



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Theater als Identitätsstifter und Erzeuger
eines Selbstbildes für Individuum und Kollektiv
in Identitätskrisen –
am Beispiel ausgewählter Theatertexte
von Thomas Bernhard“

Verfasserin

Anna Holzer, Bakk. phil.

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

**Meiner Mama,
für ihre Geduld und
bedingungslose Unterstützung**

„Ich liebe es, Theater zu spielen.
Es ist so viel realistischer als das Leben.“

(Oscar Wilde *1854–1900)

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	S. 1
1. <u>Identität und Identitätskrise</u>	
1.1. Definition von Identität und Identitätskrise für das Individuum.....	S. 3
1.1.1. Identität.....	S. 3
1.1.2. Individuum/Individualität.....	S. 10
1.1.3. Persönlichkeit.....	S. 11
1.1.4. Identitätskrise.....	S. 16
1.2. Definition von Identität und Identitätskrise für das Kollektiv.....	S. 18
1.2.1. Identität.....	S. 19
1.2.2. Gemeinschaft/Gesellschaft.....	S. 21
1.2.3. Kollektiv/Kollektivschuld.....	S. 21
1.2.4. Identitätskrise.....	S. 27
1.3. Theoretische Modelle zu Identität und Identitätsbildung – ein Zugang für die Theaterwissenschaft?	S. 29
1.3.1. Erik H. Erikson – ein psychoanalytischer Zugang.....	S. 30
1.3.1.1. <i>Das Stufenmodell der Entwicklung</i>	S. 30
1.3.1.2. <i>Eriksons Begriff der Ideologie und des negativen Leitbildes</i> ..	S. 36
1.3.1.3. <i>Conclusio zu Erikson</i>	S. 44
1.3.2. Erving Goffman – ein sozio-anthropologischer Zugang.....	S. 47
1.3.2.1. <i>Darsteller – Publikum – Ensemble</i>	S. 48
1.3.2.2. <i>Conclusio zu Goffman</i>	S. 56
1.3.3. George Herbert Mead – ein soziologischer Zugang.....	S. 59
1.3.3.1. <i>Fokussierung auf Sprache und Spiel</i>	S. 59
1.3.3.2. <i>„Ich“ und „ICH“</i>	S. 65
1.3.3.3. <i>Conclusio zu Mead</i>	S. 68
1.4. Conclusio.....	S. 71

2. Theater und Identität

2.1. **Die Möglichkeiten des Theaters, Identität für Individuum und Kollektiv zu hinterfragen und neu zu schaffen**..... S. 76

2.1.1. Konstantin S. Stanislawskij – Die Arbeit an der Rolle..... S. 78

2.1.1.1. Phase 1: Die Erarbeitung der Rolle..... S. 79

2.1.1.2. Phase 2: Die Periode des Erlebens..... S. 83

2.1.1.3. Phase 3: Die Periode des Verkörperns..... S. 85

2.2. **Identitätskrisen als Potenzial für das Theater, Theater als Potenzial für Identitätskrisen**..... S. 88

2.3. **Die individuelle Identität des Schauspielers**..... S. 92

2.4. **Kollektive Identität und Theater**..... S. 96

3. Thomas Bernhard und die künstlerische Identität von Autor und Schauspieler

3.1. **Das Spannungsverhältnis von Autor und Schauspieler bei Thomas Bernhard**..... S. 105

3.2. **Thomas Bernhards Künstlerfiguren als Grundlage für Identitätsprozesse**..... S. 118

3.3. **Die Konstitution eines Selbstbildes und die Bewältigung von Identitätskrisen durch Thomas Bernhards Künstlerstücke**... S. 122

3.3.1. Identitätsprozesse der Figuren innerhalb der Handlung..... S. 123

3.3.2. Aussagen innerhalb des Textes, die über die Figur identitätsstiftendes Potenzial für den Schauspieler haben..... S. 127

3.3.3. Regieanweisungen und Sprachstruktur als Beitrag zur Konstitution eines Selbstbildes mithilfe der Figur..... S. 134

3.3.4. Identitätsprozesse auf Basis von Selbstbeschreibungen Bernhard Minettis..... S. 138

3.4. Der Beitrag Thomas Bernhards zu einem künstlerischen Selbstverständnis von Autor und Schauspieler sowie deren Beziehung zueinander	S. 142
4. <u>Thomas Bernhard und die kollektive Identität einer identitätsdiffusen Generation</u>	
4.1. Perspektiven auf Thomas Bernhards Kritik an der fehlenden Aufarbeitung der NS-Vergangenheit	S. 149
4.2. Das Zusammenspiel einer kollektiven Identitätskrise und Thomas Bernhards spezifischer inhaltlicher und formaler Dramaturgie in seinen Theatertexten	S. 153
4.2.1. Die Übertreibung.....	S. 153
4.2.2. Die Irritation.....	S. 161
4.2.3. Die Gestaltung der Figuren.....	S. 168
4.2.3.1. <i>Die Beziehungen der Figuren zueinander</i>	S. 168
4.2.3.2. <i>Die jüdischen Figuren</i>	S. 171
4.2.3.3. <i>Sprachstarke und spracharme Figuren und ihr Bezug zum Kollektiv</i>	S. 178
4.2.4. Der Autor als Individuum und seine Beziehung zum Kollektiv.....	S. 180
4.3. Der Beitrag Thomas Bernhards zu einer postnationalsozialistischen Identitätssuche und -krise durch seine Theatertexte	S. 182
Conclusio.....	S. 189
Literatur.....	S. 193
Abstract.....	S. 201
Lebenslauf.....	S. 203

Einleitung

„Das Theater ist ein gefährdeter Ort, denn es lebt von etwas so Fragilem wie der Illusion von Gegenwärtigkeit. Die Verpflichtung auf den Augenblick, in dem das theatrale Ereignis produziert und erfahren wird, sowie der Eindruck der Unmittelbarkeit, der die Weise seiner Erscheinung bestimmt, geben die besonderen Bedingungen der Rezeption vor und legen den (Kunst-)Charakter der Veranstaltung fest, auch die Zeitform seiner Sinnlichkeit. Die Unmittelbarkeit ist Produkt einer genauen Kalkulation, und selbst die Gegenwärtigkeit muss sehr bewusst fabriziert werden. Wie dies jeweils geschieht, dies gibt den Werken ihre Identität. Denn nicht in den Thesen, die es verkündet, sondern in der Art und Weise, wie – und als was – es für ein Publikum sinnlich Präsenz gewinnt, zeigt das Werk seine Individualität. Aus dem sinnlichen Verhältnis, das es zu seinem Publikum aufbaut und das – vor allem – auf die Konstruktion des Punktes zielt, in welchem Aufführung und Publikum sich treffen, zieht es seine Kraft. Ein solcher Moment ist niemals einfach gegeben, etwa in der Zufälligkeit des jeweiligen Theaterabends, sondern immer Resultat exakter Planung und Produktion, also in der Form der Stücke angelegt.“¹

Eben dieser Punkt, das Treffen von Theatertext und Publikum sowie das darin liegende Wirkungspotenzial, ist das zentrale Thema dieser Arbeit. Es soll geklärt werden, inwiefern Theatertexte in ihrer Fragilität und Unmittelbarkeit einen wesentlichen Beitrag zu Identitätsentwicklung sowohl eines Individuums als auch eines Kollektivs leisten können. Grundlegend dafür ist die Annahme, dass sich im Kontext einer Theaterrezeption ein Kreislauf aus Text, Wirkung, Reaktion und Handlung ergibt, der zu einem permanenten, gegenseitigen Wirken zwischen Bühne und Publikum, zwischen Text und Rezipienten, aber auch zwischen der Intention des Autors und der Person des Darstellers führt.

Mithilfe eines Identitätsbegriffes, der für eine theaterwissenschaftliche Perspektive aus diversen anderen Disziplinen, wie etwa Soziologie und Anthropologie, definiert wird, soll am Beispiel ausgewählter Theatertexte von Thomas Bernhard gezeigt werden, inwiefern Theater das Potenzial innewohnt, sowohl auf einer individuellen, vor allem auf den Darsteller bezogenen Ebene als auch für eine Gesellschaft als Kollektiv Identitätskrisen auszulösen, weiterzuführen und schlussendlich auch zu ihrer Bewältigung beizutragen und damit die Weiterentwicklung des Selbstbildes sowohl eines Einzelnen als auch einer Gruppe zu unterstützen.

¹ von Schilling, Klaus: *Die Gegenwart der Vergangenheit auf dem Theater. Die Kultur der Bewältigung und ihr Scheitern im politischen Drama von Max Frisch bis Thomas Bernhard*. Tübingen: Gunter Narr Verlag. 2001. S. 173.

Dabei ist die Unmittelbarkeit, die von einem Theatertext ausgeht, ebenso wesentlich wie die Auseinandersetzung mit der Möglichkeit zur Planung und Konstruktion einer Inszenierung und der Frage, inwiefern der identitätsstiftende und -verändernde Charakter tatsächlich einer konkreten Kalkulation unterliegen kann. In Bezug auf die fokussierte Fragestellung erscheint die Betonung der Transitorik von besonderer Bedeutung, zeigt sich in ihr doch das größte und vielschichtigste Wirkungspotenzial, indem davon auszugehen ist, dass durch sie immer neue Rezeptionsebenen und Lesarten geschaffen werden.

Dieser Fragestellung liegt die Annahme zugrunde, dass Theater mehr ist und kann als zu belehren und zu unterhalten, dass neben diesen grundlegenden Funktionen, deren Wirkung unumstritten bleibt, im Zuge einer Rezeption Vorgänge stattfinden, die konkret auf Persönlichkeit und Selbstdefinition, sowohl auf einer individuellen als auch auf einer kollektiven Ebene, Einfluss nehmen. Inwieweit sich diese Annahme wissenschaftlich belegen lässt, anhand welcher sowohl inhaltlich-dramaturgischen als auch gesellschaftlich kontextualisierten Faktoren sie sich festmachen lassen und warum dennoch ein gewisser Anteil an Wirkung durch das Theater übrig bleibt, der unerklärlich ist und wahrscheinlich gerade dadurch die Faszination des Theaters ungebrochen aufrechterhält, das soll im Folgenden eingehend diskutiert werden.

1. Identität und Identitätskrise

Um die Frage nach dem identitätsstiftenden Potenzial von Theater sowie nach seinen Möglichkeiten als Erzeuger eines Selbstbildes, sowohl für Individuen als auch für eine Gesellschaft zu wirken, fundiert behandeln zu können, braucht es zunächst klare Definitionen diverser, mit dieser Fragestellung in Verbindung stehender Begriffe, welche aus einer rein theaterwissenschaftlichen Perspektive nicht zu erreichen sind. Daher werden für das Thema relevante Termini, wie etwa jene der „Identität“, des „Individuums“ und des „Kollektivs“, aber auch daraus ableitbare weiterführende Begrifflichkeiten unter Zuhilfenahme fachspezifischer Lexika anderer, wissenschaftlicher Disziplinen zunächst sachlich definiert und in entsprechende Theorien eingebettet, um anschließend in einen theaterwissenschaftlichen Kontext, der zur Bearbeitung der Theatertexte Thomas Bernhards dienen soll, übernommen zu werden.

Dabei werden jene Definitionen, deren Fokus auf das Individuum und seine Identität gerichtet ist und jene, die die kollektive Identität einer Gemeinschaft oder Gesellschaft betreffen, zunächst getrennt behandelt, um anschließend, unter der Berücksichtigung eines daraus möglicherweise entstehenden Spannungsverhältnisses, zusammengeführt zu werden.

1.1. **Definition von Identität und Identitätskrise für das Individuum**

1.1.1. Identität

Die Literatur- und Kulturtheorie unterscheidet lexikalisch den persönlichen Identitätsbegriff klar von jenem der kollektiven Identität, betont allerdings gleich zu Beginn der Definition der persönlichen Identität die disziplinäre Vielfalt an Zugängen zum Identitätsbegriff.

„[...] angesichts der transdisziplinären Heterogenität des I.sbegriffs [Anm.: Identitätsbegriffs] und der Fülle unterschiedlicher I.stheorien [Anm.: Identitätstheorien] ist es fast unmöglich, eine Definition zu finden, die mit all diesen Ansätzen kompatibel wäre;“²

²Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Vierte, aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart; Weimar: Verlag J. B. Metzler. 2008. S. 306.

Wenngleich kein einheitlicher, alle Disziplinen umfassender Identitätsbegriff gebildet werden kann, so herrscht dennoch ein interdisziplinärer Konsens darüber, dass der Begriff der „Identität“ klar von Begriffen wie „Selbst“, „Persönlichkeit“ und „Charakter“ zu unterscheiden ist, da es sich bei Identität im Gegensatz zu den anderen Begriffen nicht um vorwiegend intrapersonelle Entwicklungen des Individuums, sondern um Prozesse handelt, die von einem Beziehungsgeflecht ausgehen, wobei sich aus den jeweiligen Beziehungskonstellationen verschiedene Schwerpunkte in der Identitätsdefinition bilden lassen. So ist etwa jene Definition, die Identität als einen zeitüberdauernden Zustand beschreibt, von jener, die ihr situationsüberdauernde Eigenschaften zuspricht, zu trennen. Als dritte Perspektive lässt sich der Begriff der Identität auch als ein Abgleich von Innen- und Außenperspektive definieren.³

Jene dritte Definition der Identität als ein Oszillieren zwischen dem Selbstbild eines Menschen und der von außen auf ihn treffenden Wahrnehmung erscheint für einen theaterwissenschaftlichen Zugang, der von der Theateraufführung als kollektives und zugleich individuelles Ereignis ausgeht, am besten geeignet. Sie findet sich, wenngleich in leicht abgewandelter Form, auch in den Definitionen psychoanalytischer und soziologischer Disziplinen wieder und legt in ihrer Annahme eines Zusammenwirkens von Individuum und Gesellschaft in der Konstitution einer Identität bereits den Grundstein für das später zu argumentierende Spannungsfeld zwischen individueller und kollektiver Identität.

Ein weiteres von der Literatur- und Kulturtheorie benanntes Merkmal von Identität stellt ihre Beständigkeit als nie endenden Prozess, der als eine Abfolge von konstruktiven und revidierenden Momenten zu verstehen ist, dar. Daraus ergibt sich folgende Definition:

„Hieraus folgt, dass I. [Anm.: Identität] weder als dinghafte, statische Größe [...] noch als einfach gegeben zu verstehen ist, sondern als der von der oder dem Einzelnen immer wieder zu bewerkstellende, am Schnittpunkt von gesellschaftlicher Interaktion und individueller Biographie stattfindende Prozess der Konstruktion und Revision von Selbstbildern.“⁴

³ Vgl. Nünning, 2008, S. 307.

⁴ Nünning, 2008, S. 307.

Aufgrund dieser Definition benennt die Kulturtheorie Identität als Variable, deren Stabilität und Instabilität von diversen Faktoren abhängig ist. Eine der Hypothesen beruht dabei auf der Annahme, dass frühere soziale Organisationsformen mit stabilen sozialen und sinngabenden Strukturen zu einer stabileren Identität beitragen konnten als das moderne Leben mit seiner Vielzahl an Sinnsystemen, die für den Einzelnen unüberschaubar und nicht mehr erfassbar sind. Fehlende Orientierung und Wertvermittlung müssten nun vom Individuum selbst erbracht werden, was zu einer problematischen Identität führt.⁵

Diese Hypothese erscheint vor allem vor dem Hintergrund eines durch den Nationalsozialismus klar definierten Werte- und Sinnsystems, welches mit dem Siegeszug der Alliierten zunächst infrage gestellt und anschließend weitgehend zerstört wurde, interessant. Die Tatsache, dass fehlende Orientierung sowie ein Mangel an Sinn- und Wertvermittlung zur Herausbildung einer instabilen und problematischen Identität führen können, kann als erste Erklärung für das Vorhandensein einer kollektiven Identitätskrise einer vom Nationalsozialismus geprägten Generation nach dessen Ende gesehen und als solche für die später folgenden Ausführungen zu diesem Thema behalten werden.

Nicht zu vergessen ist dabei die Tatsache, dass die Identität jener Generation, das Selbstverständnis und eine daraus folgende Sinn- und Wertzuschreibung bereits mit dem Ende der Monarchie und dem Beginn des Ersten Weltkrieges als instabil angesehen werden können. Die Konstruktion einer fundierten und standhaften Identität im Sinne der Kulturtheorie war bereits ab diesem Zeitpunkt, angesichts ständig wechselnder Regierungsformen, Kriegszuständen und starker wirtschaftlicher und politischer Veränderungen, auch in der Regierungsform, welche auf die Lebensform der Bevölkerung zurückwirken, schwierig bis kaum zu erreichen.

Das Ende der Monarchie, der Erste Weltkrieg und der Übergang zur Ersten Republik bedeuteten ein Ende einer viele hundert Jahre dauernden Regierungs- und folglich auch Lebensform, die von manchen freudig angenommen, von anderen nur missbilligend akzeptiert wurde. Der Kriegsbeginn 1938 änderte erneut alles und wurde keineswegs von allen begeistert begrüßt. Vielmehr standen auch hier wieder Verfechter des „neuen“ Nationalsozialismus jenen Menschen gegenüber, die den

⁵ Vgl. Nünning, 2008, S. 307.

Entwicklungen ängstlich und misstrauisch gegenüberstanden. Das Ende des Zweiten Weltkrieges bedeutete für das Kollektiv erneut eine andere Regierungsform, begleitet von großer Armut, wirtschaftlicher Schwäche und internationalen Repressalien. Eine erste Annäherung an eine kollektive Identität erfolgte erst viele Jahre nach Ende des Zweiten Weltkrieges und auch da nur begrenzt, wie am Beispiel Österreichs aufgezeigt werden kann⁶.

„Bis sich Österreicher als selbstständige Nation verstanden, brauchte es Zeit. Im ersten Jahr nach Abschluß des Staatsvertrages, 1956, waren erst knapp 40 % der Österreicher davon überzeugt, daß ihr Land eine eigene Nation sei, ein Viertel verneinte dies noch.“⁷

Psychologische Lexika verweisen in ihrer Definition von Identität zunächst auf den philosophischen Ansatz, der darin „die ontologische Gleichheit eines Dinges mit sich selbst“⁸ sieht.

Weiterführend gelangt aber auch die Psychologie zu einer eigenen Definition, welche zunächst „die Unverwechselbarkeit und Einmaligkeit einer Person [...] die von ihr als ihre spezifische Art und Weise des Verhaltens, Denkens und Erlebens durch alle persönlichen Veränderungen hindurch erfahren wird“⁹ betont.

Damit liefert die allgemeine, psychologische Definition von Identität zunächst einen Identitätsbegriff, der sich, im Gegensatz zu jenem der Kulturtheorie, ausschließlich auf das Individuum ohne Miteinbeziehung soziokultureller Faktoren und kollektiver Einflüsse stützt. Wenngleich eine solche Definition den Umgang mit dem Begriff der Identität klar vereinfachen würde, so stellt sich doch die Frage, was der darin erwähnte Begriff der „persönlichen Veränderungen“ genau meint. Knüpft man in dieser Hinsicht an die Definition der Kulturtheorie an, so könnten diese Veränderungen als der Abgleich von Selbst- und Fremdwahrnehmung verstanden werden. Damit würde aber die klare Trennung der Definition der Identität des Individuums von jeder gesellschaftlich-sozialen Dimension aufgehoben werden.

⁶ Vgl. Androsch, Hannes: *Warum Österreich so ist, wie es ist. Eine Synthese aus Widersprüchen. 2.*, überarbeitete Auflage. Wien: Kremayr & Scheriau. 2003. S. 81 ff.

⁷ Androsch. 2003. S. 113.

⁸ Leszczynski, Christian (Bearb.); Faktum-Lexikoninstitut (Hrsg.): *Lexikon der Psychologie“*. Autorisierte Sonderausgabe. Niederhausen: Bassermann. 2000. S. 184.

⁹ Leszczynski; Faktum-Lexikoninstitut. 2000. S. 185.

Eine derartige Verbindung von individueller und kollektiver Identität findet sich in der Psychologie erst in einer ihrer Teildisziplinen, der Kognitionspsychologie.

„In der Kognitionspsychologie, nach der die I. [Anm.: Identität] erst auf Grund der begrifflichen Konstruktion der Erfahrungen des Individuums entsteht, wird die I. auch als Selbstkonzept bezeichnet. I. ist aber auch als Resultat von Merkmalszuschreibungen durch andere anzusehen (soziale I.)“¹⁰

Die Definition der Kognitionspsychologie füllt mit ihrer Definition somit eben jene Lücke, die die allgemeine psychologische Begriffsdefinition mit der Erwähnung der „persönlichen Veränderungen“ hinterlässt, und muss dabei wiederum, wie auch die Kulturtheorie, auf das Zusammenwirken des Selbstkonzepts des Individuums mit der Außenwahrnehmung verweisen, wenngleich sie dennoch einen Kompromiss eingeht, indem sie die Fremdwahrnehmung nicht kommentarlos dem durch das Individuum geprägten Identitätsbegriff überlässt, sondern sie als Sonderform mit einem Eigennamen versieht: soziale Identität.

Die strikte Trennung eines privaten und eines sozialen Identitätsbegriffs scheint, wie das Beispiel der Psychologie zeigt, lexikalisch zwar möglich, für die wissenschaftliche Auseinandersetzung allerdings wenig zielführend zu sein, da hierfür beide Teile als untrennbar miteinander verbunden verstanden werden müssen, um fragwürdige Leerstellen wie jene der „persönlichen Veränderungen“ zu vermeiden. Eben jenes Abhängigkeitsverhältnis wird deshalb im Anschluss an die Begriffsdefinitionen noch genauer untersucht sowie im Kontext transdisziplinärer Identitätstheorien dargestellt.

Die Psychologie schreibt die Identität als Forschungsgegenstand allerdings nicht nur dem Teilgebiet der Kognitionspsychologie, sondern in einem hohen Maß auch der Entwicklungspsychologie zu. Auch diese versteht darunter *„die Übereinstimmung des Selbstbildes [...] und der Wahrnehmung durch andere Menschen“*.¹¹

Das Gefühl und das Erleben einer Identität seien demnach für Menschen besonders wichtig, um mit ihren Mitmenschen in Beziehung treten zu können und als Person erkennbar zu handeln. Auch die Entwicklungspsychologie definiert den Vorgang der Gestaltung und Einschätzung der eigenen sozialen Rolle sowie des Verhältnisses zu anderen Menschen und sich selbst ebenso wie die Kulturtheorie als lebenslangen

¹⁰ Leszczynski; Faktum-Lexikoninstitut. 2000. S. 185.

¹¹ Leszczynski; Faktum-Lexikoninstitut. 2000. S. 186.

Prozess. Neben einem ersten „Entwicklungsschub“ im Zuge der ersten Lebensjahre, in denen sich das Kind hauptsächlich über die Beziehung zu den Eltern definiert, steht vor allem die Identitätskonstruktion während der Adoleszenz im Fokus der Entwicklungspsychologie, da in dieser Phase Einschätzungen der eigenen Person durch außen, vor allem durch Institutionen, zunehmend an Bedeutung gewinnen und sich somit neben der Selbsteinschätzung als bedeutender Faktor positionieren. Zu den persönlichen Erwartungen Einzelner kommen dabei immer mehr unpersönliche Rollenerwartungen der Gesellschaft hinzu.¹²

Diese Erklärung der Identitätsentwicklung anhand aufeinander aufbauender und an Komplexität zunehmender Stufen findet sich auch in Erik H. Eriksons Theorie zur Identität und ihrer Entstehung, die im Kapitel 1.3.1 eingehend behandelt wird, wieder. Im Unterschied zur hier dargelegten Definition als lebenslanger Prozess erklärt Erikson die Identitätsbildung mit dem Ende der Adoleszenz allerdings als weitgehend abgeschlossen und bildet damit einen Gegenpol zu dem auch von anderen Disziplinen postulierten lebenslangen Prozess. Dieser Aspekt wird im Kontext des Spannungsfeldes von individueller und kollektiver Identität zu diskutieren sein.

Für diese nachfolgende Vorstellung unterschiedlicher Identitätstheorien und der Zusammenfügung einiger ihrer Elemente zu einer für den theaterwissenschaftlichen Zugang brauchbaren Definition ist es von Bedeutung, dass die verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen zwar ähnliche Definitionskriterien anwenden, diese aber auf sehr differenzierten Zugängen beruhen.

So unterscheidet sich beispielsweise die philosophische Herangehensweise, die mit Identität das Gleichbleiben von etwas meint, stark vom psychoanalytisch-sozialpsychologischen Zugang, dem auch Erikson zuzurechnen ist und der sich wiederum auf das Zusammenspiel von Selbst- und Fremdwahrnehmung konzentriert.¹³

Psychoanalytisch bedeutet der Identitätsbegriff *„eine Bezeichnung für das dauernde innere Sich-Selbst-Gleichsein, die Kontinuität des Selbsterlebens eines Individuums [...], die im wesentlichen (sic!) durch die dauerhafte Übernahme bestimmter sozialer Rollen und Gruppenmitgliedschaften sowie durch die gesellschaftliche Anerkennung*

¹² Vgl. Leszczynski; Faktum-Lexikoninstitut. 2000. S. 186 f.

¹³ Vgl. Fuchs-Heinritz, Werner; Lautmann, Rüdiger; Rammstedt, Otthein; Wienold, Hanns [Hrsg.]: *Lexikon zur Soziologie*. 3., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Opladen: Westdeutscher Verlag. 1995. S. 286.

als jemand, der die betreffenden Rollen innehat bzw. zu der betreffenden Gruppe gehört, hergestellt wird“.¹⁴

Interessant erscheint in diesem Zusammenhang der von Erik H. Erikson geprägte Begriff der „Identitätsdiffusion“, unter dem die Unfähigkeit eines Individuums, eine Identität zu bilden, verstanden wird. Dieser Zustand kann sowohl vorübergehend als auch dauerhaft sein.¹⁵

Auch wenn Erikson diesen Zustand vor allem in Bezug auf Jugendliche, die während der Pubertät Schwierigkeiten mit der Herausbildung einer Identität angesichts zahlreicher neuer Rollenerwartungen haben, verwendet, erscheint der Begriff für das hier behandelte Thema sowohl in Kombination mit der Frage nach der Möglichkeit einer kollektiven Identitätsdiffusion durch traumatische Ereignisse, wie beispielsweise den Zweiten Weltkrieg, als auch aus der Perspektive des Schauspielers, der permanent zur Erarbeitung neuer Rollen und somit zur Bildung neuer Identitäten gezwungen ist, interessant und könnte somit einen wesentlichen Aspekt des theaterwissenschaftlichen Zugangs zur Frage nach Identitätsbildung darstellen.

Zusammenfassend kann also gesagt werden, dass sich alle hier vorgestellten Zugänge zur Definition des Identitätsbegriffes für das Individuum auf eine Kombination des durch Introspektion entstandenen Selbstbildes eines Individuums und der Fremdwahrnehmung durch seine Umgebung, durch welche er mit Rollenerwartungen und Verhaltensnormen konfrontiert wird, stützen. Selbst- und Fremdwahrnehmung sind somit für die Identitätsdefinition nicht voneinander zu trennen und es ist davon auszugehen, dass dies auch für die Begriffe der individuellen und kollektiven Identität gilt. Dennoch sollen diese beiden Begriffe vorerst weiterhin getrennt voneinander behandelt und definiert werden, bevor sie anschließend, veranschaulicht an ausgewählten Identitätstheorien, zusammengeführt werden.

¹⁴ Vgl. Fuchs-Heinritz; Lautmann; Rammstedt; Wienold. 1995. S. 286.

¹⁵ Vgl. Fuchs-Heinritz; Lautmann; Rammstedt; Wienold. 1995. S. 287.

1.1.2. Individuum/Individualität

Die Frage nach der Definition von Individualität stellt ein Problem dar, das Wissenschaftler und unter ihnen vor allem die Philosophen seit der Antike beschäftigt. Dennoch scheint sie etwas leichter zu finden und vor allem an weniger Bedingungen geknüpft zu sein als die Definition von Identität.

Etymologisch betrachtet, lässt sich unter Individualität schlicht „das Unteilbare“ verstehen, was zunächst gleichbedeutend mit dem Atom gesehen wurde.

Abgesehen von raum-zeitlich orientierten Definitionen lässt sich Individualität beim Menschen vor allem durch das Merkmal seines Eigenwerts gegenüber allen Sozialformen beschreiben.¹⁶

Was also in Bezug auf die Identitätsdefinition als unmöglich erscheint, nämlich eine klare Trennlinie zwischen dem Individuum und dem Kollektiv zu ziehen, ist die Voraussetzung, um einen der beiden untrennbar miteinander verbundenen Begriffe, nämlich den des Individuums, definieren zu können.

Der Versuch einer getrennten Benennung des Identitätsbegriffs für das Individuum und das Kollektiv scheint also insofern schon sinnvoll, als die Grundbestandteile einer Identitätsbildung auf eben dieser Separierung beruhen. Wenngleich die Begriffe des Individuums und des Kollektivs für die Erklärung der Identitätsbildung zusammengeführt werden müssen, so müssen sie dennoch davor zunächst einzeln gedacht werden, um sie als Einzelteile, deren Zusammenfügung es bedarf, etablieren zu können.

Abgesehen vom Voraussetzungscharakter sieht die Soziologie den Prozess der Individualisierung als ein Phänomen der Neuzeit, welches sich in der „*Verselbstständigung des einzelnen aus gemeinschaftlichen Zusammenhängen*“¹⁷ zeigt. Der Prozess der Individualisierung wird weiterführend als zunehmende Abkopplung des Individuums von bisher ordnenden sozialen Formen verstanden und als Gegenpol zum Leben in einem Sozialgefüge definiert.¹⁸

Da diese Perspektive das Potenzial in sich birgt, neuzeitlichen Phänomenen jeder Art ihren kollektiven Charakter und die Einbindung des Einzelnen in sozialisierte und

¹⁶ Vgl. Leszczynski; Faktum-Lexikoninstitut. 2000. S. 192.

¹⁷ Fuchs-Heinritz; Lautmann; Rammstedt; Wienold. 1995. S. 292.

¹⁸ Vgl. Fuchs-Heinritz; Lautmann; Rammstedt; Wienold. 1995. S. 292 f.

auch ritualisierte Vorgänge abzusprechen, erscheinen diese weiterführenden Gedanken für einen theaterwissenschaftlichen Zugang, der auf die Existenz kollektiver Erlebnisse von sozialisierten und in Gruppen erlebenden und handelnden Individuen aufbaut, als nicht geeignet.

Einzig Georg Simmel weist durch das Aufzeigen einer ineinander übergreifenden Koexistenz von Individualisierung und Kollektiv auf eine brauchbare Perspektive auf das Phänomen der Individualisierung hin. Dabei wird die Individualisierung als Teilaspekt der Erweiterung der Gruppe, der das Individuum angehört, verstanden. Die zunehmende Fokussierung des Einzelnen auf sich selbst mache, so Simmel, moderne Lebensformen in Gruppen, die aus voneinander unabhängigen Individuen bestehen, erst möglich.¹⁹

Daraus folgt, dass die Definition des Individuums sowie die Beschreibung des Prozesses der Individualisierung zunächst zwar auf eine konkrete Abgrenzung von jeder Form des Kollektivs bestehen, die daraus entstehenden Konsequenzen aber wiederum deutlich auf das Zusammenwirken von Individuum und Kollektiv bezogen sind und somit eine erklärende Basis für die Untrennbarkeit der Begriffe in Bezug auf den Identitätsbegriff sein können.

1.1.3. Persönlichkeit

Der Begriff der Persönlichkeit soll an dieser Stelle aus zwei Gründen etwas genauer definiert werden: Zum einen sollen die alltagssprachlich oft vorgenommene Gleichsetzung des Wortes mit jenem der „Identität“ abgeklärt und die Differenzen der beiden Begriffe dargelegt werden, zum anderen erscheint die etymologische Ableitung des Wortes „Persönlichkeit“ aus dem Wort Person aus theaterwissenschaftlicher Perspektive besonders interessant, bezeichnet man doch die schon im antiken Theater bekannten Masken für Schauspieler als „Persona“.

Die Psychologie bezeichnet mit „Persönlichkeit“ einen Menschen, *„der seine geistigen und charakterlichen Anlagen voll entfaltet hat und wertbezogen und gesellschaftlich verantwortungsbewußt an der Gestaltung der Wirklichkeit teilhat.“* –

¹⁹ Vgl. Fuchs-Heinritz; Lautmann; Rammstedt; Wienold. 1995. S. 292.

Psychologisch bedeutet P. [Anm.: Persönlichkeit] zunächst die durch bestimmte Merkmale bzw. Verhaltensbereitschaften geprägte Charakterstruktur“.²⁰

Aufbauend auf dieser Definition scheinen Unterschiede und Gemeinsamkeiten von „Persönlichkeit“ und „Identität“ klar auf der Hand zu liegen. Beide orientieren sich zunächst am Individuum mit seinen Eigenschaften und bringen diese mit seinem gesellschaftlichen Verhalten in Verbindung. Während aber bei der „Identität“ als Prozess ein ständiger Abgleich zwischen der individuellen Wahrnehmung der eigenen Eigenschaften und den sozial erwarteten Eigenschaften stattfindet, auf dessen Grundlage später Handlungen und Gestaltungsakte vollzogen werden, umfasst die „Persönlichkeit“ ausschließlich jene Handlungen und den Charakter, der durch die Identitätsfindung zustande kommt. „Persönlichkeit“ und „Identität“ stehen somit in einem ständigen Austausch miteinander. Die konkreten Handlungen und Charaktereigenschaften einer „Persönlichkeit“ beeinflussen deren Selbstbild sowie die Rollenerwartungen, die von außen herangetragen werden, und tragen somit zur Identitätsbildung bei. Die „Identität“ wiederum stützt sich aber nicht nur auf diese Handlungen und Eigenschaften, sondern ruft sie unter anderem erst hervor, was zu einem ununterbrochenen Kreislauf aus Handeln, Wirken, Abgleichen mit der Außenwelt und Verändern der Charakterstruktur führt. Die Definition beider Begriffe in dieser Form der Abhängigkeit voneinander zeigt somit ein weiteres Mal auf, dass weder „Individuum“ und „Kollektiv“ noch „Identität“, „Individualisierung“ und „Persönlichkeit“ klar voneinander zu trennen sind, wenn die Prozesse in ihrer Gesamtheit erfasst werden sollen.

Der erwähnte Kreislauf aus Handlung, Wirkung, sozial-gesellschaftlicher Reaktion und Veränderung der Persönlichkeit weist überdies eine markante Ähnlichkeit zum Theaterbegriff, wie er für diese Arbeit unter anderem verstanden werden soll, auf. Theater als Handlungsraum, in dem Wirkungen erzielt werden, die sowohl auf das Individuum als auch auf ein Kollektiv zurückfallen. Die Frage, die es in diesem Kontext noch zu klären gilt, ist, inwiefern diese Wirkungen auf Individuum und Kollektiv durch eine Reaktion den Aspekt der Identität betreffen und verändern können und als solche wiederum auf das Handeln einwirken.

²⁰ Leszczynski; Faktum-Lexikoninstitut. 2000. S. 355.

Wie eingangs beschrieben, stellt sich die Frage, inwiefern die Annahme einer Verwandtschaft der Begriffe „Persönlichkeit“ und „Persona“ in mehr als bloß etymologischer Hinsicht berechtigt ist. Das soll nun am Beispiel von Andreas Kotte diskutiert werden.

Kotte stellt als Basis seiner weiteren Argumentation zur Geschichte der Theatermaske die bereits erwähnte etymologische Verbindung zwischen den Begriffen her:

„Wie schon frühe Höhlenzeichnungen zeigen, ist sie [Anm.: die Maske] ein universelles Mittel, den Reichtum der Beziehungen zwischen Mensch, Natur und Gottheiten zu mehren. [...] Person ‚meint‘ etwas, Maske ‚ist‘. Sie trägt, ob als Gesichts- oder Ganzkörpermaske, durch Differenzierung zur Erhöhung der sozialen Qualität menschlichen Lebens bei, zur Persönlichkeitsbildung (persona=Maske)“.²¹

Die Maske wird hier also als Mittel zur Herstellung vielfältiger und universeller Beziehungsmuster definiert und ganz klar in ihrem Wortursprung mit der Bildung einer Persönlichkeit auf der Bühne in Verbindung gebracht. Kotte bedient sich in seinen weiteren Ausführungen aber auch des Begriffs der „Identität“, wenn er sagt:

„Sie [Anm.: die Masken] bedeckten das Gesicht des Maskenträgers, der dadurch die Identität der Figur annahm. Der Schauspieler stellte sich ganz in den Dienst seiner Rolle.“²²

An dieser Stelle ist die Verwendung des Begriffs „Identität“ besonders kritisch zu betrachten, denn auch, wenn Kotte zunächst den etymologisch korrekten Zusammenhang zwischen Maske und Persönlichkeit herleitet, stellt sich spätestens hier die Frage, inwiefern er den Begriff der „Identität“ tatsächlich bewusst in all seiner Tragweite verwendet.

In Hinblick auf die Funktion der Maske in der Antike mag Kottes Ansatz durchaus richtig sein, insofern er davon ausgeht, dass die Maske in ihrer ursprünglichen Form als das wichtigste Hilfsmittel des Schauspielers angesehen wurde, um seine ihm durch das Publikum zugeschriebene, magische Fähigkeit, Rollen anzunehmen und zu wechseln, zu unterstützen.

²¹ Kotte, Andreas: *Theaterwissenschaft – Eine Einführung*. Köln: Böhlau Verlag GmbH & Cie. 2005. S. 235 f.

²² Kotte. 2005. S. 237.

„Im antiken Theater trug der Schauspieler eine Maske vor dem Gesicht. An der Maske war die Rolle zu erkennen, die der Künstler zu spielen hatte, sei es als Jüngling oder als Greis, sei es als Bettler oder als König. [...] Nach Abschluss des Stückes wurde die Maske wieder abgelegt. [...] Auch konnte er [Anm.: der Schauspieler] an einem darauffolgenden Abend sehr wohl in einer völlig andersartigen Maske auftreten.“²³

Für den Theaterbegriff des 20. Jahrhunderts, dem eine andere Zuschreibung der Maske, nicht mehr als unbewegliche Requisite zur Verwandlung, sondern als unterstützendes Element in der Rollenerarbeitung, -aneignung und -vermittlung auf charakterlicher Basis, jenseits jeder Magie und bedingungsloser Annahme durch das Publikum zugrunde liegt, erweisen sich Kottes Annahmen als nicht haltbar, was im Folgenden argumentiert werden soll.

„The mask provides the awareness and the way to the concept. With it physically removed, in his imagination and his intent, as a result of his training in the mask, the actor has to fill his conscious being with its presence and never deviate from its influence in the slightest detail.“²⁴

Unter Zuhilfenahme der vorangestellten Definitionen und Erläuterungen zu den unterschiedlichen Begriffen darf angezweifelt werden, dass es durch das bloße Tragen einer Maske tatsächlich zur Übernahme einer Identität kommt. Ausgehend von der Annahme, dass „Identität“ als solche durch innere Prozesse des Individuums im Zusammenspiel mit sozialen Erwartungen und Rollenzuschreibungen zustande kommt, ist es fraglich, ob ein rein materieller Gegenstand wie eine Maske schon zur Identifikation mit einer Figur oder Rolle führen kann. Nicht die Maske an sich, sondern die durch das Tragen in einer Person entstehenden Gefühle und Wahrnehmungsvorgänge sind es, die ihr Selbstbild beeinflussen und somit einen identitätsbildenden Prozess in Gang setzen können.

Was die Zuschauenden betrifft, so mag ein von einer Maske verhülltes Gesicht auf ein Kollektiv eine emotionale Wirkung ausüben, die in weiterer Folge zu einer Reflexion und einem Identifikationsprozess führen kann, alleine das bedeckte Gesicht aber als Ursache für die Übernahme einer Rollenidentität darzustellen, ohne das, was dazwischen passieren muss, zu erwähnen, erscheint angesichts der

²³ Köberle, Adolf: „Persona. Rolle und Beruf.“ In: Kaltenbrunner, Gerd-Klaus [Hrsg.]: *Macht der Masken. Des Menschen Lust an Theater und Verwandlung*. München: Herder. 1982. S. 54-64, hier S. 54 f.

²⁴ Griffiths, David: *Acting through mask*. Amsterdam: Harwood Academic. 1998. S. 53.

vorigen Überlegungen als fragwürdig. Es fehlt der dazwischenliegende Reflexionsprozess. Es reicht nicht aus, diesen in Argumentationen über die Identitätsbildung im und durch das Theater bloß implizit mitzudenken. Als wesentlicher und unvermeidlicher Prozess ist er als solcher definitiv zu erwähnen, da ohne ihn keine Form der Identifikation stattfinden kann. In seinen Annahmen über die allgemeinen Wirkungsweisen der Maske fehlt Kotte die explizite Benennung dieses entscheidenden Schrittes.

„Die Maske ist Ding und Kraft in Einem. Sie kann Identifikation des Trägers und/oder der Zuschauenden mit dem dargestellten Ding oder Wesen auslösen, Spiel mit Identität, Spiel mit Körperlichkeit.“²⁵

Auch hier ist noch einmal zu betonen: Die Maske löst nicht per se eine Identifikation aus. Alles, was sie vermag, ist eine Emotion hervorzurufen, die eine Reflexion sowohl beim Träger der Maske als auch bei den Zuschauern auslösen und so zu einem Identifikationsprozess führen kann. Wenn kein Reflexionsprozess stattfindet, kommt es auch nicht zu einer Identitätsbildung oder -übernahme.

Die mehrmalige Betonung dieses zwischen dem Tragen und der Identifikation stattfindenden Prozesses mag auf den ersten Blick überzogen wirken, bei genauerer Betrachtung liegt aber genau in eben diesen Zwischenschritten ein wesentlicher Bestandteil des Theaters als Forschungsobjekt. Die Frage nach den Abläufen zwischen der Handlung und der offensichtlichen Wirkung, die in vielfältigen Ausprägungen zum Ausdruck kommen kann, ist einer jener Punkte, die dem Theater die Fähigkeit verleihen, zu einem individuellen und kollektiven Erlebnis zugleich werden zu können, und es zu einem wissenschaftlichen Forschungsobjekt werden lassen.

Die Tatsache, dass zwei emotional bedingte Stufen, die individuell verschieden, aber dennoch im Zuge des Charakters einer Aufführung im sozialen Gefüge eines Kollektivs erlebt werden, durchlaufen werden müssen, erlaubt die Annahme, dass die Rückführung einer Identitätsbildung auf das Tragen einer Maske ohne die nähere Untersuchung der dazwischenliegenden Ereignisse schlicht zu einfach ist. Der interessante und hier zu untersuchende Aspekt liegt im Potenzial des Theaters, emotionale Reaktionen und darauf basierende, reflektierende Prozesse auszulösen,

²⁵ Kotte. 2005. S. 243.

die individuell erlebt werden, aber trotzdem oder gerade deshalb auch einen kollektiven Effekt haben können. Die Frage, die dabei offen bleibt und die Basis dieser Arbeit bildet, ist, inwiefern am Ende dieser Prozesse tatsächlich eine Identifikation und ein Beitrag zur Identitätsbildung stehen können.

So gesehen erweist sich die etymologische Ableitung der begrifflichen Verwandtschaft von „Persönlichkeit“ und „Persona“ zwar als richtig, verleitet in weiteren Überlegungen aber, wie am Beispiel von Andreas Kottes Ausführungen gezeigt werden konnte, zu einer zu vereinfachten Sicht. Der wesentlich interessantere Aspekt bleibt somit die Auslotung von Unterschieden und Gemeinsamkeiten des Identitäts- und Persönlichkeitsbegriffs. Der daraus ableitbare Kreislauf von Handlung, Wirkung, Abgleich und Veränderung kommt dem „Phänomen“ Theater eindeutig näher als der Versuch einer Weiterführung der sprachwissenschaftlichen Vernetzung.

1.1.4. Identitätskrise

Die Psychologie hat für den Begriff der „Identitätskrise“ eine ganz klare Definition:

„der Verlust der Identität als Folge eines traumatischen Schocks, schwerer seelischer Erschütterungen oder Krankheiten [...]“²⁶

Wenngleich die Definition sehr klar erscheint, so wirkt sie doch etwas weit gefasst, die Folgen und Details zu Verlauf und Dauer solcher Krisen werden nicht angesprochen.

Diese Aspekte finden sich in der Psychologie erst beim Begriff der „Identitätsstörung“. Gemeint ist damit die Entstehung einer diffusen Identität, die sich bildet, wenn die Entwicklung einer stabilen Identität verhindert wird, weil eine Person nach außen hin ein „falsches Selbst“ entwickeln und erhalten muss. Die Gefühle werden in jene, die nach außen gezeigt werden, und jene, die die Person für sich behält, aufgespalten. Diese Aufspaltung und das Annehmen einer „neuen“ Identität führen zumeist dazu, dass in der Folge verstärkt auf Statussymbole zurückgegriffen

²⁶ Leszczynski; Faktum-Lexikoninstitut. 2000. S. 185.

und großer Wert auf die Meinung und Bewertungen anderer gelegt wird. Die Psychologie spricht in diesem Fall auch von einer Rollenidentität.²⁷

Beispiele für solche traumatischen Erlebnisse und seelische Erschütterungen sind naheliegend, vor allem in Bezug auf jene, die kollektiv erlebt wurden. Der Zweite Weltkrieg ist mit Sicherheit dazuzuzählen. Sich von anderen und ihren Bewertungen abhängig zu machen, mag in einer Gesellschaft, die nach der Sündenbockmentalität verfährt, ein beinahe natürlicher Vorgang sein, Eigenschaften oder gar die eigene Identität zu verleugnen, dabei der einzig mögliche Weg sein. Dieser Aspekt ist also für die noch zu klärende Frage nach der kollektiven Identität einer von Identitätsdiffusion geprägten Generation während des und nach dem Nationalsozialismus in einem späteren Kapitel zu bedenken.

Hier stellt sich auch die Frage, inwiefern eine solche Identitätskrise ein Potenzial für das Theater darstellen kann oder ob es nicht vielmehr andersrum gesehen werden muss, dass das Theater die Fähigkeit hat, die Entwicklung solcher Identitätskrisen zu unterstützen oder sie gar herbeizuführen. Dazu wird ein eigenes Kapitel nötig sein, das sich dem Thema „Theater und Identität“ widmet.

Während die psychologische Definition also eine Assoziation mit dem Kollektiv nahelegt, verwendet die Soziologie einen anderen Begriff, der auch ein anderes Assoziationsfeld eröffnet, nämlich jenen des „Identitätsverlusts“. Damit ist *„der Verlust der Identität oder des Selbstbildes, d.h. des Wissens ‚wer man ist und wohin man gehört‘, wie er z.B. nach dem Verlust der beruflichen Stellung oder einer anderen wichtigen sozialen Rolle, der Ablehnung durch eine für das Individuum bedeutsame Bezugsgruppe, dem Scheitern eines Lebensplans usw. eintreten kann“*,²⁸ gemeint.

Auch hier wird eine klare Verbindung zum sozialen Gefüge, zu einer Gruppe und deren Zugehörigkeit hergestellt, jedoch werden auch individuelle Aspekte, wie etwa ein Lebensplan, der auch unabhängig von einer Gruppe entstehen und scheitern kann, erwähnt. Identitätskrise ist somit kein ausschließlich kollektives Phänomen, sondern umfasst ganz klar auch das Individuum und introspektive Vorgänge.

²⁷ Vgl. Leszczynski; Faktum-Lexikoninstitut. 2000. S. 188.

²⁸ Fuchs-Heinritz; Lautmann; Rammstedt; Wienold. 1995. S. 287.

An dieser Stelle soll auch der durch Erik H. Erikson geprägte Begriff der „Identitätsdiffusion“ noch einmal aufgegriffen werden. Die vorübergehende oder auch permanente Unfähigkeit einer Person, eine Identität zu bilden, scheint sowohl die Vorstufe einer Identitätskrise als auch die Krise selbst in ihrer Definition zu beinhalten.

Auf Basis der Erkenntnis, dass individuelle und kollektive Identität nie vollständig voneinander zu trennen sind, scheint es eine logische Schlussfolgerung zu sein, dass dies auch auf die Identitätskrise zutrifft. Sie ergibt sich demnach aus der individuellen Unfähigkeit der Identitätsbildung, die durch soziale Phänomene wie etwa den Ausschluss aus einer Gruppe oder das Erkennen einer mächtigen Differenz zwischen Selbst- und Fremdwahrnehmung ebenso bedingt scheint, wie durch intrapersonelle Vorgänge, die das Selbstbild infrage stellen.²⁹

1.2. Definition von Identität und Identitätskrise für das Kollektiv

Die vorangegangenen Definitionen beziehen sich vorwiegend auf Begriffe, die das Individuum und seine Identitätsbildung betreffen, wenngleich eine absolute Trennung zwischen Individuum und Kollektiv vor allem beim Versuch einer tiefgreifenderen Auseinandersetzung mit dem Thema „Identität“, wie gezeigt, nicht immer möglich ist. Im Folgenden sollen deshalb der Begriff der Identität um noch nicht erwähnte kollektive Dimensionen erweitert sowie weitere dezidiert auf ein Kollektiv bezogene und für das Thema relevante Begriffe definiert werden.

²⁹ Vgl. Erikson, Erik H.: *Identität und Lebenszyklus. Drei Aufsätze übersetzt von Käte Hügel*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1966. S. 109 ff.

1.2.1. Identität

Die Literatur- und Kulturtheorie unterscheidet lexikalisch den Begriff der kollektiven Identität klar von jenem der persönlichen, setzt diese aber umgehend miteinander in Bezug.

„[...] die k.I. [Anm.: kollektive Identität] ist gebunden an die Ausbildung gruppenspezifischer Kulturformen [...] und wird in der Regel in struktureller Analogie zur persönlichen I. [Anm.: Identität] gedacht, die traditionellerweise die ganzheitliche ordnungsstiftende Integration von disparaten Selbst- und Welterfahrungen, Selbst- und Fremdentwürfen, Erwartungen und kulturellen Rollenvorgaben in eine relativ statisch-harmonische Instanz durch Identifikationsprozesse meint.“³⁰

Die kollektive Identität erfährt ihre Definition also einerseits durch die Abgrenzung zum Begriff der persönlichen Identität, andererseits aber auch durch das Aufzeigen der Gemeinsamkeiten mit derselben.

Es zeigt sich hier also ebenso wie bei dem Versuch einer Identitätsdefinition für das Individuum das Zusammendenken und -definieren der beiden Begriffe als eine unabdingbare Voraussetzung für eine eingehendere Betrachtung.

Interessant für das hier relevante Thema der kollektiven Identität in Bezug auf den Nationalsozialismus scheint ein weiterer von der Literatur- und Kulturtheorie aufgegriffener Aspekt.

„So ist z.B. die k.I. [Anm.: kollektive Identität] von kolonialrassistisch, sexistisch oder politisch marginalisierten Gruppen durch die bewusste oder unbewusste Übernahme von fremdbestimmten Kollektivbildern geprägt.“³¹

Die Übernahme eines von außen beziehungsweise von Fremden definierten Selbstbildes eines Kollektivs erscheint vor allem in Bezug auf die Identität der während und vor allem nach dem Nationalsozialismus lebenden Juden interessant. Die klar von anderen definierte Identität als „Nichtarier“ und als Feindbild des arischen Weltbildes bietet eine ebensolche Fremddefinition an und die Nationalsozialisten fokussierten eine Übernahme dieser künstlich geschaffenen Identität durch die Juden sowohl durch äußere Merkmale, wie etwa den Judenstern,

³⁰ Nünning. 2008. S. 306.

³¹ Nünning. 2008. S. 306.

als auch durch psychische Gewalt bis hin zum Massenmord und nicht zuletzt durch den maßgeblichen Einsatz psychischer Erniedrigung und Ausgrenzung, welche von Juden rückblickend oftmals als die schlimmste Gewalt beschrieben wird.

Inwiefern eine solche kollektive Übernahme einer fremdbestimmten Identität stattgefunden und inwiefern sie vor allem in Thomas Bernhards Theater texts, man denke an dieser Stelle an die Familie Schuster aus „Heldenplatz“ und ihre nach 1938 einsetzende Selbstdefinition als österreichische Juden, thematisiert und eingearbeitet wurde, gilt es noch zu untersuchen.

Hinsichtlich der späteren Hinwendung zum Begriff des Kollektivs in Bezug auf eine identitätsdiffuse Gesellschaft und den Nationalsozialismus erscheint auch Erik H. Eriksons Definition der sogenannten „Gruppenidentität“ von Bedeutung, bezieht er sich darin doch deutlich auch auf politische Propaganda. Demnach *„liegen der G. [Anm.: Gruppenidentität] kollektive Vorstellungen über Vergangenheit und Zukunft der Gruppe, ihre [...] Ziele und Mittel [...], ggf. auch über das Verhältnis der Gruppe zu einem geografischen Raum [der ‚Heimat‘] zugrunde. Die G. organisiert die Erfahrungen der Gruppe in grundlegender Weise und geht [...] in die Vorstellungen, die Lebensziele und das Selbstbewußtsein der einzelnen selbst ein, d.h. sie prägt auch die Identität des einzelnen.“*³²

Neben der auch hier wieder zu findenden Betonung der gegenseitigen Einflussnahme der individuellen und kollektiven Identität aufeinander zeigt sich vor allem in der Betonung der „kollektiven Vorstellungen über Vergangenheit und Zukunft“ und des Begriffs der „Heimat“, der als solcher zu einem der Leitwerte der Nationalsozialisten geworden ist, eine naheliegende Anbindung an den Nationalsozialismus und die Legitimierung der Bezeichnung der Verbindung des Nationalsozialismus mit dem Begriff einer kollektiven Identität.

³² Fuchs-Heinritz; Lautmann; Rammstedt; Wienold. 1995. S. 259.

1.2.2. Gemeinschaft/Gesellschaft

Der Begriff der Gemeinschaft erscheint vor allem deswegen wichtig zu definieren, um eine klare Abgrenzung zum alltagssprachlich oft nah angesiedelten Begriff der Gesellschaft schaffen zu können. Auch die Soziologie definiert beide Begriffe im Verhältnis zueinander und beschreibt sie als *„dichotomes Begriffspaar für aus der Wirklichkeit abstrahierte Typen menschlicher Verbundenheit“*³³.

Während die Gemeinschaft auf instinktivem Gefallen oder auch gewohnheitsbedingter Anpassung der einzelnen Individuen beruht und sich in ihrer Gesamtheit, beispielsweise in Form von familiären oder religiösen Gemeinschaften, als mehr als die Summe ihrer Teile definiert, ergibt sich eine Gesellschaft immer planmäßig, indem das Denken und Handeln einer Mehrzahl von Einzelnen bewusst aufeinander abgestimmt werden, um einen bestimmten Zweck für den persönlichen Nutzen zu erreichen. Hinzu kommen als spezifische Merkmale das Abwägen von Verhaltensmöglichkeiten sowie die Entscheidung für eine Möglichkeit.³⁴

Die Gemeinschaft ist als solche vor allem durch ihre Zweckmäßigkeit also klar von der Gesellschaft zu unterscheiden. Das identitätsdiffuse Kollektiv in Bezug auf den Nationalsozialismus ist somit klar der Kategorie der Gesellschaft zuzuordnen, handelt es sich doch um eine Mehrzahl von Individuen, die nicht instinktiv oder geburtlich bestimmt zu einem Kollektiv wurden, sondern die in ihren Entscheidungen in diesem Fall vor allem auf politischer Ebene, eine bewusste kollektive Entscheidung, im Sinne eines persönlichen Nutzens mit der Möglichkeit zur Abwägung diverser Verhaltensmöglichkeiten getroffen haben.

1.2.3. Kollektiv/Kollektivschuld

Der Begriff „Kollektiv“ soll vor allem in Hinblick auf die für das Thema unbedingt notwendige Auseinandersetzung mit dem Begriff der „Kollektivschuld“ hier kurz behandelt werden. Die Psychologie definiert das Kollektiv wie folgt:

³³ Fuchs-Heinritz; Lautmann; Rammstedt; Wienold. 1995. S. 228.

³⁴ Vgl. Fuchs-Heinritz; Lautmann; Rammstedt; Wienold. 1995. S. 228.

„[...] Gruppe, in der das Einzelmitglied seine Ziele dem Gruppenziel klar unterordnet; im Gegensatz zur Gemeinschaft ist das K. [Anm.: Kollektiv] auf jeweils bestimmte Lebens- und Arbeitsprozesse (K.-Erziehung, Arbeits-K.) bezogen.“³⁵

Diese Definition erlaubt durch ihre klare Abgrenzung zum Begriff der Gemeinschaft die Schlussfolgerung, dass, wenn von einer kollektiven Identität, einer Kollektivschuld oder auch einem Kollektiv an sich die Rede ist, diese Bezeichnungen stets den Begriff der Gesellschaft mit all ihren unter 1.2.2. dargelegten Eigenschaften implizieren und von einer ziel- und zweckgerichteten Gruppe von Individuen, die sich vorsätzlich zu einer solchen zusammenschließen, um durch Abwägen und bewusste Entscheidungen dem gemeinsam definierten Ziel näher zu kommen, auszugehen ist. Die gemeinsame Verwendung der Begriffe „Gesellschaft“ und „Kollektiv“ erscheint somit als legitimiert.

Die Soziologie schreibt dem Kollektiv darüber hinaus auch ein gemeinsames System an Werten und Normen zu, das sie allerdings in einem weitgehend unstrukturierten und unorganisierten Verhalten, das sich durch relativ wenig Interaktion der Mitglieder untereinander auszeichnet, nach außen zeigt.³⁶

Ausgehend von einer solch geringen Interaktion der Mitglieder untereinander stellt sich allerdings die Frage, wie ein solches Wertesystem erstellt und ausverhandelt wird. Hier scheint die Annahme einer notwendigen Leitfigur angebracht, die ein System an Normen, Regeln und Werten für das Kollektiv hervorbringt. Die Entscheidung, sich diesen zu unterwerfen und somit seine Zugehörigkeit zu diesem Kollektiv zu deklarieren, scheint dabei dem Einzelnen überlassen. Auch die Positionierung des Kollektivs mit seinem Wertesystem sowie dessen Vertretung nach außen scheint durch eine Führungsperson oder -institution bedingt.

Diese Eigenschaft des Kollektivs betont auch die Soziologie, indem sie von einem „überpersönlichen Charakter“³⁷ des Kollektivs spricht und diesen durch Körperschaften wie etwa die Kirche oder den Staat vertreten sieht.³⁸

Die Bezeichnung der identitätsdiffusen Generation als Kollektiv während des und nach dem Nationalsozialismus scheint also in zweierlei Hinsicht legitimiert. Zum

³⁵ Leszczynski; Faktum-Lexikoninstitut. 2000. S. 226.

³⁶ Vgl. Fuchs-Heinritz; Lautmann; Rammstedt; Wienold. 1995. S. 343.

³⁷ Fuchs-Heinritz; Lautmann; Rammstedt; Wienold. 1995. S. 344.

³⁸ Vgl. Fuchs-Heinritz; Lautmann; Rammstedt; Wienold. 1995. S. 343.

einen durch die klare Abgrenzung beider Begriffe von jenem der Gemeinschaft, zum anderen durch eine nach Orientierung und Führung suchende Organisationsform, die die Mehrzahl der Individuen einem fremdbestimmten System an Normen und Werten unterstellt und dessen Einhaltung an die Mitgliedschaft gekoppelt ist. Hitler selbst, aber auch die um ihn versammelten, zentralen Figuren des Nationalsozialismus können mit ihrer Leitfunktion als eben jene organisierende Körperschaft gesehen und die Gesellschaft als solche als Kollektiv tituliert werden.

In diesem Kontext soll auch der Begriff der „Kollektivschuld“ behandelt werden. Die Psychologie sieht darin *„[...] die Annahme einer Verantwortung und Haftung aller Angehörigen einer Gruppe [...] für die von ihrer Führung oder von einzelnen begangenen Handlungen oder Verbrechen“*.³⁹

Wichtig ist hier, vor allem in Hinblick auf die zu diskutierende Rolle der Gesellschaft während des und nach dem Nationalsozialismus sowie ihrer Darstellung durch Thomas Bernhard, der Verweis auf die Schuld aller Mitglieder, unabhängig von der Person des tatsächlichen Täters. Durch das gemeinsame System an Normen und Werten und dem Bekenntnis aller Individuen dazu ergibt sich eine gemeinsame Schuld an Handlungen, die tötlich nicht als Kollektiv begangen werden. Die Handlung eines Einzelnen im Zuge der gemeinsamen Zielorientierung reicht demnach aus, um eine kollektive Verantwortung entstehen zu lassen.

Die zentrale Person oder Institution der Führung, die sowohl am Erstellen als auch am Austragen des Normen- und Wertesystems nach außen den größten Anteil hat, wird in dieser Definition sogar als eigene Handlungsinstanz erwähnt, was einerseits die vorangestellte Hypothese der zentralen Bedeutung einer Führung für das Kollektiv bestätigt, den Verantwortungsraum für das Kollektiv und für jedes einzelne Individuum aber auch beträchtlich erweitert.

Der Annahme einer Schuld aller durch die von Einzelnen begangenen Verbrechen widerspricht Bernhard Schlink aus juristischer Perspektive entschieden. Eine Kollektivschuld, bei der die Schuld einiger auf alle Mitglieder des Kollektivs übertragen wird, ist aus juristischer Sicht unmöglich, da nur die Begehung der Tat selbst oder eine konkrete Beihilfe oder Anstiftung als schuldfähige Kriterien gelten, eine reine Weitergabe der Schuld aufgrund einer kollektiven Zusammengehörigkeit

³⁹ Leszczynski; Faktum-Lexikoninstitut. 2000. S. 226.

ist aus rechtlicher Sicht nicht möglich. Das wesentliche Unterscheidungsmerkmal bildet in Bezug auf die Definition der Kollektivschuld nach Schlink die Differenzierung zwischen alltäglicher und juristischer Schuld. Während sich juristische Schuld auf die Verletzung geltenden Rechtes bezieht, sieht die alltägliche Schuld ihre Legitimation in der Verletzung geltender Regeln und Normen der Kommunikation und Interaktion. Kollektivschuld kann in diesem Sinn, so Schlink, wenn, dann nur die Ebene der alltäglichen Schuld betreffen. Aus der Perspektive der alltäglichen Schuld kann insofern von einer Kollektivschuld ausgegangen werden, als damit auch jene Menschen, die sich zwar nicht an den Taten beteiligten, ihnen aber auch nicht mit Widerstand entgegengetreten sind, Normen und Regeln verletzt haben und als schuldig gelten können. In diesem Sinne kann sich eine Schuldigkeit zwischen all jenen Menschen entspannen, die ihre Solidarität mit dem Kollektiv nicht dezidiert aufgekündigt haben. Dieser Annahme liegt eine grundlegende Regel der Kommunikation zugrunde, dass die Aufrechterhaltung und Herstellung von Solidarität stets die Aufrechterhaltung von Gemeinschaft und des gemeinsamen Tragens von Konsequenzen bedeutet. Fehlende Distanzierung von der Solidarität mit dem Kollektiv kommt bei dieser Schulddefinition also einer Mitverantwortlichkeit gleich. Diese kollektive Schuld zieht sich auch in die Zeit nach dem Vergehen der Verbrechen weiter, indem eine Distanzierung auch zu einem späteren Zeitpunkt nicht stattfindet. Die Problematik, die Schlink dieser Definition zugesteht, ist die Tatsache, dass auch ein Lossagen beziehungsweise eine Distanzierung, zu welchem Zeitpunkt auch immer, Schuldzuweisungen nie hätte unterbinden können, da nie alle Schuldigen durch die Distanzierung erfasst hätten werden können oder Unschuldige dadurch getroffen worden wären. Die Aufgabe der Lossagung wird deshalb, so Schlink, über Generationen weitervererbt, die Konfrontation mit der Schuldfrage bleibt auch für Folgegenerationen aufrecht und führt, wenn sie nicht mit einer befreienden Distanzierung behandelt wird, zur Verdrängung. Die Auseinandersetzung mit der Schuld trägt dabei einen wesentlichen Teil zur Identität einzelner Generationen und ihrer Individuen bei.⁴⁰

⁴⁰ Vgl. Schlink, Bernhard: *Vergangenheitsschuld. Beiträge zu einem deutschen Thema*. Zürich: Diogenes Verlag. 2007. S. 12 ff.

„Jedenfalls wird über die Generationen das kollektive erlebte historische Ereignis zum individuellen psychischen Geschehen, mündet die Aufgabe der Lossagung von der spezifischen, historischen Schuld in die Findung der eigenen Identität, wie sie sich jeder Generation stellt.“⁴¹

Nachfolgenden Generationen, die sich für eine Identitätskonstruktion unter Berücksichtigung historischer Vergangenheit entscheiden oder von außen mit ihr konfrontiert werden, haben sich nach Schlink der kontinuierlichen Herausforderung zu stellen, sich mit der eigenen Positionierung gegenüber der Schuldthematik zu befassen.⁴²

Heinz Nawratil tritt der Verwendung des Begriffes der Kollektivschuld entschieden entgegen, indem er politische Motive für die Einführung des Begriffes verantwortlich macht. Die Faszination eines solchen verallgemeinernden Denkens in Kategorien liegt demnach neben der schrankenlosen Handlungsfreiheit, die ein Bekenntnis zu einer solchen Schuld, die niemanden konkret, aber dennoch alle umfasst, mit sich bringt, vor allem in der leichten Verständlichkeit des Begriffes für die Massen. Ein Strafsystem, das Schuldige ebenso wie Unschuldige bestraft oder eben nicht bestraft, ist in keiner Weise geeignet, zukünftige Verbrechen zu verhindern.⁴³

„Wo das Totschweigen nicht weiterhilft, versucht man, die Verbrechen durch Kollektivschuld oder ähnliche Argumentationsketten zu rechtfertigen. Auf diese Weise entstehen Erfolgsmodelle für künftige Massenverbrechen.“⁴⁴

Während unmittelbar nach dem Nationalsozialismus ein beinahe inflationärer Gebrauch des Wortes, vor allem in der politischen Rechtfertigung der Hinwegsetzung über moralische Gesetze während des Nationalsozialismus einsetzte, bemühte man sich in den 60er Jahren um einen neuen Begriff, der jenen der Kollektivschuld, der mittlerweile fragwürdig geworden war, ersetzen sollte, und gelangte schließlich zum Begriff einer „kollektiven Verantwortung“. Hinter beiden Begriffen verbirgt sich aber, so Nawratil, ein Gedanke, der mittlerweile oftmals als identitätsstiftend verstanden wird: ein negativer Nationalismus, der als solcher das Selbstverständnis einer

⁴¹ Schlink. 2007. S. 33.

⁴² Vgl. Schlink. 2007. S. 33.

⁴³ Vgl. Nawratil, Heinz: *Der Kult mit der Schuld. Geschichte im Unterbewußten. München. Universitas. 2002. S. 13 ff.*

⁴⁴ Nawratil. 2002. S. 115.

Gesellschaft definiert. Das Nicht-Eingestehen einer Schuld steht dabei auf der einen Seite, die Verneinung einer Kollektivschuld bildet den Gegenpol. Beides leitet eine Selbstdefinition auf Basis von Antithesen ab.⁴⁵

Jürgen Steinle betrachtet den Begriff der Kollektivschuld vorrangig als Bestandteil einer nationalen Zuschreibung, die vor allem durch die Alliierten erfolgte. Deutschland beziehungsweise die Deutschen an sich wurden als ein Kollektiv betrachtet, das sich mit der Schuldfrage auseinanderzusetzen hatte und dass gemeinhin in seiner Gesamtheit als schuldig galt. Die Kollektivschuld wurde in einem Spannungsfeld zwischen internationaler Zuschreibung und nationaler Auseinandersetzung zum beherrschenden Thema der Nachkriegszeit.

Er stellt den Begriff der Kollektivschuld schließlich als insofern ambivalent dar, als er einerseits durch seine Vertreter sowohl für eine moralische Selbstvergewisserung als auch für das Aufzeigen neuer Vorwürfe und ein daraus resultierendes Ablenken nach der Frage der eigentlichen Schuldfrage genutzt werden kann und konnte, er andererseits aber vor allem in Bezug auf ein Bild von außen, ein Fremdbild, zu einer Fixierung auf diesen Aspekt der Historie eines ganzen Landes beiträgt und eine wesentliche Prägung einer Nation vornimmt. Solange ein Land als Kollektiv verstanden wird und Schuldzusprüche auf dieser Ebene passieren, ist die Schuld zu groß, als dass sie die Identifikation eines Einzelnen damit ermöglichen könnte. Selbst wenn eine teilweise Identifikation stattfindet, bleibt bei der Annahme und Anwendung einer Kollektivschuld immer noch eine Teilschuld übrig, die bei anderen gesucht wird.⁴⁶

Aus den diversen hier vorgestellten Zugängen zum Begriff der Kollektivschuld, seiner spezifischen Definition sowie der Kritik an seiner Verwendung lässt sich für diese Arbeit sowie die folgenden Stückanalysen in Bezug auf die Anwendung des Kollektivbegriffes folgender Schluss ziehen:

Kollektivschuld kann sowohl als einer für die Identität der Bevölkerung beziehungsweise Gesellschaft positiver Begriff, im Sinne einer Möglichkeit zur Distanzierung von der eigenen Schuld durch ein Abgeben an andere, als auch als

⁴⁵ Nawratil. 2002. S. 17 ff.

⁴⁶ Vgl. Steinle, Jürgen: *Nationales Selbstverständnis nach dem Nationalsozialismus. Die Kriegsschuld-Debatte in West-Deutschland*. Bochum: Universitätsverlag Dr. N. Brockmeyer. 1995. S. 34 ff.

negativer Begriff, im Sinne einer verallgemeinernden Fremdwahrnehmung des nationalen Wesens als ein mordendes und unmenschliches, interpretiert werden. Daher scheint der Begriff der Kollektivschuld zwar als implizit mit der Frage nach Identität und Identitätsbildung in Zusammenhang zu stehen, aufgrund seiner Ambivalenz und Ungenauigkeit sowie der an ihn anschließenden Frage nach der Schuld nachfolgender Generationen als ungeeignet, um ihn als Teil einer Identität, individuell wie kollektiv, den Theatertexte und ihre Inszenierungen erreichen können, zu verstehen. Die oftmals unter dem Begriff der Kollektivschuld zusammengefassten vielfältigen und komplexen Zuschreibungen sollen deshalb im Zuge der folgenden Text- und Stückanalysen als eigenständige Elemente erfasst und als solche in einen identitätsstiftenden Kontext gesetzt werden. Jede Zuschreibung einer Wirkung von Text oder Stück auf jenen Aspekt einer kollektiven Identität, der oftmals als Kollektivschuld definiert wird, soll deshalb eingehender vorgenommen und in seinen Merkmalen konkreter benannt und somit von diesem verallgemeinernden und fragwürdigen Begriff weggeführt werden.

Der Begriff der Kollektivschuld bleibt nur insofern von Interesse, als er, wie dargestellt, als klar politisch konnotierter und für politische Zwecke eingeführter Begriff Anschlussmöglichkeiten für die Frage nach einer politischen Skandalisierung von Thomas Bernhards Theatertexten, allen voran *Heldenplatz*, bietet.

1.2.4. Identitätskrise

An dieser Stelle sei noch einmal an die bereits in Bezug auf die Identitätskrise des Individuums angesprochene diffuse Identität erinnert, die sich vor allem dadurch auszeichnet, dass ein weiteres, für die Außenwahrnehmung passendes Selbst entwickelt wird, das neben dem eigentlichen Selbst einer Person parallel zu existieren beginnt. Das wahre Selbst wird verborgen und zurückgehalten, während das falsche Selbst offen ausgelebt wird. Der Fokus wird also primär auf die Wahrnehmung durch andere gelegt, die Folge sind ein verstärkter Rückgriff auf Statussymbole und die Abhängigkeit von den Bewertungen anderer.⁴⁷

⁴⁷ Vgl. Leszczyński; Faktum-Lexikoninstitut. 2000. S. 188.

Wenngleich die Psychologie dieses Phänomen am Beispiel der jugendlichen Identitätskrisen beschreibt, so lässt es sich dennoch ebenso auf ein Kollektiv anwenden.

Der bereits mehrmals erwähnte, intensive Zusammenhang von persönlicher, individueller und sozialer, kollektiver Identität legt nahe, dass eine solche Krise, ausgelöst durch den Willen zur unbedingten Anpassung an die Gruppe, auch ein ganzes Kollektiv betreffen kann, in dem sich die Individuen gegenseitig mit Identitätsforderungen konfrontieren und versuchen, diese zu erfüllen. Hier stellt sich dann allerdings die Frage nach dem Verhältnis innerhalb der Gruppe: Wie viele der Individuen stellen und erfüllen diese Forderungen tatsächlich im Einklang mit sich und ihrem Selbst und wie viele von ihnen müssen, um der Anpassung willen, ein zweites, nach außen gerichtetes Selbst erstellen? – eine Frage, die in Bezug auf die NS-Ideologie und die damit einhergehende Identitätskonstruktion zu behandeln sein wird.

Dass Identitätsdiffusion auch im Rahmen der kollektiven Identität auftreten kann, legt Carolin Emcke in ihrer Auseinandersetzung mit kollektiven Identitäten nahe, wenn sie annimmt, dass eine enorme Abweichung des Selbstbildes vom Fremdbild nicht nur bei individuellen Personen vorkommt, sondern auch in Bezug auf Gruppen Verletzungen der Integrität auftreten können, die sich ihrerseits wiederum zu einer substanziellen Erfahrung kollektiver Identität entwickeln können.⁴⁸

In diesem Sinne sieht auch Emcke in der Identitätsdiffusion nicht nur einen negativen Aspekt der Diskrepanz zwischen Selbst- und Fremdbild, sondern definiert das Auftreten einer solchen Diffusion durchaus als Potenzial zur intensiveren Auseinandersetzung und einem Mehrgewinn an Identitätsgefühl für ein Kollektiv.

Dieses Phänomen der kollektiven Identitätskrise und des Rückgriffs auf die Bewertungen anderer mag auch in Bezug auf die Theateraufführung an sich interessant sein: ein kollektives Erlebnis, das ein gemeinsames Erleben und infolge eine gemeinsame Reaktion impliziert. Die Bewertung der anderen wird vom

⁴⁸ Vgl. Emcke, Carolin: *Kollektive Identitäten. Sozialphilosophische Grundlagen*. Frankfurt; New York: Campus Verlag. 2000. S. 15.

Individuum durch deren direkte und indirekte Reaktionen wahrgenommen. An einer Stelle zu lachen, an der sonst niemand lacht, plötzlich aufzuspringen und den Raum zu verlassen oder gar Zwischenrufe zu machen, all das sind Verhaltensweisen und Reaktionen, die im Kontext des Kollektivs möglicherweise deplatziert wirken und den Einzelnen „zwingen“, sein Selbst in diesem Moment nicht unbedingt zu verleugnen, aber zumindest zu unterdrücken. Als Gegenbeispiel dafür kann das kollektive Lachen oder Raunen an einer bestimmten Stelle im Text beziehungsweise in der Aufführung interpretiert werden. Zu lachen, nur weil alle anderen lachen, kann auch als Rückbezug auf die Fremdbewertung interpretiert werden.

Dieses Beispiel zeigt auch, wie eng eine kollektive Identität und eine kollektive Identitätskrise beieinander liegen. Das eine dezidiert vom anderen zu trennen, erscheint in dieser Situation beispielsweise schon schwierig, ebenso wie eine klare Grenzziehung zwischen dem Individuum und dem Kollektiv.

1.3. Theoretische Modelle zu Identität und Identitätsbildung – ein Zugang für die Theaterwissenschaft?

An dieser Stelle sollen nun eine bewusste und gezielte Auswahl an Identitätstheorien von Wissenschaftlern aus unterschiedlichen Disziplinen vorgestellt und einzelne Aspekte ihrer Modelle, die sich für den theaterwissenschaftlichen Zugang als geeignet erweisen, zusammengeführt werden, um ein Modell für die Herangehensweise an die Theatertexte zu konstruieren und damit den Zugang zur Frage nach den identitätsbildenden und -stabilisierenden Faktoren des Theaters theoretisch zu fundieren und zu erleichtern. Die Auswahl sowie die Darstellung der einzelnen Thesen erheben dabei keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern ergeben sich rein aus der subjektiven Einschätzung ihrer Anwendbarkeit und Umsetzbarkeit auf einen theaterwissenschaftlichen Identitätsbegriff.

1.3.1. Erik H. Erikson – ein psychoanalytischer Zugang

1.3.1.1. Das Stufenmodell der Entwicklung

Als Einstieg soll Erik H. Eriksons psychoanalytischer Ansatz, der bereits im Zuge der Begriffsdefinitionen kurz angesprochen wurde, vorgestellt und auf seine Brauchbarkeit für das Theater untersucht und in verschiedenen Ansätzen weiterentwickelt und angepasst werden.

Erikson geht in seinem Modell von einer in verschiedene, aufeinander aufbauende und einander bedingende Stufen gegliederte Entwicklung von Identität aus. Der Fokus liegt klar auf der individuellen und persönlichen Identität, der Aspekt einer kollektiven, gesellschaftlichen Identität wird aber als ein das Individuum in seiner Identitätsentwicklung maßgeblich beeinflussender definiert.

„Menschen, die derselben Volksgruppe angehören, in derselben geschichtlichen Zeit leben oder auf dieselbe Art und Weise ihr Brot verdienen, werden auch von gemeinsamen Vorstellungen von gut und böse geleitet. Diese Vorstellungen [...] nehmen [...] für die Ich-Entwicklung jedes Einzelnen in Gestalt der herrschenden soziologischen Modelle und Leitbilder von gut und böse sehr konkrete Formen an.“⁴⁹

Erikson geht demnach also von einer prinzipiell durch Lebensumstände geprägten, gesellschaftlichen Basis aus, die in weiterer Folge durch einen gemeinsamen Katalog an Normen und Werten Einfluss auf die Entwicklung des Einzelnen ausüben.

Die Identitätsentwicklung konzentriert sich laut Erikson vorwiegend auf die Zeit der Adoleszenz und wird dabei von früheren, kindlichen Erfahrungen beeinflusst. Eine der zentralen Fragen lautet dabei, inwiefern die Gesellschaft, indem sie die Aufgabe, ein Kind am Leben zu erhalten und großzuziehen, übernimmt, bereits beginnt, dem Individuum eine gewisse Lebens- und Sozialisationsform aufzuzwingen.⁵⁰

Erikson bestätigt mit seinem Modell die bereits vorgestellte Theorie, dass eine gelungene Ich-Identität für das Individuum stark mit der Integration und Anpassung an eine Gruppe verbunden ist. Laut Erikson entwickelt sich die Ich-Identität des

⁴⁹ Erikson. 1966. S. 11.

⁵⁰ Vgl. Erikson. 1966. S. 14 f.

Kindes, indem „das Ich wesentliche Schritte in Richtung auf eine greifbare kollektive Zukunft zu machen lernt und sich zu einem definierten Ich innerhalb einer sozialen Realität entwickelt. [...] Das bewußte Gefühl, eine persönliche Identität zu besitzen, beruht auf zwei gleichzeitigen Beobachtungen: der unmittelbaren Wahrnehmung der eigenen Gleichheit und Kontinuität in der Zeit und der damit verbundenen Wahrnehmung, daß auch andere diese Gleichheit und Kontinuität erkennen“.⁵¹

So weit unterscheidet sich Erikson noch nicht wesentlich von einer von den meisten wissenschaftlichen Disziplinen anerkannten Identitätsdefinition. Anders gestaltet sich die Sache bereits, sobald Erikson die von ihm als wesentlich ausgemachten Entwicklungsphasen, den Zeitpunkt ihres Eintretens sowie ihres Endens und die daraus resultierenden Konsequenzen beschreibt.

Neben der historisch zu betrachtenden Periode, in der ein Individuum aufwächst und durch welche ihm immer nur ein paar historisch entsprechende, bedeutungsvolle Modelle zur Identitätsentwicklung angeboten werden, liegt der wohl wesentlichste und entscheidende Punkt der Identität und ihres Entstehens in der Einteilung des Prozesses bei Kindern und Jugendlichen in verschiedene Phasen.⁵²

„So verschieden diese Beeinflussung von Kultur zu Kultur auch ist, sie muß in jedem Falle in genau dem Tempo und in der Aufeinanderfolge geschehen, die das Wachstum der Persönlichkeit eben so regieren wie das Wachstum eines Organismus. Man kann sagen, daß die Persönlichkeit in Abschnitten wächst, die durch die Bereitschaft des menschlichen Organismus vorherbestimmt wird, einen sich ausweitenden sozialen Horizont bewußt wahrzunehmen und handelnd zu erleben.“⁵³

Erikson unterscheidet in Bezug auf diese Entwicklung zunächst drei Stadien, die das Kleinkind im Alter zwischen einem Jahr und fünf Jahren durchläuft, in denen die Schwerpunkte auf den Themen Urvertrauen, Autonomie und Initiative liegen. Das Urvertrauen bildet dabei die Basis einer gesunden Persönlichkeit, im späteren Entwicklungsstadium der Initiative tritt erstmals die Funktion des Gewissens auf, das sich in dieser Phase entwickelt. Erst durch das Erlangen eines Urvertrauens, einer Autonomie, die damit einhergeht, sich selbst zu vertrauen und in späterer Folge

⁵¹ Erikson. 1966. S. 17 f.

⁵² Vgl. Erikson. 1966. S. 22.

⁵³ Erikson. 1966. S. 58.

selbstbewusst die Initiative ergreifen zu können, tritt das Gewissen auf den Plan. Durch das Ergreifen der Initiative übernimmt der Mensch in der Regel Verantwortung für seine Taten.⁵⁴

Das Gewissen, das also nach Erikson bereits in der frühen Kindheit erworben und entwickelt wird, immer davon ausgehend, dass es sich um eine gesunde Persönlichkeitsentwicklung handelt, wird sich in weiterer Folge auch auf den Identitätsprozess während der Adoleszenz auswirken und in diesem Zusammenhang weiter zu diskutieren sein.

„Das in diesem Zusammenhang Entscheidende ist, daß jedes Individuum durch solche frühen Erfahrungen in Raum und Zeit geprägt wird; zunächst teilt es diese Erfahrungen mit einem kleinen Kreis vertrauter Individuen, später aber muß es nach einer (schließlich politischen) Verbindung in größeren Kreisen suchen, die ein gemeinsames Weltbild haben.“⁵⁵

Genau dieser hier von Erikson angesprochene Dimensionssprung in der Entwicklung, in dessen Folge sich das Handlungsfeld des Individuums erheblich ausdehnt, erfolgt in der Adoleszenz, der stufenartigen Entwicklung kommt dabei die Funktion zu, die Angst des Individuums zu mindern.⁵⁶

Die ebenfalls hier angesprochene Entwicklung politischer Verbindungen und ihrer Funktion als Ideologie wird zu einem späteren Zeitpunkt in Form eines Exkurses behandelt werden.

Die Pubertät beschreibt Erikson als jene Phase, in der alle sicheren Bezüge, Beziehungen und Selbstvergewisserungen, die im Laufe der Kindheit erworben wurden, wieder infrage gestellt werden. Der Fokus des Individuums liegt darauf, seine Wirkung auf andere mit seinem Selbstgefühl abzugleichen. Die Herausforderung besteht dabei darin, die früher aufgebauten Rollen und Fertigkeiten mit den nun auf es zukommenden Idealen und Leitbildern in Einklang zu bringen.⁵⁷

⁵⁴ Vgl. Erikson. 1966. S. 66 ff.

⁵⁵ Erikson, Erik. H.: *Dimensionen einer neuen Identität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 1975. S. 102.

⁵⁶ Vgl. Erikson. 1975. S. 102.

⁵⁷ Vgl. Erikson. 1966. S. 106 ff.

„In der Adoleszenz entwickeln sich jene Konfigurationen von Engagement, durch welche die Erfahrungen der Kindheit in neue Begegnungen und in Handeln verwandelt wird (sic!).“⁵⁸

Die aufgebaute Ich-Identität muss dabei von außen, von den Normen und Werten jener Kultur, die den Jugendlichen zum Zeitpunkt dieser Krise umgeben, bestätigt werden. Die aus den vorangegangenen Krisen entstandene Identität des Kindes muss sich in dieser Phase erneut und erstmals mit einem klaren Fokus auf das soziale Umfeld und dessen Wahrnehmung der eigenen Person, seiner Kontinuität und der Reziprozität versichern.⁵⁹

„Die Ich-Identität entwickelt sich also aus einer gestuften Integration aller Identifikationen; aber auch hier hat das Ganze eine andere Qualität als die Summe seiner Teile.“⁶⁰

Erikson spricht in Zusammenhang mit der Identitätsbildung und -suche von Jugendlichen auch von einer sogenannten Identitätsdiffusion. Eine Form der Identitätskrise, in der die eigene ethnische und geschlechtliche Identität thematisiert wird und die oftmals zu einem übertrieben starken Abgrenzungsverhalten gegenüber anderen führen kann. Diese Intoleranz versteht Erikson als eine notwendige Abwehr gegen eben jenes Gefühl der Identitätsdiffusion. Aus dieser These heraus erklärt Erikson auch die Empfänglichkeit vieler Jugendlicher gegenüber simplen und totalitären Systemen, in denen Zuschreibungen nach Klasse, Rasse oder Nation einen wesentlichen Bestandteil der Gruppenidentität ausmachen. In weiterer Folge führen traumatische Erlebnisse, wie etwa der Zweite Weltkrieg, aber genau dazu, dass ein Identitätsverlust auch bei Erwachsenen eintritt und sie den Konflikten und Krisen, die sie in der Kindheit eigentlich gut bewältigt haben, erneut ausgesetzt werden. Jugendliche, so die Conclusio von Erikson, brauchen demnach Machthaber mit Vorbildfunktion, die vorleben, dass jene, die emporgekommen sind, die positiven Ideale einer Nation verkörpern, denn nur eine positiv erfolgte Identitätsbildung in der Adoleszenz mache ein gelungenes Leben als Erwachsener möglich.⁶¹

Erikson betont, dass er den Begriff „Identität“ nur dann verwendet, wenn er *„auf eine soziale Funktion des Ichs hinweisen möchte, die darauf abzielt, in der Adoleszenz*

⁵⁸ Erikson. 1975. S. 107.

⁵⁹ Vgl. Erikson. 1966. S. 106 ff.

⁶⁰ Erikson. 1966. S. 108.

⁶¹ Vgl. Erikson. 1966. S. 109 ff.

das relative psychische Gleichgewicht herzustellen, das für die Aufgabe des Erwachsenen unabdingbar ist“.⁶²

Aus diesen Überlegungen ergibt sich ein nicht nur für Jugendliche spannender Ansatz. Wenngleich Erikson davon ausgeht, dass die Identitätsbildung mit dem Ende der Pubertät abgeschlossen ist und im Folgenden das Erwachsenenleben nur noch aus Krisen besteht, die, je nachdem wie erfolgreich während der Adoleszenz eine stabile Identität entwickelt werden konnte, zu überwinden sind oder das Individuum an seine Grenzen bringen und scheitern lassen, so bietet er mit dieser These dennoch einen für das Theater interessanten Anknüpfungspunkt. Ersetzt man Eriksons Ende der Identitätsbildung mit dem Ende der Adoleszenz durch den Gedanken einer lebenslangen Weiterentwicklung der Identität, die durch Krisen, Beziehungen, das soziale Umfeld und persönliche Erfahrungen immer wieder verändert wird, und spricht dieser bis zum Tod andauernden Entwicklung aber jene Eigenschaften zu, die Erikson nur in der Phase der Adoleszenz sieht, dann ergibt das für das „Phänomen Theater“ sowie seinen Einfluss auf die Identität von Individuen eine interessante, neue Perspektive: Der Mensch als ein Individuum, der sein Leben lang mehreren Phasen der Identitätsdiffusion ausgesetzt ist und diese mithilfe der bis zu diesem Zeitpunkt erworbenen Kompetenzen und Lebenserfahrung, aber auch unter dem Einfluss eines sozialen Umfelds und einer ihn umgebenden und determinierenden Kultur bewältigen muss. Daraus ließe sich ableiten, dass Theater als ein Aspekt der Kultur, das das Individuum und seine Verbindung mit eben jener Kultur und Gesellschaft sowohl als Individuum als auch als Bestandteil des Kollektivs thematisiert, unter diesen Voraussetzungen einen wesentlichen Beitrag zur Identitätsentwicklung und -findung leisten kann, dabei allerdings, entgegen Eriksons Argumentation, nicht an ein bestimmtes Alter oder eine einmalige Entwicklungsphase des Individuums gebunden ist – ein Gedanke, der die spätere Analyse begleiten soll. Um Eriksons Darstellung der Entwicklung des Individuums abzuschließen, seien an dieser Stelle noch die von ihm genannten drei Stadien des Erwachsenenlebens, denen er allerdings konkret in Bezug auf Identitätsentwicklung fast keine beziehungsweise deutlich weniger Bedeutung zuschreibt als der Adoleszenz, genannt: Intimität versus Distanzierung, Generativität versus Stagnierung sowie

⁶² Erikson. 1966. S. 192.

Integrität versus Verzweiflung und Ekel. Diese Phasen sieht Erikson als Prüfungen der davor entwickelten Identität an, da sie, wie zum Beispiel die Phase der Intimität, in der intime Freundschaften und Liebesbeziehungen im Mittelpunkt des Interesses stehen, zeigen, inwiefern die Identitätsbildung erfolgreich war oder eine latente Schwäche an Identität auszumachen ist. Eine Ausnahme dieser genauen zeitlichen Festlegung der Identitätsentwicklung sieht Erikson einzig in einer verzögerten und dadurch altersmäßig verspäteten Adoleszenz.⁶³

Damit gesteht er zwar eine gewisse zeitliche Variabilität, die aber nicht beliebig groß ist, ein, der Grundgedanke, dass ein erwachsener Mensch mit einer unveränderlichen, fertig ausgebildeten oder gescheiterten Identität ausgestattet ist, bleibt allerdings derselbe.

Dieser Annahme muss noch einmal dezidiert widersprochen werden, würde sie doch implizieren, dass eine einmal in ihrer Identitätsentwicklung von einer Ideologie maßgeblich geprägte und vor einer einsetzenden ideologie-Wende mit der Adoleszenz abgeschlossene Generation nicht mehr zur Identitätsveränderung fähig ist. Anstelle dieser Argumentation soll für diese Arbeit ausgegangen werden, dass Identitätskrisen, wie bereits argumentiert, auch im Rahmen der Adoleszenz durchaus möglich und sogar notwendig sind und, dass die von Erikson im Erwachsenenalter beschriebenen Krisen durchaus die Möglichkeit zu maßgeblichen Veränderungen des individuellen und kollektiven Selbstverständnisses in sich bergen. Eine durch den Nationalsozialismus in ihrer Selbstdefinition geprägte Generation müsste ansonsten per se als auch nach 1945 für immer der Ideologie verhaftet interpretiert werden – eine Annahme, der entschieden entgegenzutreten ist.

Bildlich lässt sich Eriksons Modell klassisch als Diagramm zusammenfassen, das mit der vorangegangenen Beschreibung seiner Theorie erklärt ist.

„Sie [Selbst-Identität] ergäbe sich aus all denjenigen Erfahrungen, in denen ein Gefühl von vorübergehender Selbst-Diffusion in einer neuen und realistischeren Selbst-Definition und der entsprechenden sozialen Anerkennung aufgefangen wurde. [...] Sie ist Teil des Ichs in dem Sinne [...] wie es sich dem Kind im Laufe der aufeinanderfolgenden Kindheitskrisen offenbarte.“⁶⁴

⁶³ Vgl. Erikson. 1966. S. 114 ff.

⁶⁴ Erikson. 1966. S. 191.

ERICKSON'S PSYCHOSOCIAL STAGES			
Stages	Crisis	Favorable Outcome	Unfavorable Outcome
Childhood			
1st year of life	<i>Trust vs. Mistrust</i>	Faith in the environment and future events	Suspicion, fear of future events
2nd year	<i>Autonomy vs. Doubt</i>	A sense of self-control and adequacy	Feelings of shame and self-doubt
3rd through 5th years	<i>Initiative vs. Guilt</i>	Ability to be a "self-starter," to initiate one's own activities.	A sense of guilt and inadequacy to be on one's own
6th year to puberty	<i>Industry vs. Inferiority</i>	Ability to learn how things work, to understand and organize.	A sense of inferiority at understanding and organizing.
Transition years			
Adolescence	<i>Identity vs. confusion</i>	Seeing oneself as a unique and integrated person.	Confusion over who and what one really is.
Adulthood			
Early adulthood	<i>Intimacy vs. isolation</i>	Ability to make commitments to others, to love.	Inability to form affectionate relationship.
Middle age	<i>Generativity vs. self-absorption</i>	Concern for family and society in general.	Concern only for self— one's own well-being and prosperity.
Aging years	<i>Integrity vs. despair</i>	A sense of integrity and fulfillment; willingness to face death.	Dissatisfaction with life; despair over prospect of death.

Quelle: http://seedsofteaching.blogspot.com/2011_02_01_archive.html (14.11.2011)

1.3.1.2. Eriksons Begriff der Ideologie und des negativen Leitbildes

Ausgehend von den vorangestellten Ausführungen bezüglich der Identitätsentwicklung bei Jugendlichen und einer daraus oftmals resultierenden Identitätsdiffusion, die die Jugendlichen besonders empfänglich für Gruppenzugehörigkeit und damit einhergehende Ausgrenzungsmechanismen macht, soll an dieser Stelle ein kurzer Exkurs zu Eriksons Umgang mit dem Begriff der Ideologie sowie seinen Thesen zur Ausbildung und Übernahme von negativen Leitbildern einer Gruppe, welche im Kontext der Kollektividentität nach dem Zweiten Weltkrieg interessant erscheint, gemacht werden.

Wie schon erwähnt, haben Jugendliche aufgrund einer eintretenden Identitätsdiffusion während der Adoleszenz einen gewissen Hang zu einem

verstärkten Gruppenverhalten und einer Orientierung an einer Gruppe, die gegenüber allen, die außerhalb dieser Gruppe stehen, von Intoleranz geprägt ist. Dieser Orientierung am Kollektiv schreibt Erikson einige Begleiterscheinungen, wie etwa eine gewisse Uniformität oder die Wahl einer negativen Identität, zu. Aus allen diesen Teilaspekten resultiert für ihn schließlich ein Zusammenhang zwischen jugendlicher Identitätsdiffusion und Ideologien.⁶⁵

„In einem vorläufigen Überblick können wir der Ideologie folgende Funktionen zuschreiben: Erstens bietet sie dem jungen Menschen eine vereinfachte Zukunftsperspektive, die alle vorhersehbare Zeit umfaßt und daher der individuellen ‚Zeit-Diffusion‘ entgegen wirkt; zweitens gibt sie ihm die Möglichkeit, sich einer gewissen Uniformität des Auftretens und Handelns anzuschließen, die seiner Befangenheit und Selbstbeobachtung entgegenwirkt; drittens regt sie zu kollektiven Rollen- und Arbeitsexperimenten an, wodurch Hemmungen und persönliche Schuldgefühle erleichtert werden; viertens erlaubt sie die Unterordnung unter Führer, die als ‚große Brüder‘ nicht der Ambivalenz der Eltern-Kind-Beziehung unterliegen.“⁶⁶

Erikson liefert damit im Grunde eine Definition des Begriffs der Ideologie, der in einem engen Zusammenhang mit der Identität des Individuums, aber auch der eines Kollektivs steht.

„So sind also Identität und Ideologie zwei Aspekte desselben Vorgangs. Beide liefern die notwendige Vorbedingung für die weitere Reifung des Individuums und damit für die nächsthöhere Form der Identifikation, nämlich die Solidarität, die normale Identitäten zusammenhält.“⁶⁷

Sieht man auch hier wieder davon ab, dass Erikson sich ausschließlich auf Jugendliche in der Phase der Adoleszenz bezieht, und erweitert diesen eng gefassten Geltungsraum im Sinne einer lebenslangen Weiterentwicklung des Menschen und seiner Identität, so lässt sich diese These gut in einen theaterwissenschaftlichen Kontext integrieren. Das Individuum, das nach Orientierung sucht und diese in einer vereinfachten Perspektive, in einem kollektiven Erlebnis und in einer Experimentsituation findet, all das kann das Theater auch bieten. Theatertexte, die sowohl in ihrer Eigenschaft als Text als auch als

⁶⁵ Vgl. Erikson. 1966. S. 183 ff.

⁶⁶ Erikson. 1966. S. 187.

⁶⁷ Erikson. 1966. S. 202.

Inszenierung vermittelt, die Funktion eines kollektiven Erlebnisses einer aus anderer oder sogar neuer Perspektive betrachteten Thematik anbieten, können im Grunde auch durch ihr Angebot diverser Rollen- und Arbeitsexperimente interpretiert werden. Problematischer wird die „Übersetzung“ dieser Ideologiedefinition in einen theaterauglichen Kontext durch den Begriff des „Führers“, der bei Erikson klar eine personenbezogene Größe darstellt. Definiert man diese Leitfigur allerdings nicht als Anführer im Sinne einer gesetzgebenden und diktatorisch agierenden Instanz (eine seit dem Nationalsozialismus durch Assoziationen naheliegende, aber nicht zwingend notwendige Lesart), sondern sieht darin eine Orientierungsinstanz, die sich außerhalb des gewohnten und engen sozialen Umfelds der Familie bewegt, so kann dieser Begriff der Leitfigur durchaus auch positiv konnotiert im Sinne der von Erikson in seiner Einleitung selbst angesprochenen positiven Vorbildfunktion all jener, die sich emporgearbeitet haben und nun positive kulturelle Werte verkörpern, verstanden werden. Und auch hier hat das Theater wieder eine Anschlussmöglichkeit, indem es Normen und Werte propagiert und dies aber nicht in einer totalitär-zwingenden Form, die Uniformität auch im Denken verlangt, sondern im eben positiven Sinn eines Vorbildes, das Interpretationsspielraum lässt und zur selbstständigen Entwicklung des Individuums, geschützt durch ein Kollektiv, anregt.

Das Theater hat demnach das Potenzial, wie eine totalitäre, zerstörerische und von Feindbildern geprägte Ideologie in ihrer Funktion als Orientierungshilfe für Individuen in einer Identitätsdiffusion als positive Umkehrung des Ideologiedenkens zu agieren. Ein Zusammenhang, der auf eine gegenseitige Beeinflussung von Theater und Identität hinweist, kann somit auf Basis von Eriksons These argumentiert werden.

Einen interessanten Ansatz liefert Erikson in Bezug auf Gruppenidentität und Außenseiter beziehungsweise Sündenböcke.

Er beschreibt die Ausformung einer kollektiven Identität innerhalb einer Gruppe als fest an die Definition und Erarbeitung von negativen Leitbildern gebunden, ein Faktor, der eingangs auch in der lexikalischen Identitätsdefinition der Literatur und Kulturtheorie bereits betont wurde, hier eröffnet sich also ein interdisziplinärer Zusammenhang. Gruppen müssen demnach, um ihre Identität sowie die Vorstellung

davon zu präzisieren und zu schärfen, genau definieren, worin das Außenseitertum, von dem sich die Gruppe anzugrenzen versucht, besteht.⁶⁸

„Für Führer ist es sehr leicht und bis zu einem gewissen Grade notwendig, der Jugend wie auch dem ewigen Adoleszenten im Erwachsenen einige überdefinierte Feinde anzubieten, gegen die ein Gefühl der Identität aufrechtzuerhalten ist.“⁶⁹

Der Vollständigkeit halber soll hier kurz auf den in diesem Zitat von Erikson erstmals eingeführten, aber weder im Anschluss noch später genauer erläuterten Hinweis auf das ewig Adoleszente im Erwachsenen hingewiesen werden. Darin könnte eine Bestätigung der Annahme, dass die Identitätsbildung des Individuums doch nicht mit der Adoleszenz abgeschlossen ist, sondern sich als lebenslanger Prozess gestaltet, gesehen werden. Da Erikson aber in keiner Form näher auf dieses Argument eingeht und es innerhalb seiner Theorie auch nicht wieder auftaucht, sei es nicht als fixer Bestandteil seiner Überzeugungen, sondern als eventueller Beleg einer weiterführenden Interpretation seiner Identitätstheorie im Sinne der Möglichkeit einer Identitätsbildung bei Erwachsenen verstanden.

Doch nun zurück zu Eriksons Definition negativer Leitbilder in Gruppen.

Diese Aussage an sich ist zwar in Bezug auf den Nationalsozialismus durchaus von Bedeutung, steht doch unter anderem die Auslöschung der jüdischen Weltbevölkerung sowie die Vernichtung aller, die nicht dem arischen Idealbild entsprechen als klar definiertes Ziel im Mittelpunkt der Ideologie, hinsichtlich ihres Neuigkeitswertes bleibt sie aber begrenzt.

Als viel interessanter erweist sich diesbezüglich Eriksons weiterführender Gedanke zur Identität all jener, die die Rolle der Außenstehenden erfüllen beziehungsweise durch den Druck der Gruppe erfüllen müssen.

„[Es] enthüllt sich immer wieder die traurige Wahrheit, daß in jedem auf Unterdrückung, Ausstoßung und Ausbeutung beruhenden System der Unterdrückte, Ausgestoßene und Ausgebeutete unbewußt an das negative Leitbild glaubt, das zu verkörpern er von der herrschenden Gruppe gezwungen wird.“⁷⁰

⁶⁸ Vgl. Erikson. 1966. S. 28.

⁶⁹ Erikson. 1975. S. 109.

⁷⁰ Erikson. 1966. S. 29.

Ungeachtet einer empirischen Nachweisbarkeit dieser Hypothese und unter Berücksichtigung der möglicher Fehlinterpretationen sowie einer Fehlerhaftigkeit der Aussage an sich, bietet sie einen wesentlichen Ansatzpunkt für die späteren Stückanalysen zu diesem Thema. Aus Eriksons Aussage lässt sich konkret für den Nationalsozialismus ableiten, dass die Juden die ihnen aufgedrängte Rolle des negativen Leitbildes in ihre Selbstdefinition und in der Folge in ihre Identität sowohl als Individuum als auch als Gruppe integriert hätten. Daraus würde wiederum ein wesentliches, beeinflussendes Merkmal für die Identität der identitätsdiffusen Generation, vor allem in Bezug auf ihren Umgang mit Opfer- und Täterrolle nach dem Nationalsozialismus entstehen. Inwiefern hat oder hätte eine solche, nach Erikson mögliche Selbstidentifikation der Juden mit ihrer Rolle als negatives Leitbild, die Aufarbeitung sowie das Eingeständnis einer Täterrolle für die Gesellschaft erschwert? Und inwiefern taucht diese Thematik als Bezugspunkt in Thomas Bernhards Kritik am Nationalsozialismus und dem Umgang der Politik und Gesellschaft damit durch seine Stücke auf? Die Familie Schuster aus „Heldenplatz“ wird in Bezug auf das von Thomas Bernhard vermittelte Selbstbild der Juden, bewusst wie unbewusst, eine Schlüsselfunktion bei der Analyse darstellen.

Diesem Ansatz folgend, bleibt allerdings zu bedenken, inwiefern die Opfer- und Täterstrukturen während des und nach dem Zweiten Weltkrieg konkret gebildet wurden und erhalten geblieben sind und in welcher Manier mit den Begrifflichkeiten in weiterer Folge umgegangen wurde. Eine Erhaltung klarer Opfer- und Täterrollen hätte zwar zu einer eindeutigen Schuldzuschreibung und Rechenschaftseinforderung durch die Opfer führen können, das Einsetzen eines Oszillierens des Opferbegriffes vor allem nach Ende des Krieges, ähnlich wie es bereits in der Auseinandersetzung mit dem Begriff der Kollektivschuld aufgezeigt wurde, erschwert allerdings die konkrete Erfassung von Opfern und Tätern und in weiterer Folge die Zuschreibung rein auf Basis der Begriffe und ihrer Verwendung. Die Begrifflichkeiten sind überdies eindeutig überstrapaziert und in zu vielfältigen Konnotationen gebraucht worden, als dass sie in diesem Kontext weiter angewendet werden könnten, es bräuchte neue Begrifflichkeiten, um ursprüngliche Intentionen hinter der Einführung und Verwendung der Begriffe in verschiedenen Dimensionen erfassen und richtig nutzen zu können.

Die Frage nach der Übernahme negativer Leitbilder und Zuschreibungen durch die als negativ definierten Individuen und Gruppen selbst bedarf somit zwar unbedingt einer eingehenden Analyse, dabei soll aber auf die Begriffe „Opfer“ und „Täter“ verzichtet werden, um falsche Konnotationen im Sinne der sich permanent veränderten Zuschreibungen und Verantwortungsinstanzen zu vermeiden.

Die Frage nach Rollenzuschreibungen und -übernahmen erscheint, neben ihrer Relevanz für das Individuum im realen Leben sowie im Kontext von Theater, in beiderlei Hinsicht auch in Bezug auf kollektive Identitäten von Bedeutung zu sein. So definiert beispielsweise Carolin Emcke eine Unterscheidung zwischen jenen Rollenübernahmen, die ein Kollektiv selbstständig vornimmt, und jenen, die ihm von außen aufgedrängt werden. Neben der Unfreiwilligkeit einer von außen herangetragenen und erzwungenen Rollenübernahme kann auch die Freiwilligkeit selbst gewählter Rollen als beschränkt definiert werden, beispielsweise durch per se ausgeschlossene, nicht akzeptierte oder nicht gedachte Rollen sowie durch historisch belastete oder negativ konnotierte Rollen, deren Übernahme nicht vorbehaltlos erfolgen kann.⁷¹

Dieser Zusammenhang erscheint in Bezug auf den Umgang mit der post-nationalsozialistischen Vergangenheit einer ganzen Generation relevant, stellt sich doch die Frage, inwiefern der Bildung einer kollektiven Identität diverse Alternativen zugänglich waren und ob es Rollen gab, deren Übernahme durch eine unüberbrückbare Differenz zwischen Selbst- und Fremdbild gekennzeichnet war.

Auch in Bezug auf Theatertexte und -aufführungen kann davon ausgegangen werden, dass gewisse Rollen unerwartet beziehungsweise negativ konnotiert rezipiert und daher in ihrer Wirkung unvorhersehbar oder sogar verneinend aufgenommen werden. Die Gebundenheit von Rollen und ihrer Akzeptanz an gegenwärtige Diskurse über vergangene Ereignisse zeigt nicht zuletzt einen Anknüpfungspunkt für das „skandalöse Potenzial“ von Theater, das in der folgenden Analyse noch zu argumentieren sein wird.

Emcke fasst dieses Phänomen einer äußeren Bedingtheit von Rollenkonstruktionen und -zuschreibungen zusammen, indem sie darauf verweist, „*daß bestimmte*

⁷¹ Vgl. Emcke. 2000. S. 234 ff.

*Personen oder Gruppen insofern eingeschränkt werden in ihrem selbstbestimmten Entwurf oder ihrem voluntativen Selbstverständnis, als ihnen bestimmte Identitätsmodelle oder Rollen nicht zugänglich sind oder sie in ihren eigenen Beschreibungen und Deutungen von den Anderen ihrer Sprech- und Handlungsgemeinschaft [Anm.: diese Gemeinschaft kann gemeinhin als die eine Person oder ein Kollektiv umgebende, soziale Umwelt definiert werden] nicht wahrgenommen bzw. ausgeschlossen werden. Dies erklärt zumindest schon einmal, inwieweit identitäre Zugehörigkeit nicht nur von den Eigenschaften oder Überzeugungen der Angehörigen abhängig ist, sondern auch von der Verfügbarkeit der sprachlichen, narrativen Repräsentation und Interpretation“.*⁷²

Einen profunden Zusammenhang zwischen Krieg und Identitätskrise spricht Erikson an, indem er den Krieg als Beispiel für nicht vorhersehbare Situationen, die sich in der Regel schlecht mit der eigenen Identität vereinbaren lassen, anführt.

*„Natürlich vermehrt ein Krieg die Gelegenheit, in denen beide Typen traumatischer Unvereinbarkeit von Ich und nicht vorhersehbaren Situationen eintreten können.“*⁷³

Schwache Identitäten brauchen demnach eine Ich-Stützung, die sie, in friedlichen Zeiten durch die Zugehörigkeit zu einer Gruppe, also die Einbettung in ein wie auch immer geartetes Kollektiv erfahren. Wenn dieses Kollektiv allerdings selbst in seiner Identität geschwächt ist, wie etwa im Fall eines Krieges, dann muss die Ich-Stützung von einer anderen Quelle kommen.⁷⁴

An dieser Stelle sei an die bereits angesprochenen Möglichkeiten und Funktionen des Theaters erinnert.

Vom Einfluss des Faktors Identität auf den postnationalsozialistischen Umgang der Gesellschaft mit ihrer Rolle im Nationalsozialismus sowie auf die künstlerische Verarbeitung der Thematik in Theatertexten kann somit ausgegangen werden. Dies bestätigt nicht zuletzt Erikson selbst, indem er sagt:

⁷² Emcke. 2000. S. 237 f.

⁷³ Erikson. 1966. S. 51.

⁷⁴ Vgl. Erikson. 1966. S. 51.

„Es ist uns inzwischen klar, dass wir Lebensgeschichte und Geschichte nicht voneinander trennen dürfen.“⁷⁵

Die Einflüsse eines Krieges sowie des gesamthistorischen Kontexts eine Kultur beziehungsweise Gesellschaft sind also maßgeblich an der Konstitution einer Identität, die auf einer individuellen Lebensgeschichte beruht, beteiligt. Die Lebensfähigkeit eines Menschen hängt also, so Erikson, maßgeblich von der historischen Realität ab.⁷⁶

Um diesen Exkurs in all seinen Ausführungen aber dennoch zu einem positiven und vor allem verantwortungsvollen Ende zu führen, sei an dieser Stelle noch einmal Erikson zitiert, wie er die Verantwortung für das eigene Handeln und die damit einhergehende Entwicklung des Einzelnen doch konkret an jedes Individuum bindet und keine ausschließliche Bestimmung von außen billigt, indem er anführt, *„daß auch die Persönlichkeit entscheidend ist und daß das Schicksal von Männern wie von Frauen davon abhängt, was man aus der Tatsache machen kann, daß man in einer bestimmten historischen Situation eine bestimmte Art von Körper hat; und etwas aus dieser Tatsache zu machen, schließt zweifellos das Recht ein, gegen das zu rebellieren, was andere aus ihr machen“.*⁷⁷

Damit bietet Erikson einen guten Anknüpfungspunkt zur Thematik der Kollektivschuld, die als Begriff an dieser Stelle noch einmal relativiert werden soll. Der Begriff der Kollektivschuld, wie er im Zuge der Definitionen unter anderem dargestellt wurde, geht davon aus, dass jeder Einzelne durch seine Zugehörigkeit zu einem Kollektiv, per se seine Individualität insofern einbüßt, als er nur noch durch Normen, Werte und Handlungen der Gruppe definiert werden kann und in weiterer Folge die Konsequenzen aus den Handlungen einzelner Personen, die aber im Grunde als die Gruppe agieren, zu tragen hat. Die hier von Erikson vorgenommene Differenzierung zwischen dem Kollektiv und dem Individuum, deren unbedingte Zusammengehörigkeit in Bezug auf das Handlungspotenzial beider Instanzen infrage gestellt werden muss, zeigt das Gegenteil auf: Der Einzelne bleibt trotz seiner Zugehörigkeit zu einem Kollektiv für seine Handlungen verantwortlich und ist als

⁷⁵ Erikson. 1975. S. 84.

⁷⁶ Vgl. Erikson. 1975. S. 88.

⁷⁷ Erikson. 1975. S. 133.

solcher auch individuell mit den Konsequenzen zu konfrontieren. Der Begriff der Kollektivschuld verharmlost, wie bereits in der Gegenargumentation zur Begriffsdefinition dargestellt, eben diese individuelle Verantwortlichkeit und ist aus dieser Perspektive auch für die Annäherung an Thomas Bernhards zugespitzte, übertriebene Formulierungen diesbezüglich nicht geeignet.

1.3.1.3. *Conclusio zu Erikson*

Was lässt sich nun also zusammenfassend aus der psychoanalytischen Perspektive auf Identität nach Erikson für das Theater, die Theaterwissenschaft und die Analyse von Thomas Bernhards Theatertexten als Grundlage ableiten?

a.) Die Betonung des unbedingten Zusammenwirkens von Individuum und Kollektiv

Ähnlich wie die bereits formulierten lexikalischen Definitionen sieht auch Erikson die individuelle Identität mit jener des Kollektivs untrennbar verbunden. Daraus lässt sich neben einer Vielschichtigkeit des Identitätsbegriffs und seiner Entstehung durch Prozesse der Wechselwirkung auch für das Theater, vor allem für die Form der Aufführung, eine interessante Erkenntnis ableiten: Das Zusammenspiel von Individuum und Kollektiv erfolgt hierbei auf mehreren Ebenen, zum einen wohnt der einzelne Zuseher der Aufführungen gleichzeitig sowohl als Individuum als auch als Teil eines Kollektivs bei, zum anderen finden sich auch die Darsteller in einer solchen Aufführungssituation sowohl als Individuum, das zudem einem Kollektiv, nämlich jenem der Zuseher, gegenübergestellt ist, als auch als Teil eines Kollektivs in Form des Darstellerensembles wieder. Das Theater ist somit in seinem Aufführungskontext quasi prädestiniert für identitätsstiftende und -verändernde Prozesse. Durch den hier erfolgten, wissenschaftlichen Beleg dieser Annahme kann eine Analyse der Theatertexte aus dieser Perspektive legitimiert werden.

b.) Die Weiterführung von Eriksons Theorie der Identitätsentwicklung über die Adoleszenz hinaus

Um Eriksons These überhaupt für das Theater, sein Publikum sowie die Darsteller anwendbar zu machen, bedarf es einer Ausdehnung seines für die Identitätsentwicklung als wesentlich definierten Zeitraumes. Wie dargestellt, sieht Erikson diesen Zeitraum auf die Phase der jugendlichen Adoleszenz beschränkt und versteht alle nachkommenden Ereignisse lediglich als Prüfung für die bis zum Ende der Pubertät erfolgreich oder erfolglos entwickelte Identität des Individuums. Daran anschließend wäre davon auszugehen, dass ein Erwachsener zu keiner Veränderung oder Weiterentwicklung seiner Identität fähig wäre, sondern seine Aufgabe lediglich darin bestünde, mit den Problemen, die sich aus der Kompatibilität seiner Identität mit eintretenden Situationen ergeben, fertig zu werden. Ein solches Verständnis von Identität würde der hier zu behandelnden Frage nach den Möglichkeiten des Theaters, Identitäten zu stiften oder zu verändern, jede Basis entziehen. Daher sollen Eriksons grundlegende Thesen zwar beibehalten, allerdings als für eine lebenslange Identitätsentwicklung gültig angesehen werden: Jedes Individuum ist durch frühkindliche Erfahrungen determiniert, allerdings in einer so individuell verschiedenen Weise, dass eine daraus folgende, kollektive Determination einer ganzen Nation nicht anzunehmen ist. Anlagen einer individuellen Identität sowie einer Affinität zu bestimmten kollektiven Identitäten werden demnach durchaus in der Kindheit gelegt, dennoch muss auch bei Erwachsenen die „Möglichkeit zur Ursache“ erhalten bleiben, da ansonsten zahlreiche individuelle wie auch kollektive Entwicklungsprozesse nicht erklärt werden können. Der Identitätsentwicklungsprozess kann somit niemals abgeschlossen sein – eine Annahme, die unter Zuhilfenahme anderer Theorien anderer Disziplinen noch fundiert werden wird.

c.) Analogien des Theaters und seiner Möglichkeiten zu Eriksons Definition des Zusammenhangs von Ideologien und Identität

Die von Erikson beschriebene Affinität von Jugendlichen, die sich in der Phase einer sogenannten Identitätsdiffusion befinden, zu Ideologien wurde bereits eingehend erläutert und auch die dafür wesentlichen Merkmale einer

Ideologie, das kollektive Erlebnis, die Möglichkeit zum Experimentieren, das Erleben der Uniformität sowie die Unterordnung unter eine Leitfigur und das Aufzeigen anderer und gelegentlich auch vereinfachter Perspektiven in Bezug auf ihre Übertragbarkeit auf das Theater, besprochen. Die dabei entwickelte These, dass auch das Theater, sei es in Form von reinen Texten oder auch Inszenierungen, diese Merkmale, wenngleich in positiv konnotierterer und kontrollierterer Form aufweisen kann, bestätigt erneut, dass Theater als Identitätsstifter fungieren kann. Voraussetzung dafür ist allerdings auch hier eine von Erikson nicht in dieser Form angedachte Erweiterung des Entwicklungszeitraums, der sich demnach nicht mehr nur auf die Pubertät und ihren Abschluss, sondern auf das gesamte Leben des Individuums bezieht.

d.) Die mögliche Übernahme der Außenseiterrolle durch den Außenseiter selbst durch Identifikationsprozesse

Die dargestellte These zur Annahme der Außenseiterrolle durch den Außenseiter wird vor allem in Bezug auf die Darstellung der jüdischen Figuren in dem dem Nationalsozialismus kritisch gegenüberstehenden Kontext von Thomas Bernhards Theatertexten noch von Bedeutung sein, und als maßgeblich erschwerender Faktor zur Aufarbeitung der NS-Vergangenheit der Gesellschaft zu besprechen sein. Festzuhalten bleibt hier vorerst nur ein erster Verweis auf das Potenzial der Familie Schuster in *Heldenplatz* als Untersuchungsgegenstand für dieses Thema sowie die nochmalige Betonung einer Unbrauchbarkeit der Opfer-Täter-Begrifflichkeiten, welche aufgrund ihres Oszillierens in Bezug auf den Nationalsozialismus im Kontext der Analyse durch andere, konkretere Termini ersetzt werden.

e.) Auch kollektiv oder von anderen Mitgliedern einer Gruppe begangene Taten rufen eine Verantwortung für das Individuum hervor und verlangen sein Handeln

Als wesentliche Grundlage für die weitere Betrachtung der Rolle der Gesellschaft nach dem Nationalsozialismus erweist sich die von Erikson betonte Möglichkeit des Individuums, entgegen aller Gebundenheit an seine historische Einbettung und das Kollektiv, sich auch gegen das Geschehen zu

wenden und selbstständig zu handeln. Damit zeigt sich klar, dass die Zugehörigkeit zu einem Kollektiv nicht zwangsläufig passives Verhalten fordert, sondern dass vor allem im Zuge einer Identitätskrise ein von neuen Ansichten und Perspektiven geleitetes Handeln zur Schaffung einer neuen Identität beitragen kann. Dieses Potenzial des Individuums erweist sich vor allem in Hinsicht auf die Person des Autors und seine Möglichkeit, einem breiten Publikum aktiv neue Normen und Werte aufzuzeigen, als interessant und relativiert in weiterer Folge den Begriff der Kollektivschuld, der sich dadurch einmal mehr als für den Zugang zu Thomas Bernhards Aufarbeitungsintention als unbrauchbar erweist.

1.3.2. Erving Goffman – ein sozio-anthropologischer Zugang

Goffman entwickelt einen von der Soziologie abgeleiteten Zugang zum Thema Identität, der zunächst schon aufgrund der Anlehnung an ein „Theater-Vokabular“ für eine theaterwissenschaftliche Annäherung interessant scheint. Neben dem Titel „Wir alle spielen Theater“ scheinen auch Ausdrücke wie „Rolle“, „dramatische Gestaltung“, „Ensemble“ und „Inszenierung“ zunächst eine klare inhaltliche Ausrichtung vorzugeben. Bei genauerer Betrachtung ergibt sich jedoch die Notwendigkeit einer Unterscheidung zwischen dem theatral gefärbten Vokabular und der tatsächlichen inhaltlichen Fokussierung, die der Autor selbst bereits im Titel mit der Bezeichnung „Die Selbstdarstellung im Alltag“ anspricht. Goffmans Modell soll deshalb unabhängig von seinem Sprachgebrauch auf die Brauchbarkeit und Plausibilität für einen theaterwissenschaftlichen Zugang untersucht werden, die teilweise Übernahme und Zitation seines Vokabulars impliziert noch keine konkrete Anwendung auf einen theaterwissenschaftlichen Identitätsbegriff.

In Goffmans Modell zeigt sich bereits nach kurzer Zeit deutlich eine thematische Orientierung am Manipulationspotenzial von Darstellungen. Nichtsdestotrotz lassen sich aber all seine Argumente auch im Kontext einer identitätsbildenden und -beeinflussenden Größe unabhängig von gezielter und vor allem bewusster

Manipulation lesen, gibt er doch selbst an, dass das von ihm erarbeitete Modell auf jede gesellschaftliche Einrichtung angewandt werden kann⁷⁸.

Eine Voraussetzung, die für den Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit essenziell ist, da es hier nicht darum gehen soll, von einer bewussten Manipulation des Publikums durch die Darsteller oder des Darstellers durch den Autor, sondern vielmehr von vielfältigen, gleichzeitig und in ihrer Gesamtheit nicht bewusst gesteuerten Mechanismen auszugehen.

1.3.2.1. *Darsteller – Publikum – Ensemble*

Goffman geht davon aus, dass eine einmal begonnene Selbstdarstellung nicht so schnell aufgegeben wird und eine starke Neigung zur Vollendung dieser Darstellung vorherrscht.⁷⁹ Er unterscheidet von Beginn an zwischen Persönlichkeit, Interaktion und Gesellschaft sowie den Darsteller oder auch das Darstellereensemble konkret vom Publikum. In Bezug auf den Darsteller formuliert er weitergehend zwei Formen aus, die sich am Glauben an die eigene Rolle orientieren: Neben jenem Darsteller, der sich und seiner Rolle absolute Glaubhaftigkeit entgegenbringt und seine Inszenierung somit als tatsächlichen Teil der Realität versteht, beschreibt Goffman auch jene Darsteller, die von ihrer eigenen Rolle nicht überzeugt sind. Daraus lässt sich aber, so Goffman, nicht automatisch und kausal schließen, dass auch das Publikum nicht von der Rolle des Darstellers überzeugt ist.⁸⁰

Und hierin liegt ein erster wesentlicher Punkt in diesem Modell: Der Darsteller hat im Umgang mit seiner Rolle einen klaren Vorteil gegenüber dem Publikum, da *„sich kein anderer Beobachter in einer auch nur annähernd so günstigen Lage befindet, das Spiel zu durchschauen, wie derjenige, der es inszeniert“*.⁸¹

Abgesehen von dem durch die Argumentation klar ersichtlichen Potenzial der Manipulation der Zuseher durch den Darsteller liegt darin aber ein weiterer, viel wesentlicher Punkt in Bezug auf Identitätsbildung. Es lässt sich daraus ableiten,

⁷⁸ Vgl. Goffman, Erving: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*. München: R. Piper GmbH & Co KG. 1969. S. 218.

⁷⁹ Vgl. Goffman. 1969. S. 223.

⁸⁰ Vgl. Goffman. 1969. S. 19 ff.

⁸¹ Goffman. 1969. S. 19.

dass der Darsteller durchaus die Möglichkeit hat, seine Rolle beziehungsweise seine Identität zu reflektieren, da er derjenige ist, der sie erstellt. Bei dieser Lesart fallen somit die Bildung und die Übernahme einer Identität in einer Instanz, sprich in einer Person zusammen. Derjenige, der eine Rolle übernimmt, hat demnach zugleich die Macht und Kontrolle darüber, wie er diese Rolle auslegt und inwieweit er sie als Teil der Realität betrachtet. Wie auch immer diese Betrachtung am Ende ausfällt, sie ist demnach gänzlich unabhängig von der Betrachtung der Zuseher, da diese nicht mit der Überzeugung des Darstellers einhergehen muss. Hieraus ergibt sich ein Gegenpol zur bisher dargestellten Form des unbedingten Zusammenwirkens von Eigen- und Fremdwahrnehmung, die untrennbar miteinander verbunden und aufeinander einwirkend zu verstehen sind. Es zeigt sich bei Goffman erstmals die Möglichkeit einer bewussten Gegenüberstellung der beiden Wahrnehmungsinstanzen, die auch ohne eine gemeinsame Übereinkunft existieren können. Die Frage nach den Konsequenzen einer solchen Gegenüberstellung lässt Goffman zunächst offen.

Anschließend an diese Argumentation definiert Goffman den Begriff der Darstellung als *„Bezeichnung des Gesamtverhaltens eines Einzelnen [...], das er in der Gegenwart von Zuschauern zeigt und das Einfluß auf diese Zuschauer hat“*.⁸²

Auch hier betont er zunächst immer noch die Macht des Darstellers gegenüber den Zusehern und spricht ihm maßgeblichen Einfluss aufgrund seines Verhaltens zu. Wenn Goffman allerdings anschließend den Begriff der Fassade als *„das standardisierte Ausdrucksrepertoire, das der Einzelne im Verlauf seiner Vorstellung bewußt oder unbewußt anwendet“*⁸³ definiert, zeigt sich erstmals die Komponente des Unbewussten als potenziell unkontrollierbare Größe in der Rollenübernahme und Darstellung und damit in der Identitätsbildung des Einzelnen.

Und Goffman geht etwas später auch auf die zunächst nicht näher ausgeführten Konsequenzen eines fehlenden Konsenses zwischen Darsteller und Zuseher bezüglich der Glaubwürdigkeit seiner Darstellung ein. Wie schon Erikson sieht

⁸² Goffman. 1969. S. 23.

⁸³ Goffman. 1969. S. 23.

nämlich auch Goffman in der Einhaltung kollektiver Werte eine Grundvoraussetzung für die Integration des Individuums in das Kollektiv.

„Der Einzelne wird sich also bei seiner Selbstdarstellung darum bemühen, die offiziell anerkannten Werte der Gesellschaft zu verkörpern und zu belegen, und zwar in stärkerem Maße als in seinem sonstigen Verhalten.“⁸⁴

Diese Aussage mag oberflächlich als absolute Zustimmung zu Eriksons These einer unbedingten Notwendigkeit zur Übereinstimmung von individuellem und kollektivem Normen- und Wertesystem im Zuge einer gelungenen Identitätsbildung gelesen werden. Bei näherer Betrachtung lassen sich in Goffmans Darstellung allerdings Ausnahmen für das Individuum festmachen. Zum einen sagt das Bemühen um eine wertgerechte Selbstdarstellung ja noch nichts über die tatsächliche Intention des Individuums hinter seiner Darstellung aus, denn unabhängig davon, ob der Darsteller seine Orientierung an den Werten der Gesellschaft aus oder gegen seine Überzeugung darstellt, er weiß, entsprechend Goffmans erster These, stets um den Wahrheitsgehalt seiner Darstellung. Zum anderen impliziert die Betonung einer übermäßig starken Orientierung an der Erfüllung gesellschaftlicher Werte im Zuge der Selbstdarstellung bereits, dass die Wahrhaftigkeit derselben in Bezug auf die Etablierung eines Konsenses zwischen Darsteller und Zuseher angezweifelt werden darf. Die Darstellung und Unterordnung unter gesellschaftlich, also vom Kollektiv anerkannte Werte sagt demnach noch nichts über die tatsächliche Intention und Identität eines Individuums oder eines darstellenden Kollektivs aus. Eine Darstellung kann dementsprechend auf der Ebene der Darsteller und der Ebene der Zuseher zwei völlig verschiedene Identitätsprozesse in Gang setzen – eine These, die sowohl in Bezug auf die individuelle Identität des Künstlers als auch auf die kollektive Identität einer Gesellschaft oder Nation angewendet werden kann.

Dieser gesamte Prozess der Unterordnung unter Normen und Werte trifft, nach Goffman, ebenso auf Kollektive und ihre Identität zu. Auch dort gibt es Tatsachen, die dem Kollektiv bekannt sind, die es aber geheim hält, da sie sich nicht mit dem nach außen verkörperten Bild vereinbaren lassen. Wenn Goffman weiter von

⁸⁴ Goffman. 1969. S. 35.

Sonderrollen, die jene Personen, die außerhalb eines Kollektivs stehen, aber von dessen Geheimnissen erfahren, spricht, drängt sich die Assoziation zum Theater auf.⁸⁵

Das Theater kann dementsprechend als eine Instanz gesehen werden, die eben jene Geheimnisse, die ein Autor über ein Kollektiv oder auch ein Individuum in Erfahrung gebracht hat, ausstellt und öffentlich zugänglich macht. Das Theater bietet eine Plattform, um ein Kollektiv und seine Identität vor Publikum zu verhandeln.

Weiterführend stellt sich natürlich die Frage nach dem Umgang mit Tendenzen zu Darstellungen, die dem gesellschaftlich anerkannten System an Normen und Werten nicht entsprechen.

Goffman geht davon aus, dass Handlungen im Zuge dieser Tendenzen unterlassen oder zumindest verborgen werden müssen. Vor allem dem Akt des Verbergens kommt dabei eine wesentliche Rolle zu, ist doch das Unterlassen in vielen Fällen aufgrund einer aus dem unangemessenen Verhalten für das Individuum resultierenden Befriedigung oftmals nicht möglich. Um dennoch Befriedigung zu erhalten, wird dem Drang nach unangemessenem Verhalten oftmals stattgegeben, allerdings geheim und ohne Beisein der Zuseher. Diese Vorgehensweise ermöglicht es dem Darsteller, auf nichts verzichten zu müssen.⁸⁶

An dieser Stelle drängt sich die direkte Assoziation zu der von der Psychologie formulierten Annahme auf, dass das Verstecken einer sozial nicht kompatiblen Identität oder von Aspekten derselben zu der Annahme einer doppelten Identität, aufgespalten in eine geheime und eine öffentliche, führt. Demnach kann Goffmans Argumentation diesbezüglich nicht nur als eine Einflussgröße in Bezug auf die gezielte Manipulation der Zuseher und damit der kollektiven Umwelt des handelnden Individuums, sondern auch als weiterer Beleg für eine untrennbare Beeinflussung der Eigenwahrnehmung durch die Fremdwahrnehmung gelesen werden, die eine mögliche Identitätsdiffusion zur Folge haben kann.

Eine zentrale These Goffmans ist die Unterscheidung zwischen dem Ereignis der Darstellung selbst und dem Eintreten bestimmter Nebenereignisse. Dabei liegt

⁸⁵ Vgl. Goffman. 1969. S. 129 ff.

⁸⁶ Vgl. Goffman. 1969. S. 40.

dem Darsteller besonders viel daran, dass eintretende Nebenereignisse die eigentliche Intention seiner Darstellung nicht stören⁸⁷. Daher „versuchen die Darsteller im Allgemeinen, sich zu vergewissern, daß möglichst viele Nebenerscheinungen innerhalb der Darstellung, wie wichtig sie auch sein mögen, so eintreten, daß sie entweder überhaupt keinen Eindruck oder den machen, der mit der allgemeinen Definition der Situation vereinbar ist“.⁸⁸

Die Konsequenzen eines solchen Zwischenfalls sind in weiterer Folge auf jeder der drei von Goffman eingangs erstellten Ebenen - Persönlichkeit, Interaktion und Gesellschaft - spürbar. Demnach werden größere soziale Institutionen stets mitbeeinträchtigt, wenn der Einzelne seine Rolle spielt.⁸⁹

Für den Zugang zu einem theaterwissenschaftlichen Begriff der Identitätsbildung erscheint vor allem der Umkehrschluss dieser These interessant: Nebenerscheinungen eines Ereignisses oder einer Darstellung bergen demnach das Potenzial in sich, der Darstellung zuwiderzulaufen oder eine konträre Botschaft zu vermitteln. Auf eine Metaebene projiziert, kann daraus abgeleitet werden, dass auch eine Aufführung oder ein Theatertext selbst als Nebenereignisse, die einer Selbstdarstellung widerstreben, verstanden werden können. An dieser Stelle sei in diesem Zusammenhang nur kurz auf den „Heldenplatz-Skandal“ und die mögliche Analogie der kollektiven Identität der Gesellschaft als Ereignis und der kritischen Formulierungen eines Autors, die dann auch noch zur Aufführung gebracht wurden, als „unpassendes Nebenereignis“ zu dieser These Goffmans verwiesen.

„Eine gewisse Reglementierung des Geistes wird erwartet, so daß man sich darauf verlassen kann, daß wir jederzeit eine vollständig homogene Darstellung bieten.“⁹⁰

Eingangs wurde bereits auf die von Goffman immer wieder verwendeten, sprachlichen Theaterbezüge verwiesen. Einen davon stellt der Begriff des „Ensembles“ dar, den Goffman als eine Gruppe von Individuen, die gemeinsam eine Rolle aufbauen, definiert. Die Gemeinsamkeit besteht dabei nicht durch eine

⁸⁷ Vgl. Goffman. 1969. S. 47 f.

⁸⁸ Goffman. 1969. S. 48.

⁸⁹ Vgl. Goffman. 1969. S. 221 f.

⁹⁰ Goffman. 1969. S. 53.

soziale Struktur oder Organisation, sondern vielmehr aufgrund eines gemeinsam zu erreichenden Ziels, das in der Definition oder Aufrechterhaltung einer Situation besteht.⁹¹

Diese Definition scheint schon alleine deshalb interessant, weil sie einen Zusammenhang zwischen Individuum und Kollektiv formuliert, der als solcher durch unterschiedliche Lesarten bei Goffman nicht eindeutig be- oder widerlegt werden konnte; weiterführend postuliert Goffman jedoch sogar ein klares Abhängigkeitsverhältnis zwischen dem Individuum und dem Kollektiv.

*„Zunächst scheint es, als könne jedes Mitglied des Ensembles die gemeinsame Darstellung stören oder sie durch unangemessenes Verhalten unterbrechen. Jedes Ensemblemitglied muß sich auf das gute Benehmen der anderen verlassen, und diese sind ihrerseits gezwungen, sich auf ihn zu verlassen. Alle Mitglieder eines Ensembles sind also notwendigerweise durch gegenseitige Abhängigkeit miteinander verbunden“.*⁹²

Abgesehen von der hier definierten Abhängigkeit, zeigt sich in dieser Interpretation des Ensembles, dass auch Goffman, ähnlich wie Erikson, davon ausgeht, dass das Individuum die Möglichkeit besitzt, innerhalb eines Kollektivs gegen dieses zu argumentieren und zu handeln. Er gesteht dem Einzelnen damit eine volle Handlungsfähigkeit zu, die sich durch die Zugehörigkeit zu einem Kollektiv nicht auflöst.

Die Handlungsfähigkeit innerhalb eines Kollektivs ist aber, so Goffman, an die Information des Einzelnen über die Einstellungen des Ensembles gebunden, *„denn wenn er nicht weiß, welche Einstellungen er vertreten soll, kann er sich dem Publikum gegenüber nicht in seiner Identität behaupten“.*⁹³

Hier zeigt sich ein potenzieller Erklärungsansatz für das Entstehen einer kollektiven Identitätskrise. Wenn davon ausgegangen wird, dass ein Informationsmangel beim Individuum bezüglich der Einstellungen des Kollektivs zu einem Identitätsproblem führt, so kann weiterführend auch postuliert werden, dass ein generelles Unwissen über zu vertretende Einstellungen innerhalb der Gruppe, sprich eine kollektive Orientierungslosigkeit bezüglich der Normen und

⁹¹ Vgl. Goffman. 1969. S. 75 ff.

⁹² Goffman. 1969. S. 77.

⁹³ Goffman. 1969. S. 83.

Werte, zu einer kollektiven Identitätskrise oder auch Identitätslosigkeit führen kann.

Und eben solche Krisensituationen sind es auch, die, so Goffman, neue Motive zum Vorschein bringen und den bisher gültigen Abstand der einzelnen Ensembles voneinander infrage stellen und vergrößern oder auch verringern können.⁹⁴

Eine Person darf prinzipiell, so Goffman, niemals dem Ensemble und dem Publikum gleichzeitig angehören, da beide Rollen nicht miteinander vereinbar sind. Innerhalb eines Ensembles wird im Zuge des kollektiven Handelns oft jemandem die Rolle übertragen, die Handlungen der Gruppe zu reglementieren.⁹⁵ Die Forderung nach einer Entscheidung des Individuums, sich klar als Mitglied des Kollektivs oder aber der Zuseher zu definieren, ist angesichts der ersten These, die den Darstellern eine wesentlich bessere Einsicht in die tatsächlichen Intentionen hinter der Darstellung zuspricht, nicht verwunderlich. Die Position der reglementierenden Instanz scheint da schon interessanter. Vor allem in Bezug auf die zuvor angesprochene, potenzielle Orientierungslosigkeit eines gesamten Kollektivs aufgrund fehlender Einstellungen, an denen es sich zu orientieren gilt, scheint diese Position vor allem in kollektiven Identitätskrisen eine wesentliche zu sein. Es stellt sich die Frage, wer über eine Neuorientierung oder Neuübernahme von Einstellungen und Werten bestimmt und wer somit maßgeblich zu einer Neuentdeckung, in welche Richtung auch immer beiträgt. Die Entscheidung oder auch Entwicklung einer Gruppe hin zu einer Delegation dieser Aufgabe an einen Einzelnen, zeigt klare Verantwortlichkeits- und Machtbereiche sowie ihre Verteilung auf. In Bezug auf den Nationalsozialismus und seine Aufarbeitung stellt sich dabei klar die Frage: Wem kam die Rolle zur Reglementierung der kollektiven Handlungen zu? Und kann man sie als, zumindest teilweise vom Theater und spezifischer von Thomas Bernhards Theatertexten, erfüllt interpretieren?

⁹⁴ Vgl. Goffman. 1969. S. 153.

⁹⁵ Vgl. Goffman. 1969. S. 86 ff.

Abschließend soll noch einmal auf Goffmans Begriffssystem und seine Bezüge zum Theater eingegangen werden.

Goffman selbst geht davon aus, dass zwischen den Darstellungen, die er beschreibt und welche die Basis für sein Modell bilden, und jenen, die im Rahmen einer Theateraufführung stattfinden, ein ganz wesentlicher Unterschied besteht: der Realitätsbezug.

„Eine Handlung, die in einem Theater inszeniert wird, ist zugestandenermaßen eine künstliche Illusion; anders als im Alltagsleben kann den gezeigten Charakteren nichts Wirkliches oder Reales geschehen [...] Eine Rolle, die im Theater dargestellt wird, ist nicht auf irgendeine Weise wirklich und hat auch nicht die gleichen realen Konsequenzen wie die gründlich geplante Rolle eines Hochstaplers; aber die erfolgreiche Inszenierung beider falscher Gestalten basiert auf der Anwendung realer Techniken.“⁹⁶

Dieser Annahme ist in einigen Punkten entschieden entgegenzutreten, insofern davon auszugehen ist, dass Goffmans Ausführungen sich ausschließlich auf die dargestellten beziehungsweise gezeigten Figuren beziehen und der Täuschungsvertrag für ihn mit dem schließenden Vorhang endet. Seine Argumentation bezieht sich demnach lediglich auf die darzustellende Rolle selbst, nicht aber auf den dahinterstehenden, die Figur verkörpernden Schauspieler. In diesem Kontext sind seine Thesen eindeutig zu ergänzen und zu erweitern.

Die realen Konsequenzen zwischen einer Darstellung im Kontext des alltäglichen Lebens und jener im Rahmen einer Theateraufführung mögen durchaus von unterschiedlicher Qualität sein, vielleicht ist es aber eben diese verborgene Qualität der Konsequenzen, die ein Publikum dazu bringt, sich auf eine Auseinandersetzung einzulassen. Die Annahme nicht realer Konsequenzen mag vielleicht die einzige Möglichkeit sein, gesellschaftliche Kritik in einem freiwilligen Rahmen zu vermitteln, es ist aber festzuhalten, dass auch theatrale Darstellungen reale Konsequenzen haben können und auch haben. Anders ist der sogenannte „Heldenplatz-Skandal“, der im Zuge der Analyse noch genauer zu erläutern sein wird, nicht zu erklären. Des Weiteren ist dieser Annahme Goffmans hinzuzufügen, dass zwar den gezeigten Charakteren im Theater, entsprechend ihrer Fiktionalität beziehungsweise ihrer Darstellung durch einen Schauspieler, nicht direkt etwas

⁹⁶ Goffman. 1969. S. 232 f.

Reales passieren kann, dem Darsteller hinter dieser Figur allerdings schon. Ähnlich wie die Maske ist eine Rolle allein noch kein Garant für eine Veränderung der Realität in weiterer Folge, jedoch können und sollen ausgestellte Charaktere als Hilfsmittel zur Identitätsstiftung, die eben dadurch, dass ihnen nichts Reales passieren kann, besonders als solche geeignet sind, interpretiert werden.

1.3.2.2. Conclusio zu Goffman

Zusammenfassend lassen sich aus Goffmans Modell sowie weiterführenden Überlegungen folgende, wesentliche Punkte als Bezugsgrößen für die Analyse ableiten:

a.) Einzel- und Fremdwahrnehmung und ihr Zusammenhang

„Woraus auch immer das menschliche Bedürfnis nach sozialem Kontakt und Geselligkeit entsteht, es scheint sich in zwei Formen auszuwirken: dem Bedürfnis, ein Publikum zu haben, vor dem man sein zur Schau getragenes Selbst ausprobieren kann, und dem Verlangen nach Ensemblegenossen, mit denen man sich verschwörerischer Vertrautheit und der Entspannung hinter der Bühne hingeben kann.“⁹⁷

Auch wenn bei Goffman zunächst aufgrund der Betonung der Täuschung des Publikums durch den Darsteller die Frage nach dem Zusammenhang zwischen Selbst- und Fremdwahrnehmung etwas offen bleibt, stellt sie sich doch als wesentlich heraus, wenn es um die Verheimlichung inkompatibler Verhaltensweisen des Individuums vor dem Kollektiv geht. Diese Geheimhaltung von mit allgemein anerkannten Werten und Normen inkompatiblen Neigungen trifft allerdings nicht nur auf das Individuum gegenüber der Gruppe, sondern auch auf ein Kollektiv gegenüber seinen Zusehern zu. Die Folge sind eine Aufspaltung der Identität in einen öffentlichen und einen privat-geheimen Teil, ähnlich wie die Psychologie es auch in ihrer Definition der Identität beschreibt, sowie eine daraus resultierende Identitätsdiffusion. Zu fragen ist in diesem Zusammenhang sowohl nach einer potenziellen künstlerischen Identitätsdiffusion, die sich daraus ergibt, dass ein Schauspieler eine seinem Wesen oder auch den kollektiven Normen

⁹⁷ Goffman. 1969. S. 187.

widersprechende Rolle darstellen muss, als auch nach einer, im Sinne des Künstlertheaters Thomas Bernhards, aufgrund der Verhandlungsmechanismen eines Schauspielers, der sich selbst aus der Perspektive eines Autors darstellen soll, entstehenden Diffusion. Als Beispiel sei hier etwa Bernhard Minetti genannt.

b.) Zweifel an der Wahrhaftigkeit der Darstellung

Ein wesentlicher Punkt in Bezug auf eben jenes Zusammenspiel zwischen Selbst- und Fremdwahrnehmung ist die Annahme, dass eine nach außen gezeigte Unterordnung unter die gesellschaftlich anerkannten Werte nicht automatisch eine tatsächliche Anerkennung derselben durch das Individuum bedeuten muss. Ähnlich wie bei Erikson findet also die Übernahme der Rolle nur vorgetäuscht und somit eingeschränkt statt. Eine Darstellung kann deshalb auf der Ebene des Darstellers und der Ebene des Publikums zwei völlig verschiedene Eindrücke hinterlassen und damit unterschiedliche Identitätsprozesse fördern. Es lässt sich daraus ableiten, dass etwa eine bewusste Provokation oder eine gezielt gewählte Darstellungsform und Auslegung einer Rolle durch das Wissen um diese Umstände auf der Ebene des Autors, der Schauspieler und des Publikums absolut konträre Interpretationen und Reaktionen hervorrufen können.

c.) Identitätskrisen und unvereinbare Nebenereignisse

Goffman sieht mehrere potenzielle Gefahrenquellen bezüglich einer Störung einer Darstellung. Neben dem Individuum, das die Einstellungen seines Ensembles nicht kennt und deshalb orientierungslos und im schlimmsten Fall auch störend auf das Kollektiv einwirkt, kann es auch ein plötzlicher, aus Eigenhandlungen des Individuums entstehender Abstand zum gesamten Kollektiv sein, der sich negativ auswirkt. In weiterer Folge kann das gänzliche Fehlen kollektiver Einstellungen ebenso als Auslöser für eine kollektive Identitätsdiffusion interpretiert werden. Interessant erweist sich hierbei die Frage nach der Legitimation einer Einzelperson, der das Recht zugesprochen wird, eine neue Identität für das Kollektiv zu schaffen oder auch die aktuelle infrage zu stellen. Aus theaterwissenschaftlicher Perspektive erweist sich dieser Zugang in zwei Dimensionen als brauchbar. Zum einen dient er der Frage nach dem Theater als Ereignis beziehungsweise Nebenereignis, das zu einem Störfaktor innerhalb einer

scheinbar funktionierenden Darstellung werden kann, die Darstellung als Intervention der Darstellung wird somit auf eine Metaebene gehoben.

Zum anderen erweist sich die Interpretation des Autors als möglicher Auslöser für die Erschaffung einer neuen Identität sowie die Frage nach der Legitimation dieser Rolle durch ein Ensemble, das sowohl ein tatsächliches Schauspielensemble als auch jede andere politische, kulturelle, soziologische, nationale oder andere Gruppe meinen kann, als Ansatzpunkt.

d.) Das Theater als Verhandlungsort realer Geschehnisse und Konsequenzen

Aus der von Goffman gewählten Verwendung von Theatervokabular für die Darstellung seines anthropologischen Modells zur Identitätsbildung ergibt sich eine Legitimation des identitätsstiftenden Potenzials von Theater, allerdings nur durch die Weiterführung oder gar Verneinung von Goffmans eigenem Verständnis. Goffman spricht dem Theater als Verhandlungsort das Erschaffen realer Konsequenzen für seine Figuren ab. Dieser Annahme ist nur insofern Folge zu leisten, als sie einen Anstoß für die Einführung eines zusätzlichen Aspektes bietet: jenen der realen Konsequenzen des Dargestellten für den Schauspieler und somit das Individuum hinter der Rolle. Natürlich hat die dargestellte Figur an sich keine Konsequenzen zu erwarten, ähnlich der Maske dient sie aber als Hilfsmittel, das durch bewusste und „richtige“ Verwendung maßgeblich zu einer Identitätsfindung für denjenigen, der sich mit ihr auseinandersetzt und sie sich aneignet, führen kann. In Anlehnung an den schon von Erikson klar definierten Zusammenhang zwischen individueller und kollektiver Identität lässt sich das Theater als kollektives Ereignis, in weiterer Folge auch als Verursacher realer Konsequenzen für eine Gruppe, nämlich die Zuschauer, interpretieren.

1.3.3. George Herbert Mead – ein soziologischer Zugang

Das Identitätsmodell von George Herbert Mead erscheint vor allem durch seinen starken Fokus auf das Element Sprache, das er als maßgeblich identitätsstiftend definiert aus theaterwissenschaftlicher Perspektive interessant. Sprache als eines der grundlegenden Ausdrucksmittel des Theaters sowie als einziges Hilfsmittel des Autors bei der Erstellung des Theatertextes kann somit als verbindendes Element zwischen Meads soziologischem Modell und dem Versuch der Etablierung eines theaterwissenschaftlichen Ansatzes interpretiert werden.

1.3.3.1. *Fokussierung auf Sprache und Spiel*

Mead definiert Identität als einen Prozess. Demnach ist sie bei einem Menschen nicht von Geburt an vorhanden, sondern muss sich erst aus gesellschaftlichen Entwicklungen und Handlungen sowie aus den Beziehungen des Einzelnen zu anderen Individuen sowie zum gesellschaftlichen Ganzen ergeben. Grundlegend ist dabei die Unterscheidung zwischen Körper und Identität. Die Tatsache, dass ein Mensch seinen Körper wahrnimmt, bedeutet nicht automatisch, dass er eine Identität entwickelt hat. Dieser Entwicklungsprozess ist unabhängig von der eigenen Körperwahrnehmung, der elementare Bestandteil dieses Entwicklungsprozesses ist keine Körperlichkeit, sondern die Sprache.⁹⁸

Dieser Ansatz deckt sich zu einem großen Teil mit den Ausführungen zum Zusammenhang zwischen Maske und Identität sowie zur Rolle als äußeres Hilfsmittel zur Identitätsstiftung. Ebenso wie weder die Maske noch eine Rolle per se das Entwickeln oder Verändern einer Identität herbeiführen, garantiert auch der Körper des Menschen sowie seine Wahrnehmung durch denselben keine identitätsgenerierende Funktion. Der Körper ist demnach, wie in weiteren Ausführungen von Meads Modell noch zu sehen sein wird, ebenso wie die Maske oder ein Rollencharakter nur ein äußeres Hilfsmittel, an dem die Entwicklung

⁹⁸ Vgl. Mead, George Herbert: *Geist, Identität und Gesellschaft. Aus Sicht des Sozialbehaviorismus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 1973. S. 177 ff.

einer Identität insofern festgemacht werden kann, als es unterstützend und als äußere, sichtbare Ergänzung zu einem inneren Prozess verstanden werden kann.

Identitätsentwicklung ergibt sich, so Mead, also nicht auf einem direkten, unmittelbaren und äußerlichen Weg, sondern geschieht über andere Instanzen. Ähnlich wie Erikson und Goffman geht auch Mead von einem grundlegenden Zusammenhang zwischen Einzel- und Fremdwahrnehmung und einer maßgeblichen Bedeutung des Abgleichens beider Ebenen für eine gelingende Identitätsentwicklung aus.

„Nur insoweit er [Anm.: der Einzelne, das Individuum] die Haltungen der organisierten gesellschaftlichen Gruppe, zu der er gehört, gegenüber der organisierten, auf Zusammenarbeit beruhenden gesellschaftlichen Tätigkeiten, mit denen sich diese Gruppe befaßt, annimmt, kann er eine vollständige Identität entwickeln und die, die er entwickelt hat, besitzen.“⁹⁹

Er unterscheidet sich in dieser Annahme aber insofern von Goffman und Erikson, als er die Fremdwahrnehmung nochmals in zwei Instanzen ausdifferenziert: in die Reaktion einzelner Mitglieder der gesellschaftlichen Gruppe auf das Individuum und die Reaktion der gesamten gesellschaftlichen Gruppe.¹⁰⁰

„Der Einzelne erfährt sich – nicht direkt, sondern nur indirekt – aus der besonderen Sicht anderer Mitglieder der gleichen gesellschaftlichen Gruppe oder aus der verallgemeinerten Sicht der gesellschaftlichen Gruppe als ganzer, zu der er gehört.“¹⁰¹

Mit diesem Ansatz liefert Mead eine zusammenfassende Definition dessen, was Goffman und Erikson in separierten Schritten dargestellt haben, nämlich, dass die Tatsache, einem Kollektiv anzugehören, nicht gleichsam bedeutet, als Individuum zu verschwinden. Vielmehr behält das Individuum auch in seiner Zugehörigkeit zu einer Gruppe seinen individuellen Status bei und behält sich als Einzelperson somit das Potenzial für entgegengesetzte Überzeugungen, Meinungen und auch Handlungen.

⁹⁹ Mead. 1973. S. 197.

¹⁰⁰ Vgl. Mead. 1973. S. 180.

¹⁰¹ Mead. 1973. S. 180.

„Wenn wir die Haltungen der Gemeinschaft unseren eigenen Reaktionen gegenüberstellen, so ist das richtig; doch dürfen wir jene andere Fähigkeit nicht vergessen, daß wir nämlich der Gemeinschaft antworten und darauf bestehen können, daß sich die Gesten der Gemeinschaft ändern. Wir können die Dinge verändern; wir können darauf bestehen, die Normen der Gemeinschaft zu verbessern. [...] Wir stehen in einem Dialog, in dem unsere Meinung von der Gemeinschaft angehört wird; ihre Reaktion wird davon beeinflußt.“¹⁰²

Ebenso wie Erikson gibt auch Mead damit einen Anknüpfungspunkt vor, anhand dessen der Begriff der Kollektivschuld ebenso zu relativieren und als unbrauchbar zu befinden ist, wie das im Zuge der Begriffsdefinition bereits anhand anderer Argumentationen dargelegt wurde.

Die Sprache, als wesentlicher Bestandteil der Identitätsentwicklung, beginnt für Mead schon in der Übermittlung von Gesten. Gesten zeigen den grundlegenden Prozess der Identitätsentwicklung mithilfe von Sprache vereinfacht auf, denn der Sinn der Geste bestehe in der Reaktion des zweiten Organismus, also des Gegenübers, auf sie als Geste. Der einzige Sinn der Geste ist die Reaktion. Und eben diese Sinnmanifestierung bezieht sich nicht nur auf Gesten als Sprache, sondern ebenso auf Mimik und Worte als Sprache. In Bezug auf die eigene Handlung des Individuums und die Reaktion durch andere ist allerdings ein wesentlicher Punkt zu beachten: Ein Gespräch beinhaltet in der Regel eine Vielzahl an Elementen, die in der eigenen Identität etwas anderes auslösen als bei den anderen, besonders auffällig ist diese Differenz bei emotionalen Haltungen.¹⁰³

Damit schließt Mead an die von Goffman erarbeitete These an, nach der der Darsteller stets das Potenzial hat, das Publikum zu täuschen, indem er es nur zu einer vorgespülten Rollenübernahme kommen lässt. Auch bei Mead zeigt sich hiermit das Potenzial einer Darstellung auf der Ebene des Individuums und auf jener des Gegenübers, umgelegt auf das Theater also auf der Ebene der Darsteller und der Ebene des Publikums, zwei grundsätzlich verschiedene Identitätsprozesse in Gang zu setzen oder diese zu beeinflussen. Im Unterschied

¹⁰² Mead. 1973. S. 211.

¹⁰³ Vgl. Mead. 1973. S. 183 ff.

zu Goffman bietet Mead aber eine Lesart an, die nicht grundsätzlich von einer bewussten und intentionalen Täuschung des Gegenübers ausgeht, sondern damit vielmehr einen Risikofaktor des identitätsstiftenden Elements Sprache aufzeigt.

Den intentionalen und bewussten Charakter einer solchen Täuschung betont Mead erst später und wählt dafür das Beispiel des Schauspielers.

„Der Schauspieler kennt diese [Anm.: emotionellen] Werte genau; wenn er eine gewisse Haltung einnimmt, so ist er sich der Tatsache bewußt, daß diese Haltung Trauer ausdrückt. Er ist dann in der Lage, auf seine Geste so wie sein Publikum zu reagieren.“¹⁰⁴

Mead spricht damit zwei grundlegende Merkmale des Zusammenhangs von Theater und Identität an, die aber, unter Berücksichtigung der bereits diskutierten Modelle von Goffman und Erikson, nicht gänzlich neu erscheinen.

Zum einen betont er an dieser Stelle noch einmal klar das Potenzial des Körpers als Material und Hilfsmittel zur Identitätsbildung, allerdings nur unter der Voraussetzung, dass der körperlichen Disposition eine emotionale und physische sowohl vorausgeht als auch anschließt, zum anderen zeigt er damit die zwei zu unterscheidenden Ebenen im Identifizierungsprozess am Beispiel des Theaters noch einmal deutlich auf: Sowohl der Darsteller als auch das Publikum reagieren auf eine körperliche Darstellung, die ihnen als Hilfsmittel zu emotionalen Grundvoraussetzung dienen kann. In diesem Beispiel ist es zwar das Ziel des Darstellers, dass seine Reaktion mit der des Publikums übereinstimmt, doch es zeigt sich, dass stets ein Risiko bleibt, dass die beiden Reaktionen unterschiedlich ausfallen.

Etwas anders sieht Mead diese Wirkung einer Darstellung auf zwei Ebenen, sobald es sich um eine konkret theatrale Darstellung handelt:

¹⁰⁴ Mead. 1973. S. 189.

„Es ist nicht nur die Aufgabe des Schauspielers, sondern auch die des Künstlers, jene Ausdrucksweise zu finden, die in andern die gleichen Gefühle auslöst. [...] Im Falle des Dichters und Schauspielers löst zwar der Reiz im Künstler das gleiche aus wie im anderen, doch ist das nicht die natürliche Funktion der Sprache. Wir nehmen nicht an, daß eine zornige Person in sich selbst die Angst auslöst, die sie bei einem anderen auslöst.“¹⁰⁵

An dieser Stelle wird Meads These über den Künstler und seinen Einfluss auf seine eigene Identität sowie jene des Gegenübers mehr als diskussionswürdig. Die erste Annahme, dass ein Schauspieler stets darum bemüht ist, in sich selbst dieselben Emotionen und Reaktionen wie beim Publikum hervorzurufen, mag noch vertretbar sein, allerdings auch nur bis zu einem gewissen Punkt. Deutlich von der Hand zu weisen ist jedoch Meads Annahme, dass diese Übereinstimmung der Reaktionen auch immer erreicht wird.

In Anlehnung an Goffman ist davon auszugehen, dass der Darsteller mit seiner Rolle immer im Vorteil gegenüber den anderen ist, da er sich, durch die intensive Beschäftigung damit sowie dem Bewusstsein über die tatsächliche Intention, immer in der Position des Reflektierenden befindet. Der Darsteller weist demnach in der Regel eine wesentlich intensivere Auseinandersetzung mit der Rolle auf als sein Gegenüber, das erst nach dem Erarbeitungsprozess mit ihr konfrontiert wird. Goffman schreibt dem Individuum in seiner Rolle damit das Potenzial zur Einnahme einer „Meta-Position“ zu, die es ihm erlaubt, den anderen auch zu täuschen und infolge in sich selbst andere Empfindungen und Reaktionen hervorzurufen oder verborgen beizubehalten, als er es seinem Gegenüber glaubhaft machen will. Vor allem das Theater bietet dafür eine Plattform: Schauspieler und Autoren befassen sich in einem monate- oder auch jahrelangen Entstehungsprozess mit den Rollen und erarbeiten diese, um eine bestimmte Aussage nach außen zu tragen und Reaktionen beim Publikum hervorzurufen. Die ausgelösten Emotionen und Reaktionen können demnach, schon alleine aufgrund der Intensität der Auseinandersetzung mit der Rolle, bei Darsteller und Publikum nie dieselben sein.

Davon unterscheiden lassen sich die Emotionen des dargestellten Charakters selbst. Dass die Übereinstimmung von Reaktionen und Emotionen des Publikums und der Rolle an sich von einem Schauspieler angestrebt werden, mag durchaus

¹⁰⁵ Mead. 1973. S. 190 f.

stimmen, dass dies immer erreicht wird, muss aber auch wieder infrage gestellt werden. Anders wäre beispielsweise die Rolle des Professor Schuster aus *Heldenplatz* nicht zu erklären. Der Mann, der tief enttäuscht, teilweise wütend, teilweise resignierend und mit zum Teil stark überzogenen Aussagen über Österreich und die österreichische Gesellschaft spricht, empfindet und reagiert nicht auf die gleiche Weise, wie es das Publikum dieser Aufführung getan hat. Und auch die Emotionen und Reaktionen des Darstellers müssen sich klar von jenen des Publikums, aber auch jenen der Rolle unterscheiden: Ein Darsteller, der bei jeder Aufführung wieder so wie das Publikum grenzenlose Empörung, Wut und vielleicht sogar Abscheu gegenüber der Rolle empfindet und die Aussagen für abstoßend hält, steht in einer Diskrepanz zu seiner Rolle, der Schauspieler, der in seinen Emotionen und Reaktionen der Rolle gleicht, steht klar konträr zum Publikum. Dieser Ansatz wird anhand der Stückanalyse noch ausführlich zu diskutieren sein, soll aber an dieser Stelle als Beispiel dafür dienen, warum Meads Idee einer völligen Übereinstimmung zwischen den Reaktionen des Künstlers, des Rollencharakters und des Publikums beinahe utopischen und für diese Arbeit nicht geeigneten Charakter hat.

Was aus Meads These als Basis mitgenommen werden kann, ist die Feststellung, dass Sprache, um ihre Funktion als Identitätsstifter erfüllen zu können, eine wesentliche Grundvoraussetzung erfüllen muss: Sie muss sowohl beim handelnden Individuum als auch bei seinem Gegenüber, unabhängig davon, ob es sich dabei um ein weiteres Individuum oder ein Kollektiv handelt, einen Reiz und in Konsequenz eine Reaktion hervorrufen.¹⁰⁶

Neben der Sprache definiert Mead das Spielen als einen wesentlichen Faktor zur Identitätsbildung. Dabei baut er auf das Modell der Sprache und ihrer Wirkung durch Reize auf. Das Ideal für eine Identitätsentwicklung durch das Spielen stellt für Mead dabei das Kind mit seinem nachahmenden Spiel dar. Dadurch, dass das Kind in einem solchen Spiel nicht nur sich selbst spielt, sondern mehrere verschiedene Rollen einnimmt, erlebt es nicht nur die Reize und Reaktionen, die es bei sich selbst wahrnimmt, sondern fühlt sich auch in jene ein, die seine Handlungen bei anderen hervorrufen. Das Kind benützt anschließend an diese

¹⁰⁶ Vgl. Mead. 1973. S. 191.

Erfahrung wiederum seine eigenen Reaktionen auf diese Reize, um sich zu organisieren, und genau aus diesem Prozess entwickelt das Kind eine Identität.¹⁰⁷

„Wenn ein Kind eine Rolle einnimmt, hat es in sich selbst den Reiz, der diese bestimmte Reaktion oder Gruppe von Reaktionen auslöst.“¹⁰⁸

Das Einnehmen anderer Rollen kann somit als wesentlich für die Entwicklung einer eigenen Identität gesehen werden. In Bezug auf das Theater und sein Potenzial für Identitätsentwicklung drängt sich dabei die Analogie zum Schauspieler, der ebenfalls ständig neue Rollen einnehmen muss, auf. Meads These zufolge hätte der Schauspieler somit die Möglichkeit, dieses Einnehmen anderer Rollen für seine eigene Identitätsentwicklung zu nützen, indem er die in der Rolle verspürten Reize und Reaktionen mit seiner eigenen Persönlichkeit abgleicht. Besonders interessant wird diese These in weiterer Folge in ihrer Anwendung auf Thomas Bernhards Künstlerstücke, in denen ein Schauspieler sich selbst aus der Perspektive eines Autors und somit als Rolle darstellen muss. Als wesentlicher Unterschied zwischen dem nachahmenden Spiel eines Kindes und jenem eines Erwachsenen gibt Mead allerdings an, dass das Kind diese Rollenübernahme ohne sein tatsächliches Wissen darüber, also unbewusst, vollzieht.¹⁰⁹

„Ein Mensch hat eine Persönlichkeit, weil er einer Gemeinschaft angehört, weil er die Institutionen dieser Gemeinschaft in sein eigenes Verhalten hereinnimmt. Er nimmt ihre Sprache als Medium, mit dessen Hilfe er seine Persönlichkeit entwickelt, und kommt dann dadurch, daß er die verschiedenen Rollen der anderen Mitglieder einnimmt, zur Haltung der Mitglieder dieser Gemeinschaft.“¹¹⁰

1.3.3.2. „Ich“ und „ICH“

Zum besseren Verständnis von Meads Theorie sei an dieser Stelle ein kurzer Überblick über seine Differenzierung von „Ich“ und „ICH“ gegeben.

¹⁰⁷ Vgl. Mead. 1973. S. 191 ff.

¹⁰⁸ Mead. 1973. S. 192.

¹⁰⁹ Vgl. Mead. 1973. S. 423.

¹¹⁰ Mead. 1973. S. 204 f.

„Das ‚Ich‘ ist die Reaktion des Organismus auf die Haltung anderer; das ‚ICH‘ ist die organisierte Gruppe von Haltungen anderer, die man selbst einnimmt. Die Haltungen der anderen bilden das organisierte ‚ICH‘, und man reagiert darauf als ein ‚Ich‘.“¹¹¹

Zu dem Begriff des „ICH“ als grundlegende Haltungen eines Kollektivs ist zu sagen, dass Mead davon ausgeht, dass sich diese nur schwer ändern lassen. Er spricht keinem Individuum die Fähigkeit zu, eine ganze Gesellschaft zu reorganisieren, geht aber davon aus, dass eine Gruppe durch die Reaktion auf eine konstante, opportunistische Haltung eines Individuums in einen Prozess der Veränderung geführt werden kann. Daraus folgert er, dass der Einzelne, indem er die Haltungen der anderen einnimmt, seine eigene Identität entwickeln kann, die Identität eines Kollektivs aber durch die Haltung eines Einzelnen, auf die sie reagiert, ebenfalls beeinflusst werden kann.¹¹²

„Das ‚Ich‘ ist die Reaktion des Einzelnen auf die Haltung der Gemeinschaft, so wie diese in seiner Erfahrung aufscheint. Seine Reaktionen auf diese organisierte Haltung ändern wiederum diese. [...] Beide Aspekte, ‚Ich‘ und ‚ICH‘ sind für den vollen Ausdruck der Identität absolut notwendig.“¹¹³

Ausgehend von dieser Annahme einer gegenseitigen Beeinflussung stellt Mead allerdings implizit klar, dass das Bewirken einer gesellschaftlichen, kollektiven Veränderung kein einfacher, schnell passierender Prozess ist, sondern dass es dafür besonderer Persönlichkeiten bedarf. Folglich führt er fundamentale historische Veränderungen stets auf die Reaktionen solcher Persönlichkeiten zurück.¹¹⁴

Daraus lässt sich ableiten, dass das Potenzial, eine solche Persönlichkeit zu sein, prinzipiell jedem Menschen innewohnt, dass die Verwirklichung dieses Potenzials aber nur wenigen gelingt.

Mead betont in diesem Zusammenhang die Aufgabe der Kunst sowie der Künstler im Allgemeinen, indem er eine Erwartungshaltung der Gesellschaft gegenüber

¹¹¹ Mead. 1973. S. 218.

¹¹² Vgl. Mead. 1973. S. 223 ff.

¹¹³ Mead. 1973. S. 240 ff.

¹¹⁴ Vgl. Mead. 1973. S. 246 f.

dem Künstler, sich von Konventionen zu lösen und das Element der Neuheit in seinem Schaffen zu betonen, postuliert.¹¹⁵

Davon ausgehend, dass auch Autoren und Schauspielern eine solche Persönlichkeit zugesprochen werden kann, stellt sich im vorliegenden Fall die konkrete Frage, inwieweit Thomas Bernhard mit seiner Kritik an der NS-Aufarbeitung durch eine emotional zutiefst involvierte Generation eine solche Persönlichkeit ist, worin sich diese manifestiert und warum sein Stück „Heldenplatz“, sollte es tatsächlich so etwas wie die von Mead erklärte Erwartung der Öffentlichkeit, dass ein Künstler gegen Normen verstößt und Konventionen überschreitet, geben, dann auf Basis der Argumentation eben jener Konventionslosigkeit skandalisiert wurde.

Vielleicht findet sich in Meads Modell selbst bereits eine Erklärung dafür, wenn er schreibt:

„Das ‚ICH‘ funktioniert im Sinne eines Zensors. Es bestimmt den Ausdruck, der zulässig ist, bestimmt die Bühne und gibt das Stichwort. [...] Es gibt anerkannte Bereiche, in denen sich ein Individuum behaupten darf, bestimmte Rechte, die es innerhalb dieser Grenzen hat. Wenn aber der Druck zu groß wird, werden diese Grenzen nicht beachtet, das Individuum drückt sich möglicherweise gewalttätig aus. Dann herrscht das ‚Ich‘ als dominierendes Element über das ‚ICH‘.“¹¹⁶

Die Werte der Gesellschaft stehen demnach in der Regel über den Werten des Individuums. Offen bleibt allerdings, ähnlich wie bei Goffman, die Frage nach den Konsequenzen, wenn die kollektiven Werte nicht mehr vorhanden oder nur instabil sind und als Schein aufrechterhalten werden. Es scheint auf der Hand zu liegen, dass eben diese Situationen, in denen gesellschaftliche Werte fehlen oder instabil sind, ideale Voraussetzungen schaffen, damit *„ein großer Künstler, Wissenschaftler, Staatsmann oder religiöser Führer auftreten wird – Menschen, die ihre Gesellschaft prägen“*.¹¹⁷

Und es darf wohl angefügt werden: im positiven wie im negativen Sinn.

¹¹⁵ Vgl. Mead. 1973. S. 253.

¹¹⁶ Mead. 1973. S. 254.

¹¹⁷ Mead. 1973. S. 261.

Eine wesentliche Ergänzung, die die Ausführungen zu Mead auch zu einem Ende bringen soll, ist, dass sich die beschriebenen Prozesse und Wechselwirkungen zwischen Individuum und Gesellschaft zunehmend ausdifferenzieren und an Komplexität gewinnen. Während der Ursprung und die erste Phase eines gesellschaftlichen Prozesses noch weniger von einander gegenüberstehenden und sich beeinflussenden Identitäten abhängen, nimmt deren Einfluss mit zunehmender Entwicklung des Prozesses immer mehr zu. Aus eben diesen sich zunehmend steigernden, gegenseitigen Beeinflussungen von Identitäten, Individuen und Kollektiv ergeben sich auch immer mehr zusätzliche, kleinere Prozesse, die parallel verlaufen und wiederum neue Identitäten formen, und es beginnt ein sich permanent verdichtender und verkomplizierender Entwicklungsschub an Stadien und Organisationsformen.¹¹⁸

Damit liefert Mead möglicherweise eine Erklärung für das Fehlen einer einheitlichen und allumfassenden Identitätstheorie sowie für die teilweise nicht zu erfassenden komplexen Vorgänge, die bei der Identitätsbildung zusammenwirken.

1.3.3.3. *Conclusio zu Mead*

Aus den Thesen und weiterführenden Ausführungen zu Meads Identitätstheorie aus soziologischer Sicht lassen sich zusammenfassend folgende Schlüsse ziehen:

a.) Der Zusammenhang von Individuum und Kollektiv – „Ich“ und „ICH“

Auch Mead postuliert in seinem Modell einen klaren Zusammenhang zwischen der Identität des Individuums und jener des Kollektivs. Im Vergleich zu Goffman und Erikson nimmt er aber eine wesentliche Unterscheidung in Bezug auf das Gegenüber des Individuums, das sowohl wiederum ein Individuum als auch ein Kollektiv sein kann, vor und betont damit den Erhalt des individuellen Handlungsspielraums für den Einzelnen trotz seiner Zugehörigkeit zu einer Gruppe. Diese Erweiterung, die die Annahme einer unterschiedlichen Wirkung einer Darstellung auf individueller und kollektiver Ebene zusätzlich legitimiert und

¹¹⁸ Vgl. Mead. 1973. S. 271.

dem Theater somit weiterführend vielfältige Wirkungsebenen zusprechen kann, bildet die Voraussetzung für Meads These, dass das „Ich“, also das Individuum in seiner Erfahrung kollektiver Handlungen und Meinungen, sich die Möglichkeit, sich aus Konventionen zu lösen und gegen das Kollektiv zu handeln, stets beibehält und damit grundlegenden Einfluss auf das Kollektiv nehmen kann. Demnach ist es einem Individuum zwar nicht möglich, eine Gesellschaft in ihrer Gesamtheit plötzlich zu ändern, durch sein Handeln kann es aber die Reaktion des Kollektivs hervorrufen, was wiederum einen Prozess in Gang setzt, der nach und nach zu Veränderungen im Kollektiv führen kann. Im Gegenzug beeinflussen diese kollektiven Veränderungen sowie die grundsätzlichen Haltungen der Gesellschaft das Individuum in seiner Identitätsentwicklung und es entsteht ein wechselseitiger Prozess der Identitätsstiftung – ein Ansatz, der sich, einerseits ob seines wiederholten Auftretens in verschiedenen Ausformungen in allen drei Identitätsmodellen, andererseits durch die Tatsache, dass Theater in dieser Arbeit, wie bereits argumentiert, als Raum zur Verhandlung grundlegender Werte und Handlungen sowohl für Individuen als auch für ein Kollektiv verstanden wird, als brauchbar für eine theaterwissenschaftliche Identitätsperspektive erweist.

b.) Sprache als grundlegendes Element des Identitätsprozesses

Neben der Tatsache, dass Sprache eines der wesentlichen und grundlegenden Elemente zur Gestaltung von Theatertexten und in weiterer Folge von Inszenierungen ist, erweist sich Meads Definition der Sprache als Basis für Identitätsbildung insofern als theaterwissenschaftlich interessant, als er davon ausgeht, dass Sprache unweigerlich an eine Reaktion des Individuums selbst wie auch an eine Reaktion des Gegenübers gebunden ist und diese beiden Reaktionen in der Realität nur selten, im Theater aber immer übereinstimmen. Diese Annahme wurde im Zuge der Auseinandersetzung mit Meads Modell insofern widerlegt, als sie sich nicht für die Erklärung einer voraufführlichen Skandalisierung von Theatertexten, wie dies etwa bei „Heldenplatz“ der Fall war, noch für die Analyse einer individuellen Identitätsentwicklung bei Schauspielern und Autoren durch die Auseinandersetzung mit einer Rolle eignet. Vielmehr ergibt sich aus der Diskussion dieser These Meads und unter Berücksichtigung von Goffmans These der fragwürdigen Wahrhaftigkeit einer Darstellung, die

Annahme, dass Rolle, Darsteller und Publikum in ihren Reizen und Reaktionen nie vollkommen gleich empfinden und agieren können, da ansonsten divergierende Eindrücke, Rolleninterpretationen und Folgen von Veröffentlichungen von Theatertexten oder Theateraufführungen nicht erklärt werden können. Eine solche Annahme vereinfacht Identitätsprozesse zu sehr, als dass sie Ausgangspunkt für eine Text- und Aufführungsanalyse aus dieser Perspektive sein könnten.

c.) Spielen als natürliche Form der Identitätsstiftung

Das Ideal für die Entwicklung einer eigenen Identität sieht Mead im kindlichen, nachahmenden Spielen, das sich durch das Einnehmen anderer Rollen und das Erleben von Reizen und Reaktionen aus dieser neuen Perspektive sowie dem ständigen Abgleich dieser Erlebnisse mit dem eigenen Selbst auszeichnet. Aus diesem Oszillieren zwischen den Rollen, das beim Kind noch im Unwissen um die Folgen stattfindet, entwickelt sich eine Identität. Die Assoziation, dieses Verhalten als analog mit dem Beruf des Schauspielers zu sehen, liegt nahe, der Unterschied in dem Bewusstsein um das Einnehmen der Rollen, um den Abgleich mit der eigenen Persönlichkeit und das Potenzial dieses Vorgangs, die eigene Identität zu beeinflussen, ist allerdings wesentlich. Zu untersuchen bleibt in diesem Zusammenhang, inwiefern sich die Identität verändert oder gar erst generiert wird, wenn die Rolle des Schauspielers darin besteht, sich selbst, aus der Perspektive des Autors und mit dessen Zuschreibungen an die eigene Person darzustellen, und dieses „andere Selbst“ dann mit dem „eigenen Selbst“ abgeglichen wird.

d.) Die Rolle von „Persönlichkeiten“ in der kollektiven Identitätsentwicklung

Einen interessanten Ansatz bezüglich des Potenzials der Kunst, die Werte, Normen, Haltungen und Handlungen eines Kollektivs zu beeinflussen, liefert Mead, indem er, anknüpfend an seine Idee der möglichen Beeinflussung des Kollektivs durch ein Individuum, das Reize und Reaktionen hervorruft und infolgedessen zur Identitätsentwicklung des Einzelnen beiträgt, von Künstlern als jenen Persönlichkeiten spricht, die einerseits gerne Neues probieren und hervorrufen und denen andererseits auch von der Gesellschaft das Recht

zugesprochen wird, Konventionen zu übergehen und Regeln zu brechen. Diese allgemeine Formulierung widerlegt Mead allerdings selbst, indem er betont, dass das „ICH“ stets als Zensor dient und dass es innerhalb dieser der Kunst zugesprochenen Freiheit doch immer Grenzen gibt, innerhalb derer sich der Künstler als Individuum zu verhalten hat. Es wurde gezeigt, dass vor allem die Instabilität oder das gänzliche Fehlen gesellschaftlicher Werte und Haltungen als besonders gute Voraussetzung für das Auftreten einer solchen Persönlichkeit und die Beeinflussung und auch Veränderung eines Kollektivs gelten. Inwiefern diese These auf die Rolle des Autors, aber auch auf die Funktionen und das Potenzial des Theaters an sich übertragen werden können, wird zu zeigen sein.

1.4. Conclusio

„The identity of man appears as a series of past activities which are reflected in the memory of the individual.“¹¹⁹

Aus den vorangegangenen Definitionen des Identitätsbegriffs und der mit ihm in Zusammenhang stehenden Begriffe aus unterschiedlichen Perspektiven und Disziplinen heraus ergeben sich bereits seine Bedeutung und seine Eignung für das Theater: Identität als ein Prozess, der individuell erlebt und erarbeitet, aber durch den Einfluss der sozialen Umwelt, eines variablen und immer einwirkenden Kollektivs, bedeutend mitgestaltet wird – all das trifft auch auf das Theater, die Aufführung als transitorisches Ereignis zu. Ein kollektives Erlebnis, das sowohl auf der Seite des Publikums als auch für die Darsteller ein individuelles Erlebnis im Kontext eines Kollektivs darstellt, dessen Einfluss auf das individuelle Erleben der Aufführung maßgeblich ist. In diesem Zusammenhang sei auch noch einmal an die Analogie zwischen der Identitätsbildung als Prozess aus Handlung, Wirkung, sozialgesellschaftlicher Reaktion und Veränderung der Persönlichkeit und dem Theater als Handlungsraum, in dem Wirkungen erzielt werden, die Einfluss auf die individuelle wie die kollektive Eben haben – ein Verständnis von Theater, wie es für den hier gewählten Zugang zu den Theatertexten Thomas Bernhards aus Perspektive der

¹¹⁹ Brinzeu, Pia: „Amnesia, Identity and Myth“. In: Bernard, Jeff: *Identität. Sigharting 1990. Wolfgang Pollak (1915-1995) gewidmet*. Wien: ÖGS – Österreichische Gesellschaft für Semiotik. 1998. S. 83-90, hier S. 84.

Identitätsbildung beibehalten werden soll –, erinnert. Der Prozess der Identitätsbildung kann somit als ein Teilaspekt der Rollenerarbeitung, -auslegung, -interpretation und -darstellung für den Schauspieler, aber auch des Rezeptions- und Teilnahmeerlebnisses für die Zuschauenden interpretiert und als solcher theaterwissenschaftlich anhand ausgewählter Theatertexte untersucht werden. Die aufgezeigten Parallelen zwischen dem Prozess der Identitätsbildung und dem „Prozess“ einer Theateraufführung sind dabei eindeutig von Vorteil, da sie die Vergleichbarkeit beider Prozesse sowie das Aufsuchen des einen Prozesses im anderen maßgeblich erleichtern.

Aus den vorgestellten Identitätstheorien lassen sich ebenfalls zusammenfassende Thesen herstellen, die im weiteren Verlauf der Arbeit weiter diskutiert und angewendet werden sollen. So sehr sich die drei Modelle in ihren Zugängen und konkreten Ausformungen auch unterscheiden, eine Grundidee ist ihnen gemein: der unbedingte Zusammenhang und die wechselseitige Einflussnahme von individueller und kollektiver Identität.

Darüber hinaus lassen sich am Beispiel der ausgewählten drei Identitätstheorien ein paar weitere, grundlegende Annahmen über Identität, Identitätsentwicklung und ihren Zusammenhang mit Theater ableiten, die eine erste Basis für die gesamte weitere Arbeit an diesem Thema bilden.

Durch eine Gegenargumentation zu Goffmans Definition des Theaters als Ort, an dem die Übernahme fiktiver Rollen reale Konsequenzen vermeiden würden, konnte gezeigt werden, dass die Annahme eines Zusammenhangs zwischen Theater und Identitätsbildung insofern berechtigt ist, als von einer Rolle, ähnlich wie bei einer Maske, von einem Hilfsmittel ausgegangen werden muss, das es dem Darsteller und auch dem Publikum erst ermöglicht, den komplexen Prozess der Identitätsbildung zu beginnen. Der Zweifel an der Wahrhaftigkeit des Darstellers, seine Überlegenheit in seinem Wissen um die wahren Intentionen seiner Darstellung spielen dabei ebenso eine maßgebliche Rolle wie die Frage nach der Ereignishaftigkeit der Theateraufführung hinsichtlich ihrer Funktion, etablierte oder zumindest scheinbar gesicherte Darstellungen bezüglich individueller oder kollektiver Identität als Nebenereignis infrage zu stellen.

Neben der Verwendung zahlreicher an Theatervokabular orientierter Begriffe innerhalb dieser drei Modelle zeigen sich aber vor allem die Elemente Sprache als grundlegendes Gestaltungselement und in seiner verbindenden Funktion zwischen dem Individuum und seinem individuellen oder kollektiven Gegenüber, Spielen durch die Analogie des kindlichen Nachahmens und der „professionellen“ Rollenübernahme durch Schauspieler und der Begriff der Ideologie mit seinen Elementen der Uniformität, neuen Perspektiven, dem kollektiven Erleben und der Möglichkeit des Experimentierens als brauchbar für einen theaterwissenschaftlichen Zugang zu Identität.

Zum Abschluss seien an dieser Stelle noch zwei weitere, aus den Theorien ableitbare Aspekte erwähnt, die sich, einmal bei Mead und einmal bei Erikson, aus der gemeinsamen Annahme einer Zusammengehörigkeit von individueller und kollektiver Identität ergeben und interessante Anknüpfungspunkte und Fragestellungen für die weitere Analyse bieten.

So erweist sich die Zugehörigkeit zu einem Kollektiv nicht als Akt, der das Individuum zur Aufgabe von eigenem Denken und Handeln zwingt. Das Individuum, so zeigen es Erikson und Mead – und im weitesten Sinn auch Goffman –, behält sich die Möglichkeit, entgegen kollektiver Haltungen zu handeln und damit Entwicklungen und Veränderungen im Kollektiv herbeizuführen – eine Annahme, die den Begriff der Kollektivschuld und auch seine Verwendung für diesen Zugang und, wie später zu sehen sein wird, auch für die Arbeit mit Thomas Bernhards Theatertexten und seinen Zugang zur Kritik an der NS-Aufarbeitung als nutzlos erweist und der in den Text- und Aufführungsanalysen, auch unter Berücksichtigung des Autors als Persönlichkeit mit dem Recht, Konventionen zu überschreiten, und der Frage nach dem Erfolg eines solchen Vorgehens, durchaus noch zu diskutieren sein wird.

Der zweite Aspekt bezieht sich auf die von Erikson erstellte These, dass die von einem Kollektiv bestimmten Außenseiter prinzipiell zur selbstständigen Übernahme dieser Zuschreibung neigen und sich dadurch auch in ihrer Identität als Außenseiter verstehen. Die Zuschreibung von außen wird also entgegen der eigenen Werte und Haltungen übernommen und es entsteht eine, man könnte vielleicht sagen negative beziehungsweise konträre Übernahme der kollektiven Identität. Diese These bildet eine Basis für die Analyse der Darstellung entsprechender Rollen in Thomas Bernhards Theatertexten.

Abschließend bleibt festzuhalten, dass gezeigt werden konnte, dass weder die Erstellung einer allumfassenden Identitätstheorie noch die Diskussion aller an diesen komplexen Vorgängen der Identitätsbildung beteiligten Komponenten möglich ist und deshalb auch der hier unternommene Versuch einer theaterwissenschaftlichen Perspektive als fragmentarisch und exemplarisch verstanden werden muss. Mithilfe der hier erstellten Thesen und Annäherungen soll nun konkret auf den Zusammenhang von Theater und Identität unter Miteinbeziehung ausgewählter Theater- und Schauspieltheorien eingegangen werden, um den Thesenpool für die anschließende Text- und Aufführungsanalyse zunehmend zu konkretisieren und die Anwendbarkeit auf das Untersuchungsmaterial zu legitimieren.

2. Theater und Identität

Als Einleitungen zu den zentralen Überlegungen zu Theater und Identität soll zunächst die Definition des Begriffes „Kultur“, so wie ihn die Psychologie versteht, vorgestellt werden, da diese theatralen Vorgängen und dem Theater an sich, wenn auch zum Großteil implizit, eine gewichtige Rolle zuschreibt.

„K. [Anm.: Kultur] bezeichnet vorrangig noch immer Phänomene, die sich einem gesellschaftlichen Entwicklungs- und Abgrenzungsprozeß verdanken und selbstwertbetonte Identität gegen anderes und andere haben. [...] Gleichwohl setzt sich zunehmend eine beschreibende Bedeutung des K.-Begriffs durch, und zwar als Zusammenfassung der sprachlichen und lebensstilbezogenen Eigenheiten, der intellektuellen (sowohl technischen wie religiösen und künstlerischen) Praktiken des Wert- und Normgefüges, generell also der kommunikativen und instrumentellen Kompetenzen einer Gesellschaft oder Gruppe.“¹²⁰

Diese Definition beinhaltet gleich mehrere für den Zusammenhang von Theater und Identität relevante Aspekte.

Zunächst den Begriff der „selbstwertbetonten Identität“, der deutlich impliziert, dass es sich im Rahmen von Entwicklung und Aufrechterhaltung von Kultur zwar durchaus um eine Abgrenzung gegenüber anderen handelt, dass diese Abgrenzung aber nicht durch eine Definition des Andersartigen oder Fremden, sondern durch eine Betonung des eigenen Wertes und der eigenen Merkmale, sprich der eigenen Identität einer Gesellschaft vorgenommen wird. Kultur dient also in dieser Hinsicht der Stärkung des Selbstverständnisses einer Gesellschaft und in weiterer Folge der Spezifizierung der eigenen Identität. Ein Aspekt, der, spätestens durch den Bezug auf künstlerische Praktiken und die Betonung der kommunikativen Kompetenzen, auch das Theater, sowohl in reiner Text- als auch in Aufführungsform, klar miteinschließt. Das Theater bewegt sich also innerhalb des Wert- und Normgefüges, das zur Erstellung und Erhaltung der selbstwertbetonten Identität notwendig ist. Die Definition lässt sich sogar so weit ausdehnen, dass auch die Betonung der nicht inkludierten Werte und Normen beziehungsweise die kritische Reflexion der vorhandenen Wertsysteme als Beitrag zur Identitätsbildung im Rahmen künstlerischer Prozesse verstanden werden können.

¹²⁰ Leszczyński; Faktum-Lexikoninstitut. 2000. S. 249.

Identität und Theater bekommen somit einen klaren Bezug zueinander, wobei die Richtung der Kausalität offen bleibt. Die Definition verzichtet auf die Angabe einer einseitigen Beeinflussung des einen durch das andere, vielmehr impliziert sie ein offenes System, in dem sich Identität und künstlerische Praktiken über den verbindenden Aspekt des Werte- und Normsystems gegenseitig beeinflussen.

Aus diesem Grund soll auch das folgende Kapitel zu Theater und Identität in zwei Zugänge gegliedert werden: Zum einen soll der Frage nach dem identitätsstiftenden Potenzial von Theater nachgegangen werden, zum anderen soll aber auch nach seinen Möglichkeiten zur Erschaffung von Identitätskrisen und nach den Ressourcen, die Identitätskrisen für das Theater bereitstellen, gefragt werden. In weiterer Folge soll der Frage nach einer theoretischen Basis zur Erschaffung von künstlerischen Identitäten sowie der Wechselwirkung von Theater und kollektiver Identität genauer nachgegangen werden.

2.1. Die Möglichkeiten des Theaters, Identität für Individuum und Kollektiv zu hinterfragen und neu zu schaffen

„Ich glaube an die Unsterblichkeit des Theaters. Es ist der seligste Schlupfwinkel für diejenigen, die ihre Kindheit heimlich in die Tasche gesteckt und sich damit auf und davon gemacht haben, um bis an ihr Lebensende weiterzuspielen.“¹²¹

Max Reinhardt bezeugt mit dieser Aussage, was das folgende Kapitel im Grunde legitimiert. Die Fokussierung auf das Kindliche im Theater, das stark an Mead und seine Verfechtung des kindlichen Spieles als Exempel für sich entwickelnde und ständige Identität erinnert, sowie die Betonung des Spielens als lebenslanger Prozess, eine Annahme, die die Weiterführung von Eriksons Modell über das Ende der Adoleszenz hinaus rechtfertigt und Goffmans Postulat einer lebenslangen Identitätsentwicklung entspricht, zeigen auf, wie stark Theater mit Identitäten verbunden ist und welcher wesentlicher Beitrag zu einem Verständnis von Theater und Theatertexten als mannigfaltiges Phänomen in einer Untersuchung dieses Zusammenhangs liegen kann.

¹²¹ Reinhardt, Max: *Ausgewählte Briefe, Reden, Schriften und Szenen aus Regiebüchern*. Wien: Georg Prachner Verlag. 1963. S. 91.

Bereits im ersten Kapitel zeichneten sich wesentliche Zugänge zum identitätsstiftenden Potenzial von Theater ab, so etwa am Beispiel von Erik Eriksons psychoanalytischer Theorie, deren Weiterführung eine Definition des Theaters als jenen Ort, an dem die Verbindung des Subjekts mit Kultur und Gesellschaft sowohl als Individuum als auch als Bestandteil des Kollektivs thematisiert wird, erlaubt. Dabei ist stets von eintretenden oder lang anhaltenden Identitätskrisen, die das erwachsene Individuum ein Leben lang begleiten, auszugehen.

Besonders deutlich lässt sich diese These im Kontext von Eriksons Ideologiebegriff argumentieren, geht er dabei doch von Merkmalen der Ideologie und ihrer Führung aus, die, im positiven Sinne, auch dem Theater zugeschrieben werden können: Orientierung durch eine vereinfachte Perspektive, ein kollektives Erlebnis und eine Experimentsituation. All das kann das Theater bieten und stellt, auch in Bezug auf die Person der Leitfigur, mit deren Ersatz durch eine positive Vorbildfunktion im Sinne einer Verkörperung von Werten und Normen durch kritische und fragende Instanzen, die eine Richtung vorgibt, aber Interpretationsfreiraum lässt, somit eine alternative „Ideologie“ zur Überwindung von Identitätskrisen dar.

Auch am Beispiel von Goffmans Modell lassen sich zahlreiche Ansätze zur Verbindung von Theater und Identität ausmachen, einer der interessantesten besteht jedoch in Goffmans Definition der Sonderrollen von Personen, die außerhalb eines agierenden und somit spielenden Kollektivs stehen. Wenn eine solche Person Geheimnisse über ein Kollektiv erfährt und diese nach außen trägt, macht sie das Kollektiv und sein Handeln verhandelbar und stellt es zur Diskussion aus. Eben diese Funktion ist eine der maßgeblichen im Zuge der identitätsstiftenden Funktion von Theater: Das Theater als Instanz, die Geheimnisse eines Kollektivs oder auch eines Individuums, die der Autor in Erfahrung gebracht hat, ausstellt und, entweder vollkommen frei oder mit einer eigenen Interpretation versehen, auf der Bühne zur Verhandlung freigibt.

Ein dritter und letzter Aspekt, der aus dem vorigen Kapitel in dieses bewusst integriert werden soll, ist die von George Mead, neben seinem dem Theater nahestehenden Vokabular des Spielens und der Rolle, postulierte Erwartungshaltung der Gesellschaft an die Kunst und Künstler, sich von Konventionen zu befreien und Neues und Andersartiges in ihrem Schaffen zu betonen. Mit dieser Einstellung kann dem Theater als Kunstform und Produkt von Künstlern die Fähigkeit zugesprochen

werden, neue Perspektiven und Zugänge und in weiterer Folge neue Normen und Werte in die Gesellschaft zu integrieren. Dass sich der Künstler beziehungsweise die Kunst in dieser Loslösung von Konventionen und Postulierung von Neuem allerdings nur in einem vom Kollektiv festgesetzten Rahmen, man könnte auch sagen in einem Toleranzraum bewegen darf, zeigt, dass dem Theater in seiner erneuernden und kritischen Form in kollektiver Übereinkunft Grenzen gesetzt werden. Das Kollektiv bestimmt, inwieweit es mit Neuem konfrontiert werden will. Demzufolge beginnt die wirkliche identitätsstiftende Funktion und Herbeiführung oder Beendung von Krisen durch das Theater nicht mit dem Agieren des Künstlers innerhalb dieser künstlich gesetzten Grenzen, sondern zeigt sich erst in der Auslotung und Übertretung derselben sowie in der Reaktion des Einzelnen und des Kollektives auf dieses Vorgehen.

All diese aus dem vorigen Kapitel herausgegriffenen und noch einmal verstärkt betonten Ansätze aus den unterschiedlichen Identitätstheorien sollen die Basis für das nun folgende, konkret theaterwissenschaftliche Modell von Stanislawskij bilden, an dessen Beispiel die Diskussion und Argumentationsbasis für die spätere Stückanalyse noch einmal vertieft, zugleich aber auch die Unterschiedlichkeit und Vielfalt an Zugängen und Interpretationen des Theaters als identitätsstiftende Instanz für Individuen und Kollektive aufgezeigt werden soll.

2.1.1. Konstantin S. Stanislawskij – Die Arbeit an der Rolle

Stanislawskij widmet sich in *Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle*¹²² intensiv der Frage nach dem Identifikationspotenzial und Identitätsvorgängen bei einzelnen Schauspielern im Zuge der Erarbeitung und Aneignung einer Rolle. Sein Fokus liegt dabei deutlich auf der emotionalen und psychischen Annäherung an eine Figur, deren Folge erst die äußerlich sichtbare Handlung ist. Die eigentliche Bühnenhandlung jedoch liegt in einem seelischen, nicht wahrnehmbaren Austausch zwischen Darsteller und Publikum.

¹²² Stanislawskij, Konstantin S.: *Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle*. 2. Auflage. Berlin: Henschel Verlag. 1996.

„Die Fähigkeit, Fühlen, Wollen und Denken zu begeistern, gehört zu den Anlagen eines Künstlers und ist eine der Hauptaufgaben der inneren Technik.“¹²³

2.1.1.1. Phase 1: Die Erarbeitung der Rolle

Er unterscheidet dabei drei Phasen, die erste benennt er als „Die Periode des Kennenlernens“, deren hauptsächliche Funktion es ist, den Schauspieler, der unvoreingenommen und ohne Vorwissen an die Rolle herantritt, um sie kennenzulernen, auf die Darstellung vorzubereiten. Diese ersten Eindrücke sind deshalb von so wesentlichem Wert, weil sie unbefangen und spontan, überraschend und unmittelbar und somit die natürlichsten im Laufe der Rollenerarbeitung sind. Wichtig ist dabei, so Stanislawskij, dass der Schauspieler in dieser ersten Phase der Begegnung mit der Rolle frei von äußeren Einflüssen und bestmöglich von fremden Empfindungen und Eindrücken abgeschirmt ist, um sich zunächst ganz auf sich selbst konzentrieren zu können. Erst, wenn der Schauspieler in seiner Beziehung zur Rolle gefestigt ist und heranreift, kann er fremde Ratschläge oder Ideen annehmen und abwägen. Eine weitere wesentliche Aufgabe besteht für den Schauspieler in dieser ersten Phase darin, den Ansatzpunkt, die Perspektive zu finden, von der aus auch der Autor an das Stück herangeht. Die erste Wahrnehmung des Stückes erfolgt in Bruchteilen, die sich erst nach und nach zu einem Gesamtbild zusammenbauen. Bei diesem ersten Kennenlernen prägen sich manche Teile oder Szenen des Stückes unmittelbar in der Wahrnehmung des Schauspielers ein, das sind meist jene, die mit seinem Wesen verwandt, ihm ähnlich sind, andere hingegen verlangen nach einer längeren Erarbeitungszeit.¹²⁴

In dieser ersten Annäherung des Schauspielers an die Rolle lassen sich bereits Tendenzen hin zu einem Identifikationsprozess ausmachen. Entgegen der gängigen Theorie bedarf es in diesem Fall nicht zunächst einer Fremdwahrnehmung, welche die Selbstwahrnehmung einfordert und beeinflusst der Prozess verläuft hier gegenläufig, indem eine Fremdwahrnehmung in der Aneignung der Rolle zunächst kategorisch vermieden werden muss, um die ersten persönlichen Empfindungen unbeeinflusst wahrnehmen zu können. Erst später tritt die Fremdwahrnehmung als

¹²³ Stanislawskij. 1996. S. 204.

¹²⁴ Vgl. Stanislawskij. 1996. S. 21 ff.

Komponente hinzu. Die Identitätsfindung setzt sich also auch hier aus Selbst- und Fremdwahrnehmung, die im ständigen Abgleich aufeinander wirken, zusammen, in einer ersten Phase muss allerdings die Selbstwahrnehmung klar dominieren.

Ein weiterer Aspekt, der vor allem in Bezug auf Künstlertheater von großer Bedeutung zu sein scheint, ist die Forderung nach der Einnahme der Autorenposition durch den Schauspieler. Diese beiden Individuen sind demnach in ihrer Arbeit durch eine bestimmte, vom Autor vorgegebene Perspektive untrennbar miteinander verbunden, der Autor hat somit unmittelbaren Einfluss auf die Identitätskonstruktion des Schauspielers im Zuge der Rollenerarbeitung, gibt er ihm doch die wesentlichen Anknüpfungspunkte vor.

Daraus ergibt sich für den Schauspieler von Anfang an eine Art „Überaufgabe“, die darin besteht, das Gesamtwerk, so wie es ihm der Autor vorgibt, zu verstehen. Der Erarbeitungsprozess und das Verstehen sind damit eng an den Text, den Kommunikationskanal des Autors geknüpft und es liegt bereits ab dieser ersten Phase am Schauspieler, das gesamte Werk auf einer übergeordneten Ebene zu verstehen.

Dass eine solche Rollenerarbeitung gleich von Beginn an wesentlich mit der persönlichen und privaten Identität des Schauspielers in Zusammenhang steht, zeigt sich an der Tatsache, dass Stanislawskij davon ausgeht, dass gewisse Teile des Stückes dem Schauspieler eher in Erinnerung bleiben als andere, da sie ihm vertraut erscheinen. Dieser Aussage muss die Annahme vorausgehen, dass der Schauspieler seine Identität in den Erarbeitungsprozess der Rolle miteinbezieht und einen Vergleich, wenn nicht gar einen Abgleich zwischen seiner persönlichen Identität und jener der Rolle vornimmt. Diese Voraussetzung betont auch Stanislawskij, wenn er schreibt:

„Die künstlerischen Ziele eines analysierenden Kennenlernens bestehen: [...] im Suchen ähnlichen Materials, das im Schauspieler vorhanden ist (Selbstanalyse). Dieses Material besteht aus lebendigen, persönlichen Erinnerungen, [...] selbst erworbenen Kenntnissen, [...] aus im Leben gemachten Erfahrungen usw.“¹²⁵

¹²⁵ Stanislawskij. 1996. S. 26.

Der Schauspieler ist dazu aufgefordert, die Rolle unter Zuhilfenahme seiner eigenen Gefühle und Erfahrungen zu erarbeiten, kennenzulernen und zu verstehen, sich der Rolle auf emotionaler Basis anzunähern, in sich selbst nach den Gefühlen zu suchen, die der Autor von der Rolle verlangt.

Der Schauspieler muss sich von der textlichen Oberfläche, die der Autor den zu transportierenden Gefühlen verliehen hat, in das Innere des Textes und der Rolle und somit in das Innere des Autors vorarbeiten, um die Rolle unter Zuhilfenahme seiner eigenen Lebenserfahrungen und Empfindungen wahrhaftig darstellen zu können.¹²⁶

„Dieses wichtige Moment heißt im Schauspieler ‚ich bin’s‘, das heißt, in Gedanken fange ich an, im Stück zu ‚sein‘, zu ‚existieren‘, ich beginne, mich ‚mittendrin‘ zu fühlen, ich beginne, eins zu werden mit allen Umständen, die mir der Dichter anbietet und die vom Schauspieler geschaffen werden, ich beginne, das Recht zu erwerben, in ihnen zu leben.“¹²⁷

Die inneren und äußeren Umstände stehen, so Stanislawskij, in einem klaren Zusammenhang, sie sind untrennbar miteinander verbunden, auch das macht ihre Vermittlung so komplex. Dafür reicht die Körperlichkeit des Schauspielers alleine nicht, er muss vielmehr einen Willen zeigen, seinem Publikum das Innere zu vermitteln, von einer Seele zur anderen, nur dann ist eine vollständige Darstellung möglich. Er muss die vom Dichter geschaffenen Fakten zu seinen eigenen machen, was ihm umso leichter fällt, je mehr Erfahrung, Erinnerungen und Eindrücke er selbst mitbringt. Die schlechteste Darstellung ist demnach jene, bei der das Publikum die Fakten richtiger und besser bewertet als der Schauspieler und deshalb von eben diesen Fakten auch stärker erregt ist als der Schauspieler. Dadurch verleugnet er die Wahrheit und Echtheit der Fakten und vermittelt dem Publikum seine Darstellung als bloßen Schein. Was der Schauspieler nicht zu seinen eigenen Fakten macht, wird vom Publikum nicht als wahrhaftig angenommen.¹²⁸

Auch in diesen Ausführungen zur ersten Phase der Arbeit an der Rolle zeigen sich deutliche Parallelen zu den vorangestellten Identitätstheorien. Die von Stanislawskij

¹²⁶ Vgl. Stanislawskij, 1996. S. 28 ff.

¹²⁷ Stanislawskij, 1996. S. 42.

¹²⁸ Vgl. Stanislawskij, 1996. S. 44 ff.

eingeforderte Vereinnahmung der Fakten des Dichters durch den Schauspieler, die Forderung, dass dieser die Fakten zu seinen eigenen mache, um sie wahrhaftig darstellen zu können, erinnert an eine Identitätsübernahme. Die vom Dichter aus seinem Inneren geschaffenen und veräußerlichten Fakten müssen vom Schauspieler in einem Umkehrprozess zu seinen eigenen gemacht und verinnerlicht werden. Was Stanislawskij hier verlangt, ähnelt der „als ob“-Übernahme, wie sie Mead in seinen Thesen zur Identitätsbildung beschreibt. Dabei geht Mead davon aus, dass Individuen in der Lage sind, bestimmte Werte und Normen im Sinne der ihnen von anderen entgegengebrachten Erwartungshaltung zu übernehmen, um ihre Integrität nicht zu gefährden, wenngleich sie die scheinbar übernommenen Werte (noch) nicht wahrhaftig vertreten und auch nicht als Teil ihrer Identität betrachten. Stanislawskij setzt hier auf ein ähnliches Vorgehen, indem er vom Schauspieler verlangt, eine Rolle emotional anzunehmen, wenngleich der zu erreichende Zustand zunächst noch nicht wahrhaftig im Sinne einer tatsächlichen Übereinstimmung mit der Person des Schauspielers erreicht werden kann, sondern zunächst auf einer nur scheinbaren Ebene erfolgt, indem der Darsteller als Person, die ihm durch den Autor von außen zugeschriebenen Werte übernehmen muss.

Der Schauspieler übernimmt damit die Emotionen des Dichters und adaptiert sie entsprechend, um sie zu seinen eigenen zu machen. Er verinnerlicht folglich einen Teilaspekt der Identität des Autors.

Die alleinige, teilweise Übernahme einer anderen Identität reicht aber nicht aus, um nach diesem Modell von Stanislawskij verfahren zu können. Vielmehr muss der Schauspieler auch sich selbst, seine eigene Identität, miteinbringen, um die für ihn neuen Fakten mit seinen eigenen Erfahrungen abzugleichen und so sukzessive zu seinen eigenen zu machen. Die Verinnerlichung der neuen, vom Autor ausgehenden Identität benötigt also die Konfrontation mit der eigenen Identität des Schauspielers. Eine fremde Wahrnehmung soll zur eigenen werden, indem die eigene Wahrnehmung als fremde, bewertende Instanz fungiert. Das Verhältnis von Selbst- und Fremdwahrnehmung wird demnach in Stanislawskijs Modell umgekehrt.

2.1.1.2. Phase 2: Die Periode des Erlebens

Das Erleben einer Handlung darf, so Stanislawskij, nicht mit einem regen Treiben auf der Bühne missverstanden werden. Die Bühnenhandlung ist keine äußere, durch Bewegung oder Aktionen wahrnehmbare Handlung, vielmehr definiert sie sich aus einer Handlung der Seele, es ist nicht das theatralische Agieren oder schauspielerische Vorführen, das die Handlung reich und vielfältig macht, sondern das innere Erleben, die Bühnenhandlung ist die Bewegung von innen nach außen, von der Seele in den Körper. Eine sichtbare, äußere Handlung auf der Bühne muss immer durch etwas Inneres motiviert sein. Für diese Art der Handlung ist es von essenzieller Bedeutung, dass der Schauspieler die Rolle, ihre Emotionen und ihre Handlungsmotivationen selbst fühlt und durch einen eigenen, inneren Impuls nach außen bringt¹²⁹.

„Es braucht wohl dabei nicht noch gesagt zu werden, daß alle Wünsche, Bestrebungen und Handlungen des Schauspielers auf der Bühne im Augenblick des Schaffens ihrem Schöpfer gehören, das heißt, dem Schauspieler, und nicht der auf dem Papier geschriebenen Rolle [...] Es braucht wohl auch nicht noch einmal gesagt zu werden, daß man nur seine eigenen, authentischen Gefühle erleben kann.“¹³⁰

Neben allen psychischen und emotionalen Annäherungen, die Stanislawskij vom Schauspieler in Bezug auf die Rolle fordert, gibt es für ihn aber auch klare, organische Zusammenhänge zwischen dem Schauspieler als Mensch und als Rollendarsteller. In beiden Fällen hat er ein und dasselbe physische Werkzeug, seinen Körper, zur Verfügung, um sich auszudrücken. Da in physischer Hinsicht also kein Unterschied zwischen Mensch und Rollendarsteller auszumachen ist, sollte dieser auf der Bühne auch seelisch möglichst gering gehalten werden. Die Gefahr ist groß, dass ein Schauspieler, nur solange er den Text einer Rolle spricht, auch wirklich seelisch in dieser Rolle verweilt, sobald er aber verstummt, zurück in seine persönliche Identität fällt. Die zweite Phase, jene des Erlebens, hat ihre Funktion genau darin, dieses Auseinanderfallen auf der Bühne zu verhindern. In diesem Abschnitt des Erarbeitungsprozesses liegt der Fokus darauf, das in der ersten Phase

¹²⁹ Vgl. Stanislawskij, 1996. S. 58 ff.

¹³⁰ Stanislawskij, 1996. S. 60f.

analysierende Kennenlernen der Rolle so weiterzuentwickeln, dass der Schauspieler einen inneren Drang verspürt, die Rolle auch nach außen hin, durch seine Körperlichkeit darzustellen und zu vermitteln. In dieser Phase werden die zuvor entdeckten Gefühle in eine Glaubhaftigkeit umgewandelt, welche die unabdingbare Voraussetzung für ihre wahrhaftige Darstellung und Vermittlung gegenüber dem Publikum ist.¹³¹

„Der Körper, der gesamte physische Apparat des Schauspielers muß unbedingt auch ständig in untrennbarer Verbindung zu seiner Seele und seinem schöpferischen Wollen stehen, muß Seele und Willen sklavisch untertan sein. Schlimm ist es, wenn die Initiative auf den Körper des Schauspielers übergeht und eine Anarchie der Muskeln, der Schauspielergewohnheiten und -konventionen eintritt, die den Prozeß des natürlichen Verkörperns abtöten.“¹³²

Auch bei Stanislawskij kann es demnach zu einer fehlenden Wahrhaftigkeit in der Darstellung kommen, diese definiert sich aber anders als jene bei Goffman. Während Goffman davon ausgeht, dass ein Mangel an Wahrhaftigkeit in der Darstellung dadurch ausgelöst wird, dass der Darsteller die Anerkennung gesellschaftlicher Werte nur vorspielt, sich ihnen aber nicht wirklich verbunden fühlt, sieht Stanislawskij das Problem der Wahrhaftigkeit mehr auf der Ebene eines fehlenden emotionalen Zugangs des Schauspielers, den das Publikum im Gegensatz zu ihm schon aufweist und ihm deshalb die Verkörperung der Gefühle, die nicht von innen motiviert ist, nicht glaubt. Die Frage nach der Wahrhaftigkeit liegt demnach bei Goffman auf einer kollektiven Ebene der gesellschaftlich oder innerhalb einer Gruppe ausverhandelten Regeln und Normen, bei Stanislawskij hingegen betrifft sie den individuellen Reichtum an emotionalen Erfahrungen, der für das Erfahren und Darstellen der Rolle wesentlich ist.

In dieser zweiten Phase tritt also erstmals, wenn auch nur langsam, eine wirkliche Fremdwahrnehmung durch andere als bewertendes Element hinzu und wird vom Individuum nach und nach bewusst wahrgenommen. Wenngleich bis zu diesem Punkt die Rollenerarbeitung ein weitgehend innerer Prozess des Schauspielers war, bei dem sich Selbst- und Fremdwahrnehmung nur auf eine Identitätsübernahme im Sinne einer Adaption und eines Abgleiches mit dem eigenen Wesen beschränkt

¹³¹ Vgl. Stanislawskij. 1996. S. 94 f.

¹³² Stanislawskij. 1996. S. 112.

haben, so tritt in der zweiten Phase die Frage nach der glaubwürdigen Darstellung einem Publikum gegenüber und die Miteinbeziehung der eigenen Körperlichkeit hinzu. Sie wird noch nicht konkret praktiziert, aber das eigene Handeln wird innerlich dahingehend kritisch geprüft. Es geht in dieser Phase folglich erstmals um die innere Auseinandersetzung mit konkret wahrnehmbaren Äußerungen und Darstellungen und ihrer Motivation, die im besten Fall vom Inneren des Schauspielers, das in der ersten Phase der Rolle entsprechend konstruiert wurde, erfolgen will und deshalb einen inneren Drang ausübt, nach außen hin vermittelt zu werden.

In Bezug auf die Identitätsbildung nach Erikson könnte diese Phase als die beginnende Adoleszenz, die sich zunächst durch eine Erweiterung des Umfelds und eine Zunahme an wertenden Personen im eigenen Umfeld auszeichnet, beschrieben werden. Alles, was nach außen getragen wird, beginnt auf eine breite Masse zu treffen, die Anzahl jener, die die Fremdwahrnehmung mitkonstruieren, erhöht sich maßgeblich, die Wahrnehmung durch außen gewinnt für das Individuum immer mehr an Bedeutung, Zuschreibungen werden ernst genommen und kritisch auf das eigene Handeln bezogen.

2.1.1.3. Phase 3: Die Periode des Verkörperns

Die dritte Phase lässt das, was sich in der zweiten Phase zunehmend als innerer Drang zur Darstellung herausgebildet hat, endgültig nach außen dringen. Das Material, das der Schauspieler innerlich erschaffen hat, wird nun nach außen getragen, in Form von Worten und Gesten, immer noch auf der Idee des Autors basierend. Hinter jedem Wort, das der Schauspieler in dieser Phase aus der Rolle heraus hervorbringt, steht ein Gefühl oder Gedanke des Verfassers, aber auch des Schauspielers, der es hervorgebracht und innerlich legitimiert hat. Jede Äußerung ist somit eine gerechtfertigte im Sinne der Wahrhaftigkeit¹³³.

„Ist er in seinem Schaffen reif genug für solche genialen Texte, kommen ihm die Worte der Rolle von selber in den Sinn und legen sich von selber auf seine Zunge. Dann wird der Text des Dichters die beste, notwendige und bequeme Form verbaler Verkörperung, und der Schauspieler kann seine schöpferischen Gefühle und seine Seelenpartitur offenbaren. Dann werden die fremden Worte

¹³³ Vgl. Stanislawskij, 1996. S. 95 ff.

*des Dichters zu seinen eigenen, und der Text wird die beste Partitur des Schauspielers.*¹³⁴

Der enge Zusammenhang zwischen Schauspieler und Autor zeigt sich auch in dieser Phase erneut. Der Schauspieler braucht den Dramatiker, um die bestmögliche, textliche Form, für das, was er fühlt, vorgelegt zu bekommen und seine inneren Empfindungen gekonnt in Worte und äußere Handlungen fassen zu lassen, der Autor hingegen braucht den Schauspieler, um seine Perspektive und seinen inneren Drang auf einer Bühne im besten Sinne vermitteln zu können.

Der direkteste Weg für eine solche Vermittlung ist, so Stanislawskij, die direkte Vermittlung von einer Seele zur anderen, auf einer Basis von Empfindungen, die sich den Körper nur als Hilfsmittel heranziehen. Es handelt sich dabei um etwas Überbewusstes, das nicht benannt oder direkt gezeigt werden kann.¹³⁵

Abschließend erklärt Stanislawskij, wie der Schauspieler zu seinen inneren Empfindungen der Rolle gelangen kann, wenn diese sich nicht aus seinen bisherigen Erfahrungen oder Empfindungen generieren lassen: Orientierung an der eigenen Umwelt. Indem er andere Menschen beobachtet und mit ihnen in Kontakt tritt, kann er seine Erfahrungen erweitern und entsprechend bereichern.

Auch die Probenmaske kann einen solchen Effekt haben. Sie kann als Außenorientierung mit dem Ziel einer zunehmenden Einfühlung dienen.¹³⁶

Vor allem dieser letzte Aspekt der Orientierung am Außen, an der Umwelt, erscheint aus identitätstheoretischer Perspektive besonders interessant. Der Schauspieler muss demnach, im Falle fehlender, persönlicher Erfahrungen, selbst in die Rolle der Fremdwahrnehmung schlüpfen, um sich selbst und seine Erfahrungen zu bereichern. Er wird somit „gezwungen“, einen Identitätsprozess in Form eines Abgleiches von Fremd- und Selbstwahrnehmung durchzuführen, er muss seine Persönlichkeit, seine Identität um eben jene Erfahrungen und Empfindungen erweitern, die die Rolle von ihm verlangt. Dieser Vorgang könnte als eine bewusst herbeigeführte und auch bewusst durchlebte und bewältigte Identitätskrise gefasst werden. Diese Forderung

¹³⁴ Stanislawskij, 1996. S. 103.

¹³⁵ Vgl. Stanislawskij, 1996. S. 111 ff.

¹³⁶ Vgl. Stanislawskij, 1996. S. 114 f.

scheint auch deswegen gut in diese dritte Phase zu passen, da diese, durch ihren ständigen Abgleich der Wirkung der körperlichen Darstellungen auf das Publikum und der inneren, emotionalen Motivation, die dadurch vermittelt werden soll, den von Erikson beschriebenen Identitätskrisen, die immer wieder in mannigfaltigen Varianten aufs Neue bewältigt werden müssen, ähnelt. Der Schauspieler muss also, sofern ihm das innere Material zur Erarbeitung einer Rolle im Sinne ihrer Empfindung nicht möglich ist, eine Identitätskrise durchleben und bewältigen, um Stanislawskijs Forderungen gerecht werden zu können.

„Bekanntlich ist ja das Gefühl am launenhaftesten und daher am schwersten zu fassen. Unmittelbar auf das Gefühl einzuwirken ist schwer. Da braucht man Umwege, und die wichtigsten davon gehen über den Intellekt (Verstand), über das Wollen (den Willen). [...] Daher sind die Mittel, um auf das Gefühl einzuwirken, weniger oder – richtiger gesagt – überhaupt noch nicht erforscht. Daher ist es meiner Ansicht nach in erster Linie erforderlich, sich mit dem Gefühl zu befassen und ihm die Rahmenbedingungen zu schaffen, die es braucht.“¹³⁷

Stanislawskijs Modell ist in seiner Gesamtheit auf eine Fokussierung des Gefühls und seiner Darstellung und Vermittlung ausgerichtet. Damit konzentriert er sich auf einen jener nicht wahrnehmbaren Aspekte des Theaters, zu denen auch die Identität zu zählen ist. Die Ausführungen zu Stanislawskijs Theorie haben gezeigt, dass sich darin durchaus Analogien und auch Anknüpfungspunkte für Identitätstheorien finden und dass die Konstruktion einer Rollenidentität untrennbar mit der eigenen, persönlichen Identität des Schauspielers, aber auch jener des Dichters verbunden ist. Ebenso wie Stanislawskij davon ausgeht, dass das Gefühl am schwierigsten zu erfassen, und eine konkrete, vorhersehbare Einwirkung darauf nicht möglich ist, ist auch das identitätsstiftende Potenzial von Theater als etwas zu betrachten, das nie vollkommen erklärt und vollständig bewusst erfahren oder gesteuert werden kann. Ebenso wie dem Gefühl müssen auch der Identität, vielleicht auch mehreren Identitäten, im Theater und durch das Theater die Bedingungen geschaffen werden, die es braucht, und durch eine Befassung damit sollen die diesbezüglichen, weitgehend nicht direkt wahrnehmbaren und erklärbaren Phänomene, eine Aufmerksamkeit erfahren, die ihre Bedeutung bewusst macht.

¹³⁷ Stanislawskij. 1996. S. 184.

Ein weiterer Schwerpunkt liegt bei Stanislawskij auch ganz klar auf der engen Verknüpfung des Theaters mit der Literatur, genauer der literarischen Vorlage, welche sich vor allem aus einer notwendig engen Verbundenheit von Autor und Schauspieler sowie an einer Orientierung aneinander manifestiert. Der Text ist das wesentliche Element, mit dem der Schauspieler arbeiten soll, das ihm hilft, die Intention des Autors zu verstehen, den emotionalen Status der Figur und des Stückes zu erfassen. Der Autor hingegen braucht den Schauspieler, um seine Ideen und Absichten, Werte und Normen zu vermitteln, um das Ausloten der Grenzen, wie es Mead und Goffman formulieren, tatsächlich auf einer Bühne stattfinden lassen zu können – ein Aspekt, der in Kapitel 2.3.1 zum Spannungsfeld zwischen Autor und Schauspieler noch eingehend zu behandeln sein wird.

Anhand der vorgestellten Theorie von Stanislawskij sowie dem Versuch, sie stellenweise in einen Zusammenhang mit den Identitätstheorien von Erikson, Goffman und Mead zu stellen, zeigt sich, dass die von Stanislawskij geforderte Fokussierung auf die emotionale Einfühlung des Schauspielers zwar viele Elemente einer Identitätskonstruktion beinhaltet, einem vollständigen Identitätsprozess allerdings nicht entsprechen kann, da Stanislawskij die Fremdwahrnehmung weitgehend ausblendet und somit einen wesentlichen Faktor zur Identitätsbildung erst sehr spät, im Grunde erst in den ersten Zügen von Identitätskrisen, einfließen lässt.

Stanislawskij scheint sich des Problems allerdings bewusst zu sein und betont die Unerforschtheit und weitgehend nicht planbare Steuerung von Gefühlen und die unterstützende Funktion, die der Verstand sowie eine Orientierung an der Außenwelt diesbezüglich erfüllen können.

2.2. Identitätskrisen als Potenzial für das Theater, Theater als Potenzial für Identitätskrisen

Im vorigen Kapitel ging es um das grundsätzliche Vermögen von Theater, Identitäten zu stiften oder ihre Herausbildung zu begünstigen, sowie den gegenteiligen Effekt von Identitäten, in einem Theaterkontext zu wirken.

Einen Sonderfall in der Identitätsentwicklung nehmen die schon bei Erikson als wesentliche und antreibende Entwicklungsphasen postulierten Identitätskrisen ein.

Im Folgenden soll nun der Frage nachgegangen werden, inwiefern Theater das Potenzial für die Auslösung solcher Krisen aufweist und ob Identitätskrisen unter Einfluss von Theater zu einer positiven Bewältigung finden können.

Marcus Solomon spricht in seinem Aufsatz über Identität im Wandel und ihre veränderte Bedeutung von Identitätskrisen als jenem kleinsten gemeinsamen Nenner, der Kunst, Wissenschaft, Philosophie und das Sozialgefüge zusammenhält.

„The crisis of identity is a common denominator of art and science, philosophy and social life.“¹³⁸

Ohne Identitätskrisen würden all diese Disziplinen und Ausformungen des menschlichen Lebens an Bedeutung und an Existenzgrundlage verlieren. Erst das Vorhandensein von Identitätskrisen, sowohl individueller als auch kollektiver Natur, macht Wissenschaft, Kunst, Philosophie und soziales Leben überhaupt erst notwendig und verleiht ihnen die entsprechende Bedeutung.¹³⁹

Theater, in allgemeiner Form unbestritten als eine Kunstform zu definieren, steht demnach in einem direkten Zusammenhang mit dem Phänomen von Identitätskrisen, ihrer Bewältigung, aber auch ihrer Herbeiführung. Die Definition der Identitätskrise als kleinster gemeinsamer Nenner dieser vier Aspekte stellt nicht nur die Krise selbst zu ihnen in Beziehung, sondern schafft auch einen Zusammenhang zwischen diesen vier Elementen untereinander. Die Kunst ist demnach nicht nur auf Identitätskrisen, sondern in der Folge auch auf Wissenschaft, Philosophie und soziales Leben angewiesen, um sich vollständig entfalten zu können.

Das Streben nach Identitätskrisen lässt sich allerdings nicht nur an abstrakten Beispielen wie Kunst oder Wissenschaft festmachen, es findet sich auch als ein im Menschen angelegtes Grundbedürfnis, das sich in einem Trieb nach Weiterentwicklung manifestiert.

¹³⁸ Solomon, Marcus: „Identity between Crisis and Change of Meaning“. In: Bernard, Jeff: *Identität. Sigharting 1990. Wolfgang Pollak (1915-1995) gewidmet*. Wien: ÖGS – Österreichische Gesellschaft für Semiotik. 1998. S. 141-160, hier S. 142.

¹³⁹ Solomon. In: Jeff. 1998. S. 142 f.

„Das Gefühl der Identität setzt ein Gleichgewicht zwischen dem Wunsch, an dem festzuhalten, was man geworden ist, und der Hoffnung, sich zu erneuern, voraus.“¹⁴⁰

Der Mensch strebt also nach Erneuerung und Weiterentwicklung, welche, sowohl Erikson als auch Mead zufolge, nur durch das Erleben und die positive Bewältigung von Identitätskrisen erreicht werden können. Dieser Anspruch des Menschen auf Erneuerung zeigt sich in dem von Mead oder auch von Goffman durch die Betonung der Sonderrollen einzelner Individuen postulierten, gesellschaftlichen Anspruch an Kunst und Künstler, sich gegen Konventionen zu stellen und Grenzen neu auszuloten, eng mit dem Theater verbunden. Wenn also die Gesellschaft nach Weiterentwicklung und Erneuerung, zugleich aber nach einer Beständigkeit dessen, was schon vorhanden ist, verlangt, dann ist es die Aufgabe der Kunst, und zu dieser ist das Theater zu zählen, das Gleichgewicht zwischen diesen beiden Bestrebungen zu erhalten, zugleich aber eine Tendenz zu neuen Perspektiven, Fragen und Entwicklungen zu begünstigen. Theater kommt nach dieser Interpretation also die Aufgabe zu, Identitätskrisen herbeizuführen, um dem menschlichen Wunsch nach Veränderung zu entsprechen. Gleichzeitig ist es aber auch eine Herausforderung für das Theater, eben diese Identitätskrisen bewältigbar zu machen, um einen Entwicklungsschritt tatsächlich auch abzuschließen. Theater steht demnach in enger Verbindung mit Identitätskrisen sowohl als ihr Auslöser als auch als Forum ihrer Bewältigung.

Mit Goffman bietet sich auch eine Möglichkeit der Benennung solcher durch Theater hervorgebrachter Identitätskrisen an: unvereinbare Nebenereignisse. So wie Goffman in soziologischer Hinsicht von unvereinbaren Nebenereignissen, die sich als nicht kompatibel mit der grundsätzlichen Darstellung einer Gruppe erweisen, spricht, lässt sich auch Theater als soziales Element definieren, das die Selbstdefinition und ihre Darbietung Außenstehenden gegenüber stört beziehungsweise ihr sogar widerspricht. Theater, aus einer solchen Perspektive betrachtet, wird somit zum Auslöser einer Identitätskrise in ihrer reinsten Form, indem es unvereinbare Standpunkte oder Darstellungen zur öffentlichen Verhandlung ausstellt. Offen bleibt jedoch auch hier wieder die Frage der Kausalität: Ist es das Theater als

¹⁴⁰ Erikson. 1975. S. 113.

unvereinbares Nebenereignis, das die Darstellung einer eigenen, individuellen oder auch kollektiven Identität stört, oder ist es die Identität, die nicht zu der auf dem Theater verhandelten Perspektive passt? Unter abermaliger Miteinbeziehung des Anspruches der Gesellschaft an die Kunst, neue Perspektiven aufzuzeigen und kritische Themen auszuverhandeln, drängt sich die Annahme der ersten Option auf.

Eine konkret auf das Theater, vielmehr noch auf den einzelnen Schauspieler bezogene Forderung nach der Herbeiführung von Identitätskrisen stellt auch Stanislawskij, wenn er empfiehlt, im Falle eines Mangels an eigenen Erfahrungen und Empfindungen solle ein Schauspieler sich schließlich doch am Außen, an seiner Umwelt orientieren und Empfindungen bei anderen beobachten und bei sich selbst herbeiführen, um Erfahrungen zu sammeln. Eine solche künstliche Herbeiführung könnte als das bewusste Erleben einer Identitätskrise, durch die der persönliche Umgang mit einer konkreten Situation sowie ihre Integration in die eigene Persönlichkeit stattfinden, interpretiert werden.

Theater verlangt also nicht nur in Bezug auf zu verhandelnde Themen und Perspektiven und die Entwicklungsansprüche des Zusehers nach Identitätskrisen, sondern fordert diese, nach Stanislawskijs Modell, auch beim Schauspieler ein, insofern sie zur Wahrhaftigkeit einer Darstellung beitragen.

Die Identitätskrise erweist sich somit als ein zentraler Bestandteil von Theater, sowohl was seine diesbezügliche Funktion des Auslösens als auch seinen Beitrag zur Bewältigung betrifft. Beides ist, vor allem an Erikson und Mead orientiert, ein zentraler Bestandteil in der Entwicklung des Menschen und seiner Identität und Theater besitzt zumindest das Potenzial, dazu einen wesentlichen Beitrag zu leisten.

2.3. Die individuelle Identität des Schauspielers

„Der Mensch, in ein kurzes Dasein gesetzt, in eine dicht gedrängte Fülle verschiedenartigster Menschen, die ihm so nahe und doch so unfaßbar fern sind, hat eine unwiderstehliche Lust, sich im Spiel seiner Phantasie von einer Gestalt in die andere, von einem Schicksal ins andere, von einem Affekt in den anderen zu stürzen.“¹⁴¹

Die Identität des Schauspielers und sein Oszillieren zwischen seiner persönlichen Identität und jener der Rolle stehen bei Stanislawskij klar im Mittelpunkt seines Modells zur Erarbeitung und Darstellung von Rollen im Theater.

Aber auch andere, sowohl allgemein gehaltene Identitätstheorien, wie etwa jene von Erikson und Goffman, als auch konkret mit der Identität des Schauspielers auf der Bühne befasste Texte geben Aufschluss über diese komplexe Thematik. Zu betonen bleibt an dieser Stelle allerdings, dass alle angeführten Identitätstheorien anderer Disziplinen, allen voran Goffman, von einem amateurhaften Lebensschauspieler und nicht von einem professionellen, beruflich damit befassten Bühnenschauspieler ausgehen. Die Verwendung all dieser Theorien und Modelle in der nachfolgenden Stückanalyse zielt daher keinesfalls auf eine Gleichstellung dieser beiden grundverschiedenen Schauspieler-Typen ab, sondern dient zur Veranschaulichung und konkreteren Benennung bestimmter Anläufe und Prozesse bezüglich der Identitätsthematik.

Annemarie Matzke verortet in ihrer Auseinandersetzung mit der Frage nach dem Subjekt im zeitgenössischen Theater in Bezug auf die Schauspieler eine zunehmende Dezentralisierung des Subjekts und eine Aufspaltung in mehrere Rollen. Das Theater als Ort des Verhandels und Durchspielens von Subjektmodellen erweist sich demnach zusehends als exemplarisch für den problematisch gewordenen Subjektbegriff. Durch die Verdoppelung des Schauspielers auf der Bühne, indem er nicht nur er selbst ist, sondern eine andere Rolle einnimmt, tritt die Heteronomie des Subjekts im Theater verstärkt zutage. Matzke formuliert daraus die These, dass es sich auf der Bühne um

¹⁴¹ Reinhardt. 1963. S. 91.

Selbstdarstellungen handelt, die sich aus einem Wechselspiel zwischen Schauspiel und Konstitution des eigenen Subjektes ergeben.¹⁴²

Goffman führt diesen Gedanken weiter und definiert die zentrale Aufgabe des Schauspielers in Bezug auf seine Darstellung damit, dass jede Darstellung schlussendlich auf ein zugeschriebenes Selbst hinausläuft. Der Schauspieler entdeckt demnach in jeder Rolle Aspekte, die ihn persönlich ausmachen, und vermittelt dieses Selbst, das er in der Figur für sich entdeckt hat, dem Publikum mithilfe der Rolle. Die Rolle hat dabei die Funktion einer Vermittlungsinstanz, die das sich zugeschriebene Selbst des Schauspielers nach außen tragen soll.¹⁴³

Diesen Ansatz unterstützt auch Stanislawskij, wenn er sagt:

„Also bleibt der Schauspieler immer und in allen Rollen er selber? Ja. Auf der Bühne agiert er stets im eigenen Namen, wenn er die Rolle verkörpert und mit ihr unmerklich verwächst.“¹⁴⁴

Sowohl Goffman als auch Stanislawskij gehen also davon aus, dass die grundlegende Basis, von der aus der Schauspieler auf der Bühne auch innerhalb seiner Rolle (bei Goffman als Lebens- bzw. Amateurschauspieler, bei Stanislawskij als professioneller Bühnenschauspieler) agiert, stets seine eigene Identität bleibt. Sein Selbst und jenes der Rolle stehen in einem permanenten Austausch, die vom Autor vorgegebene Rolle ist eine Vorlage in Form einer Fremdwahrnehmung, derer sich der Schauspieler durch die Herstellung eines Bezuges zu sich und seiner Identität bedient.

Auch Annemarie Matzke sieht eine solche Selbstdarstellung gegeben, indem sie argumentiert, dass der traditionelle Entwurf, der den Schauspieler in seiner Rolle als unabhängig von seiner eigenen Persönlichkeit definiert, dadurch widerlegt und zugunsten einer Miteinbeziehung von Selbstdarstellung korrigiert werden kann, dass die dargestellte Figur niemals unabhängig vom Darsteller existiert. Die Darstellungen eines Schauspielers schließen ihn selbst, seine Person und seinen Körper immer mit ein. Es kommt dabei zu einer wechselseitigen Beeinflussung von Darsteller,

¹⁴² Vgl. Matzke, Annemarie M.: *Testen, Spielen, Tricksen, Scheitern. Formen szenischer Selbstinszenierung im zeitgenössischen Theater*. Hildesheim: Georg Olms Verlag AG. 2005. S. 11 ff.

¹⁴³ Vgl. Goffman. 1969. S. 231.

¹⁴⁴ Stanislawskij. 1996. S. 96.

Dargestelltem, dem Akt des Darstellens und der Vorstellungen des Darstellers von sich selbst. Matzke argumentiert allerdings weiterführend, trotz aller Selbstdarstellung durch den Schauspieler für eine kritische Autonomie des Zusehers, dem es obliegt, dem Dargestellten eine Bedeutung zuzuschreiben.¹⁴⁵

Annemarie Matzke zieht aus ihrer Argumentation zwei Schlüsse in Bezug auf die künstlerische Identität des Schauspielers und deren Wirkung auf die Zuseher. So sieht sie es zwar als grundlegende Voraussetzung einer Darstellung an, dass der Schauspieler zunächst einen Akt der Selbsterkenntnis in der Auseinandersetzung mit der Rolle vollzieht, um sich, ähnlich wie bei Stanislawskij, einzufühlen und die Darstellung der Rolle zu einer Selbstdarstellung zu machen, fordert aber anschließend eine Entsubjektivierung der Darstellung, die von jeder übergeordneten Sinnzuschreibung befreit ist und durch die Aufspaltung der Identität in die Vielzahl der Perspektiven die Konstitution einer Bedeutung dem Zuschauer überlässt, obwohl der Akt der Inszenierung, so Matzke, nie bedeutet, etwas Neues zu entwerfen oder individuelle Vorstellungen umzusetzen, sondern sich stets darin manifestiert, vorhandenes Material zu arrangieren.¹⁴⁶

Diese These Matzkes erscheint etwas widersprüchlich. Vorhandenes und damit zwangsläufig, beispielsweise durch den Autor, subjektiv gefärbtes Material mithilfe einer individuellen Einfühlung des Schauspielers entsubjektiviert und frei von Bedeutungszuschreibungen darzustellen, um den Zuseher aus der Vielzahl an Perspektiven eine eigene Zuschreibung vornehmen zu lassen, wirkt wie eine Forderung, die nur in der Theorie funktionieren kann.

Indem sie Stanislawskijs Einfühlungsmodell mit einem Distanzierungsprozess verbindet, geht sie davon aus, dass eine Identitätskonstruktion beim Schauspieler im Zuge einer Darstellung möglich ist, während auch der Zuseher eine solche, allerdings selbstbestimmt und ohne Vorgabe von Sinnzusammenhängen, vollzieht. Es stellt sich die Frage, ob ein solches Vorgehen in der Praxis unter der Annahme einer zu vermittelnden Intention des Autors, welche dieser in seinen Figuren angelegt hat, tatsächlich umzusetzen ist.

¹⁴⁵ Vgl. Matzke. 2005. S. 21 ff.

¹⁴⁶ Vgl. Matzke. 2005. S. 89 f.

Der komplette Gegenentwurf zu diesen Annahmen eines Zusammenhanges zwischen den Identitäten des Schauspielers und seiner Rollen wäre die Verfechtung des Schauspielers als rein körperliches Material zur Darstellung einer fiktiven, dramatischen Figur, die sich aus dem Text, der als symbolisches Zeichen für die Perspektive des Autors gewertet wird, ergibt.¹⁴⁷

Da diese Theorie aber jeder Annahme einer künstlerischen Identität im Sinne einer geistigen Auseinandersetzung und Weiterentwicklung des Schauspielers durch eine Rolle sowie eines Zusammenhanges zwischen Theater und Identität widerspricht, wird sie nicht weiter behandelt.

Erikson erkennt in der immer wiederkehrenden Aneignung verschiedener Rollen, wie sie der Schauspieler vornimmt, mehrere Risiken. Neben der Gefahr, anderen die Übernahme von fremden Rollen und eine notwendige Anpassungsfähigkeit als Grundlagen für ein funktionierendes, soziales Leben zu vermitteln, betont er vor allem das Risiko einer Identitätsverdrängung, ausgelöst durch eine Identitätsdiffusion.¹⁴⁸

„Doch was, wenn das Spiel mit verschiedenen Rollen zum Selbstzweck wird, mit Erfolg und Prestige belohnt wird und einen Menschen verführt, die in ihm angelegte Kernidentität zu verdrängen? Selbst ein Schauspieler ist nur dann in vielen Rollen überzeugend, wenn er über die Kernidentität – und natürlich die Kunstfertigkeit – eines Schauspielers verfügt.“¹⁴⁹

Erikson sieht in Bezug auf den Schauspieler konkrete Zusammenhänge mit der Identitätsentwicklung von Jugendlichen. So wie bei Jugendlichen die Phase der Adoleszenz mit ihren Experimenten und diversen Rollenübernahmen wesentlich und unentbehrlich ist, so kann sie auch bei einem erwachsenen Schauspieler einen Beitrag zu einer fortlaufenden Identitätsentwicklung leisten. Allerdings schlägt diese positive Entwicklung ins Negative um, sobald die eigene Identität zugunsten aller anderen verdrängt wird und eine ausschließliche Anpassung an äußere Erwartungshaltungen erfolgt.¹⁵⁰

¹⁴⁷ Vgl. Passow, Wilfried: „Minetti als Minetti. Gedanken zur Identität von Zeichen und Objekt im Theater“. In: Bernard, Jeff: *Identität. Sigharting 1990. Wolfgang Pollak (1915-1995) gewidmet*. Wien: ÖGS – Österreichische Gesellschaft für Semiotik. 1998. S. 279-290, hier S. 283 f.

¹⁴⁸ Vgl. Erikson. 1975. S. 121 ff.

¹⁴⁹ Erikson. 1975. S. 121.

¹⁵⁰ Vgl. Erikson. 1975. S. 121 f.

Diese Gefahr sieht auch Stanislawskij bei Schauspielern gegeben, wenn er von ihnen als jenen Menschen spricht, denen das durch Einbildungskraft erschaffene Leben oftmals wesentlich angenehmer ist als ihr reales und echtes. Der Schauspieler, der fremdes Leben, das er gemäß seinen eigenen Empfindungen und Erfahrungen, ebenso wie die Rolle an sich seinen Vorstellungen entsprechend, an sich heranziehen und es sich aneignen kann, läuft Gefahr, eben dieses Leben dem realen vorzuziehen, die geschaffene Identität, die sich der konstruierten Welt ideal anpasst, der eigenen Identität, die in der realen Welt auf Widerstände stößt, vorzuziehen.¹⁵¹

Der Schauspieler befindet sich demnach durch seine Arbeit dauerhaft in der Situation eines heranwachsenden, sich entwickelnden, jungen Erwachsenen, der seine persönliche Identität ständig durch einen Abgleich mit anderen Rollen, die er exemplarisch ein- und wahrnimmt, um Erfahrungen zu sammeln, abgleicht. Die große Herausforderung besteht also für den Schauspieler nicht nur, wie von Stanislawskij gefordert, in der richtigen Übernahme der Rolle, sondern auch in dem Versuch der Vereinbarkeit seiner Rollen mit seiner persönlichen Identität. Er muss die Perspektive des Autors einerseits verstehen und einnehmen können, er muss sich andererseits aber auch persönlich in eine Beziehung zu ihr setzen, um sie als Bereicherung und nicht als Ersatz für die eigene Identität zu erfahren.

2.4. Kollektive Identität und Theater

Als Grundlage zur Annahme für einen Zusammenhang zwischen einer kollektiven Identitätsbildung und Theater führen zahlreiche Theoretiker den Begriff des kulturellen Gedächtnisses an. So unter anderen auch Jan Assmann, der das kulturelle Gedächtnis einer Gruppe oder Gemeinschaft als Basis der Identität ansieht. Zunächst bestätigt er in seiner Argumentation die These einer Konstitution der individuellen Identität durch die Kommunikation mit anderen und propagiert damit ebenfalls einen notwendigen Zusammenhang zwischen Fremd- und Selbstbild. Im Gegensatz zu einigen bisher ausgeführten Modellen definiert Assmann das Fremdbild allerdings nicht als einen Einfluss einer beliebigen, äußeren Umwelt, sondern – und dieser Zugang erinnert an die klassische Definition einer Gesellschaft

¹⁵¹ Vgl. Stanislawskij, 1996. S. 36.

in ihrer Abgrenzung zur Gemeinschaft – als die Wahrnehmung eines Individuums durch ein konkretes, weil durch Einheit, Eigenart und eine gemeinsame Vergangenheit gekennzeichnetes Kollektiv. Die Zugehörigkeit zu eben jener geformten und durch spezifische Eigenschaften gekennzeichneten Gruppe beeinflusst das Individuum maßgeblich in seinem Selbstbild, macht es aber auch, sei es durch Anerkennung oder bewusste Abgrenzung von den vertretenen Eigenschaften, zu einem Teil einer Gruppe. Durch das Aus- und Erleben einer organisierten und zeremonialisierten Kommunikation kommt es schließlich zu einer Bindung an Gruppen oder Gruppenidentitäten. Auf Basis dieser kommunikationsgestützten Bindung gelangt ein Kollektiv zu einem Bewusstsein über seine Identität, kann sich ihrer versichern und sie immer wieder neu formieren und normieren.¹⁵²

Assmann führt die Definition der von ihm postulierten organisierten und zeremonialisierten Kommunikation nicht weiter aus. Wenngleich der der Beschreibung inhärente Begriff der Zeremonie auf einen klerikalen Zusammenhang schließen lässt, so birgt die Betonung des organisierten Aspekts das Potenzial zu einer Anwendung des Theaterbegriffes, eines Theaterbegriffes, der Theater als einen geplanten, probierten und zumeist aufgrund textlicher Vorlagen und intensiver Vorbereitungszeit durch ein Ensemble in seiner Struktur vorgegebenen Prozess versteht. Wenngleich das transitorische Moment einer Aufführung die Planbarkeit und Wiederholbarkeit geradezu unmöglich macht, so kann Theater als Kommunikationsprozess im Sinne einer Interaktion auf Handlungsebene, sprachlicher Ebene und auch normen- und werteorientierter Identitätsebene durchaus als geplant und organisiert definiert werden: Ein Text, der durch einen Autor vorgegeben ist, wird bewusst bearbeitet, untersucht, eventuell geändert, Rollen werden vergeben, Handlungsabläufe werden probiert, eine Sinn- oder Wertevermittlung wird angestrebt und schlussendlich setzt sich der bereits argumentierte Kreislauf aus Handlung, Wirkung, sozial-gesellschaftlicher Reaktion und Veränderung der Persönlichkeit in Gang, ein Prozess, der nicht vollständig planbar ist, an sich aber eine kommunikative Funktion, welche durch Proben und

¹⁵² Vgl. Assmann, Jan: „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität“. In: Assmann, Jan; Hölscher, Tonio: *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 1988. S. 9-19, hier S. 10 ff.

Planung angestrebt werden soll, erfüllt. Das erste von Assmann definierte Kriterium einer organisierten Kommunikation kann demnach durch Theatertexte und -aufführungen durchaus als vorhanden argumentiert werden.

Assmann argumentiert weiter, indem er das kulturelle Gedächtnis als ein alltagsfernes beschreibt. Es wandert nicht von selbst mit der Gegenwart mit, sondern manifestiert sich in schicksalhaften Ereignissen der Vergangenheit, derer sich ein Kollektiv in seiner Gegenwart durch diverse Arten der kulturellen Formung, wie sie etwa Texte, Bilder, Riten oder Denkmäler darstellen, sowie durch die eben erwähnte institutionalisierte Kommunikation erinnert. Die dadurch gewonnenen Inhalte des kollektiven Gedächtnisses unterstützen das Kollektiv in seiner Identifikation im Sinne eines „Das sind wir“ oder auch „Das sind wir nicht“. Einem stetigen Wandel ist dieser Identifikationsprozess aufgrund der Rekonstruktivität des kulturellen Gedächtnisses unterworfen. Wenngleich die Bezugspunkte selbst in der Vergangenheit liegen, so bezieht sich jedes Kollektiv dennoch unter seinen gegenwärtigen Bedingungen auf diese Fixpunkte und setzt sich somit in einen neuen Bezug dazu, der wiederum neue Gedächtnisinhalte produziert. Durch diese durch Aktualität gekennzeichnete Bezugnahme ergibt sich für ein Kollektiv ein Wertegefälle innerhalb der verhandelten Normen, Werte und Strukturen, das ebenso wie die Gegenwart als Bezugsgröße und auch die angewandten Organisationsformen, Medien und Institutionen, in deren Rahmen die Auseinandersetzung stattfindet, einem ständigen Wandel unterworfen ist.¹⁵³

Den Zusammenhang des kulturellen Gedächtnisses mit der kollektiven Identität einer Gruppe oder Gesellschaft argumentiert Assmann abschließend folgendermaßen:

„Unter dem Begriff des kulturellen Gedächtnisses fassen wir den jeder Gesellschaft und jeder Epoche eigentümlichen Bestand an Wiedergebrauchstexten, -Bildern und -Riten zusammen, in deren ‚Pflege‘ sie ihr Selbstbild stabilisiert und vermittelt, ein kollektiv geteiltes Wissen vorzugsweise (aber nicht ausschließlich) über die Vergangenheit, auf das eine Gruppe ihr Bewußtsein von Einheit und Eigenart stützt. [...] Die Einen erinnern sich der Vergangenheit aus Angst, von ihrem Vorbild abzuweichen, die Anderen aus Angst, sie wiederholen zu müssen. [...] In ihrer kulturellen Überlieferung wird

¹⁵³ Vgl. Assmann. 1988. S. 12 ff.

*eine Gesellschaft sichtbar: für sich und andere. Welche Vergangenheit sie darin sichtbar werden und in der Wertperspektive ihrer identifikatorischen Aneignung hervortreten läßt, sagt etwas aus über das, was sie ist und worauf sie hinaus will.*¹⁵⁴

Ein der Argumentation Assmanns folgender Theaterbegriff, der sich in einem Zusammenhang mit der Bildung einer kollektiven Identität sieht, bedarf demnach nicht nur einer Interpretation von Theatertexten und -aufführungen als organisierte Kommunikationsprozesse, sondern verlangt dem Theater auch eine Aneignung vergangener Ereignisse und Bezugsgrößen, die es zum Gegenstand seiner Auseinandersetzung macht, ab. Wenn Theater als Beitrag zur Bildung eines kulturellen Gedächtnisses und in weiterer Folge zur Identitätskonstruktion eines Kollektivs verstanden werden soll, so muss es als Möglichkeit zur Auseinandersetzung der Gegenwart mit der Vergangenheit verstanden und als solche angewendet werden. Theater bedarf dabei als Institution und Medium keiner unveränderbaren und fix vorgegebenen Form, sondern kann sich, ebenso wie die Gegenwart als Bezugsgröße und auch das aus der Auseinandersetzung resultierende Selbstbild eines Kollektivs, wandeln und verändern. Wenn also von einem Theaterbegriff ausgegangen wird, der sich einerseits durch Organisiertheit in seinem Kommunikationspotenzial sowie durch eine Bezugnahme auf maßgebliche, vergangene Ereignisse unter Zuhilfenahme gegenwärtiger Entwicklungen, Diskurse und kollektiver Wertsysteme auszeichnet, andererseits aber eine Flexibilität und Veränderbarkeit in seinen Vermittlungspraktiken aufweist und die Gegenwart als Bezugsgröße sowie sein Selbstverständnis als kommunizierende Instanz permanent erneuert und entwicklungsbedingt anpasst, so kann im Folgenden Theater als wesentlicher Beitrag zur Entwicklung eines kulturellen Gedächtnisses sowie in weiterer Folge, wie Assmann in seiner abschließenden Argumentation des Zusammenhanges von kulturellem Gedächtnis und kollektiver Identität deutlich macht, als potenzieller Identitätsstifter für ein Kollektiv angenommen werden.

Ein ähnliches Verständnis wie Jan Assmann weist auch Carolin Emcke für die Bildung einer kollektiven Identität auf. Auch sie geht, in Anlehnung an Meads Definition von „Ich“ und „ICH“, von einer wandelbaren Identität im Sinne einer

¹⁵⁴ Assmann. 1988. S. 15 f.

Vergangenheit, auf die die Gruppe rekrutieren kann und zu der sie sich aus ihrer gegenwärtigen Position in Beziehung setzen kann, aus, betont aber wesentlich stärker den prozesshaften Charakter der Identitätsbildung. Die Identifikation mit einer kollektiven Identität erfolgt demnach nicht aufgrund einer reinen Zustimmung und anschließender Aneignung, sondern zeichnet sich durch einen produktiven Prozess, innerhalb dessen Praktiken und Bedeutungen auch hinterfragt werden können, aus.¹⁵⁵

In der Annahme einer Heterogenität der kollektiven Identität sowie ihrer Koppelung an Angst vor Verlust oder auch Wiederholung stimmt Emcke mit Assmann vollkommen überein.

„Das Erzählen der eigenen kulturellen Geschichte kommt hier dem permanent neuen Erzeugen von Sinn und Bedeutung gleich. Es sind stets plurale Kontexte von Bedeutungen und Überzeugungen, die in einem vielfältigen und widersprüchlichen Narrativ verwoben werden. Identität vermittelt sich hier als immer plurale, umstrittene, heterogene. [...] Das Eigene kann hier genauso viel Abschreckendes und Differentes enthalten wie das Fremde durchaus Vertrautes und Ähnliches.“¹⁵⁶

Die Wandelbarkeit von kollektiven Identitäten argumentiert Emcke nicht zuletzt auch mit dem offensichtlichen Potenzial zur kritischen Reflexion, das ein Kollektiv durch die Thematisierung seiner eigenen Historie aufweist. Durch die Auseinandersetzung mit sich selbst und der eigenen Geschichte erlaubt sich das Kollektiv, Praktiken und Überzeugungen zu hinterfragen. Schwierig werden diese Selbstthematisierung und kritische Auseinandersetzung für ein Kollektiv, wenn zu viele der eigenen Handlungsorientierungen gleichzeitig einer Überprüfung unterzogen werden, da die Gruppe dann ihren Bestand, ihre eigene Basis im Sinne eines Erhalts ihrer Selbst und ihrer Beziehungsmuster, welche grundlegend für ein Kollektiv sind, gefährdet sieht. Anders als Goffman, der die Verhandlungen einer Gruppe über sich selbst und ihre Identität als zum Schutz der Gruppe und ihrer Integrität von der Öffentlichkeit abgeschirmt definiert, sieht Emcke gerade in der Öffentlichkeit solcher Prozesse das Potenzial zur Veränderung. Es braucht einen Austausch der Gruppe, der von individuellen Evaluierungen abweicht und im Sinne eines Habermas'schen Diskurses Neubewertungen und Interpretationen zulässt. Um eine solche Evaluierung mit

¹⁵⁵ Vgl. Emcke. 2000. S. 218 ff.

¹⁵⁶ Emcke. 2000. S. 222 f.

anschließender Veränderung allerdings positiv durchführen zu können, bedarf es der Bereitschaft des Kollektivs selbst. Eine reine Zuschreibung durch außen ist demnach ebenso wenig zielführend wie eine Abwendung des Kollektivs im Erneuerungsprozess von der Öffentlichkeit. Die schlussendliche Entscheidung darüber, ob die bisherige Tradition an Überzeugungen weiter übernommen wird oder ob sich aufgrund der Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte unter gegenwärtigen Bezügen neue Aspekte und Werte ergeben, liegt allerdings ausschließlich beim Kollektiv und seinen einzelnen Mitglieder, die, wie Mead, Goffman und Erikson betonen, trotz ihrer Zugehörigkeit das Potenzial zu individueller Kritik und Verneinung der vorherrschenden Überzeugungen beibehalten.¹⁵⁷

Für das Theater, Texte und Aufführungen bedeutet diese Argumentation Emckes, dass ihm als organisierte Kommunikation und Institution im Sinne Assmanns weiterführend die Funktion eines Raumes als auch eines Generators inhaltlicher Anknüpfungspunkte für die kritische Reflexion eines Kollektivs über sich selbst zukommt. Theater kann demnach, sowohl in textlicher Form als auch in Form einer Aufführung, neue Perspektiven, die sich aus der gegenwärtigen Bezugnahme zu vergangenen Ereignissen ergeben, aufzeigen, welche in der Funktion eines Fremdbildes, die kritische Evaluierung eines Kollektivs, bei dem von der Bereitschaft zur eventuellen Erneuerung sowie von einer Fähigkeit zum Diskurs ausgegangen werden muss, auslösen oder auch beeinflussen kann. Emckes Betonung der Notwendigkeit einer Öffnung des Diskurses gegenüber der Öffentlichkeit kann sowohl als Bedarf des Theaters, ein Publikum zu haben, als auch die Notwendigkeit, für ein Kollektiv von außen neue Perspektiven und infrage gestellte Handlungsoptionen und Überzeugungen herangetragen zu bekommen, interpretiert werden. Zu bedenken bleibt allerdings, dass ein Kollektiv nur ein gewisses Maß an Infragestellung und Überprüfung erträgt. Wenn zu viele Handlungsgewohnheiten, Werte und Normen zugleich kritisch reflektiert werden müssen, sinkt die Bereitschaft zur Reflexion durch die Angst eines Identitätsverlustes sowie eines Mangels an Handlungsgrundlagen, die das Kollektiv benötigt. Theatertexte und auch -inszenierungen müssen demnach in der Auswahl der Kritik sowie ihrer Formulierung und Vermittlung durch das Fehlen einer Vorhersagbarkeit der vom Kollektiv zu

¹⁵⁷ Vgl. Emcke. 2000. S. 224 f.

bewältigenden Menge an Kritik und Evaluierung abwägend und vorsichtig vorgehen und genau dieser Anspruch kann als Element des von Assmann geforderten Organisations- und Planungsprozesses interpretiert werden. Inwieweit in einer solchen Planung bewusst ein leichtes Überschreiten der Grenzen und Ausloten der Potenziale, wie sie etwa Mead von Künstlern fordert, miteinbezogen wird, muss individuell entschieden werden. Die tatsächliche Wirkung bleibt trotz aller Planung Ergebnis des transitorischen Prozesses, den Theater immer noch darstellt, weshalb es sich in der Untersuchung eines Zusammenhangs zwischen Theater und Identitätsentwicklung immer nur um Interpretationen und Annahmen, nie aber um gesicherte Erkenntnisse oder Handlungsanweisungen handeln kann.

3. Thomas Bernhard und die künstlerische Identität von Autor und Schauspieler

Im Folgenden sollen die bisher erarbeiteten Modelle und Thesen zu einer theaterwissenschaftlichen Perspektive auf Identitätsentwicklung sowie Identitätskrisen und ihre Bewältigung nun Anwendung auf ausgewählte Stücke Thomas Bernhards finden. In einem ersten Schritt soll dabei der Fokus auf Bernhards sogenannte Künstlerstücke, jene Theaterstücke, in denen er einerseits Künstler als Protagonisten agieren lässt, andererseits aber auch bewusst bestimmte Schauspieler für die entsprechenden Rollen besetzt beziehungsweise beabsichtigt hat, und ihre Wirkung auf Identitätsprozesse in mehrfacher Hinsicht gelegt werden. Diese sogenannten Künstlerstücke stellen eine wesentliche Linie in Thomas Bernhards Theatertexten dar, die auch Claus Peymann als Regisseur zahlreicher Uraufführungen von Thomas Bernhards Stücken erkennt.

„Und dann gibt es diese andere Linie, ‚Ignorant‘, ‚Minetti‘, ‚Kant‘, ‚Macht der Gewohnheit‘, ‚die Berühmten‘, in denen diese Künstlerfiguren im Mittelpunkt stehen, auch die bizarren Künstlerfiguren, die gegen die Gesellschaft kämpfen mit ihren Verrücktheiten, die von der Gesellschaft als verrückt angesehen werden, in Wirklichkeit aber die Klarsichtigen sind, das ist wahrscheinlich auch die Rolle der Künstler heute.“¹⁵⁸

Auch Hans Höller unterscheidet in seiner Auseinandersetzung mit Thomas Bernhards Theatertexten zwischen zwei großen Einheiten: jenen, die sich mit der Figur des Künstlers und seinem Scheitern befassen, und jenen, die gesellschaftliche Eliten kritisch hinterfragen, vornehmlich im Kontext des postnationalsozialistischen Gesellschaftsgefüges – eine Thematik Bernhards, die in Kapitel 4 eingehend behandelt und auf ihr identitätsstiftendes Potenzial untersucht werden wird.

„Der Zirkusdirektor Caribaldi in ‚Die Macht der Gewohnheit‘ eröffnet die Reihe dieser burlesken oder elegischen Künstlerdramen, zu denen ‚Der Theatermacher‘ (1984), das ‚Minetti‘-Stück, ein ‚Portrait des Künstlers als alter Mann‘ (1976), ‚Der Schein trügt‘ (1983) und ‚Einfach kompliziert‘ (1986) zu zählen sind. [...] Das Figurenensemble der Gesellschaftssatiren hingegen umfaßt das Spektrum der gesellschaftlichen Eliten, die sich nach 1945, nach dem Zusammenbruch des Nationalsozialismus schnell wieder etablieren konnten.“¹⁵⁹

¹⁵⁸ Peymann, Claus: „Mündliches Statement zum Thema. Thomas Bernhard auf der Bühne“. In: Lachinger, Johann; Pitterschscher, Alfred [Hrsg.]: *Literarisches Kolloquium zu Thomas Bernhard. Materialien*. Weitra: Verlag publication PN° 1 Bibliothek der Provinz. 1994. S. 187-199, hier S. 192 f.

¹⁵⁹ Höller, Hans: *Thomas Bernhard*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH. 1993. S. 112.

Neben der Auseinandersetzung mit einem sowohl fiktional in den Theatertexten beschriebenen als auch real erlebten Spannungsfeld zwischen Schauspieler und Autor stehen weiters die Frage nach einer möglichen Konstitution eines Selbstbildes und Bewältigung von Identitätskrisen durch Thomas Bernhards Schauspielertheater sowie sein Beitrag zu einem künstlerischen Selbstverständnis von Autor und Schauspieler und deren dadurch definierte Beziehung zueinander im Vordergrund.

Als ausgewählte Theatertexte dienen dabei zum einen *Die Macht der Gewohnheit*¹⁶⁰, ein Schauspiel in drei Akten, 1974 erschienen und im selben Jahr am 27. Juli unter der Regie von Dieter Dorn bei den Salzburger Festspielen uraufgeführt, mit Bernhard Minetti in der Rolle des Protagonisten, Zirkusdirektor Caribaldi, zum anderen *Minetti*¹⁶¹, am 1. September 1976 unter der Regie von Claus Peymann im Staatstheater Stuttgart mit Bernhard Minetti als Minetti, der Schauspielkünstler, uraufgeführt.

Die Auswahl der beiden Theatertexte erfolgt bewusst, aufgrund der Konzentration auf den Schauspieler Bernhard Minetti, der neben dem Zirkusdirektor Caribaldi zahlreiche weitere Figuren Thomas Bernhards verkörpert hat und vom Autor selbst mit einem nach ihm benannten Stück bedacht wurde.

Am Beispiel von Bernhard Minetti soll untersucht werden, inwiefern Identitätsprozesse an Schauspielern durch Theatertexte Thomas Bernhards überhaupt nachzuweisen sind und in welcher Form sich solche Vorgänge und Weiterentwicklungen manifestieren. Ein Schauspieler, der nach einer intensiven Phase des Arbeitens mit einem Autor schlussendlich auf den ersten Blick sich selbst aus der Perspektive dieses Dichters zu spielen scheint, erweist sich durchaus als geeignet für eine solche Analyse. Darüber hinaus eignet sich Bernhard Minetti als Beispiel für das identitätsstiftende Potenzial von Bernhards Schauspielertheater, da Thomas Bernhard selbst immer wieder Aussagen zu Bernhard Minetti als Schauspieler und seinem Verhältnis zu ihm gemacht hat.

¹⁶⁰ Bernhard, Thomas: „Die Macht der Gewohnheit“. In: Bernhard, Thomas: *Stücke 1. Ein Fest für Boris. Der Ignorant und der Wahnsinnige. Die Jagdgesellschaft. Die Macht der Gewohnheit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1988. S. 251-349.

¹⁶¹ Bernhard, Thomas: „Minetti“. In: Bernhard, Thomas: *Stücke 2. Der Präsident. Die Berühmten. Minetti. Immanuel Kant*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1988. S. 203-250.

3.1. Das Spannungsverhältnis von Autor und Schauspieler bei Thomas Bernhard

Ein wesentliches Element des Erarbeitungs-, Proben- und Aufführungsprozesses von Theatertexten besteht mit Sicherheit in dem von Stanislawskij in seinem Modell bereits angedeuteten Zusammentreffen der Vorstellungen des Autors, die sich in seinem Text manifestieren, und der Persönlichkeit des Schauspielers als derjenige, der die vorgegebenen Figuren zu interpretieren hat. Dass dabei eine intensive Auseinandersetzung des Schauspielers mit dem Text und der Gesamtidée des Autors, die hinter dem Text steht, notwendig ist, zeigt Stanislawskij deutlich auf. Es stellt sich die Frage, inwiefern eine solche Konfrontation von Autor und Schauspieler ein konstruktives Spannungsfeld ergeben kann und ab wann sich eine solche Auseinandersetzung eventuell in ein destruktives Kräftemessen verwandelt. Max Reinhardt stellt diesbezüglich, ähnlich wie Stanislawskij, die Idee des Autors, seine grundlegende Intention, die er durch seinen Text verwirklicht sehen möchte, an die oberste Stelle, fordert zugleich aber vom Schauspieler Erarbeitungsprozesse ein, die eindeutig eine persönliche Ebene, welche auf die Frage nach der eigenen Identität und ihrer Erarbeitung übergreift, umfassen.

„Ich habe vorhin gesagt, wie entscheidend wichtig die Persönlichkeit ist. Ich kenne nichts Höheres in der Kunst. Aber die Persönlichkeit steckt tief im Menschen. Sonst wäre sie häufiger zu finden und leichter zu entwickeln. Man muß sie oft wie das Gold aus dem Gestein heraussprengen. Glauben Sie um Himmelswillen nicht, daß diese Persönlichkeit etwa angetastet oder gar verletzt wird, wenn man Ihnen bestimmte Gesten vorschreibt oder Betonungen und Tonfälle einstudiert, die Ihnen zunächst fremd erscheinen.“¹⁶²

Reinhardt spricht hiermit ganz klar die notwendige Fähigkeit des Schauspielers zur Bereitschaft, neue, ihm vielleicht auch fremde oder fremd erscheinende Elemente in seine Persönlichkeit aufnehmen zu wollen, an. Die Herausforderung liegt, denkt man diese Ausführung Reinhardts weiter, ganz klar in der Annahme neuer Positionen und Perspektiven durch den Schauspieler sowie in dem Willen, Neues auszuprobieren und zu durchleben – eine Forderung, die in einer Linie mit dem von allen Identitätstheoretikern betonten Zusammenwirken von Fremd- und Selbstbild in der Identitätskonstruktion und Überwindung von Identitätskrisen steht.

¹⁶² Reinhardt. 1963. S. 103.

Die direkte Konfrontation von Dichter und Schauspieler sowie die Auseinandersetzung der Beteiligten mit der Frage nach dem Zusammenwirken von beiden „Kräften“ im Entstehungs- und Erarbeitungsprozess eines Theatertextes macht Thomas Bernhard selbst immer wieder zum Thema in seinen eigenen Texten. Eine der diesbezüglich deutlichsten Stellen findet sich in seinem Theatertext *Am Ziel*¹⁶³, in dem die Figur des Dichters seine Beziehung zu dem Schauspieler über sein Ausdrucksmittel, den Text, definiert.

*„Tatsächlich sind es Jacken
entsetzliche Jacken
in die ich meine Figuren hineinstecke
aber sie schlüpfen ja freiwillig hinein
es sind ja Schauspieler
[...]
Der Schauspieler wünscht sich
eine entsetzliche Jacke
je entsetzlicher die Jacke ist
die ihm der Schriftsteller verpasst hat
desto besser
Die entsetzlichste Jacke
für den größten Schauspieler
[...]
im letzten Moment entschlüpfen alle diese Figuren
ihrer Jacke
sie reißen sich die Jacke herunter
bevor sie ersticken
es ist noch kein Schauspieler
in der Jacke erstickt
die ihm der Schriftsteller angezogen hat“¹⁶⁴*

Bernhard zeigt damit deutlich, was in Anlehnung an Stanislawskijs These seines 3-Phasen-Modells vom Verhältnis von Autor und Schauspieler zu erwarten ist: Der Schauspieler hat sich intensiv mit dem Text des Autors zu beschäftigen. Er muss sich in ihn einfühlen, ihn sich zu eigen machen, wie ein eigenes Kleidungsstück, die Jacke. Was der Autor vorgibt, ist jenes Material, mit dem sich der Schauspieler konfrontiert sieht, dem er sich aussetzen muss und das er sich, insofern er sich nicht aus seinem Erfahrungsschatz heraus einfühlen und -denken kann, erarbeiten muss – wie Stanislawskij deutlich macht – eventuell auch durch das bewusste Durchleben neuer, unbekannter Situationen und damit in gewisser Weise von Identitätskrisen.

¹⁶³ Bernhard, Thomas: *Am Ziel*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1981.

¹⁶⁴ Bernhard: *Am Ziel*. 1981. S. 109 f.

In Bezug auf die Frage nach Identitätssuche und -entwicklung erweist sich die Schilderung des Dichters in *Am Ziel* insofern als interessant, als sie dem Schauspieler die Möglichkeit zuspricht, sich aus der vorgegebenen Jacke zu befreien, sie abzulegen und ihr zu entkommen. Bernhard spricht damit dem Schauspieler, ähnlich wie Erikson, der den Erhalt der Verantwortung des Einzelnen trotz seiner Zugehörigkeit zu Gruppen und Kollektiven betont, eine Eigenverantwortung im Rollenerarbeitungsprozess zu und geht eindeutig nicht davon aus, dass die bedingungslose Annahme der textlichen Vorlage des Autors durch den Schauspieler einzig Gültigkeit besitzt. Vielmehr gesteht er dem Schauspieler zu, sich gemäß der eigenen Persönlichkeit mit dem Text und der Vorgabe des Autors zu befassen und darin einen eigenen Zugang zu finden, der oftmals auch eine Konfrontation und Radikalität im Sinne des „Herunterreißens“ erfordert.

Ein ähnliches Verständnis des Verhältnisses von Autor und Schauspieler stellt Bernhard auch in *Die Macht der Gewohnheit* am Beispiel des Jongleurs dar, wenn dieser dem Zirkusdirektor vorwirft:

*„Sie haben mich gezwungen
[...]
die Violine zu spielen
weil ich in einer unglücklichen Verfassung
gesagt habe
mich verraten habe
daß ich als Kind auf der Violine gespielt habe
Sie haben mich zur Violine
zurückgezwungen
mit unglaublicher Rücksichtslosigkeit
[...]
Und Ihrer Enkelin
haben Sie die Viola aufgezwungen
und dem Spaßmacher die Baßgeige
und dem Dompteur Ihrem Neffen
das Klavier
[...]
Aufgezwungen
Aufgezwungen“¹⁶⁵*

Die Besessenheit des Zirkusdirektors von der Idee, das Forellenquintett einmal perfekt aufzuführen, kann in diesem Fall als Äquivalent zu der zuvor beschriebenen grundlegenden Idee beziehungsweise Vision des Autors, die er durch seinen Text

¹⁶⁵ Bernhard: *Die Macht der Gewohnheit*. 1988. S. 269.

vermitteln will, gesehen werden. Der Zirkusdirektor zwingt seine Artisten zu den Instrumenten, ähnlich wie der Schauspieler in eine Jacke gezwungen wird, er oszilliert als Figur aber ständig zwischen Kunst und Artistik. Während das Scheitern das Wesen der Kunst erst definiert, darf es in der Artistik keinesfalls vorkommen. Die Perfektion Caribaldis, die er, geprägt durch den Verlust seiner Tochter, von der Artistik in die Kunst übertragen will, wird ihm zum Verhängnis und schließlich folgt der Zusammenbruch dieses wackeligen Konstrukts von Caribaldi, wenn er am Ende das Forellenquintett in reproduzierbarer Perfektion aus dem Radio zu hören bekommt. Damit zeigt sich in *Die Macht der Gewohnheit* ein Bild, das sich bei Bernhard wiederkehrend entdecken lässt, man denke etwa an die Sängerin in *Der Ignorant und der Wahnsinnige*, die die Rolle der Königin der Nacht perfekt beherrscht und daher nur noch artistisch reproduziert, nicht aber ihre Kunst des Singens ausübt. Bezüglich der Parallelität der Jacken-Metapher zu dem Zwang der Artisten zu den Instrumenten durch den Zirkusdirektor bleibt aber zu betonen, dass in diesem Fall der starke Faktor der Macht Caribaldis über „seine Angestellten“ nicht vergessen werden darf, wobei das Verhältnis nicht als einseitig abgetan werden darf.

„Für das komödiantische Theater schier unabdingbar ist jenes Herr-Diener-Verhältnis, in dem sich der Diener dank Mutterwitz und Schlauheit stets als der Lebenstüchtigere und Gewieftere des Duos erweist [...] Thomas Bernhard macht von dieser Abhängigkeitsbeziehung immer wieder Gebrauch. Bei ihm steht dem boshafte Herr – es kann ebensogut eine Herrin sein – ein nicht weniger boshafter Untergebener zur Seite. Im komödiantischen Kräftemessen bedient sich der seinem sozialen Rang gemäß Dominierende einer Strategie der Rede, während ihn der ihm Untergeordnete durch wortlos ausgeführte Aktionen [...] oder durch prononciertes Hantieren mit Requisiten oder durch unerschütterliche Einsilbigkeit die ihm eigene Überlegenheit fühlen lässt.“¹⁶⁶

Während sich der Schauspieler zumeist freiwillig, frei von zwischenmenschlichem Zwang und in einem professionellen Kontext, wie ihn Stanislawskij als wesentlich für sein Modell definiert, einer Rolle nähert und diese annimmt, kommt im Fall des Zirkusdirektors ein persönliches Machtstreben über die ihn umgebenden Figuren hinzu.

¹⁶⁶ Haider-Pregler, Hilde: „Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie? Überlegungen zu Thomas Bernhards philosophisch-komödiantischem Lachtheater“. In: Castein, Hanne; Stillmark, Alexander [Hrsg.]: *Erbe und Umbruch in der neueren deutschsprachigen Komödie. Londoner Symposium 1987*. Stuttgart: Hans-Dieter Heinz, Akademischer Verlag Stuttgart. 1990. S. 153-183, hier S. 162.

*„Alle diese Leute
sind Ihnen ausgeliefert
Wenn diese Leute sich einmal unterstehen
nicht zu kommen
das Forellenquintett
nicht zu spielen
Aber sie unterstehen sich
eine solche Ungeheuerlichkeit nicht
[...]
Diese Leute
sind Ihnen ausgeliefert
besitzen nichts
und sind Ihnen ausgeliefert“¹⁶⁷*

Diese an Tyrannei grenzende Ausübung von Macht legitimiert Caribaldi, vor allem sich selbst aber auch den anderen gegenüber, durch seinen Traum von der Schönheit und Harmonie der Kunst.¹⁶⁸

Die Jacken-Metapher kann hier dennoch angewendet werden, findet sich doch auch ihr zweiter Teil, die Möglichkeit des Schauspielers, sich aus der Jacke, wenn nötig sogar unter Zuhilfenahme radikaler Maßnahmen, zu befreien, in *Die Macht der Gewohnheit* wieder, wenn der Jongleur erzählt:

*„Ihr Neffe der Dompteur
hatte einmal die Idee
das Klavier zu zertrümmern
mit der Hacke
er hat es nicht getan
obwohl die Hacke schon in der Luft war
Ich habe das verhindert
Sie kennen die Brutalität Ihres Neffen
[...]
So [...] hatte Ihr Neffe die Hacke über dem Kopf
wie leicht für ihn
das Klavier mit einem einzigen Hieb
zu zertrümmern
Sie kennen seine Kraft
Sie kennen seine Entschlußkraft“¹⁶⁹*

An dieser Stelle zeigt sich ganz klar die potenzielle Fähigkeit des Künstlers, in diesem Fall des Dompteurs und Klavierspielers, übergeordnet am Beispiel der

¹⁶⁷ Bernhard: *Die Macht der Gewohnheit*. 1988. S. 271.

¹⁶⁸ Vgl. Gamper, Herbert: „Die Künstlerfiguren bei Grillparzer und Thomas Bernhard“. In: Haider-Pregler, Hilde; Deutsch-Schreiner, Evelyn [Hrsg.]: *Stichwort Grillparzer*. Wien; Köln; Weimar: Böhlau Verlag. 1994. S. 107-122, hier S. 109.

¹⁶⁹ Bernhard: *Die Macht der Gewohnheit*. 1988. S. 269 f.

Jacken-Metapher des Schauspielers, sich den Vorgaben des Einzelnen, sei es nun der Zirkusdirektor oder der Autor, zu widersetzen.

„Aber auch die anderen haben ihre Mittel und Wege, der Tyrannei des Diktators zumindest ein wenig Widerstand entgegenzubringen. Es ist das Lachen, das der Zirkusdirektor nicht erträgt, und doch löst es der Spaßmacher mit seiner ständig vom Kopf rutschenden Seidenhaube aus. Aber am schlimmsten ist es dann, wenn auch während der Forellenquintett-Probe gelacht wird.“¹⁷⁰

Auf die Haube als wesentliche Requisite und Stilmittel wird an späterer Stelle noch einzugehen sein, mit dem Widerstand der dem Zirkusdirektor untergebenen Figuren beschreibt Bernhard aber ein Potenzial, das nur dem Künstler, nicht aber dem Artisten zur Verfügung steht, da dieser ansonsten sein Leben riskiert. Ähnlich wie beim Zerreißen der Jacke legt Bernhard seinen Figuren auch hier einen Text zugrunde, der das Arbeiten gegen die künstlerische Vorlage mit dem Zertrümmern des Klaviers als einen radikalen und zerstörerischen Vorgang ausweist. Der Unterschied zwischen der Jacken-Metapher und der beschriebenen Situation in *Die Macht der Gewohnheit* liegt zum einen im Realitätsbezug – während der Dichter in *Am Ziel* die allgemeine Arbeit eines Dichters und eines Schauspielers mit dem Text beschreibt, bezieht sich der Jongleur auf ein konkretes, reales Ereignis mit bestimmten Personen –, zum anderen in der tatsächlichen Durchführung des Widersetzens, der Zerstörung der Jacke und des Klaviers. Der Dichter beschreibt das Zerreißen der Jacke als einen Vorgang, der tatsächlich stattfindet, wenngleich es sich um eine Metapher handelt, so wird doch deutlich, dass es Schauspieler gibt, die sich in gewisser Weise gegen den Text des Autors stellen. Hingegen der Dompteur und Neffe führt die Tat des Zerstörens, auch wegen des beruhigenden Einflusses des Jongleurs, nicht aus. Der vorhin beschriebene Machtfaktor kommt auch hier wieder deutlich zur Geltung.

Eine weitere, aggressive Metapher zum Spannungsfeld zwischen Autor und Schauspieler, die den Darsteller aber noch stärker als aktives, selbstständiges Individuum positioniert, findet sich in *Minetti*.

¹⁷⁰ Haider-Pregler, Hilde; Peter, Birgt: *Der Mittagesser. Eine kulinarische Thomas-Bernhard-Lektüre*. Wien; München: Franz Deuticke Verlagsgesellschaft m.b.H. 1991. S. 115 f.

*„Der Schauspieler reißt
Dem Schriftsteller die Maske herunter
Und setzt sie sich auf
Und verjagt das Publikum
Indem er dem Publikum die Geisteskrone aufsetzt“¹⁷¹*

Auch hier kommt die übergeordnete Gesamtidee in Form einer Maske wiederum vom Autor, allerdings ist es nicht er, der sie dem Schauspieler, wie im Falle der Jacken-Metapher, überzieht, hier ist es der Darsteller selbst, der sich der Idee der durch den Dichter geschaffenen Figur bemächtigt, sie an sich reißt, um sie sich zu eignen zu machen, zu formen und aufzuführen. Der selbstständige Darsteller, der im Umgang mit der Rolle autonom handelt, erreicht hier seinen Höhepunkt, indem er bereits die Übergabe der Figur von Autor zu Schauspieler selbst aktiv in die Hand nimmt.

In Summe zeigen diese Beispiele, dass Bernhard seinem Verständnis des Spannungsfeldes zwischen Autor und Schauspieler beziehungsweise zwischen Künstler und Direktor treu bleibt und die potenzielle Selbstständigkeit des Einzelnen gegenüber Autoritäten oder auch der Gruppe betont. Er fügt sich damit genau in das von Erikson entworfene Konzept des Individuums, das seinen freien Willen behält, wenngleich es, wie Stanislawskij es beschreibt, zunächst den Versuch unternehmen muss, sich der Gesamtidee des Autors anzupassen.

Die unterschiedlichen Verlaufsmöglichkeiten eines solchen Prozesses macht Bernhard dann deutlich, indem er durch seine Figuren dem Schauspieler die Fähigkeit zuspricht, die Jacke zu zerreißen, den Klavierspieler aber seine Tat nicht vollenden lässt. Den ausschlaggebenden Faktor stellen hier Machtpositionen und Hierarchien dar, die über das Einbringen des Selbstbildes oder die bedingungslose Annahme eines Fremdbildes entscheiden.

Abgesehen von dieser inhaltlichen Ebene, die das Verhältnis von Schauspieler und Autor auf eine Weise kommentiert, die immer auch noch fiktionale Aspekte beinhaltet und die Aussagen, wenngleich sie von Bernhard selbst geschrieben sind, auf eine unpersönlichere Ebene hebt und auch den Schauspieler selbst in seiner Rolle als Figur und nicht als die eigene Person des Schauspielers darüber sprechen lässt,

¹⁷¹ Bernhard: *Minetti*. 1988. S. 222.

bedarf es der Auseinandersetzung mit jenem Spannungsfeld, das zwischen dem Schauspieler Minetti und dem Autor Bernhard als Schauspieler- und Dichteridentitäten, die sich über die Zusammenarbeit an Bernhards Theatertexten formten, entstand.

„Die Arbeit an einer Rolle in einem Bernhardschen Stück ist eine Forschungsarbeit. Mit diesem Autor muß man kämpfen. [...] Es geht um mehr als nur um die Verständigung über die Rolle. Und schon diese allein fordert große Hingabe, große Erfahrung (Wissen), große Disziplin und immer wieder die Fähigkeit zu Entscheidungen: Wie mache ich es deutlich, daß diese Figur in dieser Situation sich so verhält? [...] Diese Fragen kann man nicht auf intellektuelle Art lösen, man braucht dafür viel Instinkt. Bernhard verlangt eine große Sensibilität.“¹⁷²

Bernhard Minetti beschreibt damit genau das, was eine Kombination aus Stanislawskijs Forderung nach dem Einfühlen und dem Erfüllen der Gesamtidee des Autors und Bernhards Beschreibung des Spannungsverhältnisses von Dichter und Schauspieler in seinen Stücken als Kampf ergibt. Minetti ist sich der Vielschichtigkeit Bernhardscher Rollen bewusst, er macht deutlich, dass die wahre Beschaffenheit einer solchen Figur weit unter all dem liegt, was ein Schauspieler in einem ersten Versuch davon erfassen kann. Neben Sensibilität und Hingabe, wie sie auch Stanislawskij in seinem Phasenmodell fordert, ist es vor allem die Erfahrung, die Minetti betont. Damit stellt er eine entscheidende Verbindung zur Frage nach Identität und Identitätskrise her, indem er die Notwendigkeit von Erfahrungen für eine gelungene Rolleninterpretation und ein grundlegendes Rollenverständnis durch den Darsteller aufzeigt. Es bleibt zwar offen, inwiefern auch Minetti von Identitätskrisen als Zugang zu dem Schauspieler bisher unbekanntem Wesenszügen und Perspektiven einer Figur überzeugt ist, die Beschreibung der Arbeit an Bernhards Stücken als Forschungsarbeit sowie die Betonung des Kampfes mit dem Autor lassen aber darauf schließen, dass sich das Verhältnis zwischen Minetti und Bernhard in ihrem Zusammentreffen durch Bernhards Texte in einem solchen Identitätsprozess manifestiert.

¹⁷² Rühle, Günther [Hrsg.]; Minetti, Bernhard: *Bernhard Minetti. Erinnerungen eines Schauspielers*. Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt. 1985. S. 312.

Die Ausmaße eines solchen Kampfes um Identität im Sinne eines Verständnisses der Rolle als Teil der grundlegenden Idee des Autors, die er durch den Text vermitteln möchte, beschreibt Minetti als eine Mischung aus Zwang durch den Autor und Freiheit für den Darsteller.

„Natürlich zwingt Bernhard den Schauspieler sehr. Sein realistisches Format ist so groß wie seine gedankliche Kraft. Schon die geringsten Verschiebungen der Gefühle provozieren in der darzustellenden Person wie im Schauspieler Widersprüche, sie entstehen in den Gedanken und wenden sich gegen das Gefühl. [...] Wenn man aber sagt, Bernhard zwingt einen in seinen Dienst wie kein anderer zeitgenössischer Autor, so muß man auch sagen, daß er dem Schauspieler soviel Spielraum läßt wie kein anderer.“¹⁷³

Minetti stellt hier einen großen Schritt dar: die Verbindung von darzustellender Figur und Schauspieler, die bei ihm, in Bezug auf Thomas Bernhards Texte, auf emotionaler Ebene in einem engen Zusammenhang stehen. Für ihn verschiebt der Autor Thomas Bernhard, sobald er die Gefühle der Figur verändert, auch die eigenen Gefühle des Schauspielers. Als Schauspieler stellt sich Minetti in einem Maße in den Dienst der Idee des Autors, dass Widersprüche der Figur zu seinen eigenen werden, im Sinne eines Zwanges, diese zu verstehen, um die zu vermittelnde Aussage nicht zu zerstören. Auf der anderen Seite steht für Minetti die Freiheit, sich Bernhards Figuren als Schauspieler erst einmal selbstständig zu erschaffen, um sie dann in seinem Sinne wiedergeben zu können.¹⁷⁴

Genau darin zeigt sich die Spannung im Verhältnis von Schauspieler und Autor, wie sie Bernhard einerseits über seine Texte transportiert, andererseits aber auch durch seine Texte in der Arbeit des Schauspielers daran herstellt. Sie besteht im Wechsel aus dem Zwang des Autors über den Schauspieler, ihm eine Rolle, eine Idee, etwas zu Vermittelndes vorzugeben und der Forderung an den Schauspieler, die Rolle eigenständig zu erschaffen, welche sich, wie auch Claus Peymann betont, zugleich als Freiheit erweist.

¹⁷³ Rühle; Minetti. 1985. S. 312 f.

¹⁷⁴ Vgl. Rühle; Minetti. 1985. S. 313.

„Manchmal ist dann dieser dämliche Blödsinn der Theaterkritiker geschrieben worden, die Schauspieler hätten die Stücke gerettet. [...] Ich glaube, keiner der Schauspieler, die Thomas Bernhard spielen durften oder spielen mußten oder konnten, hatte je das Gefühl, daß sie diesen Autor retten mußten. Sie hatten immer das Gefühl, daß es eine enorme Herausforderung und dann letztlich ein enormes Glück gewesen sei, daß sie das durften. Diese enorm komplizierten und übrigens sehr schwer zu studierenden Figuren dann spielen konnten. Was sie alle sehr gern getan haben. Aber nie hatte einer das Gefühl gehabt, er hätte irgendwas gerettet. Und ganz besonders Minetti nicht.“¹⁷⁵

Die Arbeit an Bernhards Texten verlangt also bereits im Hinblick auf das Spannungsfeld von Autor und Schauspieler identitätsstiftende Prozesse, wie sie bereits beschrieben wurden. Zum einen die Einnahme einer Fremdperspektive, jene des Autors, mit der sich der Schauspieler der Rolle nähern muss, zum anderen aber auch das Beibehalten des eigenen Selbst, der eigenen Erfahrungen und Hingabe, die den eigenständigen Aufbau einer Rolle erst ermöglichen. Hinzu kommt die Herausforderung für den Autor, sich auf die neue, fremde Perspektive des Schauspielers einzulassen, ihm die Möglichkeit zu geben, die Jacke bei Bedarf abzulegen und somit sein eigenes Bild durch ein fremdes ergänzen zu lassen.

„Die Figur, die der Schauspieler auf der Bühne gestaltet – das heißt im wahrsten Sinne des Wortes verkörpert – wird, auch wenn sie ihm der Autor in Kenntnis seiner künstlerischen Mittel ‚auf den Leib‘ geschrieben hat, nie mit jener Figur völlig deckungsgleich sein, die der Dramatiker beim Entwerfen der Rolle auf dem imaginierten ‚Kopftheater‘ seiner Phantasie vor sich gesehen hat.“¹⁷⁶

Mit Bernhards Aussagen über sein Verhältnis zu Schauspielern sowie über Minetti verhält es sich dagegen etwas schwieriger und uneindeutiger.

Im Gespräch mit André Müller lässt er anklingen, dass auch er über die Notwendigkeit des Zusammenspiels von Selbst- und Fremdbild Bescheid weiß und dieses für seine Arbeit nutzt.

¹⁷⁵ Peymann. In: Lachinger; Pittertschatscher. 1994. S. 189.

¹⁷⁶ Haider-Pregler; Peter. 1999. S. 34.

„[...] sich selbst kenn man ja nur im Blickwinkel zu den anderen Menschen, weil sonst wäre man ja gar nicht vorhanden und könnte sich selbst nicht betrachten. Sich selbst können Sie nur betrachten, wenn Sie absolut ein Bild von Ihrer Umwelt und den anderen haben, weil alles auf dem Vergleich beruht. Wenn Sie außer sich nie was sehen, können Sie sich selbst weder beurteilen, noch was empfinden.“¹⁷⁷

Ergänzend dazu steht Bernhards Aussage über Minetti im Interview mit Helmut Karasek, wenn er sagt:

„Mit Minetti ist es etwa so, als hätte ich mich selbst gefunden.“¹⁷⁸

Thomas Bernhard weiß also einerseits um die Notwendigkeit des Einflusses von Selbstbildern Bescheid und stellt diese als inhärenten Faktor seiner Arbeit an Texten und Figuren aus, andererseits scheint für ihn ein konstruktives Verhältnis von Autor und Schauspieler darin zu bestehen, sich im Anderen selbst zu finden. Bernhard braucht Schauspieler, die nicht davor zurückscheuen, selbst Identitätsprozesse zu durchleben, zugleich aber auch welche bei ihm selbst auslösen. Die Arbeit eines Schauspielers an und mit seinen Texten vermag demnach auch bei Bernhard durch das Zusammenspiel von Selbst- und Fremdbild Veränderungen auszulösen, die ein neues Selbstverständnis (an dieser Stelle von einer neuen Identität zu sprechen, wäre wohl etwas hoch gegriffen) initiieren.

Claus Peymann schließt aus diesen Anforderungen an ein Schauspieler-Autoren-Verhältnis, dass nur wenige Schauspieler tatsächlich in der Lage sind und gewesen sind, ein konstruktives Spannungsverhältnis über Bernhards Theatertexte aufzubauen.

„Also ich will damit im Grunde sagen, daß es eben immer große Schauspielernamen sind, die mit dem Werk Thomas Bernhards in Verbindung gebracht wurden. Also es sind immer wieder die besten gewesen unter den Schauspielern, bei den jungen und bei den älteren und bei den ganz alten, die sich mit diesen Stücken auseinandergesetzt haben.“¹⁷⁹

Eine der grundlegendsten, in den vorigen Kapiteln bereits behandelten Fragen in Bezug auf Identität auf der Bühne sowie die Identität des Schauspielers im Abgleich

¹⁷⁷ Müller, André: *André Müller im Gespräch mit Thomas Bernhard*. Weitra: Verlag publication PN° 1 Bibliothek der Provinz. 1992. S. 70.

¹⁷⁸ Böhme, Erich; Karasek, Helmut: *„Der Schriftsteller Thomas Bernhard über Wirkung und Öffentlichkeit seiner Texte“*. In: DER SPIEGEL. 23.06.1980. <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-14327103.html> (25.04.2012)

¹⁷⁹ Peymann. In: Lachinger; Pittertschatscher. 1994. S. 189.

mit der Rolle stellt sich in Hinblick auf die Maske. Wie bereits dargelegt, kann ein antiker Maskenbegriff für das Theater des 20. Jahrhunderts nicht mehr brauchbar herangezogen werden, stellt sich doch der Verwandlungs- und Identifikationsprozess heute als wesentlich komplexer und umfangreicher dar und ist mit dem alleinigen Anlegen einer Maske nicht zu erreichen.

Die Frage nach der Übereinstimmung von Rolle und Schauspieler stellt sich auch in Bezug auf Thomas Bernhards Theatertexte auf einer anderen Ebene: jener, die auf Künstlichkeit verzichtet.

„Thomas Bernhard hat aber auch für ein Theater geschrieben, dessen Kennzeichen es ist, im Hinblick auf das Äußere seiner Figur weitgehend auf alle künstlichen Mittel zur ‚Verwandlung‘ zu verzichten. Der Schauspieler erscheint jetzt zumeist ohne geschminkte oder gar aufgesetzte Maske und zumal in den Gegenwartsstücken gegenüber seiner ‚privaten‘ Erscheinung kaum verändert.“¹⁸⁰

Die Korrelation von Figur und Schauspieler muss demnach fast ausschließlich auf der Ebene des vom Autor vorgegebenen Textes erfolgen. Die äußeren Mittel zur Verwandlung werden bei Bernhard so weit begrenzt, dass die Fokussierung auf die Idee des Autors, seine Intention, dominant im Vordergrund steht. Nun stellt sich aber, auf Basis der bereits beschriebenen, immer wiederkehrenden Besetzung von Bernhards Figuren durch Bernhard Minetti und die schlussendliche Benennung eines Stückes nach dem Schauspieler, die Frage, inwiefern ein solches Autoren-Schauspieler-Verhältnis die Textproduktion, welche als grundlegende Basis für den Identifikationsprozess auf der Bühne dient, aber auch die Auslegung, sprich die Rollenaneignung, -interpretation und –aufführung, mitbeeinflusst.

„Es ist mit großer Wahrscheinlichkeit anzunehmen, daß ein Autor, wenn er einem Schauspieler ein Stück widmet [...] oder einem Stück und dessen Hauptfigur sogar den Namen eines lebenden Schauspielers gibt, bei der Niederschrift die Figur in der Verkörperung durch diesen Schauspieler vor Augen hatte. [...] Bei der Darstellung von ‚Minetti‘ durch Bernhard Minetti, aber auch bei der des Zirkusdirektors Caribaldi in der ‚Macht der Gewohnheit‘, können wir annehmen, daß das Unmittelbare (sic!) Objekt der von Minetti geschaffenen Bühnenzeichen somit in gewisser Weise tatsächlich dem Unmittelbaren (sic!) Objekt des Textzeichens entspricht.“¹⁸¹

¹⁸⁰ Passow. In: Bernard. 1998. S. 285.

¹⁸¹ Passow. In: Bernard. 1998. S. 285 ff.

Mit diesem Zugang ist davon auszugehen, dass die Intention hinter der Erschaffung einer Figur durch Thomas Bernhard und ihre Interpretation und Aufführung durch Bernhard Minetti nur eine geringe Differenz aufweisen. Wesentlich ist dabei die Betonung der Tatsache, dass der Autor beim Schreiben vor allem die Verkörperung der Figur durch den Schauspieler und nicht nur den Schauspieler als Person vor sich haben muss. Erst der Schauspieler mit seiner schauspielerischen Qualität, seinem Handwerk, das Bernhard im Falle von Minetti beim Verfassen von *Die Macht der Gewohnheit* und *Minetti* mit Sicherheit schon bekannt war, erlaubt es dem Autor, eine Rolle zu schreiben, welche durch diesen bestimmten Schauspieler verkörpert werden kann. Es stellt sich dabei die Frage, ob ein solches Vorgehen dem Schauspieler die Arbeit an der Rolle erleichtert, da die Rücksichtnahme des Autors auf den Schauspieler, seine Erfahrung und Verkörperung, bereits eine Anpassung darstellt, die bereits einen großen Teil der Annäherung des Schauspielers an die Rolle vorwegnimmt, oder ob ein solches Schreiben für einen bestimmten Darsteller vielmehr eine Erschwerung darstellt, indem bereits im Zuge des Schreibens eine Präzision und genaue Intention durch den Autor in die Rolle gelegt werden, welche der Schauspieler anschließend umso detaillierter erfahren und wiedergeben muss.

In Anlehnung an die Ausführungen von Bernhard Minetti und Thomas Bernhard zum wechselseitigen Verhältnis von Darsteller und Autor ist davon auszugehen, dass neben dem Spannungsfeld, das sich aus der Notwendigkeit, sowohl für den Schauspieler als auch für den Autor, eine Rolle selbst zu erschaffen, um sie überhaupt erst nach den Vorstellungen einer fremden Perspektive formen zu können, ergibt, sich hier ein weiteres eröffnet, das zwischen der Einforderung und Erfüllung einer sehr konkreten und präzisierten Rollenvorstellung auf der einen Seite und einem aus der Erfahrung des gemeinsamen Arbeitens gespeisten Entgegenkommens in der Rollengestaltung durch Autor und Schauspieler in Form eines Wissens um die jeweilige Vorgehensweise in Bezug auf Selbst- und Fremdbild oszilliert. In Bezug auf den identitätsstiftenden Prozess des Abgleichens von Selbst- und Fremdbild würde dies bedeuten, dass, im Fall von Bernhard Minetti und Thomas Bernhard, der grundsätzliche Vorgang des Abgleichens von Selbst- und Fremdwahrnehmung auf beiden Seiten durch einen gemeinsamen Erfahrungshorizont im Umgang mit Bernhard-Texten erleichtert, das Erlangen der

Fremdperspektive sowie die Adaption des Selbstbildes aber durch eine zunehmende Konkretisierung in der Rollengestaltung erschwert wird.

3.2. Thomas Bernhards Künstlerfiguren als Grundlage für Identitätsprozesse

Abseits des bereits argumentierten Spannungsverhältnisses von Autor und Schauspieler stellt sich in Bezug auf das identitätsstiftende Potenzial und die krisenbewältigende Funktion von Thomas Bernhards Künstlertexten zunächst einmal die grundlegende Frage, wodurch sich diese konkret auszeichnen, dass überhaupt von einer solchen Wirkung ausgegangen werden kann.

Neben der im vorigen Kapitel dargelegten Einheit der beiden ausgewählten Stücke durch die Person Bernhard Minettis weisen diese, wie auch alle anderen als Künstlerstücke zu bezeichnenden Theatertexte Bernhards, grundlegende Gemeinsamkeiten auf, die im Folgenden aufgezeigt werden sollen, um eine Grundlage für die weitere Argumentation von Identität für Schauspieler und Autor auf Basis eines theaterwissenschaftlichen Identitätsbegriffes und entsprechender Texte Bernhards schaffen zu können.

Herbert Gamper definiert den Künstler, so wie ihn Thomas Bernhard in seinen Texten darstellt, als einen Spiegel der Gesellschaft und ihrer Möglichkeiten, abseits eines rein numerischen Sinns. Der Künstler in seinen Erfahrungen vertritt den Menschen als Individuum und erfährt die jedem Menschen gesetzten Grenzen auf eine besonders intensive Weise. Maßgeblich dafür ist die Konstitution des Scheiterns, das Gamper in drei Arten bei Bernhards Figuren verwirklicht sieht. Zum einen in der auf die Spitze getriebenen, bereits unmenschlichen Form der Perfektion in der Beherrschung einer Kunst, die damit zur Artistik wird, wie sie etwa die Königin der Nacht in *Der Ignorant und der Wahnsinnige* darstellt. Zum anderen finden sich gescheiterte Künstlerexistenzen als jene Figuren, die bereits eindeutig an der Kunst gescheitert sind und diese und sich selbst entweder, wie etwa die beiden Brüder in *Der Schein trägt*, bereits vollkommen aufgegeben haben oder aber verbissen und unerschütterlich weiterhin an der Kunst und ihrem Dasein als Künstler festhalten. Das beste Beispiel findet sich dafür beim Zirkusdirektor Caribaldi, der, bereits der

Lächerlichkeit verfallend und sich selbst weiterhin täuschend, sich abmüht, das Forellenquintett einmal perfekt zu aufzuführen.

Die dritte Form, jene des Zynikers, der den Kulturbetrieb und seine begünstigte Stellung darin schamlos ausnützt, erscheint in Hinblick auf die hier zu behandelnden Theatertexte Bernhards weniger von Interesse.¹⁸²

Besonders interessant in Hinblick auf das Potenzial zur Identitätsentwicklung und Erzeugung eines Selbstbildes wird dieser Ansatz der Typisierung, wenn Gamper die allen Typen gemeinsamen Grundlagen ihrer Existenz skizziert.

„Selbstverständlich bestehen zwischen den Typen Verbindungen und Übergänge, ja sie können aufgefasst werden als Modifikationen eines Grundmusters, das bedingt ist durch die Spannung zwischen Individuum und Gesellschaft, Kunst und Leben.“¹⁸³

Herbert Gamper zeigt damit auf Basis der fiktionalen Figuren und ihrer Beziehungen auf, was bereits im Vorfeld anhand des Verhältnisses von Autor und Schauspieler sowohl auf Basis der Theatertexte als auch aufgrund von Aussagen des Verhältnisses von Minetti und Bernhard zueinander dargelegt werden konnte: die Macht eines Spannungsfeldes zwischen Fremd- und Selbstbild, zwischen Individuum und Gesellschaft.

In den Künstlerfiguren selbst findet sich demnach bereits ein Spannungsverhältnis, eine Suchen nach der eigenen Identität auf Basis der Konfrontation, nach Mead definiert, von „Ich“ und „ICH“. Die Kunst beziehungsweise der Künstler agieren dabei als jene, die, in Anlehnung an Hans Höller, Grenzen und den Status des Individuums, der zu diesem Zeitpunkt für jeden Menschen gilt, besonders intensiv erleben, ausverhandeln und aufzeigen. Das entspricht genau jener Forderung, die Mead an die Kunst und die Künstler stellt, nämlich die Auslotung, Überschreitung und eventuelle Erweiterung von bestehenden Grenzen. Als Repräsentanten für die Gesellschaft agieren Künstler in diesem Verständnis sowohl auf einer individuellen, den Einzelnen betreffenden Basis als auch auf einer sozial-gesellschaftlichen Ebene und tragen somit zur Ausformung individueller Identität wie auch zur Etablierung gesellschaftlicher Identitätsprozesse im Sinne einer Ausverhandlung, wie sie etwa

¹⁸² Vgl. Gamper. In: Haider-Pregler; Deutsch-Schreiner. 1994. S. 107 f.

¹⁸³ Gamper. In: Haider-Pregler; Deutsch-Schreiner. 1994. S. 108.

auch Jan Assmann und Carolin Emcke hinsichtlich der Erschaffung und Erhaltung von kultureller und kollektiver Identität einfordern.

Bernhard Minetti, der Thomas Bernhards Künstlerfiguren aus der Perspektive des Schauspielers, der sie darzustellen hat, betrachtet, entwickelt bezüglich des Kunstbegriffes, der mit diesen Rollen in Zusammenhang steht, eine Meta-Ebene: Nicht nur die von den Figuren ausgeübte Kunst macht die Stücke zu Künstlerstücken, vielmehr ist es auch die notwendige Differenzierung zwischen den Figuren als Kunst und dem Entstehen einer Kunstfigur, die er aus der Perspektive des Schauspielers, der sich mit der Überaufgabe des wirklichen Verstehens des Textes eines Autors konfrontiert sieht, als wesentlich für die richtige Herangehensweise und Auseinandersetzung mit Bernhards Figuren sieht.

„Man hört immer wieder, Bernhards Figuren seien Kunstfiguren. Solche Definition könnte Bernhard wahrscheinlich sogar gefallen. Es ist ja Kunst, was er macht. Die Gefahr ist für den Schauspieler sehr groß, eine Kunstfigur zu entwerfen und an ihr sein wahres Können zu zeigen; das mag sogar leichter sein, als Bernhards Figuren bis ins Detail in ihrer Menschlichkeit zu folgen. Das erfordert unerhörte Konzentration. Ich möchte sein Theater nur leben. Ich versuche, in den Bernhardschen Rollen Leben zu zeigen, in jeder Sekunde empfindbares Leben. Das ist die Schwierigkeit, das ist die Aufgabe des Bernhard-Schauspielers.“¹⁸⁴

Neben der Korrelation von Kunst und Scheitern ist, nach Minettis Auffassung, den Künstlerfiguren Bernhards auch eine Tendenz zur Kunsthaftigkeit gemein. Sie bieten sich an, um als Kunstfiguren interpretiert und dargestellt zu werden, und verdecken mit ihrer offensichtlichen Beziehung zur Kunst für den Schauspieler eventuell die dahinterstehende Kunst, die ihnen als Figuren durch den Autor eingeschrieben ist. Bernhards Künstlerfiguren stellen demnach alle eine Herausforderung im Sinne einer oberflächlich nicht zu findenden Lebendigkeit dar, indem sie in dem von ihnen verkörperten Spannungsverhältnis von Kunst und Scheitern nicht unmittelbar auf das dahinterliegende Oszillieren von Individualität und Gesellschaft verweisen. Der Identitätsprozess ist den Figuren kunstvoll eingeschrieben, manifestiert sich aber eben nicht in einer Auslegung der Rolle als Kunstfigur, sondern wird erst sichtbar, wenn man die ausgestellte Kunst hinterfragt, hinter die Figur blickt. Der Schauspieler

¹⁸⁴ Rühle; Minetti. 1985. S. 313.

muss den Willen haben, die Gesamtidee des Autors zu verstehen, indem er die Kunsthaftigkeit der Figuren zunächst auflöst, um sie in allen Facetten zu erkennen, um sie anschließend zu einer lebendigen, kunstvollen Figur zu machen, die sich bezeichnend von einer Kunstfigur abhebt.

An dieser Stelle muss erwähnt werden, dass sich die Lebendigkeit von Bernhards Figuren nur selten komplett aus ihnen selbst ergibt. Neben der Sprache, die, von Bernhard ohne Satzzeichen, dafür aber in konkreten Absätzen vorgegeben, bereits viel Präzision, Verständnis und Einfühlung für die Figur erfordert und eine wesentliche Funktion im Erarbeiten und Erleben einer solche Figur einnimmt¹⁸⁵, sind es vor allem, und das mag nun unvereinbar erscheinen, die spracharmen Figuren, die die Wahrhaftigkeit der textstarken Figuren maßgeblich unterstützen, sie in ihren monologischen Auftritten fördern und als Gegenpol ein Fremdbild darstellen, an dem sich der Schauspieler in seiner Künstlerfigur abarbeiten kann.¹⁸⁶

Eine weitere Gemeinsamkeit der Künstlerfiguren Thomas Bernhards findet sich auch in ihrer dargestellten Lebensambivalenz. Die Kunst dient ihnen zumeist dazu, bewusst gegen ihr bisheriges Leben, ihre Herkunft und ihre Situation zu arbeiten. Sie stellen sich damit gegen ihre Vergangenheit und fordern mit ihrer Besessenheit Neues und Besseres ein. Sie lehnen sich damit, wie bereits am Beispiel der Jacken-Metapher gezeigt, gegen eine vorgegebene Rolle auf.¹⁸⁷

Die Figuren stellen sich damit in eine Position zwischen Selbstbehauptung und Disziplinierung, anders ausgedrückt: zwischen Selbst- und Fremdbild.

Neben dem Erleben der Situation für das Individuum und seiner aktuellen Situation beschreiben diese Figuren also auch durch ihre Biografie individuelle, identitätsformende Prozesse, indem sie die Kunst instrumentalisieren, um sich mit ihr, nicht nur gegen gesellschaftliche Konventionen und die Lebensumstände des Einzelnen, sondern ganz konkret gegen das eigene Leben aufzulehnen.

All diese den Figuren inhärente Faktoren von Persönlichkeit, Struktur und Charakter bilden die Grundlage für eine konkrete Auseinandersetzung mit ihnen und ihrem Potenzial für Identitätsprozesse, sowohl in Form von Erstellung als auch in Form von

¹⁸⁵ Vgl. Rühle; Minetti. 1985. S. 313 f.

¹⁸⁶ Vgl. Rühle; Minetti. 1985. S. 316.

¹⁸⁷ Vgl. Gamper. In: Haider-Pregler; Deutsch-Schreiner. 1994. S. 108 f.

Krisenbewältigung. Trotz ihrer Fiktionalität besitzen sie Merkmale, die es erlauben, sie als Anknüpfungspunkte für individuelle Entwicklungen und Erfahrungen zu sehen, während sie gleichzeitig selbst Veränderungen durchmachen und Erfahrung verlangen.

„Ja, es ist eine ganz gewisse handwerkliche Höhe der schauspielerischen Mittel und der regielichen Mittel notwendig. Das ist sicher. Aber ich kann mir nicht vorstellen, daß das Theater nicht imstande wäre, Thomas Bernhard zu spielen [...] Ich empfinde die Charaktere gar nicht als wahnsinnig, eigentlich nicht im geringsten. Ich finde, ich empfinde sie konkret, ich empfinde sie sehr real, ich setze mich da in Widerspruch zu vielen Kritikern, die da vor allem meinen, wenn sie es nur gelesen haben, daß sie es schon nachvollziehen haben können. Ich finde die Figuren und die Situationen, in die Bernhard die Figuren stellt, ganz und gar real, deshalb sind sie mir auch gar nicht fremd und schwierig, wie ich vorhin schon gesagt habe.“¹⁸⁸

3.3. Die Konstitution eines Selbstbildes und die Bewältigung von Identitätskrisen durch Thomas Bernhards Künstlerstücke

Auf Basis der vorangegangenen Kapitel konnte gezeigt werden, inwiefern Thomas Bernhards sogenannte Künstlerstücke eine gemeinsame Basis aufweisen, aufgrund derer ihnen ein identitätsstiftendes Potenzial sowohl auf Seite des Schauspielers als auch auf Seite des Autors zugesprochen werden kann. Im Folgenden sollen nun, anhand der beiden ausgewählten Theatertexte *Die Macht der Gewohnheit* und *Minetti*, konkrete Belege und Beispiele für den Beitrag dieser Texte zu Identitätsprozessen dargestellt und argumentiert und mit den eingangs beschriebenen theoretischen Modellen in Verbindung gebracht werden. Um den verschiedenen Ebenen, auf denen sich entsprechende Prozesse abspielen können, gerecht zu werden, muss die Analyse in eben jene m.E. vier großen Ebenen unterteilt und auf deren Basis bearbeitet werden, um anschließend zu einem Ergebnis zusammengeführt werden zu können.

¹⁸⁸ Minetti, Bernhard: „Telefongespräch mit Bernhard Minetti über Thomas Bernhard“. In: Lachinger, Johann; Pittertschatscher, Alfred [Hrsg.]: *Literarisches Kolloquium zu Thomas Bernhard. Materialien*. Weitra: Verlag publication PN° 1 Bibliothek der Provinz. 1994. S. 212-217, hier S. 214 ff.

3.3.1. Identitätsprozesse der Figuren innerhalb der Handlung

Im Zuge der Untersuchung von Gemeinsamkeiten aller Künstlerstücke Thomas Bernhards konnte bereits argumentiert werden, dass allen Figuren ein konkreter Umgang mit Kunst sowie ein daraus zu schöpfendes Identifikationspotenzial gemein ist. Das Scheitern in der Kunst definiert als ein Aufzeigen der Grenzen, die jedem Individuum gesetzt sind und am Beispiel des Künstlers radikal verdeutlicht werden, lässt einen Rückschluss darauf zu, dass es sich dabei um einen Beitrag zu Identitätsprozessen, sowohl im Individuum als auch für die Gesellschaft, handeln kann. Weiters kann der Kampf der Figuren gegen ihre eigene Biografie mithilfe der Kunst ebenfalls als ein Versuch zur Findung und Etablierung einer eigenen Identität interpretiert werden.

In *Minetti* zeigt Thomas Bernhard am Beispiel des alten Schauspielers deutlich, inwiefern die von Goffman beschriebene Störung des Ensembles durch das Individuum die eigene Biografie und damit die Konstitution des Selbstbildes des Individuums maßgeblich beeinflussen kann.

„Minetti ist verjagt worden als Theaterdirektor in Lübeck, weil er dem Geschmack des Publikums sich nicht bequemen wollte.“¹⁸⁹

Minetti als Figur trauert einem Selbstverständnis als großer Schauspieler nach, das durch eine Inkompatibilität von Selbst- und Fremdbild, durch sein Agieren als Störung des Publikumsensembles verloren gegangen ist. Diese Inkompatibilität hält bis heute an und zeigt sich auch in Minettis Warten auf den Schauspieldirektor, der ganz offensichtlich nicht kommen wird. Während es klar zu sein scheint, dass Minetti auf ein solches Treffen hofft, es aber nie geschehen wird, sieht sich Minetti selbst in der Position des Gebenden, desjenigen, der durch sein Erscheinen einem anderen, dem Schauspieldirektor, einen Gefallen tut. Seine Perspektive auf sich selbst und die Außenwelt erweist sich dabei als vollkommen verzerrt und realitätsfern.

¹⁸⁹ Gamper. In: Haider-Pregler; Deutsch-Schreiner. 1994. S. 118.

*„Beinahe glaube ich
er kommt nicht mehr
aber letzten Endes will er etwas
nicht ich ich nicht
Es ist eine Ungeheuerlichkeit
einen Menschen
mit welchem man verabredet ist
sitzenzulassen
Minetti lässt man nicht sitzen“¹⁹⁰*

Der erfahrene Identitätsverlust beziehungsweise der Wunsch nach Wiederherstellung oder auch Erhaltung der einmal dagewesenen Identität ist Auslöser und Mittelpunkt der von Bernhard geschaffenen Krise der Figur Minettis. Der Identitätsprozess ist in diesem Fall demnach als ein negativer, weil gegen den Willen des Protagonisten verlaufender zu beschreiben, der aber dennoch einer klassischen Argumentation durch Goffman folgt.

In weiterer Folge erweist sich Minetti als Künstlerfigur, so Gamper in seiner Argumentation, als isoliert und innerhalb seiner eigenen Vorstellungswelt, in Abgrenzung zur Gesellschaft gefangen.¹⁹¹

Die Unvereinbarkeit von „Ich“ und „ICH“, von Gesellschaft und Individuum zeigt sich nicht nur am Ensembledenken Goffmans, sondern auch klar in der von Mead postulierten Notwendigkeit des „Ich“, sich mit dem „ICH“ als jene Instanz, die gewisse Regeln und Grenzen vorgibt und deren Einhaltung einfordert, zu arrangieren und in Einklang zu befinden.

„Die Wiederholungs- und Variationsmuster laufen auf die absolute Entgegensetzung von Künstler und Gesellschaft hinaus: in allem gegen die Gesellschaft und alles für die Kunst.“¹⁹²

Hans Höller beschreibt damit eindrücklich, wie die von Mead geforderte Überschreitung der Grenzen durch den Künstler in eine negative Form der Isolierung und Ausgrenzung von der Gesellschaft umschlagen kann. Was Thomas Bernhards Künstlerfiguren passiert, ist eine totale Selbstdefinition durch die Kunst, ungeachtet

¹⁹⁰ Bernhard: „Minetti“. 1988. S. 236 f.

¹⁹¹ Vgl. Gamper. In: Haider-Pregler; Deutsch-Schreiner. 1994. S. 119.

¹⁹² Höller, Hans: „Selbstporträts des Künstlers als alter Mann. Zu typischen Figuren bei Thomas Bernhard, Franz Grillparzer und Adalbert Stifter“. In: Gebesmair, Franz; Mittermayer, Manfred [Hrsg.]: *Bernhard-Tage Ohlsdorf. ‚In die entgegengesetzte Richtung‘. Thomas Bernhard und sein Großvater Johannes Freumbichler. 1999. Materialien*. Weitra: Verlag publication PN°1 Bibliothek der Provinz. 1999. S. 201-214, hier S. 202.

kollektiver Konsequenzen, was in weiterer Folge durch den Einfluss der Gesellschaft auf die äußeren Umstände zum Verlust dieser Identität und einer Krise führt.

In diesem Fall ist der Einzelne, der alte Schauspieler, für die Gruppe, die Gesellschaft, aufgrund seines Agierens, seiner eigenen Denkweise und Vorstellungswelt sowie seines daraus resultierenden Verhaltens nicht tragbar. Das Resultat ist eine Vereinsamung, die unerwünscht zu einem anderen Selbstbild, beziehungsweise im Fall von Minetti zu dem Verlust der Identität durch die Unmöglichkeit der Erschaffung einer neuen und zum Verharren in der Erinnerung an die einmal dagewesene führt.

*„Die Veränderung ist fortschreitend
Es ist alles nur eine Frage der Zeit
[...]
Minetti
der sich der klassischen Literatur
verweigert hat
[...]
Den Fortschritt hassen
den Fortschritt hassen
[...]
Meinen Sie nicht
daß man den Fortschritt hassen muß“¹⁹³*

Ähnlich kann auch die Situation des Zirkusdirektors Caribaldi interpretiert werden. Wenngleich seine Vorgeschichte nicht konkret ersichtlich wird, so lässt sich die Figur dennoch als eine interpretieren, die die Kunst verwendet, um gegen ihre eigenen Biografie, den Tod der Tochter durch einen Unfall beim Seiltanzen, zu agieren, und darüber hinaus in einen Wahn verfällt, der es ihm verbietet, die Unmöglichkeit seines Traumes, das Forellenquintett einmal perfekt aufzuführen, zu erkennen. Es ist nicht klar erkenntlich, ob Caribaldi, ebenso wie Minetti, einer bereits einmal vorhanden gewesenen Identität, einem Selbstbild als Künstler nachtrauert, deutlich wird jedoch, dass Caribaldi zumindest eine zukünftige, utopische Identität, in der er sich als Teil eines perfekten Künstlerkollektivs und dessen Erzeuger versteht, anstrebt. Was Minetti hinsichtlich seiner Vergangenheit nicht schafft, nämlich das verloren gegangene Selbstbild als großer Schauspieler loszulassen und sich eine neue Identität aufzubauen, schafft Caribaldi in anderer Weise nicht. Er scheitert daran,

¹⁹³ Bernhard: „Minetti“. 1988. S. 207.

seinen Traum nach einer anderen, zukünftigen Identität angesichts der Widrigkeiten, die ihm begegnen, aufzugeben und sich mit der momentanen Situation abzufinden, sein Selbstbild in der Gegenwart zu erarbeiten und anzuerkennen. Als eine Interpretationsmöglichkeit bietet sich der frühe Verlust der eigenen Tochter durch einen Unfall beziehungsweise einen Fehler in der Ausübung ihrer Artistik, dem Seiltanz, an. Der persönliche Verlust aufgrund eines Mangels an Perfektion könnte als Ansatzpunkt für die Erklärung von Caribaldis Streben nach der perfekten Beherrschung der Kunst angesehen werden, wenngleich sich diese auf einer anderen, nicht artistischen, sondern musikalischen Ebene ausdrückt, welche aber nicht perfekt und reproduzierbar beherrscht werden kann, weil sie dann von Kunst in Artistik umschlagen würde.

Interessant erweist sich der immer wiederkehrende Bezug zur Maske, der in Minetti als zentrales Motiv auftaucht. Minetti erzählt konstant von jener Maske, die ihm James Ensor für seine Rolle als König Lear angefertigt hat. Mit ihr trägt er, so seine Aussage, die gesamte Weltliteratur auf dem Kopf und vor dem Gesicht.¹⁹⁴

Die Maske erfüllt hier eine Verwandlungsfunktion, ähnlich wie sie auch Kotte am Beispiel des antiken Theaters beschreibt, allerdings nicht in Bezug auf den Zuseher, der damit die vollkommene, magische Verwandlung des Schauspielers in seine Rolle assoziiert, sondern es handelt sich hier um die Maske als Hilfsmittel für Minetti, der sich damit in seiner Identität als junger, erfolgreicher Schauspieler wiederfindet.

*„Dreißig Jahre
Habe ich jeden Tag in der Frühe
Die Learmaske aufgesetzt
Vor dem Spiegel mein Kind
Dreißig Jahre jeden Tag in der Frühe ein paar Augenblicke Lear“¹⁹⁵*

Die Maske steht in diesem Fall nur symbolisch für eine Rolle, den König Lear, verwandelt Minetti beim Tragen aber weniger in diese Figur als vielmehr in ein Selbst, ein früheres Selbstbild, das er weiterhin anstrebt, dem er nachtrauert und zu dem die Maske als einzige Verbindung übrig geblieben ist.

¹⁹⁴ Vgl. Bernhard: „Minetti“. 1988. S. 209.

¹⁹⁵ Bernhard: „Minetti“. 1988. S. 240.

3.3.2. Aussagen innerhalb des Textes, die über die Figur identitätsstiftendes Potenzial für den Schauspieler haben

Innerhalb Thomas Bernhards Theatertexten finden sich zahlreiche Aussagen von Figuren, die sich auf ein konkretes Verständnis von Kunst und Schauspiel beziehen. In Anlehnung an die von Bernhard Minetti stark betonte und bereits ausreichend dargelegte Notwendigkeit zur Einfühlung in die Figuren Thomas Bernhards zwecks eines grundlegenden Verständnisses der Figuren und in weiterer Folge der Intention des Autors ist davon auszugehen, dass von den Figuren diesbezügliche Aussagen auf den Darsteller zurückwirken. Wenngleich natürlich, nicht zuletzt auch aufgrund von potenzieller Sympathie und Antipathie gegenüber den Figuren und in weiterer Folge ihren Aussagen, kein konkretes Wirken per se unterstellt werden kann, so sollen an dieser Stelle trotzdem die potenziell identifikatorisch wirkenden Aussagen dargestellt und mit dem zuvor etablierten theaterwissenschaftlichen Identitätsbegriff in Verbindung gebracht werden.

Zunächst ist auch hier wieder eine starke Orientierung an Selbst- und Fremdbild zu beschreiben.

*„Ein Künstler
der eine Kunst ausübt
braucht eine andere zweite Kunst
die eine Kunst
aus der andern
die einen Kunststücke
aus den andern“¹⁹⁶*

Was hier anklingt, ist der Versuch, die Notwendigkeit einer anderen Perspektive, hier in Form einer anderen Kunstform, für das richtige Verständnis und die wahrhaftige Ausübung der eigenen Kunstform zu beschreiben. Die Einnahme einer anderen Position, zu welcher auch eine andere Kunst und ihr Erleben zu zählen sind, wird durch die Figur des Jongleurs als ein wesentlicher Beitrag zum besseren Verständnis der eigenen Kunst und folglich auch der eigenen Person als Künstler, der mit dieser Kunst eng in Verbindung steht, dargestellt.

¹⁹⁶ Bernhard: *Die Macht der Gewohnheit*. 1988. S. 262.

Die Wichtigkeit eines Fremdbildes für die gute Ausübung der eigenen Kunst beziehungsweise der Kontrolle der künstlerischen Darstellung durch außen betont auch die Darstellung des immer wiederkehrenden Trainierens des richtigen Verbeugens, welche die Enkelin und auch der Neffe, der Dompteur, unter Anweisung ihres Großvaters zu absolvieren haben.¹⁹⁷

Die wahrhafte Kunst kann demnach nur erreicht werden, wenn sich der Künstler in seiner Entwicklung als nie abgeschlossen und als Teil eines Prozesses versteht, der unter Zuhilfenahme von Fremdwahrnehmung und deren Abgleich mit der eigenen Wahrnehmung des Selbst stetig zu Verbesserung führt.

Sobald aber Perfektion erreicht ist, handelt es sich nicht mehr um Kunst, sondern um Artistik. Der Abgleich darf demnach nie als abgeschlossen angesehen werden.

Damit zusammenhängend können auch jene Aussagen des Zirkusdirektors Caribaldi interpretiert werden, in denen er die Person des Künstlers als eine ständig in Veränderung begriffene Persönlichkeit beschreibt und damit die Prozesshaftigkeit der Identitätsfindung betont.

*„Die Kunst
ist immer
eine andere Kunst
der Künstler
oder sagen wir besser
der Zauberkünstler
es gibt ja nur Zauberkünstler
ein Anderer
täglich
tagtäglich“¹⁹⁸*

Neben der Forderung nach einer prozesshaften Veränderung des Künstlers stellt Caribaldi mit seiner utopischen Idee einer perfekten Aufführung des Forellenquintetts aber gleichzeitig die durch eine solche Prozesshaftigkeit bedingte Unmöglichkeit eines unveränderlichen perfekten Kunstwerkes dar. Sein Hoffen auf ein einmaliges, perfektes Zu-Ende-bringen der Musik mit allen Beteiligten¹⁹⁹ steht im direkten Widerspruch zu seiner Erklärung des Künstlers, der sich täglich verändert, immer ein

¹⁹⁷ Vgl. Bernhard: *Die Macht der Gewohnheit*. 1988. S. 308; S. 293.

¹⁹⁸ Bernhard: *Die Macht der Gewohnheit*. 1988. S. 279.

¹⁹⁹ Vgl. Bernhard: *Die Macht der Gewohnheit*. 1988. S. 263.

anderer ist. Wenn tatsächlich alles, vor allem jede beteiligte Person, ständig in einen Wandel inbegriffen ist, erscheint die Forderung nach einer perfekten Aufführung noch wesentlich utopischer und erweist sich als eine Widersprüchlichkeit der Figur Caribaldis in sich. Damit zeigt Bernhard aber anhand der Figur sehr deutlich, was Stanislawskij als grundlegendes Problem in der Rollenerarbeitung anerkennt und auch das Spannungsverhältnis von Schauspieler und Autor charakterisiert: die Prozesshaftigkeit der Identität einerseits als Vorteil im Zuge einer konstanten Weiterentwicklung und Erweiterung des Erfahrungs- und Handlungshorizonts, andererseits aber als Hindernis in der Bemühung um einer immer gleichen, perfekte Form der Kunstausbübung und -aufführung.

In *Minetti* beschreibt Bernhard die Angst des Künstlers als die treibende Kraft in diesem Prozess. Kunst und Angst gehören demnach zusammen und die Angst speist sich daraus, dass der Künstler darüber Bescheid weiß, mit seiner Kunst, seinem Handeln, den Gang der Geschichte zu beeinflussen.²⁰⁰

Zusammenfassend bedeutet das: Die aus der Angst resultierende Prozesshaftigkeit der eigenen Identität des Künstlers und die daraus entstehende, permanente Veränderung der Person wirken vorteilhaft in Bezug auf die Weiterentwicklung des Künstlers, hingegen aber lähmend, sobald es um das Erreichen einer perfekten und immer gleichen Aufführung geht.

Neben diesen textinhärenten Hinweisen auf die Prozesshaftigkeit und die Notwendigkeit von Selbst- und Fremdbild in Bezug auf Identität und Kunst weisen die Figuren in ihren Aussagen auch starke Bezüge zu Goffmans Verständnis von Identität und Selbstbild auf. Sein Ensemblebegriff, in dem er davon ausgeht, dass bereits ein einziges Mitglied des Ensembles prinzipiell die Möglichkeit hat, die gesamte Darstellung zu zerstören, zeigt sich einerseits sehr plakativ, wenn Caribaldi sich beschwert, dass er das Forellenquintett nie perfekt spielen könne, weil immer ein Musiker darunter sei, der durch Unachtsamkeit und Fehler alles zerstöre²⁰¹, andererseits auf einer etwas abstrakteren Ebene, wenn es darum geht, den richtigen Zeitpunkt und Rahmen für das Herunterfallen der Haube des Spaßmachers zu definieren. Während das Verrutschen der Haube im Zuge einer Vorstellung ganz klar

²⁰⁰ Vgl. Bernhard: *Minetti*. 1988. S. 212.

²⁰¹ Vgl. Bernhard: *Die Macht der Gewohnheit*. 1988. S. 264.

eine Notwendigkeit darstellt, wird es von Caribaldi abseits der Bühne als störend empfunden.²⁰²

An dieser Stelle zeigt sich deutlich, über die Figuren vermittelt, die von Goffman betonte Wichtigkeit der Anpassung des Individuums an das jeweilige, ihn gerade umgebende Ensemble. Während der Spaßmacher im Kontext der Vorführung, als Teil eines künstlerischen Ensembles, das auf ein Ensemble von Zuschauern trifft, eine konkrete Aufgabe, das ständige Verlieren der Haube, zu erfüllen hat, erweist sie sich, sobald er Teil eines anderen Ensembles, nämlich jenes der Artisten als Privatpersonen, ist, als störend und unangemessen. Damit geht bei Thomas Bernhards Figuren auch die indirekte Forderung nach dem Verhindern von unvereinbaren Nebenereignissen einher, wie sie Goffman definiert.

Der richtige Zeitpunkt des Verlierens der Haube ist dabei, so betonen es sowohl der Jongleur als auch Caribaldi mehrmals deutlich, entscheidend.²⁰³

Würde der Spaßmacher seine Haube auf der Bühne nicht verlieren, so würde dies ein Nebenereignis darstellen, das mit seiner grundsätzlichen Darstellung, seiner Rolle innerhalb des Ensembles, in dem er sich befindet, und mit den Erwartungen des Ensembles des Publikums unvereinbar ist.

Abschließend ist auch auf die Bezugnahme der Glaubhaftigkeit einer Darstellung, die Goffman ebenfalls intensiv behandelt, einzugehen. Caribaldi positioniert sich diesbezüglich ganz klar.

*„Alles Unwillkürliche
soll in ein Willkürliches
verwandelt werden“²⁰⁴*

Einerseits liegt hier die Betonung auf der Beherrschung der Kunst, welche stets den Eindruck vermitteln muss, bewusst und kontrolliert ausgeübt zu werden, andererseits kann diese Aussage aber auch klar dahingehend gelesen werden, dass die Glaubhaftigkeit der Darstellung als wesentlich und wichtig angesehen wird.

Die Beherrschung der Kunst, das Wiedergeben einer Leistung lässt sich aber auch in Anlehnung an Stanislawskijs Forderung nach einer intensiven Auseinandersetzung mit den durch den Autor gestellten Anforderungen und einer eventuell notwendigen

²⁰² Vgl. Bernhard: *Die Macht der Gewohnheit*. 1988. S. 323 ff.

²⁰³ Vgl. Bernhard: *Die Macht der Gewohnheit*. 1988. S. 341.

²⁰⁴ Bernhard: *Die Macht der Gewohnheit*. 1988. S. 279.

Aussetzung an neue Erfahrungen und in diesem Sinne Identitätskrisen in Bernhards Texten finden.

*„Aber von den Menschen
noch dazu Artisten
Künstler
Herr Caribaldi
kann man doch
die Beherrschung erwarten“²⁰⁵*

Der Künstler hat also seine Leistung unter allen Umständen, unter Aufwendung aller ihm möglichen Mittel zu erbringen und, folgt man Stanislawskij, dafür eben auch Identifikationsprozesse zu durchleben.

In Bezug auf Meads Identitätstheorie lassen sich in Bernhards Theatertexten vor allem zwei Schwerpunkte ausmachen. Einerseits die Fokussierung auf die Sprache, die eindeutig Aufschluss darüber gibt, inwiefern ein Künstler seinen Körper und damit seine Kunst beherrscht – ein Künstler, der kurze, abgehackte Sätze spricht, beherrscht seine Atmung und damit seinen Körper nicht richtig²⁰⁶ –, andererseits die Frage nach der Möglichkeit von Kunst, konventionelle Grenzen zu überschreiten und darin eine Unterstützung durch die Gesellschaft zu erfahren, in der sich Caribaldi selbst widerspricht.

Während er zunächst davon ausgeht, dass einzig die Rücksichtslosigkeit den einzig richtigen Weg im Willen um die Vermittlung von Kunst und ihrer Aufgabe darstellt, argumentiert er wenige Sätze später, dass die Gesellschaft jene, die gegen sie und ihre Regeln verstoßen, ausstößt.²⁰⁷

In Bezug auf Mead lassen sich jene zwei Argumentationslinien also ganz klar finden. Während Mead die Sprache als das wesentliche Mittel zur Erfahrung des Selbst und damit der Identität definiert, zeigt sich am Beispiel der Aussage des Jongleurs bezüglich der Atmung deutlich, inwiefern die Körperbeherrschung, an die die Sprache unmittelbar gebunden scheint, die Beziehung eines Künstlers zu seiner Kunst und damit sein Selbstverständnis wesentlich mitprägt.

Bezüglich des Potenzials der Kunst zur Grenzüberschreitung stellt Bernhard seine Figuren ganz klar in jene Kontroverse, die Mead auch selbst beschreibt: die

²⁰⁵ Bernhard: *Die Macht der Gewohnheit*. 1988. S. 263.

²⁰⁶ Vgl. Bernhard: *Die Macht der Gewohnheit*. 1988. S. 322.

²⁰⁷ Vgl. Bernhard: *Die Macht der Gewohnheit*. 1988. S. 319.

Kontroverse zwischen der Einforderung des Ausdehnens, Überschreitens und Erweiterns der Grenzen auf der einen Seite, der Erwartung eines Bewusstseins über das durch die Gesellschaft akzeptierte, weil sie nicht in ihrer Gesamtheit infrage stellende Maß an Kritik auf der anderen Seite.

Denn genau in diesem Zusammentreffen des kritisierenden Individuums und der damit konfrontierten Gesellschaft finden sich Bernhards Künstlerfiguren, wenn sie die Kunst gegen ihre eigene Biografie ausüben, durch ihre Kunst die dem Individuum generell gesetzten Grenzen stark verspüren und in weiterer Folge für das Individuum und die Gesellschaft aufzeigen.

*„Sie jonglieren mit Ihren Tellern ja auch
lebenslänglich
gegen die Gesellschaft
[...]
Der Kopf ist von der Kunst
die einer macht
nicht mehr in Ruhe gelassen
hört er auf
ist er tot“²⁰⁸*

Ein ähnliches Kunstverständnis vermittelt Bernhard auch über die Figur Minettis, wenn er diesen sagen lässt:

*„Die Welt will unterhalten sein
Aber sie gehört verstört
Verstört verstört
Wo wir hinschauen nichts
Als ein Unterhaltungsmechanismus heute
[...]
Mit dem Geistesgegenstand
gegen den Geistesunrat
mit dem Kunstwerk
gegen die Gesellschaft
gegen den Stumpsinn“²⁰⁹*

Minetti transportiert hier als Figur die von Mead geprägte, grundsätzliche Funktion des Künstlers als Störfaktor, der Grenzen überschreitet und das Publikum und damit

²⁰⁸ Bernhard: *Die Macht der Gewohnheit*. 1988. S. 320.

²⁰⁹ Bernhard: *Minetti*. 1988. S. 221 f.

die Außenwelt verstört und ihnen die Möglichkeit zur Veränderung, zu einem neuen Selbstbild ermöglicht.

Das bewusst gestörte und verstörende Verhältnis zwischen Schauspieler und Publikum rückt die Figur Minettis weiter in den Fokus, indem sie geradezu von einer abstoßenden Ambivalenz zwischen Darsteller und Zusehern spricht, die als oberste Aufgabe der Kunst zu verstehen und von daher unbedingt zu erreichen ist. Zugleich scheint Minetti damit auch seine Abwendung von der großen Weltliteratur legitimieren zu wollen, um die Ursache, den Fehler für seine Absetzung am Theater und den damit einhergehenden Verlust seiner Identität, zu argumentieren.

*„Der Schauspieler
ist das Opfer seiner fixen Idee einerseits
andererseits vollkommenes Opfer des Publikums
er zieht das Publikum an
und stößt es ab
in meinem Fall habe ich das Publikum
immer abgestoßen
je größer der Schauspieler
und je größer die Kunst des Schauspielers
desto heftiger ist das Publikum abgestoßen
[...]
Das Publikum wird auf die Probe gestellt
Das Publikum muß vom Schauspieler entsetzt sein
Zuerst hat er es zu hintergehen
und dann hat er es zu entsetzen
[...]
Der größte Feind des Schauspielers
ist sein Publikum
Wenn er das weiß
steigert er sich in seiner Kunst“²¹⁰*

²¹⁰ Bernhard: *Minetti*. 1988. S. 238 f.

3.3.3. Regieanweisungen und Sprachstruktur als Beitrag zur Konstitution eines Selbstbildes mithilfe der Figur

In der Auseinandersetzung mit Thomas Bernhards Theatertexten, ihrer Struktur und Wirkungsweise erweist sich ein Merkmal als essenziell für die Arbeit des Schauspielers an der Figur: die Sprache.

Was Mead in seiner Identitätstheorie deutlich hervorhebt, die Wichtigkeit der Sprache zur Erschaffung eines Selbstbildes auf Basis der Verständigung mit anderen, erweist sich bei Bernhard als grundlegendes Material zur Verkörperung der Künstlerfiguren und einer daraus resultierenden Identifikation mit der Figur und dem Verständnis der Intention des Autors.

„Das Paradoxe dieser künstlichen Vergegenständlichung der Sprachform, die sich von praktischen Verwendungszusammenhängen freizuspielen scheint, liegt nun darin, daß sie zugleich ungewöhnlich realistisch die soziale Physiognomik alter, vereinsamter Menschen herauspräpariert, daß sie bis in Einzelheiten der Charakteristik der Sprache vereinsamter alter Menschen entspricht: Perseveration als Mittel der Verkettung, Sprache, die nur mehr auf sich selbst zurückkommt, weil sie nicht mehr von außen gestützt ist; Monologe aus Not; das Dialogische der Sprache zurückgenommen, weil das Reden kein Echo mehr findet und in die Leere geht.“²¹¹

Was sich bei Caribaldi in langen Textpassagen bereits ankündigt, findet bei Minetti seinen Höhepunkt: Die Isolierung des Künstlers, die Abwendung der Gesellschaft aufgrund der Unvereinbarkeit und die Suche nach einer neuen beziehungsweise das unbedingte Festhalten an einer alten Identität spiegeln sich in der Sprache wider. So wie Mead es beschreibt, kommt der Sprache in der Konstitution eines Selbstbildes eine wesentliche Aufgabe im Austausch mit anderen, im Abgleich mit dem Fremdbild zu. Wenn nun diese Außenwelt, das Fremdbild aufgrund der Isolation vollkommen verloren ist, so ist der Gesprächspartner nur noch der Künstler selbst, es kommt zum Monolog, zum Austausch mit sich selbst und zur sprachlichen Konstitution einer Identität, welche ausschließlich durch das Selbstbild bestimmt und daher, wie bei Caribaldi, aber auch bei Minetti, utopisch ist.

Bernhards Sprachstruktur, welche er den Figuren verleiht, kann somit als wesentlicher Bestandteil zur Darstellung des Identitätsprozesses innerhalb der

²¹¹ Höller. In: Gebesmair; Mittermayer. 1999. S. 203.

Figuren, aber auch als Hilfsmittel zur Annäherung an die Figur und ein Verständnis für ihre Situation durch den Schauspieler interpretiert werden. Durch die enge Verknüpfung der Identitätslosigkeit der Figur und ihrer Sprache beziehungsweise der wechselseitigen Beschreibung des einen durch das andere, manifestiert sich erst der Sinn hinter dem Einsatz langer monologhafter Textpassagen, deren Inhalt sich stets um sich selbst zu drehen scheint.

„Bei Bernhard sind aus den Helden der Moderne weißbärtige Männer geworden, mürrische Greise, heruntergekommene Schausteller. Ihre Sprache hat sich verdinglicht, das ‚gegen‘ ist zum Versatzstück ihrer Sprachmechanik geworden. Ihre Sprache zelebriert den Kultus des Künstlers als Märtyrer seiner Kunst.“²¹²

Auch hier zeigt Höller einmal mehr den engen Zusammenhang der Figurenidentität, der Sprachverwendung und des daraus resultierenden Potenzials zum Verständnis der Gesamtidee des Autors auf.

Hinzu kommt die bereits angesprochene Isolation des Künstlers, welche er als Opfer gesellschaftlichen Unverständnisses gegenüber seiner bedingungslosen Hingabe zur Kunst entgegen gängiger kollektiver Konventionen ertragen muss. Die durch die Vereinsamung und Ausgrenzung hervorgerufene Sprache ist demnach Symbol für eben jene Isolation, woraus sich eine gegenseitige Bedingtheit ergibt, welche schlussendlich das Streben nach vergangener oder zukünftiger Identität entgegen allen Widrigkeiten ergibt.

Als ambivalent, auch für eine Interpretation, erweisen sich die Regieanweisungen, die Thomas Bernhard in seinen Stücken vorgibt. Konkrete Vorgaben, wie etwa das Kriechen Caribaldis am Boden auf der Suche nach dem Kolofonium, ein immer wiederkehrendes Motiv, das sich durch das gesamte Stück durchzieht, kann beispielsweise als ein Bewegungsablauf, der sich an Minetti als Schauspieler orientiert, angesehen werden, wenn man bedenkt, dass sich dieses Kriechen beispielsweise in *Der Schein trügt*, einem Theatertext Bernhards, in dem die Rolle des Karl ebenfalls von Bernhard Minetti verkörpert wurde, wiederfindet.

²¹² Höller. In: Gebesmair; Mittermayer. 1999. S. 212.

„Bernhard Minetti ließ sich auch voll und ganz darauf ein, unter Hintanlassung jeder persönlichen Eitelkeit den altersbedingten physischen Verfall der Figuren mit erbarmungslosem Exhibitionismus und grotesken Clownerien auszuspielen. Als Zirkusdirektor Caribaldi kriecht er, wenn sich der Vorhang hebt, auf der Suche nach dem dringlich benötigten Kolophonium stöhnend in alle Ecken und Winkel seines Wohnwagens. Eine noch drastischere Suchaktion nimmt er dann als Karl zu Beginn von Der Schein trägt vor, wenn er, mit der Lesebrille auf der Nase, auf allen Vieren in langen Unterhosen auf der Jagd nach der verschwundenen Nagelfeile den Boden seines unaufgeräumten Wohnzimmers inspiziert [...] Und schließlich schwingt der 80jährige Minetti als 82jähriger Schauspieler am Anfang von Einfach kompliziert mit verbissener Energie den Hammer, um Mäuselöcher zuzunageln.“²¹³

Es ließe sich daraus, zumindest bei einer ersten Betrachtung, schließen, dass Bernhard nicht nur Sprachstrukturen und Inhalte zur Identitätsfindung des Schauspielers bereitstellt, auch die Regieanweisungen ließen sich dahingehend interpretieren – eine Lesart, der auch Hans Höller folgt.

„Die Regieanweisung zum Auftritt Minettis akzentuiert das Unzeitgemäße im Habitus des alten Schauspielers, der ,in einem knöchellangen Wintermantel, schwarzen Lackschuhen mit Gamaschen, einem breitkrempigen Hut und einem Regenschirm auf dem linken Arm, ein offenes Unterhosenband hängt bis auf den Boden“²¹⁴ die Bühne betritt.“²¹⁵

Es scheint, unter Annahme eines solchen Zusammenhangs, tatsächlich so zu sein, dass Bernhard als Autor Regieanweisungen nutzt, um das Identifikationspotenzial des Schauspielers mit der Rolle auch körperlich, auf Basis von Gesten und Bewegungen zu erhöhen. Das Kriechen als wiederkehrendes Motiv kann ebenso als ein dem Schauspieler Minetti zugeschriebener Bewegungsablauf, der ihn, auf Basis bisheriger Stücke, deutlich charakterisieren soll, gelesen werden, wie der Versuch, die Figur des alternden Schauspielers, abgesehen von der deutlich monologisierenden Sprachstruktur, auch auf körperlicher Ebene erkennbar und wahrnehmbar zu machen, für Darsteller und Publikum einen identifikatorischen Wiedererkennungswert zu schaffen.

²¹³ Haider-Pregler; Peter. 1999. S. 36 f.

²¹⁴ Bernhard: „Minetti“. 1988. S. 206.

²¹⁵ Höller. In: Gebesmair; Mittermayer. 1999. S. 201.

Dem entgegen stehen allerdings Thomas Bernhards Aussagen bezüglich seiner Regieanweisungen sowie der Verwendung solcher unterstützenden Mittel im Allgemeinen.

„Ich bin ein Gegner von Anweisungen, das erdrückt ja jedes Stück. Regieanweisungen ergeben sich von selbst aus dem Text. Und Schriftsteller, die so was machen, sind immer die schlechten. Je mehr Anweisungen, desto weniger Freiräume, für den Schauspieler und den Regisseur. Es müsste der Text so zwingend sein, daß völlig daraus hervorgeht, was das ist, und wenn der Text die Kraft nicht hat, dann nützt das gar nichts.“²¹⁶

Durch diese Aussagen Bernhards wird die vorherige Interpretation der Regieanweisungen klar infrage gestellt. Unklar bleibt allerdings, wenn Bernhard sich tatsächlich als strikter Gegner von Anweisungen innerhalb des Textes durch den Autor positioniert, warum sich dennoch solche, wenn auch begrenzt in seinen Texten finden. Es konnte bisher klar gezeigt werden, dass Thomas Bernhards Texte durchaus über die Kraft verfügen, durch sich selbst klare Strukturen vorzugeben und große Anweisungen überflüssig zu machen, dennoch verlangen die vorhin dargestellten Muster in den Anweisungen Bernhards nach einer genaueren Auseinandersetzung und sollen in diesem Sinne als Beitrag zu einer Identitätsfindung, sowohl für die Figur selbst als auch für Schauspieler und Publikum, klassifiziert werden. Inwiefern Thomas Bernhard diese Anweisungen dahingehend bewusst eingebaut hat, bleibt zu bezweifeln, es ist aber auch nicht davon auszugehen, dass sie ohne konkrete Funktion in seinen Theatertexten platziert wurden.

Darüber hinaus soll hier auch noch angemerkt werden, dass das rein körperlich-gestische Identitätspotenzial nicht strikt von sprachlichen Strukturen getrennt werden kann. Bernhard Minetti selbst betont, dass die Sprachstruktur Bernhards stets Auswirkungen auf sein Gefühl von Körperlichkeit bei der Darstellung hatte. Die physische Verfassung einer Figur spiegelt sich auch in ihrer Sprache wider, den Körper während des Sprechens zu spüren, mache die Darstellung erst wahrhaftig,

²¹⁶ Hofmann, Kurt: *Aus Gesprächen mit Thomas Bernhard*. Erweiterte Ausgabe. München: Deutscher Taschenbuchverlag GmbH & Co KG. 1991. S. 90.

der Realismus entstehe erst, wenn Körper und Sprache untrennbar miteinander verbunden wären und das eine auf das andere einwirke.²¹⁷

3.3.4. Identitätsprozesse auf Basis von Selbstbeschreibungen Bernhard Minettis

In den vorangegangenen Kapiteln wurden bereits mehrere Ebenen, auf denen Identitätsbildung durch Theatertexte stattfinden oder angeregt werden kann, untersucht. Neben der Identität der fiktionalen Figuren wurden dabei auch die Figuren als Sprachrohr des Autors zum Darsteller sowohl in Bezug auf Sprachstruktur und -inhalte als auch hinsichtlich körperlich-motorischer Anweisungen analysiert. Auch das Spannungsfeld zwischen Autor und Darsteller wurde bereits eingehend behandelt.

An dieser Stelle soll der Fokus nun auf den Darsteller, nicht ausschließlich als Träger und Vermittler einer Rolle, sondern als Individuum mit eigener Persönlichkeit gelegt und der Frage nachgegangen werden, inwiefern die Rollenidentität die persönliche Identität des Schauspielers beeinflusst beziehungsweise mitgestaltet. Als Beispiel dient, wie eingangs bereits argumentiert, Bernhard Minetti, bei dem Figur und Darsteller (scheinbar) die höchste Form der Verbundenheit erreichen, indem er in *Minetti* sich selbst, aus der Perspektive des Autors Thomas Bernhard, zu spielen hat. Annemarie Matzke sieht in der Selbstdarstellung auf der Bühne den Kern der Verbindung von Identität und Darstellung gegeben.

„Die szenischen Selbstdarstellungen stellen die Frage nach dem ‚Ich‘, nach der Verfasstheit menschlicher Subjektivität neu. Wie keine andere Form schauspielerischer Darstellung problematisieren sie die Frage von Identität und Darstellung auf der Bühne.“²¹⁸

Eine Selbstdarstellung, aus welcher Perspektive scheint hier noch nicht ausschlaggebend zu sein, bedeutet demnach das höchste Maß an Problematisierung von Identität und Rolle. Matzke spricht allerdings nicht von einer totalen Aufhebung der Differenzierung zwischen Figur und Darsteller, merkt aber an, dass es bestimmte Zeichen geben muss, die es sowohl dem Betrachter

²¹⁷ Vgl. Rühle; Minetti. 1985. S. 314.

²¹⁸ Matzke. 2005. S. 6.

beziehungsweise Leser als auch dem Darsteller, dem Porträtierten selbst, möglich machen, sich als Protagonist der Darstellung zu identifizieren.²¹⁹

Zum einen steht im Fall von Minetti hierfür sicherlich schon einmal der Name. Die Betitelung des Textes mit dessen Namen sowie die Bezeichnung der Figur als alten Schauspieler lassen bereits eindeutige Schlüsse auf einen Zusammenhang zwischen Darsteller und Protagonist zu.

Zum anderen ist auch hier die Funktion der Regieanweisungen nicht zu unterschätzen. Durch wiederkehrende Bewegungsabläufe, die Minetti bereits in anderen Rollen vollziehen musste, können diese als konkret ihm zugeschrieben interpretiert werden und so das Identifikationspotenzial des Darstellers mit der Figur, die er selbst sein soll, erhöhen.

In Summe ergibt sich aus dem Aufeinandertreffen der Perspektive des Autors und den Ausführungen und Interpretationen des Schauspielers etwas Drittes, vollkommen Neues, was von beiden Seiten für die Arbeit an weiteren Figuren und Rollen wieder aufgegriffen und unter Beibehaltung der einmal entwickelten Grundmuster immer neu variiert werden kann.²²⁰

Matzke geht davon aus, dass es sich bei einem Selbstdarsteller stets um jemanden handelt, der aus sich selbst ein Kunstwerk schafft.²²¹ Dem ist im Fall von Minetti nur begrenzt zuzustimmen. Natürlich ist es Minetti, der, so er im Sinne Stanislawskijs an die Rolle herangeht, durch Einfühlung, Verständnis und Erfahrung die Rolle formt und verkörpert, die Vorgabe zu diesem Kunstwerk der Rolle, die Gesamtidee und die Perspektive stammen aber vom Autor Thomas Bernhard. In Anlehnung an die Definition des Spannungsfeldes zwischen Autor und Schauspieler kann also davon ausgegangen werden, dass die Figur Minetti als Kunstwerk, der mit Sicherheit ein gewisser Teil an Selbstdarstellung innewohnt, nicht allein durch den Selbstdarsteller geschaffen wird und somit nicht als autobiografisch und authentisch klassifiziert werden kann. Es handelt sich um eine Interpretation der Autorenperspektive durch den Darsteller.

²¹⁹ Vgl. Matzke. 2005. S. 30.

²²⁰ Vgl. Haider-Pregler. In: Castein; Stillmark. 1990. S. 182.

²²¹ Vgl. Matzke. 2005. S. 37.

Bernhard Minetti selbst zieht zum einen eine klare Trennlinie zwischen der Figur Minetti und ihm selbst, zum anderen fühlt er sich mit dieser Figur auf thematischer Ebene aber zutiefst verbunden.

„Weil Bernhard das alles in diesem Stück [Anm.: Die Macht der Gewohnheit] darstellt, die Probleme des Schauspielers von einem Artisten erzählen läßt, hatte ich nie das Gefühl, ebenso wie in ‚Minetti‘ mich selbst zu spielen. [...] Ich werde immer wieder gefragt, ob ich denn dieser Minetti sei, den Thomas Bernhard geformt hat. Ich kann dann nur mit einem flüchtigen Lächeln antworten und daran denken, daß große Teile meines Lebens in Bernhards Stücken ja gar nicht vorkommen. Andererseits trifft er im Kern mein Wesen als Schauspieler.“²²²

Das Wesen des Schauspielers trifft Bernhard, so Minetti, indem er den lebenslangen Kampf eines Schauspielers mit und um seine Rolle beschreibt, ein Thema, das Minetti als Darsteller auch an sich selbst beobachtet. Das Vermögen oder Nichtvermögen, eine Rolle auszufüllen, tatsächlich zu erreichen und der lebenslange Kampf mit dem Publikum sind Minetti bekannt. Den von Bernhard in seinen Stücken beschriebenen Mut zum Eklat, der eigentlich der Mut des Autors ist, will er als Darsteller ebenso haben wie die Sorge um das Durchhalten, das Festhalten an Rollen und Ideen, um sich nicht dem Publikum und dem billigen Erfolg preiszugeben.²²³

Fremd- und Selbstbild treffen sich hier in der Figur Minettis, die Perspektive des Autors entspricht jener des Darstellers, der zugleich der Dargestellte ist. Die Einfühlung in die Rolle nach Stanislawskij steht dabei bei beiden ebenso im Vordergrund wie der Anspruch an die Kunst, das Publikum zu irritieren und zu verstören. Thomas Bernhard trifft in seinem Porträt Minettis jenen Teil seiner Persönlichkeit, den er am besten kennt, jenen des Schauspielers, ziemlich genau, erfasst die Situation, Sorgen und Probleme, aber auch Ansprüche des Darstellers und bietet somit einen großen Feld an Selbstfindung für Minetti als Darsteller seiner selbst. Zugleich gibt es aber dennoch maßgebliche Unterschiede in der Formung und Charakterisierung der Figur durch Thomas Bernhard, die von Minetti als Individuum abweichen. Thomas Bernhard formt, folgt man der Argumentation Minettis, eine fiktive Figur, die dem realen Minetti nicht allzu ähnlich ist, um die Perspektive auf die

²²² Rühle; Minetti. 1985. S. 273.

²²³ Vgl. Rühle; Minetti. 1985. S. 272.

Kunst, den Umgang mit ihr, der eindeutig Minettis Ansichten entspricht, auszudrücken.

„Ich habe mich auch selbst gefragt, wie minettihaft ‚Minetti‘ sei; weil es ein ständiges Hin und Her zu geben scheint zwischen der Theaterfigur und dem tatsächlichen Minetti. Ich kann nur sagen, es ist viel, sehr viel von mir in diesem Stück. Bernhard hat das alles erspürt. Wir haben nie über mich diskutiert, haben über das Wesen der Schauspielerei, von dem da gehandelt wird, nie ein Wort verloren. Was er von mir erkannt hat, wie ich wohl als Schauspieler bin, was und wie ich denke, wie ich mich an den Zuständen und Schwierigkeiten mit mir und dem Theater reibe, das trifft unheimlich. Nur ist Minetti im Leben nicht so konsequent wie auf dem Theater. Als ich das Stück ‚mein Stück?‘, spielen mußte, habe ich mich zu der Rolle verhalten, als ob es den Titel ‚Minetti‘ gar nicht gäbe. Ich habe mich nicht freudig oder fälschlich mit der Rolle identifizieren wollen, der Name galt nicht, nur eine Figur.“²²⁴

Minetti kommentiert aber nicht nur seine Annäherung an die Figur des Minetti, er hat auch grundlegende Positionen zum prinzipiellen Umgang mit Thomas Bernhards Figuren. Für ihn steht dabei das Erfassen einer Figur in all ihrer Komplexität, ihrer Kompliziertheit, dem Oszillieren zwischen Heiterkeit und Traurigkeit, zwischen Komödie und Tragödie an erster Stelle. Er plädiert für das grundlegende Erkennen einer Figur in all ihren Wesenszügen, das eindeutig vor der Auslegung der Rolle im Sinne des Autors stehen muss, ja dieses eigentlich erst ermöglicht²²⁵ und entspricht somit deutlich den Forderungen Stanislawskijs.

„Ich lasse mich beim Spiel gern auch da und dorthin fallen, denn meine komödiantische Natur nährt sich gern aus Freiheiten. Sie prägen auch meine Art, Thomas Bernhardsche Rollen zu spielen. [...] Bernhard ist für mich der absolute Souverän auf dem Gebiet der Tragikomödie. [...] Ich spüre da immer wieder den philosophischen Punkt, an dem ich zu fragen beginne: Wie definieren wir Existenz? Aus der komischen Perspektive, aus der erhabenen, aus der tragischen? [...] Wie das eigene sehen wir auch Handeln und Leben der anderen, sehen sie hilfsbedürftig, lächerlich, traurig, bewundernswert. Bernhard hat das Fragwürdige in unserem Tun bis in die Tiefe durchschaut; das entdecken und nachvollziehen zu können, macht mein Glück als Schauspieler.“²²⁶

Damit zeigt Minetti ganz klare Identitätsprozesse innerhalb seines Erarbeitens einer Figur, aber auch in seiner Auseinandersetzung mit seiner eigenen Identität auf. Der Abgleich von Selbst- und Fremdbild spielt dabei ebenso eine wichtige Rolle wie die

²²⁴ Rühle; Minetti. 1985. S. 315 f.

²²⁵ Vgl. Rühle; Minetti. 1985. S. 313.

²²⁶ Rühle; Minetti. 1985. S. 270 f.

Frage nach der Herangehensweise an die ambivalenten Figuren Thomas Bernhards. Die Unmöglichkeit der Klassifizierung eröffnet für Minetti ein Spektrum an Interpretationsmöglichkeiten, verlangt ihm aber gleichzeitig eine genauere Auseinandersetzung mit seiner Umwelt, den ihn umgebenden Menschen und dem menschlichen Charakter an sich ab. Die vorhin beschriebenen Identitätsprozesse der Figuren haben demnach ganz deutlich Auswirkungen auf den Darsteller, seine Wahrnehmung, indem sie Beobachtungen, Selbstkenntnis und damit Erfahrung verlangen. Die Eindeutigkeit im Oszillieren zwischen Tragödie und Komödie, die genaue Zeichnung einer Figur kann bei Minetti nur erfolgen, indem er sich neuen Eindrücken und deren Wirkung und damit im Grunde identitätskonstituierenden Prozessen aussetzt.

3.4. Der Beitrag Thomas Bernhards zu einem künstlerischen Selbstverständnis von Autor und Schauspieler sowie deren Beziehung zueinander

In diesem Kapitel wird deutlich gezeigt, welchen wesentlichen Beitrag Thomas Bernhards Theatertexte zu einem Selbstverständnis des Schauspielers sowohl in Bezug auf die darzustellende Rolle als auch hinsichtlich der eigenen Beziehung zur Kunst und zu seinem Beruf als Darsteller, zu leisten vermögen. Auch das Verhältnis von Schauspieler und Autor wurde diesbezüglich eingehend untersucht, wengleich Bernhards persönliche Beziehung zu Schauspielern auf Basis seiner Selbstaussagen als durchaus ambivalent und nicht eindeutig interpretierbar, seine Begeisterung für Bernhard Minetti und dessen Kunst- und Schauspielverständnis aber als klar gegeben angesehen werden muss.

„Mit normalen Schauspielern kann man eh nichts machen, das sind höchstens sechs Wochen, also in sechs Wochen kann man so etwas nicht proben. Das geht, wenn der Minetti das gespielt hätte, weil der hat sich nichts dreinreden lassen, der hat das völlig frei gemacht. [...] Bernhard Minetti hat halt eine unglaubliche Erfahrung, Jahrzehnte und hat ganz bewußt mitgemacht. Also nicht nur als beamteter Schauspieler, sondern mit allem Raffinement, mit aller Scheußlichkeit. Mit dem kann man sehr angenehm reden. Weil er völlig offen ist, also gut erhalten.“²²⁷

²²⁷ Hofmann. 1991. S. 86.

Thomas Bernhard stellt konkrete Anforderungen an die Darsteller seiner Stücke, er erwartet Schauspieler, die Erfahrung und Einfühlungsvermögen für seine Texte mitbringen und in der Anwendung die Gesamtidee verstehen. Diese Idee steckt für Bernhard in der Sprache, in seinen Stücken, den Figuren selbst und kommt für ihn weniger durch Einwirkungen von außen, durch Regieanweisungen zustande, sondern vielmehr durch die Person des Schauspielers selbst. Die enge Verbundenheit von Darsteller und Autor auf sprachlicher, inhaltlicher Ebene spiegelt sich in ihrer Notwendigkeit für eine angemessene Rolleninterpretation wieder.

Die Aussagen über die Kunst, über Künstler, Perfektion und Wiederholbarkeit als Feind der Kunst sind Aussagen des Autors, die er über die Figuren an Schauspieler, an gute Schauspieler, die als Künstler zu begreifen sind, vermittelt, um ihnen das Finden eines eigenen Kunst- und Künstlerbegriffes zu ermöglichen – Thomas Bernhard fungiert als Autor über seine Figuren, als ein Fremdbild, das auf Darsteller bei der Findung ihrer Identität, sowohl in der Rolle als auch als Individuum, einwirkt, indem sie die Figur, mit all ihren Aussagen und Verhaltensweisen, wie von Bernhard vorgegeben, annehmen und sich intensiv damit auseinandersetzen müssen, auf Basis ihrer eigenen Persönlichkeit.

All diese Annahmen können natürlich nur vorläufig und eingeschränkt als gültig betrachtet werden, die widersprüchlichen Aussagen Thomas Bernhards zu einer Vielzahl von Themen macht eine konkret gesicherte Aussage unmöglich, dennoch gesteht er selbst ein, dass seine Texte, seine Figuren und deren Attitüden am Ende doch auf ihn selbst zurückzuführen sind, und ermöglicht damit die Annahme eines engen Zusammenhanges sowohl von Autor und Schauspieler als auch der Aussagen innerhalb seiner Texte mit seinen persönlichen Ansichten.

„Immer, wenn man schreibt, braucht man ein Mittel, damit man schreiben kann. Ob das die Einsamkeit ist, ein Baum oder ein Misthaufen oder ein Mensch, auf irgend etwas ist man fixiert. Letzten Endes fast immer auf sich selber.“²²⁸

Abschließend soll an dieser Stelle noch einmal Bernhard Minetti zu Wort kommen, der das identitätsstiftende Potenzial von sowie die enge Verbundenheit mit Thomas

²²⁸ Hofmann. 1991. S. 25 f.

Bernhards Figuren und deren Erarbeitung durch den Darsteller unglaublich deutlich macht.

„Von Bernhards Rollen habe ich den Caribaldi und den Minetti aufgegeben, ich wage es nicht, sie neu herzustellen. Den ‚Weltverbesserer‘ möchte ich noch einmal anders packen, nicht so heftig, kraß wie in Bochum, eher leichter, leidender. [...] Die Beckett- wie die Bernhard-Aufführungen mögen wie eine Art ‚Alterswerk‘ von Minetti wirken, für mich sind sie Neuland gewesen, sie haben mich verändert und auch nicht verändert. Ich möchte es mit Picasso halten: Für mich zählt das Neue und: ‚Der Künstler erfindet immer wieder‘. Picasso ist – auch für den Schauspieler – ein kaum erfüllbarer Maßstab. Jedoch Vorbild.“²²⁹

²²⁹ Rühle; Minetti. 1985. S. 320 f.

4. Thomas Bernhard und die kollektive Identität einer identitätsdiffusen Generation

Im folgenden Kapitel soll der Fokus auf Thomas Bernhards Theaterstücke und ihren Einfluss auf kollektive Identitäten, konkret auf das Selbstverständnis einer identitätsdiffusen und thematisch emotional involvierten Generation nach dem Nationalsozialismus, gelegt werden. Der Begriff der identitätsdiffusen Generation steht dabei, in Anlehnung an Eriksons Begriff der Identitätsdiffusion, für die Abkehr von einem geografisch-regional gedachten Gesellschaftskollektiv, da eine derartige Lokalisierung von Thomas Bernhards Kritik nicht sinnvoll erscheint, sondern verstärkt das Wirkungspotenzial seiner Texte in einer Generation, deren Selbstbild permanent stark voneinander differenzierenden bis hin zu opportunierenden Einflüssen ausgesetzt war (man denke etwa an jene, die die politischen Paradigmenwechsel von 1918, 1938 und 1945 miterlebt haben), sowie in jener Generation, deren erste Identitätskonstruktion in der Jugend beziehungsweise Adoleszenz maßgeblich vom Nationalsozialismus geprägt war, untersucht werden soll. Es stellt sich die Frage, inwiefern Theater dabei eine richtungsweisende Funktion einnehmen beziehungsweise ein Infragestellen der kollektiven Identität befördern und die Auseinandersetzung der betroffenen Generation damit beeinflussen kann.

Zur Veranschaulichung und Untersuchung dieser Fragestellungen werden drei von Thomas Bernhards Dramoletten (*A Doda*²³⁰, *Freispruch*²³¹ und *Der deutsche Mittagstisch*²³²) sowie seine Theatertexte *Vor dem Ruhestand*²³³, 1979 entstanden und im Juni desselben Jahres unter der Regie von Claus Peymann am Staatstheater Stuttgart uraufgeführt, und *Heldenplatz*²³⁴, 1988 von Bernhard fertiggestellt und im November unter Claus Peymanns Regie am Wiener Burgtheater uraufgeführt, herangezogen, da diese Texte deutliche Bezüge zur Thematik des Nationalsozialismus und eine Kritik am Umgang des emotional-thematisch involvierten Kollektivs mit der nationalsozialistischen Vergangenheit aufweisen.

²³⁰ Bernhard, Thomas: „A Doda“. In: Bernhard, Thomas: *Der deutsche Mittagstisch. Dramolette*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1988. S. 7-19.

²³¹ Bernhard, Thomas: „Freispruch“. In: Bernhard, Thomas: *Der deutsche Mittagstisch. Dramolette*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1988. S. 71-90.

²³² Bernhard, Thomas: „Der deutsche Mittagstich“. In: Bernhard, Thomas: *Der deutsche Mittagstisch. Dramolette*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1988. S. 107-114.

²³³ Bernhard, Thomas: „Vor dem Ruhestand“. In: Bernhard, Thomas: *Stücke 3. Vor dem Ruhestand. Der Weltverbesserer. Über allen Gipfeln ist Ruh. Am Ziel. Der Schein trägt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1988. S. 7-114.

²³⁴ Bernhard, Thomas: *Heldenplatz*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1995.

Diese Bezugnahme auf eine konkrete Generation und ihre emotionale Involviertheit bezüglich der eigenen Vergangenheit und Identität eignet sich thematisch insofern gut für die Auseinandersetzung mit dem identitätsstiftenden Potenzial von Theater, als das kollektive Gedächtnis und die kollektive Identität, wie bereits im Zuge von Jan Assmanns Theorie zur kollektiven Identität erläutert, in einem engen Zusammenhang miteinander stehen.

„Während die Mahnungen an ein drohendes Vergessen des Holocaust, an die Gefahr des kollektiven Verdrängens und Verschweigens in der deutschen Nachkriegsgeschichte zweifellos ihre Berechtigung hatten, liegt die Problematik mittlerweile nicht mehr in einer [...] Kollektivamnese. Seit mehr als zwanzig Jahren gehören der Nationalsozialismus und insbesondere der Holocaust zu den zentralen historischen Bezugseignissen, auf die sich eine kollektive Selbstthematization bezieht, wenn es gilt, sich selbst zu beschreiben. [...] Und nicht nur individuell, auch gesellschaftlich ist daraus eine Art geliehene Identität erwachsen, eine Identität, die die Opfer zwar umarmt, während sie die Täter und ihre Taten anonymisiert oder sich durch Pauschalisierung vom Leibe zu halten versucht.“²³⁵

Der kulturelle Umgang einer Generation mit ihrer Vergangenheit, das Erinnern, sei es aus Angst vor Abweichung oder aus Angst vor Wiederholung, gibt deutliche Aufschlüsse über den Status quo der Entwicklung einer Generation und ihrer Tendenzen. Das Bewusstsein über eine Vergangenheit und dessen Pflege machen den Umgang eines Kollektivs mit der eigenen Identität mehr als deutlich.

Besonders interessant erscheint der Vergleich dieser beiden Texte vor dem Hintergrund des der Uraufführung von *Heldenplatz* vorangegangenen Skandals, der die Thematik der Selbstdefinition und Identität der emotional und thematisch involvierten Generation mindestens ebenso stark ins Zentrum rückte wie Bernhards Text selbst, und die Frage, inwiefern dabei tatsächlich von einem Theaterskandal gesprochen werden kann, wenn man bedenkt, dass Bernhards Kritik an der mangelnden Aufarbeitung und dem Umgang mit der nationalsozialistischen Vergangenheit des Kollektivs in seinem früheren Text *Vor dem Ruhestand* teilweise bei Weitem präziser und stärker ausfallen als in *Heldenplatz*.

²³⁵ Jureit, Ulrike: „Normierungstendenzen einer operidentifizierten Erinnerungskultur“. In: Hammerstein, Katrin; Mählert, Ulrich; Trappe, Julie; Wolfrum, Edgar [Hrsg.]: *Aufarbeitung der Diktatur – Diktat der Aufarbeitung? Normierungsprozesse im Umgang mit diktatorischer Vergangenheit*. Göttingen: Wallstein Verlag. 2009. S. 108-119, hier S. 118.

Es bleibt festzuhalten, dass Thomas Bernhards Rückgriff auf diese Thematik, im Sinne eines kulturellen Gedächtnisses, wie es Jan Assmann beschreibt, keinesfalls als ein unmotiviert erfolgter Vergangenheitsbezug, sondern durchaus als Rückgriff auf eine unaufgearbeitete Thematik, deren Relevanz für die eingangs konkret definierte aber auch für nachfolgende Generationen brisant war, zu sehen ist.

Da es sich hier um eine Fokussierung der Rezeptionsebene und der Wirkung von Thomas Bernhards Theatertexten auf ein rezipierendes und thematisch-emotional involviertes Kollektiv handelt, sei zunächst auf einen von Alfred Pfabigan postulierten Paradigmenwechsel in der Bernhard-Rezeption hingewiesen, der Aufschluss über die Bedeutung von Rahmenbedingungen für eine entsprechende oder sich auch verändernde Rezeption von Theatertexten geben kann.

„Pauschal betrachtet kann man zwei ‚Rezeptionsgenerationen‘ unterscheiden. Die erste konzentriert sich auf die ‚einzigartige Negativität‘, mit der vor allem das Frühwerk Angst, Ekel, Verzweiflung, Gleichgültigkeit, Grausamkeit, Krankheit, Wahnsinn, Schuld und Tod behandelt. [...] Heute sind wir Zeugen einer immer stärker werdenden öffentlichen Konzentration auf den ‚Humoristen‘ Bernhard.“²³⁶

Pfabigan betont damit die Vielfalt an Lesarten, die sich für Thomas Bernhards Theatertexte anbietet, und weist zugleich auf ihren Einfluss bezüglich der Gesamtrezeption hin. In der Auseinandersetzung mit der Frage nach dem identitätsstiftenden Potenzial für ein Kollektiv erweist sich das Wissen um eine solche Differenzierung zwischen den Lesarten und auch die Berücksichtigung des eventuellen Wissens der Rezipienten selbst um diese Lesarten von großer Bedeutung, da sich nicht zuletzt daraus die Aufnahmebereitschaft des Publikums sowie die Interpretation der Theatertexte durch das Kollektiv ergeben.

Zu betonen ist in diesem Zusammenhang auch die schwierige Unterscheidung beziehungsweise konkrete Differenzierung zwischen einer Theaterinszenierung und einer Inszenierung in der Öffentlichkeit, die sich bei Thomas Bernhard immer wieder stellt. Die sogenannte „Bernhard-Falle“ beinhaltet demnach nicht nur ein ständiges Oszillieren zwischen Komödie und Tragödie, sie verleitet den Rezipienten auch dazu,

²³⁶ Pfabigan, Alfred: *Thomas Bernhard. Ein österreichisches Weltexperiment*. Wien: Paul Zsolnay Verlag, 1999. S. 11 f.

die Differenzierung zwischen der tatsächlich theatralen Inszenierung und jener im medial-öffentlichen Raum, zu denen auch klar öffentliche Auftritte und Statements des Autors zu zählen und von seinen Theatertexten in einer Wirkungsanalyse zunächst zu separieren sind, aufzugeben.

„Dass diese vor allem in den letzten Lebensjahren zahlreichen öffentlichen Bekenntnisse des Schriftstellers immer mehr zu theatralischen Auftritten mutierten, in denen Bernhard gleichsam als von ihm entworfene literarische Figur agierte, unterstreicht nur den Umstand, dass hier die Grenzen zwischen Inszenierung im Theater und Inszenierung in der Öffentlichkeit zunehmend unscharf wurden.“²³⁷

Die „Bernhard-Falle“ besteht demnach in den Ambivalenzen, die das Werk und auch das Wirken des Autors durchziehen und die es ihm nicht abzusprechen gilt, da ansonsten eine derart vereinfachte Sichtweise auf seine Theatertexte und ihr Wirkungspotenzial entsteht, dass die Gefahr zu falschen Schlüssen besteht.

„Hinter [...] Urteilen, die das Phänomen Bernhard einseitig fixieren wollen, stehen jedoch falsche Alternativen. Denn charakteristisch für diesen Autor ist nicht das Entweder-Oder, sondern die Ambivalenz, d.h. zum einen das untrennbare Zusammenwirken von Anziehung und Abstoßung, das auch das scheinbare Paradox seines Publikumserfolges zu erklären vermag, und zum anderen die unauflösliche Verbindung von exemplarischer Modernität und tiefer Verwurzelung in der Lebenswelt und Literatursituation Österreichs.“²³⁸

An Bernhards Theatertexte ist demnach, vor allem in Bezug auf ihre Rezeption und ihr Wirken in der Öffentlichkeit, mit großer Vorsicht und dem Wissen um diese Ambivalenzen, sowohl die vielfältigen Lesarten, wobei sich dabei vorwiegend die ernsthafte und die humoristische gegenüberstehen, als auch die Rücksichtnahme auf das starke Einwirken einer öffentlichen Inszenierung des Autors als Privatperson, die bei der Frage nach dem identitätsstiftenden Potenzial seiner Theatertexte separat von den Texten selbst behandelt werden muss, heranzugehen.

Aus diesem Grund wird das folgende Kapitel, nach einleitenden Worten zu der Kritik Thomas Bernhards an der fehlenden Aufarbeitung der NS-Vergangenheit, in zwei klar getrennte Abschnitte gegliedert. Während zunächst eine Auseinandersetzung

²³⁷ Stachel, Peter: *Mythos Heldenplatz*. Wien: Pichler Verlag GmbH & Co KG. 2002. S. 41.

²³⁸ Buddecke, Wolfram: *Das deutschsprachige Drama seit 1945: Schweiz, Bundesrepublik, Österreich, DDR*. München: Winkler. 1981. S. 222.

mit den ausgewählten Stücken auf rein textlicher, formal-dramaturgischer Ebene stattfinden soll, um das ihnen inhärente Wirkungspotenzial getrennt von äußeren Einflussfaktoren analysieren zu können, folgt im Anschluss daran eine dezidierte Auseinandersetzung mit außertextlichen Faktoren der Identitätskrise beziehungsweise -stiftung durch Thomas Bernhards Theatertexte, wobei der Fokus klar auf gesellschaftliche Rahmenbedingungen sowie das Wirkungspotenzial von Theatertexten auf ein Kollektiv und nur am Rande auf die mediale Skandalisierung seiner Stücke gelegt werden soll.

4.1. Perspektiven auf Thomas Bernhards Kritik an der fehlenden Aufarbeitung der NS-Vergangenheit

Bernhards prinzipielle Kritik gilt dem latenten und unausweichlichen Vorhandensein des Nationalsozialismus beziehungsweise der entsprechenden Gesinnung, auch lange nach Ende des Zweiten Weltkrieges, und er sieht dies vor allem durch den Mangel an Konfrontation und Aufarbeitung der geprägten Generation mit der eigenen Vergangenheit begründet.

Ein besonders deutliches Beispiel dafür liefert sein Dramolett *Der deutsche Mittagstisch*, in dem sich die Familie Bernhard (laut Bernhards Regieanweisung konkret: „*Herr und Frau Bernhard, ihre Töchter, ihre Söhne, ihre Enkel, ihre Urenkel und deren engste Verwandte, achtundneunzig Personen*“²³⁹) zum Mittagessen trifft und alle anstatt der Nudeln nur Nazis in der Suppe finden. Die Allgegenwärtigkeit des Nationalsozialismus betonen die Figuren selbst, zum Einen auf der politischen Ebene in Form des Bundespräsidenten, zum Anderen und wesentlich stärker über die Metapher der Nazis in der Suppe.

*„Jetzt habe ich aber genug
In jeder Suppe findet ihr die
Nazis
[...]
Nazisuppe
Nazisuppe
Nazisuppe
[...]
Es ist immer das gleiche
kaum sitzen wir bei Tisch*

²³⁹ Bernhard: *Der deutsche Mittagstisch*. 1988. S. 109.

*an der Eiche
findet einer einen Nazi in der
Suppe
und statt der guten alten Nudelsuppe
bekommen wir jeden Tag
die Nazisuppe auf den Tisch
lauter Nazis statt Nudeln²⁴⁰*

Die permanente Gegenwart des Nationalsozialismus wird klar ausgestellt, darüber hinaus wird aber nicht nur die Präsenz der Gesinnung, sondern auch die Betroffenheit mehrerer Generationen im Sinne einer Weitergabe durch fehlende Aufarbeitung thematisiert, sind es doch auch die Kinder, Enkel und Urenkel, die tagtäglich mit den Nazis in der Suppe konfrontiert werden. Ganz deutlich artikuliert Bernhard auch die eigene Mitschuld der Figuren am Aufkommen des Nationalsozialismus und der fehlenden Aufarbeitung der eigenen Rollen in der Vergangenheit, wenn er die Mutter am Ende des Stückes zu Wort kommen lässt.

*„Schließlich habt ihr ja alle
den Nationalsozialismus mit
dem Löffel gegessen“²⁴¹*

Alle 99 anderen Mitglieder der Familie Bernhard stürzen sich daraufhin auf die Mutter und erwürgen sie nach dieser Aussage. Sehr viel deutlicher hätte Bernhard in der Artikulation seiner Kritik wohl kaum werden können: die Figuren können sich ihrer Vergangenheit nicht stellen und vernichten alles und jeden, der sie damit konfrontiert. Der Nationalsozialismus als Thematik soll nicht aufgegriffen, die eigene Rolle innerhalb dieser Zeit nicht besprochen oder gar eingestanden werden. Die Schuldfrage wird nicht gestellt, das Vorhandensein der Gesinnung in Form der Nazis in der Suppe zwar kritisiert, darüber wird sich auch empört, aber darüber hinaus darf das Zustandekommen der Nazisuppe nicht selbstkritisch hinterfragt werden.

Ähnlich kann auch der Fund der Hakenkreuzplakate durch die beiden Spaziergängerinnen in *A Doda* interpretiert werden. Überspitzt formuliert liegt hier das nationalsozialistische Gedankengut auf der Straße und die beiden Frauen stolpern darüber. Anstatt sich darüber aber nur annähernd so viele Gedanken zu machen wie zuvor über die Möglichkeit unter dem Papier einen Toten zu finden

²⁴⁰ Bernhard: *Der deutsche Mittagstisch*. 1988. S. 111 ff.

²⁴¹ Bernhard: *Der deutsche Mittagstisch*. 1988. S. 113.

sowie über die Umstände, wie dieser hier hergekommen sein und warum man ihn zugedeckt haben könnte, nehmen sie die Plakate in aller Selbstverständlichkeit mit, packen den Nationalsozialismus ein und tragen ihn mit sich herum. Dieses Stolpern über die Plakate sowie der Transport derselben können als ein Hinweis Bernhards sowohl auf die immer noch vorhandene nationalsozialistische Gesinnung innerhalb der Gesellschaft als auch auf den Unwillen einer Generation, sich mit der Vergangenheit auseinanderzusetzen, interpretiert werden.

„Wie Karl Kraus war Bernhard ein unerbitterlicher Kritiker seiner Nation, deren Selbstbewußtsein beide gründen wollten auf nationaler Selbstkritik. Beide haben Wien und Österreich derart verhöhnt, geschmäht und gehaßt wie wohl kein anderer Schriftsteller dieses Landes.“²⁴²

Oliver Bentz versucht damit in der Kritik Bernhards den positiven Aspekt und das Wirkungspotenzial im Sinne einer Identitätsfindung für das Kollektiv hervorzuheben. Er unterstellt Bernhard die Absicht einer Etablierung einer kritischen Selbstdefinition, die auf Basis der vom Kollektiv selbst geübten Kritik, widerstandsfähiger und unanfechtbarer wird.

Damit ist aber nur eine mögliche Interpretation der Bernhard-Kritik angesprochen. Alfred Pfabigan betont, dass die Perspektiven auf den Umgang des Autors mit dem Land und seiner Bevölkerung auf vielfache Weise gesehen werden können.

„Es gibt, idealtypisch verkürzt, das Bild von der gespaltenen Gesellschaft [...] in der ein ‚mutiger Dichter‘ mit hohem persönlichen Einsatz ‚ausgesprochen hat, was ist‘ und damit eine ungeheure Wirkung erzielt hat; es gibt das Bild vom geltungssüchtigen, neurotischen oder gar geschäftstüchtigen Provokateur und es gibt schließlich das Wort von der ‚Bernhard-Falle‘, in der alle zappeln, die den Dichter – einen begnadeten Manipulator seines öffentlichen Bildes – allzu wörtlich nehmen.“²⁴³

Thomas Bernhards Kritik ist demnach vielfältig zu sehen und es bleibt anzuzweifeln, dass nur eine dieser potenziellen Lesarten die richtige ist. Zu betonen bleibt, dass

²⁴² Bentz, Oliver: *Thomas Bernhard – Dichtung als Skandal*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH. 2000. S. 102.

²⁴³ Pfabigan, Alfred: „Motive und Strategien der Österreichkritik bei Thomas Bernhard“. In: Lughofer, Johann Georg: *Thomas Bernhard. Gesellschaftliche und politische Bedeutung der Literatur*. Wien; Köln; Weimar: Böhlau Verlag. 2012. S. 35-48, hier S. 36.

Bernhard durch seine Theatertexte stets als Autor kommentiert und kritisiert und daher das Politische wie das Soziale vom Bereich der Kunst her denkt.

Bernhard hat seine Kritik insofern salonfähig gemacht, als er persönliche Erfahrungen mit Gruppen, aber auch mit Individuen und Institutionen beschreibt und verallgemeinert. Dadurch erlangen sie eine Plausibilität, die auch eine Unterscheidung zwischen der Kritik an einer Nation und der Kritik an einer Gesellschaft zunehmend erschwert.²⁴⁴

Darüber hinaus erweist sich aber die geografische Lokalisierung seiner Kritik, wie Bentz sie vornimmt, als schwierig, eine konkrete Festlegung auf Wien oder gar verallgemeinernd auf Österreich erscheint, auch unter Berücksichtigung der ausgewählten Theatertexte, insofern nicht als sinnvoll als Bernhards Kritik stets auf prinzipiellen Werten basierte, die er deutlich und klar darlegte und durchaus auch Deutschland miteinbezog.²⁴⁵

Dieser Aspekt ist für die folgenden Analysen seiner Theatertexte unabdingbar, um jede Form der Skandalisierung und Lesart in Relation betrachten zu können, sowie mögliche geografische und damit nationale Einschränkungen oder Zuschreibungen außen vor zu lassen und das tatsächliche Identitätspotenzial für die konkret geprägte Generation zu erkennen.

Auch das in der Bernhard-Falle beinhaltete Aufeinandertreffen von Komödie und Tragödie, die Schwierigkeit der konkreten Einordnung von Thomas Bernhards Werken mindert nicht die Seriosität seiner Kritik.

„Die althergebrachten Kategorien von Tragödie und Komödie sind für Thomas Bernhard in der Tat obsolet, ja, sogar auswechselbar geworden. [...] Die meisten von Thomas Bernhards Bühnenwerken basieren zwar auf tragischen Grundkonstellationen, sie bieten jedoch, die Dramolette eingeschlossen, allesamt ein reiches Potential an situationskomischen Aktionen und Möglichkeiten, wenn auch niemals im Rahmen einer herkömmlichen Komödienhandlung. [...] Der Ernsthaftigkeit der in der Tat existenziellen Anliegen tut die komödiantische Aufbereitung für die Bühne keinen Abbruch“²⁴⁶

²⁴⁴ Vgl. Pfabigan. In: Lughofer. 2012. S. 40 ff.

²⁴⁵ Vgl. Pfabigan. In: Lughofer. 2012. S. 39.

²⁴⁶ Haider-Pregler; Peter. 1999. S. 31.

4.2. Das Zusammenspiel einer kollektiven Identitätskrise und Thomas Bernhards spezifischer inhaltlicher und formaler Dramaturgie in seinen Theatertexten

„Das politische Theater von Thomas Bernhard lebt [...] von der Provokation; deren Inszenierung macht seinen eigentlichen Inhalt.“²⁴⁷

Abgesehen davon, dass Thomas Bernhards Theater nicht als politisch, sondern, wenn überhaupt, nur als politisch instrumentalisiert, allem voran aber als kritische Wertevermittlung zu interpretieren ist, stellt sich die Frage, woher diese Provokation durch Bernhards Texte kommt. Dieses Phänomen darauf zu reduzieren, dass die Provokation selbst der Inhalt ist, scheint etwas zu kurz gegriffen. Vielmehr erweist es sich als notwendig, die den Texten inhärenten formalen, stilistischen und inhaltlichen Strukturen genauer zu untersuchen, um sie als Einzelphänomene zu einer Basis für die oft erwähnte Provokation durch Bernhards Texte, welche sich auf die kollektive Rezeption deutlich auswirkt, begreifen zu können.

4.2.1. Die Übertreibung

Die Forschung ist sich weitgehend einig, dass die Übertreibung als ein zentrales stilistisches Mittel Thomas Bernhards zu verstehen ist. Der Versuch, durch Überzeichnung der Figuren, aber auch ihres Habitus und der Rahmenbedingungen, Aufmerksamkeit für den Inhalt zu erzielen, zeigt sich auch am Beispiel von *Vor dem Ruhestand* mehr als deutlich.

„[...] Bernhard versammelt in den Reden Höllers bedenkenlos alle Klischees, die einem autoritätsgläubigen Nazi und ‚furchtbaren Juristen‘ nur irgend zugeordnet werden können. Dessen kleinbürgerliche Bösartigkeit wird in ihrer mittlerweile sprichwörtlich gewordenen Banalität vorgeführt, der Nazi im ehrbaren Bürger nicht eigentlich entlarvt – das hatten andere schon vor Bernhard getan –, sondern zum Schrecken erregenden Propanz aufgebläht, über den zwar zu lachen ist, der aber dadurch nicht zu erledigen ist, sondern aus seinem Tod noch zurückgrinst und das Lachen gefrieren lässt. Dass von ihm noch immer eine Faszination ausgeht, die ein Publikum einen Abend lang zu fesseln vermag, ist das Erschreckende; so schlägt er zurück und trifft den überlegen sich dünkenden Zuschauer.“²⁴⁸

²⁴⁷ von Schilling. 2001. S. 139.

²⁴⁸ von Schilling. 2001. S. 142.

Von Schilling bringt mit dieser Aussage das stilistische Mittel der Übertreibung mit seiner Wirkung auf das Zuseherkollektiv zusammen. Bernhards formale Vorgehensweise besteht demnach zunächst darin, den Nazi nicht nur als negative Stereotype vorzuführen, sondern ihm eine Dimension zu verleihen, die ihn grundsätzlich ins Lächerliche zieht.

Doch Bernhard zielt damit nicht auf einen einfachen Lerneffekt durch eine hierarchische Höherstellung des Publikums gegenüber der Figur ab, die Wirkung dieses Stilmittels der Übertreibung geht insofern tiefer, als nicht die generell anerkannte Degradierung des Nazis, sondern die Erkenntnis seines Potenzials, das Publikum als Figur über Stunden in seinen Bann zu ziehen und einzunehmen, im Vordergrund steht.

Bernhard stellt nicht die Figur des Nazis an sich zur Diskussion aus, was sich daraus ergibt, ist ein, wie es Jan Assmann und Carolin Emcke in ihren Theorien zur kollektiven Identität beschrieben haben, Infragestellen des gruppenbezogenen Selbstverständnisses einer Nation, die sich um ihre Involviertheit in den Nationalsozialismus, in welcher Form auch immer, durchaus bewusst ist. Die Konfrontation eines diesbezüglich ohnehin sensibilisierten und nicht stabilisierten Publikums mit einer Nazi-Figur, wie sie Rudolf Höller darstellt, zielt demnach genau auf das Erschaffen beziehungsweise Sichtbarmachen einer Identitätskrise im klassischen Sinn ab.

Dieser Reflexionsprozess auf Basis der Auseinandersetzung mit einer klar überzeichneten und übertrieben klischeehaft ausgeformten Nazi-Figur funktioniert bei Bernhard aber nur deswegen, weil er sich nie auf die Ebene der Unglaubwürdigkeit begibt. Nicht zuletzt auch dadurch, dass sich Rudolf Höller und seine Schwester Vera in ihren Rollen auf zwei Ebenen, ganz in der Definition Goffmans, bewegen: während sie auf der „privaten Hinterbühne“ den Nationalsozialismus weiter hochleben lassen, geben sie sich nach außen hin – auf der Vorderbühne – als geläuterte Bürger. Dazwischen steht Clara, die keiner der beiden Ebenen zugeordnet werden kann und sich nicht einordnen lässt – *„diese Blutsverwandte, die an der Feier zu Himmlers Geburtstag bloß schweigend dasitze und sich weigere, die Häftlingsjacke anzuziehen und überhaupt nur bemüht sei, den schönen Abend zu zerstören.“*²⁴⁹

²⁴⁹ Haider-Pregler; Peter. 1999. S. 142.

Diese Doppelbödigkeit der Figuren zur Erschaffung einer Glaubwürdigkeit findet sich auch in Bernhards Dramoletten wieder. So trifft in *A Doda* zunächst der Katholizismus auf der Vorderbühne, jenes Verhalten und Handeln, das die beiden Spaziergängerinnen, nicht zuletzt aufgrund der wiederholten Erwähnung des Gebetsbuches, zunächst verstärkt artikulieren, nach der Entdeckung der Hakenkreuzplakate auf die ungeschönte Unterstützung und Begeisterung für den Nationalsozialismus. Abgesehen davon, dass die Kombination von Katholizismus und Nationalsozialismus bei Bernhard in dieser Form immer wieder auftritt und als einer seiner grundlegenden Kritikpunkte an der Gesellschaft und ihrem Umgang mit der NS-Vergangenheit verstanden werden kann, zeigen auch die beiden Frauen die Widerspruchslosigkeit in der Zusammenführung von Katholizismus und Nationalsozialismus auf. Das Gebetsbuch und die Hakenkreuzplakate werden in einem Atemzug genannt und gemeinsam nach Hause transportiert, die Figur der braven Katholikin, wie sie auf der Vorderbühne vermittelt werden sollen, bleiben auch noch während des Transports der Hakenkreuzplakate aufrecht erhalten und scheinbar problemlos mit der Rolle der überzeugten Nationalsozialistin vereint.²⁵⁰

Eine Vorder- und Hinterbühne, fast exakt in dem Sinn wie sie auch bei Rudolf Höller und seiner Schwester Vera zu finden ist und bereits ausargumentiert wurde, zeigt sich in *Freispruch*. Auch hier wird der Nationalsozialismus gefeiert, allerdings nicht Himmlers Geburtstag, sondern der gelungene Freispruch, des bereits in der Rollenbeschreibung durch Bernhard so titulierten Massenmörders Sütterlin, genau wie Rudolf Höller auch Gerichtspräsident. In dieser, sich über die Rechtmäßigkeit und Wichtigkeit des Nationalsozialismus einigen Runde wird die wahre Gesinnung aller Beteiligten offen ausgelebt. Wenngleich sie im öffentlichen Leben, also auf der Vorderbühne, einem Kollektiv, das eine andere Meinung, nicht zuletzt durch die „*linke Saupresse*“²⁵¹ vertritt, gegenüberstehen, so können sie hier ihren überzeugten Nationalsozialismus ohne Restriktionen artikulieren. Besonders deutlich wird das Verlegen dieser Gespräche und der Feier auf die Hinterbühne am Ende des Stückes, wenn Frau Sütterlin die schweren Fensterbalken schließt, wenn Herr Hueber beginnt „Die Fahne hoch“ zu singen. Diese demonstrative Handlung, die von Bernhard, der nur äußerst sparsam mit Regieanweisungen arbeitet, sogar als solche angeführt

²⁵⁰ Vgl. Krammer, Stefan: *Redet nicht von Schweigen ...: zu einer Semiotik des Schweigens im dramatischen Werk Thomas Bernhards*. Würzburg: Königshausen & Neumann. 2003. S. 179 f.

²⁵¹ Bernhard: *Freispruch*. 1988. S. 74.

wird, verweist ganz klar auf eine Diskrepanz zwischen den Rollen der Beteiligten in der Öffentlichkeit und ihrer Identität, die sie im geschützten Kreis ausleben – und verleiht ihnen Glaubwürdigkeit in der Übertreibung, denn wie glaubwürdig wäre es, in Zeiten der „linken Saupresse“ ein Nazilied lauthals bei offenem Fenster singen zu können?!

Die Figuren und Szenen entsprechen bei Bernhard einer Stimmigkeit und Glaubwürdigkeit, auch auf psychologischer Ebene, die auch die Handlung, in all ihrer eigentlichen Absurdität schlüssig und nachvollziehbar erscheinen lässt.²⁵²

So zeigt sich anhand der Schilderungen Veras, dass sich ihr Bruder, sowohl in der Berufswahl als auch in seiner Berufsausübung, geprägt von Strenge, Disziplin und totaler Aufopferung für den Beruf ganz klar in der Familientradition, allen voran dem Vorbild des Vaters, bewegt.

*„Er [Anm.: der Vater] war mit Leib und Seele Jurist
und er wäre stolz, wenn er Rudolf sehen könnte
Wenn er wüßte daß seine Kinder
allein geblieben sind“²⁵³*

Es wird schnell der Eindruck vermittelt, dass Rudolf in all seiner Übertriebenheit und seinen extremen Positionen von Kindheit an im Grunde keine andere Alternative der Lebensführung hatte und dass ihm auch die Gesellschaft in ihren unterdrückten Gesinnungen im Grunde recht gibt.

*„Dein Vater war ein Judenhasser
wie achtundneunzig Prozent unseres Volkes
nur die wenigsten geben es zu
daß sie Antisemiten sind
die Deutschen hassen die Juden
auch in dem Augenblick in welchem sie das Gegenteil behaupten
so ist die deutsche Natur
die kann man nicht verfälschen
weil man die Natur nicht verfälschen kann
auch in tausend Jahren werden die Juden in Deutschland gehaßt
in Millionen Jahren
wenn es dann noch Deutsche und Juden gibt“²⁵⁴*

Es lässt sich in Bezug auf das Stilmittel der Übertreibung bei Bernhard klar feststellen, dass die Konfrontation mit den überzeichneten Figuren und

²⁵² Vgl. von Schilling. 2001. S. 143.

²⁵³ Bernhard: *Vor dem Ruhestand*. 1988. S. 35.

²⁵⁴ Bernhard: *Vor dem Ruhestand*. 1988. S. 36.

Handlungssträngen nur insofern zu einer ernsthaften Auseinandersetzung des Publikums mit der eigenen, diesbezüglichen Positionierung führen kann, wenn Handlung und Figuren trotz ihrer Klischeehaftigkeit und Absurdität glaubhaft und kritisierbar bleiben, was durch die Einführung einer öffentlichen und einer privaten Rolle, sowie durch Störfaktoren wie Clara oder auch „die linke Saupresse“ erhalten bleibt. Das Kollektiv ist nur dann zu einer Auseinandersetzung bereit, wenn es sich, auf Basis des Theatertextes beziehungsweise auch der Inszenierung, weiterhin ernstgenommen, im Sinne einer schlüssigen und ernsthaften Darstellung, fühlt. Ein Infragestellen der eigenen Werte durch einen, wie von Carolin Emcke postulierten, Rückgriff auf die Bewertung anderer, die ein solcher Theatertext eines Autors ohne Zweifel darstellt, wird nur dann respektiert und angenommen, wenn ein grundlegender Respekt vor dem kritisierten Kollektiv Basis dafür ist.

Bernhard umgeht die Gefahr der Abwehrreaktion des Publikums, indem er den gewissen Anspruch an Realismus beibehält, die Übertreibung aber nicht gegen diesen Realismus positioniert, sondern ihre Funktion anderweitig sieht.

Durch den Einsatz der Übertreibung zwingt Bernhard die Zuseher zu einem Gedankenspiel, das in dieser Form nur durch den Anstoß, den einzig die Übertreibung bieten kann, möglich ist. Die Aufforderung zur Selbstreflexion, die Auseinandersetzung mit der eigenen Positionierung ist in diesem Sinne für den Zuseher nicht sofort zu erkennen, nicht die Figur oder die Handlung an sich, sondern das Sich-in-Beziehung-Setzen dazu löst jenen Effekt aus, der zur Identitätsdekonstruktion, -stabilisierung oder -veränderung führen kann.

In seiner Übertreibung lässt Bernhard auf dramaturgischer Ebene den Ursprung und das Resultat der kritisierten Umstände beinahe unmerkbar zusammenfallen. Die durch das Dritte Reich zerstörte Kultur ist durch das Fehlen einer Bewältigung nicht aufgehoben, sondern schlichtweg weitergeführt worden.²⁵⁵

Während Bernhard also auf rein inhaltlicher Ebene die Kritik am Nationalsozialismus, an seinen Anhängern und der Weiterführung des Gedankengutes bis in die heutige Zeit kritisiert, ergibt sich durch die klar dargestellte Beziehung von Ursache und Wirkung beziehungsweise ihr unmerkliches ineinander Übergreifen ein Bezug zum aktuellen Publikum und seiner Unfähigkeit zur Aufarbeitung.

²⁵⁵ Vgl. von Schilling, 2001. S. 152.

Und genau darin befindet sich auch ein weiterer Aspekt für die Unbrauchbarkeit des Begriffes der Kollektivschuld in Bezug auf Bernhards Theaterstücke. Die übertriebene Darstellung und die Konfrontation der Gesellschaft damit haben nicht das Ziel, eine allgemeine Mitschuld und Mittäterschaft am Nationalsozialismus zu propagieren, vielmehr geht es darum, die Unbeweglichkeit der Selbstdefinition als Kollektiv über die letzten Jahrzehnte hinweg ins Bewusstsein zu bringen und einen Reflexionsprozess auszulösen, der es erlaubt, Fragen nach der Positionierung des Kollektivs bezüglich dieser verdrängten Auseinandersetzung zu stellen. Der Kultur und dem kulturellen Gedächtnis kommt dabei ganz klar die von Jan Assmann beschriebene Aufgabe eines Referenzpunktes und Auslösers zu, der insofern verstörend wirken muss, als Identität, vor allem in Bezug auf ein Kollektiv immer als heterogen und das Selbstbild ebenso wie das Fremdbild Anziehendes und Abschreckendes beinhaltet, das in einem Abgleich zusammengebracht werden muss.

Auch *Heldenplatz* thematisiert ganz deutlich das Fehlen einer Vergangenheitsbewältigung im Sinne einer Aufarbeitung. Klaus von Schilling sieht dieses Stück, was die Ästhetik der Kritik betrifft, weit hinter *Vor dem Ruhestand* zurückliegen. Für ihn erweist sich *Heldenplatz* auf dramaturgischer Ebene als eine Ansammlung bloßer Beschimpfungen, mit denen der Diskurs der Bewältigung auf dem Theater eingestellt werden muss. Es gelingt mit diesem Stück nicht, das Scheitern noch einmal auf dem Theater umzusetzen, die Provokation ergibt sich hier nur durch eine Umkehr der Stoßrichtung, wie sie in *Vor dem Ruhestand* vorgegeben worden war.²⁵⁶

Ob dem so zuzustimmen ist, darf angezweifelt werden. Unbestreitbar liegt der Fokus von *Heldenplatz* in seinen Übertreibungen klar auf der Vermittlung der Tatsache, dass die Vergangenheitsbewältigung gescheitert und der Nationalsozialismus immer noch gegenwärtig ist²⁵⁷, jedoch kann diese Extremposition, der unermüdliche Einsatz verallgemeinernder und damit übertriebener Schimpftiraden nicht gänzlich losgelöst von oder auch konträr zu den stilistischen Vorläufern in *Vor dem Ruhestand* interpretiert werden. Während die Übertreibungen in diesem früheren Stück, wie

²⁵⁶ Vgl. von Schilling, 2001, S. 160 f.

²⁵⁷ Vgl. von Schilling, 2001, S. 162.

deutlich dargestellt, auf eine Erkenntnis des Publikums bezüglich seiner eigenen Positionierung zur Figur des Rudolf Höller im Sinne des Verlusts eines Überlegenheitsgefühls angelegt waren, scheint *Heldenplatz* vielmehr auf die Belastbarkeit der bis dahin konstruierten kollektiven Identität bezüglich der nationalsozialistischen Vergangenheit abzielen.

Wurden zuvor die Positionen auf Basis des kulturellen Gedächtnisses zunächst einmal infrage gestellt, bietet sich in diesem Stück nun die Möglichkeit, Übertreibungen im Sinne pauschalisierter Beleidigungen des Kollektivs dafür einzusetzen, die Belastbarkeit des Konstrukts durch Rückgriff auf das kollektive Gedächtnis zu überprüfen.

*„mich wundert ja daß nicht das ganze österreichische Volk
längst Selbstmord gemacht hat
aber die Österreicher insgesamt als Masse
sind heute ein brutales und dummes Volk
[...]
Österreich selbst ist nichts als eine Bühne
auf der alles verlottert und vermodert und verkommen ist
eine in sich selber verhaßte Statisterie
von sechseinhalb Millionen Alleingelassenen
sechseinhalb Millionen Debile und Tobsüchtige“²⁵⁸*

Theater kann hier, ganz im Sinne Goffmans, als ein unerwünschtes, unvereinbares Nebenereignis interpretiert werden, das die eigene Positionierung nicht nur indirekt infrage stellt, sondern direkt angreift und zerlegt, indem es durch das Stilmittel der Übertreibung zulässt, dass jedes einzelne Individuum des Kollektivs die Beleidigungen auf sich bezieht.

Unklar bleibt dabei natürlich die Frage der Kausalität, inwiefern der Theatertext als unvereinbares Nebenereignis bezüglich der kollektiven Identität oder aber das gängige Identitätskonstrukt als unvereinbar mit einem postulierten Fremdbild angesehen werden muss.

Deutlich hervorzuheben ist aber, dass ungeachtet der Kausalität das Stilmittel der Übertreibung hier in seinem exzessiven Einsatz nicht zu einem Verlust an Wirkung und Ästhetik führt, sondern vielmehr, vor allem in der Fortsetzung des ersten Textes

²⁵⁸ Bernhard: *Heldenplatz*. 1988. S. 88 f.

gedacht, einen Zugewinn an Wirkungspotenzial im Sinne eines identifikatorischen Prozesses bezeichnet.

Klaus von Schilling erkennt den Mehrwert der Beschimpfungen in *Heldenplatz*, wie später noch zu erläutern sein wird, nur im Zuge eines Rückgriffes auf die Ausgestaltung und Führung der Figuren, nicht aber um ihrer selbst willen als Teil eines bewusst stilistischen Einsatzes der Übertreibung.

„Vielleicht ist das der Kern seiner Scheltreden: Er ist der Übertreibungskünstler, denn nur in der Übertreibung wird sichtbar, wie notwendig es ist, die Welt zu entstellen und sie kenntlich zu machen. Und mit seiner Übertreibung trifft er allemal, er erzeugt Betroffenheit, ganz konkret, und er trifft und erzeugt ein Beben, dessen Epizentrum allemal Österreich ist. Betroffen werden mehr und mehr von diesen Schelten: die Salzburger, die Steirer, die Tiroler, die Wiener, die Genies, die Masse, die Virtuosen, die Dilettanten, die Bundeskanzler, die Pensionisten, die Wissenschaftler, die Lehrer, die Geistlichen, die Glücklichen und Unglücklichen, und auch jene, deren Kindheit schmerzlich in ihre Gegenwart ragt...“²⁵⁹

Doch Bernhards Stilmittel der Übertreibung brachte vor allem jenes Problem mit sich, dass sich die Öffentlichkeit, gespalten in Anhänger und Gegner Bernhards, an eben jenen Übertreibungen emporarbeitete, um schließlich plakativ an diesem Stilmittel die politische Brisanz seiner Texte zu messen.²⁶⁰

Damit wurde zu einem Großteil die dahinterliegende Intention Bernhards verkannt und das übergeordnete, moralische Thema, das auch die Frage nach einer kollektiven Identität miteinschließt, aufgrund des augenscheinlicheren Subthemas der Beschimpfung verkannt.

„Mutig hat Bernhard zentrale moralische Probleme [...] angesprochen, hat seinen Artikulationen mit der fatalen Strategie der Übertreibung höchste Aufmerksamkeit gesichert – und gleichzeitig in die eigene Leistung entwertender Weise durch diese Übertreibungen der dumpfen Apologetik des Status quo zahlreiche Schlupflöcher offengelassen.“²⁶¹

Bereits hier zeichnet sich ein erstes Indiz für jene Fehlinterpretationen ab, die schlussendlich zur Skandalisierung von *Heldenplatz*, auf die an späterer Stelle noch

²⁵⁹ Schmidt-Dengler, Wendelin: „Bernhard – Scheltreden. Um- und Abwege der Bernhard-Rezeption“. In: Lachinger, Johann; Pittertschatscher, Alfred [Hrsg.]: *Literarisches Kolloquium zu Thomas Bernhard. Materialien*. Weitra: Verlag publication PN° 1 Bibliothek der Provinz. 1994. S. 95-118, hier S. 118.

²⁶⁰ Vgl. Pfabigan. 1999. S. 14.

²⁶¹ Pfabigan. 1999. S. 14.

genauer eingegangen wird, geführt haben. Auch hier gilt, dass das Herauslösen des Stilmittels aus seinen diversen Kontexten, wie sie etwa der vorangegangene Text *Vor dem Ruhestand* oder eben auch der Versuch des Erkennens von Metathemen hinter den plakativ postulierten Beschimpfungen darstellen, wesentlich zu einem falschen Verständnis und einer damit einhergehenden Skandalisierung beitragen.

4.2.2. Die Irritation

Was sich bei der Verwendung von Übertreibungen und ihrer Funktion als Anstoß zur Reflexion des Selbstbildes anhand einer Überwindung der plakativen Ebene der dargestellten Rolle hin zur Konfrontation mit der eigenen Position gegenüber der Figur bereits ankündigt, kann bei Bernhard auch als eigenes, stilistisch-dramaturgisches Mittel angesehen werden: die Irritation des Zusehers.

Im Grunde findet der Diskurs, den Bernhard als Autor anbietet, nicht auf Ebene seiner Aussagen statt, seine Thesen stellt er nicht zur Diskussion, sondern er verkündet Positionen und bezieht Stellung und das in Form einer Provokation, die die eigentliche Konfrontation erst in Gang setzt. Die eigentliche Bewältigung basiert nicht auf einer inhaltlich-diskursiven Ebene, sondern in der komplexen Relation von Bühne und Publikum. Hier wird der Diskurs geführt und hier werden die Aussagen als beeinflussendes Fremdbild im Abgleich mit dem Selbstbild verhandelt.²⁶²

Neben dieser Ebene der Irritation, die darauf basiert, einen neuartigen Fokus innerhalb der Rezeptionssituation zu legen, indem nicht das Bühnengeschehen selbst, sondern dessen Wirkung auf das Publikum sowie dessen kritische Auseinandersetzung mit der eigenen diesbezüglichen Position in den Mittelpunkt gestellt und somit ideale Voraussetzungen für identitätsstiftende Prozesse gegeben werden, verlangt auch die Ebene der Wahrnehmung und Interpretation der Figuren (nicht ihrer Gestaltung!!) eine von Irritation begleitete Reflexion.

Die Figuren bilden ihre Subjektivität bis zu Perfektion aus, nicht zuletzt, wie bereits beschrieben, unter Zuhilfenahme von Übertreibungen, und verwandeln sich somit

²⁶² Vgl. von Schilling, 2001. S. 139 ff.

oftmals zu weitgehend ästhetischen Rollenträgern, die in ihrem Wesen, ihrem Dasein und Handeln gefangen sind und die Komödie mitspielen. Dabei ist auch hier das Oszillieren zwischen Komödie und Tragödie ständig präsent: Empfindet die Figur ihr Spiel als Komödie, so ist es der Zuschauer, der die Tragödie darin zu erkennen vermag, ist es allerdings die Figur, die in ihrer Tragik aufgeht, so erscheint es dem Zuseher zunehmend als Komödie.²⁶³

So zeigt Vera im Gespräch mit ihrer Schwester Clara in *Vor dem Ruhestand* ein ganz deutliches Bewusstsein über die eigene Rollenhaftigkeit, das Oszillieren zwischen Vorder- und Hinterbühne, das sich nicht nur in der Feier zu Himmlers Geburtstag einmal im Jahr manifestiert, sondern sich durch ihr gesamtes Leben mit den Geschwistern durchzieht.

*„Aber es geht darum
die Rolle die wir spielen
zu perfektionieren
manchmal verstehen wir das selbst nicht
dann ist es uns unheimlich“²⁶⁴*

Der Rezipient, das Kollektiv, abstrahiert das Bühnengeschehen von den Emotionen der dargestellten Figuren. Die Positionierung des Zusehers als Fokus der Reflexion durch die Inszenierung beziehungsweise den Text verleiht der Erkenntnis, den Schlussfolgerungen aus dem Dargestellten eine für ihn derartige Brisanz, dass er sich in einem ständigen Abgleich von Tragödie und Komödie, von Fremd- und Selbstbild, von Fiktion und Realitätsbezug befindet. Und genau dieses ohnehin vorhandene Oszillieren des Zusehers greift Bernhard auf, indem er durch seine Realitätsbezüge in der Themenwahl und der Plausibilität von Figuren und Handlungen, die trotz aller Übertreibungen gegeben ist, und gleichzeitig durch seine Abstraktion und Irritation in Bezug auf Komik und Tragik der Figuren weitere Ebenen der Irritation und der Verunsicherung für den Zuseher hinzufügt.

Diese Form des Theaters bewegt sich demnach genau zwischen den von Erikson als wesentlich für die Identitätsentwicklung definierten Ebenen, die von einem Oszillieren des Individuums und des Kollektivs in ihrer Identitätsformung zwischen dem Wunsch, am Vorhandenen festzuhalten, und dem Streben nach Erneuerung ausgehen.

²⁶³ Vgl. von Schilling, 2001. S. 145.

²⁶⁴ Bernhard: *Vor dem Ruhestand*. 1988. S. 38.

Die Frage nach dem Erkennen einer Komödie oder doch einer Tragödie im Stück durch den Zuseher interpretiert Klaus von Schilling auch in Bezug auf *Vor dem Ruhestand* als richtungsweisend für das identitätsstiftende Potenzial und seine Entfaltung.

„Auf die entsprechende Haltung ist [...] nicht zuletzt der Zuschauer verpflichtet. Er ist in dem Maße Spiegelbild dieser Komödie und ihr Opfer, wie er sich ihr in der kontemplativen, genießend verachtenden Einstellung hingibt: Solange er die ihm zugewiesene Rolle nicht abweist, perpetuiert er, was er im Kern als verabscheuungswürdig erkennen mag. Erst wenn er bei dem Tanz auf dem Eis einbricht und voll Schrecken gewahr wird, dass auch die ihm zugedachte Rolle des Voyeurs noch Teilhabe bedeutet, wird die Komödie wirklich an ihr Ende gekommen sein – und sich endgültig selbst aufheben.“²⁶⁵

Der Zuseher wird also in die Rolle des Voyeurs gesetzt und sieht sich mit einer Darstellung konfrontiert, die in ihrer Geschlossenheit scheinbar keine Möglichkeit zur Intervention, zur Infragestellung lässt. Der Zuseher scheint sich den Figuren, die in ihrem überperfektionierten Rollenbewusstsein auftreten, hingeben zu müssen.²⁶⁶

Erst mit dem Erkennen der eigenen Flexibilität in der Position des Zuschauers, dem durchaus zugestanden wird, die Ambivalenz innerhalb des Stückes zu erkennen, und der seine Rolle als tragende Stütze im Gelingen des Stückes gegen jene des sich der Kritik annehmenden und die eigene Positionierung gegenüber der Darstellung als hinterfragender Rezipient einzuvernehmen vermag, kann der Zuseher einen Identitätsprozess, der den Mehrwert der Darstellung im Spannungsverhältnis von Bühne und Zusehern darstellt, in Gang setzen.

„Bernhard [...] formuliert nur den Widerspruch, doch auch dies nicht, indem er ihn direkt ausspricht, sondern in der Stück-Zuschauer-Relation versteckt, die aber als Teil des Werkes gedacht werden muss [...] Bernhard denkt jenes Ganze, das positiv benennbar sein müsste, wenn ein kollektives Selbst formulierbar sein sollte, nur als ‚Unwahres‘ [...], das im Kunstwerk deshalb auch nur durch seine Absenz zu provozieren vermag.“²⁶⁷

Der Autor setzt also darauf, das eigentlich Erstrebenswerte im Stück nicht direkt zu zeigen, sondern das Publikum zu irritieren, indem es den gedanklichen Weg über die

²⁶⁵ von Schilling. 2001. S. 153.

²⁶⁶ Vgl. von Schilling. 2001. S. 153.

²⁶⁷ von Schilling. 2001. S. 156 ff.

Darstellung dessen, was verabscheuungswürdig erscheint, gehen muss und erst in der kritischen Auseinandersetzung mit der diesbezüglichen eigenen Position das positive Selbst, die erstrebenswerte Alternative, die erst durch Veränderung des eigenen Selbstbildes zu erreichen ist, erkennt.

Mit diesem Ansatz wird auch das grundlegende Theaterverständnis, wie es zu Beginn dieser Arbeit bereits dargelegt wurde, bestätigt. Als ein Kreislauf aus Handlung, Wirkung und Reaktion, wobei die Reaktionsleistung ganz klar als eine Eigenleistung des Kollektivs, auch wenn es durch die Darstellung in seinem Selbstverständnis angegriffen wird, verstanden werden muss. Es stellt sich dabei allerdings die Frage, ob die Darstellung und das Erkennen des kritischen Potenzials für die eigene Position des Kollektivs zeitlich untrennbar aneinander gebunden sind oder ob es nicht die Möglichkeit zu einer voraufführlichen, wobei sich hier die Frage nach der Textbezogenheit der Reflexion stellt, und noch vielmehr zu einer verzögerten Erkenntnis der kritischen Intention des Autors durch seinen Text kommen kann.

Eine mögliche Antwort liefert Klaus von Schilling in der Darstellung des für die Thomas Bernhard Rezeption „typischen“ Verarbeitungs- und Erkenntnisprozesses durch die Zuseher.

„Erstens kann und soll der Zuschauer die Reflexion auf die Rollenhaftigkeit, die von den Figuren nur halb geleistet wird, zu einem Ende bringen und so auch die eigene Rolle einsehen; zweitens kann und soll der Ort der politischen Kritik ausfindig gemacht und darüber wiederum der eigene Standpunkt vergegenwärtigt werden; drittens schließlich nötigt die autistische Ausrichtung zur Selbstreflexion [...] Auffallend an allen drei Schritten ist, dass es jeweils Reflexionen sind, die dem Zuschauer im Nachhinein abgefordert werden und die sich den heftigen Irritationen verdanken, die das Stück zuvor provoziert hatte, die sich aber erst einstellen, wenn der Vorhang über die Vorstellung gefallen ist.“²⁶⁸

Dieser Argumentation zufolge wäre eine Auseinandersetzung mit dem kritischen Potenzial zur Selbstreflexion, die ein Text in sich trägt, beim Zuseher erst nach dem Ende der Vorstellung möglich. Dies betont zwar zum Einen die Geschlossenheit des Stückes und die Notwendigkeit einer vollständigen Rezeption (wie sie auch in Bezug

²⁶⁸ von Schilling. 2001. S. 154.

auf *Heldenplatz* und die voraufführliche Skandalisierung anhand aus dem Kontext gelöster Textpassagen immer wieder betont wurde), spricht aber zugleich dem Theater als transitorisches Ereignis seine unmittelbare Wirkung und den zuvor dargestellten Kreislauf aus Handlung, Wirkung und Reaktion innerhalb einer Vorstellung ab. Eine solche Verortung der Entfaltung des kritischen Potenzials eines Textes als spät einsetzende Wirkung scheint auch insofern schwierig zu argumentieren, als der Einfluss der Rezeption als kollektives Erlebnis auf das Individuum, aber auch auf das Kollektiv nicht unterschätzt werden darf. Die Bezugnahme auf eine gemeinsame Vergangenheit, der Rückgriff auf ein kollektives, kulturelles Gedächtnis sowie dessen Verarbeitung im Beisein des betreffenden Kollektivs müssen dezidiert als ein entscheidender Faktor mitgedacht werden, auch für jene Reflexions- und Identitätsprozesse, deren Einsatz erst nach der Vorstellung erfolgt.

So bleibt an dieser Stelle festzuhalten, dass das Wirkungspotenzial der Irritation auf mehreren zeitlichen Ebenen argumentiert werden kann: sowohl voraufführlich, wobei dies als die fragwürdigste Ebene erscheint, als auch während der Vorführung ebenso wie erst im Anschluss. Es ist davon auszugehen, dass auf den unterschiedlichen, zeitlichen Ebenen jeweils unterschiedliche, an diese zeitlichen Faktoren gebundene Prozesse in Gang gesetzt werden, insofern die Erkenntnis und Reflexion durch den Zuschauer auch erfolgt.

Was sich in Bezug auf die drei gewählten Dramolette und *Vor dem Ruhestand* als eine Auseinandersetzung mit grundlegender, fundierter Kritik an der fehlenden NS-Aufarbeitung auf der Identitätsebene der dadurch geprägten Generation herausstellt, zeigt sich bei *Heldenplatz* als eine Reihe an Beschimpfungen, deren kritisches Potenzial durch das Zuseherkollektiv wesentlich schwieriger zu entdecken scheint.

„Selten wird daraus [Anm.: aus den Beschimpfungen] konkreter Gewinn oder Information zu ziehen sein, im besten Fall Irritation. Doch auch das Verfahren der Irritation bedient Beachtung.“²⁶⁹

Bernhard verlangt hier nicht mehr „nur“ das Erkennen der eigenen Involviertheit des Rezipienten auf Basis seiner Haltung sowie das Entdecken der Ambivalenzen

²⁶⁹ Schmidt-Dengler. 1994. S. 98.

innerhalb der Darstellung, die das Oszillieren zwischen Komödie und Tragödie ermöglichen, vielmehr scheint er in *Heldenplatz* die Einsicht der grundsätzlichen Richtigkeit der Beschimpfungen aufgrund der nicht erfolgten Vergangenheitsbewältigung zu erwarten.²⁷⁰

Somit bezieht sich Thomas Bernhard auf einen wesentlich größeren Anteil des kollektiven Gedächtnisses, wie es Jan Assmann versteht, als nur den Zweiten Weltkrieg. Als Folge stellt er damit aber auch einen wesentlich größeren Teil beziehungsweise mehrere, miteinander zusammenhängende Aspekte der kollektiven Identität infrage. Und es darf diskutiert werden, ob er sich damit noch innerhalb des für das Kollektiv erträglichen und von ihm respektierten Maßes der Infragestellung kollektiver Werte befindet oder ob mit seinen Texten bereits jener Punkt erreicht ist, an dem sich das Kollektiv zu verweigern beginnt.

„Nur, wenn das Zugeständnis des Scheiterns der Bewältigung ausgesprochen würde, wäre eine konstruktive Diskussion denkbar und könnte eine positive Identität auch Österreichs formuliert werden. [...] Als Tragödie erscheint das Gegenwartsgeschehen [...] wenn die Perspektive der Beteiligten nicht aufgehoben und das Faktum der missglückten Bewältigung nicht zugestanden wird, der Blick von außen nicht zugelassen ist [...] Zur Komödie wird es, wenn der Widerstand dagegen als lächerlich verstanden und das Geschehen im Bernhardschen Welttheater relativiert werden kann.“²⁷¹

Die Irritation als Stilmittel zur Erkenntnis erreicht somit in *Heldenplatz* ihren Höhepunkt. Das Stück bietet zwar auf der rein inhaltlichen Ebene eine kontinuierliche Ausrichtung, verlangt dem Zuseher aber eine Vielzahl von Auflösungen von Widersprüchen ab, allen voran die Einsicht einer fehlenden beziehungsweise gescheiterten Aufarbeitung der eigenen Vergangenheit und der Konstitution eines fragilen, auf Verdrängung basierenden Selbstbildes. Der Perspektivenwechsel von der beleidigenden Tragödie hin zur kritisch-wertvollen Komödie kann nur erfolgen, wenn sich das Kollektiv zum einen als Teil der Inszenierung erkennt und sich kritisch zu ihr in Beziehung setzt, zum anderen aber auch das Potenzial zur Hinterfragung der eigenen Position annimmt und Kunst und Künstler, in diesem Fall Text und Autor, zugesteht, Grenzen zu überschreiten und das kulturelle Gedächtnis neu zu positionieren und auszuloten. Nach Goffman würde dies die Bereitschaft bedeuten,

²⁷⁰ Vgl. von Schilling, 2001, S. 170.

²⁷¹ von Schilling, 2001, S. 170 f.

zu versuchen, das zunächst unvereinbare, irritierende Nebenereignis zu integrieren, die ausgelöste Identitätskrise, durch das Theater zu einer Identitätsentwicklung werden zu lassen.

„Wird eingesehen, dass die Figuren in ihrem Bewusstsein der Rollenhaftigkeit nur so weit gekommen sind, dass sie das Verkettet-Sein in Rollen durchschauen – bei sich selbst und bei den anderen – und dass sie dem Wahn nachjagen, dass es jenseits der Rollen eine ‚Wirklichkeit‘ des Lebens gäbe, die eben durch die Rollen versäumt werde, so ist es nur noch ein kleiner Schritt, um erstens Rollenhaftigkeit als etwas Nicht-Hintergebares zu begreifen, dem man sich stellen müsse, indem man die Rollen selbst setze, die man spielen will, und sie als das ‚Leben‘ nimmt, das nicht durch etwas anderes ersetzt werden muss, und um zweitens die Ästhetisierung der Rollen, wie die Figuren auf der Bühne sie betreiben, als fehlgeschlagene Subjektivität zu begreifen, die genau darauf zurückzuführen ist, dass jene Reflexion nur halb geleistet ist. Der Gedankengang gestattet auch, die kollektive Identität nicht länger im Bild der ‚Komödie‘ oder als Verhängnis zu begreifen, sondern sie ebenfalls – als Kontrapunkt zur individuellen – selbst zu setzen, als reflexiv gewonnene Projektion, die als Fluchtpunkt eines gelingenden Lebens gelten muss.“²⁷²

Gerade in der Irritation als Stilmittel findet sich demnach auch der Kernpunkt der eingangs zitierten „Bernhard-Falle“. Die Ernsthaftigkeit in Bernhards Texten kann nur dann plausibel und konstruktiv wirkend erkannt werden, wenn sich die Rezipienten als Kollektiv der eigenen Verantwortung sowohl im Vergangenheitsbezug der Aufarbeitung als auch als Teil der Aufführung bewusst werden. Das Potenzial von Thomas Bernhards Theatertexten, zu einer kollektiven Identität beizutragen, beinhaltet die Stück-Rezipienten-Relation nicht nur, es macht sie zum unabdingbaren Gegenstand seiner selbst.

²⁷² von Schilling, 2001. S. 154.

4.2.3. Die Gestaltung der Figuren

4.2.3.1. Die Beziehungen der Figuren zueinander

Thomas Bernhards Figuren zeichnen sich, unabhängig von ihrer gesellschaftlichen Position, ihrer Gesinnung, Religion oder sonstigen äußeren Zuschreibung durch eine Verbundenheit miteinander aus, die nicht ausschließlich auf privater, interpersoneller Ebene besteht. Vielmehr sind seine Figuren durch das zu kritisierende, historische Ereignis, durch die Vergangenheit, die sie selbst beschimpfen, miteinander verbunden.²⁷³

„Eine kluge Lektüre von ‚Heldenplatz‘ ignoriert daher fürs erste die spektakulären Anschuldigungen der Figuren gegen ihre Heimat und wendet sich ihrer zentralen Befindlichkeit zu: Das Stück konfrontiert uns mit einem jener für Bernhard so typischen pathogenen Familienverhältnisse, in denen ein vielfältiger Haß die beherrschende innerfamiliäre Emotion ist, nur abgelöst durch gelegentliche Beziehungslosigkeit.“²⁷⁴

Das Erleben des Zweiten Weltkrieges sowie das jahrelange Verstecken Rudolf Höllers nach dessen Ende sind ebenso dazu zu zählen wie die Beschreibungen des verstorbenen Professor Schuster in *Heldenplatz*, der sein Leben lang unter den Erlebnissen der Unterdrückung und Vertreibung im Nationalsozialismus litt und dies als Thema auch innerhalb der Familie permanent präsent hielt.

Vor allem *Heldenplatz* kann demnach nicht nur als reine Kritik an der fehlenden Aufarbeitung der NS-Vergangenheit, sondern auch *„als Reflexion über politische Unterdrückung und ihre möglichen Auswirkungen auf die interpersonellen Bindungen der Opfer, die bei Bernhard im Gegenzug zu Tätern werden“²⁷⁵*, gelesen werden.

Durch die Ambivalenz in dieser Darstellung verhindert Bernhard die totale Projektion von ausschließlichem Mitgefühl oder ausschließlicher Wut auf die schimpfenden Judenfiguren durch das Publikum, nicht zuletzt aber auch durch die Infragestellung des „Jüdisch-Seins“ der Familie Schuster durch ihren für Juden inadäquaten Lebenswandel, der später noch als Stilmittel im Zuge der Darstellung der jüdischen

²⁷³ Vgl. Reitzenstein, Markus: „Der unsympathische Jude. Rezeptionsästhetische Analyse des Tabubruchs in Thomas Bernhards *Heldenplatz*“. In: Lughofer, Johann Georg: *Thomas Bernhard. Gesellschaftliche und politische Bedeutung der Literatur*. Wien; Köln; Weimar: Böhlau Verlag. 2012. S. 153-163, hier S. 159.

²⁷⁴ Pfabigan. 1999. S. 424.

²⁷⁵ Reitzenstein. 2012. S. 159.

Figuren zu diskutieren sein wird. Wie auch schon bei den Stilmitteln der Übertreibung und der Irritation setzt Bernhard auch hier auf den Mechanismus der Selbstreflexion des Publikums, des Kollektivs, das anhand der Figuren die eigene Ambivalenz bezüglich der Thematik erkennen soll.

Es scheint fast, als würde Bernhard die Figuren gegengleich zur Ausformulierung der inhaltlichen Kritik gestalten: Während die Kritik in *Vor dem Ruhestand* noch deutlich subtiler und ausdifferenzierter zum Ausdruck kommt als später in *Heldenplatz*, wo Bernhard bewusst auf intensive und verallgemeinernde Beschimpfungen setzt, zeigt sich die Figur des Rudolf Höller in ihrer Gestaltung als eher plakativer Nationalsozialist, der den Klischees nicht nur entspricht, sondern sie auch noch übertrifft, während die Familie Schuster zwar ebenso übertrieben, aber in dieser Überzeichnung weitgehend ausdifferenziert und ambivalent, für den Zuseher also schwerer zu fassen, gezeichnet wird.

Einzig der verstorbene Professor Schuster hat mit seinem Selbstmord die permanente Ambivalenz zwischen Abreise und Bleiben, zwischen Familie, Zuhause-Sein und Weggehen statt Vertrieben-Werden beendet.²⁷⁶

So beschreibt sein Bruder Robert Schuster die Situation folgendermaßen:

*„Ich habe verstanden daß er nach Wien zurück will
aber es war vorauszusehen
daß die Rechnung nicht aufgehen wird
Einerseits hat ihn Wien zurückgelockt
andererseits hat es ihn schon gleich wieder verraten“²⁷⁷*

Die beiden Texte *Vor dem Ruhestand* und *Heldenplatz* treffen sich neben ihrer thematischen Übereinstimmung vor allem in der auf den ersten Blick nicht direkt zu erkennenden Ähnlichkeit ihrer Figuren, die sich schlussendlich darin widerspiegelt, dass die Aussage und das Wirkungspotenzial beider Texte als sehr ähnlich beschrieben werden können.

„Wie Höller dem Nationalsozialismus verhaftet bleibt und sich in einer künstlichen Hölle einrichtet, auf den Endsieg hofft, so bleibt die jüdische Familie im ewigen Exil und hört den Jubel des Heldenplatzes auch nach 50 Jahren; beide sind in ein Weltbild versponnen, das sie gefangen nimmt und das sie nicht abstreifen können. Während Höller sein Bekenntnis nur heimlich in den vier Wänden seines vermieteten Wohnzimmers leben darf, kann die Familie Schuster den Ort ihrer

²⁷⁶ Vgl. Pfabigan. 1999. S. 426.

²⁷⁷ Bernhard: *Heldenplatz*. 1988. S. 110.

Emigration wechseln und in der Öffentlichkeit auf eine – verlogene? – Zustimmung zur antinationalsozialistischen Haltung rechnen. Wie Höller unterstellt, dass der offiziellen antinationalsozialistischen Haltung eine heimliche nationalsozialistische Stimmung entspricht, unterstellen die Schusters, dass der heimliche Nationalsozialismus in einen offenen umschlagen werde, ja schon ungeschlagen ist.²⁷⁸

Die Grundthematik beider Texte sowie die Provokation zur Konfrontation des Kollektives mit der Frage nach einer immer noch vorhandenen, aber versteckten nationalsozialistischen Haltung ist dieselbe, nur in der Ausführung und Argumentation der Figuren erscheint eine Reziprozität. Während die Aussagen Höllers wie auch jene des Herrn Sütterlin für das Kollektiv, durch die offensichtliche Gesinnung des Protagonisten, sowie der Erwähnung einer wenn auch nur scheinbaren, antinationalsozialistischen Haltung des Kollektivs, als harmloser erscheinen, stellen die Aussagen des Professor Schuster, zumindest bei einer ersten Betrachtung, wesentlich mehr Aspekte des kollektiven Selbstverständnisses infrage, indem er prinzipiell von einer nationalsozialistischen Grundhaltung der Gesellschaft ausgeht und das Bemühen um eine zumindest scheinbare antinationalsozialistische Positionierung nicht einmal erwähnt.

„In ‚Vor dem Ruhestand‘ war die Verurteilung der Einstellung des Helden selbstverständlich und musste nicht relativiert werden; in ‚Heldenplatz‘ ist die Haltung der Gebrüder Schuster, die der Zustimmung – wegen ihrer ideologischen ‚Richtigkeit‘ – an sich sicher sein müsste, Gegenstand der Relativierung.“²⁷⁹

So paradox es auch klingen mag: In Anlehnung an die Ausführungen von Jan Assmann und Carolin Emcke zur kollektiven Identität lässt es sich erklären, dass das Kollektiv die Aussagen Höllers durch seine Erwähnung einer scheinbaren Anti-Nationalsozialismus-Haltung weniger empörend fand, da dabei immerhin der Versuch des Versteckens der eigentlichen Haltung im Sinne eines richtigen Handelns anerkannt zu werden scheint. In *Heldenplatz* hingegen wird nicht einmal mehr dieses fragile Vorspielen einer Aufarbeitung gewürdigt, alles, womit das Kollektiv konfrontiert wird, läuft auf einen totalen Entzug des bisherigen Selbstbildes hinaus, noch dazu von einer Figur wie Robert Schuster, die im Gegensatz zu Rudolf Höller komplex und oftmals beeindruckend erscheint. Wenngleich sich also beide Texte thematisch und

²⁷⁸ von Schilling. 2001. S. 164 f.

²⁷⁹ Von Schilling. 2001. S. 169.

auch in ihrer Kritik mehr als ähneln, so scheint es doch deutlich an der Gestaltung der kritisierenden Figur und auch am Vorhandensein oder auch Fehlen einer Anerkennung des kollektiven Handelns und des kollektiven Gedächtnisses, selbst in einer im Grunde verneinenden Form, zu liegen, inwiefern das Kollektiv zur Annahme bereit ist.

Die Wichtigkeit der Figuren als Vermittlerinstanzen der Intention des Autors zeigt sich auch bei der NS-Aufarbeitungsthematik mehr als deutlich. Bernhard gibt durch sie nicht ein Wissen um die Vergangenheit weiter, wenngleich dieses Wissen bei den Figuren selbst mit jedem Stück weiter zunimmt, vielmehr stellt er den Umgang der Figuren mit dieser Vergangenheit in den Fokus.²⁸⁰

Die Figuren sind hier also als Abbild der Gesellschaft im Sinne eines fragwürdigen Umgangs mit der Geschichte des Kollektivs zu sehen.

4.2.3.2. *Die jüdischen Figuren*

Thomas Bernhards Gestaltung der jüdischen Figuren, im Konkreten der Familie Schuster in *Heldenplatz*, erweist sich insofern als überaus interessant für die Wirkung seiner Texte auf eine kollektive Identität, als der Autor dabei eindeutig von gängigen Klischees abweicht, die Figuren großteils durch ihre Aussagen sogar gegen ihre eigenen Selbstbeschreibungen zeichnet.

Eine Täter-Opfer-Positionierung ist anhand der Figuren nicht möglich, sie lassen sich nur schwer in eine direkte Opposition zu den Nazi-Figuren stellen. Auch eine Gegenüberstellung von Figuren und Zuschauern im Sinne einer ideologischen, hierarchischen Überlegenheit funktioniert nicht wirklich, da die kritikübenden und tadelnden Figuren nicht als fehlerlose, moralisch tadellose Figuren dargestellt werden. Markus Reitzenstein geht davon aus, dass die Darstellung jüdischer Figuren in literarischen Texten prinzipiell in zwei Großgruppen unterteilt werden kann, sich Thomas Bernhards Figuren aber in keine dieser Gruppen einordnen lassen.

Sie sind weder reine Opferfiguren, die das Mitgefühl und die Besinnung der Zuseher auf die Gräueltaten des Nationalsozialismus erzeugen wollen, noch sind sie

²⁸⁰ Vgl. Pfabigan. 1999. S. 423.

überspitzt karikierte, negative Judenbilder, die allen Klischees entsprechen und damit provozieren wollen.²⁸¹

Das Problem scheint dabei vor allem darin zu liegen, dass sich die Familie Schuster in ihrem alltäglichen Habitus nicht als glaubwürdig jüdisch halten lässt. Der Verzehr von Lungenbraten (Fleisch und Milch in einer Speise!) sowie die Tatsache, dass sich die Tochter verfolgt und bespuckt fühlt, aufgrund ihrer Zugehörigkeit zum Judentum, die aber durch keinerlei äußere Merkmale erkennbar ist, widerspricht eindeutig der familiären Selbstdefinition. Die Familie besucht keine Synagoge, sie kauft ihr Fleisch nicht beim koscheren Fleischhauer – im Grunde könnten sie, auf Basis ihres täglichen Lebens, als Katholiken interpretiert werden und widersprechen somit gänzlich der Opferrolle.

„Indem Bernhard in der Gestalt Josef Schusters ein jüdisches Opfer, das nicht wie Robert Schuster vor der Realität des Antisemitismus resigniert hat, als reaktionären Familientyrannen darstellt, [...] hat er auch auf die Gefahr hin als Antisemit abgestempelt zu werden, zwischen Skylla und Charybdis, zwischen der ‚philosemitischen‘ Verklärung eines selbstsichern Judentums und der selbstgefälligen Identifikation mit den jüdischen Leiden einen schmalen Weg gefunden.“²⁸²

Bernhards Figuren, die Juden ebenso wie die Nazi-Figuren, nehmen prinzipiell eine übertrieben kritische und mürrisch-schimpfende Position ein, aus der heraus sie kritisieren.

Bernhard provoziert also nicht aus der Schematisierung, der Typisierung seiner Figuren im Sinne der klassischen und gängigen Klischees in Bezug auf Juden, er provoziert durch eine durchgehende Typisierung all seiner Figuren als kritisierende, übertrieben „grantelnde“ und überzeichnet dargestellte Stereotypen, unabhängig von ihrer Gesinnung oder Religion. Bernhards Typisierung erfolgt ebenso bei der jüdischen wie bei der nationalsozialistischen Figur.

„Der Nazi Höller und der Jude Schuster sind verblüffend ähnliche Figuren, die sich in zentralen Punkten treffen; allein die Haltung, die ihnen gegenüber eingenommen wird, ist unterschiedlich. Doch selbst der Abscheu gegenüber Höller und die Ehrfurcht vor Schuster stehen in einem Verhältnis zur reziproker Korrespondenz; erst, wenn der Zuschauer dessen inne wird, wird er auch die

²⁸¹ Vgl. Reitzenstein. 2012. S. 154 f.

²⁸² Tabah, Mireille: „Thomas Bernhard und die Juden. Heldenplatz als ‚Korrektur‘ der Auslöschung“. In: Lughofer, Johann Georg: *Thomas Bernhard. Gesellschaftliche und politische Bedeutung der Literatur*. Wien; Köln; Weimar: Böhlau Verlag. 2012. S. 163-172, hier S. 171.

Schimpfhaltung durchschauen können, als Teil des Systems, das durch solche Negation – gar als ‚nationalsozialistisch‘ – nur bestätigt wird.²⁸³

Beide Figuren argumentieren auf Basis von Übertreibungen und vertreten die Überzeugung, dass der Nationalsozialismus, im Falle Rudolf Höllers in Deutschland, bei Robert Schuster in Österreich, noch immer vorherrscht.

Rudolf Höller geht davon aus, dass der Fortbestand der Gesinnung deutlich vorhanden ist, von der Bevölkerung allerdings aus Angst vor Restriktionen nicht gezeigt wird. Eines Tages werde sich der Nationalsozialismus aber fraglos wieder durchsetzen.

*„Es kommt die Zeit sagt Rudolf
wo er nicht mehr gezwungen ist Himmlers Geburtstag in seinem Hause
versteckt feiern zu müssen
sondern ganz offen mein Kind
vor allen Leuten“²⁸⁴*

Im Gedanken des Vorhandenseins des Nationalsozialismus sowie in ihrer Argumentation auf Basis von Übertreibungen und Pauschalisierungen sind sich die beiden Figuren sehr ähnlich, Robert Schuster sieht den Antisemitismus aber noch immer als offen ausgelebt.

*„In Österreich Jude zu sein bedeutet immer
zum Tode verurteilt zu sein
die Leute mögen schreiben und reden was sie wollen
der Judenhaß ist die reinste die absolut unverfälschte Natur
des Österreichers“²⁸⁵*

Doch nicht nur der offenen Auslebung des Judenhasses, auch der Wiederkehr einer allgemein herrschenden nationalsozialistischen Gesinnung ist sich Robert Schuster sicher.

*„Da geschieht ja gerade das
das ein Großteil der Österreicher will
daß der Nationalsozialismus herrscht
unter der Oberfläche ist ja der Nationalsozialismus
schon längst wieder an der Macht“²⁸⁶*

²⁸³ von Schilling. 2001. S. 164.

²⁸⁴ Bernhard: *Vor dem Ruhestand*. 1988. S. 30.

²⁸⁵ Bernhard: *Heldenplatz*. 1988. S. 114.

²⁸⁶ Bernhard: *Heldenplatz*. 1988. S. 135.

Zusammenfassend lässt sich bezüglich der Frage nach einer Täter-Opfer-Positionierung in Thomas Bernhards Texten anhand der Figurengestaltung ganz klar sagen, dass eine solche, nicht zuletzt aufgrund der Doppelbödigkeit seiner Figuren (das Vorhandensein der Vorder- und Hinterbühne bei Rudolf Höller und seiner Schwester Vera sowie dem Auseinanderklaffen von Selbst- und Fremdbild in Bezug auf das Judentum im Fall der Familie Schuster) nicht nachgewiesen werden kann und, wie bereits in Bezug auf die Definition des Begriffes der Kollektivschuld in Kapitel 1, die Bezeichnungen „Täter“ und „Opfer“ in Bezug auf Bernhards Texte, aber auch auf seine Wirkung nicht haltbar sind.

Vielmehr zeigt der Autor die Ambivalenzen innerhalb jeder Figur deutlich auf und verbindet sie stilistisch in Form der absoluten Übertreibung. Durch das Fehlen einer solchen Oppositionierung der Figuren, eines Aufzeigens von Gut und Böse ergibt sich für die Frage nach der kollektiven Identität und ihrer Beeinflussung ganz klar, dass die Gesellschaft die fehlende Aufarbeitung nicht durch eine Pauschalisierung der Rollen von Juden und Nazis kompensieren kann. Zudem zeigt sich deutlich, dass auch die eigene Positionierung des Kollektivs als Opfer des Nationalsozialismus nicht mehr zu halten ist. Die aufgezeigten Ambivalenzen können demnach auch als Bernhards Hinweis auf die Notwendigkeit einer Ausdifferenzierung und ambivalenten Betrachtung der eigenen Rolle des Kollektivs während des Nationalsozialismus, sprich zu einer differenzierten und komplexen Aufarbeitung der eigenen Geschichte, verstanden werden.

„[...] Bernhards Drama mit der Inszenierung beschädigter Figuren sowohl auf Täter- als auch auf Opferseite [Anm.: zeigt] die generelle Fürchterlichkeit einer Welt nach 1945, von deren Beschädigung auf psychischer, sozialer und auch kommunikativer Ebene weder Täter noch Opfer ausgenommen sind.“²⁸⁷

Wie vorhin dargestellt, erweist sich vor allem *Heldenplatz* als Text, in dem der Einfluss der Erlebnisse des Nationalsozialismus auf die interpersonellen Beziehungen der Figuren zueinander dargestellt wird. Damit in Verbindung gebracht werden kann auch die immer wiederkehrende plakative Selbstbezeichnung der Mitglieder der Familie Schuster als Juden beziehungsweise österreichische Juden.

²⁸⁷ Reitzenstein. 2012. S. 160.

*„eure Mutter war das erste Opfer
Dieses unseligen Entschlusses [Anm.: der Rückkehr nach Wien]
[...]
Die Wiener sind Judenhasser
Und sie werden Judenhasser bleiben
In alle Ewigkeit
Das weiß ich auch
Aber du glaubst doch nicht
Daß ich mir deswegen mein Leben vergrause“²⁸⁸*

Noch konkreter wird die Selbstdefinition als Juden am Beispiel der Tochter Olga, die sich deshalb massiven Angriffen ausgesetzt fühlt, ihren Onkel Robert aber dennoch bittet, in seinen Beschimpfungen der Wiener nicht zu weit zu gehen, was dieser als unangemessen empfindet.

*„Das sagst gerade du die jeden Tag selbst erleben muß
wie die Wiener wirklich sind
das sagst du die erst vor vierzehn Tagen bespuckt worden ist
weil sie Jüdin ist“²⁸⁹*

An dieser Stelle sei noch einmal an das Zitat von Erik Erikson bezüglich der Identitätsübernahme durch Opferkollektive erinnert:

„[Es] enthüllt sich immer wieder die traurige Wahrheit, daß in jedem auf Unterdrückung, Ausstoßung und Ausbeutung beruhenden System der Unterdrückte, Ausgestoßene und Ausgebeutete unbewußt an das negative Leitbild glaubt, das zu verkörpern er von der herrschenden Gruppe gezwungen wird.“²⁹⁰

Durch die Betonung der „Judenrolle“ durch die jüdischen Figuren selbst, die entgegen ihres alltäglichen Habitus erfolgt, stellen sie sich ebenfalls wieder einer Ambivalenz aus. Zum einen könnte genau damit eine zusätzliche Betonung der Opferrolle erfolgen, der Versuch, eine mitfühlende Position beim Zuseherkollektiv zu erschaffen scheitert aber an der Unglaubwürdigkeit, zum anderen wirkt eben jene Selbstbezeichnung in Kombination mit den Österreichbeschimpfungen als eine Positionierung der eigenen Person, als eine hierarchisch höhere und stößt damit in eben jene Richtung vor, die die Beschimpfungen ohnehin schon vorgeben. Die Betonung des Judenseins dient somit auch dramaturgisch der Erweiterung, der in

²⁸⁸ Bernhard: *Heldenplatz*. 1988. S. 80 ff.

²⁸⁹ Bernhard: *Heldenplatz*. 1988. S. 112.

²⁹⁰ Erikson. 1966. S. 29.

vielerlei Hinsicht bereits angelegten Ambivalenz, die schlussendlich zur Erkenntnis der notwendigen Komplexität der Situation des Kollektivs führen soll. Die Betonung der eigenen Rolle überschattet die interpersonellen Beziehungen der Familie Schuster und hält ihren Bezug zum Nationalsozialismus in ihrer Selbstdefinition als aufrecht.

„Die Familie verständigt sich nur über die Chiffre Österreich, sie ist das einzige, was dem toten innerfamiliären Klima die Möglichkeit zu Anteilnahme, ja Dramatik gibt: ‚Österreich ist das, was sie zusammenhält, es ist eine gemeinsame Lösung, die sie gefunden haben, um den aggressiven Triebüberschuß, der sich zwingend angesammelt hat, zu bewältigen.‘²⁹¹

Daraus ergibt sich ein Widerspruch in sich: Während die Familie über die Beständigkeit des Nationalsozialismus versteckt wie öffentlich sichtbar schimpft und die Unmöglichkeit eines normalen Lebens beklagt, verharren sie selbst, im Kampf um den Erhalt einer letzten Zusammengehörigkeit, im Glauben an eine Identität, die an nationalsozialistische Dogmen gebunden ist. Die Familie Schuster trägt somit einen Widerspruch in sich, der als exemplarisch für den Widerspruch innerhalb des Kollektivs, das die eigene nationalsozialistische Vergangenheit unaufgearbeitet verdrängt und sich somit nur scheinbar davon lösen kann, interpretiert werden kann.

„Wir, das Publikum, wissen aus den Gesprächen der Dienstboten, daß diese Figuren an etwas anderem leiden als an Österreich, und so ergibt sich der Effekt eine Kasperltheaters, wo das böse Krokodil für das kindliche Publikum sichtbar auf der Bühne sitzt, während Kasperl und Petzi mit hoher Ernsthaftigkeit über eine eingebilddete Gefahr sprechen. Darin liegt wohl der zentrale komische Effekt von ‚Heldenplatz‘.“²⁹²

Es kann angenommen werden, um in der von Alfred Pfabigan gebrauchten Metapher zu bleiben, dass das Krokodil in der Inszenierung von *Heldenplatz* 1988 wohl das Publikum selbst, die mangelnde Vergangenheitsbewältigung und das fehlende Bewusstsein des Kollektivs waren. Und dass die Tatsache, dass eine Identitätskrise unter Rückgriff auf das kollektive Gedächtnis durch das Theater ausgelöst wurde, darauf zurückzuführen ist, dass das Bewusstsein um diese eigene Rolle des Kollektivs innerhalb der Inszenierung, der Reflexionsprozess auf Basis des komplexen Bühne-Zuschauer-Verhältnisses, der Irritation und Übertreibungen, die

²⁹¹ Pfabigan. 1999. S. 427.

²⁹² Pfabigan. 1999. S. 428.

alle nur das Ziel des Erkennens des eigenen Scheiterns hatten, erst spät erkannt und zunächst skandalisiert wurde.

Sich ausschließlich über die Vergangenheit, im konkreten über den Nationalsozialismus zu definieren, das passiert auch in Bernhards Dramolett *Freispruch*. Alle beteiligten Figuren rühmen sich ihrer Taten, allen voran den zahlreichen von ihnen durchgeführten Ermordungen während des Nationalsozialismus. Dazwischen finden sich immer wieder Erzählungen über private Momente und persönliches Glück, eng geknüpft an nationalsozialistisch geprägte Orte oder Zeitpunkte. Die Hochzeit des Ehepaars Sütterlin in Buchenwald gehört ebenso dazu wie das Empfinden eines persönlichen, privaten Tiefpunktes aufgrund des Sinkens eines deutschen Schlachtschiffes. Die eigene Vergangenheit wird von den Figuren auf Basis des Nationalsozialismus definiert, das persönliche und private Leben ist derart eng an diese Zeit gebunden, dass eine Abwendung von der Ideologie zugleich den Verlust der eigenen Identität durch den Verlust der schönen Erinnerungen an die eigene Vergangenheit bedeuten würde.

Die Frage nach der eigenen Schuld, die Schuldfrage im eigenen Verhalten wird nicht behandelt, viel mehr: sie wird gar nicht erst gestellt, das Aufkommen einer Schuldfrage wird von allen entschieden verhindert. Das eigene Verhalten wird glorifiziert, die Richtigkeit des eigenen Handelns durchgehend betont und die Vergangenheit wird im eigenen Sinn interpretiert.²⁹³

*„Ich habe das Verfahren gegen Sie
niedergeschlagen
ich habe Sie freigesprochen
ich habe Recht gesprochen Recht
Wir sind eine Verschwörung gegen das Judentum
Feiern Sie mit mir an diesem Abend den Freispruch
des wahren deutschen Menschen
mein lieber Sütterlin
Wir sind alle freigesprochen in diesem Augenblick
deutscher Geschichte
wir sind alle freigesprochen von einer Anklage
die nur als schmutzige Anklage bezeichnet werden kann“²⁹⁴*

²⁹³ Vgl. Krammer. 2003. S. 175 f.

²⁹⁴ Bernhard: *Freispruch*. 1988. S. 89.

4.2.3.3. Sprachstarke und spracharme Figuren und ihr Bezug zum Kollektiv

Eine ganz wesentliche Wirkungsfunktion nehmen in Bernhards Theatertexten die sprachstarken, meist sogar monologisierenden Figuren und konträr dazu die spracharmen bis stummen Rollen ein.

„Bernhards Theatersprache beschränkt sich keinesfalls nur auf die seinen Figuren zugeteilten Sprechtexte. Seine Theatertexte verknüpfen die Sprachebene mit einem nonverbalen Subtext der Bilder und der körpersprachlichen Aktionen. [...] Freilich führen jene die Ebene der artikulierten Sprache und des nonverbalen Subtextes verbindenden ‚Dialoge‘ nur in ganz seltenen Ausnahmefällen zu einem Konsens, sondern zeigen den Mechanismus perpetueller Kampfansagen und wechselseitiger Demütigungen auf.“²⁹⁵

In Hinblick auf die kollektive Identität der Zuseher positionieren sich zumeist die spracharmen Figuren als jene, die dem Zuschauer in seiner Position des Beobachtenden und Reflektierenden am nächsten kommen. Zumeist kommentieren sie das Geschehen nicht, sondern setzen sich durch Mimik, Gestik oder auch ihre Geisteshaltung in einen meist oppositionellen Bezug zu den textstarken „Helden“.

„Während die sinn- und selbstentfremdeten ‚Helden‘ im Zentrum der Dramen Bernhards geschwätzig Amok laufen, haben sich Rudimente von Menschlichkeit in den stummen oder fast stummen Randfiguren erhalten. [...] In ‚Vor dem Ruhestand‘ endlich gelingt es der querschnittsgelähmten Clara, ihren zähneknirschend ohnmächtigen Widerstand gegen die Nazi-Mentalität ihrer Geschwister sogar verbal zu artikulieren.“²⁹⁶

Clara steht somit am Ende einer Entwicklung der spracharmen Figuren und bedeutet zugleich ein Gegengewicht zu Rudolf Höller und seiner Schwester, lässt sie sich doch weder in deren „private Nazi-Rollen“ noch in deren „öffentliche Rollen als Geläuterte“ einordnen.

*„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*

²⁹⁵ Haider-Pregler. In: Castein; Stillmark. 1990. S. 156 f.

²⁹⁶ Buddecke. 1981. S. 220.

[...]
Ich bewundere dich
ich bewundere dich wirklich
aber ich verachte dich auch²⁹⁷

Sie dient dem Zuseherkollektiv im Idealfall als Projektionsfläche und Vorbild. In der Rolle Claras manifestiert sich die eigentliche Ambivalenz, jenes Aufeinandertreffen von immer noch präsentem nationalsozialistischem Gedankengut und der Unmöglichkeit zur Aufarbeitung und Opposition, die Bernhard der Gesellschaft vorwirft.

„Bernhard erweist sich als ein Meister der Kunst, die zernerregenden Anlässe in eine radikale und dabei kunstvoll gestaltete Sprache zu bringen, die so dominierte, daß in ihr der Wahrheitsgehalt der Lüge in den Hintergrund trat. Die Bernhardschen Helden [...] sind, dem Zentrum von Bernhards Literatur-Kosmos entstammend, extreme Einzelgänger, von ihren Plänen und Visionen besessen und zurückgezogen lebend, oft Intellektuelle oder Künstler, sogenannte ‚Geistesmenschen‘, die in Opposition zu jeder vorgegebenen Ideologie oder Organisation stehen – in einer dichotomen Welt, in der sich der Einzelne und die Masse, der Einzelne und der Staat, Einzelner und Kulturbetrieb unversöhnlich gegenüber stehen – und somit ‚Realität‘ aus einer radikal anderen Perspektive sehen und kommentieren.“²⁹⁸

Was durch Bernhards Theatertexte auf der Bühne gezeigt wird, ist im Grunde ein vereinfachtes und zugleich übertriebenes Abbild jener Zustände, die er zugleich kritisiert. Der Einzelne, der der Masse gegenübersteht, sich in seiner Radikalität und Brutalität gegen sie auflehnt.

Im Grunde kann auch Bernhards Intention hinter seinen Stücken als ein solches Aufbäumen des Einzelnen gegen das Kollektiv gesehen werden. Rudolf Höller, der gegen den (scheinbaren) Verlust der nationalsozialistischen Ideologie kämpft, präsentiert sich dabei ebenso innerhalb dieses Figurenschemas wie Robert Schuster, der gegen die Ideologie selbst ankämpft. Die textstarken Figuren Bernhards zeigen eine Realität auf, die als solche vom Publikum als absurd wahrgenommen wird, zugleich verweisen sie aber auf eine Dichotomie zwischen Individuum und Gesellschaft, die das Kollektiv klar infrage stellt, und bergen somit einen weiteren Anstoß zur Reflexion des Selbstbildes der Gesellschaft aufgrund des Erkennens der eigenen Rolle und ihrer nur scheinbaren Stabilität in sich.

²⁹⁷ Bernhard: *Vor dem Ruhestand*. 1988. S. 30 f.

²⁹⁸ Bentz. 2000. S. 44.

4.2.4. Der Autor als Individuum und seine Beziehung zum Kollektiv

„Kompromißlose Aufdeckung der Schwächen der [...] Gesellschaft, oft durch maßlose Übertreibung, das war Bernhards Metier, das brachte ihm jene Reibung, jenen Widerstand der Betroffenen ein, den er zum Schreiben brauchte.“²⁹⁹

Es stellt sich allerdings die Frage, inwiefern dieser Bedarf an Reibung mit der Öffentlichkeit, an Aufdeckung und Kritik als rein künstlerisches Stilmittel zu verstehen ist. Kulturredakteurin Karin Kathrein beschreibt dieses Vorgehen Bernhards als ein persönliches Anliegen, das der Autor in Form seines Schreibens zum Ausdruck bringen konnte.

„Denn er hat ja ein ganz eigenartiges Verhältnis zum Staat und dessen Repräsentanten gehabt. Das war für ihn irgendwie etwas speziell Wichtiges. [...] Der Staat und die Repräsentanten, die beleidigen ihn, die verletzen ihn, die wollen ihn verhindern. Also da war er ganz ernst diesbezüglich, da hat ihn aller Humor verlassen.“³⁰⁰

Kathreins Schilderung zufolge erweist sich nicht der Skandal als Bernhards Mittel zur Erzeugung von Aufmerksamkeit für seine Literatur, vielmehr erscheint die Literatur als Ausdrucksmittel für die Herstellung einer Öffentlichkeit, innerhalb derer die Themen kollektiv aufgegriffen werden, die Bernhard thematisiert wissen möchte, und auch die Diskrepanz zwischen den diversen Lesarten von Bernhards Texten kann an dieser Stelle noch einmal erwähnt werden: Während Bernhard, der selbst in seinen Textbeschreibungen zwischen Tragödie und Komödie schwankte, im Laufe der Zeit zunehmend aus einer Komödienperspektive gelesen wird, zeigt sich das Anliegen dahinter auf einer persönlichen Ebene als durchaus ernst. Es stellt sich also die Frage, inwiefern Bernhard die komischen Aspekte in seinen Texten bewusst zugunsten der Wahrnehmung der dahinterstehenden Ernsthaftigkeit stilistisch verwendet hat. Die Fragestellung „Ist es eine Komödie, ist es eine Tragödie?“ mag demnach durchaus darauf abzielen, die Ernsthaftigkeit hinter der Komödie überdeutlich hervorstreichend. Dass Bernhards Texte dann allerdings zunächst übermäßig ernsthaft ohne Miteinbeziehung des Aspektes der Komödie rezipiert

²⁹⁹ Bentz. 2000. S. 46.

³⁰⁰ Fialik, Maria: „Eine typische Warum-nicht-Angelegenheit. Gespräch mit Karin Kathrein“. In: : Fialik, Maria: *Der konservative Anarchist. Thomas Bernhard und das Staats-Theater*. Wien: Löcker Verlag. 1991. S. 67-90, hier S. 76.

wurden, mag ein möglicher Erklärungsansatz für die Beständigkeit der Skandalisierungen rund um seine Texte sein.

„Der Umgang des Dichters mit seinem Publikum bleibt problematisch. Wie sehr er sich von ihm auch entfremdet fühlt, er ist ihm verpflichtet. Die Spannung von Schweigen und Öffentlichkeit, die Thomas Bernhard beschreibt, entspricht der Angst, in der der Einzelne vor der Gemeinschaft lebt und sich ihr doch zugeordnet fühlt. Daß er diese Angst oft in Worte der Verachtung und des Abscheus kleidet und die eigene Einordnung verweigert, beweist nur die Schwere der psychologischen Last.“³⁰¹

Der Autor ist sich demnach seiner Gebundenheit an das Kollektiv durchaus bewusst, er weiß um die Reziprozität seines Schreibens und der Reaktion der Öffentlichkeit. Dass sich Thomas Bernhard mit Kritik bis hin zu Beschimpfungen an sein Publikum wendet, ist dabei demnach kein Zeichen dafür, dass ihm die Reaktionen gleichgültig sind, im Gegenteil: Der Rückgriff auf derart harte stilistische Formen unterstreicht zum einen die Wichtigkeit des dahinterstehenden, thematischen Anliegens, zum anderen zeigt er aber auch deutlich die Diskrepanz, die Emanzipation des Autors, die gegenüber dem Kollektiv notwendig ist, will er seiner Rolle als jener, der die Grenzen überschreiten darf und soll, gerecht werden. Doch Sebastian Neumeister schreibt Thomas Bernhard als Autor nicht nur diese „Rolle“ des Grenzgängers zu.

„Der Dichter scheint jedoch nicht nur zu protestieren, er scheint sich von diesem Spiel ganz ausnehmen zu wollen, wenn er als Ästhet, als Rufer mit Führungsanspruch oder als Provokateur der sozialen Rollenverteilung widerspricht.“³⁰²

Die Argumentation eines Führungsanspruches erinnert stark an Erik Erikson und seine Theorie der Ideologie und des negativen Leitbildes. Umgelegt auf Theater darf dabei nicht, wie bereits im Zuge der Vorstellung dieses Modells erklärt, von einem Führer im negativ konnotierten Sinne ausgegangen werden, sondern es muss von einer leitenden, vorbildhaften Instanz gesprochen werden, die das Potenzial hat, herrschende Selbstbilder infrage zu stellen. Genau diesem Anspruch wird Thomas Bernhard demnach gerecht, wenn man sein Wirken, seine Stücke mit dem Ansatz

³⁰¹ Neumeister, Sebastian: *Der Dichter als Dandy. Kafka – Baudelaire – Thomas Bernhard*. München: Wilhelm Fink Verlag. 1973. S. 109 f.

³⁰² Neumeister. 1973. S. 110.

des Dichters als eine Person, die einen Anspruch auf das Kritisieren vorherrschender und das Aufzeigen alternativer sozialer Konstrukte stellt, interpretiert.

„Gerade aus der Überzeugung Bernhards von der Unverbesserlichkeit der Natur und der Geschichte erklärt sich die verzweifelte Schärfe und Radikalität seiner Kritik, die nur allzu leicht das Maß verliert und dazu neigt, sich selbst ad absurdum zu führen durch den globalen, totalisierenden Gestus der Verachtung des Abscheus. Demnach ist es auffällig, daß keine kritischen Äußerungen, sei es in den Kunstwerken sei es in anderer Form, in der Öffentlichkeit und ihren Medien so viel Interesse finden, so breites Echo auslösen. Dies stützt die Vermutung, daß Bernhards kritisches Anstoßnehmen, seine kritische Erregtheit mit einem verbreiteten Unbehagen an unserer Zeit enger verknüpft ist, als wir vielleicht wahrhaben wollen. Dies kann auch die Vermutung stützen, daß der destruktivkritische Grundgestus seines Schreibens und Redens wie die anarchisch-rebellische Hoffnung seines Werkes, seines Schaffens, nicht nur die verzweifelt-ambivalente Überlebensveranstaltung eines außergewöhnlichen Individuums sind, sondern zugleich für die sogenannte Öffentlichkeit die Funktion eines Menetekels, eines warnenden Unheilzeichens, erfüllen. Mag sein, daß damit die kritische Kompetenz Bernhards überschätzt wird – doch die Annahme [...] scheint zumindest diskutabel.“³⁰³

In diesem Sinne kann die Herangehensweise an Thomas Bernhards Theater Texte in der Annahme einer Wirkung auf das Selbstbild eines Kollektivs auch aus der Perspektive der Intention der Person des Dichters sowie seiner Positionierung gegenüber der Gesellschaft legitimiert werden.

4.3. Der Beitrag Thomas Bernhards zu einer postnationalsozialistischen Identitätssuche und -krise durch seine Theater Texte

Um Thomas Bernhards Wirken in Bezug auf Öffentlichkeit und Identität verstehen zu können, musste zunächst zwischen zwei Ebenen unterschieden werden: jener der Theater Texte selbst und jener der damit einhergehenden Reaktionen und Skandalisierungen. Wie bereits in der Einleitung zu diesem Kapitel angedeutet, ergibt sich ein wesentlicher Teil der Selbstthematisierung einer ganzen Generation und ihrer Identität nach dem beziehungsweise ihrer Rolle im Nationalsozialismus im Zuge der öffentlichen Auseinandersetzung mit Bernhards Texten, die, vor allem in Bezug

³⁰³ Donnenberg, Josef: „Thomas Bernhards Zeitkritik und Österreich“. In: Lachinger, Johann; Pitterschscher, Alfred [Hrsg.]: *Literarisches Kolloquium zu Thomas Bernhard. Materialien*. Weitra: Verlag publication PN° 1 Bibliothek der Provinz. 1994. S. 53-72, hier S. 65.

auf *Heldenplatz*, weitgehend losgelöst vom Text und zumeist auch voraufführllich, erfolgte.

Da unter 4.2. deutlich gezeigt werden konnte, inwiefern inhaltliche und dramaturgische Spezifika in Bernhards Theatertexten zu einer kollektiven Identitätskrise beziehungsweise -suche beitragen konnten und können, soll an dieser Stelle der Fokus auf die Rahmenbedingung, sozusagen außertextliche Aspekte, gelegt werden, um diese anschließend mit dem den Theatertexten inhärenten Potenzial zu einer Gesamtwirkung kombinieren zu können.

Ihren Ursprung haben Skandalisierungen um Bernhards Theatertexte stets in den Texten selbst, wie auch Bernhard Minetti betont, allerdings darf die Funktion der Öffentlichkeit, die Bernhard vor allem darin sieht, ein Theater außerhalb des Theaters zu etablieren, nicht unterschätzt werden. Die Aufführung selbst bildet den Ausgangspunkt, der tatsächliche Reflexionsprozess beziehungsweise die Reaktion auf Bernhards Texte erfolgt aber außerhalb des klassischen Aufführungsmodus, indem sich im Vorfeld oder auch im Anschluss eine thematische Auseinandersetzung in der Öffentlichkeit ergibt, die die Wirkung des Textes aus dem Theater hinausträgt und zur kollektiv-öffentlichen Verhandlung ausstellt.

„Bernhard entfacht Komödien in der Öffentlichkeit durch die Komödien, die er dem Theater schreibt. Er hat einen besonderen Instinkt, die Öffentlichkeit als Komödiant ihrer selbst in Erscheinung zu bringen. Er genießt wohl auch den Lusteffekt, am nächsten Morgen Tagesgespräch zu sein.“³⁰⁴

Während Minetti hier vor allem die Rolle der Öffentlichkeit, die ihr durch Bernhard, folgt man dieser Argumentation, beim Schreiben schon konkret zgedacht wird, betont, weist ein anderer Ansatz deutlich auf die Diskrepanz zwischen der tatsächlichen Textvorlage und dem Skandal hin.

„Um fast jedes Werk – wie auch fast um jeden Auftritt Bernhards – rankt sich eine Blumenkette von Skandalen, die den Blick auf das Werk oder auf den jeweils in Rede stehenden Anlaß der Aktion auf sich und weg vom Text zieht.“³⁰⁵

Wendelin Schmidt-Dengler betont damit zum einen abermals, was Oliver Bentz in Bezug auf die für Bernhard notwendige Reibung mit der Öffentlichkeit für sein

³⁰⁴ Rühle; Minetti. 1985. S. 272.

³⁰⁵ Schmidt-Dengler. 1994. S. 96.

Schreiben bereits angeführt hat, weist aber zugleich darauf hin, dass eben diese Skandalisierung zwar ihren Ausgang in den Texten Bernhards findet, in ihrer Weiterentwicklung ihren Bezug zu den Theatertexten aber zumeist schnell und weitgehend verliert.

Die Skandalisierung kann somit klar als Teil von Bernhards Wirken interpretiert werden, es bleibt dabei aber zu beachten, dass es sich in den meisten Fällen nicht um eine Skandalisierung des Textes oder der Aufführung selbst, sondern eine davon abgekoppelte Diskussion von grundlegenden Fragen, die durch aktuelle Anlässe und politische Diskussionen und das öffentliche Interesse daran, wie etwa die Waldheim-Affäre oder die in Deutschland zur Zeit des Erscheinens von *Vor dem Ruhestand* geführten Diskussion um Hans Filbinger, handelt.

In diesem Sinne kommt dem Theater, wie Bernhard es durch seine Texte beziehungsweise deren Wirkung über eine Aufführung hinaus betreibt, eben jene Funktion zu, wie sie Jan Assmann und auch Carolin Emcke beschrieben haben: Bezüge zu vergangenen Ereignissen herzustellen und diese zur öffentlichen Verhandlung auszustellen, um dem Kollektiv die Möglichkeit zur Auseinandersetzung und Weiterentwicklung zu bieten.

Zu beachten bleibt aber, dass nur ein begrenzter Teil der vorhandenen Identität, des Selbstverständnisses eines Kollektives, infrage gestellt werden darf, da beim (scheinbaren) Verlust oder einer zu intensiven Infragestellung von wesentlichen Aspekten des Selbstverständnisses einer Verweigerung der Auseinandersetzung eintreten kann.

Thomas Bernhard versteht sich dabei, wie eingangs bereits festgestellt, nicht als Autor, der eine eindeutige Entweder-oder-Positionierung vornimmt, sondern zeigt Ambivalenzen auf, anhand derer eine Auseinandersetzung stattfinden kann und er tut dies sowohl auf formaler und stilistischer Ebene durch den bewussten Einsatz von Figuren, die einerseits zur Identifikation einladen, zugleich aber durch ihre Aussagen Abstoßung provozieren, als auch durch seine thematischen Bezüge, die eben jene Aspekte der kollektiven Identität betreffen, die tabuisiert und ungeklärt sind.

Und genau diese Form der Kritik und Provokation der Öffentlichkeit durch den impliziten Aufruf zur Auseinandersetzung mit der eigenen Identität sieht auch Autor Gerhard Ruiss in Bezug auf Thomas Bernhard gegeben.

„Im Grunde ist Schreiben seinem Wesen nach Analyse. Das heißt, es muß zwangsläufig dazu führen, daß Schreiben Themen berührt, die tabuisiert sind oder zur Hinterfragung sprachlicher Umgangsformen führen, die wiederum tabuisiert sind, die wiederum zu einem verdrängten Bereich der Gesellschaft gehören. Von daher ist der Autor davon abhängig, wie frei oder unfrei eine Gesellschaft ist, ob etwas Skandal wird oder nicht. Im Grunde geht es in der Literatur [...] schon darum, die Bereiche aufzuzeigen, die verdeckt sind, auch beim Autor selber. Oder die sich nicht so leicht erklären lassen. [...] Und da liegt es natürlich an der Gesellschaft, die immer mehr zur Oberflächlichkeit neigt und immer weniger zur Hinterfragung, immer mehr zur Überlagerung und immer weniger zur Aufarbeitung, daß es so schnell zur Provokation kommt, zur Tabuverletzung und zum Skandal.“³⁰⁶

Ruiss reiht sich damit in zweierlei Argumentationen ein. Zum einen erscheint er genau in der Beschreibung des Entstehens öffentlicher Provokation und Auseinandersetzung, wie sie Jan Assmann und Carolin Emcke postulieren, zum anderen, und das ist in diesem Zusammenhang der kollektiven Identität neu, argumentiert er ebenso wie Mead und betont die Aufgabe des Dichters, Grenzen auszuloten und zu überschreiten, um neue Perspektiven zu eröffnen. Ruiss überträgt das Prinzip der Auslösung von Identitätskrisen hier von einer rein inhaltlichen und individuellen Ebene auf eine kollektive, die sich deutlich auf gesellschaftliche Konventionen und Tabus stützt und vor allem durch unhinterfragte, konventionelle Übereinkünfte begünstigt wird.

Und genau so lässt sich Thomas Bernhard nicht als prinzipieller Skandaldichter definieren, da zwar die Aufgabe des Aufzeigens beim Autor selbst liegt, er das Potenzial für eine Skandalisierung, eine Krise und Kritik erschaffen kann, die tatsächliche Ausführung liegt allerdings im Kollektiv. Der Autor selbst kann nicht darüber bestimmen, ob etwas zum Skandal wird oder nicht.³⁰⁷

Eben dieser Ansatz erscheint besonders interessant, da er genau jenes Phänomen betrifft, das zu beschreiben es in dieser Arbeit gilt: die Frage, was zwischen dem bereitgestellten Text des Autors und der Reaktion der Rezipienten passiert

³⁰⁶ Fialik, Maria: „Marketing ist nicht unbedingt etwas Schlechtes. Gespräch mit Gerhard Ruiss“. In: Fialik, Maria: *Der konservative Anarchist. Thomas Bernhard und das Staats-Theater*. Wien: Löcker Verlag. 1991. S. 188 f.

³⁰⁷ Vgl. Fialik; Ruiss. 1999. S. 182-193, hier S. 191.

beziehungsweise passieren kann. Deutlich wird an dieser Stelle die Reziprozität der beiden Seiten, die zur Erfahrung eines solchen Prozesses aufeinander angewiesen sind: das Publikum auf die Bereitstellung von kritischem und fragendem Potenzial durch den Autor, der Dichter aber ebenso auf die Bereitwilligkeit und die entsprechende Disposition des Publikums, das sich am Material „abarbeitet“.

Daher erscheint auch Gerhard Ruiss' Conclusio, Thomas Bernhard habe „eine damit für viele peinliche Erinnerungsarbeit geleistet“³⁰⁸, als etwas schwierig, geht er doch dabei davon aus, dass der Autor in der Position ist, diese Arbeit selbst zu verrichten. Vielmehr, und das erscheint an dieser Stelle die wesentliche Erkenntnis, ist, wie auch im Falle des Zusammenwirkens von Autor und Schauspieler, auch in Bezug auf ein Kollektiv die Notwendigkeit eines Zusammentreffens vom Mut des Autors zur Grenzüberschreitung in Kombination mit einem Gefühl für das durch die Gesellschaft erträgliche Maß an Infragestellung von Normen und Werten und der Bereitschaft des Kollektivs zur Auseinandersetzung mit den kritisierten Identitätskonstrukten notwendig.

Dass eine solche Bereitschaft durch eine Skandalisierung, vor allem unter Miteinbeziehung der Medien, durchaus verstärkt werden kann, sei an dieser Stelle gar nicht abgewiesen, es gilt aber das Zusammenwirken vielfältiger Faktoren zu betonen. An dieser Stelle sei an die Definition des „unvereinbaren Nebenereignisses“ nach Goffman erinnert. So kann auch hier in der kollektiven Identität der Gesellschaft als Ereignis und der kritischen Formulierungen eines Autors, die dann auch noch zur Aufführung gebracht wurden, eine Analogie zu eben jenem Aspekt des Modells nach Goffman gesehen werden. Zu beachten bleibt die Unklarheit der Kausalität.

Neben der allgemeinen Konfrontation mit der Öffentlichkeit stellt sich bei Thomas Bernhard im Speziellen auch die Frage nach der Auseinandersetzung mit der Politik, die sich seiner Texte, vor allem in Bezug auf *Heldenplatz*, annahm und neben einer Diskussion über die postnationalsozialistische Gesellschaft vor allem die Frage nach der Freiheit der Kunst aufwarf.

Ohne dabei auf die konkreten politischen Statements und Positionen einzugehen, sei an dieser Stelle ein Zitat Erhard Buseks, zum Zeitpunkt des „Heldenplatz-Skandals“ Kultursprecher der ÖVP, angebracht, dass das Potenzial und die Wirkungsmacht der

³⁰⁸ Fialik; Ruiss. 1999. S. 191.

Kunst eindeutig erfasst und die Infragestellung einer Sinnhaftigkeit politischer Sanktionen gegenüber jeder Form von Kunst deutlich impliziert.

„Wissen Sie, diese Auseinandersetzung um etwas, was jemand geschrieben hat, zu Literatur und Kunst, die kann ein Politiker nie gewinnen. Und zwar deshalb nicht, weil aus einem verständlichen Mechanismus heraus immer der Künstler recht hat.“³⁰⁹

Busek lässt offen, wie dieser verständliche Mechanismus konkret aussieht, und es ist davon auszugehen, dass eine solch einfache Erklärung für die Durchsetzung der Kunst gegenüber einer politischen Argumentation, konkret in Bezug auf *Heldenplatz*, nicht existiert. Vielmehr können die aufgezeigten Aspekte, wie etwa die deutliche Losgelöstheit der Skandalisierung von der textlichen Vorlage und auch die Tatsache, dass bei *Heldenplatz* der Skandal bereits voraufführlich und vornehmlich medial erzeugt wurde, als Indizien dafür gewertet werden, dass eine Anfechtung der künstlerischen Freiheit durch die Politik auf Basis von unzusammenhängenden Ausschnitten und Spekulationen spätestens nach der ersten Aufführung des Stückes in der Öffentlichkeit nicht mehr haltbar ist. Dieser von Busek beschriebene Mechanismus kann, in Anlehnung an Assmann und Emcke, als eine Relativierung der infrage gestellten Aspekte des Selbstbildes zugunsten einer Minimierung derselben verstanden werden. Die von politischer Seite aufgezeigte, vollkommene Zerstörung und Negierung des gängigen Selbstverständnisses der Österreicher hält der Aufführung selbst oder auch einer Fokussierung auf die tatsächlichen Aussagen des Textes abseits seiner Interpretation als persönliche Beleidigung nicht stand und daraus resultiert die Erkenntnis eines Entwicklungspotenzials für das sich ohnehin stetig in Entwicklung befindliche Kollektiv und in weiterer Folge ein „Sieg“ der Kunst über die Politik.

Die Politik und ihre Auseinandersetzungen über das Theater, die Instrumentalisierung der Kunst zu eigenen Zwecken, waren es auch, die 1988 den tatsächlichen „Heldenplatz-Skandal“ ausgelöst haben. Eine sehr gute Verortung des Skandalpotenzials sowie eine Relativierung nimmt Sigrid Löffler vor, 1988 die Profil-Journalistin und die Erste, die Ausschnitte aus dem Stück veröffentlichte.

³⁰⁹ Fialik, Maria: „Bitte, die Kirche im Dorf! Gespräch mit Erhard Busek“. In: Fialik, Maria: *Der konservative Anarchist. Thomas Bernhard und das Staats-Theater*. Wien: Löcker Verlag. 1991. S. 111-121, hier S. 115.

„Erst muß man sagen, wie der ganze Fall entstanden ist: Der Fall war ja so nicht geplant. Das ist ja eher ein Medienskandal gewesen als ein Theaterskandal. Das Burgtheater hat wohl in seiner PR-Arbeit – sagen wir es vorsichtig – wenn schon nicht darauf hingearbeitet, daß es ein Skandal wird, so es doch nicht verhindert. Es hat von vornherein den Text beispielsweise geheim gehalten. Einen Text vorher geheimzuhalten heißt nur, daß man die Neugier daran hochreizen will, und natürlich auch, daß man den Jagdinstinkt der Journalisten anstacheln will, sich diesen Text ja zu beschaffen. Diesen Vorwurf wird man natürlich auch dem Peymann machen müssen, daß er das getan hat oder zumindest in Kauf genommen hat. Daß dann die Jagd nach dem Text und die Skandalisierung einzelner Textstellen beginnt, genau das ist natürlich eingetreten.[...] Ich sagte ja schon, daß dieses Stück meiner Ansicht nach diese Brisanz überhaupt nicht hat, die es dann tatsächlich in der Realität bekommen hat. Und insofern ist das ein Skandal – wie meist, wenn Literatur politische Skandale auslöst –, der eher eine Blamage für diejenigen ist, die den Skandal auslösen, als eine Blamage für das Werk. Das Werk hat ja auf wunderbare Weise triumphiert. [...] Das ist ja meine These. Einen Beitrag zur Bewältigung des Antisemitismus in Österreich, dafür hatte dieses Stück nie irgendeine Wirkung. Null Wirkung, weder positiv noch negativ.“³¹⁰

Die Forschung ist sich einig, dass es sich bei *Heldenplatz* eindeutig um einen Medien- und Politikskandal und nicht um einen Theaterskandal gehandelt hat. Nicht zuletzt lässt sich eine solche Interpretation auch an simplen inhaltlichen Fakten festmachen, die eine Skandalisierung auf einer dramaturgischen Ebene beinahe lächerlich erscheinen lassen: die Wohnung am Heldenplatz, so wie Thomas Bernhard sie beschreibt, kann in dieser Lage, mit dieser Aussicht auf den Platz gar nicht existieren und bei genauem Nachrechnen müssten die Brüder Schuster ein überaus unglaubwürdiges Alter erreicht haben, waren sie doch Mitte der dreißiger Jahre bereits beide als Professoren an der Universität tätig. Die inhaltlichen Tatsachen widersprechen also der Unterstellung, Thomas Bernhard habe ein voll und ganz glaubwürdiges, in aller Ernsthaftigkeit anzuerkennendes Stück schreiben wollen. Vielmehr scheint auch hier einmal mehr die Bernhard-Falle in greifbarer Nähe zu sein.

³¹⁰ Fialik, Maria: „Das Werk hat ja auf wundersame Weise triumphiert. Gespräch mit Sigrid Löffler“. In: Fialik, Maria: *Der konservative Anarchist. Thomas Bernhard und das Staats-Theater*. Wien: Löcker Verlag. 1991. S. 17-34, hier S. 19 ff.

Conclusio

Theater und Identität sind untrennbar miteinander verbunden und Thomas Bernhards Theatertexte sind dafür der beste Beweis. Nicht nur auf der Ebene des Inhalts nützt der Autor die Möglichkeit zur klaren Stellungnahme und Positionierung, mit der er das Publikum konfrontiert, auch in seinen Textstrukturen sowie in der geschickten Bezugnahme auf gesellschaftliche Phänomene und Kontexte erweist sich das identitätsstiftende Potenzial seiner Texte.

Ihnen wohnt eine Fülle an Reibungsflächen inne, die sich zum einen vor allem den Darstellern seiner Stücke als Individuen anbieten, um sich daran weiterzuentwickeln und ihr Selbstbild als Künstler mit dem Fremdbild eines Autors abzugleichen, zum anderen aber auch für das Kollektiv, das sich dadurch selbstreflektiert und zur eigenen, kulturellen Vergangenheit kritisch in Bezug setzt.

Selbst- und Fremdbild – diese beiden Begriffe sind die wesentlichen Aspekte, die zentralen Leitmotive, anhand derer sich jede Identitätstheorie, aber auch jedes Identitätspotenzial in den Theatertexten bewegt. Auf einer inhaltlich-dramaturgischen Ebene positioniert sich Thomas Bernhard deutlich, indem er die Identität des Künstlers oder auch die aus einer fehlenden NS-Aufarbeitung entstandene Identität einer emotional höchst involvierten Generation konkret als Thema aufgreift und das Scheitern als zentrales Motiv nicht zur Diskussion ausstellt, sondern eine entsprechende Konfrontation damit herbeiführt. Die inhaltliche Deutlichkeit wird durch den Autor in seinen strukturellen Mustern sowie durch stilistische Mittel, die das unmittelbare Erkennen einer Selbstbezüglichkeit für die Rezipienten oftmals erschwert, unterstützt. Thomas Bernhard setzt auf ein Theater, das den Zuseher und auch den Darsteller fordert, das eine intensive Auseinandersetzung mit dem eigenen Selbst verlangt und die Erkenntnis der eigenen Involviertheit in die kritisierten Zustände und Identitätskrisen erst auf Basis einer Abstraktion von den Figuren hin zur eigenen Position gegenüber den Themen und Rollen ermöglicht.

Bernhard kritisiert und fordert immer auf mehreren Ebenen gleichzeitig. Das zeigt sich bereits an seinen Künstlerstücken, indem das Selbstverständnis von Künstlerfiguren sowohl am Beispiel der fiktiven Figuren, ihrem Handeln und ihrer Biografie selbst als auch durch den darstellerischen Anspruch, den Thomas Bernhards Stücke eindeutig stellen, behandelt wird. Auch kollektive Kritik übt der Autor komplex, indem neben einer deutlichen, oftmals stark übertriebenen

inhaltlichen Ausrichtung seiner Texte und Figuren, eine emotional-psychologische Plausibilität in seinen Darstellungen erhalten bleibt und sein Rückgriff auf kritische und fragile Aspekte des Selbstbildes in einen kollektiven Kontext eingebettet wird.

Thomas Bernhard bietet damit unzählige Anknüpfungspunkte zur Identitätskonstruktion, zum zentralen Abgleich von Selbst- und Fremdbild, sowohl für das Individuum als auch für das Kollektiv.

Damit ist das identitätsstiftende Potenzial seiner Theatertexte auf Basis eines theaterwissenschaftlichen Identitätsbegriffes eindeutig gegeben, das Wirkungspotenzial seiner Theatertexte erschöpft sich nicht in der bloßen Beschimpfung oder Kritik, dem Darstellen des endgültigen Scheiterns, sondern geht darüber hinaus, indem Bernhard vielfach implizite Lösungsansätze beziehungsweise richtungsweise Konfrontationsmöglichkeiten anbietet.

Das permanente Oszillieren der Bernhard-Rezeption zwischen Komödie und Tragödie, zwischen einer Ernsthaftigkeit in der Annahme der kritisierten Themen und einer humorvoll-unterhaltenden Rezeption, die sogenannte „Bernhard-Falle“, erscheint als wesentliche und notwendige Grundlage, um der Intention des Autors sowie seinem Anspruch an Darsteller und Publikum, sich mit dem eigenen Selbst kritisch auseinanderzusetzen, gerecht werden zu können.

Was bleibt, ist ein Bewusstsein über das unerschöpflich komplexe Identitätspotenzial, jene Ansätze zur Ausdifferenzierung des Selbstbildes, die Bernhard seinen Texten eingeschrieben hat und die innerhalb dieser Analyse sicher nicht in all ihren Facetten erfasst werden konnten. Dennoch zeigt sich an diesem Beispiel deutlich, wie vielschichtig und auch persönlich das Wirkungspotenzial von Theater zu fassen ist, und dass der Reiz dieser Kunstform wahrscheinlich in einem stetig kontinuierlichen Rest an Unerklärbarem liegt.

Methodisch bleibt festzuhalten, dass sich der Versuch einer interdisziplinären Herangehensweise für die Theaterwissenschaft in Bezug auf das Identitätspotenzial von Thomas Bernhards Theatertexten nur bedingt als brauchbar erweist: während sie für die Definition und Verortung einer individuellen und künstlerischen Identität unter Rückgriff auf Erikson, Mead und Goffman bestens funktioniert, zeigen sich bei der Beschäftigung mit der kollektiven Identität einer geprägten Generation Schwierigkeiten, da es sich dabei nicht um ein konkret abgrenzbares und auch durch Thomas Bernhard als Rezipienten seiner Kritik konkret ausformuliertes Kollektiv

handelt, sondern um das Aufzeigen eines emotionalen Prozesses, der durch Theater maßgeblich beeinflusst wird. Dafür ist es notwendig, verstärkt in Thomas Bernhards Texte hineinzugehen, sie in sich zu verstehen und zu verorten, die Figuren als solche selbstständig und in ihren Handlungen zu erkennen und die Texte nicht in ein Interpretationsschema einer anderen Disziplin zu drängen. Zwar konnten auch im kollektiven Kontext immer wieder Anschlussmöglichkeiten an die angeführten Theorien gefunden werden, ein Großteil der Argumentationen ergibt sich aber aus dem direkten Vergleich der Figuren, Inhalte und dramaturgischen Stilmittel der analysierten Stücke und weniger aus der Miteinbeziehung anderer wissenschaftlicher Perspektiven und ihrer Modelle und Theorien.

Literatur:

- **Androsch, Hannes:** *Warum Österreich so ist, wie es ist. Eine Synthese aus Widersprüchen*. 2., überarbeitete Auflage. Wien: Kremayr & Scheriau. 2003.
- **Assman, Jan:** „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität“. In: Assmann, Jan; Hölscher, Tonio: *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 1988. S. 9–19.
- **Bentz, Oliver:** *Thomas Bernhard – Dichtung als Skandal*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH. 2000.
- **Bernard, Jeff:** *Identität. Sigharting 1990. Wolfgang Pollak (1915 - 1995) gewidmet*. Wien: ÖGS – Österreichische Gesellschaft für Semiotik. 1998.
- **Bernhard, Thomas:** *Am Ziel*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1981.
- **Bernhard, Thomas:** „A Doda“. In: Bernhard, Thomas: *Der deutsche Mittagstisch. Dramolette*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1988. S. 7-19.
- **Bernhard, Thomas:** „Freispruch“. In: Bernhard, Thomas: *Der deutsche Mittagstisch. Dramolette*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1988. S. 71-90.
- **Bernhard, Thomas:** „Der deutsche Mittagstich“. In: Bernhard, Thomas: *Der deutsche Mittagstisch. Dramolette*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1988. S. 107-114.
- **Bernhard, Thomas:** *Der deutsche Mittagstisch. Dramolette*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1988.
- **Bernhard, Thomas:** „Die Macht der Gewohnheit“. In: Bernhard, Thomas: *Stücke 1. Ein Fest für Boris. Der Ignorant und der Wahnsinnige. Die Jagdgesellschaft. Die Macht der Gewohnheit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1988. S. 251–349.
- **Bernhard, Thomas:** *Stücke 1. Ein Fest für Boris. Der Ignorant und der Wahnsinnige. Die Jagdgesellschaft. Die Macht der Gewohnheit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1988.
- **Bernhard, Thomas:** „Minetti“. In: Bernhard, Thomas: *Stücke 2. Der Präsident. Die Berühmten. Minetti. Immanuel Kant*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1988. S. 203–250.

- **Bernhard, Thomas:** *Stücke 2. Der Präsident. Die Berühmten. Minetti. Immanuel Kant.* Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1988.
- **Bernhard, Thomas:** „Vor dem Ruhestand“. In: Bernhard, Thomas: *Stücke 3. Vor dem Ruhestand. Der Weltverbesserer. Über allen Gipfeln ist Ruh. Am Ziel. Der Schein trägt.* Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1988. S. 7–114.
- **Bernhard, Thomas:** *Stücke 3. Vor dem Ruhestand. Der Weltverbesserer. Über allen Gipfeln ist Ruh. Am Ziel. Der Schein trägt.* Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1988.
- **Bernhard, Thomas:** *Heldenplatz.* Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1995.
- **Böhme, Erich; Karasek, Helmut:** „Der Schriftsteller Thomas Bernhard über Wirkung und Öffentlichkeit seiner Texte“. In: DER SPIEGEL. 23.06.1980. <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-14327103.html> (25.04.2012)
- **Brinzeu, Pia:** „Amnesia, Identity and Myth“. In: Bernard, Jeff: *Identität. Sigharting 1990. Wolfgang Pollak (1915–1995) gewidmet.* Wien: ÖGS – Österreichische Gesellschaft für Semiotik. 1998. S. 83–90.
- **Buddecke, Wolfram:** *Das deutschsprachige Drama seit 1945: Schweiz, Bundesrepublik, Österreich, DDR.* München: Winkler. 1981.
- **Castein, Hanne; Stillmark, Alexander [Hrsg.]:** *Erbe und Umbruch in der neueren deutschsprachigen Komödie. Londoner Symposium 1987.* Stuttgart: Hans-Dieter Heinz, Akademischer Verlag Stuttgart. 1990.
- **Donnenberg, Josef:** „Thomas Bernhards Zeitkritik und Österreich“. In: Lachinger, Johann; Pittertschatscher, Alfred [Hrsg.]: *Literarisches Kolloquium zu Thomas Bernhard. Materialien.* Weitra: Verlag publication PN° 1 Bibliothek der Provinz. 1994. S. 53–72.
- **Emcke, Carolin:** *Kollektive Identitäten. Sozialphilosophische Grundlagen.* Frankfurt; New York: Campus Verlag. 2000.
- **Erikson, Erik H.:** *Identität und Lebenszyklus. Drei Aufsätze übersetzt von Käte Hügel.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 1966.
- **Erikson, Erik. H.:** *Dimensionen einer neuen Identität.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 1975.

- **Fialik, Maria:** „Marketing ist nicht unbedingt etwas Schlechtes. Gespräch mit Gerhard Ruiss“. In: Fialik, Maria: *Der konservative Anarchist. Thomas Bernhard und das Staats-Theater*. Wien: Löcker Verlag. 1991. S. 182–193.
- **Fialik, Maria:** „Bitte, die Kirche im Dorf! Gespräch mit Erhard Busek“. In: Fialik, Maria: *Der konservative Anarchist. Thomas Bernhard und das Staats-Theater*. Wien: Löcker Verlag. 1991. S. 111–121.
- **Fialik, Maria:** „Eine typische Warum-nicht-Angelegenheit. Gespräch mit Karin Kathrein“. In: Fialik, Maria: *Der konservative Anarchist. Thomas Bernhard und das Staats-Theater*. Wien: Löcker Verlag. 1991. S. 67–90.
- **Fialik, Maria:** „Das Werk hat ja auf wundersame Weise triumphiert. Gespräch mit Sigrid Löffler“. In: Fialik, Maria: *Der konservative Anarchist. Thomas Bernhard und das Staats-Theater*. Wien: Löcker Verlag. 1991. S. 17–34.
- **Fialik, Maria:** *Der konservative Anarchist. Thomas Bernhard und das Staats-Theater*. Wien: Löcker Verlag. 1991.
- **Fuchs-Heinritz, Werner; Lautmann, Rüdiger; Rammstedt, Otthein; Wienold, Hanns [Hrsg.]:** *Lexikon zur Soziologie*. 3., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Opladen: Westdeutscher Verlag. 1995.
- **Gamper, Herbert:** „Die Künstlerfiguren bei Grillparzer und Thomas Bernhard“. In: Haider-Pregler, Hilde; Deutsch-Schreiner, Evelyn [Hrsg.]: *Stichwort Grillparzer*. Wien; Köln; Weimar: Böhlau Verlag. 1994. S. 107–122.
- **Gebesmair, Franz; Mittermayer, Manfred [Hrsg.]:** *Bernhard-Tage Ohlsdorf. ‚In die entgegengesetzte Richtung‘. Thomas Bernhard und sein Großvater Johannes Freumbichler*. 1999. *Materialien*. Weitra: Verlag publication PN°1 Bibliothek der Provinz. 1999.
- **Goffman, Erving:** *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*. München: R. Piper GmbH & Co KG. 1969.
- **Habermas, Jürgen; Henrich, Dieter:** *Zwei Reden. Aus Anlaß des Hegel-Preises*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 1974.

- **Haider-Pregler, Hilde:** „Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie? Überlegungen zu Thomas Bernhards philosophisch-komödiantischem Lachtheater“. In: Castein, Hanne; Stillmark, Alexander [Hrsg.]: *Erbe und Umbruch in der neueren deutschsprachigen Komödie. Londoner Symposium 1987*. Stuttgart: Hans-Dieter Heinz, Akademischer Verlag Stuttgart. 1990. S. 153 – 183.
- **Haider-Pregler, Hilde; Deutsch-Schreiner, Evelyn [Hrsg.]:** *Stichwort Grillparzer*. Wien; Köln; Weimar: Böhlau Verlag. 1994.
- **Haider-Pregler, Hilde; Peter, Birgt:** *Der Mittagesser. Eine kulinarische Thomas-Bernhard-Lektüre*. Wien; München: Franz Deuticke Verlagsgesellschaft m.b.H. 1991.
- **Hammerstein, Katrin; Mähler, Ulrich; Trappe, Julie; Wolfrum, Edgar [Hrsg.]:** *Aufarbeitung der Diktatur – Diktat der Aufarbeitung? Normierungsprozesse im Umgang mit diktatorischer Vergangenheit*. Göttingen: Wallstein Verlag. 2009.
- **Hofmann, Kurt:** *Aus Gesprächen mit Thomas Bernhard*. Erweiterte Ausgabe. München: Deutscher Taschenbuchverlag GmbH & Co KG. 1991.
- **Höller, Hans:** *Thomas Bernhard*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH. 1993.
- **Höller, Hans:** „Selbstporträts des Künstlers als alter Mann. Zu typischen Figuren bei Thomas Bernhard, Franz Grillparzer und Adalbert Stifter“. In: Gebesmair, Franz; Mittermayer, Manfred [Hrsg.]: *Bernhard-Tage Ohlsdorf. ‚In die entgegengesetzte Richtung‘. Thomas Bernhard und sein Großvater Johannes Freumbichler. 1999. Materialien*. Weitra: Verlag publication PN°1 Bibliothek der Provinz. 1999. S. 201–214.
- **Jureit, Ulrike:** „Normierungstendenzen einer operidentifizierten Erinnerungskultur“. In: Hammerstein, Katrin; Mähler, Ulrich; Trappe, Julie; Wolfrum, Edgar [Hrsg.]: *Aufarbeitung der Diktatur – Diktat der Aufarbeitung? Normierungsprozesse im Umgang mit diktatorischer Vergangenheit*. Göttingen: Wallstein Verlag. 2009. S.108–119.
- **Kaltenbrunner, Gerd-Klaus [Hrsg.]:** *Macht der Masken. Des Menschen Lust an Theater und Verwandlung*. München: Herder. 1982.

- **Kotte, Andreas:** *Theaterwissenschaft – Eine Einführung*. Köln: Böhlau Verlag GmbH & Cie. 2005.
- **Köberle, Adolf:** „Persona. Rolle und Beruf“. In: Kaltenbrunner, Gerd-Klaus [Hrsg.]: *Macht der Masken. Des Menschen Lust an Theater und Verwandlung*. München: Herder. 1982. S. 54–64.
- **Krammer, Stefan:** *Redet nicht von Schweigen ...: zu einer Semiotik des Schweigens im dramatischen Werk Thomas Bernhards*. Würzburg: Königshausen & Neumann. 2003.
- **Lachinger, Johann; Pittertschatscher, Alfred [Hrsg.]:** *Literarisches Kolloquium zu Thomas Bernhard. Materialien*. Weitra: Verlag publication PN° 1 Bibliothek der Provinz. 1994.
- **Leszczynski, Christian (Bearb.); Faktum-Lexikoninstitut (Hrsg.):** *Lexikon der Psychologie*. Autorisierte Sonderausgabe. Niederhausen: Bassermann. 2000.
- **Lughofer, Johann Georg:** *Thomas Bernhard. Gesellschaftliche und politische Bedeutung der Literatur*. Wien; Köln; Weimar: Böhlau Verlag. 2012.
- **Matzke, Annemarie M.:** *Testen, Spielen, Tricksen, Scheitern. Formen szenischer Selbstinszenierung im zeitgenössischen Theater*. Hildesheim: Georg Olms Verlag AG. 2005.
- **Minetti, Bernhard:** „Telefongespräch mit Bernhard Minetti über Thomas Bernhard“. In: Lachinger, Johann; Pittertschatscher, Alfred [Hrsg.]: *Literarisches Kolloquium zu Thomas Bernhard. Materialien*. Weitra: Verlag publication PN° 1 Bibliothek der Provinz. 1994. S. 212–217.
- **Mead, George Herbert:** *Geist, Identität und Gesellschaft. Aus Sicht des Sozialbehaviorismus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 1973.
- **Müller, André:** *André Müller im Gespräch mit Thomas Bernhard*. Weitra: Verlag publication PN° 1 Bibliothek der Provinz. 1992.
- **Müller, Bernadette:** „Identität – Soziologische Analysen zur gesellschaftlichen Konstitution von Individualität“. Dissertation. Graz. 2009.
- **Nawratil, Heinz:** *Der Kult mit der Schuld. Geschichte im Unterbewußten*. München: Universitas. 2002.

- **Neumeister, Sebastian:** *Der Dichter als Dandy. Kafka – Baudelaire – Thomas Bernhard.* München: Wilhelm Fink Verlag. 1973.
- **Nünning, Ansgar (Hrsg.):** *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe.* Vierte, aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart; Weimar: Verlag J. B. Metzler. 2008.
- **Osmanovic, Sabina:** *Sinn-, Beziehungs- und Alterskrisen in ausgewählten Werken zeitgenössischer Autoren.* Dissertation. Graz. 2010.
- **Passow, Wilfried:** „Minetti als Minetti. Gedanken zur Identität von Zeichen und Objekt im Theater“. In: Bernard, Jeff: *Identität. Sigharting 1990. Wolfgang Pollak (1915–1995) gewidmet.* Wien: ÖGS – Österreichische Gesellschaft für Semiotik. 1998. S. 279–290
- **Peymann, Claus:** „Mündliches Statement zum Thema. Thomas Bernhard auf der Bühne“. In: Lachinger, Johann; Pittertschatscher, Alfred [Hrsg.]: *Literarisches Kolloquium zu Thomas Bernhard. Materialien.* Weitra: Verlag publication PN° 1 Bibliothek der Provinz. 1994. S. 187–199.
- **Pfabigan, Alfred:** *Thomas Bernhard. Ein österreichisches Weltexperiment.* Wien: Paul Zsolnay Verlag. 1999.
- **Pfabigan, Alfred:** „Motive und Strategien der Österreichkritik bei Thomas Bernhard“. In: Lughofer, Johann Georg: *Thomas Bernhard. Gesellschaftliche und politische Bedeutung der Literatur.* Wien; Köln; Weimar: Böhlau Verlag. 2012. S.35–48.
- **Reinhardt, Max:** *Ausgewählte Briefe, Reden, Schriften und Szenen aus Regiebüchern.* Wien: Georg Prachner Verlag. 1963.
- **Reitzenstein, Markus:** „Der unsympathische Jude. Rezeptionsästhetische Analyse des Tabubruchs in Thomas Bernhards Heldenplatz“. In: Lughofer, Johann Georg: *Thomas Bernhard. Gesellschaftliche und politische Bedeutung der Literatur.* Wien; Köln; Weimar: Böhlau Verlag. 2012. S.153–163.
- **Rühle, Günther [Hrsg.]; Minetti, Bernhard:** *Bernhard Minetti. Erinnerungen eines Schauspielers.* Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt. 1985.
- **Schlink, Bernhard:** *Vergangenheitsschuld. Beiträge zu einem deutschen Thema.* Zürich: Diogenes Verlag. 2007.

- **Schmidt-Dengler, Wendelin:** „Bernhard – Scheltreden. Um- und Abwege der Bernhard-Rezeption“. In: Lachinger, Johann; Pittertschatscher, Alfred [Hrsg.]: *Literarisches Kolloquium zu Thomas Bernhard. Materialien*. Weitra: Verlag publication PN° 1 Bibliothek der Provinz. 1994. S.95–118.
- **Solomon, Marcus:** „Identity between Crisis and Change of Meaning“. In: Bernard, Jeff: *Identität. Sigharting 1990. Wolfgang Pollak (1915–1995) gewidmet*. Wien: ÖGS – Österreichische Gesellschaft für Semiotik. 1998. S. 141–160
- **Stachel, Peter:** *Mythos Heldenplatz*. Wien: Pichler Verlag GmbH & Co KG. 2002.
- **Stanislawskij, Konstantin S.:** *Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle*. 2. Auflage. Berlin: Henschel Verlag. 1996.
- **Steinle, Jürgen:** *Nationales Selbstverständnis nach dem Nationalsozialismus. Die Kriegsschuld-Debatte in West-Deutschland*. Bochum: Universitätsverlag Dr. N. Brockmeyer. 1995.
- **Tabah, Mireille:** „Thomas Bernhard und die Juden. Heldenplatz als ‚Korrektur‘ der Auslöschung“. In: Lughofer, Johann Georg: *Thomas Bernhard. Gesellschaftliche und politische Bedeutung der Literatur*. Wien; Köln; Weimar: Böhlau Verlag. 2012. S.163–172.
- **von Schilling, Klaus:** *Die Gegenwart der Vergangenheit auf dem Theater. Die Kultur der Bewältigung und ihr Scheitern im politischen Drama von Max Frisch bis Thomas Bernhard*. Tübingen: Gunter Narr Verlag. 2001.
- http://seedsofteaching.blogspot.com/2011_02_01_archive.html (14.11.2011)
- <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-14327103.html> (25.04.2012)

Abstract

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit der Frage, inwiefern Theater und Identität in einem Zusammenhang gebracht werden können. Am Beispiel ausgewählter Theatertexte Thomas Bernhards (*Die Macht der Gewohnheit*, *Minetti*, *Vor dem Ruhestand*, *Heldenplatz* sowie die Dramolette *A Doda*, *Freispruch* und *Der deutsche Mittagstisch*) wird aufgezeigt, dass sowohl auf einer individuellen Ebene für den Darsteller als auch auf einer kollektiven Ebene für die Rezipienten oder auch eine ganze Gesellschaft durch Theater ein Identifikationspotenzial, das den grundlegenden Annahmen interdisziplinärer Modelle, wie etwa dem psychoanalytischen von Erik Erikson oder auch den soziologischen von Erving Goffman und George Mead entspricht, entstehen kann, das sowohl Identitätsfragen und in weiterer Folge -krisen zu verursachen als auch zu deren Bewältigung beizutragen vermag.

Im Zentrum steht dabei die Annahme, dass die als transitorisch gekennzeichneten Prozesse, die während einer Rezeption zwischen dem Darsteller und dem Publikum, aber auch im Erarbeitungsprozess eines Stückes zwischen der Intention des Autors und deren Erfassung durch den Darsteller passieren, auf vielfältigen und komplexen Ebenen stattfinden und dass den Theatertexten Thomas Bernhards eine Qualität und eine Gesamtidee innewohnt, die es ermöglicht, an ihnen die Ebene der Identifikation und der Veränderung des Selbstbildes durch die Rezeption und die Arbeit mit seinen Texten aufzuzeigen.

In Bezug auf die Funktion des Theaters als Identitätsstifter wird in der Analyse bezüglich des Selbstbildes sowohl eines Individuum als auch eines Kollektivs zunächst zwischen textinhärenten, dramaturgisch-stilistischen Mitteln, die identifikatorisches Potenzial aufweisen, und gesellschaftlich-kontextualisierten Faktoren und der Bedeutung der Individualität des Einzelnen als äußere Faktoren differenziert.

Auf Basis dieser Analyse lässt sich eindeutig zeigen, dass Theater das Potenzial zur Identitätsstiftung, im Sinne eines Fremdbildes, das auf das Selbstbild des Einzelnen oder auch einer Gruppe trifft, hat, dass dabei aber eine Komplexität an Einflussfaktoren aufeinandertrifft, die nicht in ihrer gesamten Tragweite kognitiv-wissenschaftlich erfassbar ist.

Thomas Bernhard weist darüber hinaus besonders spezifische Stilmittel, wie etwa Übertreibung und Irritation, aber auch die Konstruktion konkreter Figurenbeziehungen auf, mit deren Hilfe er seine oftmals stark formulierte Kritik vermittelt, was ihn zu einem besonders interessanten Autor in Bezug auf Identitätsfragen macht – nicht zuletzt aufgrund seiner langfristigen und offensichtlichen Kritik am Selbstbild einer ganzen Generation nach dem Nationalsozialismus und ihrer Rolle dabei.

Die Arbeit bietet somit, neben der Etablierung eines theaterwissenschaftlichen Identitätsbegriffes, eine differenzierte Auseinandersetzung mit dem Kunst- und Künstlerverständnis Thomas Bernhards und dessen Vermittlung sowie mit der durch ihn geübten Kritik und dessen Rezeption, die durch diese neue Perspektive, das Fragen nach dem identifikatorischen Potenzial, einen neuen Zugang erfahren soll.

Lebenslauf

Anna Holzer

Geboren am: 15. April 1989 in Linz

09/1995–07/1999: Volksschule 4 Pernau, Wels

09/1999–06/2007: Wirtschaftskundliches Realgymnasium der Franziskanerinnen in Wels

06/2007: Matura am Wirtschaftskundlichen Realgymnasium der Franziskanerinnen in Wels, mit gutem Erfolg

10/2007–09/2010: Bakkalaureatsstudium der Publizistik und Kommunikationswissenschaft an der Universität Wien

seit 10/2007 : Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien

seit 10/2010: Magisterstudium der Publizistik- und Kommunikationswissenschaft an der Universität Wien

seit 10/2011: postgradueller Universitätslehrgang „Ethik“ an der Universität Wien

Schwerpunkte im Rahmen der Freien Wahlfächer:

- mittlere, neuere und neueste Kunstgeschichte
- Romanistik: Französisch

Seit 2009 Dramaturgie- und Regieassistenzen und -hospitanzen, u.a. am Linzer Landestheater und dem Theater in der Josefstadt, Kostüm- und Bühnenbildhospitanz an der Wiener Garage X Theater am Petersplatz.