWISCHENMENSCHLICHE BEZIEHUNGEN	15
3.1. Der Mensch als Teil eines Systems.....	15
3.2. Sonderfall Familienbeziehungen	18
3.3. Symmetrie vs. Komplementarität.....	19
4. KOMMUNIKATION INNERHALB ZWISCHENMENSCHLICHER SYSTEME	22
4.1. Sender und Empfänger	24
4.2. Selbstdarstellung.....	25
5. WAS IST MACHT?	30
5.1. Versuch einer Begriffsklärung	30
5.2. Das Streben nach Macht und seine Ursachen	34
5.3. Grundlagen und Modelle der Macht	37
6. MACHTAUSÜBUNG	42
6.1. Ebenen der Macht	42
6.1.1. Verbale Ebene.....	43
6.1.2. Nonverbale Ebene.....	46
6.2. Machtspiele bzw. -kämpfe	49
7. MACHTINSTRUMENTE DER MÄCHTIGEN	53
7.1. Sprache.....	53
7.1.1. Dialogisierte Monologe	54

7.1.2. Herrschaftssprache	59
7.1.3. Beleidigung und Spott:	62
7.2. Verbote und Zwänge	68
7.3. Wiederholungen und Rituale	73
7.4. Gewalt und (Be-)Drohung	76
8. MACHTFORMEN, DIE VON BEIDEN SEITEN GENUTZT WERDEN	78
8.1. Hilflosigkeit durch Krankheit oder Behinderung	78
8.1.1. Die Starken als Schwache	81
8.1.2. Die Schwäche als Chance zur Gegenwehr	85
8.2. Unterdrückung und Gegenwehr durch Handlungen mit Requisiten	88
8.2.1. Kleidung	90
8.2.2. Mobiliar und andere Utensilien:	93
8.2.3. Spazierstock als Herrschaftsstab	95
8.3. Speisen und Lebensmittel	97
9. WIDERSTAND DER OHNMÄCHTIGEN	102
9.1. Schweigen	103
9.2. Passivität und Zuwiderhandlung	109
10. „NICHTS IST SO BESTÄNDIG WIE DER WANDEL“	113
10.1. „Ein Fest für Boris“	114
10.2. „Die Jagdgesellschaft“	117
10.3. „Die Macht der Gewohnheit“	119
10.4. „Immanuel Kant“	121
10.5. „Vor dem Ruhestand“	122
10.6. „Der Theatermacher“	124
10.7. „Ritter, Dene, Voss“	125

10.8. „Elisabeth II.“	127
11. CONCLUSIO	129
QUELLENVERZEICHNIS	135
ABSTRACT	144
CURRICULUM VITAE.....	147

VORWORT

Zum ersten Mal mit Thomas Bernhard in Berührung gekommen bin ich vor mehreren Jahren bei einer Aufführung von „*Elisabeth II.*“ im Burgtheater. Damals wusste ich kaum etwas über den Autor, aber das Stück begeisterte mich ob seiner bissigen Tragikomik. Einige Zeit später belegte ich im Rahmen meines Studiums eine Lehrveranstaltung von Frau Prof. Dr. Hilde Haider-Pregler, die eben Thomas Bernhard zum Thema hatte, und seit diesem Zeitpunkt bin ich ein großer Bewunderer des Autors und seiner Stücke. Besonders das Motiv der Macht bei Bernhard hat mich von Beginn an fasziniert, und je mehr ich mich mit damit auseinandersetzte, desto mehr wollte ich meine Gedanken und meine eigene Meinung dazu ausdrücken und festhalten – also machte ich es zum Gegenstand meiner Diplomarbeit.

Bernhard *zeigt* Macht – er analysiert und diskutiert sie aber nicht in seinen Texten. Der Leser wird also ungeschützt in den Strudel der Macht hineingerissen.¹ Die vorliegende Auseinandersetzung mit den Machtelementen in Bernhards Stücken darf somit auch gerne als eine Art Schwimmhilfe verstanden werden, um den Überblick in diesem Strudel zu behalten.

¹ Vgl. Ruthner, Clemens. „Macht-Spiele: Kulturwissenschaftliche Kategorien als Propädeutik zum Werk Thomas Bernhards“. In: *Germanistische Mitteilungen* 60-61/2004-05. S. 14.

http://tcd.academia.edu/ClemensRuthnerPapers/487139/Macht-Spiele_Kulturwissenschaftliche_Kategorien_als_Propadeutik_zum_Werk_Thomas_Bernhards.

Zugriff: 2.4.2012.

1. Einleitung

Thomas Bernhard gehört mit einer Produktion von achtzehn abendfüllenden Theaterstücken (plus einiger Dramolette) zu den erfolgreichsten, effizientesten und meistgespielten Dramatikern der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur.² Im Mittelpunkt von Bernhards dramatischem Schaffen stehen Leitthemen wie Krankheit, Einsamkeit, Tod, Verstörung und Macht.³ Bernhard setzte sich neben den Klassikern wie Goethe oder Shakespeare schon früh mit Literatur und philosophischen Schriften von Baudelaire, Pascal, Kierkegaard, Novalis oder Schopenhauer auseinander, in denen Krankheit und Tod eine große Rolle spielen.⁴ Vieles davon fand in der Folge Niederschlag in Bernhards literarischen Werken, wie beispielsweise die Krankheitslehren und Leidensphilosophie von Novalis und Schopenhauer. Umgekehrt erinnern wiederum die Werke mancher zeitgenössischer Dramatiker an Struktur und Thematik in Bernhards Werken. In Franz Xaver Kroetz' Dramen etwa sind die Figuren oft physisch oder geistig behindert oder beschränkt; sie hinken, ihnen fehlt ein Bein oder sie sind „deppisch“. Im Gegensatz zu denen Bernhards kommen Kroetz' Figuren in seinen frühen Dramen jedoch allesamt aus der sozial und kulturell untersten Stufe der Gesellschaftspyramide. Es sind Menschen, auf die es in unserer Gesellschaft nicht weiter ankommt, Extremfälle sozialer Not und menschlichen Elends, Randerscheinungen. Gemein ist ihnen aber wiederum, dass diese soziale Ohnmacht verbunden ist mit einer Sprachnot: sie befinden sich auch hinsichtlich ihrer Sprachkompetenz am untersten Rand der Gesellschaft und ihre Sprache taugt kaum mehr zur Kommunikation – falls sie nicht überhaupt stumm bleiben.⁵

² Vgl. Fellner, Robert. *Macht und Ohnmacht in Thomas Bernhards Drama „Der Präsident“*. München: Grin Verlag, 2008. S. 4.

³ Vgl. Huntemann, Willi. „Thomas Bernhard“. In: *Reclams neuer Schauspielführer*. Siems, Marion (Hg.). Stuttgart: Reclam, 2005. S. 677.

⁴ Vgl. Judex, Bernhard. *Thomas Bernhard: Epoche – Werk – Wirkung*. Barner, Wilfried und Grimm, Gunter E. (HG.). München: Verlag C.H. Beck, 2010. S. 23.

⁵ Vgl. Ettinger, Albert. „Franz Xaver Kroetz: Mensch Meier. Bundesdeutsche Durchschnittsmenschen zwischen Individualität und gesellschaftlicher Determination“. In: *Deutsche Gegenwartsdramatik, Band 1: zu Theaterstücken von Thomas Brasch, Heiner Müller, Friederike Roth, Franz Xaver Kroetz, Heinar Kipphardt, Thomas Bernhard*. Pikulik, Lothar u.a. (Hg.). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1987. S. 99 ff.

Ein Zitatcharakter der Sprache scheint bei Kroetz ebenfalls auf. Hier ist der häufige Gebrauch von Sprichwörtern und Redensarten in den Texten auffällig, auch werden oft sich wiederholende Äußerungen und scheinlogische Begründungen verwendet. Dass seine Figuren allgemein Schwierigkeiten mit der Sprache haben zeigt sich auch darin, dass sie ständig fremde Sprachbrocken entleihen müssen, derer sie sich aber mehr schlecht als recht bedienen können – was wiederum zu vielen Pausen und wiederholtem Schweigen führt. Während bei Kroetz jedoch das Schweigen eher ein geistiges Unvermögen im Sinne von fehlender Eloquenz bedeutet, durch das die Figuren gleichzeitig auf der emotionalen Ebene besonders intensiv kommunizieren können, ist bei Bernhard eher das Gegenteil der Fall. Zwar ist auch hier Abwesenheit von Sprache nicht gleich Abwesenheit von Kommunikation⁶, aber statt einer Nähe zwischen den Figuren entsteht durch das Schweigen eine Distanz, es stellt einen Widerstand oder Gleichgültigkeit dar und wird gezielt als Kontrapunkt zur Verbalität eingesetzt.

Bodo Kirchhoff hat die besondere Funktion der Sprache durch eine eigenwillige graphische Textgestaltung seiner Werke hervorgehoben, die den Redefluss darstellen soll: er benutzt nur Gedanken- und Querstriche als Unterteilung bzw. Abschluss der Zeilen, es gibt auch keine Großschreibung oder Satzmarkierungen nach grammatikalischen Regeln. Siegfried Steinmann weist auf die Ähnlichkeit zu Bernhards Dramen hin:⁷

„Beim ersten Blick auf diese Textstruktur fühlt man sich an die Dramen Thomas Bernhards erinnert, dessen Figurenrepliken fast ausschließlich aus extrem kurzen Zeilen bestehen und der auf jegliche Interpunktion verzichtet, Satzanfänge nur durch Großschreibung kennzeichnet.“⁸

⁶ Vgl. Ettinger, 1987 S. 111 ff.

⁷ Vg. Steinmann, Siegfried. „Bodo Kirchhoff: *Das Kind oder die Vernichtung von Neuseeland*. Ausstellung subjektloser Akteure auf einer Bühne der Täuschung“. In: *Deutsche Gegenwartsdramatik, Band 2: Zu Theaterstücken von Tankred Dorst, Peter Handke, Botho Strauß, Ernst Jandl, Bodo Kirchhoff*. Pikulik, Lothar u.a. (Hg.). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1987. S. 153 f.

⁸ Ebd. S. 154.

Wie bei Bernhards Dramen finden wir auch bei Kirchhoff die von äußerer Perfektion und scheinbarer Harmonie geprägten Gesellschafts- und Lebensformen, hinter denen sich oft Gefühllosigkeit und Leere verbergen.⁹ Die Figur des Hausarztes in Kirchhoffs Stück *„Das Kind oder die Vernichtung von Neuseeland“* z.B. ist dem Bernhardschen Geistesmenschen sehr ähnlich: er glaubt sich im Besitz allen verfügbaren Wissens und gibt seine Weisheiten großtönend von sich. Für ihn sind die Verhältnisse klar: da er die Norm verkörpert, müssen diejenigen, die sich abweichend verhalten, abnorm sein. Er zitiert fortwährend aus seinem – vor Jahrzehnten – selbstverfassten Buch und wiederholt sich damit ständig selbst.¹⁰ Steinmann betont, dass Kirchhoff in Zusammenhang dazu von einer „Gewaltsamkeit der Sprache“ redet, wenn die Erwachsenenfiguren Gewalt auf das Kind mittels Sprache ausüben. Der Autor spricht auch wiederholt von einem Redefluss, der die Personen „passiert“, d.h. die Figuren sind mit Sprache Gewaltausübende und von derselben Sprache Beherrschte zugleich. Diese sprachgewaltigen Figuren besitzen kaum mehr individuelle Ausdrucksfähigkeit, sondern „werden geredet“¹¹, so wie wir dies auch immer wieder in Thomas Bernhards Theatertexten sehen können.

Gewisse strukturelle und thematische Elemente, die bei Bernhard vorkommen, finden wir also auch bei anderen Autoren. Dennoch ist gerade bei ihm das Thema von Macht und Ohnmacht extrem ausgeprägt, seien es nun Machtkämpfe innerhalb Familien, Machtverlust durch Krankheit oder Machtspiele zwischen Herren und Dienern. Im Endeffekt dreht sich alles darum, über die eigene Existenz und womöglich noch über die Existenz anderer frei bestimmen zu können, und gerade dieses ständig schwelende Leitmotiv sowie die daraus resultierenden Konflikte machen sein Œvre so interessant und unterhaltsam.

⁹ Vg. Vg. Steinmann, 1987. S. 168.

¹⁰ Vgl. Ebd. S. 161.

¹¹ Vgl. Ebd. S. 152.

2. Problemstellung, Zielsetzung und Aufbau der Arbeit

Es gibt eine kaum überschaubare Anzahl an Sekundärliteratur zu Thomas Bernhard als Person sowie zu seinem literarischen Schaffen; auch das Thema Macht wurde in Zusammenhang mit seinen Theatertexten und der Prosa mehrfach erörtert und diskutiert. Dennoch ist meiner Meinung nach gerade das Machtmotiv in Hinsicht auf die Machtspiele zwischen den Figuren in Bernhards Stücken noch nicht so weit erforscht, dass man das Thema als erschöpft oder ausgereizt ansehen kann. Dies ist unter anderem der Fall, da die Untersuchungen dazu aus verschiedenen Fachbereichen bzw. Perspektiven stammen, dementsprechend unterschiedlich ist neben der Herangehensweise auch die Schwerpunktsetzung der jeweiligen Analysen, und nicht zuletzt demgemäß auch das Ergebnis. Ich möchte dieses Themengebiet von der theaterwissenschaftlichen Seite her angehen, mit Blick auf die psychologischen Hintergründe, die solche Machtspiele überhaupt entstehen lassen. Im Zentrum meiner Untersuchung steht die Frage, welche Arten von Macht und Machtausübung es in den Theaterstücken von Thomas Bernhard gibt und vor allem, wie sich die Machtspiele innerhalb der Figurensysteme entwickeln bzw. was dies hinsichtlich der Machtverteilung für die einzelnen Rollen bedeutet. Im weiteren Verlauf führt dies zu der Frage, ob es ein allgemein gültiges Schema der Macht gibt, welches man auf die Figurenkonstellationen der einzelnen Stücke anwenden kann, anhand dessen sich wiederum Typen im Sinne einer Opfer-Täter-Theorie bestimmen lassen.

Am Beginn dieser Arbeit steht eine umfassende Ausführung betreffend zwischenmenschliche Beziehungssysteme im Allgemeinen und die Kommunikation innerhalb dieser Systeme. Darauf folgt eine Auseinandersetzung mit der Definition von Macht sowie die Hintergründe von Machtstreben, außerdem werden theoretische Machtmodelle vorgestellt und anschließend die Ebenen der Machtausübung beschrieben. Den umfangreichsten Teil der Arbeit stellt die Analyse von Thomas Bernhards Theatertexten dar, wobei hier der absolute Fokus auf der Beschreibung jener Situationen liegt, in denen eine Person Macht auf eine andere ausübt bzw. zwischen den Personen Machtspiele geführt werden. Dabei

wurde darauf geachtet, nur jene Szenen bzw. Situationen einfließen zu lassen, die einen bewussten Einsatz der Macht als Hintergrund haben, um so eine Einteilung der Machtinstrumente in drei Kategorien vornehmen zu können: Mittel, die entweder nur von den mächtigen, nur von den ohnmächtigen Figuren oder von beiden genutzt werden. Den Abschluss der Arbeit bilden sodann die Ergebnisse dieser Analyse bzw. die daraus abgeleiteten Erkenntnisse bezüglich der eingangs gestellten Fragen der Forschungsarbeit zum Themenkomplex Machtspiele.

3. Zwischenmenschliche Beziehungen

3.1. Der Mensch als Teil eines Systems

Jeder Mensch ist Teil sozialer bzw. zwischenmenschlicher Beziehungen. Sie können innerhalb sozialer Netzwerke entstehen, wie z.B. Nachbarschaften, beruflichen Vereinigungen oder virtuellen Netzwerken im Internet. Vor allem existieren sie aber innerhalb von Gruppen und als Zweierbeziehung, also in Familien, Freundschaften, Bekanntschaften oder Liebesbeziehungen. Auch berufsbedingte Rollenbeziehungen wie zwischen Arzt und Patient sind in unserer Gesellschaft häufig zu finden. Einige Beziehungen sind intensiver, andere weniger; dies hängt nicht zuletzt vom Ausmaß des Kontakts bzw. der Kommunikation und Interaktion zwischen den Beziehungspartnern ab. Die Familie z.B. stellt auf Grund der vielen unterschiedlichen Beziehungen, die in ihr vorkommen bzw. wegen der Anzahl aller Beziehungspartner, in der Regel ein zwischenmenschliches System dar: es gibt Beziehungen zwischen Mutter und Vater, Eltern-Kind-Beziehungen, Beziehungen zwischen Geschwistern, Nichten, Neffen, Tanten, Onkeln, Großeltern usw. Generell besteht ein zwischenmenschliches System aus mindestens zwei Kommunikanten, die die Natur ihrer Beziehung definieren; je mehr Beziehungspartner, die miteinander kommunizieren, desto größer das System. Jeder Teil eines solchen Systems ist mit dessen anderen Teilen derart verbunden, dass eine Änderung in einem Teil eine Änderung in allen Teilen – und somit dem ganzen System – verursacht. Ein zwischenmenschliches System ist also ein zusammenhängendes, untrennbares Ganzes.¹² Im Zuge sozialer Beziehungen bzw. Begegnungen und direktem oder indirektem Kontakt mit anderen Leuten versucht jeder Mensch eine bestimmte Strategie in seinem Verhalten zu verfolgen. Diese Strategie ist ein Muster verbaler und nonverbaler Handlungen, welches Ausdruck der Beurteilung der Situation und Einschätzung der Teilnehmer ist. Im Grunde verfolgt jeder von uns eine solche

¹² Vgl. Watzlawick, Paul u.a. *Menschliche Kommunikation: Formen, Störungen, Paradoxien*. Bern: Huber, 2007. S. 116 ff.

Strategie, egal ob absichtlich oder unbewusst.¹³ Zwischenmenschliche Beziehungen jeder Art stellen daher auch immer Machtbeziehungen dar, weil man im Rahmen der Interaktion auf das Denken, Fühlen und Handeln anderer einwirkt und genauso seinerseits von anderen beeinflusst wird.¹⁴ Dazu Goffman:

„Handelt es sich um einen Wettstreit darüber, wessen Kontrolle über den anderen die Oberhand gewinnen soll, so ist jedes Individuum damit beschäftigt, Evidenz für seine Definition von sich selbst auf Kosten dessen zu liefern, was für den anderen übrigbleiben kann.“¹⁵

Der Mensch tendiert dazu, das wahrzunehmen, was mit dem eigenen Weltbild übereinstimmt; dazu ist es hin und wieder erforderlich, Ereignisse zu übersehen oder so umzudeuten bzw. hinzubiegen, dass es passt. Um sich so ihren (scheinbaren) Seelenfrieden zu erhalten, haben es sich manche Menschen generell angewöhnt, anstatt Gefühle zuzulassen lieber die Lücke mit dem Verstand zu füllen, der sich in den Dienst des Welt- und Selbstbildes stellt.¹⁶ Denn tief in unserem Inneren ist die meist unerschütterliche Überzeugung verwurzelt, dass es nur eine Wirklichkeit gibt, nämlich die Welt, wie man selbst sie sieht – und dass somit jede Wirklichkeitsauffassung, die von der eigenen abweicht, entweder irrational oder eine böswillige Verdrehung der Tatsachen sein muss.¹⁷ Jeder Beziehungspartner versucht also, seine Beziehungen in seiner Weise zu gestalten; einige mit Vorsatz, andere unbewusst. Darauf reagiert der jeweils andere Beziehungspartner mit seiner eigenen Beziehungsdefinition und bestätigt, verwirft oder entwertet damit die des anderen. Wird keine Stabilisierung erreicht, kommt es zu handfesten Krisen, die bis zum Bruch führen können.¹⁸ Die Entwertung (*disconfirmation*) der Selbstdefinition eines anderen im Zuge einer Kommunikation hat nichts mehr mit Wahrheit oder Falschheit bzw. Lüge zu tun. Im

¹³ Vgl. Goffman, Erving. *Interaktionsrituale: Über Verhalten in direkter Kommunikation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1986. S. 10.

¹⁴ Vgl. Schneider, Hans-Dieter. *Sozialpsychologie der Machtbeziehungen*. Stuttgart: Ferdinand Enke Verlag, 1978. S. 1.

¹⁵ Goffman, 1986. S. 262.

¹⁶ Vgl. Schulz von Thun, Friedemann. *Miteinander Reden 1: Störungen und Klärungen, Allgemeine Psychologie der Kommunikation*. Reinbek bei Hamburg: Rowolt, 1981. S. 118.

¹⁷ Vgl. Watzlawick u.a., 2007. S. 93.

¹⁸ Vgl. Ebd S. 127.

Gegensatz zu Verwerfung, bei der A das Selbstbild von B als unrichtig bzw. nicht zutreffend bestimmt, negiert A B's Selbstdefinition gänzlich; im schlimmsten Fall könnte dies zum Selbstverlust von B führen.¹⁹ Beziehungen werden jedoch im Allgemeinen eher selten bewusst und ausdrücklich definiert. Die Definition einer Beziehung rückt umso mehr in den Hintergrund, je gesunder diese ist.²⁰

Es gehören immer (mindestens) zwei Personen dazu, wenn sich eine davon in zwischenmenschlicher Hinsicht auf diese oder jene Art verhält. Gibt jemand sich z.B. hilflos und abhängig, so wird er es bestimmt mit einem Partner zu tun haben, der dieses Spiel mitspielt und sich kompetent und beschützend verhält. Genauso gibt es nur so lange Dauerredner, wie andere sich komplementär dazu verhalten. Diese Sichtweise ist entindividualisierend wie entmoralisierend; es gibt folglich nicht automatisch einen „bösen Täter“ und ein „armes Opfer“, sondern es handelt sich um ein gemeinsames Spiel mit verteilten Rollen, in dem das „arme Opfer“ nicht selten Interesse daran hat, seine Rolle beizubehalten.²¹ Indem man also seinen eigenen Mitspiel-Beitrag in einer Interaktion (an-)erkennt, erhält man mehr Macht und ist dem Partner nicht mehr nur ausgeliefert.²² Manchmal sind zwei Partner in ihrer Beziehung schon derart ineinander verbissen, dass ihnen der Inhalt ihrer Beleidigungen kaum etwas bedeutet. Doch würde keiner von ihnen einer dritten Person erlauben, den Partner so zu insultieren, wie er/sie selbst es tut. So absurd es also auch scheinen mag, respektieren die beiden einander innerhalb ihres eigenen Beziehungssystems. Diese „Verbrüderung“ gegen einen Dritten findet man vor allem in wirklichen Familienbeziehungen im Übrigen fast immer.²³

¹⁹ Vgl. Watzlawick u.a., 2007. S. 86.

²⁰ Vgl. Ebd. S. 55.

²¹ Vgl. Schulz von Thun, 1981. S. 82 f.

²² Vgl. Ebd. S. 85.

²³ Vgl. Watzlawick u.a., 2007. S. 144 ff.

3.2. Sonderfall Familienbeziehungen

Über längere Zeit bestehende Beziehungen besitzen nicht nur eine spezifische Entwicklungsgeschichte, sondern auch eine besondere heuristische Bedeutung für die Pragmatik der menschlichen Kommunikation, denn Wiederholungen von bestimmten Kommunikationsabläufen sind hier nahezu unvermeidbar.²⁴ In solchen Langzeit-Beziehungssystemen kann die Vergangenheit sehr leicht Gegenstand aktueller Beziehungsspiele werden - und daher unter Umständen sehr wenig mit reiner Information zu tun haben. Ob diese Information wahr oder unwahr ist, hat für das Verständnis der gegenwärtigen Interaktion sehr viel weniger Bedeutung als die Frage, wie sie verwendet wird und wie sie die Beziehung beeinflusst.²⁵ So kommt es häufig vor, dass sich die Kommunikanten in diesen bereits über längere Zeit andauernden Beziehungssystemen gegenseitig Dinge an den Kopf werfen, die vor vielen Jahren passiert sind und mit dem aktuellen Grund des Streits eigentlich nichts mehr zu tun haben. In diesem Zusammenhang sind Familiengeheimnisse eine ganz besondere Kraft, die das Zusammenleben blockieren und zu Machtmissbrauch führen können. Zum einen gibt es Geheimnisse, die der Schwächere aus Selbstschutz vor dem Stärkeren verbirgt, zum anderen gibt es Geheimnisse, durch die der Mächtige den Schwachen unter seine Gewalt bringen kann.²⁶ In jedem Fall hängt das Verhalten jedes einzelnen in einer solchen Familienbeziehung auch vom Verhalten aller anderen ab, da eben alles Verhalten Kommunikation ist und daher andere beeinflusst bzw. rückbeeinflusst. Die Analyse eines Familienverbandes muss als System gesehen werden, dessen Interaktionsstrukturen viel mehr sind als nur die Eigenschaften der einzelnen Individuen. Intrafamiliäre Veränderungen, dabei vor allem das älter und reifer Werden von Familienmitgliedern, nehmen unausweichlich Einfluss auf die Kalibrierung eines Familiensystems. Ebenso verhält es sich mit Einflüssen aus der Umwelt, wie z.B. Schule, Militärdienst, Lehre und Beruf der Kinder, Heirat, Pensionierung usw. Ebenso hat auch der Zustand eines (körperlich oder geistig)

²⁴ Vgl. Watzlawick u.a., 2007. S. 124 f.

²⁵ Vgl. Ebd. S. 148.

²⁶ Vgl. Ruthe, Reinhold. *Machtgier und Geltungssucht: Strategien für ein konstruktives Zusammenleben*. Moers: Joh. Brendow & Sohn, 2005. S. 99 f.

kranken Familienmitglieds fast immer Auswirkungen auf das psychische, soziale oder physische Wohlbefinden der übrigen Mitglieder.²⁷

Aber nicht nur die lange Dauer einer Beziehung, sondern auch ihre Intensität kann zu Problemen führen. Enge Beziehungssysteme wie die Ehe oder eine feste Partnerschaft sind dafür ein Paradebeispiel. Da die Partner sich in der Regel täglich sehen, kommt es entsprechend häufig zu (sich wiederholenden) Auseinandersetzungen und Machtkämpfen. Oft fragt man sich, warum manche Beziehungen andauern, obwohl die Partner dabei unglücklich und unzufrieden sind; warum sie diese Beziehungen nicht nur nicht abbrechen, sondern ihr Weiterbestehen durch oft schmerzvolle Anpassung möglich machen.²⁸ Hierzu gibt es keine Pauschalantwort, die Gründe für eine Weiterführung einer derartigen Beziehung sind für jeden Beziehungspartner andere. Oftmals ziehen sie es schlicht und einfach vor, in einer „schlechten“ Beziehung zu sein – in der ein Partner sozusagen die Oberhand hat - als in gar keiner.

3.3. Symmetrie vs. Komplementarität

Paul Watzlawick bezeichnet Interaktionen in Beziehungen, die entweder auf Gleichheit oder auf Unterschiedlichkeit beruhen, als symmetrisch bzw. komplementär. Bei der symmetrischen Interaktion ist das Verhalten der beiden Partner sozusagen spiegelbildlich, bei der komplementären hingegen ergänzen sich beide Partner durch grundsätzlich anderes Verhalten. In symmetrischen Beziehungen streben die Partner also nach Gleichheit und Verminderung von Unterschieden, während komplementäre Beziehungen auf sich gegenseitig ergänzenden Unterschiedlichkeiten basieren. In letzteren beziehen die beiden Partner zwei verschiedene Positionen: einer nimmt die superiore (primäre) Stellung ein, der andere die inferiore (sekundäre) – diese dürfen aber keineswegs mit Gegensatzpaaren wie stark und schwach oder gut und schlecht gleichgesetzt werden. Es ist außerdem wichtig, darauf hinzuweisen, dass nicht etwa ein Partner

²⁷ Vgl. Watzlawick u.a., 2007. S. 128 ff.

²⁸ Vgl. Watzlawick u.a., 2007. S. 125.

dem anderen eine komplementäre Beziehung aufzwingt; vielmehr lösen sich einander ergänzende Verhaltensweisen gegenseitig aus, d.h. beide verhalten sich in einer Weise, die ein bestimmtes Verhalten des anderen voraussetzt, es gleichzeitig aber auch bedingt.²⁹ Man kann davon ausgehen, dass in „gesunden“ Beziehungen die symmetrische und die komplementäre Form zusammenwirken, abwechselnd oder auf verschiedenen Gebieten der Beziehung.³⁰ Die meisten Menschen finden Gleichheit (Symmetrie) dann am beruhigendsten, wenn sie – Paul Watzlawick beruft sich in diesem Zusammenhang auf George Orwell – selbst etwas „gleicher“ als die anderen sind. Beginnt eine symmetrische Beziehung ihre Stabilität zu verlieren, bedingt diese Tendenz zu „gleicherer Gleichheit“ deren typische eskalierende Eigenschaft. Störungen symmetrischer Beziehungen sind durch mehr oder weniger offenen Kampf gekennzeichnet, meist bestehen sie aus der Verwerfung der Selbstdefinition des Partners. Die Störungen in komplementären Beziehungen unterscheiden sich davon grundlegend; statt zur Verwerfung führen sie zur Entwertung. Es liegt in der Natur dieser Beziehungsform, dass die Selbstdefinition nur dadurch aufrecht erhalten werden kann, wenn der Partner die betreffend komplementäre Rolle einnimmt. Ist dies nicht mehr der Fall, entstehen Probleme, welche hier häufig zunehmende Gefühle von Frustration und Verzweiflung bei einem oder beiden Partnern hervorrufen.³¹ Symmetrische Eskalationen entstehen dadurch, dass die Beziehungspartner versuchen, den anderen zu überflügeln bzw. sich nicht vom jeweils anderen ausstechen zu lassen; es ist ein Ringen um Macht innerhalb ihrer Beziehung.³² So führt etwa die Grundformel von symmetrischer Konkurrenz („Was immer du tust, ich kann es besser“) unweigerlich zur Eskalation und damit zum Verlust der Stabilität des Beziehungssystems. Eine Umstellung auf Komplementarität durch z.B. Einlenken, Anerkennen des Standpunkts des anderen oder auch durch eigene Passivität kann das System wieder ins Gleichgewicht bringen.³³

²⁹ Vgl. Watzlawick u.a., 2007. S. 69 f.

³⁰ Vgl. Ebd. S. 103.

³¹ Vgl. Ebd. S. 103 ff.

³² Vgl. Ebd. S. 149.

³³ Vgl. Ebd. S. 146.

Zu erwähnen ist neben Watzlawicks Unterscheidung zwischen Symmetrie und Komplementarität in zwischenmenschlichen Beziehungen auch Irving Goffmans Unterteilung von Verhaltensregeln innerhalb eben dieser. Er weist ausdrücklich darauf hin, dass Verhalten bzw. Benehmen Eigenschaften beinhaltet, die eigentlich Interpretationen anderer über das Verhalten einer Person im sozialen Umgang sind. Diese Regeln können symmetrisch oder asymmetrisch sein, je nachdem, ob es sich um sozial Gleichgestellte oder Ungleiche (z.B. in einer Herr-Diener-Beziehung) handelt.³⁴

„Bei Verhaltensregeln ist es sinnvoll, zwei Klassen zu unterscheiden: symmetrische und asymmetrische. Eine Regel ist symmetrisch, wenn sie jemanden dazu bringt, solche Verpflichtungen und Erwartungen hinsichtlich anderer zu empfinden, die diese anderen auch ihm gegenüber haben. [...] Asymmetrisch ist eine Regel, die jemand dazu bringt, einen anderen anders zu behandeln und von ihm behandelt zu werden, als dieser ihn behandelt und von ihm behandelt wird.“³⁵

Dabei kann asymmetrisches Verhalten in beide Richtungen erfolgen: eine Person kann eine andere dazu bringen, sie besser oder schlechter zu behandeln, als diese von ihr selbst behandelt wird. Dies kann innerhalb deren Beziehung durch Kommunikation auf unterschiedlicher Art und Weise forciert werden.

³⁴ Vgl. Goffman, 1986. S. 86.

³⁵ Ebd. S. 60.

4. Kommunikation innerhalb zwischenmenschlicher Systeme

Kommunikation umfasst nicht nur Worte, sondern auch alle paralinguistischen Phänomene wie der Tonfall oder die Schnelligkeit der Sprache, Seufzen o.ä. - genauso wie die Körpersprache. Demzufolge kann Verhalten jeder Art als Kommunikation gelten.³⁶ Goffman identifiziert als Grundelemente des Verhaltens Blicke, Gesten, Haltungen und sprachliche Äußerungen, die Leute ständig in eine Interaktionssituation einbringen, unabhängig davon, ob diese Situation erwünscht ist oder nicht.³⁷ Kommunikation passiert also nicht nur absichtlich bzw. bewusst.³⁸ Unsere Ausdrucksmöglichkeit – und damit auch die Fähigkeit, Eindrücke hervorzurufen – setzt sich aus zwei grundlegend verschiedene Arten von Zeichengebung zusammen: aus dem Ausdruck, den man sich selbst gibt, und dem Ausdruck, den man ausstrahlt. Ersterer umfasst Wortsymbole und Substitute, die wir dazu verwenden, Informationen zu übermitteln; es handelt sich hier um Kommunikation im Allgemeinen. Die zweite Art impliziert einen weiten Bereich von Handlungen, die von anderen als aufschlussreich aufgefasst werden können, sofern sie davon ausgehen können, dass diese Handlungen nicht zwecks Informationsvermittlung ausgeführt wurden. Allerdings liegt es auch in unserer Macht, durch beide Kommunikationsarten absichtlich Fehlinformationen zu vermitteln.³⁹ Wir verfügen in unserer Gesellschaft über ein System von Regeln der Etikette, welches uns anhand einer Vielzahl von Wörtern, Gesten, Handlungen und anderen Mitteln ermöglicht, den eigenen Charakter und die eigene Einstellung absichtlich oder unabsichtlich symbolisch auszudrücken.⁴⁰ Solche Handlungen enthalten oft zeremonielle Botschaften mit äußerst unterschiedlichem Charakter, die wiederum durch Worte in einem bestimmten Tonfall oder durch gewisse Gesten und Körperhaltungen übermittelt werden können, aber auch durch

³⁶ Vgl. Watzlawick u.a., 2007. S. 51.

³⁷ Vgl. Goffman, 1986. S. 7.

³⁸ Vgl. Watzlawick u.a., 2007. S. 52.

³⁹ Vgl. Goffman, Erving. *Wir alle spielen Theater: Die Selbstdarstellung im Alltag*. München: Piper, 2003. S. 6.

⁴⁰ Vgl. Ebd. S. 125.

Aktionen wie einem anderen den Vortritt lassen oder sich in einem Gespräch zugunsten eines anderen zurückzuhalten bzw. eben dies nicht zu tun.⁴¹ Denn nicht nur Sprechen oder Handeln, sondern auch Schweigen oder Nichtstun hat Mitteilungscharakter. Es ist also praktisch unmöglich, *nicht* zu kommunizieren.⁴² Der Versuch, sich aus zwischenmenschlichen Auseinandersetzungen herauszuhalten, bedeutet, die jeder Kommunikation innewohnende Stellungnahme vermeiden zu wollen. Dies kann entweder durch Abweisung oder Entwertung erfolgen, d.h. Person A macht Person B mehr oder minder unmissverständlich klar, dass er an einer Kommunikation (einem Gespräch, einer Interaktion) nicht interessiert ist oder A beraubt die Aussagen von B einer klaren Bedeutung durch z.B. absichtliches Missverstehen, Themenwechsel oder unvollständige Sätze.⁴³ Eine dritte Möglichkeit wäre, eine Kommunikation durch das Vortäuschen von Unfähigkeit zu vereiteln, etwa durch Vortäuschung von Schläfrigkeit, Unkenntnis der Sprache oder Taubheit.⁴⁴

Kommunikation per se ist einerseits sachlich und zielorientiert, gleichzeitig sollen andererseits beim Kommunizieren aber auch persönliche Bedürfnisse befriedigt werden wie z.B. Recht bekommen oder die eigene Überlegenheit ausdrücken. Vor allem in Konversationen kommt das Gesagte beim Hörer oft als etwas anderes an; was der eine sagt, ist häufig weniger als das, was der andere hört.⁴⁵ Kommunikation ist naturgemäß nicht damit beendet, dass einer etwas von sich gibt und dies beim anderen ankommt. Wir sprechen von *Interaktion*, wenn der Empfänger auf die Kommunikation des Senders reagiert und somit selbst zum Sender wird, woraufhin der ursprüngliche Sender zum Empfänger wird und wiederum darauf reagiert usw. Kommunikation ist also ein Wechselwirkungsgeschäft mit mindestens zwei Beteiligten.⁴⁶

⁴¹ Vgl. Goffman, 1986. S. 62 f.

⁴² Vgl. Watzlawick u.a., 2007. S. 50 f.

⁴³ Vgl. Ebd. S. 74 f.

⁴⁴ Vgl. Ebd. S. 77.

⁴⁵ Vgl. Neumann, Reiner und Ross, Alexander. *Der Macht-Code: Spielregeln der Manipulation*. München: Carl Hanser Verlag, 2009. S. 67.

⁴⁶ Vgl. Schulz von Thun, 1981. S. 82 f.

4.1. Sender und Empfänger

In der zwischenmenschlichen Kommunikation definiert eine Mitteilung auch immer, in welcher Beziehung der Sender mit dem Empfänger steht und ist in diesem Sinne seine persönliche Stellungnahme zu ihm.⁴⁷ Oftmals liegt bei der Kommunikation eine Unstimmigkeit auf der Ebene des Beziehungsaspektes zweier (oder mehrerer) Personen vor, während diese auf der Inhaltsebene durchaus gleicher Meinung wären.⁴⁸ So können manche Menschen keine Sachkontroversen ohne Feindseligkeiten und Herabsetzungen auf der Beziehungsseite führen; der Meinungsgegner wird als Feind erlebt und entsprechend behandelt.⁴⁹ Dies ist etwa bei „Gesprächsrunden“ von Vertretern verschiedener politischer Parteien oft und ausführlich zu beobachten, aber auch im privaten Bereich z.B. bei Ehestreitigkeiten. Goffman weist diesbezüglich darauf hin, dass hierbei die Konversation eine spezielle Rolle spielt, da sie ein Eigenleben hat und ihren eigenen Gesetzen folgt. Sie ist ein kleines soziales System, ein kleines Gefüge aus Verpflichtungen und Loyalität, in dem es seinen eigenen Helden und Bösewicht gibt.⁵⁰ Dass jede Nachricht zwischen Sender und Empfänger ein ganzes Paket an Botschaften enthält, macht den Vorgang der zwischenmenschlichen Kommunikation so kompliziert und störanfällig.⁵¹ Die Botschaft, die in einer Nachricht enthalten ist, kann explizit oder implizit enthalten sein, also entweder ausführlich formuliert oder „hineingelegt“, ohne direkt ausgesprochen zu werden. Man könnte annehmen, dass die expliziten Botschaften die Hauptbotschaften sind, aber das Gegenteil ist der Fall: die eigentliche Hauptbotschaft wird oft implizit gesendet. Implizite Botschaften werden meistens nicht über den sprachlichen Kanal gesendet, sondern über die Stimme, durch Betonung und Aussprache sowie über begleitende Mimik und Gestik.⁵²

⁴⁷ Vgl. Watzlawick u.a., 2007. S. 53.

⁴⁸ Vgl. Ebd. S. 80.

⁴⁹ Vgl. Schulz von Thun, 1981. S. 129.

⁵⁰ Vgl. Goffman, 1986. S. 124 f.

⁵¹ Vgl. Schulz von Thun, 1981. S. 26.

⁵² Vgl. Ebd. S. 33.

Jeder Sender kommuniziert immer auf zwei Ebenen gleichzeitig: auf der Mitteilungsebene und auf der Meta-Ebene. Die Botschaften dieser beiden Ebenen qualifizieren einander, d.h. sie geben wechselseitige Interpretationshilfen darüber, wie die Botschaft der jeweils anderen Ebene gemeint ist. Eine Mitteilung ist kongruent, wenn alle Signale bzw. Botschaften in die gleiche Richtung weisen bzw. in sich stimmig sind. Eine kongruente Nachricht wäre etwa, wenn der Satz „*Raus hier, ich will dich nicht mehr sehen!*“ mit einer lauten Stimme ausgesprochen und von einem wütenden Blick begleitet wird. Wenn man allerdings zum Satz „*Es ist alles in Ordnung, es geht mir gut.*“ ein trauriges Gesicht macht und einem die Stimme wegbricht, handelt es sich offensichtlich um eine inkongruente Nachricht, bei der die ausgesendeten Signale nicht mit dem Inhalt der Botschaft übereinstimmen.⁵³ Bei dieser Art von Nachricht mit widersprüchlichen Handlungsaufforderungen kann der Empfänger nur schwer einschätzen, was der Sender wirklich damit aussagen will – will er in Ruhe gelassen werden oder will er, dass man sich um ihn kümmert? Solche Verwirrspiele, bei der der Empfänger in eine Zwickmühle gerät, welcher Ebene bzw. welchem Aspekt er Glauben schenken soll, fasst Watzlawick unter dem Fachbegriff „Doppelbindung“ (*double-bind*) zusammen.⁵⁴ Von „Funktionalitätsvergiftung“ wiederum ist dann die Rede, wenn der Sender seine Kommunikation überwiegend wirkungsorientiert anlegt bzw. der Empfänger ihm dies unterstellt.⁵⁵ Manchen Sendern gelingt es auch, ihre Wünsche gar nicht erst direkt ausdrücken zu müssen, sondern durch die Art, wie sie etwas von sich geben, ein ganz bestimmtes emotionales Klima beim Empfänger zu erzeugen, das diesen bereit macht, von sich aus wunschgemäß zu reagieren.⁵⁶

4.2. Selbstdarstellung

Durch gesellschaftliche sowie persönlich-biografische Hintergründe ist jeder Mensch in der Regel immer ein wenig um seine Selbstoffenbarung besorgt. Es

⁵³ Vgl. Schulz von Thun, 1981. S. 35.

⁵⁴ Vgl. Ebd. S. 38.

⁵⁵ Vgl. Ebd. S. 211.

⁵⁶ Vgl. Ebd. S. 221.

stehen ihm allerdings zwei Grundtechniken zur Verfügung, seine Selbstoffenbarungsseite selbst zu gestalten: Imponiertechniken zielen darauf ab, die eigene Schokoladenseite vorzuzeigen und Pluspunkte zu sammeln. Ihnen stehen durch die Furcht vor Misserfolg motivierte Fassadentechniken zur Seite, die den „unansehnlichen“ Teil der eigenen Persönlichkeit verschleiern sollen.⁵⁷ Neben diesem allgemeinen Verständnis von Imponieren und Fassade findet Goffman eine eigene Definition für letzteren Begriff: er bezeichnet Fassade als das standardisierte Ausdrucksrepertoire, aus dem sich der Einzelne im Verlauf seiner „Vorstellung“ bewusst oder unbewusst bedient. Zur persönlichen Fassade zählen Ausdrucksträger wie Geschlecht, Alter, physische Haltung, Kleidung, Accessoires, Sprechweise, Mimik und Gestik. Manche davon sind statisch bzw. verändern sich kaum (wie z.B. das Geschlecht oder rassische Merkmale), andere hingegen (z.B. Mimik und Gestik) sind verhältnismäßig flüchtig und können in der Darstellung von einem Augenblick zum anderen variieren. Naturgemäß können Erscheinung und Verhalten einander widersprechen; Goffmans Ansicht nach müsse ein Zuschauer nur mit einem kleinen Vokabular von Fassaden vertraut sein und auf sie zu reagieren wissen, um sich in sehr verschiedenen Situationen orientieren zu können.⁵⁸ Grundsätzlich schlagen sich Imponiergehabe und Fassadenaufbau im Image einer Person, also wie jemand von anderen gesehen wird, sowie in der Rolle, die diese Person ggf. spielen muss, um ein gewisses Image zu erreichen bzw. aufrecht zu erhalten, nieder. Die Gefahr bei einer andauernden Aufrechterhaltung eines bestimmten Images bzw. dem Spielen einer Rolle ist, dass man sich irgendwann selbst darin verliert und den Bezug dazu verliert, wer bzw. wie man wirklich ist und immer mehr zu dem wird, was man vorgibt zu sein. Hat man ein selbstaufgebautes Image mit der dazugehörigen Fassade einmal in seinem Umfeld etabliert, muss man sich auch dementsprechend verhalten und sollte möglichst nicht mit unpassendem Verhalten aus der Rolle fallen. Das bedeutet, man muss nicht-imagekompatible Eigenschaften und Verhaltensweisen aus seinem Repertoire verbannen, damit das Image keinen Schaden erleidet, was eine enorme Einschränkung der eigenen Persönlichkeit mit sich bringt – auch

⁵⁷ Vgl. Schulz von Thun, 1981. S. 106 f.

⁵⁸ Vgl. Goffman, 2003. S. 23 ff.

wenn dies nicht jedem bewusst sein mag bzw. dieses „Opfer“ nicht als solches ansieht. Goffman stellt diesbezüglich einen Vergleich mit einer Gefängniszelle:

„Anerkannte Eigenschaften und ihre Beziehung zum Image machen aus jedem Menschen seinen eigenen Gefängniswärter; dies ist ein fundamentaler sozialer Zwang, auch wenn jeder Mensch seine Zelle gerne mag.“⁵⁹

In seinem Werk *„Wir alle spielen Theater“*⁶⁰ untersucht Goffman die Selbstdarstellung des Menschen im Alltag nach den Gesichtspunkten einer Theatervorstellung, d.h. sie sind von deren Dramaturgie abgeleitet.⁶¹ Dieses Modell ist so formalisiert und abstrahiert, dass es auch auf jede gesellschaftliche Einrichtung angewendet werden kann.⁶² Es geht von folgender Ausgangssituation aus: auf der Bühne stellt sich ein Schauspieler in der Verkleidung eines anderen Charakters vor anderen Charakteren (ebenfalls Schauspieler) dar; der dritte Partner ist das Publikum. Im wirklichen Leben allerdings, so betont Goffman, gibt es nur zwei Partner, denn die Rolle, die ein Einzelner spielt, sei auf die Rollen abgestimmt, die andere spielen – aber diese anderen sind gleichzeitig das Publikum.⁶³ Goffman beschreibt sodann zwei Typen von Darsteller in seinem Modell, die in unterschiedlichem Ausmaß selbst dem Anschein der Wirklichkeit glauben, die sie bei ihrer Umgebung hervorzurufen versuchen. Da wäre auf der einen Seite der Darsteller, der völlig in seinem Spiel gefangen und ehrlich davon überzeugt ist, dass der Eindruck von Realität, den er inszeniert, die wirkliche Realität sei. Teilt das Publikum diesen Glauben (was meistens der Fall zu sein scheint), so wird kaum jemand Zweifel an der Realität der Inszenierung hegen. Auf der entgegengesetzten Seite steht der Darsteller, den seine eigene Rolle selbst nicht überzeugt – was auch nicht vonnöten ist, sofern sich kein anderer in der günstigen Lage befindet, sein Spiel zu durchschauen.⁶⁴ Ein Darsteller ist in der

⁵⁹ Goffman, 1986. S. 15.

⁶⁰ Orig. *„The presentation of everyday life“*, 1959

⁶¹ Vgl. Ebd. S. 3.

⁶² Vgl. Ebd. S. 218.

⁶³ Vgl. Ebd. S. 3.

⁶⁴ Vgl. Ebd. S. 19.

Regel darum bemüht, solcherart Handlungen oder Sachverhalte zu verbergen, die der Idealisierung seiner selbst entgegenwirken könnten.⁶⁵ Dazu Goffman:

„Ein im dramaturgischen Sinne disziplinierter Darsteller beherrscht seinen Text, und ihm passieren keine ungewollten Gesten oder Fauxpas. Er ist diskret; er verrät das Schauspiel nicht, indem er aus Versehen seine Geheimnisse ausplaudert. [...] Und wenn sich eine Störung der Darstellung nicht vermeiden oder verbergen lässt, kann der disziplinierte Schauspieler überzeugend klarmachen, warum sie nicht ernst genommen werden sollte [...]. Der disziplinierte Schauspieler besitzt außerdem Selbstbeherrschung. [...] Er kann seine spontanen Gefühle unterdrücken und den Anschein erwecken, er stimme mit dem Status quo völlig überein, der durch die Vorstellung des Ensembles geschaffen worden ist [...]. Der sorgfältige Darsteller wird auch Zuschauer auszuwählen suchen, die vom Standpunkt des Schauspiels aus, das er darbieten will, wie auch des Schauspiels, das er vermeiden will, möglichst wenig Schwierigkeiten machen werden.“⁶⁶

Goffman führt weiter aus, dass ein Grundproblem vieler Darstellungen die Informationskontrolle ist, da das Publikum keine destruktiven Informationen über die dargestellte Situation erhalten sollte. Der Darsteller bzw. das Ensemble der Wirklichkeitsbühne müssen also in der Lage sein, Geheimnisse zu bewahren. Grundsätzlich gilt: je weniger Mitglieder ein Ensemble hat, desto weniger Möglichkeiten für Fehler und Verrat bestehen.⁶⁷ Diesen Richtsatz gilt auch im realen Leben für alle, die sich ein gewisses Image aufgebaut und sich eine bestimmte Rolle zugelegt haben – je mehr Menschen über das wahre Ich einer Person bescheid wissen, umso größer die Gefahr, dass durch deren Missgeschicke oder pure Absicht die Fassade zum Bröckeln oder gar zum Einstürzen gebracht wird. Dies bedeutet natürlich nicht zuletzt, dass ein Mitwisser über ein großes Maß an Macht über die betroffene Person verfügt, da er ein

⁶⁵ Vgl. Goffman, 2003. S. 46.

⁶⁶ Ebd. S. 196 ff.

⁶⁷ Vgl. Ebd. S. 199.

vielleicht mühevoll und über lange Zeit aufgebautes Image auf einen Schlag zerstören kann.

5. Was ist Macht?

5.1. Versuch einer Begriffsklärung

Begriffe wie Einflussnahme, Beherrschen oder Hierarchie fallen häufig, wenn von Macht gesprochen wird. Doch wie lässt sich Macht definieren? Eine Begriffsklärung gestaltet sich schwierig, obwohl das Wort im alltäglichen Sprachgebrauch durchaus häufig verwendet wird und in vielen wissenschaftlichen Disziplinen bereits seit langem Gegenstand der Forschung ist. Das Konzept der Macht ist ein heiß diskutierter Schlüsselbegriff der Sozialwissenschaft im 20. und 21. Jahrhundert, der in seiner wissenschaftlichen Begrifflichkeit je nach Epoche und Disziplin unterschiedlich formuliert wurde.⁶⁸ Es gibt keine selbständige Theorie der Macht; alle theoretischen Überlegungen dazu lehnen sich an allgemeinere sozialwissenschaftliche Erklärungsmodelle an (z.B. Lerntheorie, Feldtheorie, Rollentheorie u.v.m.).⁶⁹ Die Mannigfaltigkeit dessen, was man unter dem Zentralbegriff „Macht“ verstehen kann, kommt in Dutzenden Definitionsvorschlägen von Soziologen, Philosophen, Politologen, Ökonomen und Psychologen zum Ausdruck. Es gibt keine weitgehende Übereinstimmung bei der Definition, weder im Fachvokabular der verschiedenen Disziplinen, noch in der Umgangssprache – höchstens ähnliche Bedeutungsbeschreibungen. Die klassische Definition Max Webers bezeichnet Macht als eine Chance bzw. Möglichkeit oder Fähigkeit, innerhalb einer sozialen Beziehung den eigenen Willen auch gegen Widerstreben des Partners durchzusetzen.⁷⁰ Bei Foucault hingegen ist Macht keine Beziehung zwischen Individuen, sondern eine anonyme Kraft, ein Netzwerk aus Diskursen, das die Individuen nicht einfach unterdrückt oder festigt, sondern sie überhaupt erst zu Individuen macht.⁷¹ Man kann hier deutlich erkennen, wie weit die diversen Begriffsbestimmungen inhaltlich auseinander-

⁶⁸ Vgl. Ruthner, 2004. S. 8.

⁶⁹ Vgl. Schneider, 1978. S. 150.

⁷⁰ Vgl. Ebd. S. 3.

⁷¹ Vgl. Ruthner, 2004. S. 11.

gehen. Macht ist eben kein Konstrukt, das sich anhand einer allgemein gültigen Erklärung festschreiben lässt. Max Weber war sich bewusst, wie soziologisch amorph sein Begriff der Macht ist, was ihn zur Differenzierung von Macht und Herrschaft führte. Was Herrschaft bei Weber von Macht unterscheidet, ist ihre Institutionalisierung, die Notwendigkeit ihrer Legitimierung, die Gehorsamspflicht der ihr unterworfenen und dass sie tendenziell auf Dauerhaftigkeit gestellt ist.⁷² Er deutet Macht als die Durchsetzung des eigenen Willens auch gegen Widerstreben, während er den Begriff Herrschaft benutzt, um eine Sonderform der Macht zu bezeichnen, bei der die Unterlegenen die Machtverteilung freiwillig anerkennen.⁷³

Der Begriff Dominanz wird häufig gleichbedeutend mit Macht gebraucht, wird aber umgangssprachlich auch oft zur Kennzeichnung von Personen und persönlichen Beziehungen gebraucht. In der Psychologie beschreibt Dominanz allgemein die Persönlichkeitstendenz, andere beherrschen zu wollen. Auch die Begriffe Status, Autorität und Macht werden oft durcheinander gebracht bzw. mehr oder weniger synonym benutzt. Auch wenn sie oft miteinander einhergehen oder einander sogar implizieren können, haben sie nicht die gleiche Bedeutung. Autorität umschreibt durch Gesetz oder Tradition legitimierte Macht. Status bezieht sich auf die gesellschaftliche Position einer Person und wie diese von gesellschaftlichen Gruppen gesehen und beurteilt wird. Eine Person, die einen gewissen Status hat oder über Autorität verfügt, verfügt wahrscheinlich auch über Macht. Die drei Begriffe sind erfahrungsgemäß oft miteinander vermengt.⁷⁴

Aus sozialwissenschaftlicher Sicht hat derjenige Macht, der andere dahingehend beeinflussen kann, nach seinem Willen zu handeln. Diese Art von Beeinflussung bezeichnet man als asymmetrisch, da sie nur von einer Person ausgeht. Bei symmetrischer Macht beeinflussen sich die Parteien in gleichem Maße gegenseitig. Um beständig Macht über jemanden zu haben, muss die Beeinflussung

⁷² Vgl. Ruthner, 2004. S. 9 f.

⁷³ Vgl. Schneider, 1978. S. 30.

⁷⁴ Vgl. Henley, Nancy M. *Körperstrategien: Geschlecht, Macht und nonverbale Kommunikation*. Frankfurt am Main: Fischer, 1988. S. 34 f.

aber regelmäßig erfolgreich sein. Damit dies überhaupt möglich ist, müssen die Machtausübenden über Dinge verfügen, die andere nicht haben – das sind entweder Mittel zur Belohnung oder Mittel zur Bestrafung. Wer über solche Mittel verfügt, ist weniger auf den Bestand der Beziehung zum Beeinflussten angewiesen als umgekehrt – ein Faktor, der gewisse Freiheiten und Möglichkeiten zur Machtausübung in sich birgt.⁷⁵ Dazu schreibt Nancy Henley:

*„Macht ist die Fähigkeit, andere zu beeinflussen und zu beherrschen.
Diese Fähigkeit gründet sich auf die Kontrolle begehrter Ressourcen.“⁷⁶*

Diese Ressourcen bzw. Mittel zur Belohnung oder Bestrafung sind mannigfaltig und erlangen ihre Bedeutung aus der Art der Beziehung zwischen den Personen. In einer Ehe etwa kann ein Partner den anderen mit Zuwendung und Aufmerksamkeit belohnen, oder aber mit Liebesentzug oder Scheidung drohen, wenn der Partner seinen Wünschen nachkommen sollte. In einer Arbeitsbeziehung kann der Vorgesetzte seinem Untergebenen einen möglichen Jobverlust vor Augen führen, wenn dieser seine Arbeit nicht wunschgemäß erledigt. Er kann ihm aber gleichsam bei Erledigung von Mehrarbeit eine Gehaltserhöhung in Aussicht stellen. Eine Mutter kann das Taschengeld des Sohnes erhöhen, wenn er beim Abwasch hilft, oder ihm Fernsehverbot erteilen, weil er sein Zimmer nicht aufgeräumt hat. Es ist also für jeden etwas anderes wichtig, das er erlangen, behalten oder nicht angetan haben will, und genau dies erkennt der Mächtige und weiß, wie er damit umzugehen hat, um andere nach seinem Willen zu steuern. Zum Wesen der Macht gehört neben ihrem Zwangscharakter also auch, dass der Machtinhaber in der Lage ist, Untergebene zu manipulieren, indem er das, was er bewirken möchte, zum erstrebenswerten Gut erklären kann, und damit die Betroffenen dazu bringt, das auch zu wollen, was eigentlich er will.⁷⁷

⁷⁵ Vgl. Henley, 1988. S. 34.

⁷⁶ Ebd. S. 269.

⁷⁷ Vgl. Ruthner, 2004. S. 11.

Macht birgt folglich die Möglichkeit in sich, das Verhalten und/oder Denken von Menschen gezielt zu beeinflussen. Dabei ist Macht nicht per se negativ, doch sie kann es schnell werden. Übt jemand Macht über eine andere Person aus, ohne dass diese es bemerkt und sich des Einflusses entziehen kann, spricht man von Manipulation.⁷⁸ Diese kann einseitig, aber auch von beiden Parteien ausgeübt werden, wodurch das Verhältnis der Macht sich dementsprechend verändern kann. Der Machtbegriff sollte allerdings nicht ausschließlich auf eine manipulative Beziehung zwischen Personen verengt werden, sondern generell zur Beschreibung von Relationen zwischen sozialen Entitäten sowie deren internen Aufbau angewendet werden. Infolgedessen lässt sich Macht als Kommunikationsmedium fassen, das nicht nur die Möglichkeit zur Einflussnahme auf die Handlungen anderer impliziert, sondern auch die Chance eröffnet, das Treffen von Entscheidungen zu verhindern.⁷⁹ Denn jemanden davon abhalten zu können, etwas zu tun, erfordert mindestens genauso viel Macht über eine Person, wie diese zu einer Tat zu bewegen.

Die meisten Autoren vertreten die These, dass eine einseitige Machtbeziehung nicht möglich sei; der unterlegene Partner verfüge immer über eine gewisse Gegenmacht, wie klein sie auch sein mag.⁸⁰ Beeinflussen sich zwei (oder mehrere) Personen gegenseitig mit etwa gleichem Erfolg, so wird man nicht behaupten, einer habe mehr Macht als der andere.⁸¹ Macht ist jedoch nicht starr, sondern ein dynamischer Prozess. Machtbeziehungen sind abhängig von allen sich potentiell verändernden Kräften des sozialen Feldes; eine konstante Verfügungskraft einer Person über eine andere entpuppt sich also als Illusion.⁸²

⁷⁸ Vgl. Neumann und Ross, 2009. S. 2 f.

⁷⁹ Vgl. Ruthner, 2004. S. 9.

⁸⁰ Vgl. Schneider, 1978. S. 27.

⁸¹ Vgl. Henley, 1988. S. 34.

⁸² Vgl. Schneider, 1978. S. 5.

5.2. Das Streben nach Macht und seine Ursachen

Bereits im Kindesalter entwickelt der Mensch Abwehrmechanismen, um Gefühle von Minderwertigkeit zu überwinden; es liegt in unserer Natur, dass wir den Zustand der Schwäche und Unterlegenheit als nur schwer erträglich empfinden. Hinzu kommt die Angst vor dem Versagen, die schon in frühen Jahren zu übertriebenem Ehrgeiz und Machtstreben führen kann.⁸³ Machtstreben ist eine kompensatorische Kraft, um Minderwertigkeitsgefühle und Ängste zu überwinden, Unsicherheiten auszugleichen und Gefühlen des „Klein-Seins“ ein Ende zu bereiten. Der Drang zur Selbsterhaltung und –verwirklichung ist ein Lebensdrang; wer leben will, muss sich durchsetzen und behaupten können, muss Macht besitzen. Man will besser, größer, stärker, überlegener sein als andere. Die negativen Folgen eines solchen Machtkomplexes, der als ein „Über-Ausgleich“ von Unsicherheit und Minderwertigkeit gesehen werden kann, führen allerdings oft zu übermäßigem Ehrgeiz, Herrschsucht, Egoismus und Aggressivität. Dieses destruktive Machtstreben, bei dem jeder sich selbst der Nächste ist und jeder als Konkurrent gesehen wird, ist aufs Höchste gemeinschaftsfeindlich und hat zur Folge, dass auf allen Gebieten unseres Lebens Machtkämpfe ausgefochten werden.⁸⁴

Je stärker das Minderwertigkeitsgefühl ausgeprägt ist, desto mehr ist der Mensch darum bemüht, dieses quälende Gefühl zu kompensieren und die eigene Selbstaufwertung zu forcieren. Nach Alfred Adler, auf den sich Friedemann Schulz von Thun beruft, wurzelt jedes Streben nach Geltung, Überlegenheit und Macht in diesem Bemühen. Aus Angst vor einer möglichen Entlarvung als Versager schießen manche Menschen dabei oft und gerne über das Ziel hinaus und sehen ihre Mitmenschen als Richter über die eigene Person, fassen auch harmlose Situationen leistungsthematisch auf und sehen in anderen Rivalen im Wettlauf um Geltung und Prestige.⁸⁵ Geltungsstreben ist demnach kein naturgemäßer

⁸³ Vgl. Ruthe, Reinhold. *Machtgier und Geltungssucht: Strategien für ein konstruktives Zusammenleben*. Moers: Joh. Brendow & Sohn, 2005. S. 17.

⁸⁴ Vgl. Ebd. S. 13 ff.

⁸⁵ Vgl. Schulz von Thun, 1981. S. 105.

Bestandteil des Seelenlebens, sondern ein Sekundärphänomen, das als Folgeerscheinung eines Minderwertigkeitsgefühls auftritt. Wie Josef Rattner feststellt, erhält das Geltungsstreben in Adlers letzten Werken eine neue Grundlage, indem er allem Lebendigen den Drang zur Vollkommenheit zuschreibt – so wird auch der Machtwille durch dieses Motiv unterbaut. Für ihn sind Macht- und Geltungsstreben *eine* Ausdrucksform des Seelenlebens, die im Widerstreit zu anderen Tendenzen wie z.B. dem Gemeinschaftsgefühl steht. Er definiert es nicht als Trieb und damit nicht als naturgemäßen Bestandteil des Seelenlebens, sondern als Sekundärphänomen, das als Folgeerscheinung eines primären Minderwertigkeitsgefühls auftritt. Aus diesem erwachse demnach der Drang, jede gefühlte Unsicherheit zu kompensieren, z.B. im Bestreben, Kenntnisse, Fähigkeiten und Fertigkeiten zu erwerben.⁸⁶ Der Wille zur Macht bzw. das Machtstreben dient demzufolge zur „Erhöhung des Persönlichkeitsgefühls“.⁸⁷ In diesem Sinne stellt Josef Rattner fest:

„Man kann nicht handeln, ohne einen Endzweck ins Auge gefasst zu haben. Adler entdeckte nun, dass der Schlüssel zu allen Reaktionen, Stellungnahmen, Verhaltenweisen in psychischer Gesundheit und Krankheit das sogenannte Persönlichkeitsideal ist. Dieses ist das Ziel, auf das ein Individuum bewusst und unbewusst hinstrebt.“⁸⁸

Je intensiver in der frühen Kindheit ein Gefühl der Minderwertigkeit empfunden bzw. je weniger ein Gemeinschaftsgefühl erlebt wurde, umso irrealer und weltfremder wird die Zielsetzung der späteren psychischen Entwicklung. Die egozentrische, aus Angst und Machtstreben gespeiste Lebenseinstellung von Neurotikern, Psychotikern oder asozialen Menschen im Allgemeinen führt dazu, dass sie dauernd am Leben und der Gemeinschaft anecken. Infolgedessen können sich kleinmütige und starre Charakterzüge entwickeln, die oft vielmehr

⁸⁶ Vgl. Rattner, Josef. *Alfred Adler: Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, dargestellt v. Josef Rattner*. Reinbek bei Hamburg: Rohwolt, 1972. S. 40 f.

⁸⁷ Vgl. Ruthe, 2005. S. 26.

⁸⁸ Rattner, 1972. S. 43.

dem Selbstschutz als der persönlichen Entfaltung dienen.⁸⁹ Zu Adlers Feststellung, dass Die Machttendenz und die ihr zugehörige Ängstlichkeit bzw. das Minderwertigkeitsgefühl ein Ergebnis sekundärer Entwicklungen, die schon im Kindesalter passieren, schreibt Rattner:

„Man könnte die Machttendenzen in der Menschenpsyche auf ein Minimum reduzieren, wenn man frühzeitig genug die Mitmenschlichkeit einüben würde. Was in pathologischer Ausgestaltung als Machtwahn in Menschengemüt erscheint, ist im Grunde nur pervertiertes Vollkommenheits- und Autonomiestreben. Der Mensch will Freiheit, Schöpfertum, Unabhängigkeit und soziale Verbundenheit. Sich-Unterwerfen und Herrschen ist bereits Krankheit, schlecht kompensiertes Minderwertigkeitsgefühl.“⁹⁰

Neben einer vernachlässigenden, inkonsequenten und widersprüchlichen Erziehung ist eine übermäßige Verwöhnung eines Kindes wohl der gefährlichste Erziehungsfehler, denn wird es zu sehr geschont, verhätschelt und wird ihm alles abgenommen, fördert das seine Tyrannei und Abhängigkeit. Ein verwöhntes Kind braucht immer jemanden, der ihm alles abnimmt und gibt, was es verlangt; fehlt dieser Jemand, können Angst und Panik entstehen – diese begleitet die verwöhnte Person durch das ganze Leben, genauso wie seine Unselbstständigkeit.⁹¹ Auch überhöhte Erwartungen können bereits im Kindesalter zu Minderwertigkeitsgefühlen führen; die Kinder werden mutlos und fühlen sich den hohen Ansprüchen ihrer Eltern oder Lehrer nicht gewachsen. Je unrealistischer die Erwartungen, desto negativer ihre Reaktion, wenn die Leistungen des Kindes dahinter zurückbleiben. Oft werden Geschwister miteinander verglichen, was zu Rivalitätsgefühlen und schließlich zu Neid und Eifersucht untereinander führen; das benachteiligte Geschwisterteil fühlt sich zurückgesetzt und reagiert mit Leistungsabfall, Resignation und Lebensunlust.⁹² Minderwertigkeitsgefühle können

⁸⁹ Vgl. Ebd. S. 55.

⁹⁰ Rattner, 2000. S. 70.

⁹¹ Vgl. Ruthe, 2005. S. 35.

⁹² Vgl. Ebd. S. 34 f.

also einerseits Entmutigung und Resignation hervorrufen, aber eben auch Machtgier auslösen.⁹³ Ein Minderwertigkeitskomplex, der in Folge durch Machtstreben zu kompensieren versucht wird, kann auch durch körperliche Mängel bzw. Gebrechen entstehen, wie etwa durch Kurzsichtigkeit, Übergewicht oder geringem Körperwuchs. All diese „Unzulänglichkeiten“ können im Vergleich mit „normal Ausgestatteten“ – besonders in der ersten Lebensetappe – zu einer Untergrabung des eigenen Selbstwertgefühls führen, andererseits kann sich ein körperlicher Mangel aber auch durch Frechheit oder Schlauheit ausgleichen oder ersetzen lassen.⁹⁴ In einigen Fällen entsteht dadurch sogar ein extremes Streben nach Macht, wofür der etwas kurz geratene Feldherr und spätere Kaiser Napoleon ein gutes Beispiel ist. Dieses Streben nach Macht ist das Streben nach Einfluss, Erfolg, Leistung und Führung. Machtorientierte Menschen sind daher meist sehr ehrgeizig, willensstark und leistungsorientiert.⁹⁵ Sie verfolgen ihre Ziele oftmals ohne Rücksicht auf Verluste und gehen dafür sogar über Leichen. Es ist wichtig, anzumerken, dass ein gesundes Geltungsbedürfnis menschlich ist; problematisch wird es, wenn dieses Bedürfnis zur Sucht erwächst. Der Geltungssüchtige produziert Überheblichkeit, Prahlerei, Hochmut und Eitelkeit; andere sieht er nur noch als Konkurrenten, die überholt bzw. ausgeschaltet werden müssen. Viele Geltungssüchtige sind gleichzeitig gefallsüchtig; sie verwechseln Liebe und Anerkennung mit Konfliktvermeidung, Unterwürfigkeit und Durchsetzungsschwäche. Sie vermeiden jegliche Konflikte, um das Wohlwollen der Menschen in ihrem Umfeld zu erlangen, was wiederum von Selbstunsicherheit, Minderwertigkeitsgefühlen und Abhängigkeit zeugt.⁹⁶

5.3. Grundlagen und Modelle der Macht

Für das Zusammenleben in einer Gemeinschaft oder Gesellschaft gibt es bestimmte Regeln und Gesetze, damit eine allgemeine Ordnung gewahrt bleibt.

⁹³ Vgl. Ebd. S. 39.

⁹⁴ Vgl. Ruthe, 2005. S. 37 f.

⁹⁵ Vgl. Ebd. S. 59.

⁹⁶ Vgl. Ebd. S. 60 ff.

Ordnung bedeutet aber auch immer Macht, denn derjenige, der die Regeln formuliert, bestimmt damit auch über das Verhalten der anderen. Werden Regeln bzw. Normen missachtet, drohen Sanktionen wie z.B. Strafen oder Missbilligung durch die Gemeinschaft, Befolgung wiederum schafft Akzeptanz und Anerkennung. Psychologisch betrachtet handelt es sich hier um ein klares wie simples Verhaltensmuster, dem Lernen anhand von Belohnung oder Bestrafung.⁹⁷

„In den meisten Gesellschaften scheint es ein allgemeines oder dominantes Schichtungssystem zu geben, und in den meisten Gesellschaften mit verschiedenen sozialen Schichten finden wir eine Idealisierung der oberen Ränge und einen gewissen Ehrgeiz der Menschen niedriger Position, in höhere Schichten aufzusteigen.“⁹⁸

Jeder Mensch verfolgt mit seinen Verhaltensmustern bestimmte Ziele und Absichten.⁹⁹ Er will bestimmen, über andere herrschen, seine Überlegenheit und Macht demonstrieren und keinen „Herrn“ über sich haben.¹⁰⁰ Ist jemand von Geburt an oder durch ein bekleidetes Amt bzw. den Beruf höher gestellt als andere, wird diese Person auch versuchen, diese Stellung zu halten und damit „an der Macht“ zu bleiben – manche greifen dafür auch zu drastischen Mitteln. Diejenigen, die nur über wenig bzw. ihrer Meinung nach nicht genug Macht verfügen, werden wiederum danach trachten, um mächtiger zu werden und ihre Situation damit zu verbessern. Denn je weniger mächtig eine Person ist, desto eher wird es passieren, dass die Mächtigen ohne Vorankündigung oder Rücksichtnahme in ihren Zeit- und Arbeitsplan eingreifen. Psychologisch gesehen bewirkt dies, dass der hierarchische Charakter der Beziehung bekräftigt und damit der Unterlegene weiter erniedrigt, der Überlegene weiter erhöht wird.¹⁰¹ Bemüht sich also der Unterlegene bzw. weniger Mächtige nicht, der Macht „von oben“ zumindest entgegenzuhalten und ihr Grenzen zu stecken, kann der Überlegene dies zu seinem Vorteil nutzen und wird die schwächere Person womöglich auch

⁹⁷ Vgl. Neumann und Ross, 2009. S. 48 f.

⁹⁸ Goffman, 2003. S. 36.

⁹⁹ Vgl. Ruthe, 2005. S. 19.

¹⁰⁰ Vgl. Ebd. S. 49.

¹⁰¹ Vgl. Henley, 1988. S. 79.

ausnutzen bzw. sie nach Belieben beeinflussen. Was hierbei außerdem zu beachten ist: wird ein Mensch von einer anderen Person mehr gebraucht, als er diese Person braucht, so kann er es sich leisten, ihr gegenüber gleichgültig zu sein.¹⁰² Der unabhängigere Part wird daher dem abhängigeren immer überlegen sein, da er im Grunde kaum etwas zu befürchten hat. Denn sollte er in ein Machtspiel verwickelt werden, das ihm nicht gefällt oder zu seinen Ungunsten ausgehen könnte, kann er jedes Mal die Drohung aussprechen, den anderen zu verlassen. Der Abhängigere wird dies zu vermeiden suchen und hat somit nachgeben, sofern er nicht ein noch stärkeres Druckmittel als sein Gegenpart in der Hand hat bzw. findet, mit dem er die Macht an sich reißen kann.

Macht kann von Einflussnahme auf eine andere Person bis hin zu ihrer Dominierung reichen. Je mehr eine Machtbeziehung auf Domination aufgebaut ist, desto höher sind die Kosten für den überlegenen Partner, der nicht nur das Verhalten des abhängigen Partners überwachen und die Kontrolle über ihn aufrecht erhalten, sondern auch sein Drohpotential einsatzfähig halten muss, um den Partner bestrafen zu können, wenn dieser vom vorgeschriebenen Weg abweichen sollte. Für den Aufbau einer langfristigen Machtposition ist diese Methode aber eher ungeeignet; hier muss der Überlegene neben einer allmählichen Verringerung der eigenen Ressourcen außerdem mit einer sinkenden Zuneigung von Seiten der unterlegenen Person rechnen und letztendlich sogar mit deren Boykott der an sie gestellten Anforderungen. In einer Machtbeziehung jedoch, die sich hauptsächlich auf Einfluss stützt, braucht der Überlegene den Unterlegenen nicht mehr zu überwachen und kein Bestrafungspotential bereitzustellen, weil letzterer sein Verhalten ja aus freien Stücken nach den Vorstellung des anderen richtet. Im Gegensatz zur Domination kann Einflussnahme sogar zur Zuneigung gegenüber dem Überlegenen bis hin zur Identifikation führen.¹⁰³

French und Raven präsentierten 1959 ein Modell der Macht anhand von fünf Grundlagen, das mittlerweile als Klassiker auf dem Gebiet der Machtforschung

¹⁰² Vgl. Sennett, Richard. *Autorität*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1990.S.105.

¹⁰³ Vgl. Schneider, 1978. S. 11 ff.

gilt. Demnach basiert Macht durch Belohnung („*reward power*“) auf der Meinung des einen Partners hinsichtlich der Möglichkeiten zur Belohnung durch den anderen. Diese kann in der Vermittlung positiver Werte wie auch im Fernhalten von Strafen bestehen. Macht durch Zwang („*coercive power*“) hingegen beruht auf der Überzeugung des einen Partners, durch den anderen bestraft zu werden, wenn er sich ihm nicht unterordnet bzw. ihm seine Wünsche nicht erfüllt. Charakteristisch für beide Arten der Machtausübung ist die Abhängigkeit der Macht von der Kontrolle der unterlegenen Person durch die überlegene, um erstere sodann entsprechend zu belohnen oder zu bestrafen. Somit beschränkt sich hier die Reichweite der Macht auch auf nur auf die Gebiete, die die dominante Person überwachen kann – permanente Anwesenheit ist aber de facto nicht nötig, da Kontrolle und Konsequenz auch im Nachhinein erfolgen kann. Bei Macht durch Identifikation („*referent power*“) gehorcht ein Partner dem anderen, weil er sich mit ihm identifiziert, d.h. er fühlt sich ihm entweder gleich oder möchte mit ihm gleich werden. Je stärker die Identifikation, desto größer die Macht - dabei weiß der Machtinhaber oft nicht einmal von seiner Machtausübung auf den anderen. Die Macht durch Wissen bzw. Sachkenntnis („*expert power*“) beruht auf dem Wissen bzw. einer Fähigkeit, die eine Person einer anderen auf (zumindest) einem Gebiet zuschreibt. Dabei hängt die Macht neben der Sachkenntnis der überlegenen auch vom Selbstbild der unterlegenen Person ab; je größer deren eigenes Selbstbewusstsein, desto geringer wird die Macht sein. Macht durch Legitimation („*legitimate power*“) ist begründet in der Überzeugung, der Inhaber einer bestimmten Position habe das Recht, diverse Handlungsweisen von anderen Personen zu fordern, während diese umgekehrt die Pflicht haben, diese Forderungen zu erfüllen. Diese Form der Macht beruht also auf internalisierten Normen und Werten sowie Rollenvorschriften.¹⁰⁴

Was Legitimation betrifft, geht Max Weber davon aus, dass Menschen denjenigen Autoritäten, die sie für illegitim halten, nicht gehorchen. Er setzt Autorität demnach mit Legitimität gleich. Mit dem Wort „autoritär“ kann ein repressiver Mensch oder ein repressives System beschrieben werden. Eigenschaften einer Autorität sind

¹⁰⁴ Vgl. Schneider, 1978. S. 17 ff.

u.a. Selbstsicherheit, überlegenes Urteilsvermögen und die Fähigkeit, andere zu Disziplin anzuhalten; darauf beruht ihre Stärke. Eine Autorität kann gefürchtet sein, wobei das Wort hier eine doppelte Bedeutung hat – Ehrfurcht und Furcht.¹⁰⁵ Die Angst in einer Autoritätsbeziehung – also einer Beziehung zwischen Personen, die nicht über gleich viel Macht verfügen - richtet sich darauf, was der Überlegene mit seiner größeren Macht tun wird. Manche Menschen brauchen aber auch oft die Stärke anderer; so kann es zu gleichzeitiger Bindung und Ablehnung zwischen einander nicht ebenbürtigen Personen kommen. In einer solchen Ablehnungsbeziehung besteht beim Unterlegenen ein Bedürfnis nach dem anderen; da es aber gefährlich wäre, dieses Bedürfnis einzugestehen, muss es durch Deklaration von Ablehnung entschärft werden. Die Ablehnung des anderen und die Bindung an ihn sind somit nicht voneinander zu trennen. Es besteht allerdings das Problem, dass diese Bindungen den Autoritäten die Möglichkeit geben, den anderen auszunutzen und die Kontrolle über denjenigen zu gewinnen, der sich scheinbar gegen ihn auflehnt. Ablehnungsbeziehungen können aus der Angst vor der Stärke einer Autorität bzw. aus Angst vor deren Verschwinden erwachsen, oder aber, indem man von dem vorhandenen Negativbild ein ideales Positiv herstellt.¹⁰⁶

Die Auswahl der in diesem Kapitel beschriebenen Machtmodelle bzw. -grundlagen nach French und Raven oder Weber kann naturgemäß weder vollständig sein, noch zeigt sie „die richtige“ Machttypologie. Es sind ausgesuchte Theorien von vielen, die jedoch mit Schlagwörtern wie Belohnung, Zwang oder Legitimation ein sehr gutes Grundverständnis dafür liefern, worauf Macht basieren bzw. wovon sie abhängen kann.

¹⁰⁵ Vgl. Sennett, 1990. S. 22 f.

¹⁰⁶ Vgl. Ebd. S. 34 f.

6. Machtausübung

Für die vorliegende Untersuchung ist die Unterscheidung zwischen den *Grundlagen* der Macht und den *Formen* der Machtausübung wichtig. Die Grundlagen der Macht – wie sie im vorangegangenen Kapitel beschrieben wurden – verstehen sich hier als Basis oder Quelle, sprich die Voraussetzungen bzw. Bedingungen, damit Macht überhaupt ausgeübt werden kann. Die Arten der Machtausübung wiederum beschreiben die Techniken bzw. die Art und Weise, *wie* eine Person Macht auf eine andere ausüben kann. Dies kann z.B. erfolgen durch Worte, Gewalt, Rückzug, Manipulation, Erpressung, Androhung von Strafe, Liebesentzug, Aggressivität, Benachteiligung u.v.m.¹⁰⁷ Diese und andere unterschiedliche Varianten finden sich in allen Bereichen unseres täglichen Lebens wieder; und wir *werden* nicht nur von anderen beeinflusst und manipuliert, sondern wir *tun* dies – manchmal unbewusst, häufig aber mit voller Absicht.¹⁰⁸ Die verschiedenen Arten von Machtausübungsformen sind sogar noch zahlreicher als die Definitionsvarianten von Macht an sich. Eine Aufzählung aller Möglichkeiten, Macht über eine Person auszuüben, ist kaum machbar und an dieser Stelle vor allem wenig sinnvoll. Wir können aber relativ einfach unterscheiden, auf welcher Ebene sich die Machtausübung abspielt:

6.1. Ebenen der Macht

Genauso wie Kommunikation kann auch Machtausübung auf der verbalen oder der nonverbalen Ebene erfolgen. Man kann sagen, dass sich alle anderen Techniken bzw. Formen (zumindest im weitesten Sinne) diesen beiden Ebenen zuordnen lassen. Wie in fast allen Bereichen des Lebens gibt es auch hier nicht nur Schwarz und Weiß, sondern eben auch Arten von Machtausübung, die sich verbal *und* nonverbal manifestieren können; diese kann man daher als Mischformen bezeichnen.

¹⁰⁷ Vgl. Ruthe, 2005. S. 56 f.

¹⁰⁸ Vgl. Neumann und Ross, 2009. S. 4.

6.1.1. Verbale Ebene

Sprache als wichtigster Teil der Interaktion kann durch seine Vielschichtigkeit und subtilen Aspekte schnell zum Instrument von Machtausübung und Manipulation werden. Einer dieser subtilen Aspekte ist die Form, in der wir uns gegenseitig anreden, denn schon allein die Anrede kann einerseits zur Markierung von Standesunterschieden dienen oder andererseits zur Solidaritätsbekundung. Höfliche und formelle Anreden zeugen in der Regel von Distanz und Respekt, vertraute oder informelle hingegen von Freundschaft und Nähe.¹⁰⁹ Aber nicht nur auf die richtige Anrede kommt es an, sondern vor allem auf das Reden selbst. Denn mit den richtigen Worten kann man jemandem Gutes tun oder ihn verletzen, Dinge auf den Punkt bringen oder verdecken. Die Wortwahl beeinflusst außerdem die Qualität der Botschaft.¹¹⁰

Auf der Beziehungsebene der verbalen Kommunikation gibt es zwei Arten von „Misshandlungen“ des Unterlegenen durch den Überlegenen: Herabsetzung und Bevormundung. Genauer lässt sich bei der Art, wie jemand einen anderen behandelt, zwischen zwei Hauptmerkmalen unterscheiden: Wertschätzung vs. Geringschätzung sowie Einräumen von Entscheidungsfreiheit vs. Lenkung/-Bevormundung.¹¹¹ Die Herabsetzung eines Gegners durch Worte ist eine weit verbreitete Form von Manipulation.¹¹² Nach Kurt Tucholsky ist Sprache eine Waffe. Diese Waffe kann man in zwei Richtungen gebrauchen, zum Angriff und zur Verteidigung.¹¹³ Mit dieser Tatsache beschäftigte sich Arthur Schopenhauer in seiner Forschung zur eristischen Dialektik:

„Eristische Dialektik ist die Kunst zu disputieren, und zwar so zu disputieren, dass man Recht behält, also per fas et nefas [mit Recht wie

¹⁰⁹ Vgl. Henley, 1988. S. 104.

¹¹⁰ Vgl. Neumann und Ross, 2009. S. 56.

¹¹¹ Vgl. Schulz von Thun, 1981. S. 162.

¹¹² Vgl. Neumann und Ross, 2009. S. 58.

¹¹³ Vgl. Ebd. S. 65.

mit Unrecht]. [...] Die Hilfsmittel hiezu gibt einem jeden seine eigene Schlauheit und Schlechtigkeit einigermaßen an die Hand: dies lehrt die tägliche Erfahrung beim Disputieren.“¹¹⁴

Nach Schopenhauer soll seine Dialektik lehren, wie man sich in einer verbalen Auseinandersetzung gegen Angriffe aller Art verteidigen kann bzw. auch selbst angreifen kann. Er hält fest, dass dabei die Auffindung der objektiven Wahrheit von der Kunst, seine Sätze als wahr geltend zu machen, zu trennen sei.¹¹⁵ In seinem Werk „*Eristische Dialektik – Die Kunst, recht zu behalten*“ hat er 38 Kunstgriffe beschrieben, um in (Streit-)Gesprächen die Oberhand über den Gesprächspartner bzw. Debattengegner zu bekommen: so zielt z.B. Kunstgriff 18 auf Ablenkung des Gegners durch Unterbrechen des Gesprächs oder Wechsel des Themas ab, wenn man gegen seine Argumentation auf ordentliche Weise nicht ankommt. In Kunstgriff 24 verdreht man die Tatsachen, indem man bewusst falsche Folgerungen aus den Aussagen des Gegners zieht, oder man wendet ein Argument, welches der Gegner für sich gebrauchen will, gegen ihn an, wie in Kunstgriff 26 beschrieben wird. Laut Kunstgriff 27 muss man ein Argument eifrig urgieren, wenn bei ebendiesem der Gegner unerwartet zornig wird, d.h. man eine Schwachstelle entdeckt hat. Der letzte Kunstgriff, Nr. 38, beschreibt, wie man sich selbst mit feiner Ironie z.B. als inkompetent erklärt, wenn man gegen Argumente des Gesprächspartners nichts vorzubringen hat. Dieser Einsatz von Ironie zieht die Aussagen des Gegners ins Lächerliche und man muss sich daraufhin nicht mehr damit auseinandersetzen.¹¹⁶ Diese und andere Tricks finden wir in alltäglichen und privaten Gesprächen zwischen Menschen, die in unterschiedlichster Beziehung zueinander stehen. Besonders gerne werden solche eristischen Kniffe auch in politischen Debatten angewandt, um den Gesprächspartner (bzw. –gegner) bloßzustellen und ihm den Wind aus den Segeln zu nehmen. Wie bereits erwähnt kommt es bei dieser Art von Techniken nicht darauf an, wer recht hat oder was die Wahrheit ist, sondern einfach nur, wer anhand der

¹¹⁴ Schopenhauer, Arthur. *Die Kunst, Recht zu behalten*. Megaphone E-Books, 2008. http://www.wendelberger.com/downloads/Schopenhauer_DE.pdf. S. 3 f.

¹¹⁵ Vgl. Schopenhauer, 2008. S. 9.

¹¹⁶ Vgl. Ebd. S. 24 ff.

richtigen Vorgangsweise in einer Debatte die Oberhand behält und aus ihr als Sieger hervorgeht.

Es geht aber nicht allein darum, jemand anderen mit Worten bloßzustellen oder schlecht zu machen, sondern auch darum, sich selbst zu profilieren (wie bereits im Kapitel 2.2 betr. Selbstdarstellung dargestellt). Durch die Sprache hat jeder Mensch die Möglichkeit, sich von seiner besten Seite zu zeigen; man kann sich aufspielen, selbst beweihräuchern, Eindruck schinden u.v.m. Allerdings hätte es eher die gegenteilige Wirkung, würde er plump seine eigenen Vorzüge offen herausstellen – man muss sie also so unauffällig wie möglich in den Sachverhalt der Kommunikation hineinweben. Eine sehr beliebte Möglichkeit dafür ist die schwer verständliche Sprache, deren komplexe und diffizile Ausführungen weniger dem Verständnis des Empfängers als dem eigenen Prestige dienen. Denn hier ist das Ziel, dass der Empfänger nicht alles versteht, was der Sender von sich gibt, ihn aber gerade deshalb für einen klugen Kopf hält. Eine andere imponiertechnik ist die Übermittlung von hochwertigen Meldungen bzw. Informationen auf dem Kanal der Beiläufigkeit, d.h. man spricht scheinbar ganz nebenbei und ohne große Absicht über etwas, das beim anderen Eindruck macht. Bei diesen vermeintlichen Beiträgen zur Sache liegt die Hauptbotschaft mehr auf der Seite der (selbstgestalteten) Selbstverherrlichung und soll die eigene Hochwertigkeit und Kompetenz hervorheben. Eine weitere gängige Form des imponierens durch Sprache ist der „Heimspiel-Vorteil“, wobei der Sender gezielt das Gespräch auf solche Aspekte lenkt, über die er gut bescheid weiß und daher viel Kluges beisteuern kann.¹¹⁷

Nancy Henley nennt einen weiteren subtilen Aspekt von Sprache: die Parasprache. Diese kann man als vom Stimmtrakt hervorgerufene Laute bezeichnen, die jedoch keine Worte bilden; dazu gehören etwa Lachen, Husten oder Räuspern. Bei dieser Art von Sprache kommt es vor allem darauf an, wie wir sie sagen, d.h. auf Rhythmus, Stimmlage, Intensität oder Nasalität.¹¹⁸ Ein Lachen etwa muss nicht immer Ausdruck von Freude sein, genauso gut gibt es das

¹¹⁷ Vgl. Schulz von Thun, 1981. S. 107 f.

¹¹⁸ Vgl. Henley, 1988. S. 108.

„nervöse Lachen“, das eher Anspannung oder Unsicherheit bedeutet. Ebenso wird ein Untergebener auch dann über einen Witz seines Chefs lachen, wenn dieser gar nicht lustig ist; dies ist eine Frage des Status und der Hierarchie.¹¹⁹ Eine mächtige Person kann eine ihr unterlegene auch auslachen, um sie zu demütigen und herabzuwürdigen und damit die eigene Überlegenheit und Macht zu demonstrieren. Die weniger mächtige Person wird dies wohl kaum versuchen, zumindest nicht in der Öffentlichkeit.

6.1.2. Nonverbale Ebene

Körpersprache ist die älteste Form der Kommunikation. Unter diesen Begriff fällt alles, was nicht durch Worte ausgedrückt wird: Gestik, Mimik, Blickkontakt, Körperhaltung, aber auch Tonfall, Lautstärke und Modulation der Stimme oder „künstliche Elemente“ wie Kleidung, Kosmetik, Frisur usw.¹²⁰ Körpersprache wird größtenteils unbewusst verwendet, meist wird auch unbewusst darauf geachtet. Man kann sie aber auch bewusst einsetzen, um Gefühle und Worte zu verstärken und ihnen Aus- bzw. Nachdruck zu verleihen. Genauso gibt es auch Fälle, in denen Sprache und Körpersprache konträr sind, d.h. man sagt das eine, drückt aber mit seiner Mimik und Gestik etwas ganz anderes aus. Nancy Henley weist dabei hinsichtlich des Machtaspekts auf den wichtigen Punkt der Doppelsymbolik hin:

„Macht ist ein Hauptaspekt nonverbaler Kommunikation: sowohl auf der großen Skala sozialer Herrschaft als auch auf der kleinen Skala interpersonaler Dominanz ist nonverbales Verhalten einer der Hauptkanäle des ‚Machtflusses‘. [...] Viele nonverbale Verhaltensweisen haben eine Doppelsymbolik: davon abhängig, ob sie von Partnern in einer asymmetrischen oder symmetrischen Beziehung

¹¹⁹ Vgl. Henley, 1988. S. 248.

¹²⁰ Vgl. Neumann und Ross, 2009. S. 84.

*benutzt werden, können sie entweder Dominanz oder Intimität ausdrücken.*¹²¹

Eine Geste oder eine Miene kann uns mehr darüber sagen, wie jemand über uns denkt, als hundert Worte.¹²² Nonverbale Kommunikation ist folglich der Maßstab, an dem Worte und Absichten gemessen werden können. Sie sind daher ein wichtiger Faktor bei zwischenmenschlichen Beziehungen.¹²³

Manche Menschen benutzen bestimmte Gesten auch, um gewissermaßen ihr Revier zu markieren bzw. ihr Territorium abzustecken. Dazu gehören u.a. das Berühren von Eigentum, Anlehnen an Objekte, Verstreuung von Gegenständen im Raum sowie das Hochlegen der Füße auf einen Tisch oder Stuhl. Gleichsam werden auf solche Art Besitzrechte an anderen Personen signalisiert, z.B. wenn jemand die Hand eines anderen hält, seinen Arm um seine Schulter oder Taille legt usw.¹²⁴ Blicke sind so wie Berührungen ein Schwerpunkt in der nonverbalen Konversation. Bei Blicken ist das Anstarren einer der wichtigsten Dominanzaspekte. Starren sich zwei Personen gegenseitig in die Augen, gilt derjenige als „Verlierer“, der zuerst wegschaut.¹²⁵ Es ist das ultimative nonverbale Machtspielchen der ersten Ebene: extrem simpel und doch unglaublich wirksam und aussagekräftig. Wer den Blick hält und keine Miene verzieht, hat die Macht; es ist ein richtiges Kräftemessen. Körpersprache umfasst nicht nur Botschaften und sendet unterschiedlichste Signale aus, wir vollziehen mit unserem Körper Machtstrategien; Körpersprache ist Politik.¹²⁶ Aber genauso, wie man mit Körpersprache etwas ausdrücken kann, kann man durch gezielte Zurückhaltung Information verbergen. So ist eine steinerne Miene im Zuge der Beherrschung des Gesichtsausdrucks nichts anderes als Kontrolle von Information, die wiederum ein wichtiger Faktor von Autorität ist. Denn Wissen ist Macht, und gibt man das eine

¹²¹ Henley, 1988. S. 258 f.

¹²² Vgl. Watzlawick u.a., 2007. S. 64.

¹²³ Vgl. Henley, 1988. S. 20.

¹²⁴ Vgl. Ebd. S. 187.

¹²⁵ Vgl. Ebd. S. 221 f.

¹²⁶ Vgl. Ebd. S. 7.

nicht preis, ist das andere nicht gefährdet.¹²⁷ Jedoch ist Körpersprache unmittelbarer und daher auch schwieriger zu kontrollieren als die gesprochene Sprache, gerade deshalb ist sie häufig auch aufschlussreicher.¹²⁸ Zur nonverbalen Kommunikation zählen auch einige „Äußerungen“ unseres Körpers, die als anstößig oder geschmacklos gelten und manchmal sogar Empörung hervorrufen, wenn sie in der Öffentlichkeit geschehen. Dazu gehören z.B. Rülpsen, Spucken, Kratzen, Schluckauf oder Flatulenzen genauso wie Naseschnäuzen oder Gähnen, was zwar im vertrauten Kreis bis zu einem gewissen Grad geduldet wird, in vornehmer Gesellschaft aber absolut verpönt ist. Einige dieser Verhaltensweisen werden als unkontrollierbare Körperimpulse angesehen und werden verziehen, sofern sich der Übeltäter entschuldigt. Andere jedoch unterliegen der willentlichen Kontrolle und werden von manchen Personen willkürlich als Ausdruck absichtsvoller Boshaftigkeit und Gehässigkeit oder Desinteresse eingesetzt. Machtlose können mit diesen ihnen oftmals als letzte Möglichkeit zur Verfügung stehenden Mitteln die Mächtigen aus der Fassung bringen. Gleichzeitig ist diese Form der Machtdemonstration aber auch Beweis der eigenen Unterlegenheit, denn nur die Machtlosen sind darauf angewiesen, sich auf solche Weise zu wehren.¹²⁹ Man muss sich aber auch hier, bei all diesen nonverbalen Ausdrucks- und Kommunikationsformen, immer vor Augen halten, dass etwa ein Blick oder eine Berührung in verschiedenen Kulturkreisen ebenso verschiedene Bedeutungen haben können. Gilt etwa Rülpsen bei Tisch in unseren Breiten als unschicklich, so würde es im asiatischen Raum als Kompliment für das gute Essen gegenüber dem Gastgeber bzw. Koch aufgefasst werden.

Auch Schweigen ist eine Form von nonverbaler Kommunikation; jedes Nichts-Sagen hat Mitteilungscharakter und stellt somit eine Nachricht dar.¹³⁰ Henley benennt das Schweigen als einen Aspekt der Sprache, nämlich dann, wenn Worte erwartet werden. Durch das Schweigen kann man einem Unterlegenen seine Verachtung zeigen, es wird ihm auferlegt und ist somit ebenso wie die Sprache ein

¹²⁷ Vgl. Henley, 1988. S. 249.

¹²⁸ Vgl. Neumann und Ross, 2009. S. 87.

¹²⁹ Vgl. Henley, 1988. S. 125 ff.

¹³⁰ Vgl. Schulz von Thun, 1981. S. 34 f.

Weg, in einer Konversation zu dominieren. Dabei kann Schweigen nicht nur ein Akt der Missbilligung sein, sondern auch Ausdruck von Desinteresse oder Zurückhalten von Information.¹³¹ Denn da überhaupt das Wort zu ergreifen bereits ein Mindestmaß an Selbstvertrauen voraussetzt, ist das Schweigen die wahrscheinlich konsequenteste Form der Abwehrfassade bzw. der Selbstverbergung. So vermeiden es viele Menschen, in der Öffentlichkeit den Mund aufzumachen, aus Angst, sich zu blamieren (z.B. Schüler im Unterricht, Studenten im Seminar, Angestellte beim Meeting).¹³² Diese Form von Macht – nämlich nichts von sich selbst preiszugeben – kann aber auch negative Auswirkungen nach sich ziehen, denn je mehr man sich zurückhält und je weniger man von sich gibt, desto mehr Projektionen bekommt man ab.¹³³

Unpassende Pausen können also bedeuten, dass man nichts mit einer anderen Person gemeinsam hat oder aus Unsicherheit schweigt; sie können aber genauso gut Missachtung und Desinteresse signalisieren.¹³⁴ Weshalb auch immer eine Person schweigt, sie kann damit große Wirkung erzielen und ist besonders für ohnmächtige oder in der Machthierarchie weiter unten stehende Individuen eine Form, sich der Macht der Oberen zu entziehen bzw. ihnen die Stirn zu bieten. Denn diese Form der Machtausübung verlangt nach keiner Grundlage, außer dem Willen oder dem Mut, eben nichts zu sagen, wenn die mächtigere Person danach verlangt.

6.2. Machtspiele bzw. -kämpfe

Machtkämpfe sind zwischenmenschliche Interaktionen bzw. Formen der Auseinandersetzung, die dazu dienen, sich gegeneinander zu behaupten. Sie zeigen auf, dass die Kommunikation zwischen den betreffenden Personen nicht (mehr) funktioniert; diese bedienen sich daher spezieller Techniken und

¹³¹ Vgl. Henley, 1988. S. 107.

¹³² Vgl. Schulz von Thun, 1981. S. 110.

¹³³ Vgl. Ebd. S. 178.

¹³⁴ Vgl. Goffman, 1961. S. 43.

Methoden, um aus einem Machtkampf einen Vorteil zu erlangen.¹³⁵ In einem Machtkampf bzw. –spiel versucht also einer dem anderen seine Überlegenheit zu beweisen; keiner gibt nach, keiner will sich geschlagen geben.¹³⁶ Die Taktiken zweier Parteien innerhalb eines solchen „Tauziehens“ können sehr verschieden sein, sind aber oft doch in allen Einzelheiten aufeinander eingespielt.¹³⁷ Auf diese Tatsache stößt man auch bei den Machtspielen in Bernhards Stücken immer wieder; der Grund dafür ist, dass die betreffenden Personen schon lange in ihren Beziehungen zueinander stehen und sich der Kampf um die Macht ständig wiederholt. Manche Machtbeziehungen stellen sich für Beteiligte wie Beobachter mit schonungsloser Offenheit dar, andere wiederum sind so subtil, dass der Unterlegene oft gar nicht weiß, dass er dem Wunsch eines anderen nachkommt.¹³⁸ In diesem Fall kann man jedoch nicht von einem Machtkampf oder –kampf sprechen, da hier die Machtausübung nur einseitig ist und keine Gegenwehr erfolgen kann, wenn sich der ohnmächtige Part seiner Stellung bzw. Handlung gar nicht bewusst ist. Wichtig im Zusammenhang mit diesem Thema ist vor allem die Auseinandersetzung mit der Frage nach der Urzelle der Macht per se und dem Ursprung eines Kampfes oder Spiels um selbige. In Kapitel 4.2. haben wir bereits einiges über die Ursachen erfahren, die zu (erhöhtem) Machtstreben führen können, wie z.B. Vernachlässigung oder übermäßiges Verwöhnt werden in der Kindheit, Minderwertigkeitskomplexe oder verschiedene Ängste. Konkrete Auslöser, warum bei einer Person ein akutes Machtstreben in einer bestimmten Situation einsetzen kann und es dadurch zu einem akuten Kampf um die Macht kommt, gibt es diverse: Verlust- oder Versagensangst, Selbstverteidigung, Ehrgeiz, Trotz, Rache- oder Gerechtigkeitsbedürfnis – um nur einige zu nennen. Ein Machtspiel kann demnach entweder aus einem Gefühl oder Bedürfnis aktiv aus uns selbst entstehen oder eine Reaktion auf die Aktion eines anderen Menschen sein. Wahrscheinlich kommt ersteres häufiger bei denen vor, die schon über eine gewisse Macht verfügen, und letzteres öfter bei weniger mächtigen Personen. Diese Urzellen, aus denen Macht und Machtstreben

¹³⁵ Vgl. Ruthe, 2005. S. 87.

¹³⁶ Vgl. Ebd. S. 94

¹³⁷ Vgl. Watzlawick u.a., 2007. S. 151.

¹³⁸ Vgl. Schneider, 1978. S. 32.

entsteht, sind nicht zuletzt kulturell geprägt, genauso wie der Punkt, an dem diese beginnen. Macht ist immer abhängig vom jeweiligen Kulturkreis und steht im Kontext mit dessen kulturellen Gegebenheiten und Gepflogenheiten. In manchen Kulturen sind etwa Gesellschaftsschichten viel strenger voneinander getrennt als zB in Europa und es gibt eine weitaus größere Machtdistanz zwischen den hierarchischen Stufen als bei uns heute. In wieder anderen Kulturkreisen findet Machtausübung im Sinne von Herrschen und beherrscht Werden kaum statt, da das Bedürfnis nach Macht dort aus verschiedenen Gründen nicht besonders ausgeprägt ist. In Bernhards Stücken herrscht – oberflächlich - noch die „alte Ordnung“ vor: die Geschichten spielen großteils im Kreise der „guten Gesellschaft“, dem Großbürgertum; die Protagonisten sind zumeist angesehene, reiche Leute (oder waren es zumindest), Politiker, Gelehrte, Künstler. Man hat Angestellte, Köchin, Hausmädchen, Diener, als befände man sich noch in der Zeit der Habsburgermonarchie. Auch teilweise extrem tyrannisches Patriarchat finden wir in den Stücken zuhauf: die Männer sind die Herren im Haus und wollen sich das auch nicht von ihren Ehefrauen, Schwestern oder Töchtern streitig machen lassen. In unserer patriarchalisch geprägten Kultur leben wir immer noch nach der unbewussten Gleichung, „oben = männlich = mächtig“ und „unten = weiblich = minderwertig. Im Kampf um die Überlegenheit findet man neben aktiven Herrschaftstendenzen wie z.B. Rechthaberei, Trotz, Entwertungstendenz oder Sadismus auch Unterwürfigkeitsregungen wie Masochismus, Ängstlichkeit oder Kranksein, wobei im Allgemeinen erstere zu den männlichen und letztere zu den weiblichen Mitteln, ein angestrebtes Ziel zu erreichen, gezählt werden.¹³⁹ Diese letzte Aussage ist bei Bernhards Stücken aber nur zum Teil zutreffend, denn was zB Krankheit betrifft sind die Männer sogar häufiger betroffen als die Frauen, und umgekehrt sind diese oft weniger sadistisch als die männlichen Figuren, wie sich in der Folge noch zeigen wird.

Bezüglich der Werksanalyse möchte ich vorab darauf hinweisen, dass schon allein auf Grund der Fülle der Szenen bzw. Situationen, in denen in den Stücken Macht demonstriert wird, diese nicht alle in den nachfolgenden Kapiteln angeführt

¹³⁹ Vgl. Rattner, 1972. S. 60

konnten. Drei Theatertexte habe ich außerdem von vornherein aus der Analyse ausgeschlossen, da sie strukturelle Sonderfälle darstellen und keine Machtspiele im Sinne des vorliegenden Arbeitsthemas beinhalten. Diese drei Texte sind „*Die Berühmten*“, „*Minetti*“ und „*Einfach kompliziert*“; darin kommen keine Konfliktpartner vor, die den Protagonisten ein Ringen um Macht und Ohnmacht liefern würden. Der alte Schauspieler in „*Einfach kompliziert*“ etwa lässt sich von einem kleinen Mädchen Milch bringen, die er gar nicht trinkt, nur um jemanden zu haben, der ihm zuhört und ihn in seinen Monologen nicht unterbricht. Minetti, ebenfalls ein alternder Schauspieler, richtet seine Rede im gleichnamigen Stück an beliebige Personen, die in der Eingangshalle eines Hotels seinen Weg kreuzen, in der Hoffnung, dass jemand ihm zuhört. Er spricht in der dritten Person von sich selbst, mit sich selbst, bis der letzte Vorhang fällt.¹⁴⁰ Auch in „*Die Berühmten*“ bilden die Figuren ein reines Nebeneinander, ohne machtbedingte Reibungspunkte.

Bei meinen Ausführungen werde ich mich den Machtbegriff betreffend an der Definition Max Webers orientieren, die im breiten Forschungsfeld auf allgemeine Zustimmung stößt und im großen Becken der Machttheorien doch zumindest als die wohl populärste sowie allgemein akzeptierte Definition von Macht bezeichnet werden kann.

¹⁴⁰ Vgl. Krammer, Stefan. „*redet nicht vom Schweigen...*“: zu einer Semiotik des Schweigens im dramatischen Werk Thomas Bernhards. Wien: Diss., 2001. S. 118.

7. Machtinstrumente der Mächtigen

In jedem Theatertext von Bernhard gibt es eine Figur, die herausragt; eine Hauptfigur, der die Macht zugeschrieben wird, und die folglich den anderen Figuren überlegen ist und in der Hierarchie ganz oben steht. In der Regel sind sie „an der Macht“, weil sie dank ihrer Bildung, ihres Reichtums oder gewissen Fähigkeiten im sozialen Gefüge vergleichsweise hoch oben stehen, sei es als Politiker, Professor oder Künstler. Ebenso können diese Figuren auch das Oberhaupt einer Familie oder der Arbeitgeber sein; in den meisten Fällen haben sie eine gute gesellschaftliche Position und sind – zumindest nach außen hin – ansehnliche und ehrbare Leute. Diese Mächtigen, die gnädigen Herren und Frauen, Patriarchen und Despoten, haben ihre Mittel und Wege, ihre Stellung und Autorität zu demonstrieren und den Personen in ihrem Umfeld aufzuzeigen, wo diese stehen und wie sie sich auf Grund dessen zu verhalten haben. Sie beherrschen andere auf ihre bestimmte Art und Weise und mit Hilfe spezieller Eigenschaften, Aktionen und Maßnahmen setzen sie ihren Willen durch. Diese Methoden und Instrumente der Macht sollen nachfolgend erörtert werden.

7.1. Sprache

Bernhards zentrale Gestalten sind in der Regel geistig oder betont rational orientiert, sind geistes- oder naturwissenschaftlich tätig, lehren oder studieren, lesen regelmäßig die großen Philosophen oder schreiben selbst; vor allem sprechen sie gerne darüber. Sie sind Geistesmenschen, und Geistiges rangiert für sie an oberster Stelle.¹⁴¹ Die Mächtigen sind also zugleich auch Wortmächtige – und damit unterdrücken und kontrollieren sie die Menschen um sie herum. Sie benutzen die Sprache dazu, ihre Macht und ihre geistige sowie soziale Überlegenheit direkt zu artikulieren, sich selbst zu profilieren – und anderen eben

¹⁴¹ Vgl. Damerau, Burghard. „Geistesdämmerung und Körperkult: Inhalt und Form in Bernhards Werk“. In: *Thomas Bernhard: Die Zurichtung des Menschen*. Honold, Alexander u. Joch, Markus (Hg.). Würzburg: Königshausen und Neumann, 1999. S. 164.

dies zu verwehren. Im Bernhardschen Diskurs wird die Sprache somit zum Mittel der Macht und zugleich zum Instrument einer paradoxen Gegenmacht, indem Übertreibungen sowohl Gesten des Machtanspruchs als auch Korrekturen der Macht sind.¹⁴² Nach Ulrich Dronske haben alle Theatertexte Bernhards eine Struktur- und Motivkontinuität gemein, ebenso kennen sie nur einen einzigen Helden, der eine – unabhängig vom jeweiligen Sprecher – stets gleich bleibende Sprache ist. Dieser Sprechapparat ist vom Wiederholungszwang besessen und deshalb auch tödlich.¹⁴³ Die radikal unterschiedliche Verteilung der Gesprächsanteile in der von zumeist zwei Personen bestrittenen Exposition treibt den Kontrast zwischen Sprachgewalt und Sprachohnmacht auf die Spitze. So werden den ungehemmt Redenden zumeist Stumme zur Seite gestellt, die höchstens wenige Einwürfe beitragen.¹⁴⁴

7.1.1. Dialogisierte Monologe

Liest man Bernhards Stücke, so stellt man schnell fest, dass die wortmächtigen Figuren von dieser Fähigkeit in großem Umfang Gebrauch machen, um sich selbst auszudrücken und sich anderen gegenüber zu präsentieren. Die Geistesmenschen tendieren dazu, ohne Unterlass Vorträge zu halten, wann immer es ihnen möglich ist. Sie sind die Protagonisten in Bernhards Werken, die das Leben beobachten, analysieren und zergliedern¹⁴⁵, wie etwa Kant in „*Immanuel Kant*“ oder der Weltverbesserer. Sie sprechen beinahe ohne Unterlass, philosophieren über die unterschiedlichsten Dinge, belehren ihre Umwelt und demonstrieren ihr ständig ihr umfassendes Wissen, indem sie der Allgemeinheit fortwährend Vorträge halten. Aber sie sprechen nicht primär, um ihr Wissen nach außen zu tragen oder weil sie sich mitteilen wollen. Sie beginnen zu sprechen, wenn

¹⁴² Vgl. Ruthner, 2004. S. 7.

¹⁴³ Vgl. Dronske, Ulrich. „Sprach-Dramen: Zu den Theaterstücken Thomas Bernhards“. In: *Thomas Bernhard: Die Zurichtung des Menschen*. Honold, Alexander u. Joch, Markus (Hg.). Würzburg: Königshausen und Neumann, 1999. S. 115 f.

¹⁴⁴ Vgl. Ebd. S. 119.

¹⁴⁵ Vgl. Höll, Joachim. „Die Bücher des Geistesmenschen: Thomas Bernhards Bibliothek des bösen Geistes“. In: *Thomas Bernhard - eine Einschärfung*. Berlin: Vorwerk 8, 1998. S. 26.

<http://www.joachimhoell.de/geistesmensch.htm>. Zugriff: 30.9.2011.

Kommunikation nicht mehr vermag, sie sozial zu integrieren und ihr Bewusstsein sie nicht mehr psychisch stabilisieren kann. Je weniger die Figuren ihr eigenes Bewusstsein oder das einer anderen Person zu fassen bekommen, desto mehr kommunizieren sie. Sie reden nicht, um jemandem etwas mitzuteilen, sondern um zu existieren; sie reden also gegen ihren eigenen Tod an.¹⁴⁶ Sie reden, weil sie eine extreme Selbstgefährdung erleben bzw. ist es gerade diese, die sie überhaupt erst zum Reden bringt. Sie reden, aber ihre Rede ist subjektlos – und am Ende steht die Auslöschung des Subjekts.¹⁴⁷

„Sprache besitzt in den Bernhardschen Dramen keine kommunikative Funktion, sie ist somit kein Medium des Austausches oder der Auseinandersetzung, sondern reine Verkündung: In ihr wird eine immer gleiche und absolut leere Wahrheit mitgeteilt.“¹⁴⁸

In „*Der Präsident*“ hört die Präsidentin den Erzählungen ihres Mannes schon gar nicht mehr zu, da dieser ohnehin nicht wirklich mit ihr zu sprechen scheint, sondern einfach nur redet: *„Er sagt immer das gleiche / ich höre was er sagt / immer höre ich was er sagt / seit dreißig Jahren höre ich / immer das gleiche“* (DP, S. 63). Es geht den Geistesmenschen also nicht um Diskurs, sondern sie verfallen in ein Reden um des Redens willen, einen Monolog, bei dem sie keinen Gesprächspartner brauchen - aber sie brauchen Zuhörer, denn sie führen keine Selbstgespräche. Als Zuhörer reicht manchen sogar ein Papagei oder ein Kanarienvogel. Eun-Soo Jang weist in ihren Untersuchungen der dramatischen Werke Bernhards darauf hin, dass es auch beim Monolog zwei Subjekte, zwei an der Sprachäußerung beteiligte Parteien, gibt, auch wenn der Monolog nicht spezifisch an jemanden adressiert werden muss. Im Gegensatz zu einem Selbstgespräch, bei dem das sprechende und das hörende Subjekt identisch sind, steht im Monolog dem sprechenden Subjekt ein zweites, hörendes Subjekt

¹⁴⁶ Vgl. Jahraus, Oliver. „Die Geburt der Kommunikation aus der Unerreichbarkeit des Bewusstseins“. In: *Thomas Bernhard: Die Zurichtung des Menschen*. Honold, Alexander u. Joch, Markus (Hg.). Würzburg: Königshausen und Neumann, 1999. S. 37 f.

¹⁴⁷ Vgl. Jahraus, 1999. S. 34.

¹⁴⁸ Dronske, 1999. S. 118.

gegenüber.¹⁴⁹ So ist es z.B. in „*Ein Fest für Boris*“, als die Gute ihre gemeinsame Vergangenheit mit ihrer Haushälterin Johanna reflektiert, während sie ihre Handschuhe auf den Boden und Johanna ins Gesicht wirft:

„Ihre Vorgängerinnen / Nein / Keine so kompliziert wie Sie [...] Es war mir vom ersten Augenblick an klar dass es mit Ihnen nicht so leicht gehen wird / Sie haben sich gewehrt / Sie haben mich gehasst / Sie hassen mich [...] Wir haben uns beide zur Gewohnheit gemacht [...] An jeden Ihrer Ausbruchsversuche kann ich mich erinnern / Sie sind nicht weggegangen [...] Sie haben Angst gehabt Angst / und aus dieser Angst / aus unser beider Angst ist dann dieser fürchterliche / Dauerzustand geworden / Sie haben immer mehr Geld verlangt / Ich habe Ihnen immer mehr Geld gegeben / aber schließlich mit Ihren Gefühlen / alles wieder ruinieren müssen [...] Freilich habe ich einen hohen Preis zahlen müssen / für unser Verhältnis / Dann habe ich Ihnen die Falle gestellt / Ich habe Ihnen gedroht / Sie haben mir gedroht / Wir existieren nurmehr noch in Drohungen [...] Sie warten darauf / dass ich tot bin / Eine Tote / Sie sehen es immer“ (FB, S. 23 ff.).

Die Gute spricht zwar über Johanna, aber nicht direkt mit ihr; Johanna soll zwar hören, was sie sagt, sie soll aber keine Antwort geben. Ein anderes Beispiel für einen solchen dialogisierten Monolog ist der Doktor in „*Der Ignorant und der Wahnsinnige*“, der dem Vater der Königin der Nacht erklärt, wie man fachgerecht eine Leiche sezziert, als würde er einen medizinischen Vortrag in einem Hörsaal halten. Mit seinen exakten Ausführungen über diese Vorgehensweise demonstriert er sein (Fach-) Wissen auf extreme Art und Weise. Dazwischen bespricht er beiläufig die Trunksucht und Schlaflosigkeit des Vaters, was seiner Meinung nach beides eine Folge des aus dem unnatürlichen Verhältnis zwischen Vater und Tochter resultierenden Geisteszustands ist. Während der Vater sich immer und immer wieder über die Rücksichtslosigkeit seiner Tochter ihm gegenüber beklagt,

¹⁴⁹ Vgl. Jang, Eun-Soo. „Die Ohn-Machtspiele des Altersnarren: Untersuchungen zum dramatischen Schaffen Thomas Bernhards“. In: *Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur; 1471*. Frankfurt am Main: Lang, 1993. S. 160 f.

hört ihm der Arzt nicht zu, sondern redet geradezu über ihn hinweg und weist ihn mit seinen Bemerkungen zurecht oder entwertet ihn ganz nebenbei mit medizinischen Feststellungen: *„Sie haben zu kurze Extremitäten / während Ihr Rumpf normal ist / Das kommt vor allem / bei chondrodystrophischen Zwergen vor“*. Selbst im Restaurant fährt er mit der Beschreibung der Leichensektion fort, der Vater der Königin folgt seinen Ausführungen aufmerksam und wiederholt einzelne Fachbegriffe – das immer häufigere Husten der Königin wird dabei völlig ignoriert, sogar ihre Schreie können seinen Redebedarf nicht stoppen.

Auch der Schriftsteller in *„Die Jagdgesellschaft“* (1974) ist ein Geistesmensch, eine Person der Künste. Er scheint zwar mit der Generalin ein Gespräch zu führen, aber in Wahrheit geht er nicht wirklich auf sie ein, sondern erzählt hauptsächlich von sich selbst. Er stellt dabei auch fest, dass aus Interessensgründen kein Gespräch zwischen ihm und dem General entstehen könne:

„Bin ich mit dem General zusammen / höre ich gern etwas über Waffenkunde / insbesondere über die Ballistik gnädige Frau / er aber klammert sich an einen philosophischen Gegenstand / Unter diesem Umstand / kommt kein Gespräch zustande [...] Die Kriegswissenschaft interessiert mich gnädige Frau / aber er fragt mich / nach meiner Komödie / auf diese Weise kommen Ihr Mann und ich / gleich in Schwierigkeiten“ (JG, S. 243).

Es lässt sich also feststellen, dass pausenloses Reden nicht unbedingt immer per se als Machtdemonstration und Selbstdarstellung gewertet werden kann, sondern auch als Selbstzweck; die wortmächtigen Figuren können oft einfach nicht anders, als zu sprechen. Es ist ihre Art der Kommunikation, auch wenn diese einseitig abläuft. Dennoch sind die pausenlosen Tiraden und Redeflüsse für das Umfeld erdrückend, belastend und herabwürdigend. Wenn die wortmächtige Person spricht, haben alle anderen den Mund zu halten; echte Kommunikation oder Interaktion ist nicht mehr möglich, der Wortschwall der Mächtigen erstickt die Stimmen der Unterlegenen geradezu. Die monomanisch sprechenden

Protagonisten wie Caribaldi in „*Die Macht der Gewohnheit*“, Kant in „*Immanuel Kant*“ oder Bruscon in „*Der Theatermacher*“ benötigen zur Demonstration ihrer Macht zumindest eine schweigende Figur als Widerpart, manche versammeln ganze Personengruppen um sich, um diese verbal schikanieren zu können. Die Abhängigkeit der Figuren wird dabei nicht nur durch ein Dienstverhältnis, sondern oft auch durch familiäre Bande beschrieben.¹⁵⁰

Professor Schuster, der Geistesmensch in „*Heldenplatz*“, für den der letzte Vorhang bereits vor Beginn des Stücks gefallen ist, ist auch nach seinem Selbstmord die immer noch anwesend zu sein scheinende mächtige Person – die Wortmacht hat seine Haushälterin Frau Zittel von ihm übernommen:

„Die Macht, die der Professor auch noch nach seinem Tod auf Frau Zittel ausübt, überträgt sich in die Gesprächskonstellation zwischen ihr und Herta: war Frau Zittel gegenüber dem Professor nicht nur durch ihr Dienstverhältnis, sondern auch als Zuhörerin klar unterlegen, nimmt sie nun seine Position ein, indem sie vor der zuhörenden Herta ihre Überlegenheit demonstriert.“¹⁵¹

Die gespenstische Gegenwart Professor Schusters ist in der gesamten ersten Szene zu spüren, in der sein Geist und sein Charakter in den memorierenden und referierenden Worten der Wirtschafterin Zittel weiterleben.¹⁵² Diese betet dem jungen Hausmädchen Herta nun alles vor, was der Professor einst zu ihr gesagt hat, erzählt ihr, wie der Professor war und was er sie gelehrt hat. Es ist, als wäre sie in die Fußstapfen des Geistesmenschen getreten und nähme nun ihrer geringer gestellten Kollegin gegenüber die Rolle der Lehrerin und Vorgesetzten.

¹⁵⁰ Vgl. Krammer, 2001. S. 116 ff.

¹⁵¹ Vgl. Ebd. S. 158.

¹⁵² Vgl. Fuest, Leonhard. *Kunstwahnsinn irreparabler: Eine Studie zum Werk Thomas Bernhards*.

Frankfurt am Main: Lang, 2000.

S. 216.

7.1.2. Herrschaftssprache

Die „Gespräche“ innerhalb der Herr-Diener-Beziehungen sind ebenfalls Beispiele für einseitige Kommunikation, denn sie sind keine Dialoge im eigentlichen Sinn, sondern einseitige Äußerungen von einem befehlenden Redner gegenüber einem befohlenen Zuhörer, der statt einer Erwiderung entweder schweigend den Befehl ausführen oder aber nur das sagen bzw. wiederholen muss, was der Befehlsgeber hören will. In dieser Form des einseitigen Dialogs bedeutet Monologisieren gleichzeitig Tyrannisieren, die zwischenmenschliche Beziehung der herrschenden und der beherrschten Partei stellt sich damit sprachlich unverkennbar dar.¹⁵³ Der Redner spricht in einer Sprache der Herrschenden, die den absoluten Mangel an Respekt und Achtung seines Gegenübers direkt widerspiegelt. Ein gutes Beispiel dafür ist Zirkusdirektor Caribaldi aus *„Die Macht der Gewohnheit“* (1974), dessen Macht ist in seiner Sprache und Sprechweise konzentriert. Seine Sprache ist eine klassische Herrschaftssprache, die hauptsächlich aus Imperativsätzen besteht, welche jegliche Kommunikation von vornherein blockieren – daher auch der monologische Charakter des Stücks, das trotz seiner Dialoge einer Aneinanderreihung von Selbstgesprächen gleichkommt. Zu dieser Herrschaftssprache gehören auch die kontinuierlich verwendeten Novalis-Zitate, wie z.B. *„Alles Unwillkürliche soll in ein Willkürliches / darauf beruht alles“* (MG, S. 279f).¹⁵⁴ Caribaldi macht seinen Zirkusangestellten fortwährend Vorwürfe, beschwert sich und sagt ihnen, was sie zu tun haben. Man könnte sagen, er redet sie geradezu nieder und lässt im Gegenzug niemanden zu Wort kommen. Er hat das Sagen – und damit die Macht. Der Weltverbesserer spricht mit seiner Frau ebenfalls ständig im Befehlstone:

„Das Ei weich / die Sauce süß [...] Mir ist wieder eine Maus / über das Gesicht gelaufen in der Nacht / Man muss mehr Fallen aufstellen / Kein Gift / (schreit) / Kein Gift / Untersteh dich [...] Die Kragen stärken / aber

¹⁵³ Vgl. Jang, 1993. S. 176 f.

¹⁵⁴ Vgl. Craciun, Ioana. „Das groteske Bild des Numinosen in Thomas Bernhards Komödie ‚Die Macht der Gewohnheit‘“. In: *Thomas Bernhard: Die Zurichtung des Menschen*. Honold, Alexander u. Joch, Markus (Hg.). Würzburg: Königshausen und Neumann, 1999. S. 230 f.

*nicht so hart / dass sie mir bei jeder Bewegung / in den Hals schneiden
[...] Dass mir kein Tintenfisch mehr / auf den Tisch kommt“ (WV, S. 120
f).*

Er kommandiert sie laufend herum, schreibt ihr vor, was sie wie zu tun hat und beschwert sich lautstark, wenn etwas nicht hundertprozentig nach seinen Wünschen geschieht. Schließlich erklärt er ihr: *„Ich weiß du haßt mich / zuerst hast du mich geliebt / dann hast du spekuliert / dann hast du resigniert / jetzt haßt du mich [...] Aber es nützt dir nichts / Du musst mich aushalten“* (WV, S. 142). Über das weibliche Geschlecht hat er generell nichts Gutes zu sagen, welches – frei nach Nietzsche – ohnehin die Männer nur zu „hinabziehen“ versuchen; daher sei es nur folgerichtig, Frauen ein wenig zu peinigen.¹⁵⁵ Die Frauen haben es auch in *„Vor dem Ruhestand“* nicht leicht: der Bruder Rudolf ist das Oberhaupt der Familie und führt als Patriarch geradezu Regiment über seine Schwestern Vera und Clara. Im Rahmen der familieninternen Geburtstagsfeier für Heinrich Himmler demonstriert Rudolf zu späterer Stunde – und in angetrunkenem Zustand – seine Macht: *„Ich könnte euch umlegen wenn ich wollte / alle könnte ich umlegen / Ich bin aus der Übung natürlich / aber ich könnte euch alle umlegen wie ihr seid“* (VDR, S. 111). Als Vera von ihrem Platz aufspringt und ihn zur Raison bringen will, befiehlt er: *„Sitzen bleiben / ich befehle dir sitzen bleiben [...] Das bestimme ich / was zu weit geht“* (VDR, S. 112). Er setzt Clara seine Pistole am Genick an und informiert Vera, die ihm Vernunft einzureden versucht, kalt: *„Du hast mir nichts zu verbieten / auch du nicht / niemand“* (VDR, S. 113).

Die Herrschaftssprache ist also eine äußerst direkte und ungeschönte Sprache, mit der die unterschiedliche Position der mächtigen und der ihr unterlegenen Figur verdeutlicht wird. Die oft im Befehlstone gesprochenen, kurzen Ansagen definieren klar, wer „die Hosen anhat“; der soziale Status bzw. die Überlegenheit der Wortmächtigen wird klar aufgezeigt, ihre Macht direkt demonstriert. Wie man sehen kann, wird die Herrschaftssprache längst nicht nur in einem typischen Herr-Diener-Verhältnis verwendet, sondern auch innerhalb Familienverbänden – und

¹⁵⁵ Vgl. Haider-Pregler, Hilde und Peter, Birgit. *Der Mittagesser: Eine kulinarische Thomas-Bernhard-Lektüre*. Wien-München: Deuticke, 1999. S. 143.

dabei meist vom männlichen Familienoberhaupt. Nichtsdestotrotz haben auch die wortmächtigen weiblichen Charaktere ihre Art der Herrschaftssprache, diese ist jedoch oftmals weniger im Befehlston gehalten, sondern ist eher eine simple Feststellung und Bestätigung der bestehenden Ordnung und Hierarchie. Die Frau als Herrscherin drückt ihre Übermacht anders aus als ihre männlichen Gegenstücke, so auch in „*Am Ziel*“, als sich die Tochter auf Bitten der Mutter – das eigentlich mehr ein Drängen ist – devot vor sie hinkniet, die Mutter ihr die Stirn küsst und sagt: „*So hab ich dich immer geliebt / auf den Knien vor mir / Diese königliche Haltung meinerseits / Und wartest bis ich dir erlaube aufzustehen*“ (AZ, S. 338). Die Mutter macht dem Mädchen sogar noch falsche Hoffnungen, wenn sie erklärt: „*Aber du bist völlig frei natürlich / Du kannst tun was du willst / das habe ich dir immer gesagt / frei frei mein Kind*“ (AZ, S. 328). Denn dass diese Freiheit nicht real ist, macht sie der Tochter kurz darauf gleich wieder klar:

„Du bist für mich / für mich ganz allein / Du zweifelst doch nicht daran / dass du mir gehörst mir allein nur mir allen / du gehörst mir mit Haut und Haaren [...] Aber denke nicht an Entkommen / Du hast es schon so oft versucht [...] Ich gebe dich niemals frei / Ich habe dich für mich auf die Welt gebracht / für mich allein / solange ich da bin gehörst du mir / Du hast alle Freiheiten das weißt du / aber du bist mir bis ans Lebensende verpflichtet“ (AZ, S. 336 f).

Das Leben mit und für die Mutter ist die einzige Existenzberechtigung, die sie ihrer Tochter zugesteht. Auch die Gute in „*Ein Fest für Boris*“ definiert sich ihrer Angestellten Johanna direkt als Herrin, indem sie offen ihre Besitzansprüche ausspricht: „*Sie sind in meinen Besitz übergegangen*“ (FB, S. 20). Sie stellt ihre Dienerin sogar mit einem Haustier auf die gleiche Stufe: „*In dem Augenblick in dem ich gewusst habe / jetzt besitze ich Sie / habe ich den Hund nicht mehr haben wollen*“ (FB, S. 22). Solcherart Aussagen definieren deutlich das Herrschertum der Macht habenden Figuren, die sich mit dieser Art von Sprache klar von den ihnen Unterlegenen abgrenzen und ihre Macht demonstrieren.

7.1.3. Beleidigung und Spott:

Eine besonders beliebte Variante der verbalen Machtdemonstration der Mächtigen in Bernhards Stücken ist es, die weniger mächtigen Figuren zu verspotten und zu beleidigen, sie damit niederzumachen. Durch böse Worte, abschätzige Bemerkungen und gemeine Unterstellungen sollen sie klein gemacht, bloß gestellt und ihr Stolz und ihre Kraft gebrochen werden. Es ist eine außerordentlich direkte Art der Demütigung, Erniedrigung und Herabsetzung, die den Charakter und das Weltbild der (wort-)mächtigen Figuren sehr gut veranschaulicht. Es zeigt offen den mangelnden Respekt und die Abneigung gegenüber ihrem Umfeld gegenüber; zwischen den Zeilen kann der aufmerksame Leser jedoch durchaus auch durch Neid oder Hilflosigkeit erzeugte Missgunst erkennen. Meist ist es aber einfach nur Bosheit und Gehässigkeit oder schlichtweg fehlende Humanität, denn die soziale Ader und Nächstenliebe ist bei diesen Figuren in der Regel wenig ausgeprägt - und die weiblichen Protagonisten stehen den männlichen hier in nichts nach.

Die Gute erniedrigt ihre Angestellte Johanna in „*Ein Fest für Boris*“ pausenlos mit Worten oder macht ihr Vorhaltungen, dass Johanna z.B. unerlaubterweise ein Buch gelesen hätte, bevor sie es ihr vorgelesen habe; dass sie ihr schon immer misstraut und sich gleich bei ihrem ersten Aufeinandertreffen von ihr abgestoßen gefühlt habe. Frau Zittel aus „*Heldenplatz*“ stellt sich selbst erst als Gutmensch dar, ohne den Hausmädchen Herta gar nicht erst im Haus der Schusters wäre und nach dem Tod des Professors im Dienste Frau Schusters bleiben könne: „*Sie braucht dich ja / ich hab ihr eingeredet dass sie dich braucht*“ (HP, S. 14); „*wenn der Professor gewusst hätte / wie du wirklich bist / ich hab mich immer für dich eingesetzt*“ (HP, S. 21). Als Herta erzählt, der Professor habe versprochen, sie nach Graz mitzunehmen, meint die Zittel nur abschätzig: „*In Graz hättest du ja nur seinen Wintermantel / hinter ihm hergetragen du dumme Gans*“ (HP, S. 18). Sie sagt Herta, dass der Professor sie gar nicht erst einstellen wollte, da sie aus einer bäuerlichen Familie kam und er den Verdacht hatte, sie könnte stehlen:

„immer wieder hab ich den Professor belogen / alle Augenblicke / sonst hätte er dich schon längst rausgeworfen [...] sie hilft ihnen doch Frau Zittel wo sie nur kann / ja habe ich gesagt lauter Lügen / du stiehlst und hilfst mir auch nicht wo du kannst / du bist ja eine faule Person / wie deine Mutter“ (HP, S. 34 f).

Ähnlich unsensibel ist die Präsidentin, die ihrer Bediensteten Frau Frölich unverhohlen ins Gesicht sagt, wie grau eben dieses sei: *„Aber Sie haben dieses graue alte Gesicht / schon seit zwanzig Jahren“ (DP, S. 18)*. Als sie später von ihrem Hund erzählt, meint sie am Ende herablassend: *„Aber was rede ich für Zeug mit Ihnen / Ich rede mit Ihnen / und Sie verstehen nicht / was ich mit Ihnen rede“ (DP, S. 53)*. Ähnlich auch der Protagonist und Geistesmensch Kant in *„Immanuel Kant“*, der beiläufig gegenüber Diener Ernst Ludwig äußert: *„Das Weltgewissen / ist in dir tot / endgültig tot“ (IK, S. 262)*. Er macht ihn regelmäßig mit Worten nieder, indem er ihn Tollpatsch und Dummkopf nennt, der sein Geld nicht wert sei und seine Arbeit nicht richtig mache. Frau Kant versucht dies vor den anderen Passagieren zu begründen: *„Er ist als Kind / vom Baum gefallen / da war er dumm“ (IK, S. 332)*. Ein weiteres Beispiel für einen Machtmenschen, der für seine Mitarbeiter nichts als Spott und Verachtung übrig hat, ist Zirkusdirektor Caribaldi. Er weist z.B. den Jongleur immer wieder schnell zurecht und demütigt ihn gezielt, indem er ihn vor den anderen Zirkusmitgliedern lächerlich zu machen versucht:

„Sehen Sie / nicht im linken Hosensack / haben Sie das Taschentuch / sondern rechts / links haben Sie das Schuhfetzen / Auch Sie irren / Herr Jongleur / Stecken Sie alles wieder ein [...] Er wäscht die Taschentücher / selbst / er ist unverheiratet / er wäscht sie sich selbst / in einem eigens dafür bestimmten Lavoir / Denn das ginge ja nicht / dass er sich im gleichen Lavoir / in dem er sich die Taschentücher wäscht / und die Schuhfetzen wäscht [...] auch das Gesicht wäscht “ (MG, S. 314 f).

Auch Herrenstein in „*Elisabeth II.*“ findet keine netten Worte für seine Haushälterin; er nennt das Fräulein Zallinger eine „*schreckliche Person*“ (EL, S. 305) und „*dumme Gans*“ (EL, S. 339). Als sie aus Versehen stolpert und ein großes Tablett mit gefüllten Weißweingläsern zu Boden fallen lässt, meint er abschätzig: „*Die sieht ja noch weniger als ich / Die fällt mir schon zu oft hin [...] Die Zallinger ist ein Faktotum / mit stark eingeschränktem Nützlichkeitsfaktor*“ (EL, S. 339).

Die Machtdemonstration mittels verbaler Demütigung durch Beleidigen und Verspotten findet sich längst nicht nur in Arbeitsbeziehungen, sondern genauso in Familien oder anderen Gruppen bzw. Gesellschaften. Manchmal erfolgt die Demütigung auf eher subtile Weise, wie z.B. in „*Der Schein trägt*“, als die Brüder Karl und Robert ein Spiel spielen, bei dem Robert einen von Karl ausgesuchten Satz der entsprechenden berühmten Person zuordnen soll. Robert errät erst beim siebten Versuch Voltaire als die richtige Person, und Karl, der seinem Bruder ohnehin philosophische und literarische Unkenntnis unterstellt, reitet nur zu gern darauf herum: „*Natürlich Voltaire / Es ist doch ganz unmöglich zu glauben / ein russischer Schriftsteller / habe diesen Satz geschrieben / ganz unmöglich / das hättest du fühlen müssen*“ (DST, S. 455). Erheblich deutlichere Worte der Geringschätzung findet der General in „*Die Jagdgesellschaft*“ für den Schriftsteller. Er unterstellt ihm, das vom Schriftsteller selbst verfasste Stück, das dieser als Komödie bezeichnet, keine solche sei; außerdem schreibe hier ohne hin jeder, sogar die Förster. Außerdem stellt der General fest, das Theater sei etwas Widerwärtiges und der Schriftsteller betreibe eine „*verabscheuungswürdige Kunst*“ (JG, S. 237). Mit solchen Äußerungen macht der General ohne Umschweife deutlich, was ihm am Gast seiner Frau so verhasst ist und dass er vor diesem hinterhältigen Schaffen, welches der Schriftsteller als Kunst ausgibt, keinerlei Respekt hat.

In „*Am Ziel*“ hat die Mutter über ihre Tochter ebenfalls nicht viel Gutes zu sagen; ihre Intelligenz und Art im Allgemeinen kritisiert sie heftig – und sie sagt der jungen Frau auch, was der Vater von ihr gehalten habe:

„Alle zogen sich zurück / weil du immer alles falsch gemacht hast / die Falschen das ist es / Was habe ich alles versucht / aber du warst zu dumm dazu / mein einfältiges Kind / das nie etwas begriffen hat [...] Ich frage mich oft ob du schützenswert bist / ich weiß es nicht [...] Vater glaubte nicht an dich / die verkommt hat er immer gesagt / die wird nichts“ (AZ, S. 319 f).

Außerdem bemängelt sie Gang des Mädchens sowie ihr Äußeres:

„du hast dir einen so ungeschickten Gang angewöhnt / andererseits ist es deine Natur / Ich sage bitte geh nicht so laut / aber das ändert nichts an deinem Gang [...] mein Gott habe ich gedacht / was ist das für ein Kind / unansehnlich etwas zurückgeblieben / aber liebenswert“ (AZ, S. 292 f).

Die eigenen Kinder kommen auch bei Theatermacher Bruscon nicht gut weg. Er unterstellt ihnen Talentlosigkeit – was er nicht zuletzt auch der Mutter zuschreibt: *„Im Grunde talentlose Kinder / das ist es [...] Der Vater kann sagen was er will / es nützt nichts / Die Mutter verdirbt alles / was der Vater zustandegebracht hat [...] Debiler Sohn / mehr oder weniger / dumme Tochter“ (TM, S. 41 f).* Und auch hier findet der Sexismus wieder seinen verbalen Ausdruck, denn vom despotische Patriarchen hören wir kaum Gutes über das weibliche Geschlecht im Allgemeinen und noch weniger, wenn es Frauen am Theater betrifft: *„sie haben nichts begriffen [...] alles ist halbherzig was sie machen [...] Jahrzehntelang müssen sie trainiert werden / um das Einfachste zu begreifen [...] Mit Frauen Theater zu machen / ist eine Katastrophe“ (TM, S. 28 ff).* Er ist ein misogyner Patriarch, für den Frauen in der Familie dazu da sind, um den Boden zu wischen und ihm die Füße zu massieren. Seine Tochter Sarah kann ihm nichts recht machen, er beleidigt sie ständig und behandelt sie eher wie eine Dienstmagd als wie eine Tochter. Dann wieder küsst er sie und spricht schon fast zärtlich zu ihr: *„Du bist dumm geblieben / aber ich liebe dich / wie kein zweites“ (TM, S. 54).* Auch zu seinem Sohn

Ferruccio hat er ein eigentümliches Verhältnis: *„Du bist meine größte Enttäuschung / das weißt du / aber du hast mich nie enttäuscht / Du bist mein Nützlichster“* (TM, S. 56). Man sieht hier deutlich, dass selbst wenn etwas Gutes in seiner Rede zu finden ist, es im Grunde dennoch eine Demütigung ist – allerdings geht es auch direkt, wenn er seinen Sohn *„Handwerksidiot“* und *„Vorhangzieher / Drahtzieher der Dummheit“* (TM, S. 85) nennt.

Auch Geschwister bekriegen sich bei Bernhard gern durch gegenseitige Beleidigung, Verleumdungen und Herabwürdigung, wie etwa das Trio in *„Ritter, Dene, Voss“*. Voss liest seinen Schwestern eine Kostprobe seiner Notizen aus seinem Notizbuch vor: *„Ältere Schwester / geschmacklos gekleidet wie immer / sitzt stundenlang da / redet nichts / versteht nichts / jüngere Schwester / nie gesehen auf dem Theater / sicher untalentierte / wie die ältere Rufzeichen“* (RDV, S. 212). Als Ritter daraufhin meint, welcher Alleswisser und charmanter Notiziar er doch sei, erklärt er lakonisch: *„ich genieße die Narrenfreiheit kleine Schwester“* (RDV, S. 213). Diese Aussage ist absolut bezeichnend für die Machtposition, die er eigentlich in der Familie inne hat: er kann sagen und sich erlauben, was er will, es wird ihm nichts passieren. Als Dene aus dem Zimmer geht, macht er gegenüber Ritter mit seinen Tiraden weiter: *„Deine Schwester / leidet unter Verfolgungswahn / Geschirrfetischismus / Porzellankrankheit [...] ich sage ich will einen Brandteigkrapfen / und sie setzt mir Dutzende vor / ich sage ich will meine Ruhe haben / und sie fragt mich andauernd / ob ich Ruhe haben will“* (RDV, S. 215). Voss erzählt auch, dass Dene ihm einst vor 22 Jahren falsches Papier gebracht hätte, und dass dies alles zunichte gemacht hätte, da er auf solchem Papier nichts notieren konnte. Außerdem mache sie beim Schreiben lauter Fehler. Schließlich sagt er sogar: *„du hast mich immer besser verstanden / als deine Schwester / sie hat immer nur sich selbst verstanden“* (RDV, S. 175). Durch Denes Abwesenheit ändert auch Ritter ihr Verhalten: sie versucht geradezu, sich mit ihrem Bruder gegen die Schwester zu verschwören und erzählt ihm, wie gut es sie es finde, dass er wieder da sei. Sie berichtet ihm, welche seltsamen Sachen Dene in letzter Zeit angestellt habe, so etwa, dass sie stundenlang seine Kleider ausbürstete und sogar die Frackhose des Bruders angezogen hatte, oder dass sie

nackt am Fenster Joghurt gegessen hatte. Sobald Dene wieder im Raum ist, wird aber wieder über etwas komplett anderes gesprochen. Bei den Geschwistern Höller in „*Vor dem Ruhestand*“ spielt sich ähnliches ab; hier finden wir ebenfalls eine recht explosive Bruder-mit-zwei-Schwestern-Konstellation, die in ihrer Bösartigkeit und innerer Verzweiflung verbal sogar noch weiter geht. Die Schwestern verbindet eine Hassliebe; Clara wirft ihrer Vera vor, sie würde alle Menschen ausnutzen und dann wegwerfen, sie sei gefühls- und geisteskalt und würde sich alles nur vorlügen. „*Mich ekelt vor dir / aber ich höre dir zu / ich habe es versprochen / und du hast recht / was bleibt mir übrig / ich bin euch ausgeliefert*“ (VDR, S. 30) und „*Du bist ja noch viel ärmer als ich / und nur weil du so verlogen bist / hältst du es aus [...] Ich bewundere dich / ich bewundere dich wirklich / aber ich verachte dich auch*“ (VDR, S. 31) wirft Clara ihrer Schwester vor. Diese wiederum sagt Clara daraufhin frei ins Gesicht, dass sie sie manchmal am liebsten mit ihrem Rollstuhl an die Mauer fahren würde und irgendwo hinunter zu stoßen. Noch dazu sagt sie ihr, dass der Vater sie nie haben wollte und nie geliebt habe, und dass sie noch hässlicher sei als ihre Mutter. Für Vera ist Clara ein Störfaktor in ihrem Leben mit Rudolf, was sie sie auch unverhohlen wissen lässt: „*wir haben uns jahrzehntelang nichts geleistet / immer nur gespart / Nur für Clara / für uns nichts*“ (VDR, S. 79). Auch Clara und Rudolf sind in Hassliebe verbunden; Clara sagt dem Bruder auf den Kopf zu, dass es besser gewesen wäre, wenn er im Krieg gestorben wäre, im Feuer verbrannt, und nicht gerettet. Rudolf ist verärgert: „*Wie du mit mir redest / Unverschämt [...] Das muss ich mir gefallen lassen / von einem Krüppel*“ (VDR, S. 81 f). Clara hört nicht auf: „*Ich verabscheue dich / dich und alles was du tust / alles was du bist / alles was du getan hast / und ich verabscheue Vera*“ (VDR, S. 82). Der Bruder erklärt Clara daraufhin vor Vera als nicht zurechnungsfähig, um sich nicht länger mit ihren Vorwürfen auseinandersetzen zu müssen: „*Sie ist zum Tier geworden / in ihrem Rollstuhl [...] Es ist ja nicht ernst zu nehmen was sie sagt / sie ist verrückt / sie ist pervers und verrückt*“ (VDR, S. 83) – und fügt noch hinzu: „*Das sage ich dir Clara / ich wünschte du verrecktest / und ließest uns in Ruhe*“ (VDR, S. 84).

All diese Beispiele lassen die Mannigfaltigkeit der Arten von verbaler Demütigung iSv Beleidigen, Verspotten, lächerlich Machen etc. erkennen. Es geht hier darum, mit doch recht simplen, aber extremen Aussagen sein Umfeld herabzusetzen und zu kränken, um damit wiederum die eigene Position im Machtgefüge hervorzuheben bzw. zu stärken. Die meisten Beleidigungen sind nichts anderes als Beschwerden der Mächtigen über die – zumindest ihrer Meinung nach – unterlegenen Angestellten, Verwandten und Bekannten. Bei manchen dieser Unmutsäußerungen fällt einem jedoch auf, dass sie nicht nur deshalb ausgesprochen werden, um jemanden einfach nur seinen Platz in der Hierarchie aufzuzeigen, sondern dass gewisse Personen bzw. Gegebenheiten offensichtlich für die sprechende Person einen derart großen Störfaktor darstellen, dass dieser durch eine bössartige Bemerkung entwertet werden muss, um ihn irgendwie bewältigen zu können.

7.2. Verbote und Zwänge

Ein typisches Machtinstrument der herrschenden Klasse stellen Verbote und Zwänge dar. Einem Untergebenen etwas nicht zu erlauben oder etwas vorzuschreiben ist ein charakteristisches Merkmal in einer Machtbeziehung; dadurch kann der Machthabende seine Überlegenheit klar definieren und sein ihm hierarchisch unterlegenes Umfeld kontrollieren. Je größer der Unterschied bei Status und Stellung zwischen den Figuren, umso besser funktioniert diese Variante der Machtausübung im Normalfall. Besonders in Herr-Diener-Verhältnissen werden Verbote und Zwänge wie selbstverständlich ausgesprochen und oktroyiert, und die Diener haben diesen Befehlen folge zu leisten.

Ein besonders beliebtes Verbot ist das Redeverbot, welches gleich in mehreren Stücken zu finden ist. In „Elisabeth II.“ will Diener Richard Herrenstein aus den Zeitungen vorlesen, Herrenstein winkt jedoch immer wieder ab und lässt ihn nicht. Der Arzt in „*Der Ignorant und der Wahnsinnige*“ hält den Kellner Herrn Winter zum Schweigen an, als dieser der Sängerin zu ihrem Erfolg gratulieren möchte – denn

nur der Arzt selbst darf über die Kunst der Sängerin befinden, der Kellner muss stumm bleiben und darf weiter nur das Essen auftragen.¹⁵⁶ In „*Ein Fest für Boris*“ verbietet die Gute Johanna das Wort mit einem kurzen „*Schweigen Sie*“ (FB, S. 22). Auch die Hausdame Frau Frölich hat in „*Der Präsident*“ still zu sein: als sie einmal laut auflacht, herrscht die Präsidentin sie an: „*Sind sie ruhig / Sie haben kein Recht / darüber zu lachen / Sie nicht*“ (DP, S. 49). Sie verbietet Frau Frölich ebenfalls wiederholt das Wort bzw. lässt sie erst gar nicht zu Wort kommen, indem sie selbst einfach weiterredet. Ist Frau Frölich aber still, passt es der Guten auch nicht; sie fordert sodann vehement Sprache ein: „*Sagen Sie doch etwas / Sie peinigen mich / Sie sind nur da / um mich zu peinigen [...] Sagen Sie doch etwas / so sagen Sie / sagen Sie / Frau Frölich / ich befehle Ihnen*“ (DP, S. 40). Als die Präsidentin entdeckt, dass Frau Frölich – für ein Begräbnis - schwarz gekleidet ist, herrscht sie sie an, sie müsse sofort das schwarze Kleid ausziehen: „*Ziehen Sie sofort ihr schwarzes Kleid aus / Sie nicht / Sie nicht Frau Frölich / Sie haben kein Recht / schwarz gekleidet zu sein [...] Ich trage Schwarz / Wir tragen Schwarz / Sie nicht*“ (DP, S. 25). Als Frau Frölich dann in einem roten Kleid wiederkommt, lacht die Präsidentin abwertend: „*Ein rotes Kleid / Das ist niederträchtig*“ (DP, S. 29). Sie erwähnt stolz, dass das Kleid ja einst ihr selbst gehörte und sie Frau Frölich gezwungen habe, es anzuziehen: „*Denn sagen Sie ich habe es Ihnen aufgezwungen / aufgezwungen / Ihnen befohlen es anzuziehen / Und Sie haben es angezogen / Unter Qualen allerdings*“ (DP, S. 38). Später fügt sie lakonisch hinzu: „*Es ist Ihr Los / in abgelegten Herrschaftskleidern / aufzublühen Frau Frölich / Was für eine ungeheure Differenz zwischen uns*“. (DP, S. 72). Einen Schleier zu tragen verbietet sie ihr ebenfalls: „*Sie müssen ihr wahres Gesicht tragen Frau Frölich*“ (DP, S. 47). Kleidungsvorschriften haben in einer Herr-Diener-Beziehung offenbar einen besonderen Stellenwert, wie auch Wendelin Schmidt-Dengler erläutert: „*Herrschaft wird dadurch signalisiert, dass der Herr oder die Herrin dem Knecht oder der Dienerin die Kleidung vorschreibt und ihn oder sie einkleidet.*“¹⁵⁷ Indem die Herren bestimmen, was ihre Dienerschaft zu tragen hat,

¹⁵⁶ Haider-Pregler u. Peter, 1999. S. 107.

¹⁵⁷ Schmidt-Dengler, Wendelin. „Ohnmacht durch Gewohnheit: Zum dramatischen Werk von Thomas Bernhard“. In: *Der Übertreibungskünstler: Studien zu Thomas Bernhard*. Ders. Wien: Sonderzahl, 1989. S. 115.

bestimmen Sie gleichzeitig ihr Erscheinungsbild und greifen damit eigentlich in ein Persönlichkeitsrecht ein. Im Falle von Frau Zittel und Herta aus „*Heldenplatz*“ reicht es sogar, dass Frau Zittel „nur“ die Hauswirtschafterin ist – sie bedient sich einer Referenz auf den verstorbenen Hausherrn: sie knöpft Herta die offenen Kragenknöpfe zu, kämmt und steckt ihr die Haare und legt ihr nahe, ihre farbigen Kleider schwarz färben zu lassen, denn: „*der Professor wollte mich auch nur in Schwarz sehen / den meisten steht Schwarz am besten [...] mir gefällt du ja auch in Schwarz am besten*“ (HP, S. 22 f).

Frau Zittel ist vor allem eifersüchtig auf Herta, da sie den Professor gefunden hat, nachdem er sich aus dem Fenster gestürzt hat. Deshalb verbietet sie dem Mädchen auch, aus eben diesem auf die Straße hinunter zu schauen. Solcherart Verbote in Bezug auf eine körperliche Aktion, sprich eine gewisse Handlung oder Bewegung zu unterlassen, finden wir ebenfalls öfters in verschiedenen Stücken. So untersagt etwa die Gute Johanna, sich auf dem gemeinsam besuchten Maskenball von ihr zu entfernen oder gar tanzen zu gehen: „*Sie haben da zu bleiben / an meiner Seite / zu bleiben*“ (FB, S. 32). In „*Über allen Gipfeln ist Ruh*“ steht Frau Meister im Gespräch mit der Studentin Fräulein Werdenfels plötzlich auf. Als das Fräulein sodann ebenfalls aufstehen will, schafft ihr Frau Meister jedoch an, sitzen zu bleiben, während sie selbst ein paar Schritte geht. Dem Weltverbesserer passt es im gleichnamigen Stück wiederum nicht, dass sich die Frau mit dem Strickzeug ans Fenster setzt, da sie seiner Meinung nach zu nahe am Fenster sitze. Sie muss den Sessel weiter weg rücken, aber auch dort will er sie nicht sitzen haben: „*Nicht dahin / (zeigt, wohin) / dorthin / Setz dich dorthin / Mich stört wo du sitzt / setz dich dorthin*“ (WV, S. 158). Sie muss sich noch weiter vom Fenster wegsetzen, erst dann gibt der Weltverbesserer Ruhe. In „*Der Schein trügt*“ verbietet Karl seinem Bruder Robert, die Mozartsonate, die seine verstorbene Frau Mathilde immer gespielt hatte, auf dem Klavier im Musikzimmer zu spielen: „*Genug / genug damit / ich kann diese Musik nicht mehr hören / dreißig Jahre habe ich sie mir angehört / genug / eine Perversität [...] Mit Rücksicht auf meine Ohren / auf meine Empfindlichkeit / Ich trauere ja noch*“ (DST, S. 430 f). Und Zirkusdirektor Caribaldi verbietet dem Spaßmacher und seiner Enkelin das

Lachen in „*Die Macht der Gewohnheit*“. Zu dem Mädchen, die mit dem Spaßmacher über dessen rutschende Haube lacht, sagt er zornig: „*Dieses Lachen / kommt dich teuer / zu stehen / Vier Tage Kartoffelsuppe / dann vergeht dir / das Lachen*“ (MDG, S. 324). Außerdem untersagt er ihr, den Jongleur anzuhimmeln: „*Den Jongleur anstarren / und alles andere vernachlässigen [...] Ein übles Geschöpf / mein Kind / Morgen in Augsburg / kaufe ich dir die ganze grauenhafte Literatur / und du wirst vor lauter Auswendiglernen / keine Zeit mehr haben / für den Jongleur*“ (MDG, S. 334 f).

Caribaldi ist generell ein gutes Beispiel, wenn es um Machtausübung durch Verbote und Zwänge geht. Da es naturgemäß nur zu fünft möglich ist, ein Quintett zu spielen, ist Caribaldi auf seine Mitspieler angewiesen und zwingt sie dazu, täglich das Forellenquintett zu üben. Der Jongleur wirft Caribaldi vor, ihm die Kunstpudelnummer, die er zwei Jahre lang geübt hatte, verboten und ihn zum Violinespielen gezwungen zu haben. Wütend klagt er Caribaldi an: „*Durch diese Tür / kommen ihre Opfer herein / Herr Caribaldi / Ihre Instrumente / Herr Caribaldi / Nicht Menschen / Instrumente*“ (MG, S. 269). Er macht damit das Verhältnis des Zirkusdirektors zu ihm den anderen Artisten klar und führt weiter aus:

„*Sie haben mich erpresst / Ich war Ihnen wieder ausgeliefert [...] Mein Neffe spielt / solange ich darauf bestehe / auf dem Klavier / haben Sie gesagt [...] Sie beherrschen Ihren Neffen / wie Ihre Enkelin / Der Spaßmacher macht seine Späße nur / weil sie ihn dazu zwingen / All diese Leute / sind Ihnen ausgeliefert [...] Diese Leute / besitzen nichts / und sind ihnen ausgeliefert / Selbst ich habe nie den Mut gehabt / nicht zu spielen*“ (MG, S. 271).

Von Erpressung spricht auch Ritter, als Sie in „*Ritter, Dene, Voss*“ über den älteren Bruder erzählt: „*Nichts als Erpressung / damit ist er immer gegen uns vorgegangen [...] wenn ich Goethe gelesen habe / ohrfeigte er mich / in der Stadt lauerte er mir auf / bezichtigte mich der Lüge sooft er konnte*“ (RDV, S. 131). Ihre Schwester wiederum berichtet über ein Erlebnis, das sie erst kürzlich mit Voss

hatte, als sie ihm ein Bad eingelassen hatte: *„Er verlangte / dass ich so lange im Badezimmer bleibe / bis er vollkommen nackt war / ich sollte ihm sagen dass er hässlich sei [...] dreimal musste ich sagen / du bist hässlich / ich sagte es widerwillig / dabei berührte er“* (RDV, S. 134 f) – weiter kommt sie nicht, sie kann es nicht aussprechen und verschwindet in der Küche. Dene muss außerdem alles mitschreiben, was Voss an geistigen Ergüssen hervorbringt, da es ihn befriedigt, wenn er ihr diktiert: *„alles therapeutisch sagte der Direktor / Das ist meine Todesstrafe für dich / dass ich dir diktiere hat Ludwig gesagt / oder wenigstens und auf alle Fälle lebenslänglich“* (RDV, S. 141 f). Ähnliche Dinge muss auch Caribaldis Enkelin für den Zirkusdirektor machen; das Waschen von Caribaldis Füßen z.B. symbolisiert die ihr aufgezwungene Devotion. Auf seinen Befehl hin macht sie Tanzübungen wie eine Marionette, Caribaldis Cellobogen als Taktstock folgend. Sie folgt all seinen Anweisungen aufs Wort, ohne Widerrede, sogar dann, wenn er sie wie ein kleines Äffchen vorführt und sie tanzen, die Beine und Zähne zeigen oder die Arme hochheben lässt. Nicht weniger anmaßend und totalitär verhält sich „Der Theatermacher“ Bruscon: seine hütelnde Frau soll Madame Curie in Bruscons Stück spielen, aber er ist nicht mit dem Make-up zufrieden: *„du spielst sie nicht so / dass ich sie lieben kann / aber ich lasse mir die Madame Curie / von dir nicht austreiben“* (TM, S. 109). Und so schminkt er seiner Frau das Gesicht komplett schwarz, obwohl – oder gerade weil – er weiß, dass sie die Farbe Schwarz nicht leiden kann. Dazu kämmt er ihr das Haar, bis es ganz glatt ist: *„ich weiß / du möchtest eine schöne Person sein / auf dem Theater / dann darfst du aber nicht / die Madame Curie spielen“* (TM, S. 110). Natürlich darf auch die Gute nicht fehlen, wenn es um erzwungene erniedrigende Aktionen geht. Dass Johanna zum Maskenball eine Schweinsmaske tragen muss, die sie ohne Erlaubnis der Guten nicht abnehmen darf, während diese das prachtvolle Kostüm einer Königin trägt, stellt die Macht- und Rollenverteilung - wie die Gute sie sich wünscht - sinnbildlich dar. Zum grande finale, dem Geburtstagsfest für Boris, muss Johanna dann auch noch die Leidensgenossin der Beinlosen spielen und mit zusammengebundenen Beinen in einem Rollstuhl bei Tisch sitzen. Während bei *„Ein Fest für Boris“* Machtspiele noch an der Tagesordnung sind, hat der ultimative Machtkampf hat bei den Meisters in *„Über allen Gipfeln ist Ruh“* bereits

stattgefunden, und zwar der, dass nur einer der beiden ein Künstler sein kann. Dem Fräulein Werdenfels berichtet Moritz Meister sachlich, dass seine Frau früher eine Klaviersolistin ersten Ranges gewesen sei, nach der Hochzeit aber keine Konzerte mehr gegeben habe: *„nur einer von beiden kann sich der hohen Kunst widmen haben wir uns gesagt / Die Wahl ist auf mich gefallen“* (ÜAG, S. 213). Er wendet sich direkt seiner Frau zu: *„im Stillen bist du gereift zur höchsten Meisterschaft / und ich allein bin Zeuge ich allein“* (ÜAG, S. 214). Das Opfer, das seine Frau für ihn erbracht hat, erkennt er sehr wohl an: *„Ich danke sehr viel meiner Frau [...] Sie hat alles aufgegeben für mich [...] Sie war es die mich gelenkt hat / ohne sie wäre ich nichts“* (ÜAG, S. 279) – aber es tut ihm nicht leid für sie. Denn nur durch ihre Opferbereitschaft konnte sich herausstellen, dass er doch kein interpretierender, sondern ein schöpferischer Kopf sei – und plötzlich war der Dichter in dem ehemaligen Dachdecker erwacht, wie auch Frau Meister stolz anmerkt. Sie klärt Fräulein Werdenfels auf: *„Aber mein Mann ist ein Menschenfreund [...] Er haßt Macht Fräulein Werdenfels“* (ÜAG, S. 262).

Es gibt augenscheinlich viele Gelegenheiten und Möglichkeiten für die Machtmenschen, ihre ihnen unterlegenen Mitmenschen durch Zwänge und Verbote einzuschränken und zu unterdrücken. Indem sie derart über das Tun und Handeln anderer bestimmen können, kommt ihre Macht voll zur Entfaltung, denn – zumindest bis zu einem gewissen Grad - haben sie so die Kontrolle über die jeweilige Person.

7.3. Wiederholungen und Rituale

Bernhard thematisiert oft und gerne die Macht der Gewohnheit, die als pathologische Selbstdisziplin seiner Protagonisten zum Selbstläufer wird. Durch ständige Wiederholung terrorisieren sie ihre Mitmenschen.¹⁵⁸ Ein sehr gutes Beispiel dafür ist der Zirkusdirektor Caribaldi im Stück mit dem entsprechenden Namen *„Die Macht der Gewohnheit“*, der der Archetyp des Bernhardschen

¹⁵⁸ Vgl. Ruthner, 2004. S. 16.

Wiederholungstäters ist und damit sein Umfeld malträtiert. Seit 22 Jahren übt er nun mit seinem privaten Orchester, bestehend aus den restlichen Zirkusleuten, Schuberts Forellenquintett – vergeblich, denn immer wieder scheitert eine fehlerfreie Umsetzung an einem der Ensemblemitglieder:

„Die letzte Probe / ist ein Skandal gewesen / Das möchte ich nicht mehr / erleben [...] Einen betrunkenen Dompteur / dem es Mühe macht auf den Beinen / einen Spaßmacher dem fortwährend / die Haube vom Kopf fällt / eine Enkelin die mir durch ihre Existenz allein / auf die Nerven geht / Die Wahrheit ist ein Debakel [...] Immer ist einer darunter / der alles zerstört / durch eine Unachtsamkeit / oder eine Gemeinheit“
(MG, 263 f).

Das fortwährende Spielen des Forellenquintetts ist für Caribaldi zur Grundlage seiner Existenz geworden, die fehlerfreie Wiedergabe des Stücks zu seiner Lebensaufgabe. Zu spielen bedeutet zu existieren - ob man will oder nicht, wie Caribaldi dem Jongleur erklärt:

„Die Wahrheit ist / ich liebe das Cello nicht / Mir ist es eine Qual / aber es muss gespielt werden [...] Und Sie lieben ja auch die Violine nicht / Wir wollen das Leben nicht / aber es muss gelebt werden [...] Wir hassen das Forellenquintett / aber es muss gespielt werden“ (MG, S. 278 f).

Ähnlich ergeht es der Familie des Patriarchen Bruscon in „*Der Theatermacher*“, die sich mit der von Bruscon selbst verfassten Menschheitskomödie „*Das Rad der Geschichte*“ auf Tournee befinden. Dasselbe Theaterstück wird ergo immer und immer wieder aufgeführt, ebenso muss es ständig geprobt werden. Was dies für den Egomane und vor allem für eine Frau und Kinder bedeutet, wurde bereits in vorangegangenen Kapiteln erläutert. Eine weitere alles überschattende Wiederholung finden wir in „*Vor dem Ruhestand*“, wo jedes Jahr bei den Höllers auf Rudolfs Wunsch hin Himmlers Geburtstag gefeiert wird – natürlich in aller

Heimlichkeit, es darf ja sonst niemand wissen. Das Fest folgt einem immer gleichen Ablauf: Rudolf zieht seine SS-Uniform an, Vera flicht sich Zöpfe wie ein BDM-Mädel und Clara muss eine KZ-Häftlingsuniform anziehen; ihr wird überlicherweise sogar der Kopf geschert. Rudolfs Macht soll im und durch das Ritual wieder hergestellt bzw. gefestigt werden, dabei sind die Figuren nichts weiter als Gefangene: Vera und Rudolf klammern sich an Rituale und Zeremonien, und Clara ist an den Rollstuhl gefesselt und kann dem bösen Spiel nicht entkommen.¹⁵⁹

In vielen Stücken Bernhards finden sich auch andere, weniger lebensbeherrschende Formen von Wiederholung und Ritual, wie etwa bei „Heldenplatz“, wo Frau Zittel Herta ein ums andere Mal vorführt, wie man Hemden bügelt, und zwar genau so, wie es der Professor damals ihr gezeigt hat, immer und immer wieder. Ebenso das Kartenspiel zwischen dem Schriftsteller und der Generalin in „Die Jagdgesellschaft“ bzw. das zwischen dem Weltverbesserer und seiner Frau. Es sind die immer gleichen Abläufe, mit denen die weniger Mächtigen unterdrückt und erniedrigt werden; ganz gleich ob es sich dabei um Arbeit, ein Spiel oder um Worte handelt, der Effekt ist der selbe.

Es gibt jedoch auch Formen des Rituals bzw. der Wiederholung, die - anders als bei den bisher besprochenen – lediglich Auswirkungen auf die ausführende Person selbst haben. Bei „Der Schein trügt“ kommen sich die Brüder jeden Dienstag und Donnerstag gegenseitig besuchen, obwohl sie es hassen. Das bedeutet, es geht hier nicht primär um einen ritualisierten Vorgang als Machtdemonstration, die sich lediglich auf andere negativ auswirkt, sondern hat genau diesen Effekt vor allem auf die handelnde Person selbst. Und auch dass in „Elisabeth II.“ Herrenstein täglich selbst (natürlich mit Richards Hilfe, der ihn hochhebt) die große Standuhr aufzieht, ist für ihn seit langem ein Ritual, das für ihn zur Existenzgrundlage und einem beständigen Machtkampf mit sich selbst ums Überleben geworden ist: „Es ist jedes Mal / wie wenn ich mich selbst aufzöge [...] so wie ich die Uhr aufziehe / ziehe ich mich selbst auf jeden Tag“ (EL, S. 317).

¹⁵⁹ Vgl. Schmidt-Dengler, 1989. S. 121.

7.4. Gewalt und (Be-)Drohung

Auch Drohungen und zum Teil auch Gewaltanwendung finden ihren Platz in der Auswahl der Machtdemonstrationen bei Bernhard. Meist bleibt es bei Drohungen, aber es kommt auch immer wieder zu Handgreiflichkeiten von Seiten der Herrschenden, wobei beides wieder einmal in Familien- und Arbeitsverhältnissen vorkommt.

In „*Vor dem Ruhestand*“ sagt Vera ihrer Schwester Clara direkt ins Gesicht, dass sie sie manchmal am liebsten umbringen würde. Dass sie und Rudolf im Gespräch mit Vera öfter eine Anstalt erwähnen, in die sie Clara theoretisch geben könnten, muss für Clara wie eine unterschwellige Drohung klingen:

*„Rösch hat mich gefragt / warum wir dich nicht in eine Anstalt geben /
Aber ich habe ihm gesagt / dass wir niemals auch nur einen Augenblick
daran gedacht haben / dass du in eine Anstalt gehst / Wir und das heißt
Vera und ich und du / wir werden zusammenbleiben / ganz gleich wie
lange / das habe ich geschworen / Wir müssen uns aushalten mein
Kind“ (VDR, S. 59).*

Der zweite Teil dieser Aussage Rudolfs wirkt für seine Schwester sicherlich eher bedrohlich denn wie ein gut gemeintes Versprechen. Vera findet etwas andere Worte, als sie von einem Zusammentreffen mit einem Doktor Fromm erzählt, der eine Verlegung Claras in eine Anstalt empfahl: *„ich versicherte ihm aber / dass wir entschlossen sind / dich niemals in eine Anstalt zu geben / obwohl es wahrscheinlich / so sagte ich / gesundheitlich besser wäre für dich / wir können hier nichts tun für dich medizinisch“ (VDR, S. 71).* So befindet sich die gehbehinderte Schwester in einer für sie konstant beunruhigenden Situation, die sie selbst nicht kontrollieren kann.

Auch Kant droht Ernst Ludwig in „*Immanuel Kant*“ an, was passieren würde, wenn er Papagei Friedrich eines Tages fallen lassen sollte: *„Dann wird abgerechnet / abgerechnet mit deinesgleichen / Noch ist Zeit für dich / aber der Zeitpunkt ist abzusehen / in welchem alles gegen dich / und überhaupt gegen den Stumpsinn ist“* (IK, S. 266 f). Er schlägt ihm sogar auf den Rücken, um seinen Worten Nachdruck zu verleihen und seinen Widerwillen deutlich zu machen. Ähnlich geht Caribaldi in „*Die Macht der Gewohnheit*“ mit seinen Artisten um; er schreit den Spaßmacher an und droht ihm mit dem hochehobenen Cellobogen, als dieser nicht gehorcht. Als auch noch der Dompteur betrunken zur Probe auftaucht, stößt Caribaldi ihn unsanft mit dem Cellobogen weg. Ein ebensolcher Despot ist Bruscon, der Theatermacher: als Tochter Sarah ihm statt des geforderten Mineralwassers normales Leitungswasser bringt, droht er ihr: *„Das musst du büßen mein Kind / mir lauwarmes Utzbacher Kloakenwasser / zu bringen / während hier Römerquelle zu haben ist“* (TM, S. 77). Und als sie bei den Proben seiner Meinung nach nicht gut genug spielt, wird er böse und drückt ihre Hand so fest, dass es ihr weh tut. Er zwingt sie dazu, zu sagen, dass er der größte Schauspieler aller Zeiten sei, erst dann lässt er sie los und stößt sie derart weg, dass sie stolpert. *„Da ihr selbst / nicht auf die Idee kommt / mir zu sagen / wer ich bin / muss es erzwungen werden / Ich habe keine andere Wahl mein Kind“* (TM, S. 65 f) rechtfertigt er sich. Der Weltverbesserer geht ebenso grob mit seiner Frau um wie Bruscon mit seiner Tochter. Er packt sie am Arm und hält sie fest, oder stößt sie zur Seite, als er sich hinsetzen will. Solcherart Machtdemonstration, bei der es sich geradezu um ein körperliches Kräfteressen handelt, kommt zwar vorwiegend, aber nicht ausschließlich bei Männern vor. Die weibliche Ausnahme ist die Präsidentin in „*Der Präsident*“, die Frau Frölich wiederholt fest an den Handgelenken und an der Hand packt, sie festhält und ihr weh tut. Offensichtlich geht es in diesem Fall nicht nur um gewalttätige Handlungen im Affekt oder als Verstärkung einer verbalen Drohung, sondern gezielt darum, jemandem kontrolliert und mit voller Absicht Schmerzen zuzufügen, um seine Überlegenheit zu demonstrieren.

8. Machtformen, die von beiden Seiten genutzt werden

8.1. Hilflosigkeit durch Krankheit oder Behinderung

Das Thema Krankheit zieht sich wie ein roter Faden durch Thomas Bernhards Werke. In beinahe jedem Stück gibt es Kranke, Behinderte oder Verletzte, und zwar in allen Schichten der Gesellschaft bzw. Stufen der Hierarchie. Dabei sind fast alle Hauptfiguren von zumeist nicht näher definierten Krankheiten befallen, denen trotz gelegentlicher Verortung der Ursache in den Organen (z.B. Kopfschmerz, Herzkrankheit usw.) letztendlich doch ein seelisches Leiden zu Grunde liegt, wie immer wieder deutlich wird.¹⁶⁰ Monika Kohlhage merkt dazu an:

„Die inflationäre Verwendung des Krankheitsmotivs im außerbiographischen Werk vermittelt kaum noch eine realistische Krankheitsbeschreibung, vielmehr steht sie für das Weltempfinden des Subjekts. Der Pathologiebegriff wird erweitert auf Umwelt, Landschaft, Heimat, Familie, Politik, Theater und auf das Schreiben selbst.“¹⁶¹

Renate Langer weist darauf hin, dass der Bernhardsche Kranke kein vergeistigtes, ätherisches Wesen ist, sondern sich in grausamer Weise immer wieder auf seine beschädigte Körperlichkeit zurückgeworfen findet. Die destruktive Gewalt der Krankheit wird immer wieder in Form drastischer bis grotesk-komischer Schilderung physiologischer Vorgänge beschworen, die zum Teil vor dem Ekelhaften nicht zurückschrecken. Dieser krankheitsbedingten Reduktion auf den Körper versuchen Bernhards Figuren ihren Geistestriumph abzurufen.¹⁶² Bei Bernhard bedeuten die körperlichen Beschwerden für den Kranken nicht nur

¹⁶⁰ Vgl. Kohlhage, Monika. *Das Phänomen der Krankheit im Werk von Thomas Bernhard*. Herzogenrath: Murken-Altrogge, 1987. S. 90 f.

¹⁶¹ Ebd. S. 133.

¹⁶² Vgl. Langer, Renate. „Bilder aus dem beschädigten Leben: Krankheit bei Thomas Bernhard“. In: *Thomas Bernhard: Die Zurichtung des Menschen*. Honold, Alexander und Joch, Markus (Hg.). Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999. S. 182.

Kampf, sondern vor allem auch eine geistige Bereicherung - sofern dieser die Kunst der positiven Nutzung seiner Krankheit beherrscht bzw. erlernt hat. Gleichzeitig verallgegenwärtigt sie die Existenzfrage, die Frage nach dem Tod.¹⁶³

Die Typologisierung der Krankheitszustände von Bernhards Protagonisten beruht vor allem auf einem Gedankenmodell des Romantikers Novalis, der zu den wichtigsten Referenzfiguren des Autors zählt. Novalis wiederum bezieht sich auf das Konzept der „Erregungslehre“ des schottischen Arztes John Brown, der zwischen zwei generellen Krankheitszuständen unterscheidet: Asthenie und Sthenie. Bei der Asthenie entsteht die Krankheit durch einen zu schwachen Erregungszustand, bei der Sthenie an einem zu hohen Grad an Erregung.¹⁶⁴ Die Bernhardschen Protagonisten sind allesamt Astheniker, körperlich eher schwächlich, nervös, sensibel und geistig veranlagt. Sie reflektieren unaufhörlich, stellen alles in Frage, suchen ständig nach Gründen und Ursachen. Ohne Pause sind sie auf der Suche nach dem Sinn des Lebens, wobei ihnen ihr Tod als unvermeidlich und als das einzig Sichere im Leben bewusst ist. Durch die permanente Reflexion wird alles um sie herum für sie zum Problem, sogar ihr eigenes Dasein; ihre Umwelt empfinden sie als nicht geistig bzw. geistesfeindlich und fühlen sich dadurch in ihrer Existenz bedroht. Die Astheniker sind die Geistesmenschen, für die die Dominanz des Geistes bzw. des Intellekts über allem anderen steht. Der Gefühlsmensch als eine Form des Asthenikers ist häufig ein Künstler, der nicht wissenschaftlich denkt und nicht in der Lage ist, sich von Problemen und Dingen zu distanzieren; somit ist er seiner Innen- und Außenwelt pausenlos ausgeliefert. Der zweite Typus des Asthenikers, der Verstandsmensch, ist naturwissenschaftlich ausgerichtet; er ist ähnlich sensibel, körperlich und geistig jedoch etwas robuster als der Gefühlsmensch. Durch seine hohe Intelligenz ist er zu großen geistigen Taten fähig und ist durch seine Fähigkeit zur Konzentration sich selbst und seiner Umwelt nicht völlig ausgeliefert, sondern kann eine gewisse Distanz wahren. Auf der Suche nach der absoluten Wahrheit

¹⁶³ Vgl. Allmanritter, Vera. *Die menschliche Existenz ist sinnlos!?! Die Funktion der Krankheitsdarstellung bei Thomas Bernhard*. Institut für Germanistik, Johannes Gutenberg-Universität Mainz, 2004. S. 12.

¹⁶⁴ Vgl. Ebd. S. 2.

wird das Denken des Asthenikers ein Überdenken und letztendlich ein Zerdenken; die ihn plagenden Krankheiten sind psychischer Natur. Im Extremfall wird der Astheniker durch übersteigerte Geistigkeit zum Wahnsinnigen und stellt somit den Gegenspieler zum Schwachsinnigen, dem Extremfall des Sthenikers, dar.¹⁶⁵ Stheniker sind Menschen, denen jegliche Differenziertheit fehlt; es sind eher robuste, harte und stumpfe Typen, die die anonyme Masse der Menschheit darstellen. Instinktmenschen als erste Untergruppe der Stheniker reflektieren ihr Handeln nicht, woraus eine Art „naiver Egoismus“ entsteht, der dazu führt, dass sie sich zeitweise wie der Mittelpunkt der Welt fühlen – gleichzeitig birgt er den Vorteil, dass diese gewisse Geistesnaivität sie nicht über den Sinn des Lebens nachdenken lässt. Die Unreflektiertheit und Selbstbewusstlosigkeit bewirkt zumeist eine Einschränkung des Handelns auf die Re-Aktion. Instinktmenschen üben zumeist bestimmte als niedrig empfundene Berufe aus, wie z.B. Fleischer, Gastwirt oder Holzfäller, und wohnen weit draußen auf dem Land. Als Instinktmensch niederster Stufe gilt der Schwachsinnige. Die Vertreter der zweiten Untergruppe der Stheniker, die Erfolgsmenschen, sind zwar nicht stumpfsinnig, aber auch sie denken nicht tiefer nach, da ihr Beruf sie derart in Anspruch nimmt. Sie beschränken sich aufs Handeln, sind durch Erfolg, Rücksichtslosigkeit und Kühnheit geprägt und weisen somit eine vorwiegend egoistische Einstellung auf. Verzweiflung ist ihnen fremd. Stheniker sind allgemein eher selten Opfer einer geistigen Erkrankung; ihre Krankheiten sind auf Grund ihrer Stumpfsinnigkeit meist körperlicher Natur – und alle diese Krankheiten sind Todeskrankheiten.¹⁶⁶ In Bernhards Texten sind die meisten Nebenfiguren dem Typus des Sthenikers zuzuordnen.

Für die vorliegende Untersuchung ist interessant, wie das Motiv der Krankheit als Machtinstrument von wem genutzt wird. Krankheit, Behinderung und Verletzungen gibt es als eine der wenigen Machtformen bei den Herrscherfiguren genauso wie bei den ihnen unterlegenen Figuren, und beide Gruppen nutzen diese Möglichkeit auch absolut aus – jedoch auf unterschiedliche Art und Weise, wie sich anhand nachfolgender Beispiele erkennen lässt. Tatsache ist, dass nicht alle

¹⁶⁵ Vgl. Allmanritter, 2004. S. 4 f.

¹⁶⁶ Vgl. Ebd. S. 3 f.

Bernhard'schen Protagonisten faktisch an einer Krankheit leiden – oder zumindest nicht an derjenigen, an der sie vorgeben erkrankt zu sein. In den Theaterstücken finden sich auch einige Hypochonder, wie etwa der Weltverbesserer, der seine Frau mit sich wiederholenden Sätzen tyrannisiert und sich handvollweise Tabletten aus dem Einsiedeglas nimmt. Oder auch Robert in „*Der Schein trügt*“, der genauso mit seinen Pillen aus einer überdimensionalen Dose verfährt und seinen Bruder Karl mit seinem Gejammere über seine Gebrechen enerviert. Karl hat seine eigene Meinung darüber: „*Gebrechen / Eingebildetes / Hypochondriertes*“ (DST, S. 437). Als Robert ihm sagt, dass er seit Mathildes Tod kaum etwas esse, kontert sein Bruder: „*Jede kleine Unpässlichkeit / stilisierst du zur Todeskrankheit [...] Du überlebst mich / ich sehe dich / wie du an meinem Grab stehst / Der Zurückgebliebene tatsächlich / der Hilflose / Alleingelassene*“ (S. 441). Immerhin besteht bei Robert ein kleines Stückchen Einsicht: „*Ich gehe drei Schritte / und habe keine Luft / ich / Hypochondrie / er / Krankheitsschwärmer*“.¹⁶⁷ Man kann hier schon die besondere Dramatik erkennen, mit der Erkrankungen und Leiden jeglicher Art thematisiert und ausgelebt werden. Dass dies eine Möglichkeit ist, andere Menschen für seine eigenen Zwecke auszunutzen, sie zu beeinflussen und über sie zu bestimmen, wissen die eingebildeten genauso gut wie die echten Kranken. Als Karl sich aufregt, dass er von den Eltern nie das bekommen habe, was Robert bekommen hat, hält dieser dagegen: „*Mich liebten sie ja nur / wegen meiner Gebrechen*“ (DST, S. 437).

8.1.1. Die Starken als Schwache

Eine besonders arglistige Variante der Machtausübung von Seiten der Bernhardschen Protagonisten ist es, wenn sich diese eigentlich mächtigen und überlegenen Personen in die Opferrolle begeben und ihr Umfeld mit Hilflosigkeit und direkten oder indirekten Vorwürfen konfrontieren. In diesen Fällen stellt sich die eigentlich Macht habende Person als das Opfer hin, das sich über die ihr unterstellten Personen beschwert und ihnen so Schuldgefühle einreden oder

¹⁶⁷ Vgl. Kohlhage, 1987. S. 124 f.

Mitleid erregen möchte. Die Figuren begeben sich also absichtlich in eine scheinbar niedrigere Position, um so ihren Willen zu bekommen und Macht über alle anderen zu haben bzw. auch um sich selbst im Recht und dadurch den anderen überlegen zu fühlen. Diese Kranken sind keine durch die Krankheit geläuterte, moralisch integre Opfer – im Gegenteil: sie sind gefährliche Zyniker.¹⁶⁸ Ein Vertreter dieser Art ist der Weltverbesserer; er hört schlecht und ist auf sein Hörrohr angewiesen. Wenn er etwas zur Frau sagen will, spricht er – wie viele Schwerhörige es tun – extra laut bzw. schreit geradezu. Außerdem braucht er wegen einer Venenentzündung im Bein Krücken, um sich fortzubewegen; nach zwei Schritten wirft er diese seiner Frau vor die Füße und giftet: *„Dass du immer versagst / Immer ist es das gleiche / Ich habe keine Stütze an dir“* (WV, S. 139). Gleichzeitig erträgt er es aber nicht, ohne die körperliche Nähe und ständige physische Präsenz seiner Frau zu sein, da er jeglichen Kontakt zur Außenwelt abgebrochen hat und sie sozusagen seine Welt darstellt.¹⁶⁹ Er versucht, sie durch seine (Pseudo-)Gebrechen an sich zu binden, indem er sich betont hilflos und auf sie angewiesen gibt, sodass sie sich um ihn kümmern und ihn pflegen muss. Hilde Haider-Pregler beschreibt diese „Masche“ folgendermaßen: *„Durch gespielte Hilfsbedürftigkeit erpresst sich der Weltverbesserer offenkundig bei der Körperpflege jene ‚Streicheleinheiten‘, die er weder erbitten noch geben kann.“*¹⁷⁰

Dieses Schema finden wir auch bei *„Am Ziel“*: zwar lässt die Mutter kaum ein gutes Haar an der Tochter, im Grunde hat sie jedoch Angst, dass diese sie verlässt: *„Ich hätte dich vielleicht laufen lassen / wenn ich gesund wäre / aber es ist besser für dich du bist da / an meiner Seite / von mir geschützt“* (AZ, S. 320). Sie spricht ein seltenes Lob aus und macht ihre Tochter gleichzeitig so klein wie möglich, um sie an sich zu binden:

„Was danke ich dir nicht alles mein Kind / und jetzt / willst du mich verlassen / Nein / du wirst mich nicht verlassen / das kannst du gar

¹⁶⁸ Vgl. Fuest, 2000. S. 61.

¹⁶⁹ Vgl. Haider-Pregler, Hilde und Peter, Birgit. *Der Mittagesser: Eine kulinarische Thomas-Bernhard-Lektüre*. Wien-München: Deuticke, 1999. S. 143.

¹⁷⁰ Ebd., 1999. S. 86.

nicht / du bist gar nicht lebensfähig ohne mich / du kommst um ohne mich / wenn du weggehst kommst du um“ (AZ, S. 328).

In ähnlich erpresserischer Weise will auch Herrenstein in „*Elisabeth II.*“ seinen Diener Richard halten, den er verdächtigt, sich um eine andere Stelle umgesehen zu haben und ihn verlassen zu wollen. „*Die ganze Zeit habe ich / hier / zeigt es / diesen Brustschmerz / sehen Sie Richard hier [...] da genau / genau da*“ (EL, S. 333) klagt Herrenstein; Richard muss die Stelle berühren, dann fügt er hinzu: „*Das wäre für mich furchtbar / wenn Sie mich im Stich ließen / schließlich dauert es mit mir ja nicht mehr lange / halten Sie doch noch diese kurze Zeit durch*“ (EL, S. 334). Herrenstein weiß, wie sehr er von Richard abhängig ist. Trotzdem versucht er aber manchmal, Dinge alleine zu machen, um sich das Gegenteil zu beweisen. So hat er etwa in Rom versucht, alleine aufzustehen – was ihm naturgemäß misslungen ist: „*Dass ich Sie nicht brauche habe ich gedacht / ich habe den Versuch gemacht / und bin aus dem Bett gefallen / es war kein Unglücksfall / es war die Rache für meinen Entschluss [...] ich wollte einmal unabhängig sein von Ihnen / aber ich scheiterte*“ (EL, S. 288). Er versucht, ihr Abhängigkeitsverhältnis im besten Licht dastehen zu lassen: „*Ich bin ja auch wie ein Vater zu Ihnen / Sie sind der einzige Mensch / den ich aushalte / ich kann nicht sagen warum / es ist die Tatsache mein lieber Richard*“ (EL, S. 292). Herrenstein spricht seinen Diener schließlich sogar direkt darauf an, dass er von seinem Plan, ihn für einen gewissen Doktor Schuppich in Richtung Amerika zu verlassen, wisse:

„Sie wissen ganz genau / wie ich zu Ihnen stehe [...] wie groß meine Sympathie zu Ihnen ist / das ist ja keine Neuigkeit / aber vielleicht ist es notwendig das / einmal auszusprechen / Wenn sie mich verlassen töten Sie mich / ich bin ohne Sie nichts wert das wissen Sie [...] Aber Sie sind doch kein schlechter Mensch“ (EL, S. 345).

Zirkusdirektor Caribaldi wiederum lässt ständig sein Kolophonium fallen und der Jongleur muss es auf dem Boden suchen und aufheben, weil es kein Reservekolophonium gibt. „*Der Kranke und der Verkrüppelte / beherrschen die*

Welt / alles wird von den Kranken / und von den Verkrüppelten beherrscht / Eine Komödie ist es / eine böse Erniedrigung“ (MG, S. 272) diagnostiziert der Jongleur resignierend. Der Dompteur hingegen unterstellt Caribaldi (hinter dessen Rücken), dass er das Kolophonium aus purer Absicht und nicht auf Grund seiner durch das Cellospielen erlangte Fingerschwäche fallen lässt: „Absichtlich / lässt er das Kolophonium fallen / Neuerdings auch / vor dem Jongleur [...] Der Herr Jongleur kriecht auf dem Boden / und apportiert meinem Onkel das Kolophonium“ (MG, S. 297).

Ein spezieller Fall in Sachen Krankheit als Machtinstrument ist Ludwig aus „*Ritter, Dene, Voss*“. Zwar ist er gewissermaßen immer noch das Oberhaupt der Familie, um das sich alles dreht, aber der einstige Geistesmensch ist verrückt geworden und zieht es vor, in einer Anstalt untergebracht zu sein. Nichtsdestotrotz terrorisiert er seine Schwestern schon ihr ganzes Leben lang, doch Dene verteidigt ihren Bruder: „*Ludwig ist so schwächlich und / so zerbrechlich [...] Ich weiß doch ich sehe doch / wie hilflos er ist*“ (RDV, S. 148). Ritter sagt ihr klar, dass nur Dene das glaube, weil sie ihn genau so sehen möchte:

„diese Menschen erscheinen so schwächlich / und sind so stark wie keine anderen [...] Ludwig ist ein Gewaltmensch / das ist die Wahrheit / und das weißt du auch / Gewalttäter mit philosophischen Absichten / aber das darfst du dir nicht sagen / damit wäre dein Konzept kaputt [...] jahrzehntelang betreibt er sein Zerstörungswerk / Wir sind die Hilfsbedürftigen / nicht er / wir sind die Geschädigten / nicht er / uns müssen wir helfen / nicht ihm / Unser Geisteskrüppel / zerstört uns / hat uns schon fast zerstört / das ist sein Triumph / das ist sein Werk“ (RDV, S. 148 ff).

Während Dene äußert, dass Ludwig sie alle zusammenhalte, erwidert Ritter nüchtern: „*Er hat uns längst ruiniert / und vernichtet*“ (RDV, S. 149). Sie bringt die Sachlage auf den Punkt: „*Vor den Schwachen in acht nehmen / hat unser Vater immer gesagt / denn sie sind die eigentlich Starken / die Schwachen beherrschen*

uns / nicht die Starken“ (RDV, S. 152 f). Dennoch lässt auch sie sich dessen nicht entziehen, als sie eine Narbe auf Voss' Hand entdeckt, die er sich beim Versuch zugezogen hat, sich über der Flamme einer Kerze ein Loch in die Hand zu brennen. *„Aber ganz durch / gelang dir nicht / das wäre ein Triumph gewesen / die Hand ganz durchgebrannt selbst“* (RDV, S. 222) sagt sie fragend, Ludwig nickt. Sie zieht ihn an sich und will ihn küssen, zuerst weigert er sich, dann drückt er sie aber fest an sich und küsst sie zurück – bis sie Dene kommen hören. Ritter stößt ihn weg: *„Bist du wahnsinnig / du brichst mir ja das Genick“* (RDV, S. 222). Trotz aller Tyrannei und Unterdrückung in der Vergangenheit durch den Bruder, und wider die Vernunft, die zumindest Ritter durchaus an den Tag legt, lassen sich beide Schwestern weiter von ihrem Bruder, dem verrückten Genie, beherrschen.

8.1.2. Die Schwäche als Chance zur Gegenwehr

Anders als bei den herrschenden Protagonisten benutzen die mit weniger Macht ausgestatteten Figuren ihre Krankheiten und Gebrechen nicht als Mittel zur Unterdrückung oder als Bindungsmaßnahme, sondern zur Gegenwehr bzw. als zielgerichteten Racheakt. Ein gutes Beispiel für dieses Machtspiel finden wir bei Caribaldi und seinen Zirkusangestellten, wo besonders der Dompteur immer wieder durch körperliche Gebrechen aufbegehrt. Schuld am Caribaldis Scheitern, das Forellenquintett perfekt zu spielen, sind die körperlichen Schwächen der Quintettmitglieder; Caribaldi selbst diagnostiziert bei allen „Atmungsschwierigkeiten“ (S. 322), auf die er das Versagen seiner „Instrumente“ zurückführt.¹⁷¹ Alles, was sich seinem Willen widersetzt oder seiner Macht entzieht, deklariert er ohnehin als „fürchterliche Gewohnheit“ (S. 321) oder „nervöse Krankhaftigkeit“ (S. 281).¹⁷² Dass der Dompteur auf Grund einer Verletzung – zurückzuführen auf seinen übermäßigen Alkoholkonsum - seinen Part am Klavier nicht spielen kann, regt Caribaldi furchtbar auf:

¹⁷¹ Vgl. Craciun, 1999. S. 228.

¹⁷² Vgl. Ebd. S. 229.

„Immer ist es der Dompteur / der das Quintett sabotiert / (schreit) / Sabotage / Sabotage [...] Aber es ist ein Quintett / kein Quartett / Und weil er fortwährend / eitrige Wunden an seinem Körper hat / besauft er sich / und dann ist es ihm unmöglich / sich auf dem Klavier zurechtzufinden“ (MDG, 318).

Der Dompteur weiß genau, wie sehr er seinen Onkel damit zur Weißglut bringt; es ist seine Art der Rache gegen die Suppression durch Caribaldi – und Caribaldi ist dies absolut bewusst: *„Es ist sein Triumph“* (MDG, 328). Eine ähnliche Taktik wendet auch Frau Bruscon in *„Der Theatermacher“* an, die ihren Mann mit ihrem Husten ärgert. Herr Bruscon beschwert sich, dass seine Frau damit sein Stück ruiniere, weil sie in ihren Text hinein hustet – was für Bruscon einem Frevel gleichkommt, denn es ist ja sein Stück. Boshaft äußert er sich: *„Der einzige Reiz an dir / ist der Hustenreiz“* (TM, S. 105). Wir dürfen Frau Bruscon hier durchaus Absicht unterstellen, ihren Husten zumindest gelegentlich gezielt einzusetzen, um ihren tyrannischen Mann damit aus der Fassung zu bringen, denn sein Stück ist ihm (im Gegensatz zu seiner Familie) heilig und darf nicht beeinträchtigt werden.

In *„Vor dem Ruhestand“* sieht sich Vera gemeinsam mit ihren Bruder durch die Querschnittslähmung ihrer Schwester Clara benachteiligt:

„Rudolf hätte eine ganz andere zweite Lebenshälfte verdient / wir haben sie dir aufgeopfert / und der Dank ist dein ununterbrochener Hass gegen uns [...] Die Krüppel peinigen ihre Pfleger / hat der Vater immer gesagt / bis sie zusammenbrechen tot sind / Im Grunde bist du die Stärkste von uns / Du überlebst uns alle [...] Du beherrscht uns / nicht umgekehrt / wir sind die Hilfsbedürftigen / nicht du / du befiehlst was zu geschehen hat / ob ich ins Theater komme oder nicht / ob ich in ein Konzert gehe oder nicht / Du sitzt in deinem Rollstuhl wie in einem Thron / und gibst Befehle“ (VDR, S. 50 f.).

Auch wenn Clara natürlich nichts dafür kann, dass sie im Rollstuhl sitzt, kann sie diesen tragischen Umstand zumindest dazu nutzen, dass sie nicht alles mitmachen muss, was ihre Schwester gerne hätte. Durch ihre Lähmung und die daraus resultierende Hilfsbedürftigkeit ist sie zwar auf Vera angewiesen, doch es ergibt sich daraus auch eine gegenseitige Abhängigkeit, wie Vera sie treffend beschreibt – und genau dies nutzt Clara für ihre Zwecke aus.

Ein Sonderfall bei den Krankheiten ist Frau Schuster aus „*Heldenplatz*“. Obwohl sie auf Grund ihrer Stellung als Frau eines Universitätsprofessors in erster Linie keine machtlose Person ist wie z.B. das Dienstmädchen Herta, ordne ich sie trotzdem hier ein, weil sie gegen den Professor nie ankam und er über ihr Schicksal bestimmte. Über die Nervenkrankheit ihrer Mutter meint Anna im Gespräch mit ihrer Schwester Olga:

„Ihre Anfälle sind ja ihr Machtmittel / damit hatte sie den Vater zwei Jahrzehnte in der Hand / zuerst war es wahrscheinlich kein Theater / wahrscheinlich ist es auch jetzt kein Theater / und ist doch ein Theater / die Krankheiten dieser Art / sind wirkliche Krankheiten und doch Theater“ (HP, S. 68).

Ihr Onkel Robert erinnert sich:

„sie hat sich mit Händen und Füßen / gegen diese Wohnung gewehrt / aber Josef war wie besessen davon [...] Schon gleich wie sie eingezogen waren / hatte sie schon am ersten Tag den ersten Anfall [...] eine Marotte ist gedacht worden / denn eure Mutter war ja immer eine Theatralikerin / aber es saß doch tief / es war kein Theater“ (HP, S. 138).

Während die Mächtigen sich durch ihre Erkrankungen die Zuwendung ihres Umfelds sichern und dieses damit an sich binden und in ihrem Sinne kontrollieren wollen, nutzen die unterlegenen Figuren ihre Krankheiten und Verletzungen als

Gegenwehr eben dieser Vereinnahmung und Unterdrückung bzw. sogar als Racheakt, der ihnen mit anderen Mitteln (z.B. Sprache) nicht möglich wäre. Sie bringen die mächtigen Protagonisten damit in Situationen, derer sie sich nicht erwehren können, egal wie viel sie auch dagegen anzureden versuchen.

8.2. Unterdrückung und Gegenwehr durch Handlungen mit Requisiten

Requisiten spielen in Bernhards Stücken eine wichtige Rolle; sie sind weit mehr als bloße Bühnenausstattung, wie es auch Wendelin Schmidt-Dengler ausdrückt:

„Die Bühne scheint nur von Requisiten bestückt. Es ist, als ob in dieser Dramaturgie das Requisit zum Akteur werden könnte, und in der Tat, in diesen Stücken werden die Requisiten zu Objekten von Obsessionen, und die Dramatis personae scheinen nicht nur mit den Requisiten zu handeln, sondern auch die Requisiten mit den Akteuren.“¹⁷³

Besonders im Zusammenhang mit Macht und Machtspielen kommen sie zum Einsatz und werden von den Mächtigen dazu benutzt, ihre Allmacht und auch ihren Wahnsinn zu demonstrieren und ihr Umfeld damit zu tyrannisieren. Sie können jedoch auch in manchen Fällen als Waffe gegen diese Obrigkeit eingesetzt werden, wenn sich die Unterlegenen gegenüber deren Macht zur Wehr setzen.

Ein Meta-Requisit als Element einer pedantischen Obsession finden wir den Bühnenvorhang bei Theatermacher Bruscon. Dieser führt mit Ferruccio eine Vorhangprobe durch und lässt den Sohn ein ums andere Mal den Vorhang auf- und zuziehen, um so die Wirkung sehen zu können, wenn jemand dahinter steht: *„nicht ruckartig wie in Mattighofen /langsam / aber nicht zu langsam [...] Mach ihn zu / und zieh ihn wieder auf [...] Zieh den Vorhang wieder zu [...] Zieh ihn wieder*

¹⁷³ Schmidt-Dengler, 1989. S. 113 f.

auf / etwas rascher als vorher / aber nicht zu rasch“ (TM, S. 72 f). Auch beim Weltverbesserer muss alles genau nach seinem Willen sein. Als die Frau dem Weltverbesserer in einer Fußbadewanne die Füße waschen will, entreißt er ihr das Handtuch: „Eine Unverschämtheit / Glaubst du ich erkenne meinen Geruch nicht / Ich liebe es nicht / ein Handtuch zweimal zu benützen“ (WV, S. 122). Er wirft das Handtuch weg: „Man belügt mich nicht ungestraft / Aufheben / Heb es auf“ (WV, S. 122). Als er seiner Frau befiehlt, das gebrauchte Handtuch aufzuheben, weigert sie sich zuerst - aber nachdem der Mann ihr erklärt, dass er warten kann, hebt sie das Handtuch doch auf und holt ein neues. Speziell verhält es sich mit dem Schriftsteller in der Jagdgesellschaft. Er ist weder Angestellter noch Familienmitglied, sondern ein Gast der Generalin im Hause ebendieser und des Generals. Obwohl man meinen würde, dass hier die Generalin ob ihrer Position als Gastgeberin ihre Macht zeigt und ausspielt, ist die Sachlage genau umgekehrt. Der Schriftsteller zollt ihr keinerlei Respekt; er spielt nicht nur Siebzehnhundertvier (oder eben auch nicht) mit der Generalin, sondern er spielt vor allem ein Machtspiel mit ihr. Im wahrsten Sinne des Wortes hält er die Karten in der Hand und quält seine Gastgeberin absichtlich – diese spielt das Spiel trotzdem mit:

„Wenn ich vollkommen erschöpft bin / sagen Sie / noch ein Spiel noch ein Spiel / Sie sagen es drohend / drohend verstehen Sie [...] Sie quälen mich / indem wir jetzt / nicht spielen / wir spielen nicht jetzt / Sie wollen mich quälen / quälen / quälen / Dann wenn ich Lust habe / zu spielen / spielen Sie nicht / Aber wenn Sie Lust haben zu spielen / spielen wir / dann wird ununterbrochen gespielt / bis zur Bewusstlosigkeit“ (JG, S. 181 f).

Der Schriftsteller nimmt der Generalin auch wiederholt die Spielkarten aus der Hand – kommentarlos - und legt bzw. wirft sie auf den Tisch, um seinen Willen noch zu verdeutlichen. Und wenn sie dann doch wieder spielen, mischt sie ihm nicht schnell genug, sodass er ihr die Karten erneut wegnimmt und selbst schnell mischt. Ein wenig anders verläuft die Partie beim Weltverbesserer. Dieser stellt klar: *„Zwanzig Jahre / spielen wir dieses Spiel / es ekelt mich davor / aber ich will*

es spielen / Mit dir / weil es mich mit niemandem / so sehr ekelt“ (WV, S. 157). Als er verliert, wirft er seiner Frau die Karten ins Gesicht und herrscht sie an: *„Ich will nicht spielen / jetzt nicht“* (WV, S. 157); sie hebt die Karten vom Boden auf und geht mit dem Kartenspiel hinaus.

8.2.1. Kleidung

Die Protagonisten definieren ihren Status und ihre Stellung gerne über Kleidungsstücke bzw. spielen damit ihre Machtspielchen mit ihren Angestellten. Besonders die gnädigen Damen sind hierbei sehr geübt, ihre Untergebenen durch diverse Handlungen, Verbote und Zwänge im Zusammenhang mit Kleidung zu demütigen und zu unterdrücken, was bereits in Kapitel 7.2. eingehend beleuchtet worden ist: Frau Zittel möchte Hausmädchen Herta am liebsten nur in Schwarz sehen, wie es auch der Professor gewollt hätte, und die Dienerin der Präsidentin darf kein schwarzes Kleid zu einer Beerdigung anziehen und auch keinen Schleier tragen. Die Präsidentin sieht in dem Schleier ein Requisit für die Rolle als Mächtige. Einerseits kann sie dahinter ihre eigene Angst verbergen, andererseits verbietet sie ihrer Dienerin Frau Frölich, einen Schleier zu tragen, damit diese das nicht etwas auch tun könnte.¹⁷⁴ Aber nicht nur Kleidervorschriften dienen dazu, Macht zu demonstrieren; die Protagonistinnen benutzen einzelne Kleidungsstücke geradezu wie ein Stöckchen, das ein Herr seinem Hund zum Apportieren hinwirft. Dies ist z.B. der Fall in *„Ein Fest für Boris“*, als Johanna der Guten eine riesige Schachtel voll bunten Handschuhen und Hüten bringt, die diese mit Hilfe von Johanna nacheinander anprobiert. Die Gute zieht die Sachen nach der Anprobe wieder aus und wirft ein Teil nach dem anderen auf den Boden, möglichst weit weg oder sogar direkt ihrer Dienerin ins Gesicht. Sie zwingt Johanna, die Hüte und Handschuhe aufzuheben und ihr wiederzubringen, nur um sie umgehend wieder wegzuwerfen. Dass die Gute Johanna gern herumkommandiert und sie deutlich spüren lässt, wer die Oberhand hat, ist von Beginn des Stücks an ersichtlich, aber besonders deutlich ist dies an dieser Szene zu erkennen – ein Machtspiel par

¹⁷⁴ Vgl. Jang, 1993. S. 45.

excellence, das der Guten offenbar viel Freude bereitet. Die Präsidentin in „Der Präsident“ verhält sich ganz genauso, sie wirft ihr schwarzes Kleid auf den Boden und kommandiert, dass Frau Frölich es aufheben soll, dann wirft sie es wieder auf den Boden. Dem Schleier der Präsidentin ergeht es wie dem Kleid; sie reißt ihn sich vom Kopf und schmeißt ihn zu Boden, nur um Frau Frölich zu befehlen, ihn wieder aufzuheben. In „Heldenplatz“ ist Hausmädchen Herta zwar keine Angestellte von Frau Zittel, sie untersteht ihr aber im Dienstgrad. Nichtsdestotrotz bedient sich Hauswirtin Frau Zittel der Kleidungsstücke des Professors zur Machtdemonstration und wirft Herta dessen Schuhe vor die Füße; sie soll sie putzen. Jedoch nimmt sie ihr den ersten Schuh gleich wieder aus der Hand: *„Das ist ja kein Schuheputzen [...] So so“* (HP, S. 18) zeigt sie ihr, wie der Schuh geputzt gehört und gibt ihn ihr dann wieder. Vor allem aber demonstriert sie Herta en detail, wie sie die Hemden zusammenzulegen hat – nämlich genau so, wie Professor Schuster es ihr selbst Jahre zuvor gezeigt hatte: *„So siehst du so [...] Sieben- oder achtmal riss er das Hemd in die Höhe / und legte es wieder zusammen [...] so Frau Zittel so so so / er warf mir das Hemd ins Gesicht / und ich sollte das Hemd zusammenlegen / unerbittlich“* (HP, S. 26). Sie gibt diese Unterdrückung und Pedanterie durch den verstorbenen Professor nun ihrerseits an Herta weiter und zeigt ihr damit ihre Position und Fähigkeiten auf.

Aber nicht nur das Herr-Diener-Verhältnis ist geprägt von Machtspielen mit Bekleidung, wir finden dies auch in Familien, wo schier endlos über Dinge wie die Länge einer Hose gezankt werden kann. So wird ein Stapel Baumwollunterhosen in „Ritter, Dene, Voss“ zum Streitobjekt: Dene kauft für Voss Schweizer Gebirgsbaumwollunterhosen, sogenannte Montblanchosen, die er am liebsten sofort probieren möchte. Da man sich jedoch im Speisezimmer befindet kann Dene dies auf keinen Fall zulassen. Während Voss beginnt, sich auszuziehen, reißt sie ihm die Unterhose aus den Händen: *„Ohne mich / das geht doch nicht / gib her“* (RDV, S. 220). Ritter ist genervt: *„Das ist doch lächerlich [...] Warum hast du die Unterhosen hereingebracht jetzt / wenn er sie nicht anziehen darf [...] Dumme Gans“* (RDV, S. 220). Voss nimmt an dem Streitgespräch interessanterweise kaum teil, er stammelt nur: *„Nicht darf / nicht darf / darf nicht“* (RDV, S. 220),

dafür gerät Ritter in Rage: *„Sie liebt dich / unglücklich / nach wie vor [...] du hättest die Hose ausziehen / und die Unterhose anziehen sollen / Ach ihr widert mich an [...] diese falsche verlogene Scham“* (RDV, S. 221). Ähnliches spielt sich auch bei *„Der Schein trügt“* ab, als Karl Robert seinen neuen schwarzen Anzug präsentiert, den er sich anlässlich Mathildes Begräbnisses hatte schneidern lassen, und sie beginnen, über die Hosenslänge zu streiten. Karl besteht darauf, dass die Hose zu lang sei und er sie kürzen lassen sollte, während Robert immer wiederholt, dass die Hose nicht zu lang sei; so geht es hin und her, bis Karl sich erschöpft in einen Fauteuil fallen lässt. In *„Der Weltverbesserer“* bedient sich dessen Frau zum ersten Mal sogar der Sprache wenn die beiden sich darum streiten, ob ihr Mann einen bestimmten schwarzgestreiften Anzug schon einmal in Trier angehabt hat oder nicht. Sie beharrt darauf, dass er den Anzug in Trier getragen hat, obwohl der Weltverbesserer es immer wieder abstreitet, weil er sich nicht erinnern kann. Aber die Frau lässt nicht locker, und schließlich gibt der Weltverbesserer zu: *„In Trier habe ich ihn getragen / du hast recht / das ist mein Trieranzug“* (WV, S. 146).

Doch wie gesagt werden Kleidungsstücke nicht nur von den Mächtigen dazu verwendet, ihre Macht auszuspielen, sondern auch von den Untergebenen, um dem entgegenzuwirken bzw. mit ihrer Kleidung einen Widerstand auszudrücken: als die Präsidentin ihr verbietet, ein schwarzes Kleid zur Beerdigung zu tragen, kommt Frau Frölich demonstrativ in einem roten Kleid zurück – ein Seitenhieb, der die Präsidentin merklich ärgert. Oder als die Frau des Weltverbesserers die Fauteuils hin- und herschiebt, und er schließlich ihr Kleid bemerkt: *„Was für ein hässliches Kleid / Du musst es ausziehen [...] 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, S. 171). Und auch der Spaßmacher provoziert seinen Herrn Caribaldi damit, dass er während der Probe immer wieder seine Haube von seinem Kopf rutschen lässt bzw. diese mit beiden Händen auf seinem Kopf festhält. Das macht Caribaldi rasend; er untersucht den Stoff der Haube und befiehlt seiner Enkelin, den Leinenstoff in der nächsten Stadt zu stärken, bzw. soll eine Schnur angenäht werden, die unter dem Kinn zusammengezogen werden kann, damit die Haube nicht mehr herunterrutscht. Dies sind eben die kleinen

Dinge, mit denen sich diejenigen, die eigentlich kaum über Macht verfügen, zumindest hin und wieder von ihrem Joch befreien können und zumindest für einen Moment lang die Oberhand haben.

8.2.2. Mobiliar und andere Utensilien:

Einen ähnlich häufigen Auftritt wie Kleidungsstücke als symbolträchtige Gegenstände in einem Machtspiel haben bei Bernhard auch Möbel und Dekorationsgegenstände. Sie sind nicht nur Inventar oder Statussymbole, sondern müssen oftmals zur Machtdemonstration herhalten und spiegeln so den Wahnsinn der Protagonisten wider. Sie können aber auch den Machtlosen als Ventil und Möglichkeit zur Gegenwehr dienen. Letzteres bekommt der Leser in „*Die Macht der Gewohnheit*“ geboten, wenn der Dompteur mit einbandagiertem Arm auf die Tasten des Klaviers eindrischt, mit beiden Armen darauf herumtrommelt und sich immer wuchtiger auf das Klavier wirft. Caribaldi ist außer sich: „*Die Unverschämtheit / sitzt am Klavier / Der Kunstzertrümmerer [...] Die Bestien zertrümmern / die Kunst / hören Sie / die Kunst wird zertrümmert [...] Das hätte ich wissen müssen / dass es sich um ein Tier handelt*“ (MDG, S. 346 f). Als der Neffe dann auch noch Kopf und Arme auf die Klaviertasten fallen lässt, schreit sein Onkel nur mehr, der Dompteur müsse hinaus, bis der Jongleur und der Spaßmacher den Betrunkenen hinaustragen. Wo der Dompteur seinen Hass auf Caribaldi an dessen Klavier auslässt, spielt der Weltverbesserer im gleichnamigen Stück seine Macht gegenüber seiner Frau aus, indem er ihr anschafft, alleine den großen Fauteuil umzustellen. Naturgemäß schafft sie es nicht, ihn an die für den Weltverbesserer richtige Stelle zu bringen, woraufhin er sie anherrscht: „*Dahin / dahin siehst du / Ich zeige dir doch / wohin / dahin / Fühlst du denn nicht wohin der Fauteuil gehört [...] Der Fauteuil muss von da weg / er muss weg*“ (WV, S. 162). Dieser Vorgang wiederholt sich mit weiteren Fauteuils, die die Frau selbst schleppen muss, weil der Weltverbesserer fremde Menschen – in diesem Fall die Hausangestellten – nicht ertragen kann.

Besonders die Pedanterie der Geistesmenschen schlägt sich im Haushaltsinventar nieder und diese Zwanghaftigkeit wirkt sich verständlicherweise auch repressiv auf das Umfeld aus. Herr Meister in „Über allen Gipfeln ist Ruh“ ist pedantisch, wenn es um seinen Frühstückstisch geht – alles muss auf seinem angestammten Platz liegen. Als er einen prüfenden Blick darauf wirft, merkt er, dass die Wahlverwandtschaften nicht da sind – sofort stürzt Frau Meister daraufhin ins Haus hinein und holt einen Band der Wahlverwandtschaften. Alles muss eben seine Ordnung haben. Er rückt auch diverse Gegenstände zurecht, nachdem diese von seinen Gästen angesehen wurden und nun nicht mehr akkurat auf ihren Plätzen stehen bzw. liegen. Ebenso ist es bei Voss aus „Ritter, Dene, Voss“: der Tisch muss genauso gedeckt sein, wie ihn die Mutter damals gedeckt hat, außerdem dürfen keine Kerzen auf dem Tisch sein, und natürlich muss alles absolut sauber und rein sein. Dene hält sich strikt daran – und Ritter findet dazu passende Worte: *„Geometriewahnsinn selbst auf dem Speisezimmertisch / Unterwürfigkeitsübungen“* (RDV, S. 140). Nach dem gemeinsamen Essen mit seinen Schwestern stören Voss auf einmal sogar die Familienporträts an der Wand: *„Es ist doch eine Perversität / dass die Bilder / genau gegenüber hängen [...] schlecht gemalt [...] Portraitfimmel / Ahnenkult“* (RDV, S. 199). Er nimmt das Mutter- und das Vaterportrait herunter und vertauscht deren Plätze, dann nimmt er beide wieder ab und lehnt sie an die Wand; dafür hängt er die Portraits der Onkel Karl und Friedrich ebenfalls um und nimmt sie dann erneut ab. Er findet die Bilder alle scheußlich und hält das sich Malen lassen der Familienmitglieder für hinausgeschmissenes Geld. Schließlich stellt sich heraus, dass seine Schwestern sich auch haben malen lassen – und die Bilder vor ihm auf dem Dachboden versteckt haben. Während Ritter die Gemälde holen muss, hängt er einstweilen die anderen Bilder wieder um. Naturgemäß ist er absolut nicht begeistert von den Portraits, sie stellen für ihn einen Verrat dar:

„Ein Vermögen / für eine Gemeinheit [...] Den Bruder in Steinhof besuchen / alles Heuchelei / ihn hintergehen zuhause / sich malen lassen / sich malen lassen / und das Gemalte auch noch aufhängen / und wenn der Bruder nach Hause kommt / das Aufgehängte von den

Wänden herunter nehmen / und auf dem Dachboden verstecken“ (RDV, S. 206).

Aber nicht nur die Porträts regen ihn auf, auch die Tapete und der Standort der Kredenz sind ihm plötzlich ein Dorn im Auge. Er will die Kredenz wegschieben, die Schwestern müssen ihm helfen, aber die Kredenz ist zu schwer und rührt sich nicht. Voss ist aufgeregt: *„Es ist unser Haus / nicht mehr das der Toten [...] Schiebt an / nur einen halben Meter“ (RDV, S. 208).* Nach einem Ruck fliegt aber lediglich das Geschirr in der Kredenz durcheinander und zerbricht; Ritter zündet sich eine Zigarette an, während Dene die Scherben zusammenkehrt – inzwischen plant Voss schon, die Uhr zu verschieben: *„Solange ich denken kann / stört es mich / dass die Uhr dort steht / Nur einen halben Meter nach links / vielleicht nur auf Probe“ (RDV, S. 209).* Er schiebt sie ein wenig nach links, tritt zurück und betrachtet sie – es gefällt ihm nicht, also schiebt er sie auf den ursprünglichen Platz zurück und beobachtet sie nochmals. Schließlich meint er: *„Wahrscheinlich / gehört die Uhr / gar nicht ins Speisezimmer / es ist ja eine Gemeinheit / eine Uhr im Speisezimmer [...] aber die Uhr muss hinaus / ich ertrage den Anblick der Uhr nicht“ (RDV, S. 210).* Am Ende entdecken Ritter und Dene, dass die Familienportraits seitenverkehrt an der Wand hängen.

8.2.3. Spazierstock als Herrschaftsstab

Dieses Utensil dient manchen von Bernhards Protagonisten als verlängerter Arm mit Hinweisfunktion genauso wie als Werkzeug zur Bestrafung. Eun-Soo Jang weist in ihrem Buch *„Die Ohn-Machtspiele des Altersnarren“* explizit auf die Sonderfunktionen des Spazierstocks hin:

„Der Spazierstock ist die Narrenpeitsche des Altersnarren. Er deutet einerseits auf die körperliche Schwäche des Alten hin, er dient andererseits zur bewussten Demonstrierung der Autorität, mit der sich

*die Altersnarren in Szene setzen. Der Stock funktioniert sogar als Waffe zur Ausübung ihrer gewalttätigen Herrschaft [...].*¹⁷⁵

Bruscon sagt dem Wirt z.B. nicht, wo im Raum er den Tisch hinhaben will, sondern deutet es ihm mit dem Stock. Auch seinen Kindern zeigt er mit dem Stock, wo genau er die große Maskenkiste stehen haben möchte. Auf der Bühne dirigiert er seinen Sohn mit dem Stock an den Punkt, wo Ferruccio sich hinstellen sollen. Auch der Paravent, Teil der spärlichen Bühnendekoration, muss von Ferruccio per Weisung mit dem Stock verschoben werden. Es scheint, als wolle der Theatermacher mit dem Stock das ausdrücken, was er mit Worten offensichtlich nicht kann. In Wahrheit ist es schlicht und einfach eine Kommando-Geste, mit der er seine Kinder herumkommandiert und sich über deren Verwirrung freut. Solcherart Anweisungen mit einem Stock findet man wie gesagt auch in „*Immanuel Kant*“ und „*Der Weltverbesserer*“.¹⁷⁶ Diese Macht demonstrierenden Maßregelungen wendet z.B. Kant gerne bei Diener Ernst Ludwig an, der auf Befehl Kants nur ganz langsam und nach und nach die Decke von Friedrichs Käfig abziehen darf, da es sonst laut Kant dem Augenlicht des Papageis schaden könnte. Den Käfig darf Ernst Ludwig auch nur auf einen ganz bestimmten Sessel neben Kants Klappstuhl stellen, Kant zeigt ihm diesen mit seinem Stock. Als er schließlich an der Käfigdecke zieht, klopft ihm Kant mit dem Stock auf die Finger: „*So nicht / nicht so / Zaghaf / nach und nach*“ (IK, S. 257). Auch Frau Kant ist erschüttert: „*Ernst Ludwig / jetzt sind Sie schon fünfundzwanzig Jahre bei uns / und können noch immer nicht / die Decke vom Käfig abnehmen*“ (IK, S. 258). Und immer wieder klopft er mit dem Stock auf Ernst Ludwig oder schlägt ihm sogar auf den Rücken, wenn er ihm etwas zu sagen oder anzuschaffen hat bzw. wenn er sich über ihn aufregt.

¹⁷⁵ Jang, 1993. S. 153.

¹⁷⁶ Vgl. Ebd. S. 152 f.

8.3. Speisen und Lebensmittel

„Speisen lassen sich für Disziplinierungsmaßnahmen, Machtdemonstrationen und Demütigungsrituale gebrauchen, Lebensmittel ermöglichen Kommunikation und Interaktion.“¹⁷⁷ Diese Feststellung aus „Der Mittagesser“ von Hilde Haider-Pregler und Birgit Peter enthält bereits die Kernaussage, dass Nahrungsmittel von den Mächtigen sowie auch von den Schwachen in Bernhards Werken genutzt werden können. Dies ist möglicherweise auch nicht zuletzt darauf zurückzuführen, dass es sich bei Lebensmitteln um Dinge des alltäglichen Lebens handelt, auf die alle Schichten und Gruppen Zugang haben. Es sind keine Kostbarkeiten oder Raritäten, die mit Status oder Wohlstand verbunden sind, sondern Produkte, die jederzeit für alle zugänglich und verfügbar sind und an denen ein ständiger Bedarf besteht.

Über die Verwendung von Essen und Lebensmitteln als Machtdemonstration sowie als Behelf zum Widerstand gegen diese Macht in einem Stück findet sich Hochinteressantes in „*Ein Fest für Boris*“. Beim gemeinsamen Geburtstagsessen für Boris fordert die Gute die Krüppel und auch Johanna ununterbrochen zum Essen auf, nach dem Motto „seht wie viel ich habe, ich gebe es euch, also esst es gefälligst auch, wenn ich es euch anschaffe“: „*Esst esst doch esst / esst / ihr müsst alles aufessen / aufessen alles aufessen alles austrinken / esst essen esst*“ (FB, S. 50). Die unablässige Aufforderung zur Völlerei in all den bekömmlichen Köstlichkeiten steigert sich zur Tyrannei.¹⁷⁸ Im Gegenzug schenkt Johanna Boris seine heißgeliebten Äpfel zum Geburtstag, was die Gute geradezu als infam empfindet, da sie Johanna auf Grund der lauten Schmatzgeräusche strikt verboten hat, Boris Äpfel zu geben. Mit diesem Geschenk an Boris gewinnt Johanna gegenüber der Guten an Terrain und zeigt ihr auf, dass sie sie zwar demütigen und schlecht behandeln kann, sie aber keineswegs hilflos ist oder klein beigibt. So kann auch eine Hausangestellte gewisse Macht über ihre Herrin haben.

¹⁷⁷ Haider-Pregler u. Peter, 2001. S. 25.

¹⁷⁸ Vgl. Ebd. S. 76.

Vergleichbares spielt sich auch zwischen Caribaldi und dem Dompteur in „*Die Macht der Gewohnheit*“ ab. Caribaldi hasst es, wenn der Dompteur Rettich am Klavier isst:

„Das Klavier als Biertisch / als Unterlage für das Verzehren / das unaufhörliche Verzehren von Rettich [...] Immer ist dieser entsetzliche / dieser grauenhafte Rettichgeruch / in der Luft / Alles stinkt nach Rettich [...] Bierrettich / Sodomie / Sodomie [...] Müssen wir uns das gefallen lassen / dass dieser Mensch / tagtäglich die Probe sabotiert“ (MDG, S. 333 f).

Dieser macht sich diese Aversion naturgemäß zunutze: als der Dompteur am Ende doch noch bei der Probe auftaucht, ist er wieder betrunken – und nimmt sich vom Klavier einen großen Rettich, der dort gelegen hat. In „*Der Theatermacher*“ finden wir eine sehr ähnliche Aktion der Tochter, die von Bruscon ständig drangsaliert wird. Als Ferruccio auf Befehl des Theatermachers den Vorhang zu- und wieder aufzieht, sieht Bruscon Sarah, wie sie ihm die Zunge zeigt. *„Ein billiger Effekt / um den Vater zu verärgern / darauf gehe ich gar nicht ein“* meint er kühl, und heißt Ferruccio, den Vorhang wieder zuzuziehen, *„dass ich dieses hässliche Kind / nicht mehr sehen muss“* (TM, S. 73 f). Nach diesem Vorfall schickt Bruscon Sarah, ihm Mineralwasser zu holen – Römerquelle oder Apollinaris. Als sie mit einem Glas Wasser zurückkommt und der Vater beim ersten Schluck erkennt, dass sie ihm nur gewöhnliches Wasser gebracht hat, spuckt er es aus und donnert los: *„Römerquelle habe ich gesagt / Mineralwasser / Mineralwasser unter Verschluss / Und du getraust dich / deinem Vater ganz gewöhnliches und noch dazu abgestandenes / Utzbacher Wasser zu bringen / Eine Unverschämtheit“* (TM, S. 74). Sarah kann sich nicht gegen ihren Vater wehren, aber durch dieses Glas Wasser kann sie zumindest für kurze Zeit triumphieren. Wie wir schon in vorangegangenen Kapiteln erfahren haben, sind die Bernhardschen Geistesmenschen pedantisch veranlagt, so auch Theatermacher Bruscon. Aber nicht nur das richtige Wasser, sondern vor allem die richtige Suppe muss es sein, und Frittatensuppe ist für ihn essentiell: *„und fragen Sie / ob es möglich ist / dass*

wir jetzt und hier eine Frittatensuppe serviert bekommen / Sozusagen unsere Existenzsuppe“ (TM, S. 40). Obgleich der Verzehr ebendieser auf dem Lande anscheinend ein Risiko birgt: „Das einzige / das hier gegessen werden kann / ist Frittatensuppe / Aber nicht zu fett / immer diese Riesenfettaugen in der Suppe / selbst in der Frittatensuppe feiert die Provinz ihre Triumphe“ (TM, S. 14). Auch der Weltverbesserer ist geradezu besessen von dem, was er isst. Er schreibt seiner Frau penibel vor, wie genau sein Essen zu sein hat und was sie zu kochen hat: „Das Ei weich / die Sauce süß / süß die Sauce“ (WV, S. 132) oder „Zu Mittag ein Omelett / vielleicht ist das die Rettung / Oder ein weiches Steak englische Art / Englische Art / ein Steak [...] Nudeln / oder ein geschnetztes Huhn / aber ein Bauernhuhn / das heute früh noch gegackert hat“ (WV, S. 133 f). Gleichzeitig beschwert er sich darüber, dass sein Frühstücksei immer zu weich oder zu hart sei, und dass die phantasielosen Frühstücksei ihn langweilten. Damit macht er seiner Frau das Leben schwer. Ein weiteres Beispiel von Machtdemonstration und Demütigung in einem spielt sich in „Am Ziel“ ab. Die Tochter will der Mutter Tee einschenken, doch die Mutter winkt ab: „Es ist noch nicht so weit [...] Du musst ihn ziehen lassen / zwanzig Jahre bemühe ich mich / dir das beizubringen [...] Nun schenk ein“ (AZ, S. 291). Als sie den Tee später kostet, stellt sie die Tasse gleich wieder weg: „Er schmeckt nicht / wenn du ihn machst schmeckt er nicht“ (AZ, S. 298). Dann verlangt sie nach Cognac. Sie demonstriert damit offen und rücksichtslos ihre Unzufriedenheit und Missfallen.

Machtspiele rund ums Essen bzw. mit dem Essen werden auch in „Ritter, Dene, Voss“ geführt. Dene möchte, dass Ludwig die von ihr zubereiteten Speisen isst: „Ein so schönes Stück Fleisch Ludwig / vielleicht isst du es doch“ (RDV, S. 177). Er verneint, sie legt ihm trotzdem ein Stück auf den Teller und gießt Sauce darüber. Als er kaum etwas davon isst, gießt sie noch Sauce nach – seine Lieblingssauce, die sie extra für ihn gemacht hat. Als Ritter sie anweist, ihn in Ruhe zu lassen, ist sie beleidigt: „Ich bemühe mich / aber es wird nicht geschätzt“ (RDV, S. 180). Die einzige, die fortwährend und hastig isst, ist sie selbst, während Ludwig feststellt: „in Suppen und Saucen ist immer alles / das etwas wert gewesen ist / ertränkt worden“ (RDV, S. 183). Zum Nachtisch serviert sie Brandteigkrapfen,

die sie - wie sie betont – ebenfalls selbst zubereitet hat, Ludwigs Lieblingsmehlspeise. Dieser riecht daran und verfällt in einen verrückten Monolog über Brandteigkrapfen:

„Wenn wir sie das erste Mal essen ja / aber dann / dann werden sie immer abgeschmackter / und schließlich hassen wir sie [...] der Teufel sagt / iss den Brandteigkrapfen / den deine Schwester gebacken hat [...] siehst du wie ich deinen Brandteigkrapfen / hinunterwürge / ein so ekelhafter Brandteigkrapfen / ein so widerwärtiger Brandteigkrapfen / meine Lieblingsspeise / siehst du“ (RDV, S. 190 f).

Schon während des gesamten Essens baut sich bei Ludwig eine Aggression gegen die Betulichkeit und Ignoranz der älteren Schwester auf, das Gebäck löst schließlich bei Ludwig heftigste Reaktionen aus und er verfällt geradezu in Hysterie.¹⁷⁹ Er isst den Krapfen wie ein Tier, würgend, steckt sich einen zweiten in den Mund, redet weiter, würgt wieder, bis er die eine Hälfte des Krapfens hinuntergeschluckt hat und spuckt die andere aus. Dene rennt geschockt davon, Ludwig zieht wie zum Höhepunkt einer Vorstellung auch noch die Tischdecke vom Tisch, alles fällt zu Boden. Stefan Krammer kommentiert die Szene so:

„Die verbalen Bösartigkeiten, mit denen Dene von ihren Geschwistern traktiert und gedemütigt wird, werden durch die Essensverweigerung symbolisch unterstrichen. Das Essen scheint die Kommunikation widerzuspiegeln. [...] Wo exemplarisch das Essen verweigert wird, kann auch keine Kommunikation stattfinden.“¹⁸⁰

Dies gilt ex aequo für die Geschwister in „Vor dem Ruhestand“, wo wir eine vergleichbare Familienkonstellation und –situation vorfinden. Bei der Feier anlässlich Himmlers Geburtstags verweigert Clara stumm die feinen Kalbsmedaillons, die Vera für sie ausgesucht hat und ihr auf einem Tablett hält. Vera legt ihr daraufhin einfach ein Medaillon auf den Teller.

¹⁷⁹ Vgl. Haider-Pregler u. Peter, 1999. S. 170.

¹⁸⁰ Krammer, 2001. S. 132.

Wo in diesen beiden Stücken noch um Macht und Stärke gerungen wird, verläuft zwischen dem Dompteur und dem Spaßmacher in „*Die Macht der Gewohnheit*“ alles in geordneten Bahnen. Die beiden haben ein Verhältnis, das dem des Herrchens zu seinem lieben Haustier gleicht: der Spaßmacher macht Purzelbäume, der Dompteur wirft ihm Wurst und Rettich zu, wenn er etwas richtig macht, er fängt und isst sie. Mit dem Apportieren und Aufessen der abfallenden Brocken akzeptiert der Spaßmacher gleichsam die Hierarchie, in der er weit unter dem brutalen Neffen des Zirkusdirektors steht.¹⁸¹ Hier werden Lebensmittel also spielerisch dazu verwendet, die festgelegte Herrschaftsverteilung zu bestätigen; neu definiert werden muss hier nichts. In „*Immanuel Kant*“ haben sich Machtkämpfe weitestgehend erledigt, die Rollen von Herr und Diener sind indisponibel und Kant demonstriert seine Herrschaft und Befehlsgewalt nur zu gern, indem er Ernst Ludwig beim Lampionfest anweist: „*Setz dich / iß dich an / und setz dich*“ (IK, S. 328), woraufhin der Diener auf seinen Platz zurückgeht und weiter isst und trinkt und die Tischszene beobachtet. Der Befehl an den Untergebenen, zu essen und vor allem weiter zu essen, wenn derjenige bereits satt ist, hat bei Bernhards machthungrigen Figuren Tradition, wie man an einigen Beispielen in diesem Kapitel sehen kann. Das Essen steht symbolisch für die Kontrolle über das Umfeld; es scheint, als hätte die Person die Macht, die sich bei Tisch durchsetzt, sei es nun durch Zwang, Verweigerung oder sonstige Aktionen in Verbindung mit Speisen und Getränken. So schreibt Wendelin Schmidt-Dengler:

„Kleidung und Essen – darum ranken sich die meisten Rituale, die die Struktur der Dramen Bernhards bestimmen. Das Anziehen und die Einnahme des Essens sind Vorgänge, die dem dramatischen Prozess parallel gelagert sind. [...] Das Essen verwandelt sich zum Aggressionsgeschehen, zum Herrschaftsritual.“¹⁸²

¹⁸¹ Vgl. Haider-Pregler u. Peter, 1999. S. 82.

¹⁸² Schmidt-Dengler, 1989. S. 114 f

9. Widerstand der Ohnmächtigen

Wie aus den vorangegangenen Kapiteln ersichtlich ist, gibt es neben den Machtmitteln, die einzig von den mächtigen Protagonisten genutzt werden, auch solche, die sich auch die anderen, weniger mächtigen bzw. auf den ersten Blick ohnmächtigen Figuren zunutze machen. Natürlich gibt es sodann auch die Mittel des Widerstands, derer sich einzig und allein letztere bedienen – und diese unterscheiden sich grundlegend von den sprachlich geprägten Unterdrückungsmaßnahmen der Geistesmenschen und Herrscherfiguren. Denn die Diener, Hausmädchen, Ehefrauen und Kinder können kaum oder gar nicht mit der enormen Verbalität und Eloquenz der Protagonisten aufwarten; in manchen Fällen nur auf Grund ihrer Position, in anderen wollen sie sich wohl auch einfach nicht ebenfalls auf der verbalen Ebene auseinandersetzen. Deshalb greifen sie zu nonverbalen Formen der Kommunikation, um so trotz aller Widrigkeiten Stellung zu beziehen und Widerstand gegen den Machteinfluss und die Unterdrückung von oben zu bilden.

„Anstelle der spannenden Wortgefechte setzt Bernhard solch nonverbale Kommunikationsmittel ein, die in ihrer subtilen Art manchmal nicht eindeutig erkennbar sind, aber dann umso unheimlicher wirken, wenn der Zuschauer Einblick in diese Doppelbödigkeit gewinnt.“¹⁸³

Diese nonverbalen Kommunikationsmittel, wie Jang sie beschreibt, bilden den Gegenpol zu den sprachgeladenen Machtinstrumenten, die die Macht- und Herrscherfiguren gebrauchen. Sie stehen ausschließlich den durch hierarchisch gegliederte Strukturen untergeordneten, vermeintlich machtlosen Figuren zur Verfügung, die sich nicht wie die ihnen meist sozial höher gestellten Protagonisten - Geistesmenschen - durch das Wort ausdrücken, sondern dadurch, was sie *nicht* sagen oder *nicht* tun.

¹⁸³ Jang, 1993. S. 181.

9.1. Schweigen

Das Verschwiegene ist in Bernhards Stücken neben dem Gesagten stets präsent in der greifbaren Form einer schweigenden Rollenfigur.¹⁸⁴ Stefan Krammer beschreibt, dass der Schweigende zwar aufhört, sprachlich zu kommunizieren, aber nicht nonverbal. Selbst in einer Situation, in der nicht sprachlich kommuniziert wird, findet ein permanentes Senden nonverbaler Informationen statt.¹⁸⁵ Krammer hält bezüglich des Einflusses von Schweigen auf das Machtgefüge außerdem fest:

„Dem Schweigen kann nicht widersprochen werden, deshalb taugt es auch zu subtilem Umgang mit Herrschaftsverhältnissen. Allerdings dreht das Schweigen die Machtverhältnisse nicht einfach um, sondern führt sie über in eine Unentscheidbarkeit, welche die gefertigten Hierarchie zuallererst in Frage stellt und sie dadurch zum Einsturz bringt: Ist es Macht? Ist es Ohnmacht?“¹⁸⁶

Eun-Soon Jang führt in ihrer Arbeit über die Funktion des Schweigens und der Sprache wie folgt aus:

„Wenn nun das Schweigen ähnliche Funktionen wie die Rede trägt, nämlich syntaktische, semantische und pragmatische, so handelt es sich bei diesem Schweigen um ein signifikantes mit selbst zeichenhaftem Charakter, den es zu decodieren gilt. Im Gegensatz zur Rede ist das Schweigen allerdings nicht strukturiert, sondern leer, amorph und chaotisch. [...] Da sich das Schweigen nicht innerhalb eines dechiffrierbaren Systems ‚äußert‘, ist ihm ein rätselhafter Charakter immanent, der diskursiv nicht entschlüsselbar zu sein

¹⁸⁴ Vgl. Krammer, Stefan. „Ritualisierte Kommunikations-Macht-Spiele: Zu einer Semiotik des Schweigens im dramatischen Werk Bernhards“. In: *Thomas Bernhard: Die Zurichtung des Menschen*. Honold, Alexander u. Joch, Markus (Hg.). Würzburg: Königshausen und Neumann, 1999. S. 97.

¹⁸⁵ Vgl. Ebd. S. 38.

¹⁸⁶ Ebd. S. 77.

*scheint. So bewegen wir uns in der Auseinandersetzung mit dem Schweigen in einem Vakuum an Bedeutungsvielfalt zwischen ‚Alles‘ und ‚Nichts‘.*¹⁸⁷

Die Hervorhebung dieser Bedeutungsvielfalt des Schweigens erscheint mir äußerst wichtig, denn nicht jedes Schweigen in den Stücken Bernhards hat die gleiche Bedeutung und sollte ausdrücklich als Zeichen der Gegenwehr verstanden werden. Bei „*Der Weltverbesserer*“ z.B. schweigt dessen Frau eine ganze Stunde lang, während sie das Frühstück zubereitet, ihm die Füße wäscht und sich seine Tiraden anhört. Sie spricht nur einmal drei Worte, als er sie geradezu zwingt, weil er es unbedingt von ihr hören will: „*Für deinen Traktat*“ (WV, S. 128). Generell spricht sie nur sehr wenig; sie zieht es vor, zu schweigen – nur selten bietet sie dem Weltverbesserer verbal Paroli. Oder in „*Der Schein trügt*“, wenn Robert bei Karl zu Besuch ist und immer wieder von Mathilde anfängt, ignoriert Karl dies weitestgehend und kommentiert Roberts Anekdoten nicht weiter. Er möchte nicht hören, dass dieser seine Frau offensichtlich gut kannte bzw. dass diese so gut miteinander auskamen. Diese Formen des Schweigens scheinen weniger eine Form der Ab- oder Gegenwehr zu sein, sondern eher ein bewusster Verzicht auf Sprache auf Grund von Aussichtslosigkeit und Resignation. Sie sagen nichts, weil es sich nicht lohnt, so gegen die Wortmacht der anderen anzukämpfen. Dass dieses Schweigen keine Form von Widerstand ist lässt sich auch dadurch ausmachen, dass es die wortmächtigen Protagonisten nicht zur Kenntnis nehmen und dadurch in keinsten Weise aus der Fassung gebracht werden. Denn genau das kann Schweigen auch bewirken, wenn es zielgerichtet eingesetzt wird, wie es etwa bei „*Ein Fest für Boris*“ der Fall ist. Besonders ihr demonstratives Schweigen ist der Guten an Dienstmädchen Johanna verhasst, sodass sie ihr vorwirft: „*Und weil Sie so intelligent sind / schweigen Sie oft / Es ist Missbrauch / Auf intelligente Weise ihre Schweigsamkeit / die Schweigsamkeit Ihrer Intelligenz*“ (FB, S. 17). Gleiches kann man in „*Elisabeth II.*“ äußerst gut erkennen: Herrenstein weiß um Richards Intelligenz und fühlt sich durch dessen fehlende Worte sogar bedroht:

¹⁸⁷ Krammer, 2001. S. 28.

*„Haben Sie in den fünfundzwanzig Jahren / die sie jetzt bei mir sind
niemals gedacht / dass sie mich töten wollen / erschlagen / von hinten
[...] das wäre doch naheliegend / Ich habe oft gedacht / vielleicht
erschlägt er mich / aber Sie haben es doch nicht getan / niemals [...] Ich
weiß was Sie denken / wen Sie so hinter mir stehen / die meiste Zeit
schweigsam / wortlos“ (EL, S. 314).*

Ähnlich ergeht es der Generalin in *„Die Jagdgesellschaft“*, die sich beklagt, dass der Schriftsteller über lange Perioden einfach stumm mit hängendem Kopf dasitzte und schweige: *„Dann ist das bis an die Grenze des Verrücktwerdens gehende Schweigen / nichts“* (JG, S. 179 f). Natürlich muss man hier anmerken, dass der Schriftsteller keine „ohnmächtige“ Figur im Sinne eines/r Hausangestellten ist, da er sich sehr wohl der Sprache als oberstes Machtinstrument bedient; dennoch steht er streng genommen in der sozialen Hierarchie der Gruppe im Stück eher am unteren Ende, weshalb er sich geschickt auch diese nonverbalen Machtform zu eigen macht. An den drei Beispielen Johanna, Herrenstein und Schriftsteller lässt sich ausmachen, dass die nicht (wort)mächtigen Figuren also nicht nur Willens sein müssen, ihr Schweigen bewusst als Widerstand einzusetzen, sondern auch über ein gewisses Maß an Intelligenz und Scharfsinn verfügen müssen, um diese Möglichkeit überhaupt zu erkennen. So steht Boris' Schweigen in *„Ein Fest für Boris“* in absolutem Gegensatz zu Johannas; es ist ein passives und resignatives Schweigen, aus dem er sich nur durch den eigenen Tod retten kann.¹⁸⁸

Das demonstrative Schweigen also, um das es hier geht, stellt eine subtile Gegenmacht gegenüber den schier endlosen Tiraden der Geistesmenschen dar und unterwandert das scheinbar starre Machtgefüge. Exemplarisch dafür ist neben Johanna aus *„Ein Fest für Boris“* vor allem Clara, die an den Rollstuhl gefesselte Schwester des Protagonisten Rudolf in *„Vor dem Ruhestand“* (1979), die nicht immer nur hilfloser Spielball zwischen den verbalen Attacken ihrer Geschwister ist, sondern durch ihr Schweigen eine Verweigerung als letzte

¹⁸⁸ Vgl. Krammer, 2001. S. 111.

Position erwirkt:¹⁸⁹ In diesem Stück wird das Schweigen zum Motor, das diese „Komödie von deutscher Seele“ in Gang hält.¹⁹⁰ Dabei bedient sich Clara nicht von Beginn an dieses Machtinstruments, sondern passt ihren Widerstand sozusagen den Gegebenheiten an: wenn Clara und Rudolf allein sind, wird der Kampf zwischen ihnen verbal ausgetragen, denn Clara kann verbal nur dann gegen die gemeinsame Front Rudolf-Vera ankämpfen, wenn sie nur einem der beiden gegenübersteht. Sobald Vera zurückkommt, nimmt Clara wieder die Rolle der Schweigenden ein. Rudolf indes beruhigt sich selbst, indem er Claras Wortattacken als nichtig abtut und redet sich ein, dass das, was sie sagt, nicht ernst zu nehmen ist. Paradoxerweise sind Claras verbale Angriffe in der Tat weniger ernst zunehmen als ihr Schweigen, da sie weniger effektiv sind. Ihr Nicht-Reden gegenüber Rudolf ist nicht nur ein Zeichen von Ablehnung und Verweigerung, sondern ist von purem Hass bestimmt. Mit ihrem Schweigen vermittelt sie dies ihrem Bruder auch direkt und positioniert sich somit ihm gegenüber.¹⁹¹

Zum einen versucht Clara, sich mit Vera zu solidarisieren, um so dem Wahnsinn des Bruders mit vereinten Kräften entgegenwirken zu können, zum anderen weiß Clara, dass ihre beiden Geschwister längst eine Verbindung miteinander eingegangen sind, in der für sie kein Platz ist. So bleiben ihr im Ringen um Anerkennung in der Dreiecksbeziehung nicht viel mehr als böswillige Sticheleien gegen Vera. Mit Rudolfs Auftritt verstummt sie jedoch zunächst, ihre Rede hat hier genauso wenig Platz wie sie selbst. Sie reagiert nicht verbal auf Fragen und Bemerkungen ihrer Geschwister, sondern bekundet offensichtlich ihr Desinteresse, indem sie vorgibt, zu lesen. Doch genau dadurch bringt sie sich selbst wieder ins Spiel und verschafft sich durch ihr Schweigen die Aufmerksamkeit, die sie sich erwartet und wünscht. Während Vera und Rudolf im Fotoalbum blättern und in Erinnerungen schwelgen, sitzt Clara daneben und schweigt; Vera beschwert sich: „*Warum bist du denn so schweigsam / anstatt dass du dich freust über die Fotos / wenn du uns nur den Abend verpatzen kannst*“ (VDR, S. 109). Sie

¹⁸⁹ Vgl. Ruthner, 2004. S. 19.

¹⁹⁰ Vgl. Krammer. 1999. S. 98.

¹⁹¹ Vgl. Ebd. S. 99 f.

wird zornig: *„Ich bin richtig wütend auf dich / den ganzen Abend schweigend dazusitzen / aber es gelingt dir nicht uns den Abend kaputtzumachen“* (VDR, S. 111). Claras Schweigen erzeugt besonders bei Rudolf eine Unsicherheit, die ihn immer wieder in Rage bringt – und ihn seiner Schwester gegenüber ohnmächtig erscheinen lässt: *„immer schweigsam und erbarmungslos / bis sie eines Tages zuschlägt“* (VR S. 75). Im 3. Akt, dem eigentlichen Fest zu Ehren Himmlers Geburtstags, verstummt Clara bis auf ein einmaliges „Ja“ gänzlich. Ihr jetziges Schweigen ist in Anbetracht des Festes allerdings anders zu bewerten als das vorherige im 2. Akt, denn es hat sich vom Ausdruck des Hasses auf ihren Bruder zu einer klaren Absage an die Zeremonie selbst verwandelt. Sie verweigert damit die Teilnahme an der alljährlichen Inszenierung, will ihre Rolle nicht einnehmen und die Stichwörter nicht liefern – und bedroht damit Veras und Rudolfs Existenz, die nur in und durch ihre Machtausübung überleben können. Mit dem Scheitern des Festes durch Claras Zutun - oder treffender: ihr Nichtstun - werden sie auf ihre Grenzen verwiesen. Claras Schweigen ist nun das einer Siegerin, es ist ein überlegenes Schweigen, kein ohnmächtiges; es ist als bewusst inszenierter Akt der Verweigerung zu sehen.¹⁹²

„Ihr [Claras; Anm.] Schweigen entlarvt die Rede der anderen als scheinhaft. Durch ihr Schweigen wird die Rhetorik Veras und Rudolfs zum überflüssigen und verbrecherischen Geschwätz. Aus Claras Verweigerung erwächst die dramatische Handlung. Das ist die Einsicht, die dem Schuldspruch Veras implizit ist.“¹⁹³

Zwar sind im Macht-Spiel zwischen Clara, Vera und Rudolf einerseits die Pole klar definiert, weil sie zum Ritual geworden sind, doch andererseits lösen sie sich ständig auf und definieren sich neu. Nicht mehr wer redet, hat die Macht, denn Claras Schweigen erstellt ein neues Barometer der Macht. Es entlarvt gleichzeitig die Rede ihrer Geschwister als verlogenes Geschwätz und enttarnt deren Macht als bloß scheinbar. Ihr Schweigen deckt auf, was deren Rede verschweigt, es erhebt Anklage gegen das Verschwiegene, das unter Ausschluss der

¹⁹² Vgl. Krammer, 1999. S. 98 ff.

¹⁹³ Schmidt-Dengler, 1989. S. 122.

Öffentlichkeit praktiziert wird.¹⁹⁴ Clara ist nicht mehr länger das Opfer, sondern hält nun die Fäden in der Hand.¹⁹⁵ Auch Lothar Pikulik weist auf die spezielle Rolle Claras hin, die gleichzeitig ein Opfer Rudolfs und des Nationalsozialismus und deren Anklägerin ist:

„Seine [Rudolfs; Anm.] infolge eines Luftangriffs querschnittsgelähmte Schwester Clara spielt hier, indem sie, selbst ein Opfer, ihn an die Opfer seiner Taten erinnert, die zumeist schweigende, aber in ihrem Schweigen furchtbare Anklägerin [...]“.¹⁹⁶

Als Rudolf bei Tisch mit einem Herzinfarkt zusammenbricht, giftet Vera Clara aus genau diesem Grund an: „*Du bist schuld / mit deinem Schweigen / du mit deinem ewigen Schweigen*“ (VDR, S. 114). Diese Aussage Veras erhöht Claras Schweigen zu einem ultimativen Machtmittel, das offenbar sogar tödlich sein kann und dessen sich nicht einmal der herrische Patriarch Rudolf erwehren konnte.

Als spezielle Form des Schweigens im Rahmen des nonverbalen Widerstands kann das Verhalten von Frau Bruscon in „*Der Theatermacher*“ gewertet werden, denn sie erweitert das nichts Sagen um eine spezielle nonverbale Kommunikationsform: Lachen. Frau Bruscon lässt all die bösen Worte ihres Mannes gegen ihre Person schweigend über sich ergehen. Als er sie aber eine Schande für das Theater und das weibliche Geschlecht nennt und sie auch noch als seine Lieblingsproletarierin betitelt, lacht sie plötzlich laut aus sich heraus – was ihren Mann aufgebracht zum Fauchen bringt: „*Was unterstehst du dich*“ (TM, S. 114) und sie als Verrückte bezeichnen lässt. Einfach nur zu Lachen kann also genauso effektiv oder sogar effektiver als Verteidigung und Widerstand sein als Schweigen oder gegen die Beleidigungen anzureden und sich auf diese Art

¹⁹⁴ Vgl. Krammer, 1999. S. 102.

¹⁹⁵ Vgl. Ebd. S. 101.

¹⁹⁶ Pikulik, Lothar. „Heinar Kipphardt: *Bruder Eichmann* und Thomas Bernhard: *Vor dem Ruhestand*“. In: *Deutsche Gegenwartsdramatik, Band 1: zu Theaterstücken von Thomas Brasch, Heiner Müller, Friederike Roth, Franz Xaver Kroetz, Heinar Kipphardt, Thomas Bernhard*. Pikulik, Lothar u.a. (Hg.). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1987. S. 169.

verteidigen zu versuchen. Indem Frau Bruscon erst gar nichts sagt und dann nur mehr ein Lachen für ihren Mann übrig hat, nimmt sie ihm den Wind aus den Flügeln und tut seine Aussagen über sie als lächerlich ab, ohne dass sie selbst etwas sagen muss. Sie entwertet mit ihrem Lachen seine Aussagen über sie.

9.2. Passivität und Zuwiderhandlung

Nicht zu handeln, zu zögern bzw. entgegen einem Wunsch oder Befehl zu handeln ist neben dem Schweigen die zweite große Möglichkeit des nonverbalen Widerstandes bzw. der Auflehnung der ansonsten Machtlosen. Zur Passivität gehört, Befehle gar nicht oder erst zögerlich nach wiederholter Aufforderung auszuführen oder simples nicht Reagieren auf die Worte des Gegenübers. Der aktive Teil dieses körperlichen Widerstandes ist die Zuwiderhandlung, d.h. absichtlich genau das nicht zu machen, was der/die andere will. Indem die Untergebenen einfach nicht das machen, was ihre Herren wünschen, können sie sie zur Weißglut bringen und ihnen Grenzen aufzeigen, mit denen sie sich nur schlecht anfreunden können. Der Kernpunkt dabei ist, dass den Mächtigen durchaus bewusst ist, dass die machtlos scheinenden Personen diese Passivität genauso wie das Schweigen mutwillig und aus voller Berechnung einsetzen. Dieses Machtpotential möchten sie ihren Kindern, Geschwistern, Dienern und sonstigen Untergebenen aber natürlich nicht zugestehen, sondern wollen in jeder Situation die Oberhand behalten.

Ein Paradebeispiel ist auch hier wieder die Clara aus „*Vor dem Ruhestand*“. Diese macht vor allem ihrer Schwester Vera das Leben schwer, indem sie sich schlichtweg weigert, Veras Wünschen verweigert und sich ihren Aufforderungen widersetzt. Darüber ist Vera absolut erbost, da die querschnittsgelähmte Clara eigentlich auf sie angewiesen ist und deshalb ihrer Meinung nach schon aus reiner Dankbarkeit das tun oder auch nicht tun sollte, was Vera möchte. Aber Clara verwehrt ihr dies, indem sie sich z.B. weigert, ins Theater oder auf Konzerte mitzukommen; nicht nur dass sie nicht mitkommt: durch ihre Weigerung sorgt sie

gleichzeitig dafür, dass auch Vera nicht hingehen kann. Diese beschwert sich bei ihr:

„Ich wäre gern in Hamlet gegangen [...] und du sagst nein [...] was hätten die Leute gesagt / wenn ich allein in der Loge gesessen wäre / ohne dich / Wo haben Sie denn ihre arme Schwester gelassen / sagen Sie dann [...] Im Grunde hänge ich ganz von dir ab / Gehst du nicht in den Hamlet / kann ich auch nicht hingehen / gehst du nicht in das Konzert / kann ich auch nicht gehen [...] du verwehrst mir das Schauspiel wie die Musik“ (VDR, S. 40 f.).

Es stört Vera und Rudolf außerdem ungemein, wenn Clara liest. Sie versteckt sich dabei geradezu hinter ihrer Zeitung, was Vera so sehr in Rage bringt, dass sie ihr die Zeitung vom Gesicht wegschlägt: *„Du hast schon ein ganz zerstörtes Gesicht / von den Zeitungen“* (VDR, S. 38). Vera versucht sogar, ihre Schwester durch Strümpfestopfen vom Lesen abzuhalten. *„Sie gibt vor zu lesen / in einem dieser verlogenen Bücher / und verachtet uns“* (VDR, S. 61) konstatiert der Bruder. Sich hinter der Zeitung zu verstecken kommt auch in *„Ritter, Dene, Voss“* nicht gut an. Ritter ist nicht damit einverstanden, dass Dene ihren Bruder Voss über ihren Kopf hinweg wieder nach Hause geholt hat; sie will nichts mehr von ihr und ihren Schönredereien hören und fordert, dass sie sie in Ruhe lässt. Darauf antwortet Dene beleidigt: *„Ich decke den Tisch / und du sitzt da und liest Zeitung / als ob dich das alles nichts angehe“* (RDV, S. 133). Ritter ist hier in einer ähnlichen Machtposition wie Clara und zeigt durch ihr nicht Reagieren, dass sie mit der Situation absolut nicht einverstanden ist – da sie dagegen aktiv nichts ausrichten kann, drückt sie ihren Unmut dadurch aus, dass sie sich komplett zurückzieht. Auch von ihrem Bruder hat Dene nur Nichtgehorsam zu erwarten, aber nicht in der passiven Form wie bei Ritter, sondern eine Zuwiderhandlung par Excellence: alle neuen Sachen, Schuhe, Hemden, Hüte usw., die Dene ihrem Bruder nach Steinhof gebracht hat, hat er dort einfach verschenkt. Auch die Zeitungen, die sie ihm gebracht hat, hat er hergegeben. Noch dazu stellt er Schecks aus und verteilt Hundertschillingscheine an Patienten und Besucher, als Dene ihn abholen kommt.

Das alles tat er naturgemäß im vollen Bewusstsein, dass es Dene ärgert und ihr klar macht, dass sie ihn trotz seines Zustandes eben nicht ganz im Griff hat. In „*Der Schein trügt*“ geht es ähnlich zu; dort ärgert sich Gastgeber Karl unheimlich darüber, dass sein Bruder Robert bei seinen Besuchen sich partout nicht in den Stuhl setzt, den Karl ihm anbietet. Hausherr zu sein bedeutet eben nicht automatisch, seinen Gästen etwas vorschreiben zu können. Diese Erfahrung muss in „*Die Jagdgesellschaft*“ auch die Generalin mit ihrem Gast, dem Schriftsteller, machen, denn dieser ist alles andere als bemüht, den Wünschen seiner edlen Gastgeberin nachzukommen. Die Einsamkeit und Langeweile der Generalin muss jedoch groß sein, denn sie lädt den Schriftsteller immer wieder zu sich ein, obwohl er sich offensichtlich ungebührlich benimmt, worüber sie sich auch direkt mockiert: „*Sie sind der rücksichtsloseste Mensch / den ich kenne / es gibt keinen Menschen / mit einer größeren Rücksichtslosigkeit*“ (JG, S. 215) bzw.:

„Und immer die Ungewissheit / ob Sie überhaupt kommen / beschämend / Denn wie oft sagen Sie / Sie kommen / und kommen dann gar nicht [...] Ist alles für Sie / das ganze Haus / hat sich auf Sie eingestellt / Und dann kommen Sie gar nicht / Plötzlich / nach acht Tagen vielleicht / wenn ich Glück habe / sind Sie da / Keine Entschuldigung / nichts / als ob nichts gewesen wäre“ (JG, S. 216).

Als nicht nur rücksichtslos, sondern gar verschwörerisch bezeichnet der Weltverbesserer es, wenn seine Frau nicht prompt auf seine Rufe reagiert. Kommt sie nicht sofort herbeigeeilt, verdächtigt er sie sogleich: „*Ich schreie die ganze Zeit / und du kommst nicht [...] du musst es zugeben / es ist dir alles zuzutrauen / Ein Komplott gegen mich / oder / Ich warne dich / Ich habe Beweise / Eine Unmenge Beweise*“ (WV, S. 151). Auch der Theatermacher Bruscon hat es nicht leicht mit seiner Frau, denn er erfährt doch auch Protest wider seine Tyrannei – zwar nicht mit Worten, dafür aber mit Verweigerung: offensichtlich hat Frau Bruscon sich in Gaspoltshofen erdreistet, sich zu weigern, ihrem Mann die Schuhe zu putzen, was diesen immer noch aufregt.

Ganz besonderer Formen der Gegenwehr und des Widerstands gegen die Unterdrückung durch eine Machtfigur bedient sich Johanna in „*Ein Fest für Boris*“. Das Dienstverhältnis funktioniert offensichtlich grundsätzlich alles andere als reibungslos, denn Johanna ignoriert immer wieder Befehle und Anweisungen der Guten. Johannas Nichtgehorsam zwingt die Gute dazu, das Herrschaftsverhältnis voll auszuspielen, was aber ihren Machtanspruch gleichzeitig demontiert, da Johanna trotzdem zögert bzw. Befehlsausführungen verweigert. In diesem steten Machtspiel sind die Rollen zwar von Anfang an verteilt, werden aber durch derlei Kräftemessen immer wieder neu ausverhandelt.¹⁹⁷ Johanna folgt der Guten wahrlich nicht immer aufs Wort. Als ihr kalt ist und sie Johanna befiehlt, ihr eine Decke zu bringen, zögert diese erstmal und tut gar nichts. Sie muss ihren Befehl wiederholen, erst dann macht ihre Haushälterin sich auf den Weg. Johanna unterlässt es auch, Boris – trotz Befehls der Guten – einen Mittelscheitel zu kämmen, da dieser dies absolut nicht mag. Außerdem gibt sie etwa Ihrer Herrin ein Theaterstück zur Lektüre, in dem ein Mann vorkommt, der keine Beine mehr hat. Die Gute, die die Absicht dahinter durchaus erkennt, stellt fest:

„mit Vorliebe geben sie mit in letzter Zeit eine Literatur / in der Verkrüppelte eine Rolle spielen / infam / aber ich verzeihe Ihnen / wir verzeihen uns / Sie sind ja nicht böswillig / Sie sind bössartig / nicht böswillig / dieser kleine Unterschied auf der zweiten Silbe macht Sie mir wieder erträglich“. (FB, S. 14)

Johanna hat augenscheinlich diverse Mittel und Wege gefunden, es der Guten heimzuzahlen. Da sie sich auf Grund ihrer Stellung nicht verbal wehren kann, sinnt sie auf stille Rache und arbeitet so ohne Worte und doch unglaublich wirkungsvoll gegen die Allmacht der Guten. Wie man sehen kann, ist diese auch entsprechend empört über diese nonverbale Gegenwehr, steht dieser letzten Endes jedoch machtlos gegenüber.

¹⁹⁷ Vgl. Krammer, 2001. S. 106 f.

10. „Nichts ist so beständig wie der Wandel“¹⁹⁸

Dies ist der womöglich wichtigste Schluss, der sich aus der Analyse von Bernhards Werken mit dem Fokus auf Machtdemonstration und dem Spiel mit bzw. dem Kampf um die Macht innerhalb bestehender Systeme und Konstellationen der Figuren ziehen lässt. Macht ist nicht statisch oder unveränderlich. Denn auch wenn in den vorangegangenen Kapiteln von den „Mächtigen“ oder „Ohnmächtigen“ die Rede ist, bedeutet dies nicht, dass diese Personen auch ununterbrochen in dieser kulturell oder sozial bzw. gesellschaftlich vorgegebenen Position oder Gruppe verharren. Wir sind innerhalb der Stücke auf Situationen gestoßen, wo sich das Blatt gewendet hat und eine eigentliche Herrscherfigur plötzlich in der Defensive war und ein eigentlich Untergebener die Oberhand hatte. So können die Täter zu Opfern werden und umgekehrt, und genauso kann sich dies auch wieder ins Gegenteil verkehren, denn das Machtgefüge ist wie gesagt keineswegs konstant, sondern kann sich durchaus verschieben oder umkehren – wenn auch manchmal nur für kurze Zeit. In diesem Sinne möchte ich auf ein paar ausgewählte Stücke zum Abschluss noch kurz etwas genauer eingehen, um die jeweiligen (Macht-)Beziehungen zwischen den Figuren und die in diesen Konstellationen stattfindenden Machtverschiebungen zu beschreiben. Wie zu Beginn der Arbeit erläutert wurde, wurden einige Stücke auf Grund fehlender Konfliktpartner und ergo nicht vorhandener Machtspiele nicht in die Werksanalyse miteinbezogen. Nun möchte ich hier mit Fokus auf wiederkehrende Muster bei Macht und Machtkonstellationen eine Selektion der übrigen Stücke vornehmen, die aus unterschiedlichen Gründen Ausnahmefälle hinsichtlich des Machtmotivs bilden. Diesen Ausnahmen ist gemein, dass hier die Machtkämpfe (wenn überhaupt) schon stattgefunden haben und die Machtverteilung bereits feststeht; die Positionen ändern sich im Laufe der Stücke nicht mehr durch Machtspiele zwischen den Figuren. Daher möchte ich in diesem Rahmen auf die weiterführende Auseinandersetzung mit folgenden Stücken verzichten: „*Der Ignorant und der Wahnsinnige*“, „*Der Präsident*“, „*Der*

¹⁹⁸ Zit n. Heraklit von Ephesos

Weltverbesserer“, „*Über allen Gipfeln ist Ruh*“, „*Am Ziel*“, „*Der Schein trägt*“ und „*Heldenplatz*“. Somit bleiben noch acht Werke, aus denen die Beziehungen zwischen den jeweiligen Figuren hinsichtlich einer möglichen Opfer-Täter- bzw. Überlegener-Unterlegener-Konstellation beleuchtet werden: „*Ein Fest für Boris*“, „*Die Jagdgesellschaft*“, „*Die Macht der Gewohnheit*“, „*Immanuel Kant*“, „*Vor dem Ruhestand*“, „*Der Theatermacher*“, „*Ritter, Dene, Voss*“ und „*Elisabeth II.*“.

10.1. „Ein Fest für Boris“

Bernhard entwirft mit seinem ersten Bühnenstück „*Ein Fest für Boris*“ ein für seine nachfolgenden Stücke grundlegendes Muster: ein Fest oder Essen als Rahmen bzw. Abschluss eines Geschehens, Essen bzw. Nahrungsmittel mit Symbolcharakter sowie ein körperlich deformiertes Erscheinungsbild der Figuren, denen meist jegliche Hoffnung auf Erlösung fehlt. Mit der Guten und Johanna führt Bernhard ein Figurenpaar ein, das am Anfang einer Reihe von Paarungen steht, bei denen sich zwischenmenschliche Beziehungen als Machtbeziehungen entpuppen und die eine gewaltsame Instrumentalisierungen von Menschen zeigen.¹⁹⁹

Der Guten ist bewusst, dass Sie von Johanna abhängig ist, und zwar auf jede Weise. Nicht nur, dass Johanna sie pflegt und für sie sorgt, sie kümmert sich auch um Boris – und vor allem ist sie für die Gute die absolute Bezugsperson, ohne die sie nicht nur körperlich, sondern vor allem auch geistig verloren wäre. Ohne die Spielchen untereinander, ohne die Sticheleien und Demütigungen, mit denen sie Johanna quälen und erniedrigen kann, ginge der Guten das letzte Stück Lebensqualität verloren, das ihr wirklich noch Freude bereitet. Denn in Wahrheit ist sie einsam und nichts stellt sie mehr zufrieden. Ihre Einfälle langweilen sie, ihre Briefe will niemand lesen, eigentlich interessiert sich kaum jemand mehr für ihr Leben – aber Johanna *hat* es zu interessieren. Die Herrin weiß also sehr wohl um die Abhängigkeitsbeziehung zwischen ihr und ihrer Angestellten; aber keine kann

¹⁹⁹ Vgl. Mittermayer, Manfred. *Thomas Bernhard. Leben Werk Wirkung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006. S. 111 f.

ohne die andere, auch wenn es anscheinend so etwas wie Ausbruchsversuche gegeben hat. Die Gute spricht das Problem direkt an:

„Ihre Ausbruchsversuche / An jeden Ihrer Ausbruchsversuche kann ich mich erinnern / Sie sind nicht weggegangen [...] Sie haben Angst gehabt / und aus dieser Angst / aus unser beider Angst ist dann dieser fürchterliche / Dauerzustand geworden / Sie haben immer mehr Geld verlangt / Ich habe Ihnen immer mehr Geld gegeben / aber schließlich mit Ihren Gefühlen / alles wieder ruinieren müssen [...] Freilich habe ich einen hohen Preis zahlen müssen / für unser Verhältnis / Dann habe ich Ihnen gedroht / Sie haben mit gedroht / Wir existieren nurmehr noch in Drohungen [...] Es vergiftet mich“ (FB, S. 24).

Es ist also ein ständiges Hin und Her zwischen Forderungen, Zugeständnissen, Schmähung und Anerkennung, denn ihre Intelligenz gesteht die Gute Johanna durchaus zu: *„Sie sind intelligenter als Sie mir zeigen wollen / Sie zeigen mir nur Ihre oberflächliche Intelligenz“* (FB, S. 25). Doch mit genau diesen Worten, die gewissermaßen einer Achtung gleichkommen, wirft sie ihr damit zugleich Hinterhältigkeit, Durchtriebenheit und Betrug vor. Auch wenn Johanna eigentlich nur ihre Befehle ausführt, wirft sie ihr genau das vor: *„Ich hab Sie jeden Tag um ein Paar Strümpfe geschickt / obwohl ich keine Beine mehr habe / und obwohl Sie genau gewusst haben dass ich keine Beine mehr habe“* (FB, S. 25 f). Doch obwohl sich die Gute ständig über Johanna beschwert, wird sie von Verlustängsten geplagt. So missbilligt sie beispielsweise zutiefst, dass Johanna sie auf dem Ball plötzlich alleine gelassen habe, um zu tanzen: *„Sie haben da zu bleiben / an meiner Seite / zu bleiben“* (FB, S. 32). Stefan Krammer spricht vom Verhältnis zwischen der Guten und Johanna in seiner Dissertation als eine auf Sadismus und Masochismus beruhende Beziehung, deren Reiz aber gerade dann verloren gehe, wenn die Rollen in binärer Ausgrenzung zu klar definiert sind. Deshalb benötige die Gute zur Ausübung ihres Sadismus Johannas Mitwirkung in Form von Widerstand, den es in masochistischer Weise zu überwinden gilt. Wer hier im Endeffekt wen beherrscht, ist nicht immer eindeutig zuordenbar; der

Lustgewinn scheint jedoch sowohl im Herrschen, als auch im Beherrscht-Sein zu liegen. Jedenfalls kommen in diesem sadistisch-masochistischen Spiel mit der Macht beide Parteien auf ihre Rechnung. Krammer weist auch auf die sexuellen Konnotationen in den Machtspielen hin, mit Maskerade, Fetisch, Kostümen und Requisiten als deren unverzichtbare dramaturgische Accessoires bzw. Indizien.²⁰⁰

Das wirksamste Mittel des Widerstandes von Johannes Seite ist ihre Allianz mit Boris, dem verkrüppelten Ehegatten der Guten aus dem Asyl, denn diese Verbindung verkräftet die Gute nicht. Durch eine Koalition können soziale Einheiten (also Personen, Gruppen, Institutionen etc.) Macht ausüben, die ihnen alleine verschlossen bliebe. Durch ihren Zusammenschluss können sie ihre gemeinsamen Ziele gegen den Widerstrand einer konkurrierenden sozialen Einheit erreichen.²⁰¹ So versucht die Gute die – wenn man es so nennen kann – freundschaftliche Liaison zwischen den beiden zu unterbinden, indem sie Johanna verbietet, Boris von oben bis unten zu waschen oder ihm Äpfel zu geben, die er so gerne mag. Denn obwohl er sie eigentlich nicht mehr interessiert und sie sich laufend über seinen üblen Geruch oder sein geräuschvolles Essverhalten beschwert und Johanna sich um alles kümmern muss, was ihn betrifft, möchte die Gute auf keinen Fall, dass zwischen den beiden eine Annäherung erfolgt. Sie sieht Boris als ihr Eigentum, genauso wie Johanna. Natürlich macht sie ihrer Dienerin Vorhaltungen, dass sie sie (gemeinsam mit dem Kaplan) gezwungen habe, ihn aus dem Asyl zu holen. Doch die Gute sieht sich nichtsdestotrotz als Retterin dieses „Geschöpf“, weshalb Johanna keinerlei Anspruch auf ihn hat: *„Als ob er Ihr Geschöpf wäre / Er gehört mir allein / Boris gehört mir allein“* (FB, S. 39). Dementsprechend wütend ist sie, wenn Boris nach Johanna und nicht nach ihr ruft, was dieser wiederum Genugtuung verschafft. Machtspiele zwischen der Guten und Boris gibt es in diesem Sinne nicht wirklich, da Boris geistig zurückgeblieben ist und es offenbar nicht versteht, was es bedeutet, wenn die Gute ihm z.B. zum Geburtstag Offiziersstiefel und lange Unterhosen schenkt, obwohl er wie sie keine Beine hat. Und dass er während des Festes fortwährend auf seine neue Pauke schlägt, was die Gute wahnsinnig macht, tut er wohl kaum

²⁰⁰ Vgl. Krammer, 2001. S. 108 f.

²⁰¹ Vgl. Schneider, 1978. S. 99.

zu diesem Zweck. Fest steht aber, dass sie Boris hasst – nicht zuletzt, da er ihrer Meinung nach einen Keil zwischen sie und Johanna getrieben hat: *„Ein Krüppel hat Sie / hat uns besiegt / ein Krüppel / Boris“* (FB, S. 24).

Als am Ende des Fests schließlich Boris' Tod festgestellt wird, kann Johanna nur noch schreien; sie ist entsetzt, ihren einzigen Freund und Verbündeten verloren zu haben. Boris' Tod bringt sie letztendlich dazu, aus ihrem Ritual des Schweigens auszubrechen, sie kann nicht länger still sein, sondern schreit bestürzt auf. Stefan Krammer sieht Johannas bestürztes Verhalten nicht nur durch Verlust eines lieb gewonnenen Verbündeten gegen die Gute hervorgerufen, sondern vor allem dadurch, dass sie ohne Boris ihre eigene Existenz bedroht sieht. Aber auch das hysterische Gelächter der Guten ist ein Akt der Verzweiflung und Angst, die sie angesichts der drohenden Einsamkeit und Stille empfindet, und nicht etwa, weil sie soeben ihren Ehemann verloren hat.²⁰²

10.2. „Die Jagdgesellschaft“

Im Verhältnis zwischen General und Generalin scheint alles klar: er ist der Herr im Haus und hat das Sagen, alles muss nach seinen Wünschen geschehen. Der General sieht seine Frau als gelangweilte, beeinflussbare Person, die sich für kaum etwas anderes als das Kartenspiel interessiert – und macht seine Meinung auch im Gespräch mit den Gästen der Jagdgesellschaft klar. Doch die Generalin ist ein heimlich mächtiger Part, denn sie weiß um die Problematik des Borkenkäferbefalls im Wald, der deshalb abgeholzt werden muss, ebenso wie um den Grauen Star und die Nierenkrankheit ihres Mannes. Und sie weiß ebenso, dass die zwei Minister nur gekommen sind, um den General zu stürzen. Doch sie klärt ihren Mann nicht auf, sondern hält alles vor ihm geheim:

*„Da hab ich schon vom Ausmaß der Katastrophe gewusst / dass der
Borkenkäfer / in jedem Baum ist / und die Professoren sind in aller*

²⁰² Vgl. Krammer, 2001. S. 112 f.

Heimlichkeit gekommen / dass mein Mann davon nichts erfährt / Wenn er den Grauen Star hat / und er hat den Grauen Star / sieht er ja nichts / haben sie gesagt [...] Ich habe alle zum Schweigen gebracht [...] Dass es sich herumspricht / habe ich immer Angst gehabt / und meinem Mann zu Ohren kommt“ (JG, S. 193 f.).

Die Generalin versichert sich selbst immer wieder: *„Ich habe eine Mauer des Schweigens / um ihn aufgerichtet [...] Er weiß es nicht / er darf es nicht wissen [...] Kein Mensch / niemand / hat etwas gesagt“* (JG, S. 199 f.). Aber verschweigt die Generalin ihrem Mann die Borkenkäfer, die Todeskrankheit und die Absicht der Minister wirklich nur, um *ihn* zu schützen, oder um ihrer selbst Willen, aus Schutz vor seiner Reaktion? Denn obwohl sie offensichtlich großen Respekt vor ihm hat, gibt sie vor dem Schriftsteller zu: *„Wissen Sie / ich habe Angst / vor meinem Mann“* (JG, S. 197). Ob der General von all dem wirklich nichts weiß oder ob er nur so tut, als wisse er nichts, fragt sich allerdings der Schriftsteller. Mit der Generalin springt er ohnehin um, wie es ihm gefällt, denn er weiß, sie ist auf seine Gesellschaft erpicht, ja geradezu angewiesen. Sie nimmt ihm seine Spielchen und Verhaltensweisen zwar übel und sagt ihm das auch, kann es aber nicht ändern. Bevor sie ihn verliert, lässt sie es mit sich machen. In welcher Beziehung der General und der Schriftsteller zueinander stehen, bringt die Generalin auf den Punkt: *„Er hasst Sie / aber nicht so tief / wie Sie ihn hassen“* (JG, S. 211). Der General hält gelinde gesagt wenig vom Schriftsteller bzw. von Schriftstellern generell und macht daraus auch keinen Hehl; für ihn ist er jemand, den seine Frau einlädt, um ihre Langeweile zu überbrücken. Er wirft ihm außerdem vor, seine Frau mit seinen Ideen zu beeinflussen und zu verderben. Allerdings sagt er über ihn: *„Ein undurchschaubarer Kopf / ein ganz und gar undurchschaubarer Kopf“* (JG, S. 207), und vielleicht ist es gerade das, weshalb er ihn nicht ausstehen kann: weil er ihn nicht versteht, diesen Künstler, diesen Pseudophilosophen mit seinen freien Gedanken, ein Kommunist in seinen Augen.

Letzten Endes ist jedenfalls nicht der General die Person, die die wirkliche Macht hat, denn er wird nicht nur politisch und körperlich-gesundheitlich entmachteter,

sondern bekommt diese Sachverhalte gerade vom ihm verhassten Schriftsteller eiskalt präsentiert. Dieser versetzt dem General den Todesstoß, als er die Generalin bittet, sich eine Komödie vorzustellen, in der ein General mit einer Todeskrankheit die Hauptrolle spielt, der sich mit einer Motorsäge am Bein verletzt und zur gleichen Zeit die Diagnose Grauer Star erhält. „Dazu zwei Minister gnädige Frau / die den General zum Rücktritt zwingen wollen“ (JG, S. 244) führt er weiter aus, und zuletzt: „Und möglicherweise gnädige Frau / gestatte ich mir den Borkenkäfer auftreten zu lassen“ (JG, S. 244). In dieser Beschreibung seiner Komödie schildert der Schriftsteller die Realität für alle Anwesenden, von der der General aber nichts wissen soll. Alle haben bis jetzt sozusagen eine Komödie für ihn aufgeführt, die mit dieser Rede des Schriftstellers ihr abruptes Ende findet. Kurz darauf setzt der General dem Spiel ein ultimatives Ende: er erschießt sich im Nebenzimmer, während die Holzfäller draußen beginnen, den Wald abzuholzen.

„Bernhard folgt hier einem Grundanliegen seines Schreibens, der literarischen Demontage von Machtträgern und –strukturen: Der Herrschende geht unter, der ironische Beobachter, der seinen Existenz im Medium der Literatur reflektiert, bleibt am Leben.“²⁰³

10.3. „Die Macht der Gewohnheit“

Nach Ioana Craciun hat Caribaldi die Züge und Eigenschaften einer antichristlichen Gottheit. Er ist ein hassender Gott, der seine Geschöpfe verachtet und quält; er ist schwach, verkrüppelt und doch allmächtig.²⁰⁴ Einige der Quintettmitglieder sehen in Caribaldi einen Verrückten, andere ein Genie oder wirklich eine Art Gottheit; nicht umsonst bezeichnet der Dompteur seinen Onkel (wenn auch widerwillig) als den „Herrn“ (MDG, S. 291). Caribaldi selbst sieht sich als Opfer der Bestien, die ihn umgeben.²⁰⁵ Seinen Neffen, den Dompteur, hasst er, schreit ihn dauernd an und bezeichnet ihn als faulen Hund, denn der Neffe

²⁰³ Mittermayer, 2006. S. 114.

²⁰⁴ Vgl. Craciun, 1999. S. 230.

²⁰⁵ Vgl. Ebd. S. 229.

bringt den Direktor mit seinen ständigen Verletzungen und seiner Trunkenheit zur Weißglut, weil deshalb die Probe des Forellenquintetts nicht stattfinden kann. Auch den Jongleur und den Spaßmacher verabscheut Caribaldi, denn auch sie schieben seiner Meinung nach irgendwelche Schmerzen und undefinierbare Krankheiten vor, um nicht proben zu müssen; er bezeichnet sie als „fürchterliche Menschen“ (MG, 305). Er hat für sie kein gutes Wort über, traktiert den Jongleur mit Verboten und kommandiert den Spaßmacher im Befehlstone herum, um ihnen zu verdeutlichen, wer die Zügel in der Hand hat. Die Enkelin ist von allen ihn umgebenden Personen noch das, was man seinen „Liebling“ nennen könnte. Vielleicht ist dies auch deshalb so, weil ihre Mutter einst beim Seiltanzen tödlich verunglückt ist – woran er sie aber auch immer explizit erinnert und vor allem darauf hinweist, dass ihr das genauso passieren könne. Sie widerspricht ihm nicht und macht, was er ihr sagt. Richtige Gefühle lässt er aber auch der Enkelin gegenüber nicht zu, doch immerhin lobt er sie von Zeit zu Zeit, um sie danach jedoch gleich wieder anzuherrschen, wenn sie etwas falsch macht. Dass sie ihm letzten Endes wohl doch nicht so wichtig ist zeigt sich darin, dass er das Erbe seiner Tochter nicht für das Mädchen aufbewahrt hat, sondern sich damit das teure Ferraracello gekauft hat.²⁰⁶ Der Dompteur hasst und verachtet seinen Onkel, der ihn demütigt und ihn vor allen Leuten einen dummen Menschen nennt, am meisten von allen. Er provoziert den Zirkusdirektor, wo er nur kann, z.B. wenn er mit einer Hacke das Klavier zerstören will. Im Gegensatz dazu sind – trotz aller ihnen zugefügten Demütigungen - Caribaldi's Enkelin und der Jongleur ihm treu untergeben und versuchen, es ihm recht zu machen. Im Gegensatz zur Enkelin widerspricht der Jongleur Caribaldi jedoch hin und wieder und macht ihn auf Fehler und Unzulänglichkeiten aufmerksam. Für Craciun sind die fünf Protagonisten des Stücks weniger als Berufsbezeichnungen im Zirkus zu verstehen als in ihrem Verhältnis zueinander als Metaphern für die möglichen Haltungen des Menschen der Macht gegenüber zu verstehen. So versucht der Dompteur ständig, Caribaldi's Macht zu brechen, wie er in der Manege den Willen der Löwen brechen will; Caribaldi verletzt seinen Neffen hauptsächlich durch sprachliche Gewalt. Der Jongleur wiederum versucht (wenn auch vergeblich),

²⁰⁶ Vgl. Haider-Pregler u. Peter, 1999. S. 115.

dessen Machtmonopol durch diverse Kunststücke zu brechen.²⁰⁷ Worauf sich die Macht Caribaldis stützt, warum die meisten seiner Mitarbeiter kaum Widerstand leisten und weshalb gerade Schuberts „Forellenquintett“ gespielt werden muss, lässt sich nicht erörtern. Caribaldis Macht erscheint als eine absolute Macht, die sich nicht zu legitimieren braucht – genauso wie im Alltag die Macht der Gewohnheit selbst dies nicht tun muss.²⁰⁸ Aber solange die alltäglichen Rituale im Zirkus weitergehen, das Quintett geübt werden muss, solange wird zumindest auch der Widerstand des Neffen weitergehen. Denn dieser hat offenbar nicht vor, sich der Macht des Direktors zu ergeben, der um jeden Preis das „Forellenquintett“ perfekt von ihnen gespielt haben möchte. Da dies mittlerweile zur Existenzgrundlage Caribaldis geworden ist, werden die Machtkämpfe wohl bis zum Ende weitergehen.

10.4. „Immanuel Kant“

Der Protagonist in diesem Stück ist einer der typischen Bernhard'schen Geistesmenschen. Er philosophiert tagein, tagaus und das einzige Lebewesen, das ihm etwas bedeutet (abgesehen von sich selbst) ist der Papagei Friedrich, der ihn überall hin begleitet. Diener Ernst Ludwig muss jedes einzelne Korn für Friedrich genau kontrollieren, damit kein Stein darin ist, an dem sich der Papagei verschlucken kann. Denn genau dies ist einmal passiert – ob aus Unachtsamkeit Ernst Ludwigs oder vorsätzlich, lässt sich nicht sagen. Der Vogel ist jedenfalls der erklärte Liebling Kants, er ist ihm sichtlich sogar wichtiger als seine Frau. Er erzählt, dass diese sich einmal getraut habe, sich abfällig über Friedrich zu äußern:

„In Zoppot hat meine Frau / Friedrich herabgesetzt / aber ich habe meine Frau / vor Friedrich / zur Rechenschaft gezogen / sie musste sich bei Friedrich entschuldigen / seither ist es meiner Frau nicht mehr gestattet / Friedrich zu kämmen“ (IK, S. 278 f.).

²⁰⁷ Vgl. Craciun, 1999. S. 226 f.

²⁰⁸ Vgl. Ebd. S. 223.

Und das, obwohl Friedrich ursprünglich Kants Frau gehörte und sie ihn liebte, bis Kant sie vor die Entscheidung stellte, er oder der Vogel – woraufhin Kant seine Frau ein Jahr weggeschickt hatte und sich selbst in Friedrich verliebte: „*In dieser Zeit bin ich mit Friedrich allein gewesen / das war meine schönste Zeit*“ (IK, S. 279). Als es um einen theoretischen Untergang des Schiffes geht, auf dem sie sich alle befinden, meint Kant nur lakonisch zu seiner Frau: „*Ich sehe, wie du dich / an Ernst Ludwig klammerst / und wie Ernst Ludwig dich hinunterzieht / Was für ein tragisches Ende*“ (IK, S. 285). Andererseits weiß Kant nicht, dass in Amerika in Wahrheit nicht die Abordnung der Columbiauniversität auf ihn wartet, um ihm den Ehrendokortitel zu überreichen, sondern Ärzte und Pfleger eines New Yorker Irrenhauses. Seine Frau weiß dies aber sehr wohl – und anscheinend auch der Steward, dem sie die ganze Fahrt hindurch ins Ohr geflüstert hat und der bei der Ankunft in New York an Frau Kants Seite ist und sie stützt, während der stolze Professor von den vermeintlichen Abgeordneten abgeführt wird. Immanuel Kant ist eine ähnlich tragische Machtfigur wie der General in „*Die Jagdgesellschaft*“. Ein kluger, angesehener und mächtiger Mann, der es gewohnt ist, anderen überlegen zu sein, aber nun unwissender Weise seinen Zenith überschritten hat und entmachtet wird. Dabei weiß sein Umfeld, das er gerne ignoriert oder tyrannisiert, bestens über diese Entmachtung bescheid. Während der General einen Ausweg im Selbstmord sucht, ist sich das philosophische Genie Kant seiner Situation nicht im Geringsten bewusst und begibt sich voller Überzeugung in die Hände des Empfangskomitees, das ihn jedoch anstatt zur Ehrendokortitelverleihung in eine Irrenanstalt abführt.

10.5. „Vor dem Ruhestand“

Dieses Stück mit dem Untertitel „*Eine Komödie von deutscher Seele*“ illustriert anhand der Familiengeschichte der Höllers die die Übermacht der Vergangenheit, der Wiederholungszwänge und der festgefahrenen Verhaltensmuster, aus denen sich die Figuren nicht mehr befreien können, deren Starre ihnen aber zugleich die

notwendige Existenzsicherheit verschafft.“²⁰⁹ Rudolf Höller ist ein wahrer Herrschertyp, er will alles im Griff und jeden unter Kontrolle haben. Gleichzeitig hat er Angst vor dem Verlust dieser Kontrolle, der Macht, der Überlegenheit und steht ständig unter der Spannung und dem Stress, die dieser Lebensstil mit seinen überhöhten Forderungen mit sich bringt. Denn vor allem anderen muss die Gesinnung Höllers und damit auch die jährliche Feier anlässlich Himmlers Geburtstag im Kreise der Familie geheim gehalten werden. Er wirkt ruhig und kontrolliert – aber nur solange, bis das Maß voll ist und es zum großen Knall kommt und er in Jähzorn ausbricht.²¹⁰ Ludwigs Schwester Clara hingegen ist die Verkörperung von Verkrüppelung und hilfloser Humanität. Sie ist gleichzeitig Opfer und Widerpart von Rudolf, der sie einerseits liebt, andererseits hasst und fürchtet, da sie seinen nazistischen Reden widerspricht und im Gegensatz zu Vera seinen Wünschen nicht nachkommen will.²¹¹ Vera wiederum unterhält eine inzestuöse Beziehung zu ihrem Bruder Rudolf. Clara wirft ihr eine Situation aus der Kindheit vor: *„In der Nacht / wenn ich geschlafen habe und du nicht / hast du mich an meinen Zöpfen aus dem Bett gerissen / Du hast mich in den Keller gesperrt [...] Du machtest dich an Rudolf heran nicht wahr / Du hast diese Situation ausgenützt / es ist widerlich“* (VDR, S. 49). Ihre Schwester kontert: *„Was zwischen Rudolf und mir ist / ist vollkommen sauber es ist rein [...] Es hat sich alles so ergeben“* (VDR, S. 49). Vera ist Rudolf in devoter Untergebenheit geradezu hörig; sie ist Schwester, Haushälterin und Geliebte in Personalunion. Als Clara sich erdreistet, das Wort gegen Rudolf zu erheben, erklärt Vera rigoros: *„Wir gehören zusammen / Rudolf und ich / wir lassen uns von dir nicht auseinanderbringen“* (VDR, S. 85). An Vera Höller lässt sich ausmachen, dass die diktatorische Macht des Vaters zur Unterordnung disponiert – die oppositionelle Clara ist der Gegenbeweis zu dieser Theorie, wie Vera feststellt:²¹² *„Von gleichen Eltern / so grundverschiedene Kinder“* (VDR, S. 25). Zu Beginn des Stücks versucht Clara der Rede der Schwester noch verbal entgegenzuwirken; sie argumentiert heftig gegen Veras Verlogenheit und hinterfragt deren Aussagen. Einerseits versucht sie damit,

²⁰⁹ Vgl. Mittermayer, 2006. S. 117.

²¹⁰ Vgl. Ruthe, 2005. S. 75 ff.

²¹¹ Vgl. Fuest, 2000. S. 231.

²¹² Vgl. Pikulik, 1987. S. 170.

Unwahrheiten aufzudecken und die Schwester bloßzustellen, andererseits könnte man ihre anfängliche Gesprächsbereitschaft auch als konstruktiven Versuch deuten, der Schwester die Augen zu öffnen, die sich ihre eigene Wahrheit zurechtgezimmert hat. Das Konfrontieren mit der Wahrheit kann aber auch wieder als grausamer Akt gewertet werden, denn Clara weiß genau, warum ihre Schwester die Wahrheit verdrängt: „*nur weil du so verlogen bist hältst du es aus*“ (VR, S. 31). Es besteht eine Art Hassliebe zwischen ihr und Vera, sie bewundern und verachten sich gleichzeitig.²¹³ Auch die Beziehung zwischen Rudolf und seinen Schwestern ist nicht einfach: er braucht sie beide, liebt sie vielleicht auch beide, gleichzeitig ist er auch von ihnen angewidert. Doch während Vera sich an Rudolf Seite zu einer Art Ehefrau entwickelt hat und mit diesem Arrangement lebt, will Clara das falsche Spiel nicht mehr mitspielen und setzt sich zur Wehr. Rudolf kann sie nicht mehr kontrollieren, Vera gelingt das genauso wenig, und so kommt mit Rudolfs Niedergang am Ende des Stücks Claras Triumph über die Tyrannei des Bruders.

10.6. „Der Theatermacher“

In „*Der Theatermacher*“, einem von Bernhards meistgespielten Stücken, greift er Motive aus „*Die Macht der Gewohnheit*“ wieder auf; und auch hier kommt das angestrebte Kunstwerk nicht zustande.²¹⁴ Es ist ein Stück über Herrschaft und Macht, denn um sein künstlerisches Ziel zu erreichen, hat sich Theatermacher Bruscon seine Mitspieler genauso wie Zirkusdirektor Caribaldi bedingungslos unterworfen.²¹⁵ Ziel ist immer wieder die Aufführung seiner selbst verfassten Weltkomödie „*Das Rad der Geschichte*“, und seine Familie muss mitmachen und alles muss perfekt sein. Er ist ein pedantischer, absoluter Despot und sein Wille ist Gesetz – wer sich nicht daran hält, wird verspottet und/oder bestraft. Das bekommt die Familie immer wieder zu spüren, wenn sie ab und zu versucht, aus diesem ewig gleichen Ritual auszubrechen. Es verhält sich hier wie gesagt in

²¹³ Vgl. Krammer, 1999. S. 98 f.

²¹⁴ Vgl. Mittermayer, 2006. S. 120.

²¹⁵ Vgl. Ebd. S. 115.

vielerlei Hinsicht wie bei „*Die Macht der Gewohnheit*“: die Figuren sind gefangen in einer Schleife einer schier endlosen Aneinanderreihung von Machtkämpfen, aus der es keinen Ausweg für sie zu geben scheint. Ob dieser Ausweg überhaupt gefunden werden will, sei auch hier dahingestellt.

10.7. „Ritter, Dene, Voss“

„Im Brennpunkt des Bernhardschen Machtdiskurses steht die Familie als Paradigma. Bernhard zeigt hier Machtbeziehungen als Formen patriarchaler Tyrannei, die vorzugsweise von seinen ‚Geistesmenschen‘ gegen ihre unmittelbare Umgebung ausgeübt wird – vor allem gegen Partner und Geschwister. [...] Diese Machtbeziehungen führen zu latenter oder manifester Gewalt; immer ist ihnen auch etwas Selbstzerstörerisches eigen, was nicht von ungefähr häufig in einer Metaphorik der Krise, der ‚Falle‘ oder der ‚Vernichtung‘ dargestellt ist.“²¹⁶

So stellt es sich auch in diesem Fall dar. Dene wirft ihrer jüngeren Schwester vor, dass sie ihren gemeinsamen Bruder Voss nur einmal wöchentlich in Steinhof besuchen war, während sie jeden Tag hingegangen sei. Sie habe den Bruder aus reinem Selbsterhaltungstrieb nach Hause geholt: *„ich kann nicht jeden Tag nach Steinhof / ich bin ja selbst krank“* (RDV, S. 124). Ritter wiederum ist absolut nicht damit einverstanden, dass Dene Voss mit heim genommen hat: *„Du hättest ihn in Ruhe lassen sollen / in Steinhof lassen sollen [...] du bist vollkommen auf Ludwig konzentriert / du hast dein Leben ganz auf ihn eingestellt“* (RDV, S. 125 ff). Nüchtern fasst sie zusammen: *„ich habe mich gerettet / du bist ihm verfallen“* (RDV, S. 131). Dene aber ist der Meinung, dass ihre Schwester den Bruder immer schon gehasst habe, Ritter bezeichnet dies als Verleumdung – und es beginnt ein Streit, welche der beiden Schwestern Voss lieber hat:

²¹⁶ Ruthner, 2004. S. 14.

Dene: „*Mich braucht er / auf mich ist er angewiesen / auf dich nicht / aber dich liebt er*“. Ritter: „*Mich / dich liebt er / dich / die Nützliche / mich die Nutzlose / hasst er [...] Dich hat er immer bevorzugt / zuerst bevorzugt / dann geliebt / du bist ihm die nächste*“ (RDV, S. 147).

Ritter erklärt, dass sie sich stets hintergangen gefühlt habe, wenn Voss und Dene ohne sie zu fragen verreist oder auf Veranstaltungen gegangen sind: „*alles hinter meinem Rücken / kein Vorwurf meinerseits / alles immer hinuntergeschluckt*“ (RDV, S. 145). Voss tyrannisiert seine Schwestern wo er nur kann, diese sind mit seinen extremen Aktionen überfordert und wissen sich kaum zu helfen. Diese scheinbar plan- und sinnlosen Maßnahmen verdeutlichen Voss' geistiges Delirium und seine Unzufriedenheit mit der Situation, wieder zu Hause zu sein, wo er doch viel lieber in der Anstalt geblieben wäre. Als Dene einmal in die Küche geht, meint Voss zu Clara, dass er nicht herkommen wollte, dass das sein Tod wäre: „*Meine Schwestern sind meine Zerstörerinnen / sie vernichten mich / sage ich mir immer*“ (RDV, S. 174). Voss alias Ludwig versucht seine Existenz dadurch abzusichern, indem er aus der Gesellschaft aussteigt, und zwar in die „Narrenfreiheit“ einer Nervenheilanstalt.²¹⁷

In diesem Stück wechseln die Machtverhältnisse so schnell wie die Zu- und Abneigung der Figuren untereinander. Eine macht der anderen Vorhaltungen, streitet sodann mit dem Bruder, verbündet sich anschließend mit der Schwester wieder gegen ihn, nur um dieser danach wieder in den Rücken zu fallen. Es ist ein Auf und Ab das ganze Spiel hindurch. Stefan Krammer stellt fest, dass es am Ende des Stücks keinen Sieger zu geben scheint: die Spieler haben alle ihre Rollen ausgespielt und müssen nun erkennen, dass sie alle Gefangene eben dieses Rollenspiels sind, das sich seit ihrer Kindheit bei jeder Begegnung von neuem abspielt. Sie brauchen sich – eigentlich - gegenseitig nichts mehr vorzumachen; trotz Rollentauschs und Kräftermessens scheint sich das Spiel am

²¹⁷ Vgl. Mittermayer, 2006. S. 121

Ende im Leerlauf zu befinden, bis es zum Stillstand kommt – und damit wieder zum Ausgangspunkt zurückkehrt.²¹⁸

10.8. „Elisabeth II.“

Zwischen Herrenstein und Richard besteht naturgemäß eine Herr-Diener-Beziehung. Richard muss sich anhören, wenn Herrenstein sich über Gott und die Welt aufregt, muss ihn ihm Rollstuhl hin- und herschieben, ihm seine Pillen geben und ihm vorlesen. Herrenstein beklagt sich auch manchmal über Richard: *„Sie lesen mir immer zu laut vor Richard / Lauter sage ich immer / das heißt aber nicht laut“* (EL, S. 282), oder *„Es ist unerträglich / wenn Sie immer natürlich nicht sagen / Es gibt Tage da sagen Sie nichts anderes“* (EL, S. 295). Als Herrenstein sich beschwert, dass Direktor Holzinger ausgerechnet an dem Tag kommt, an dem Königin Elisabeth II. in Wien ist, weist Richard ihn darauf hin, dass er ihm ja davon abgeraten hatte: *„Ich sagte Samstag kommt die Königin von England / da kann doch der Direktor Holzinger nicht kommen“* (EL, S. 297). Herrenstein ist bedrückt: *„Und ich habe nicht auf sie gehört / ich habe tatsächlich nicht auf sie gehört / das ist ja eine Katastrophe [...] Ich habe nicht hingehört / Sie haben das gesagt / und ich habe nicht hingehört“* (EL, 297). Dass ein Diener seinen Herrn zurechtweisen darf und dieser das annimmt zeigt Richards starke Stellung im Hause Herrenstein. Er darf auch mit ihm am Frühstückstisch sitzen und gemeinsam mit seinem Herrn frühstücken, was die Haushälterin Fräulein Zallinger nicht darf; sie bleibt an der Tür stehen. Fräulein Zallinger ist für Herrenstein nicht mehr als eine bloße Hausangestellte, oft auch ein Ärgernis, in jedem Fall aber nicht weiter wichtig. So spricht er von sich selbst und gleichzeitig auch über die Haushälterin: *„Ein Mensch / der jahrelang völlig allein lebt / nur mit Ihnen Richard / mehr oder weniger nur mit Ihnen / das Fräulein Zallinger zählt ja nicht“* (EL, S. 302). Dabei hat diese sogar ihre Musikkarriere für ihn abgebrochen, um für ihn da sein zu können. Hin und wieder fordert Herrenstein sie auch auf, ihm etwas vorzuspielen, was er aber schnell wieder bereut: *„Sie spielt doch sehr*

²¹⁸ Vgl. Krammer, 2001. S. 137.

tölpelhaft / finden Sie nicht Richard“ (EL, S. 306) – und Richard widerspricht ihm nicht: „Uninspiriert Herr Herrenstein“ (EL, S. 306). Richard wird also in jedem Fall von Herrenstein bevorzugt, aber das Verhältnis zwischen den beiden ist von ambivalentem Charakter geprägt, wie es für Bernhards Dramen typisch ist. Diener Richard hat in Wirklichkeit seinen behinderten Herrn in der Hand, denn dieser ist völlig auf ihn angewiesen und fürchtet, von seinem Diener verlassen zu werden.²¹⁹ Mit seinem Bekannten Guggenheim spricht er darüber – nachdem er Richard weggeschickt hat, einen Baedeker zu holen:

„Sie wissen es noch nicht / aber Richard hat mir gedroht / mich zu verlassen / ein Erpressungsversuch möglicherweise / wahrscheinlich ein Erpressungsversuch / faselt etwas von Amerika Kalifornien / seit Wochen lebe ich unter dieser Bedrohung / das war vorauszusehen / dass dieses Verhältnis einmal in die Brüche gehen wird [...] Aber ohne Richard bin ich erledigt“ (EL, S. 327).

Er erzählt ihm, dass er seinem Diener eine saftige Gehaltserhöhung und mehr oder weniger sein halbes Vermögen geboten hätte, aber dieser hätte sich unbeeindruckt gezeigt. Herrenstein hegt den Verdacht, dass Richard bereits ein neues Verhältnis bei einem gewissen Doktor Schuppich in Aussicht habe. Auch seinem Neffen berichtet Herrenstein davon, ebenso dass Richard sich an den Wochenenden mit Schuppich in Altaussee treffe und noch mehr: „Richard hat vor / nach Amerika zu gehen / mit diesem Doktor Schuppich / mit dem er ein Verhältnis hat / dann stehe ich da [...] Das Fräulein Zallinger steckt ja mit Richard / unter einer Decke / die beiden machen gemeinsame Sache“ (EL, S. 332). Herrenstein kann nicht ohne Richard sein, gerade deshalb fühlt er sich durch dessen möglichen Weggang absolut bedroht und versucht mit allen Mitteln, ihn zu halten – Richard wiederum kann diese Situation zu seinen Gunsten nutzen, indem er seinen Herrn im Ungewissen lässt und zu der Angelegenheit schweigt. So hat er letztlich die Zügel in der Hand und ist die eigentlich mächtige Figur im Hause Herrenstein.

²¹⁹ Vgl. Jang, 1993. S. 79.

11. Conclusio

Bernhards Theaterstücke sind voll von Macht und Ohnmacht, das ist nicht zu übersehen. In ihnen häufen sich Abhängigkeitsbeziehungen, die zum einen von der monologischen Diskurshoheit der „Geistesmenschen“ und zum anderen vom Schweigen und Erdulden der Partnerfiguren geprägt sind.²²⁰ Spätestens nach der Analyse der oben ausgewählten Stücke wird deutlich, dass eine fixe, allgemein gültige Opfer-Täter-Theorie auf Bernhards Werke nicht anwendbar ist. Das Machtgefüge verändert sich ständig und bleibt in Bewegung, selten ist jemand eindeutig *die* mächtige oder *die* ohnmächtige Person. Reichtum und Erfolg, ein hohes Amt, großes Wissen oder künstlerisches Talent mögen zwar zu einer gewissen Grundmacht auf Grund der daraus resultierenden sozialen Stellung oder zu Wortmacht führen, aber bestimmt nicht automatisch dazu, die Macht über sich und sein Leben oder gar sein komplettes Umfeld zu haben. Die scheinbar Mächtigen existieren in ihrer kleinen, abgegrenzten Welt, in der sie höchstens *glauben*, die absolute Kontrolle zu haben. Sie definieren ihre Existenzberechtigung durch die ewig gleichen Rituale und Machtspiele mit den einzigen Menschen, mit denen sie ihre Welt teilen. Erkennbar ist aber, dass immer wieder dieselben bzw. ähnlichen Typen als mächtige oder ohnmächtige Figuren in bestimmten Gruppierungen bzw. Konstellationen auftauchen und dass sich innerhalb dieser der immer gleichen Instrumente bedient wird, um Macht auszuüben oder sich dagegen zur Wehr zu setzen. So entstehen Machtspiele, die sich zum Teil durchaus bestimmten Mustern zuordnen lassen – trotzdem fällt eine fixe Zuordnung bzw. Einteilung in festgelegte Schemata trotz offensichtlich zu sein scheinender Übereinstimmungen schwer.

Grundsätzlich ist jedenfalls überdeutlich erkennbar, dass sich im Rahmen dieser Konstellationen besonders die Sprache als Instrument der Herrschenden und das Schweigen als letzte Waffe der Machtlosen gegenüber stehen. In „*Der Ignorant und der Wahnsinnige*“ wiederholen die Sprachohnmächtigen lediglich die Sätze

²²⁰ Vgl. Ruthner, 2004. S. 5.

oder Satzfragmente der auf sie Einredenden. In „*Ein Fest für Boris*“, „*Der Präsident*“, „*Die Macht der Gewohnheit*“ oder „*Heldenplatz*“ ist diese Sprachreduzierung zugleich sozial markiert, da sich die Kommunikation hier auf Grund des unterschiedlichen sozialen Status der Figuren ereignet. Damit stellt sich die Sprachgewalt als Aspekt der Herrschaftsgewalt dar, das Schweigen mithin als Ausdruck sozialer Ohnmacht.²²¹ Das Reden und Schweigen spiegelt zwar die Beziehungsstrukturen zwischen den Figuren wider, es wäre jedoch zu eindimensional gedacht, die tatsächliche Machtverteilung ausschließlich anhand der Sprachdominanz einzelner Figuren zu deuten.²²²

„Das Sprechen in den Stücken nähert sich lautstark dem Schweigen an, weil es wie dieses in seiner extremen Auslöschung von allen Unterschieden keine Signifikanz mehr besitzt.“²²³

„Letztlich werden die manischen Sprecher zum Opfer ihrer eigenen Sprache, weil sie nur noch im verzweifeltten Sprechen zu existieren scheinen, was ihnen die schweigenden Figuren gerade durch ihre verbale Abstinenz permanent vor Augen führen.“²²⁴

Die Bernhardschen Machtfiguren suchen in ihren endlosen Monologen verzweifelt nach Vernunft, manchmal auch nach Wahrheit, aber die Frage nach dem Sinn ist eine vergebliche. Alles ist gesagt und alles Gesagte ist zitiert – nur was gesagt und zitiert wurde ändert nichts an der Sinn- und Seinskrise.²²⁵ Die drei Ebenen, auf denen die Figuren kommunizieren, sind eben diese verbale sowie die nonverbale Ebene und die der Requisiten. Darauf definieren sich die wechselseitige Demütigung und Abhängigkeit durch die jeweiligen Machtmittel, die ihnen zur Verfügung stehen. Es handelt sich also um Machtkämpfe zwischen gesprochenen und körperlichen Aktionen, wobei Körperlichkeit bei Bernhard auch

²²¹ Vgl. Dronske, 1999. S. 119.

²²² Vgl. Krammer, 2001. S. 81.

²²³ Dronske, 1999. S. 118.

²²⁴ Krammer, 2001. S. 104.

²²⁵ Vgl. Opitz, Michael. „Die katastrophale Präsenz monotonen Stumpfsinns im Werk Thomas Bernhards“. In: *Thomas Bernhard: Die Zurichtung des Menschen*. Honold, Alexander u. Joch, Markus (Hg.). Würzburg: Königshausen und Neumann, 1999. S. 76.

immer geprägt ist von Altersgebrechlichkeit, Behinderung, Verletzungen und Verstümmelungen. Damit erzielt er eine grausame Komik, ohne aber den Mitleidsgedanken aufkommen zu lassen.

Die Stücke oder auch die Protagonisten per se unterschiedlichen Gruppen bzw. Typen zuzuordnen, ist bereits von vielen Personen mit unterschiedlichen Ansätzen vorgenommen worden. In Bezug auf das Grundthema Macht wäre eine Einteilung der Stücke nach Protagonisten durchaus naheliegend. Man könnte diese unterschiedlichen Gruppen zuordnen: die Philosophen und Schriftsteller (z.B. Kant oder Moritz Meister), die Künstler und Schauspieler (z.B. Zirkusdirektor Caribaldi oder Minetti), die Politiker (z.B. der General) und sonstige Personen der „guten Gesellschaft“ (z.B. die Gute oder Rudolf Höller). Willi Huntemann kommt in seiner Strukturanalyse der Theaterstücke Bernhards unter dem Aspekt der Selbstreflexion im Rollenspiel auf eine Unterscheidung von zwei Strukturtypen, denen er mit Blick auf die dramaturgischen Figurenkonstellationen (beinahe) alle Stücke zuordnen kann. Zum einen interpretiert er den Typus der „monologischen Selbstdarstellung des Künstlers“, dem über die Hälfte der Stücke angehören. Hier steht die Künstlergestalt, die mit ihrem fast ununterbrochenen Monolog das ganze Stück und damit die Kommunikation mit den restlichen, ihr sozial untergeordneten Figuren beherrscht. Diese fungieren – bis auf wenige Ausnahmen - für den Künstler als Stichwortgeber, Befehlsempfänger und geduldige Zuhörer. Zu den Vertretern dieses Künstlertypus zählt Huntemann den Schausteller (Herrschaft und Niederlage), den Schriftsteller (Dialektik der Aufklärung), den Endspielkünstler (Kunst ohne Publikum) und den Festspielkünstler (Publikumskunst), wobei eine Figur auch mehreren Künstlertypen entsprechen kann (z.B. Bruscon oder Minetti). Der zweite Strukturtyp der Stücke ist komplexer, da keine Zentralfigur das Spiel beherrscht, sondern die Figurenkonstellation ein Rollen-Dreieck beschreibt, welches aus Protagonist, Antagonist und Teilhaber besteht. Der Protagonist übt (soziale) Macht aus, führt eine theatralische Existenz und ist das „Opfer“ des Antagonisten. Dieser wiederum ist Intellektueller und katalysiert die Zerstörung

des Protagonisten.²²⁶ Der Teilhaber ist mit dem Protagonisten verwandt und/oder sozial von ihm abhängig, führt ebenso eine theatralische Existenz und ist der Adressat des Antagonisten. Protagonist und Teilhaber sind stets Repräsentanten einer bestimmten Ordnung bzw. gesellschaftlichen Sphäre, die – für die Protagonisten – auf Herrschaft beruht und sich in einer Krise befindet. Die Protagonisten sind oftmals mit einem körperlichen Defekt belastet, einer Behinderung oder einer (Todes)Krankheit; sie versuchen, häufig mithilfe der Teilhaber, die bedrohte Ordnung zu stabilisieren. Die immanente Krise wird vom Antagonisten sozusagen katalysiert, indem er eine dialogische Verbindung mit dem Teilhaber eingeht. Er dringt nicht von außen in die Ordnung ein, sondern partizipiert in der Regel schon daran.²²⁷ Diese Einteilung in zwei Strukturtypen ist sehr gut nachvollziehbar, für die machtorientierte Perspektive der vorliegenden Untersuchung jedoch zu allgemein und daher nur eingeschränkt anwendbar. Auch eine Formenteilung in Familien- und Künstlerdramen²²⁸ wäre hier unzulänglich und für die vorliegende Arbeit nicht sinnvoll, da sie nur unzureichend über die tatsächliche Macht aussagt, die diese Protagonisten in ihrem Leben und ihrer Welt besitzen. Mit Fokus auf das Thema, auf das sich meine Untersuchung bezieht, hat sich im Zuge ebd. folgende Einteilung der Stücke ergeben, welche auch bereits anhand der vorangegangenen Analysen ersichtlich ist:

- **Stücke, in denen auf Grund fehlender Konfliktpartner keine Machtkämpfe entstehen:** „*Die Berühmten*“, „*Minetti*“, „*Einfach kompliziert*“
- **Stücke, in denen es zwar mögliche Konfliktpartner gibt und auch Macht demonstriert wird, es aber nicht zu Machtkämpfen bzw. –spielen zwischen den Figuren kommt:** „*Der Ignorant und der Wahnsinnige*“, „*Der Präsident*“, „*Der Weltverbesserer*“, „*Über allen Gipfeln ist Ruh*“, „*Am Ziel*“, „*Der Schein trügt*“, „*Heldenplatz*“

²²⁶ Vgl. Huntemann, Willi. *Artistik & Rollenspiel: Das System Thomas Bernhard*. Würzburg: Königshausen u. Neumann, 1990. S. 118 ff.

²²⁷ Vgl. Jang, 1993. S. 150 ff.

²²⁸ Vgl. Fellner, 2008. S. 4.

- **Stücke, die Machtkämpfe bzw. –spiele im Sinne der hier präsentierten Parameter und Vorgänge beinhalten:** „*Ein Fest für Boris*“, „*Die Jagdgesellschaft*“, „*Die Macht der Gewohnheit*“, „*Immanuel Kant*“, „*Vor dem Ruhestand*“, „*Der Theatermacher*“, „*Ritter, Dene, Voss*“, „*Elisabeth II.*“

Wer sich für die Thematik Macht und Machtspiele interessiert, ist bei Thomas Bernhard sicherlich gut aufgehoben. Dem aufmerksamen Leser entgeht nicht das ständige Hin und Her zwischen den mächtigen und ohnmächtigen Figuren, die im Endeffekt diese Attribute meist auch nicht grundsätzlich verdienen, da sich das Machtgefüge im Verlauf der Stücke oft dreht. Die wichtigen Elemente in Verbindung damit tauchen immer wieder in den Stücken auf, wie etwa Krankheiten, Rituale, Schweigen, Monologe oder Requisiten. Die damit geführten Machtkämpfe und –spiele sind radikal, oft theatralisch und besitzen Symbolcharakter²²⁹, genauso können sie auch subtil und komisch sein. Deshalb sollte man sich bei der Lektüre nicht nur auf die wortmächtigen Protagonisten als Herrschende konzentrieren, sondern besonders auf die Interaktion zwischen den Figuren achten sowie auf die Art und Weise, wie und wodurch sich diese vollzieht. Denn nur so kann man das gesamte Ausmaß der Machtbesessenheit erfassen, die uns in Bernhards Werken begegnet.

²²⁹ z.B. der Apfel als Symbol für die Versuchung, Sexualität, Fruchtbarkeit bzw. das Leben

QUELLENVERZEICHNIS

Im Text verwendete Siglen für Werke von Thomas Bernhard:

FB - „Ein Fest für Boris“ (1970)

JG - „Die Jagdgesellschaft“ (1974)

MDG - „Die Macht der Gewohnheit“ (1974)

IW - „Der Ignorant und der Wahnsinnige“ (1972)

DP - „Der Präsident“ (1975)

DB - „Die Berühmten“ (1976)

MIN - „Minetti“ (1977)

IK - „Immanuel Kant“ (1978)

WV - „Der Weltverbesserer“ (1979)

VDR - „Vor dem Ruhestand“ (1979)

ÜAG - „Über allen Gipfeln ist Ruh“ (1980)

AZ - „Am Ziel“ (1981)

DST - „Der Schein trügt“ (1983)

DT - „Der Theatermacher“ (1984)

RDV - „Ritter, Dene, Voss“ (1984)

EK - „Einfach kompliziert“ (1986)

EL - „Elisabeth II.“ (1987)

HP - „Heldenplatz“ (1988)

Literatur

Bernhard, Thomas. „Am Ziel“. In: *Thomas Bernhard: Stücke 3*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988. S. 285-387.

Bernhard, Thomas. „Der Ignorant und der Wahnsinnige“. In: *Thomas Bernhard. Stücke 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988. S. 79-169.

Bernhard, Thomas. „Der Präsident“. In: *Thomas Bernhard: Stücke 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988. S. 7-115.

Bernhard, Thomas. „Der Schein trügt“. In: *Thomas Bernhard: Stücke 3*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988. S. 389-463.

Bernhard, Thomas. „Der Theatermacher“. In: *Thomas Bernhard: Stücke 4*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988. S. 7-115.

Bernhard, Thomas. „Der Weltverbesserer“. In: *Thomas Bernhard: Stücke 3*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988. S. 115-189.

Bernhard, Thomas. „Die Berühmten“. In: *Thomas Bernhard: Stücke 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988. S. 117-201.

Bernhard, Thomas. „Die Jagdgesellschaft“. In: *Thomas Bernhard: Stücke 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988. S. 171-249.

Bernhard, Thomas. „Die Macht der Gewohnheit“. In: *Thomas Bernhard: Stücke 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988. S. 251-349.

Bernhard, Thomas. „Ein Fest für Boris“. In: *Thomas Bernhard: Stücke 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988. S. 7-77.

Bernhard, Thomas. „Einfach kompliziert“. In: *Thomas Bernhard: Stücke 4*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988. S. 229-273.

Bernhard, Thomas. „Elisabeth II.“. In: *Thomas Bernhard: Stücke 4*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988. S. 275-356.

Bernhard, Thomas. *Heldenplatz*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.

Bernhard, Thomas. „Immanuel Kant“. In: *Thomas Bernhard: Stücke 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988. S. 251-340.

Bernhard, Thomas. „Minetti“. In: *Thomas Bernhard: Stücke 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988. S. 203-249.

Bernhard, Thomas. „Ritter, Dene, Voss“. In: *Thomas Bernhard: Stücke 4*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988. S. 117-227.

Bernhard, Thomas. „Über allen Gipfeln ist Ruh.“ In: *Thomas Bernhard: Stücke 3*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988. S. 191-183.

Bernhard, Thomas. „Vor dem Ruhestand“. In: *Thomas Bernhard: Stücke 3*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988. S. 7-113.

Craciun, Ioana. „Das groteske Bild des Numinosen in Thomas Bernhards Komödie ‚Die Macht der Gewohnheit‘“. In: *Thomas Bernhard: Die Zurichtung des Menschen*. Honold, Alexander u. Joch, Markus (Hg.). Würzburg: Königshausen und Neumann, 1999. S. 223-231.

Damerau, Burghard. „Geistesdämmerung und Körperkult: Inhalt und Form in Bernhards Werk“. In: *Thomas Bernhard: Die Zurichtung des Menschen*. Honold, Alexander u. Joch, Markus (Hg.). Würzburg: Königshausen und Neumann, 1999. S. 163-173.

Dronske, Ulrich. „Sprach-Dramen: Zu den Theaterstücken Thomas Bernhards“. In: *Thomas Bernhard: Die Zurichtung des Menschen*. Honold, Alexander u. Joch, Markus (Hg.). Würzburg: Königshausen und Neumann, 1999. S. 115-122.

Ettinger, Albert. „Franz Xaver Kroetz: Mensch Meier. Bundesdeutsche Durchschnittsmenschen zwischen Individualität und gesellschaftlicher Determination“. In: *Deutsche Gegenwartsdramatik, Band 1: zu Theaterstücken von Thomas Brasch, Heiner Müller, Friederike Roth, Franz Xaver Kroetz, Heinar Kipphardt, Thomas Bernhard*. Pikulik, Lothar u.a. (Hg.). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1987. S. 99-137.

Fellner, Robert. *Macht und Ohnmacht in Thomas Bernhards Drama „Der Präsident“*. München: Grin Verlag, 2008.

Fuest, Leonhard. *Kunstwahnsinn irreparabler: Eine Studie zum Werk Thomas Bernhards*. Frankfurt am Main: Lang, 2000.

Goffman, Erving. *Interaktionsrituale: Über Verhalten in direkter Kommunikation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1986.

Goffman, Erving. *Wir alle spielen Theater: Die Selbstdarstellung im Alltag*. München: Piper, 2003.

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

Henley, Nancy M. *Körperstrategien: Geschlecht, Macht und nonverbale Kommunikation*. Frankfurt am Main: Fischer, 1988.

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

Huntemann, Willi. „Thomas Bernhard“. In: *Reclams neuer Schauspielführer*. Siems, Marion (Hg.). Stuttgart: Reclam, 2005. S. 677.

Jahraus, Oliver. „Die Geburt der Kommunikation aus der Unerreichbarkeit des Bewusstseins“. In: *Thomas Bernhard: Die Zurichtung des Menschen*. Honold, Alexander u. Joch, Markus (Hg.). Würzburg: Königshausen und Neumann, 1999. S. 31-41.

Jang, Eun-Soo. „Die Ohn-Machtspiele des Altersnarren: Untersuchungen zum dramatischen Schaffen Thomas Bernhards“. In: *Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur; 1471*. Frankfurt am Main: Lang, 1993.

Judex, Bernhard. *Thomas Bernhard: Epoche – Werk – Wirkung*. Barner, Wilfried und Grimm, Gunter E. (HG.). München: Verlag C.H. Beck, 2010.

Kohlhage, Monika. *Das Phänomen der Krankheit im Werk von Thomas Bernhard*. Herzogenrath: Murken-Altrogge, 1987.

Krammer, Stefan. „redet nicht vom Schweigen...“: zu einer Semiotik des Schweigens im dramatischen Werk Thomas Bernhards. Wien: Diss., 2001.

Krammer, Stefan. „Ritualisierte Kommunikations-Macht-Spiele: Zu einer Semiotik des Schweigens im dramatischen Werk Bernhards“. In: *Thomas Bernhard: Die Zurichtung des Menschen*. Honold, Alexander u. Joch, Markus (Hg.). Würzburg: Königshausen und Neumann, 1999. S. 95-102.

Mittermayer, Manfred. *Thomas Bernhard. Leben Werk Wirkung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.

Neumann, Reiner und Ross, Alexander. *Der Macht-Code: Spielregeln der Manipulation*. München: Carl Hanser Verlag, 2009.

Opitz, Michael. „Die katastrophale Präsenz monotonen Stumpfsinns im Werk Thomas Bernhards“. In: *Thomas Bernhard: Die Zurichtung des Menschen*. Honold, Alexander u. Joch, Markus (Hg.). Würzburg: Königshausen und Neumann, 1999. S. 67-76.

Pikulik, Lothar. „Heinar Kipphardt: *Bruder Eichmann* und Thomas Bernhard: *Vor dem Ruhestand*“. In: *Deutsche Gegenwartsdramatik, Band 1: zu Theaterstücken von Thomas Brasch, Heiner Müller, Friederike Roth, Franz Xaver Kroetz, Heinar Kipphardt, Thomas Bernhard*. Pikulik, Lothar u.a. (Hg.). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1987. S. 141-182.

Rattner, Josef. *Alfred Adler: Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, dargestellt v. Josef Rattner*. Reinbek bei Hamburg: Rohwolt, 1972.

Ruthe, Reinhold. *Machtgier und Geltungssucht: Strategien für ein konstruktives Zusammenleben*. Moers: Joh. Brendow & Sohn, 2005.

Schmidt-Dengler, Wendelin. „Ohnmacht durch Gewohnheit: Zum dramatischen Werk von Thomas Bernhard“. In: *Der Übertreibungskünstler: Studien zu Thomas Bernhard*. Ders. Wien: Sonderzahl, 1989.

Schneider, Hans-Dieter. *Sozialpsychologie der Machtbeziehungen*. Stuttgart: Ferdinand Enke Verlag, 1978.

Schulz von Thun, Friedemann. *Miteinander Reden 1: Störungen und Klärungen, Allgemeine Psychologie der Kommunikation*. Reinbek bei Hamburg: Rohwolt, 1981.

Sennett, Richard. *Autorität*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1990.

Steinmann, Siegfried. „Bodo Kirchoff: *Das Kind oder die Vernichtung von Neuseeland*. Ausstellung subjektloser Akteure auf einer Bühne der Täuschung“. In: *Deutsche Gegenwartsdramatik, Band 2: Zu Theaterstücken von Tankred Dorst, Peter Handke, Botho Strauß, Ernst Jandl, Bodo Kirchoff*. Pikulik, Lothar u.a. (Hg.). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1987. S. 148-169.

Watzlawick, Paul u.a. *Menschliche Kommunikation: Formen, Störungen, Paradoxien*. Bern: Huber, 2007.

E-Books

Allmanritter, Vera. *Die menschliche Existenz ist sinnlos!?! Die Funktion der Krankheitsdarstellung bei Thomas Bernhard*. Institut für Germanistik, Johannes Gutenberg-Universität Mainz, 2004.

Schopenhauer, Arthur. *Die Kunst, Recht zu behalten*. Megaphone E-Books, 2008.
http://www.wendelberger.com/downloads/Schopenhauer_DE.pdf.

Internet

Höll, Joachim. „Die Bücher des Geistesmenschen: Thomas Bernhards Bibliothek des bösen Geistes“. In: *Thomas Bernhard - eine Einschärfung*. Berlin: Vorwerk 8, 1998. S. 26-31. <http://www.joachimhoell.de/geistesmensch.htm>. Zugriff: 30.9.2011.

Ruthner, Clemens. „Macht-Spiele: Kulturwissenschaftliche Kategorien als Propädeutik zum Werk Thomas Bernhards“. In: *Germanistische Mitteilungen* 60-61/2004-05. S. 5-16.

http://tcd.academia.edu/ClemensRuthnerPapers/487139/Macht-Spiele_Kulturwissenschaftliche_Kategorien_als_Propadeutik_zum_Werk_Thomas_Bernhards. Zugriff: 2.4.2012.

ABSTRACT

Thomas Bernhard ist einer der populärsten und meist diskutierten Dramatiker der letzten Jahrzehnte, und das nicht nur im deutschsprachigen Raum. Neben zahlreichen Gedichten, Romanen und (zum Teil autobiographischen) Erzählungen schrieb er achtzehn Theaterstücke, die allesamt uraufgeführt wurden. Mit seinem ersten dramatischen Werk, „*Ein Fest für Boris*“ (1970), entwarf Bernhard bereits ein Grundmuster für seine gesamte dramatische Produktion. Wiederkehrende Strukturelemente sind etwa die von Machtspielen geprägte Abhängigkeitsbeziehung zwischen den Figuren, physisch und psychisch deformierte Existenzen, Wiederholung und Ritualisierung von Handlungen oder ein Fest als Rahmen bzw. Abschluss des Geschehens.

In Bernhards Theatertexten finden wir als Protagonisten Schauspieler, Künstler, Philosophen, Schriftsteller, Politiker und andere autoritäre Menschen, die unentwegt Macht auf ihr Umfeld ausüben. Darunter ist oftmals der typische Bernhard'schen Geistesmensch, der seine geistige und soziale Überlegenheit vor allem durch seine Wortmacht bzw. -gewalt demonstriert. Während sich diese herrschenden Figuren speziell der Sprache als wirksamstes Instrument zur Unterdrückung ihres Umfelds und Verteidigung ihrer Vormachtstellung bedienen, müssen sich die Figuren, die nicht über diese Macht verfügen, anderer Mittel betätigen. So kommt hier beharrliches Schweigen zur Anwendung, welches häufig das einzige bzw. letzte Instrument zum Widerstand bzw. zur Gegenwehr darstellt. Diese Figuren gehören meist einer niedrigeren Gesellschaftsschicht an, sind Diener oder Hausmädchen, aber häufig auch Familienangehörige der Protagonisten. Die Machtkämpfe werden also in erster Linie auf der verbalen und der nonverbalen Ebene ausgefochten. Daneben ist außerdem die Verwendung von Requisiten (v.a. Nahrungsmittel und Kleidung) als Machtinstrument mit Symbolcharakter sowie wie das Ausnutzen einer Krankheit oder Behinderung für machtpolitische Zwecke auffällig; diese Elemente machen sich alle Figuren zu Eigen, sei es nun eine Herrscherfigur oder ein Diener.

Es gibt in jedem von Bernhards Stücken Figuren mit Macht und solche ohne, jedoch ist diese (lediglich vordergründig eindeutige) Machtkonstellation nicht starr, sondern verändert sich im Laufe der meisten Stücke immer wieder. Die augenscheinlich Mächtigen haben keine absolute Macht, denn bestimmte Personen in ihrem Umfeld wehren sich und lehnen sich gegen diesen Anspruch auf, sodass sich das Machtgefüge ständig verschiebt, was am Ende sogar die vollständige Entmachtung und/oder den Tod der Protagonisten zur Folge haben kann.

CURRICULUM VITAE

Name	Nicole Meixner
Geburtsdatum und -ort	11. April 1981 in Eisenstadt (BglD)
Staatsangehörigkeit	Österreich
Ausbildung	<u>2003-2012</u> Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien <u>2000-2001</u> Studium der Humanmedizin an der Universität Wien <u>1995-2000</u> HBLA für wirtschaftliche Berufe Neusiedl am See, BGLD <u>1991-1995</u> Bundesgymnasium Neusiedl am See, BGLD <u>1987-1991</u> Volksschule Zurndorf, BGLD
Berufliche Tätigkeiten	<u>seit Jänner 2011</u> MANZ Verlags- und Universitätsbuchhandlungs GmbH Account Management <u>April 2010 – September 2010</u> Mecke Klimatechnik GmbH Assistentin Finanz & Administration sowie Assistentin der Geschäftsführung <u>Mai 2004 – Juli 2008</u> Berlitz Austria GmbH Sprachschule Front Desk & Back Office Managerin <u>November 2001 – August 2003</u> KPMG Alpen-Treuhand Wirtschaftsprüfungs- u. Steuerberatungs GmbH Teamsekretärin <u>August 2000 – Juni 2001</u> Österr. Gallup-Institut für Marktforschung Interviewerin