



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„Das Schweigen in Thomas Bernhards dramatischem
Werk“

verfasst von

Ia Chikovani

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 066 817

Studienrichtung lt. Studienblatt: Deutsche Philologie

Betreuerin : Ao. Univ. -Prof. Dr. Pia Janke

Inhalt

EINLEITUNG	3
1. DAS SCHWEIGEN. DIE GRUNDLAGEN	6
1.1. Forschungsstand	6
1.2. Die Arten und Funktionen des Schweigens	9
1.3. Schweigen in der literarischen Kommunikation	14
1.4. Schweigen als Zeichen (oder das Schweigen als wandelnde Größe).....	23
1.5. Die Betonung des Schweigens	26
2. TEXTANALYSE	29
2.1. Figurenkonstellationen in ausgewählten Theatertexten	30
2.2. Schweigen oder Verschweigen	34
2.3. Schweigen in der Gemeinschaft.....	43
2.4. Die Machtverhältnisse zwischen den HerrInnen und dem Dienstpersonal.....	61
2.5. Weibliches Schweigen versus männliches Schweigen	70
2.6. Selbstreflexion über das Schweigen.....	80
3. FAZIT	87
4. SIGLENVERZEICHNIS	91
5. LITERATURVERZEICHNIS	92
6. ANHANG	99
6.1. Abstract	99
6.2. Lebenslauf	100

Einleitung

Alles, was an Sprache interessant sein kann, ist auch an Schweigen ablesbar. Wie die artikulierten Zeichen unterliegt auch das Schweigen bestimmten Normen; wie deren hängen auch seine Funktion und seine Bedeutung von seiner Distribution ab. Selbst bedeutet es nichts, bedeutsam wird es erst durch die Redesituation und das Vorher und Nachher im Redefluß. Schweigen ist weder nichts noch "another language" (Bindeman 1978: 191); es ist zugleich Anwesenheit wie Abwesenheit von Sprache. Die Grenze zwischen beiden ist komplex: beweglich und in sich verschlungen.¹

Ein zweiundfünfzigminütiges Filmporträt über den österreichischen Schriftsteller Thomas Bernhard² beginnt mit einem ausdrucksvollen Schweigen des Autors. Diese Schweigephase wirkt nicht wie eine Inszenierung der Filmemacher, sondern wie ein gezielt eingesetzter Schweigeakt Bernhards. Es dauert eine Weile, bis der Interviewte das Schweigen bricht. Seine trotzig Wortlosigkeit kann man als Schweigen definieren, weil sie in einem Kontext auftaucht, in dem das Reden möglich wäre.³

Im Jahr 1966 schrieb Thomas Bernhard in einem Brief an den damaligen Suhrkamp-Verleger Siegfried Unseld, dass im Schweigen nichts Rätselhaftes sei, er wolle damit der Welt und ihm selbst nur „die gewöhnlichste Alltäglichkeit“⁴ vor Augen führen. Wenn der Schriftsteller das Schweigen auch als gewöhnlich bezeichnet, so stellen sich trotzdem folgende Fragen: Wieso schweigt Thomas Bernhard? Hat sein Schweigen eine konkrete Bedeutung in diesem Kontext? Was will er mitteilen oder auch nicht mitteilen?

Ähnliche Fragen stellen sich auch in Bezug auf die Figuren in seinem Werk. Das Schweigen hat nicht nur in Bernhards Dramen, sondern in seinem Gesamtwerk große Bedeutung. Einerseits sind in seinen Texten verstummte Figuren sehr präsent, andererseits wird auch seine Sprache oft als verschwiegene Sprache bezeichnet: Die Bernhardsche Sprache „schweigt sich mächtig aus. Durch die Macht des Zensors wird die Grenze des Sagbaren markiert.“⁵ Neben den permanent redenden Figuren, deren Sprechen oft kaum neue Informationen bietet, finden sich immer wieder schweigende Figuren, „die der Gewalt der Rede jene der sprachlosen Prä-

¹ Schmitz, Ulrich: Beredtes Schweigen – Zur sprachlichen Fülle der Leere. Über Grenzen der Sprachwissenschaft. In: Schmitz, Ulrich (Hg.): Schweigen. Osnabrücker Beiträge zur Sprachtheorie: Osnabrück, o. A. 1990, S. 5-58, 25.

² Vgl. Bernhard, Thomas: Drei Tage. Ein Porträt von Ferry Radax (1970). Online unter URL <http://www.youtube.com/watch?v=P3Hi7PgsBfg> (21.10.2015).

³ Vgl. Hahn, Alois: Schweigen, Verschweigen, Wegschauen und Verhüllen. In: Assmann, Aleida / Assmann, Jan (Hg.): Schweigen. Archäologie der literarischen Kommunikation XI. München: Fink 2013. S. 29-50, 29-30.

⁴ Brief vom 14.06.1966. In: Fellingner, Raimund / Huber, Martin / Ketterer, Julia (Hg.): Thomas Bernhard – Siegfried Unseld – Der Briefwechsel. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009, S. 42.

⁵ Endres, Ria: Am Ende angekommen. Hg. von Thomas Beckermann. Frankfurt am Main: Fischer 1980, S. 29.

senz entgegenstellen. Durch die stummen Rollen ist das Verschwiegene stets gegenwärtig.“⁶ Generell kann das Schweigen ein Zeichen von Zustimmung, aber auch von Ablehnung und Widerstand sein. Daher ist es nicht immer unproblematisch, seine Funktion zu bestimmen; den Sinn des Schweigens kann man nur kontextabhängig erschließen.⁷ Die Interpretation der Schweigeakte ist zum Beispiel von den Machtstrukturen, in welche die Figuren eingebunden sind, von nonverbalen Zeichen und von vorhergehenden und nachfolgenden Aussagen abhängig.

Das Unsagbare, das nicht durch Worte vermittelbar ist, lässt sich im Schweigen ausdrücken. Das Schweigen kann aber auch im Zusammenhang mit psychischer Gewalt stehen, wenn etwa jemand zum Schweigen gebracht wurde. Jemand schweigt vielleicht, weil er nicht reden darf oder weil er nicht weiß, wie er seine Gefühle und Gedanken sprachlich ausdrücken soll. Das Schweigen kann jedoch auch sehr bewusst als Kommunikationsstrategie eingesetzt werden, um etablierte Hierarchien zu stören und mäandrierende Redeflüsse zu unterbrechen.

Es soll der Frage nachgegangen werden, welche Rolle das Schweigen in Thomas Bernhards Theatertexten spielt. Daran geknüpft ist die Frage, in welcher Beziehung Schweigen, Verstummen und Verschweigen stehen. Was wird durch das Schweigen ausgedrückt? Es soll der Versuch unternommen werden zu zeigen, welche Funktionen den Schweigeakten zukommen. Zunächst werden verschiedene theoretische Ansätze zur Bedeutung und Funktion des Schweigens behandelt, wobei darauf geachtet wird, das Schweigen keinesfalls als Nicht-Kommunikation zu verstehen, sondern es ebenso wie sprachliche Äußerungen als Kommunikationsbeitrag zu begreifen.

Wenngleich das Schweigen als unauffällige Kommunikationshandlung zu bezeichnen ist, so gilt es sich dennoch bewusst zu machen, dass es Gespräche und Handlungsverläufe entscheidend beeinflussen kann.

Im Zentrum der Textanalyse stehen die Dramen *Ein Fest für Boris*, *Vor dem Ruhestand*, *Die Macht der Gewohnheit* und *Der Theatermacher*. Allerdings wird an mehreren Stellen auf weitere Theatertexte Thomas Bernhards Bezug genommen, da auch in diesen das Schweigen eine wesentliche Rolle spielt. Die ausgewählten Texte sind von verschiedenen Formen des Schweigens, Verstummens und Verschweigens durchzogen, wobei die Schweigeakte den

⁶ Krammer, Stefan: „Die furchtbaren stummen Rollen“. Zu Thomas Bernhards Dramaturgie des Schweigens. In: „Österreich ist selbst nichts als eine Bühne“. Thomas Bernhard und das Theater. Hg. von Manfred Mittermayer und Martin Huber. Wien: Christian Brandstätter Verlag, 2009. S 62-65, 62.

⁷ Vgl. Schmitz, Ulrich: Beredtes Schweigen – Zur sprachlichen Fülle der Leere, S. 32.

Fortgang der Handlung deutlich beeinflussen. Es soll nun zunächst ein Überblick über unterschiedliche Möglichkeiten, sich dem Phänomen des Schweigens zu nähern, gegeben werden.

1. Das Schweigen. Die Grundlagen

1.1. Forschungsstand

Einen beachtenswerten Beitrag zum Aspekt des Schweigens in Thomas Bernhards Dramen bietet Wendelin Schmidt-Dengler in seiner Monografie *Der Übertreibungskünstler*, welche 1986 erschien und Untersuchungen zu zahlreichen Gesichtspunkten von Bernhards Werk enthält.⁸ In dem Unterkapitel *Die Dramaturgie des Schweigens* vermeidet der Literaturwissenschaftler den Vergleich Thomas Bernhards mit anderen Autoren, wie zum Beispiel mit Friedrich Dürrenmatt. Schmidt-Dengler möchte Bernhards Theatertexte auch nicht in die Dramen-tradition nach 1945 einordnen.⁹ Zwar hält er Vergleiche mit Texten anderer AutorInnen nicht für sinnlos, aber er ist der Meinung, dass Bernhards Werk „zunächst einmal aus sich heraus“¹⁰ bestimmt werden sollte, „ehe es Benennungen von anderswoher empfängt.“¹¹ Schmidt-Dengler bietet Textanalysen zu mehreren Theaterstücken Bernhards, welche einen Überblick über wesentliche Elemente von Thomas Bernhards dramatischem Schaffen ermöglichen.

Eun-Soo Jang behandelt in ihrer Untersuchung der Dramen Thomas Bernhards auch die spezifischen Kommunikationsstrukturen. Sie weist nachdrücklich darauf hin, dass es bei Theatermonologen zwei oder mehr an der Kommunikation beteiligte Individuen gibt, da dem sprechenden Subjekt immer zumindest ein hörendes Subjekt gegenüberstehen muss.¹² Der schweigenden Person kommt die Möglichkeit zu, auf das Gesprochene ohne Worte zu reagieren. Die Relativierung der Machtverhältnisse kann durch nonverbale Zeichen erfolgen.

Auf die verschiedenen Sprachebenen in Thomas Bernhards Theaterstücken geht Christian Klug ein.¹³ Er untersucht etwa die Verwendung von rhetorischen Figuren wie Wortspiel und Wiederholung, analysiert die Syntax von Bernhards dramatischer Sprache und hebt die Bedeutung bestimmter Begriffe im Kontext der Theatertexte hervor. Paradoxerweise erweist sich gerade das Kapitel zum Gerede als besonders beachtenswert für die Analyse des Schweigens

⁸Vgl. Schmidt-Dengler, Wendelin: *Der Übertreibungskünstler*. Studien zu Thomas Bernhardt. Hg. von Huber, Martin und Straub, Wolfgang. 4., erw. Aufl., Wien: Sonderzahl 2010.

⁹Vgl. Schmidt-Dengler, Wendelin: *Der Übertreibungskünstler*, S. 172.

¹⁰Ebda.

¹¹Ebda.

¹²Vgl. Jang, Eun-Soo: *Die Ohn-Machtspiele des Altersnarren*. Untersuchungen zum dramatischen Schaffen Thomas Bernhards. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 1993, S. 161.

¹³Vgl. Klug, Christian: *Thomas Bernhards Theaterstücke*. Stuttgart: Metzler 1991.

in Thomas Bernhards Theatertexten. Das Gerede lässt die „Protagonisten durch die argumentative Struktur ihrer Sätze zum Anwalt von Alltäglichkeit und Normalität“¹⁴ werden, wodurch einerseits Macht demonstriert, andererseits der Eindruck von Stillstand erzeugt wird. Das Gerede korrespondiert mit einer sich in „Wiederholung und Ausrechenbarkeit erschöpfenden Existenz.“¹⁵ Hier wird bereits deutlich, dass die schweigenden Figuren nicht immer als unterlegen wahrgenommen werden müssen, wenngleich nicht jeder Schweigeakt als Widerstand gelten kann.

Eine umfangreiche Arbeit über den Aspekt des Schweigens bietet Stefan Krammer in seinem 2003 erschienenen Buch *redet nicht von Schweigen ...*, welches in drei Bereiche gegliedert ist. Die ersten Kapitel bieten eine Einführung in die Theorie des Schweigens. Auf der zweiten Ebene wird das Phänomen des Schweigens in Bezug auf seine historische Dimension analysiert. Die dritte Ebene umfasst eine Analyse der Schweigeakte in mehreren Theatertexten Thomas Bernhards.¹⁶

Der von Manfred Mittermayer und Martin Huber herausgegebene Sammelband *„Österreich selbst ist nichts als eine Bühne“*¹⁷, welcher als Begleitband zur Ausstellung anlässlich des 20. Todestags Bernhards im Österreichischen Theatermuseum erschien, bietet einen Überblick über das Theaterschaffen Bernhards und bildet somit eine nicht zu vernachlässigende Grundlage für Detailstudien. Es ist darin eine Reihe von Gesprächen mit Persönlichkeiten aus dem Theaterbetrieb enthalten, deren Arbeit mit Bernhards Stücken eng verbunden war oder noch immer ist. Auch auf die Rezeption der Stücke wird ausführlich Bezug genommen.

Anfang 2014 erschien Reika Hanes Monografie *Gewalt des Schweigens*¹⁸. Darin wird das Motiv des Schweigens in den Werken von Thomas Bernhard, Abe Kōbō, Ingeborg Bachmann und Kenzaburō Ōe thematisiert. Obgleich deren Texte überaus unterschiedlich sind, gelingt es Reika Hane, gewisse Aspekte des Schweigens gezielt herauszuarbeiten. In Bezug auf die Analyse von Thomas Bernhards Schaffen ist die detaillierte Untersuchung der ausgewählten Dramen von besonderer Relevanz. In einem theoretischen Abschnitt wird auch auf verschie-

¹⁴ Klug, Christian: Thomas Bernhards Theaterstücke, S. 210.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Vgl. Krammer, Stefan: „redet nicht von Schweigen ...“. Zu einer Semiotik des Schweigens im dramatischen Werk Thomas Bernhards. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003 (= Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 436).

¹⁷ Vgl. Mittermayer, Manfred / Huber, Martin (Hg.): „Österreich selbst ist nichts als eine Bühne“. Thomas Bernhard und das Theater. Wien: Brandstätter 2009.

¹⁸ Vgl. Hane, Reika: Gewalt des Schweigens. Verletzendes Nichtsprechen bei Thomas Bernhard, Kōbō Abe, Ingeborg Bachmann und Kenzaburō Ōe. Berlin / Boston: Walter de Gruyter 2014.

dene Arten des Schweigens eingegangen. Das Schweigen wird in eine enge Beziehung zu Gewalt sowie Macht- und Herrschaftsverhältnissen gesetzt und Reika Hane geht der Frage nach, wie die Verbindung von Verschwiegenheit und Gewalttätigkeit in konkreten Situationen beschaffen ist. In den Text sind immer wieder Kapitel, die zur Reflexion dienen sollen, eingebaut, um die Vorgehensweise und bisherigen Erkenntnisse zu hinterfragen und zusammenzufassen sowie um besonders bedeutsame Aspekte hervorzuheben. Festzuhalten ist, dass Reika Hane auf die Arbeiten von Wendelin Schmidt-Dengler und Stefan Krammer Bezug nimmt und eine methodisch sehr fundierte Abhandlung zum Motiv des Schweigens in der Literatur vorlegt, welche die Relevanz dieses Themas untermauert und zu weiterführenden Forschungen Anlass gibt.

Der Beziehung von Sprache und Geschlecht im Werk Thomas Bernhards widmet sich Verena Ronge, welche auf die enge Verbindung zwischen Sexualität und Sprache eingeht und sich auch mit dem Konzept der „sprachlosen Frau“ auseinandersetzt.¹⁹ Es ist danach zu fragen, ob Unterschiede zwischen männlichem und weiblichem Schweigen aufgezeigt werden können. Einen weiteren nennenswerten Beitrag zum Aspekt der Geschlechterrollen in Thomas Bernhards dramatischem Werk liefert Mireille Tabah.²⁰ Sie stellt die wortgewandten „Geistesmenschen“ den Frauenfiguren gegenüber und zeigt Formen von Tyrannei und Ausbeutung auf, welche die Geschlechterverhältnisse in Bernhards Dramen prägen.

Festzuhalten ist, dass das Schweigen in Thomas Bernhards Theatertexten auf verschiedenen Ebenen und aus sehr heterogenen Perspektiven untersucht wurde. Es soll der Versuch unternommen werden, bei der Analyse der Theatertexte keinen dieser Ansätze auszublenden, um der Vielfalt der dargestellten Kommunikations-, Macht- und Geschlechterverhältnisse gerecht zu werden.

¹⁹ Ronge, Verena: Ist es ein Mann? Ist es eine Frau? Die (DE)Konstruktion von Geschlechterbildern im Werk Thomas Bernhards. Köln u.a.: Böhlau 2009 (= Literatur – Kultur – Geschlecht, Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte, Bd. 51), S. 178.

²⁰ Vgl. Tabah, Mireille: Der „Geistesmensch“ und die Frauen. Zur Parodie der Geschlechterrollen in Thomas Bernhards Theater. In: Mittermayer, Manfred/ Huber/ Martin (Hg.): „Österreich selbst ist nichts als eine Bühne.“ Thomas Bernhard und das Theater. Wien: Christian Brandstätter Verlag 2009. S 71-74.

1.2. Die Arten und Funktionen des Schweigens

Wann kann man vom Schweigen sprechen? Laut Duden bedeutet Schweigen „still sein.“²¹ Man ist jedoch auch still, während man schläft, wenn man alleine zu Hause ist oder wenn man eine Theateraufführung ansieht. Still zu sein bedeutet demnach nicht immer, dass man schweigt. Man muss gewiss zwischen Lautlosigkeit und Schweigen unterscheiden. Laut Alois Hahn ist das Schweigen als „kommunikative Option“ zu verstehen.²² Das Schweigen wird demnach als eine spezifische Form zwischenmenschlicher Kommunikation betrachtet. Wenn Person X in Anwesenheit von Person Y spricht und ihre Rede auch an Y adressiert, so erwartet man, dass Person Y sich am Gespräch beteiligt. Wenn Person Y sich aber nicht als redselig erweist bzw. gar keinen Kommentar abgibt, empfindet Person X dieses Schweigen als gezielt eingesetzten Akt und wird wahrscheinlich beginnen, sich nach den Gründen für diesen Schweigeakt zu fragen.

Jan Assmann weist darauf hin, dass die Menschen das Bedürfnis haben, alles Unaussprechliche oder Ungesagte zu entschlüsseln, weshalb sie die Ursachen des Schweigens ebenso entziffern möchten wie zum Beispiel die Stille in der Natur.²³

Die Religionen der alten Welt haben die Botschaften der Natur in eine Götterwelt übersetzt und mit ihr in einer kommunikativen Symbiose gelebt. Diese Religionen waren die primäre Form, die Welt artikulatorisch und kommunikativ zu erschließen. Mit dem Schritt in die Transzendenz [...] gehen neue Schweigegebote und Diskursbeschränkungen einher. Das Alte Testament verbietet jede Form von Wahrsagerei, Opferschau, Totenbeschwörung und sonstigen kommunikativen Umgang mit der geschaffenen Welt.²⁴

Während die Menschheit sich mit der Zeit an die Stille der Natur gewöhnen musste, wurde der Kunst des Redens viel Aufmerksamkeit geschenkt. Wenngleich das Schweigen in der Literatur und Philosophie immer ein Thema gewesen ist, gibt es bis in die Neuzeit kaum theoretische Auseinandersetzungen mit dem Phänomen des Schweigens.²⁵ Ab dem Beginn des 20. Jahrhunderts gewinnt das Thema des Schweigens und generell die Relation von Reden und

²¹ Dudenredaktion (Hg.): Duden. Die deutsche Rechtschreibung. Auf der Grundlage der aktuellen amtlichen Rechtschreibregeln. 26., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Band 1. Berlin/Mannheim/Zürich: Dudenverlag 2013, S. 961.

²² Hahn, Alois: Schweigen, Verschweigen, Wegschauen und Verhüllen, S. 30.

²³ Vgl. Assmann, Jan: Einführung. In: Assmann, Aleida / Assmann, Jan (Hg.): Schweigen. Archäologie der literarischen Kommunikation XI. München: Fink 2013. S. 9-25, 13-14.

²⁴ Ebda.

²⁵ Vgl. Kasten, Ingrid: Die doppelte Autorschaft. Zum Verhältnis Sprache des Menschen und Sprache Gottes in mystischen Texten des Mittelalters. In: Eggert, Hartmut / Golec, Janusz (Hg.): »...wortlos der Sprache mächtig«. Schweigen und Sprechen in der Literatur und sprachlicher Kommunikation. Stuttgart/Weimar: Metzler 1999, S. 9-30, 10.

Schweigen an besonderer Relevanz. Dieses Interesse entwickelte sich sowohl wegen der Sprachkrise um die Wende zum 20. Jahrhundert, als auch „angesichts der entleerten Sinnhaftigkeit der modernen Welt und im Hinblick auf die ethischen Debatten infolge der gravierenden politischen Umbrüche in dieser Zeit.“²⁶ Die Funktionen und Arten des Schweigens wurden in zahlreichen Forschungsbeiträgen behandelt. Wenngleich theoretische Klassifikationen unterschiedlicher Arten des Schweigens Einteilungen sind, welche von den Primärtexten ständig infrage gestellt werden, so soll nun doch auf einige Klassifikationsmodelle hingewiesen werden.

Durch die Bestimmung verschiedener Arten des Schweigens wird es möglich, dieses schwer zugängliche Phänomen systematisch und differenziert zu betrachten. Alfred Bellebaum versucht das Schweigen theoretisch zu durchdringen, indem er ihm fünf Funktionen zuweist²⁷:

1. Linkage function: Schweigen kann isolierend, aber auch verbindend wirken. Das Schweigen wird im Allgemeinen als ein Rückzug in das eigene Selbst und somit in die Isolation begriffen. Allerdings kann es auch gemeinschaftsbildende Aspekte aufweisen, wenn man sich sprichwörtlich ohne Worte versteht.
2. Affecting function: Schweigen kann heilen oder verletzen. Wenn im Streit nicht alles gesagt wird, was in Gedanken aufblitzt, so kann das schützend wirken. Andererseits ist es auch möglich, jemandem durch Schweigen zu strafen.
3. Revelational function: Schweigen kann offenbaren oder verdecken. Wenn man in bestimmten Situationen gezielt Schweigeakte einsetzt, können Botschaften von großer Deutlichkeit vermittelt werden. Andererseits erfüllt das Schweigen in anderen Fällen eine verheimlichende Funktion.
4. Judgemental function: Schweigen kann Zustimmung oder Ablehnung bedeuten. Ob jemand still bleibt, weil er einer gewissen Ansicht zustimmt, aber nichts mehr hinzufügen möchte, oder ob er sich bloß zurückhält, aber anders denkt, muss von Fall zu Fall erschlossen werden.

²⁶ Schönwandt, Katja: Das Gegenstück zum Sprechen. Untersuchungen zum Schweigen in der skandinavischen und deutschen Literatur. Frankfurt: Peter Lang 2011 (= Berliner Beiträge zur Literatur- und Kulturgeschichte, Bd. 10), S. 14.

²⁷ Vgl. Bellebaum, Alfred: Schweigen und Verschweigen. Bedeutungen und Erscheinungsvielfalt einer Kommunikationsform. Opladen: Westdeutscher Verlag 1992, S. 31-33.

5. Activating function: Schweigen kann auf Aktivität oder Inaktivität hinweisen. Manche Schweigeakte gehen mit intensiven Denkprozessen und inneren Konflikten einher, während andere bloß das Resultat von Desinteresse und Teilnahmslosigkeit sind.

Dieses Modell beinhaltet zahlreiche Aspekte des Schweigens und weist vor allem auf das Spannungsverhältnis hin, das den einzelnen Funktionen innewohnt. Schweigeakte können sich in alle Richtungen bewegen, sind also keinesfalls immer als Rückzüge oder Abwehrhaltungen zu verstehen. Schweigen kann ebenso Zustimmung wie Abwehr bedeuten. Auch Machtverhältnisse drücken sich häufig in Schweigeakten aus. Wenn innerhalb einer Familie alle bis auf eine Person fast ununterbrochen schweigen, deutet dies auf eine ausgeprägte hierarchische Struktur innerhalb des familiären Systems hin. Schweigen ist in manchen Fällen ein Akt des Gehorsams und der Unterordnung. Andererseits kann konsequentes Schweigen, wenn es in Situationen zum Einsatz kommt, in welchen das Reden verlangt wird, auch zum Widerstand werden.

Eine weitere Einteilung verschiedener Formen des Schweigens bietet Aleida Assmann. Ihr zufolge kann man sich durch Schweigen der Sprache entziehen, aber man entkommt keinesfalls der Kommunikation.²⁸ Schweigen erfüllt demnach in jedem Fall eine kommunikative Funktion, ganz gleich, wie es eingesetzt wird. Im Gegensatz zu Alfred Bellebaum unterscheidet Assmann zunächst das bedeutungsvolle Schweigen vom strategischen Schweigen.²⁹ Wenngleich Assmann sich auf Formen des Schweigens in der zwischenmenschlichen Kommunikation konzentriert, so wird doch klar, dass das Schweigen weder in der Realität noch in der Literatur ohne Bedeutung sein kann. Die Art des Schweigens ist wesentlich von der Situation abhängig, in der es eingesetzt wird. Zu den Formen des bedeutungsvollen Schweigens zählt Assmann das zustimmende Schweigen, das innige Schweigen, das trotziges Schweigen sowie das feige und hilflose Schweigen. Die Übergänge zwischen diesen Arten sind fließend. Anhaltendes Schweigen kann eine zuvor getätigte Äußerung in Zweifel ziehen und besondere Aufmerksamkeit auf diese lenken, da im Gespräch ein Hall- und Reflexionsraum geöffnet wird. So weist Katrin Meise darauf hin, dass das Schweigen in Gesprächen als korrekturinitierendes Element zu verstehen ist.³⁰ Indem man schweigt, kann man Äußerungen infrage stel-

²⁸ Vgl. Assmann, Aleida: Formen des Schweigens. In: Assmann, Aleida / Assmann, Jan (Hg.): Schweigen. Archäologie der literarischen Kommunikation XI. München: Fink 2013, S. 51-68, 51.

²⁹ Ebda.

³⁰ Vgl. Meise, Katrin: Une forte absence. Schweigen in alltagsweltlicher und literarischer Kommunikation. Tübingen: Narr 1996 (= ScriptOralia, Bd. 89), S. 62.

len. Dies ist allerdings keineswegs selbstverständlich, denn das Schweigen kann eine Vielzahl von Bedeutungen bergen. Prinzipiell ist jedoch der Hinweis, dass Schweigen zunächst als Zustimmung gewertet wird³¹, beachtenswert. Wer etwa mit einem Beschluss vollends zufrieden ist, muss die Stimme nicht dagegen erheben. In vielen Fällen wird das Schweigen geradezu erwartet. In solchen Situationen, in denen das Schweigen vom sozialen Umfeld als gewünschte Kommunikationshandlung wahrgenommen wird, erscheint es besonders einfach, sich nicht verbal zu äußern. Indem man schweigt, erfüllt man alle Erwartungen. Gerade in solchen Situationen ist es eine besondere Herausforderung, die Mauer des Schweigens zu überwinden. Es gibt eine Fülle an Gesprächssituationen, in denen das Schweigen zum subversiven Akt wird, weil es eben nicht erwartet wird. Reagiert man auf eine Frage bloß mit Schweigen, wird dieses wohl als Verweigerung und Abwehr gedeutet. Schweigen kann auch Ausdruck von Hilflosigkeit sein, wie Aleida Assmann anmerkt: „Schweigen kann zum Versäumnis und gar zur Schuld und Last werden, wo ein beherztes Wort helfen, trösten oder das Recht oder die Würde eines anderen Menschen hätte verteidigen können.“³² Zu schweigen ist kein Kavaliersdelikt. Das Stillbleiben angesichts von Verbrechen kann äußerst folgenreich sein. Das hilflose Schweigen zeigt sich in zahlreichen Situationen, etwa bei der Konfrontation mit Krankheit oder Tod. Wenn man nichts zu sagen weiß, verfällt man in Schweigen. Hiermit ist bereits der Bereich des strategischen Schweigens angesprochen, welchem Assmann unter anderem das „Schweigen im Umgang mit Schuld, Scham, Schmerz und Trauma“ zuordnet.³³ Die Gründe für individuelles oder gesellschaftliches Schweigen sind vielfältig. Das Gefühl von Schuld kann beispielsweise dazu führen, kein Wort mehr hervorzubringen. Das Schweigen soll schützend wirken, da man vermutet, jedes Wort könnte gegen einen gerichtet werden. Zu beachten ist, dass sich die Arten des Schweigens von der Stille abheben, die niemandem zugeordnet wird.³⁴ Es ist nicht leicht festzustellen, wann Stille, die von niemandem als störend empfunden wird, in unangenehmes Schweigen übergeht. Man könnte annehmen, das Schweigen erfüllt eine Art Schutzfunktion, da es die Worte, die allzu leicht verletzen können, ersetzt. Allerdings kann auch das Schweigen als verletzend aufgefasst werden. Es ist durchaus möglich Schweigeakte einzusetzen, „um etwas Störendes unsichtbar zu machen.“³⁵ Es stellt sich die Frage, ob man durch Schweigen auch etwas sichtbar machen kann, das ansonsten

³¹ Vgl. Assmann, Aleida: Formen des Schweigens, S. 51.

³² Ebda., S. 56.

³³ Ebda., S. 57.

³⁴ Vgl. Hane, Reika: Gewalt des Schweigens, S. 23.

³⁵ Assmann, Aleida: Formen des Schweigens, S. 60.

verborgen geblieben wäre. Oft bietet sich erst, wenn ein Redeschwall verebbt, die Zeit für Reflexion. Wer schweigt, hegt womöglich den Wunsch, bestimmte Aspekte der Wirklichkeit auszublenden.

Man will den Schrecken nicht real werden lassen, indem man ihn anspricht. Dabei führt das Verschweigen von schmerzhaften und verstörenden Erfahrungen in vielen Fällen zur Bildung von Traumata. Die Nicht-Thematisierung von vergangenen Schrecken hat jedoch eine lange Tradition, wie Aleida Assmann ausführt, denn bereits in antiken Gesellschaften waren Verbote, an alten Wunden zu rühren, üblich, da man so die Mobilisierung weiterer Gewalt verhindern wollte.³⁶ Dem Schweigen im öffentlichen Raum ist jedoch im Regelfall äußerst kritisch zu begegnen. Die Frage, welchen Problemen sich eine Gesellschaft nicht stellt, ist von hoher Relevanz. Kollektive Verschwiegenheit, welche anhand von Einzel- und Gruppenschicksalen dargestellt wird, spielt in Thomas Bernhards Theatertexten eine nicht zu vernachlässigende Rolle.

Eine weitere Klassifikation verschiedener Arten des Schweigens, welche sicherlich Beachtung verdient, stammt von Katja Schönwandt. Sie unterscheidet Nicht-Sprechen-Wollen, Nicht-Sprechen-Können und Nicht-Sprechen-Dürfen.³⁷ Sogleich wird deutlich, wie unterschiedlich die Voraussetzungen und Grundlagen des Schweigens sein können. Wer nicht sprechen will, verfügt offenbar über eine gewisse Autonomie und ist in der Lage, sich für das Schweigen zu entscheiden. Wenn man nicht sprechen kann, wird man von inneren oder äußeren Widerständen daran gehindert, sich mittels Worten zu verständigen. Nicht sprechen zu dürfen, verweist auf ein Verbot, dem man sich beugt oder nicht. Setzt man sich darüber hinweg, hat man wohl mit Konsequenzen zu rechnen. Sowohl in der lebensweltlichen Kommunikation als auch in der Literatur trifft man häufig auf Situationen, in denen Unklarheit darüber herrscht, ob etwas ausgesprochen werden soll oder nicht. Soll man sich in Gefahr bringen, indem man andere durch verbale Angriffe attackiert? Soll man nicht lieber schweigen? Das Gegensatzpaar von Schweigen und Reden kann jedoch noch um eine Tätigkeit ergänzt werden. „Das Schreiben, das hier allgemeiner für ‚künstlerische Formen der Verarbeitung‘ steht, bewegt sich im Zwischenraum zwischen Reden und Schweigen.“³⁸ Wer schreibt, bleibt nicht stumm, schaltet sich jedoch auch nicht direkt in Gespräche ein. Das Schreiben kann verschiedene Arten des Sprechens und Schweigens verarbeiten. Ein literarischer Text kann eine

³⁶ Vgl. Ebda., S. 62.

³⁷ Vgl. Schönwandt, Katja: Das Gegenstück zum Sprechen, S. 35.

³⁸ Assmann, Aleida: Formen des Schweigens, S. 64.

Zusammenschau konkurrierender Schweigeakte bergen. Der geschriebene Text schafft einen Kommunikationsraum.

Eine Frage, die sich bei der Auseinandersetzung mit dem Phänomen des Schweigens unweigerlich stellt, ist jene nach den Hindernissen, die das Sprechen erschweren oder gar verunmöglichen. Wodurch wird man vom Sprechen abgehalten?

Wenn jemand einer anderen Person verbietet, sich verbal zu äußern, so kann dieses Verbot zunächst als Präsentation von Macht gedeutet werden. Man will über einen anderen Menschen bestimmen, indem man versucht zu beeinflussen, auf welche Weise und in welchem Ausmaß sich dieser äußern darf. Die Einschränkung der Redefreiheit ist nicht nur ein Merkmal totalitärer politischer Systeme, sondern auch in autoritär geprägten Beziehungs- und Familienkonstellationen anzutreffen.

Es ist aber auch möglich, dass man keinerlei äußerlichen Zwängen unterliegt und sich die Unfähigkeit zu sprechen aus inneren Konflikten ergibt. In diesem Fall stellt sich für das soziale Umfeld vielleicht eher die Frage, wie man der betroffenen Person, die womöglich unter der eigenen Wortlosigkeit leidet, helfen kann. Wie kann jemand zum Reden gebracht werden? Diese Frage könnte die Gedanken hin zu gewaltsamen Methoden, jemanden zum Reden zu bringen, lenken. Tatsächlich ist der Zusammenhang von Sprache, Schweigeakten und Gewalt immer wieder anzutreffen. Wenn man verstummt, kann das eine Reaktion auf erlittene psychische oder physische Gewalt sein.³⁹ Die Formulierung ‚jemanden zum Schweigen bringen‘ verweist beispielsweise auf die Gewalt, die nötig sein kann, um verbale Äußerungen zu unterbinden.

1.3. Schweigen in der literarischen Kommunikation

Die Darstellung von Schweigen in einem Text verweist auf eine zweite Kommunikationsebene⁴⁰, welche sich nicht unmittelbar erschließt. Es findet eine Kommunikation zwischen den Figuren statt, die nicht auf Worte angewiesen sind oder sich den Mitteln der Sprache nicht bemächtigen können. Es gibt überaus viele Fälle, in welchen das Schweigen angemessen erscheint. Erst in Situationen, in welchen Sprechakte erwartet werden, eine Person diesen an sie gestellten Anspruch aber nicht erfüllt, wird dem Schweigen gemeinhin eine besondere Bedeu-

³⁹ Vgl. Hane, Reika: Gewalt des Schweigens, S. 26.

⁴⁰ Vgl. Meise, Katrin: Une forte absence, S. 97.

tung zugestanden. Höflichkeit, Rücksichtnahme, aber auch die Angst vor Repressalien sind naheliegende Gründe, weshalb man sich entschließt zu schweigen.⁴¹ Grundlegend ist also zwischen dem Sprechverzicht, zu dem sich eine Figur aus freien Stücken entschließt, und dem Sprechverbot zu unterscheiden.

In der deutschsprachigen Literatur nach 1945 wird das Motiv des Verstummens und Schweigens häufig mit einer großen Skepsis gegenüber jeglichem Fortschrittsoptimismus verbunden.⁴² Eine Reflexion über Handlungen und Ideologien, welche über das Sagbare hinausreicht, lässt vielfach keine andere Wahl, als still zu bleiben. Diese Form des Verstummens könnte man als einen Sprechverzicht auffassen, zu dem man sich selbst entschließt, weil man sich der Wirklichkeit sprachlich nicht mehr nähern kann.

Grundsätzlich sind Sprechen und Schweigen untrennbar miteinander verbunden. Obwohl sie gegensätzliche Positionen einnehmen, kommen sie nicht ohne einander aus. Ulrich Schmitz möchte in einem Aufsatz, der unter anderem eine sprachwissenschaftliche Annäherung an das Phänomen des Schweigens birgt, nur „eine einzige These“ ausführen und diese lautet: „Es gibt keine Sprache und kein Sprechen ohne Schweigen, und es gibt kein Schweigen ohne Sprechen (kein Zeichen ohne Schweigen, kein Schweigen ohne Zeichen).“⁴³ Diese Aussage ist keinesfalls trivial, fasst sie doch die Verbindung, in welcher Schweige- und Sprechakte stehen, pointiert zusammen. Das Schweigen bildet gleichsam die Bühne, auf welcher Gespräche stattfinden, wobei die Kommunikation immer ins Schweigen zurückfallen kann. Bedenkt man diese Relation von Schweigen und Reden, so wird nachvollziehbar, wie dieses Verhältnis syntaktisch zu beschreiben sein könnte.⁴⁴ Jede verbale Kommunikation wird durch Gesprächspausen und somit durch kurze oder lange anhaltende Momente des Schweigens strukturiert. Das Schweigen spielt also in der alltäglichen Kommunikation eine nicht zu vernachlässigende Rolle und es liegt nahe, jene Momente des Schweigens, die in den meisten Kommunikationssituationen auftauchen, auch in literarische Texte einzubeziehen. Möchte man eine realistische Unterhaltung zu Papier bringen, kommt man kaum umhin, Momente des Schweigens einzuarbeiten. Fehlen Redepausen vollkommen, könnte man schon aufgrund dessen von einer Kunstsprache reden, welche sich von der Alltagssprache bewusst distanziert. In

⁴¹ Vgl. Bellebaum, Alfred: Schweigen und Verschweigen, S. 19.

⁴² Vgl. Zimniak, Pawel: Reden und Schweigen in der deutschsprachigen Literatur nach 1945 – Statt eines Vorwortes. In: Gansel, Carsten / Zimniak, Pawel (Hg.): Reden und Schweigen in der deutschsprachigen Literatur nach 1945. Wrocław/Dresden: Neisse 2006 (= Beiheft zum Orbis Linguarum, Bd. 49), S. 5-17, S. 14.

⁴³ Schmitz, Ulrich: Beredtes Schweigen – Zur sprachlichen Fülle der Leere, S. 6.

⁴⁴ Vgl. Kramer, Stefan: „redet nicht von Schweigen ...“, S. 39.

der Literatur verdienen Phasen des Schweigens besondere Aufmerksamkeit, wenn diese nicht bloß in Gespräche eingewoben sind, um diese zu gliedern, sondern wenn sie in einer Weise eingesetzt werden, die über bloßes Innehalten hinausgeht. Das Schweigen als „Kompositionselement der Rede“⁴⁵ kann auf vielfältige Weise für die Literatur nutzbar gemacht werden. Häufig erwächst das Schweigen aus einer prinzipiellen Skepsis gegenüber der Möglichkeit, mittels Sprache die Wirklichkeit erfassen zu können. Um 1900 mehrten sich in der deutschsprachigen Literatur sprachkritische Tendenzen, wobei sich das Unbehagen gegenüber der herrschenden Wirklichkeit in zunehmendem Verstummen ausdrückte.⁴⁶ Die Zweifel, ob man die Wirklichkeit sprachlich angemessen erfassen kann und ob die Versuche einer literarischen Annäherung an die Realität gelingen können, verstärkten sich. Schweigen kann in diesem Kontext als eine politische, gesellschaftliche oder poetologische Stellungnahme begriffen werden.⁴⁷ Wenn AutorInnen Figuren anhaltend schweigen lassen, veranlasst das dazu, über die Gründe hierfür nachzudenken.

Die These, aus dem Betreten unbekannter Räume zwischen Sprache und Nicht-Sprache ziehe Dichtung ihre Lebenskraft⁴⁸, macht deutlich, wie wesentlich der Aspekt des Schweigens bei der Beschäftigung mit Literatur ist. Grundsätzlich wirft jeder Text die Frage auf, wovon er nicht spricht. Als LeserIn muss man immer damit rechnen, dass einem Teile der Handlung verschwiegen werden. Diese Leerstellen füllt man im Zuge der Rezeption aus. Literarische Texte vermögen nicht alle Lücken zu füllen, die sie öffnen, wobei die Ausgestaltung der Leerstellen zu unterschiedlichen Interpretationen und Spannungen führt. Es gibt keinerlei Gewissheit in Bezug auf das, was unausgesprochen bleibt. Schweigen öffnet also einen großen Möglichkeitsraum, der umso komplexer wird, je unterschiedlicher die Motive der Figuren sind. Das Schweigen erfüllt in der literarischen Kommunikation eine ungewöhnliche Rolle, da es als ein Phänomen, das anscheinend den Gegenpol zur Sprache bildet, dennoch etwas über Sprache auszusagen vermag.⁴⁹

Das Schweigen wird in literarischen Texten häufig als ein Aspekt begriffen, der ebenso gestaltet werden kann wie die Rede. Schweigende Figuren können das Gesagte infrage stellen, sich diesem widersetzen oder sich ihm fügen. Schweigeakte in der literarischen Kommunika-

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Vgl. Damianisch, Alexander: Das Versagen der Moderne. Poetiken des Verstummens in der literarischen Moderne als traditionsstiftendes Element der österreichischen Literaturgeschichte. Diss. Univ. Wien 2004, S. 4.

⁴⁷ Anm.: Alexander Damianisch spricht etwa in Bezug auf Karl Kraus und Rainer Maria Rilke von einer „Poetik des Schweigens“. Vgl. Damianisch, Alexander: Das Versagen der Moderne, S. 172-183.

⁴⁸ Vgl. Schmitz, Ulrich: Beredtes Schweigen – Zur sprachlichen Fülle der Leere, S. 7.

⁴⁹ Vgl. Meise, Katrin: Une forte absence, S. 93.

tion erregen im Allgemeinen mehr Aufmerksamkeit als das Schweigen in alltäglichen Gesprächen, weil sie abgebildet werden müssen, um kenntlich zu sein. Während man in der Alltagskommunikation zumeist nicht an die stillen Momente denkt, welche sich durch Unterhaltungen ziehen, werden diese in der Literatur manchmal deutlich markiert, wodurch eine Erhöhung der Aufmerksamkeit für das Schweigen erfolgt. Wenn in einem Text wiederholt darauf hingewiesen wird, dass eine Figur schweigt, so vermittelt bereits dieser Hinweis den Eindruck, dieses Schweigen erfülle eine bedeutsame Funktion.

Verschiedene theoretische Ansätze gehen davon aus, dass es „Berührungspunkte zwischen geschichtlichen Abläufen und einer literarischen Produktion (bzw. Nicht-Produktion) gibt, in welcher im vermehrten Maße geschwiegen wird.“⁵⁰ Dies würde bedeuten, dass angesichts bestimmter politischer Entwicklungen das Phänomen des Schweigens in der Literatur zu- bzw. abnimmt. Wenn in literarischen Texten viel geschwiegen wird, so muss man allerdings nicht zwangsläufig auf eine grundlegende Sprachskepsis der Autorin bzw. des Autors schließen. Zunächst gilt es nach der Funktion zu fragen, welche die Phasen des Schweigens erfüllen und herauszuarbeiten, welche Figuren es sind, die nicht sprechen, und welche Gründe sie dafür haben. In Bezug auf die häufig mit dem Thema des Schweigens in der Literatur in Verbindung gebrachte Sprachskepsis ist auf das Paradoxon hinzuweisen, dass im Medium der Sprache darauf verwiesen wird, sich nicht sprachlich äußern zu können. Indem über das Schweigen gesprochen wird, holt man es in die Sphäre des Sagbaren.

Während in vielen literarischen Texten einzig Zweifel an der Möglichkeit, sich mittels Sprache verständlich zu machen, geäußert werden, stellt Thomas Bernhard dem Schweigen lange Redeflüsse gegenüber. Eine These lautet, dass sich die Figur des monologisierenden Alten in Bernhards Dramen mit ihrer nicht enden wollenden Rede gegen jede Form der Sprachskepsis stellt.⁵¹ Es entsteht der Eindruck, manche Figuren reden geradezu zwanghaft, während andere kaum wenige Sätze hervorbringen. Christian Klug, der eine der ersten großen Studien über Thomas Bernhards Theatertexte vorgelegt hat, bezeichnet das Reden der Figuren als dissoziiert:⁵² „Die redende Figur artikuliert in expressivem, heuristischem Sprechen kaleidoskopartig verschiedene Facetten ihrer Identität, erprobt und verwirft in der Phantasie Handlungs- und

⁵⁰ Krammer, Stefan: „redet nicht von Schweigen ...“, S. 52.

⁵¹ Vgl. Götze, Clemens: „Es ist alles lächerlich, wenn man an den Tod denkt.“ Studien zum Werk Thomas Bernhards. Marburg: Tectum 2011, S. 63.

⁵² Vgl. Klug, Christian: Thomas Bernhards Theaterstücke, S. 21.

Deutungsmöglichkeiten.“⁵³ So stellt die Rede manch wortmächtiger Figur das Problem aus, dass letztgültige Interpretationen nicht zu finden sind.

Auf die Besonderheit der Kommunikationssituation in den Theatertexten Bernhards wird an späterer Stelle noch ausführlicher eingegangen werden. An diesem Punkt sollte nur angedeutet werden, wie sich Bernhards Dramen zu jenen Texten, die sich mit der Thematik des Sprachzweifels befassen, verhalten. Indem er den schweigenden Figuren, die man als Sprachverweigerer betrachten könnte, geradezu übertrieben sprachmächtige AkteurInnen gegenüberstellt, ergeben sich Spannungen.

Das Schweigen erfüllt in der Alltagskommunikation eine moralische Funktion, denn im gesellschaftlichen Miteinander ist es in manchen Situationen naheliegend zu schweigen.⁵⁴ In literarischen Texten wird das Schweigen ebenfalls häufig in Verbindung mit gewissen Moralvorstellungen gebracht. Entweder beugt man sich einer geltenden Moral, indem man still bleibt, oder man bricht gerade durch das Nicht-Sprechen eine gesellschaftliche Konvention und somit ein moralisches Gesetz. Roland Barthes spricht vom Schweigen als einer „Vielzweckwaffe“.⁵⁵ Schweigen kann Zustimmung sowie verschiedene Formen der Rebellion bedeuten.

Das Schweigen ist also als ein Raum großer Freiheit zu begreifen. „Der Sprechende ist in der Sprache situiert, von den Wörtern eingeschlossen; es sind die Verlängerungen seiner Sinne, seine Zangen, seine Antennen, seine Brillen.“⁵⁶ Folgt man dieser Auffassung, hätten schweigende Figuren das Feld der Sprache sozusagen verlassen und sie müssten sich auf andere Weise als durch Worte verständlich machen oder aber unverstanden bleiben. Bezogen auf die Literatur stellt sich nun die Frage, wie man Figuren, die außerhalb der Sprache stehen, beschreiben kann. „Der Dichter ist außerhalb der Sprache“⁵⁷, schreibt Jean-Paul Sartre und erklärt somit die SchriftstellerInnen zu jenen, die sich mit den Möglichkeiten der Sprache grundlegend anders auseinandersetzen als andere Personen.

Während die Sprechenden die Wörter zwar aneinander richten, aber über die Grenzen der Sprache nur schwerlich reflektieren können, weil sie diese nicht von außen sehen, blicken die SchriftstellerInnen von außen auf den Raum der Sprache. So wie die Schweigenden stünden

⁵³ Ebda.

⁵⁴ Vgl. Barthes, Roland: Das Neutrum. Vorlesung am Collège de France, 1977 – 1978. Hg. von Eric Marty. Übersetzt von Horst Brühmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 59.

⁵⁵ Ebda.

⁵⁶ Sartre, Jean-Paul: Was ist Literatur? Gesammelte Werke. Hg. von Traugott König. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1981, S. 17.

⁵⁷ Ebda.

demnach auch die AutorInnen außerhalb der Sprache, von wo aus es möglich ist, über die Grenzen der Sprache zu reflektieren.

Die Position des Schweigenden bietet jedenfalls beste Voraussetzungen, über das Gesprochene nachzudenken. Ob diese Möglichkeit in Anspruch genommen wird oder ob sich die Figuren schlicht aus Desinteresse nicht in eine verbale Kommunikation einschalten, kann generalisierend nicht beantwortet werden. Grundsätzlich gilt, dass das Schweigen fast immer Reaktionen hervorruft. Figuren deuten die Schweigeakte, mit denen sie konfrontiert werden, füllen diese mit möglichen Bedeutungen und reagieren entsprechend. Das Schweigen wird auf die eine oder andere Art behandelt, wenngleich dies nur in seltenen Fällen explizit erfolgt.⁵⁸ Es geschieht nur in Ausnahmefällen, dass in literarischen Texten eine Diskussion darüber, welche Gründe das Schweigen einer Figur haben könnte, dargestellt wird. Aus dem, was nicht gesagt wird, können allerdings umso nachhaltigere Konflikte erwachsen. Da diese lange Zeit nicht besprochen werden, erreichen die Spannungen in und zwischen den Figuren häufig eine große Vielschichtigkeit.

Im 20. Jahrhundert wurde das Schweigen vielfach nicht bloß individuell behandelt, sondern als ein „gesellschaftlicher Zustand“⁵⁹ aufgefasst. Über politische und gesellschaftliche Vorgänge wurde kollektiv nicht gesprochen. Die Gräueltaten der NS-Zeit wurden verschwiegen und weite Teile der Zeitgeschichte wurden in der öffentlichen Kommunikation kaum erwähnt. Es gibt vielfältige Versuche, dieses kollektive Schweigen zu beschreiben. Es zeichnet sich wohl durch den Wunsch aus, sich zu bestimmten Geschehnissen nicht äußern zu wollen und wäre demnach als negativer Umgang mit den Möglichkeiten des Schweigens zu verstehen. Möchte man mit dem eigenen Schweigen etwas ausdrücken, so kann dies als positiver Umgang mit dem Schweigen gewertet werden.⁶⁰ Das gesamtgesellschaftliche Schweigen wurde von vielen AutorInnen kritisiert und als Motiv in literarische Texte eingewoben. In der Forschungsliteratur wurden die Motive des Verstummens und Verschweigens beispielsweise als zentral für die Poetiken von Ilse Aichinger, Ingeborg Bachmann, Paul Celan, Marie Luise Kaschnitz oder Peter Huchel angesehen. Eine erschöpfende Aufzählung all jener AutorInnen, die sich intensiv mit dem kollektiven Verschweigen befassten, ist allerdings kaum möglich, da dieses Thema so eng mit der Frage nach dem Umgang mit der NS-Vergangenheit, welche in der

⁵⁸ Vgl. Meise, Katrin: *Une forte absence*, S. 60.

⁵⁹ Bauer, Gerhard: Wortohnmacht und ohnmächtiges Schweigen in einem faschistisch regierten Volk. In: Ulrich Schmitz. (Hg.): *Schweigen*. Osnabrücker Beiträge zur Sprachtheorie: Osnabrück, o. A. 1990, S. 155-167, 209.

⁶⁰ Vgl. Zimniak, Pawel: *Reden und Schweigen in der deutschsprachigen Literatur nach 1945 – Statt eines Wortes*, S. 12.

deutschsprachigen Literatur ab 1945 sicherlich eine wesentliche Rolle spielte, verknüpft ist. So lässt sich Paul Celans Werk als Ausdruck einer „Poetik des Verstummens“⁶¹ auffassen.

Eine von literarischen Texten wiederholt aufgeworfene Frage ist aber auch, wie man das Schweigen überwinden kann. Welche Strategien lassen sich finden, um jene, die nicht sprechen wollen, doch zum Reden zu bringen? Man gerät wohl leicht in Versuchung, das Schweigen als Verweigerungshaltung aufzufassen. Wird man bei der Rezeption eines Textes mit schweigenden Figuren konfrontiert, so widersetzen sich jene vordergründig dem Wunsch der LeserInnen, etwas über diese zu erfahren. Wenn man einen literarischen Text liest, möchte man im Allgemeinen unter anderem Informationen über die Hauptfiguren erhalten. Anhand dieser Informationen entwickelt man eine Vorstellung von den Figuren. Schweigende Figuren widersetzen sich allerdings allen Beschreibungen und Klassifikationen bzw. erschweren diese, da es auf den ersten Blick vielleicht nicht besonders ergiebig zu sein scheint, sich intensiv mit jenen Figuren zu befassen, die ohnehin nie mit Worten in Erscheinung treten. Es liegt nahe, aus dem Schweigen der Figur folgende Schlussfolgerung zu ziehen: „Der Mensch ist also auch im Schweigen ein Fragender und Meditierender, dem Scheitern und Erstarren nahe.“⁶²

Das Schweigen wird vielfach als Ausdruck des Scheiterns, des Zweifelns und des Unvermögens beschrieben. Bei literaturwissenschaftlichen Analysen ist es allerdings vonnöten, das Schweigen nicht als defizitäre Haltung anzusehen, sondern die Funktionen und Möglichkeiten, die es im jeweiligen Fall bietet, aufzuzeigen. Jeder Rede- aber auch jeder Schweigeakt weist gewisse Bezüge zu Traditionen sowie ein Maß an Individualität auf und deshalb ist immer zu fragen, wie sich das konkrete Schweigen einer Figur zu historischen Gegebenheiten sowie zu vorher und nachher Gesagtem verhält. Bezieht man sich auf die Begrifflichkeiten der Rhetorik, kann man vollkommenes Schweigen durchaus als „radikale Ellipse“⁶³ bezeichnen, was in Einklang mit der Vorstellung steht, dass nicht nur jedes Sprechen, sondern auch jedes Schweigen Bedeutung in sich trägt. Das Schweigen stellt somit zwar eine radikale Verknappung dar, ist aber dennoch bedeutungsvoll und nicht bloß das Ausbleiben von Rede.

Die Frage, welche Bedeutung dem Schweigen in literarischen Texten generell zukommt, kann mit der Problematik der Tabuisierung bestimmter Redeweisen in Verbindung gebracht werden. Tabus ergeben sich meistens aus einer Mischung aus Emotionen wie Schuld, Scham oder

⁶¹ Bauer, Gerhard: Wortohnmacht und ohnmächtiges Schweigen in einem faschistisch regierten Volk, S. 209.

⁶² Zimniak, Pawel: Reden und Schweigen in der deutschsprachigen Literatur nach 1945 – Statt eines Vorwortes, S. 15.

⁶³ Schmitz, Ulrich: Beredtes Schweigen – Zur sprachlichen Fülle der Leere, S. 22.

Abscheu.⁶⁴ Solche Emotionen können auch die Gründe für Schweigen sein. Überhaupt lassen sich als Auslöser von Schweigeakten in vielen Fällen große emotionale Belastungen ausmachen. Man kann sich dem, was sich verbal nicht ausdrücken lässt, aber schreibend annähern. Schreibprozesse stehen dem Schweigen in prinzipieller Hinsicht entgegen, denn wer schreibt, entscheidet sich zunächst dafür, nicht zu schweigen. Vielleicht kann man zwar über etwas nicht sprechen, jedoch darüber schreiben. Hierfür ist der *Brief an den Vater*⁶⁵ von Franz Kafka ein Beispiel, in welchem Kafka gleich zu Beginn auf eine konkrete Redesituation Bezug nimmt, in welcher er nicht sprachlich auszudrücken vermochte, was er sagen wollte, weshalb er nun im Zuge des Schreibens darauf zurückkommt. Kafka bezieht sich auf einen konkreten Redeanlass, um seinen Brief zu beginnen und mit der Darstellung der Konflikte zwischen sich und seinem Vater fortzufahren. Im Schreibprozess lässt sich also etwas ausdrücken, worüber sonst nur geschwiegen wird. Durch das Schreiben kann das Schweigen unterlaufen, aber auch ausgestellt werden. Sowohl Sprechen als auch Schreiben sind von der sogenannten Sprachkrise betroffen.

„Eine sprachliche Krise im allgemeinen und insbesondere jene Sprachskepsis, die in der modernen Literatur des 20. Jahrhunderts thematisiert wird, kann sich nur dort abzeichnen, wo das Wort den Status einer unantastbaren Autorität innehatte beziehungsweise noch innehat.“⁶⁶ Immer wieder stießen AutorInnen an die Grenzen dessen, was ihnen mitteilbar erschien. Sie machten die Erfahrung, dass sich offenbar nicht alle Ereignisse, Prozesse, Handlungen, Gedanken und Gefühle in Sprache kleiden lassen. Für Peter Szondi gerät das moderne Drama Ende des 19. Jahrhunderts in eine Krise.⁶⁷ Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts kamen vermehrt Zweifel auf, ob die Wirklichkeit sprachlich adäquat erfasst werden kann. Das Gefühl eines Bruchs zwischen dem, was man in der Realität erlebt, und dem, was man künstlerisch darstellen kann, griff um sich. Sprachskepsis und Sprachzweifel übten einen nicht zu vernachlässigenden Einfluss auf zahlreiche AutorInnen des 20. Jahrhunderts aus. „Im Bereich der Dramatik wird das Scheitern des Menschen an der Unzugänglichkeit der Sprache zum zentralen Thema des absurden Theaters.“⁶⁸ Es gibt verschiedene Möglichkeiten, wie man die-

⁶⁴ Vgl. Assmann, Aleida: Formen des Schweigens, S. 58.

⁶⁵ Kafka, Franz: Brief an den Vater. In: Nachgelassene Schriften und Fragmente II. Hg. v. Jost Schillemeit. Frankfurt am Main: Fischer 1992, S. 143-217.

⁶⁶ Krammer, Stefan: „redet nicht von Schweigen ...“, S. 54.

⁶⁷ Vgl. Szondi, Peter: Theorie des modernen Dramas (1880-1950). Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963.

⁶⁸ Krammer, Stefan: „redet nicht von Schweigen ...“, S. 61.

ses Scheitern darstellen kann. Eine Option ist sicherlich, schweigende AkteurInnen auf die Bühne zu bringen.

Das Schweigen kann in gewissen Situationen auch ein Ausdruck von Sprachzweifeln sein. Immer wieder schrieben AutorInnen über das Problem, etwas nicht ausdrücken zu können. Die Konsequenz war oft Schweigen, welches nicht nur „als Signum der Unaussprechlichkeit und Mitteilungsunfähigkeit“⁶⁹, sondern in manchen Kommunikationssituationen auch als einzig adäquate Reaktion verstanden werden kann. In Theatertexten können Sprachskepsis und Sprachzweifel auf verschiedenen Ebenen festzustellen sein. Einerseits können Kommunikationsverläufe ausgestellt werden, die nirgendwohin zu führen und keinen eindeutigen Sinn zu haben scheinen, andererseits kann das Problem, etwas nicht zur Sprache bringen zu können, explizit erwähnt werden.

Das Thema des Sprachzweifels lässt sich in Verbindung mit der Reduktion des Dialogs bringen. „Wenn der Dialog das Drama nicht mehr trägt, das Zwiegespräch formal zurückgenommen wird, bleibt als möglicher Ausweg das Theater des Schweigens“⁷⁰, was nicht bedeutet, dass keine verbalen Äußerungen mehr vorkommen, sondern dass die Figurenrede immer wieder in Schweigen mündet, weil sie beim Gegenüber auf kein Verständnis trifft. Die Sprache erweist sich nicht mehr als Mittel der Verständigung, sondern erfüllt andere Funktionen, dient etwa für die Figuren bloß noch zur Selbstvergewisserung. Es ist ein nicht zu vernachlässigender Unterschied, ob man sich mit der Problematik befasst, wie Wirklichkeit in einen literarischen Text transformiert werden kann, oder ob man sich mit der Frage auseinandersetzt, inwiefern Wirklichkeit auf der Bühne abgebildet werden kann. Kommunikation, die auf einer Bühne stattfindet, kann die Realität zwar imitieren, ihr aber niemals völlig gleichen.

Die künstlerische Darstellung des Schweigens unterscheidet sich vom alltäglichen Schweigen. Es ist durchaus üblich, von einer „Kunstsprache“ zu reden, wobei es so etwas wohl auch in Bezug auf das Schweigen gibt. Wenn literarische Texte vom Schweigen erzählen, so bemühen sie eine spezifische Darstellung von Schweigeakten und liefern klein realitätsgetreues Abbild des Schweigens. Bei der Analyse des Schweigens in literarischen Texten ist die sprachkritische Dimension, die eine Weigerung, sich verbal zu äußern, in sich trägt, jedenfalls zu würdigen.

⁶⁹ Heimböckel, Dieter: Empathische Unaussprechlichkeit. Sprachkritik im Werk Heinrich von Kleists. Ein Beitrag zur literarischen Sprachskepsistradition der Moderne. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2003 (= Palaestra, Bd. 319), S. 22.

⁷⁰ Krammer, Stefan: „redet nicht von Schweigen ...“, S. 66.

1.4. Schweigen als Zeichen (oder das Schweigen als wandelnde Größe)

Es ist bei der Lektüre von Theatertexten durchaus ratsam, an mögliche Realisierungen auf der Bühne zu denken. Nicht nur während des Lesens eines Theatertextes, sondern auch beim Lesen eines Prosatextes führt man im Kopf Regie. Es entsteht eine Bilderserie, die beim erneuten Lesen des gleichen Textes verändert oder intensiviert werden könnte. In der Vorstellungswelt der LeserInnen werden diverse Handlungen und Reden unterschiedlich aufgefasst. Während der Lektüre eines Theatertextes muss man natürlich im Hinterkopf behalten, dass dieser für die Aufführung geschrieben wurde, wenngleich Bernhards dramatische Texte auch als autonome Einheiten funktionieren, ebenso wie die Prosatexte. So wie in den Vorstellungswelten der LeserInnen werden bei der Bühnenrealisierung die Schweigeakte der Figuren unterschiedlich intensiv dargestellt. Auf der Bühne werden die im Theatertext vorgegebenen Schweigeakte durch die ‚Verkörperung‘ durch die SchauspielerInnen ‚lebendig‘. Durch Mimik, Gestik, Körperhaltung oder allein durch die Anwesenheit der AkteurInnen lässt sich dem Schweigen eine konkrete Bedeutung zuschreiben (oder auch nicht). Während der Lektüre ist das Schweigen nur abstrakt wahrnehmbar, aber sobald der Text szenisch umgesetzt wird, ist es auch sinnlich erfahrbar. In diesem Zusammenhang spricht man vom Schweigen als theatralischem Zeichen, da jeder Auftritt der SchauspielerInnen, jede Bewegung und jeder Laut, der auf der Bühne vorgebracht wird, ein theatralisches Zeichen bildet.⁷¹

Stefan Krammer verwendet in seiner Studie über Thomas Bernhards dramatisches Werk den Begriff ‚textuelles Schweigen‘, auf welchem das Schweigen als theatralisches Zeichen basiert.⁷² Er kritisiert die Meinung von Teodorescu-Brânzeu, dem zufolge das Schweigen erst auf der Bühne als richtiges Zeichen hervorgehoben wird⁷³, und hält es für wichtig, das Schweigen auch im literarischen Text als Zeichen zu benennen:

Auch wenn das Schweigen in der schriftlichen Form des dramatischen Textes schwer fixiert werden kann und der Text meist nur über Worte verfügt, um das Schweigen mehr oder minder greifbar zu gestalten (sei es nun durch inhaltliche Thematisierung im Haupttext oder durch im Nebentext geforderte Regieanweisungen), kann dem Schweigen die Funktion eines Zeichens zugeordnet werden, die nicht erst in seiner theatralischen Umsetzung greifbar wird, sondern bereits im Text verankert ist.⁷⁴

⁷¹Vgl. Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Bd. 1. Das System der theatralischen Zeichen. 5., unveränderte Auflage. Tübingen: Gunter Narr 2007, S. 29.

⁷² Vgl. Krammer, Stefan: „redet nicht von Schweigen ...“, S. 44.

⁷³ Vgl. Ebda.

⁷⁴ Ebda.

Nicht eine explizite Regieanweisung im Text, sondern das von Krammer erwähnte, im Theatertext verankerte Schweigen stellt nicht nur für die LeserInnen, sondern auch für RegisseurInnen, SchauspielerInnen und DramaturgInnen eine Herausforderung dar. Denn bevor die Dramen auf die Bühne gebracht werden, sollte man sich mit dem im Text ‚versteckten‘ Schweigen auseinandersetzen. Wenn die Figuren in den Theatertexten permanent schweigen bzw. lange Schweigephasen einlegen, aber es keine diesbezügliche Regieanweisung gibt, was die Figuren währenddessen machen, wie sie sich verhalten oder welchen Gesichtsausdruck sie haben, so müssen die Theaterschaffenden entscheiden, wie diese Schweigephase auf der Bühne gestaltet werden soll. Denn je nach Anwendung der verschiedenen theatralischen Zeichen wird dem Schweigeakt eine bestimmte Funktion zugeordnet. Schaut der Schauspieler/die Schauspielerin zum Beispiel verstört, während er/sie schweigt, so könnte man annehmen, dass er/sie mit inneren Widerständen zu kämpfen hat. Hier stellt sich wiederholt die Frage: Wie wird vor der Aufführung bestimmt, welche Funktion dieser oder jener Schweigeakt hat, bevor er durch die Anwendung diverser theatralischer Zeichen auf die Bühne übertragen wird. Hierbei ist eine These von Roland Barthes zu erwähnen, wonach das Schweigen nicht bloß als ein Zeichen zu verstehen ist, sondern als ein Komplex zusammengehöriger Zeichen:

Das Schweigen ist nicht ein Zeichen im eigentlichen Sinne, es verweist auf ein Signifikat: es ist wie das *tacet* einer Partitur (Violine); syntagmatischer Wert: im Diskurs füge ich Leerstellen ein, nicht an sich, sondern im Verhältnis zu dem, was ich denke; der syntagmatische Wert in einer Polyphonie verfügt über mindestens drei Dimensionen: was ich denke + was ich sage oder nicht sage + was beim anderen ankommt (denn mein »Schweigen« wird nicht unbedingt als »Schweigen« aufgenommen!).⁷⁵

Also muss man verschiedene Merkmale und Komponenten beachten, um die Bedeutung und Funktion des Schweigens zu entziffern. Man kann das Schweigen im literarischen Text also nicht nur als Zeichen begreifen, sondern als wandelnde Größe, die von unterschiedlichen Faktoren abhängig ist und anhand der verschiedenen Komponenten greifbar wird. Betrachtet man einen Textausschnitt, in dem eine zu erwartende Rede ausbleibt, stellen sich gleichzeitig mehrere Fragen: Ist dieses Nicht-Reden als Schweigen zu verstehen? Ist es ein gewolltes Schweigen? Wenn ja, aus welchem Grund wird geschwiegen und was soll durch das Schweigen erreicht werden?

RUDOLF *gibt den Mantel Vera und setzt sich*
Wir können nicht klagen natürlich
Es hätte alles ganz anders sein können
Alle sind von ihrem Unglück gezeichnet
Zu Clara

⁷⁵ Barthes, Roland: Das Neutrum, S. 59.

Unser Opfer wie geht es ihm
Hast du Schmerzen
Das quält mich den ganzen Tag zu denken
Daß du zu Hause sitzt und Schmerzen hast
Aber denke nur bald fahren wir weg nach Ägypten
Wir alle drei
Zu Vera
Wir packen unsere Sachen ein und fahren weg
(VDR, S. 65-66).

In diesem Beispiel redet Rudolf Höller, Gerichtspräsident und ehemaliger SS-Offizier, mit seinen Geschwistern Clara und Vera. Clara gibt keine Antwort auf Rudolfs Rede. Sie schweigt. Dieses Schweigen kann man erahnen, ohne die Bühnenrealisation vor Augen zu haben. Den LeserInnen wird nicht ausdrücklich mitgeteilt, wie sich die im Rollstuhl sitzende Clara verhält oder was in ihrem Kopf vorgeht. Jedoch versucht man, ihrer schweigsamen Präsenz einen bestimmten Sinn bzw. eine Funktion zuzuordnen.

Um zu entziffern (wenn es überhaupt entziffert werden kann), welche Bedeutung ihr Schweigeakt in dieser Episode hat und was sie damit erreichen will, müssen auch jene Äußerungen, die unmittelbar vor und nach dem Schweigeakt getätigt werden, berücksichtigt werden. Das Geschehen kann durch den Rückgriff auf den Kontext analysiert werden, manche Figuren geben oft bloß Stichworte. Anhand dieser Stichworte kann man die Schweigephasen deuten. Es entsteht ein Labyrinth aus Reden und Schweigen, in welchem nicht mehr klar ist, ob die schweigenden Figuren etwas zu sagen hätten oder die sprechenden Figuren durch ihre ununterbrochene Rede etwas ausblenden wollen. In manchen Fällen sind die Schweigeakte auch am Ende der Lektüre kaum nachvollziehbar und sie bleiben Irritationen. Überhaupt ist es eine Qualität von Schweigeakten, andere Figuren oder auch die LeserInnen bzw. ZuseherInnen zu irritieren. Indem das Schweigen hervorgehoben wird, werden Reflexionsprozesse über verschiedene Kommunikationsverhältnisse angestoßen.

1.5. Die Betonung des Schweigens

Schweigen ist keineswegs gleichbedeutend mit Stille. In der Theaterpraxis kann durchaus der Versuch unternommen werden, bestimmte Schweigeakte explizit zu betonen und mit Bedeutung aufzuladen. Es stellt sich jedoch die Frage, wie dies gelingen kann. Wenn auf eine Äußerung, die eine umgehende Antwort erfordern würde, nur Schweigen folgt, so erzeugt dies sicherlich Aufmerksamkeit. Diese kann durch eine Vielzahl theatralischer Zeichen verstärkt werden. So können beispielsweise Geräusche, Gesten oder Requisiten zur Vermittlung von Bedeutung beitragen und auf die Kommunikationssituation in direkter oder indirekter Weise wirken.

In diesem Kontext ist die große „Mobilität“ theatralischer Zeichen zu beachten, worunter verstanden wird, dass zum Beispiel „Dekoration durch Worte, Requisiten durch Gesten, Gesten durch Geräusche, Beleuchtung durch Requisiten“⁷⁶ ersetzt werden können. Doch nicht nur im Zuge der Inszenierung kann auf das Schweigen hingewiesen werden, bereits in Theatertexten kann dieses hervorgehoben werden. Das Schweigen ist zunächst eine strukturell unauffällige Kommunikationshandlung. Wer das Wort ergreift, beansprucht vordergründig die Deutungshoheit. Wer bloß zuhört, zeigt sich mit dem Gesprochenen einverstanden oder interessiert sich nicht dafür. So einfach scheint das Verhältnis zwischen Sprechen und Schweigen auf den ersten Blick vielleicht zu sein, letztlich ist es jedoch weitaus komplexer. Das Schweigen kann auch als Widerstandshandlung begriffen werden, die durch eine Reihe anderer theatralischer Zeichen erweiterbar ist.

Wer schweigt, kann durchaus beachtlichen Lärm erzeugen. Geräusche sind ebenso imstande wie Schweigeakte, den Fortgang der Kommunikation zu stören. Sobald der gewohnte Ablauf des Austausches von Phrasen gestört wird, eröffnet sich ein Sprach- und Möglichkeitsraum, in welchem neuartige Sichtweisen hervorgebracht und erprobt werden können. In Thomas Bernhards Theatertexten spielt das Schweigen auf verschiedenen Ebenen eine Rolle. In manchen Fällen ist es zunächst unauffällig. Man bemerkt kaum, dass einzelnen Figuren kaum Sprechanteile zukommen. In anderen Situationen gerät das Schweigen jedoch ins Zentrum des Interesses. Die RezipientInnen werden geradezu aufgefordert, über die Ursachen und Wirkungen des Schweigens nachzudenken. Die Interpretation des Schweigeaktes ist keineswegs unabhängig davon, ob das Schweigen bewusst als Kommunikationsstrategie eingesetzt wird oder

⁷⁶ Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters, S. 182.

nicht. Schweigeakte können durch die Ergänzung um nichtsprachliche Elemente entscheidend erweitert werden, wie auch Alfred Bellebaum erkennt:

Schweigen – manchmal zusammen mit Stirnrunzeln, spöttischem Lächeln, Achselzucken, Handbewegungen, steinerner Miene usw. – kann etwas mitteilen, beispielsweise: höre zu, denke nach, bin müde, bete, bin ergriffen, achte das Vorrecht des Mannes, habe Angst, weiß nicht Bescheid, wahre meine Intimsphäre, verachte Dich, bin verlegen, will dich nicht verletzen.⁷⁷

Hier wird nur eine kleine Auswahl an möglichen Bedeutungen des Schweigens angedeutet. Die unglaubliche Vielfalt dessen, was durch Worte nicht ausgedrückt werden kann, aber gerade im Schweigen vermittelbar ist, lässt die Interpretationsprozesse in Bezug auf das Schweigen in literarischen Texten so komplex, aber auch überaus lohnend erscheinen. Bernhards Theatertexte erweckten auch bei LiteraturwissenschaftlerInnen den Eindruck, dass er eine Reihe an Monodramen geschrieben habe, was jedoch nicht zutreffend ist, denn es findet sich „unter seinen Werken kein einziges Monodrama im eigentlichen Sinn.“⁷⁸ Allein die These, dass manche seiner Theatertexte als Monodramen zu bezeichnen seien, verdeutlicht jedoch bereits, wie stark das Schweigen einzelner Figuren akzentuiert wurde. Eine gängige Sichtweise ist es, jene Figuren mit geringen Redeanteilen zu Statisten zu erklären. Ihnen würden nur untergeordnete Rollen zukommen und sie seien bloß als Spielbälle der Figuren mit höheren Redeanteilen anzusehen. Doch zeigen sich gerade an ihnen die Auswirkungen des Gesprochenen. An ihnen sind die Folgen der individuellen und gesellschaftlichen Konflikte ersichtlich, die durch den Redefluss unterdrückt werden sollen. Sie vermögen es nicht, mittels Worten eine Rolle einzunehmen.

Überbordendes Gerede ist dazu imstande, ernsthafte Konflikte in gewisser Weise zu überspielen und so von ihnen abzulenken. Jedoch bietet eine sprachliche Äußerung auch die Gefahr, sich angreifbar zu machen. Man denkt bei Schweigeakten wohl auch schnell an die Schutzfunktion. Wenn man nichts sagt, bleibt man unauffällig und wird nicht angegriffen. Es ist jedoch äußerst fraglich, ob beharrliches Schweigen in Kommunikationssituation auf Dauer zielführend eingesetzt werden kann. Genau dies erprobt Thomas Bernhard, wenn er Figuren weit über das zu erwartende Ausmaß hinaus schweigen lässt. Erst eine solche Betonung des Schweigens liefert den Anstoß für die Reflexionsprozesse über die Bedeutung der Schweigeakte. Wird das Schweigen jedoch nicht demonstrativ vorgeführt, gerät es allzu leicht aus dem Blick. Während die allgemeine Bedeutung von gestischen Zeichen wie zum Beispiel Schul-

⁷⁷ Bellebaum, Alfred: Schweigen und Verschweigen, S. 14.

⁷⁸ Jang, Eun-Soo: Die Ohn-Machtspiele des Altersnarren, S. 164.

terzucken weithin klar ist, sind Schweigeakte hinsichtlich ihrer Bedeutung nicht von vornherein festgelegt. Im Falle des Schweigens ist der Sinnbildungsprozess jedoch von einer großen Offenheit geprägt. Die Interpretation hängt in einer nicht zu vernachlässigenden Weise davon ab, wie sehr das Schweigen in den Vordergrund gerückt wird.

Mit Schweigeakten können Formen des Erleidens, Duldens, Abwartens assoziiert werden. Diese Vorstellung geht wohl damit einher, dass man Schweigen im Allgemeinen als Nicht-Kommunikation auffasst. Es wird die performative Dimension des Schweigens außer Acht gelassen. Die Ursachen für das Schweigen sind nicht eindeutig zu bestimmen. Sprachliche Gewalt kann der Auslöser für das Verstummen sein. Die Auswirkungen sprachlicher Übergriffe werden in jenen Worten sichtbar, die den betroffenen Figuren eben nicht über die Lippen kommen. „Unter Einbeziehung der Perspektive des Erleidens wird zudem immer wieder die Kluft sichtbar, die zwischen der erlittenen, der ausgeübten und der intendierten Gewalt besteht.“⁷⁹ In vielen Fällen fehlt das Bewusstsein für das, was die eigenen Worte anrichten können. Die Auswirkungen der Gewaltausübung können nicht nachvollzogen werden. Die Reaktionen im eigenen sozialen Umfeld bleiben unverständlich. Das Resultat von sprachlicher Gewalt muss keine verbale Auseinandersetzung sein. Ablehnung lässt sich auch ohne Worte ausdrücken und betonen.

Prinzipiell bildet Schweigen immer die Folie, auf welcher sich sprachliche Äußerungen ausbreiten können. Erst wenn das Schweigen so drückend wird, dass es nicht mehr ignoriert werden kann, erfolgt meist eine Auseinandersetzung mit den Ursachen des Verstummens. Das Schweigen wird in vielen Fällen als mangelhafte Kommunikationsleistung ausgelegt und es wird der Versuch unternommen, die Schweigenden zum Reden zu bringen. In Thomas Bernhards Theatertexten ist es nun jedoch so, dass gerade das Schweigen häufig in den Vordergrund tritt und viele Kommunikationssituationen prägt. Die Schweigeakte bilden einen wesentlichen Bestandteil von Bernhards Theatertexten, wie in der Folge gezeigt werden soll.

⁷⁹ Hane, Reika: Gewalt des Schweigens, S. 288.

2. Textanalyse

Die Schweigeakte in Thomas Bernhards Dramen können unter anderem als ein Ausdruck von Widerstand begriffen werden. Wenn die Figuren die Geschehnisse um sich herum ablehnen, ziehen sie sich in sich selbst zurück und bleiben wortarm. Attestiert man den AkteurInnen Widerstandsfähigkeit, so muss darauf hingewiesen werden, dass nicht jedes Verstummen so gleich als Auflehnung betrachtet werden kann.

Von Schweigen als Widerstand kann nur gesprochen werden, wenn das Schweigen in einem Kommunikationszusammenhang auftaucht, in welchem das Reden erwartet worden wäre.⁸⁰ Widersetzen sich die Figuren dem an sie herangetragenen Anspruch, an einem Gespräch teilzunehmen, so kann ihr Schweigen eine widerständige Komponente aufweisen.

Schweigen kann auch als Versuch aufgefasst werden, sich einem Machtverhältnis zu entziehen. Indem man nicht spricht, wehrt man Angriffe ab bzw. geht auf diese vordergründig gar nicht ein. Demnach ist Schweigen auch als Kommunikationsstrategie einsetzbar, welche der Abwehr von Beleidigungen und dem Ausdruck der Ablehnung gegenüber den Handlungen oder Weltansichten anderer gilt. Geht man davon aus, dass „die Rettung einer geheimen Identität vor Beschädigung und Diffamierung auch in der Gegenwart immer wieder nur aufgrund von Täuschungen, Simulationen und Dissimulationen zu bewerkstelligen“⁸¹ ist, so ist das Schweigen ein geeignetes Mittel, um die eigene Identität zu wahren und sich Anpassungszwängen zu widersetzen. Gerade in bedrohlichen Situationen liegt es nahe, durch Schweigen eine Distanz zum Geschehen aufzubauen. Allerdings ist fraglich, ob das Schweigen der Figuren – selbst wenn sie es selbst als Akt des Widerstands verstehen wollen – als Opposition zu den Vorgängen in ihrem Umfeld Bestand haben kann. Aleida Assmann meint: „Schweigen schützt die Täter und schadet den Opfern.“⁸² Wengleich Assmann auch auf die wichtige Funktion des Schweigens beim Schützen der eigenen Identität hinweist, so stellt sich doch die Frage, ob Schweigen als Widerstand tatsächlich zielführend sein kann. Durch das Schweigen gerät man allzu leicht in eine defensive Position. Auslöser des Schweigens ist in vielen Fällen

⁸⁰ Vgl. Schmitz, Ulrich: *Beredtes Schweigen – Zur sprachlichen Fülle der Leere*, S. 5.

⁸¹ Hahn, Alois: *Schweigen, Verschweigen, Wegschauen und Verhüllen*, 40.

⁸² Assmann, Aleida: *Formen des Schweigens*, S. 57.

das Entstehen einer Problemsituation⁸³, jedoch ist fraglich, ob Schweigeakte bei der Lösung von Konflikten hilfreich sein können oder die bestehenden Differenzen noch vergrößern.

Allerdings kann Schweigen auch als Verbindungsglied zwischen verschiedenen Figuren mit ähnlichen Ansichten fungieren. In diesem Fall spricht Assmann vom Schweigen als „Binde- mittel in der Konstruktion des Sozialen.“⁸⁴ Wenn sich mehrere AkteurInnen in eine ähnliche Abwehrhaltung begeben, entwickelt sich zwischen ihnen eine Art Gemeinschaftsgefühl. So geschieht es zum Beispiel in *Die Jagdgesellschaft*, wo sich der Holzknecht Asamer und die Köchin Anna einander verbunden fühlen. Man könnte sagen, die beiden bleiben so still wie möglich. Sowohl Asamer als auch Johanna aus *Ein Fest für Boris* sprechen zumeist nur dann, wenn sie explizit dazu aufgefordert werden.

2.1. Figurenkonstellationen in ausgewählten Theatertexten

Das folgende Schema soll die Aufteilung der den Figuren zugewiesenen Redeanteile in Thomas Bernhards Dramen veranschaulichen. Es lassen sich durchaus Abweichungen von dieser Einteilung finden, jedoch kann sie dazu dienen, eine allgemeine Vorstellung von den Redeanteilen zu entwickeln.

Titel des Thea- tertexts	Wortmächtige Figur	Textreduzierte Figur	Figuren, die in man- chen Akten als Re- dende vorkommen, sonst wortarm dar- gestellt werden.	Vollkommen stumme Figuren
<i>Ein Fest für Boris</i>	Die Gute	Johanna, Boris		zwei Diener, zwei Pfleger
<i>Die Jagdgesell- schaft</i>	Generalin, General, Schriftsteller	Asamer, Prinz, Prinzessin, erster Minister, zweiter Minister		Anna
<i>Die Macht der Gewohnheit</i>	Caribaldi	Enkelin, Spaß- macher	Jongleur, Dompteur	

⁸³ Vgl. Burke, Peter: Reden und Schweigen. Zur Geschichte sprachlicher Identität. Berlin: Wagenbach 1994, S. 67.

⁸⁴ Assmann, Aleida: Formen des Schweigens, S. 58.

<i>Der Präsident</i>	Präsidentin, Präsident	Masseur, Frau Fröhlich, Schau- spielerin		Kellner
<i>Vor dem Ruhe- stand</i>	Vera, Rudolf		Clara	
<i>Am Ziel</i>	Schriftsteller	Die Tochter	Schriftsteller	Mädchen
<i>Der Theaterma- cher</i>	Bruscon	Frau Bruscon, Ferruccio, Wirt, Wirtin, Sarah		Erna

Es lässt sich also festhalten, dass die Strukturen der Theatertexte Thomas Bernhards wesentlich vom Verhältnis der wortmächtigen zu den textreduzierten Figuren abhängig sind. In *Ein Fest für Boris* behandelt die Gute Johanna und Boris wie ihr Eigentum. Die „Herrschaftsverhältnisse sind in Besitzansprüche übergegangen“⁸⁵. Boris und Johanna werden keine Selbstbestimmungsrechte zugestanden, sie werden von der Guten wie Objekte behandelt, die einen gewissen Zweck zu erfüllen haben.

Auch Caribaldi versucht in *Die Macht der Gewohnheit*, seinem Ensemble möglichst wenig Handlungsspielraum zuzugestehen. Er kann die Ensemblemitglieder jedoch nicht zu Objekten degradieren, weil er sie als Künstlerpersönlichkeiten braucht. Er versucht, sie einerseits zum Schweigen und andererseits zum Musizieren zu bringen. Sie sollen keine Widerworte geben und sich ganz auf den Probenprozess konzentrieren. Der Zirkusdirektor ist aber „ein despotischer Spielleiter auf mehreren Schichten“⁸⁶. Er bestimmt nicht nur, wer welches Instrument spielt, sondern legt überhaupt die Regeln der Kommunikation und auch die Rollenzuschreibungen fest. Sprach- und Definitionsmacht liegen bei Caribaldi. Allerdings ist seine Position keineswegs so gesichert, wie es auf den ersten Blick scheinen mag.

Folgende These ist also durchaus kritisch zu hinterfragen: „Caribaldi dominiert das gesamte Drama und andere Figuren, weil sie als mechanische Elemente des Spiels fungieren, das er mit ihnen treibt, wenn er sie despotisch und rücksichtslos anherrscht.“⁸⁷ Ist Caribaldi tatsächlich so dominant? Immerhin wirft er seinem Ensemble permanent vor, seine Anweisungen nicht zu befolgen. Tatsächlich leisten der Spaßmacher, der Dompteur und die Enkelin vor

⁸⁵ Krammer, Stefan: „redet nicht von Schweigen ...“, S. 106.

⁸⁶ Plaice, Renata: Spielformen der Literatur. Der moderne und der postmoderne Begriff des Spiels in den Werken von Thomas Bernhard, Heiner Müller und Botho Strauß. Würzburg: Königshausen & Neumann 2010. (= Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 699), S. 78.

⁸⁷ Ebda., S. 79.

allem durch nonverbale Zeichen Widerstand. Indem sie seine Reden ins Leere laufen oder gegen eine Mauer aus Schweigen prallen lassen, wird seine Stellung untergraben. Carbiardi weiß auf diese nur scheinbar harmlosen Angriffe nur durch anhaltendes Klagen zu reagieren. Die Selbstbeklagung ändert jedoch an seiner Situation nur wenig. Die Worte erweisen sich nicht mehr als stärker als das Schweigen.

Es gilt, sich von der Vorstellung zu lösen, dass das Sprechen mit einer Position der Stärke und das Schweigen mit Schwäche in Verbindung steht. Schweigen kann die Folge von Unterdrückung sein und bedeuten, dass sich eine Figur ihrem Schicksal beugt. Es ist dies aber keineswegs immer so, da gerade im Schweigen neue Ideen reifen können. Ob sich eine schweigsame Figur mit ihrer Stellung abfindet oder gerade den Umsturz plant, ist nicht von vornherein zu sagen.

Das Schweigen ist, so unauffällig es zunächst scheinen mag, keine harmlose Kommunikationshandlung, sondern oftmals von unmittelbarer Bedeutung für den Fortgang der Handlung. Indem man nichts sagt, bezieht man auch Stellung. Das Schweigen gezielt einzusetzen, vermag etwa Clara in *Vor dem Ruhestand*. Es ist ihr bewusst, wie sehr sie Rudolf und Vera durch ihr Schweigen reizen kann. Ein erster Schritt bei der Analyse ist es, sich über die ungleichen Redeanteile klarzuwerden, welche viele von Thomas Bernhards Dramen kennzeichnen.

In der Folge ist es allerdings auch von großer Bedeutung, die Besonderheiten der einzelnen Schweigeakte zu erörtern. Das Schweigen ist in vielen Fällen die Voraussetzung für manche Provokation oder auch deren Ergebnis. Erst durch das Schweigen ergibt sich ein Hallraum, in welchem Anklagen, Befehle und Forderungen wirken können. In anderen Situationen ist das Schweigen aber Weigerung und Protest.

Das Besondere an der Kommunikationssituation in Thomas Bernhards Dramen ist nicht bloß, dass das Schweigen in vielen Fällen gewissermaßen ausgestellt wird, sondern auch die Auflösung traditioneller Dialogmuster.

Indem nämlich eine Figur die Rednerfunktion übernimmt und den übrigen Figuren gleichsam eine mehr oder minder passive Hörerfunktion zuteilt, kommt es zu einer Monologisierung des Dialogs, wobei der Kontext der sprechenden Figur die übrigen Kontexte quantitativ und qualitativ so sehr überwiegt, daß es kaum noch zu semantischen Richtungsänderungen kommen kann.⁸⁸

Es kommt tatsächlich nie dazu, dass die schweigsamen ZuhörerInnen im Laufe des Dramas die wortmächtige Figur stürzen und sich die Kommunikationsverhältnisse vollkommen umkehren. Allerdings sind die Schweigenden keinesfalls immer als unterlegen anzusehen. Viele

⁸⁸ Krammer, Stefan: „redet nicht von Schweigen ...“, S. 78.

Äußerungen der Figuren mit Rednerfunktion gehen zwar von einer Entgegnung, quasi von einer dialogischen Sequenz, aus, entfernen sich jedoch schließlich davon. Ihr Sprechen kreist um das, was in ihnen vorgeht, worunter sie leiden, was sie nicht mehr verschweigen können. Es finden sich Passagen, die wie herkömmliche Dialoge wirken, doch werden diese letztlich immer wieder durch das rauschhafte Sprechen aufgesprengt.

Bernhard stellt somit ein Kommunikationsverhalten dar, das als unnatürlich aufgefasst wird. Man kann sich nun die Frage stellen, wie die Spezifik der Sprechsituation zustande kam. Gab es eine Störung der Kommunikation, die zum Verstummen einiger und zum permanenten Sprechen anderer Figuren führte? Dem Schweigen wohnt jedenfalls eine Performanz inne, „die sich auch ohne die Absicht des Schweigenden bzw. des Verstummen ereignet (das Schweigen tut etwas).“⁸⁹ Diese scheinbar banale Erkenntnis hat für eine Analyse der Dramen Thomas Bernhards weitreichende Folgen.

Das Schweigen ist eben nicht das Ausbleiben von Kommunikation. Schweigeakte sind Kommunikationshandlungen und haben genauso wie verbale Äußerungen Auswirkungen auf alle anwesenden Figuren und sie können die Handlung vorantreiben. Während das Sprechen der Figuren mit hohen Redeanteilen um ein leeres Zentrum zu kreisen scheint, wird das Schweigen in vielen Fällen zielgerichtet eingesetzt. Paradoxe Weise vermag also in Bernhards Dramen das Sprechen den Eindruck von Stillstand sogar besser auszudrücken als das Schweigen. Im Allgemeinen müssen die Kommunikationsverhältnisse jedoch ohnehin als statisch wahrgenommen werden. Manche Figuren reden gegen ihre eigenen Ängste an, ohne dabei sonderlich erfolgreich zu sein.

Die schweigsamen Figuren beharren auf ihrem Recht, nichts zu sagen, oder schaffen es nicht, etwas sprachlich auszudrücken. Hinzu kommt, dass anscheinend oft kaum Interesse an Dialogen vorhanden ist, denn die Figuren mit hohen Redeanteilen sind auf Entgegnungen nicht angewiesen, nehmen diese eher als Störung wahr und gehen auf Widerworte kaum ein. Ihre Äußerungen kreisen um ihr eigenes Selbst, um ihre Krankheiten, Vorstellungen und Ängste. Sie sind vordergründig daran interessiert, ihre Stellung zu behalten und jemanden zu haben, der ihnen zuhört.

In den Dramen Thomas Bernhards finden sich nämlich keine Monologe, die ohne die Reaktionen der anderen Figuren auskommen. Immer wieder ist das spezifische Machtverhältnis der herrschenden Figur zu ihren Untergebenen die Grundlage für das Verhältnis von Sprechen

⁸⁹ Hane, Reika: Gewalt des Schweigens, S. 67.

und Schweigen. In Verbindung mit dem großen Bereich des Schweigens steht das Verschweigen, welches nun in den Blick genommen werden soll.

2.2. Schweigen oder Verschweigen

Während in *Ein Fest für Boris* und *Der Präsident* die zum Schweigen verurteilten Figuren auch als Dienende auftreten⁹⁰, wird die im Rollstuhl sitzende Clara aus *Vor dem Ruhestand* von ihrer redseligen Schwester bedient. In der Forschungsliteratur wird sie als widerständige Figur bezeichnet, die sich mit ihrem Schweigen den Verbrechen ihrer Familie entgegenstellt. Es stellt sich allerdings die Frage, wohin ein schweigsamer Rückzug führt. Was passiert, wenn über die Nazi-Vergangenheit der Familie bzw. der Gemeinschaft geschwiegen wird? Kann man Schweigen gegen verbrecherisches Verhalten einsetzen?

Das Vergessen oder Vergessen-Wollen der Nazi-Vergangenheit ist in der österreichischen Literatur der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein bedeutsames Thema. So wird die Verdrängung der Vergangenheit etwa von Elfriede Jelinek und Thomas Bernhard thematisiert. Beide wurden wegen ihrer scharfen Kritik an Österreich angefeindet. Sie behandeln in vielen Texten die Erinnerungsthematik. Diesem Thema widmet der Literaturwissenschaftler Clemens Götze ein Kapitel in seiner Monografie über Thomas Bernhards Werk. Götze analysiert Bernhards *Vor dem Ruhestand* und *Der deutsche Mittagstisch* sowie Jelineks *Burgtheater* und *Totenauberg* und zeigt, welche Bedeutung die Erinnerungsmodi in den Texten haben.

In *Vor dem Ruhestand* sind die Figuren Rudolf und Vera diejenigen, welche die historischen Tatsachen leugnen. Die Aussagen beider Figuren dienen oft dazu, ihre eigene Position als richtige hervorzuheben. Alles andere soll ausgeblendet oder in ein falsches Licht gerückt werden.⁹¹ Die Rolle von Clara wird als „moralischer Gegenpart zum nationalsozialistisch infiltrierten Erinnerungsmodus installiert.“⁹² Es sollte wohl auch danach gefragt werden, ob sie mit ihrem Schweigen eine gewisse Mitschuld trägt.

Es soll nun der Stellenwert von Clara innerhalb der Figurenkonstellation untersucht werden. Wie schon mehrmals erwähnt wurde, lassen sich in Bernhards Texten die Gründe für das

⁹⁰ Anm.: Boris ist eine der wenigen Ausnahmen, da er selbst pflegebedürftig ist. Außerdem deutet sein Verhalten auch auf eine geistige Beeinträchtigung hin. Clara scheint dagegen imstande zu sein, sich konstruktiv in Diskussionen einzubringen.

⁹¹ Vgl. Götze, Clemens: „Es ist alles lächerlich, wenn man an den Tod denkt“, S. 171-172.

⁹² Ebda.

Schweigen der Figuren nicht eindeutig aufzeigen. Obwohl die schweigsamen Figuren überwiegend als „gut“ erscheinen (und die Redenden meistens eher „böse“), sind die Rollen der vermeintlich „Guten“ zu hinterfragen.

Am Anfang des ersten Aktes werden die verschiedenen Positionen zwischen den Geschwistern Clara und Vera aufgezeigt. In diesem Abschnitt ist Clara noch keine verstummte Figur. Sie leistet ihrer Schwester verbal Widerstand. Der Grund der Diskussion ist das taubstumme Mädchen Olga, das Familie Höller im Haushalt hilft.

Beachtenswert ist, dass sie bewusst von Vera ausgesucht wurde, damit die Geheimnisse Höllers nicht gelüftet werden: „daß sie nicht hören/ und nicht reden kann/ darauf beruht ja alles“ (VDR, S. 13-14). Die im Rollstuhl sitzende Clara kann jedoch nicht akzeptieren, dass das Unvermögen des Mädchens, sich sprachlich zu äußern, für Veras Zwecke genutzt wird: „stumm und taub/ das ideale Instrument/ für deine Gefühls- und Geisteskälte“ (VDR, S. 14). In dieser Episode erfährt man auch, dass dieses taubstumme Mädchen keine „Unwissende“ sein kann, denn sie sieht alles und sollte ahnen, was in Höllers Familie abläuft. Von den Gesprächen wird sie auch deshalb nicht berichten können, weil sie aus einer armen Familie, genauer aus den „allerwidrigsten Verhältnissen“ (VDR, S. 17) kommt, und es anzunehmen ist, dass sie eine Analphabetin ist. Im Gegensatz zu Olga steht die Figur Clara: Sie hört, kann reden und auch schreiben. Ungeachtet ihrer Querschnittslähmung könnte sie ihre Stimme erheben und der Außenwelt ihre Mitteilungen machen. Man erfährt aber in dem Text nicht ausdrücklich, ob sie ihre Familie verraten will oder nicht – oder ob sie doch irgendetwas davon abhält. Aus ihren Vorwürfen an Vera kann man schließen, dass das Reden für sie gefährlich ist:

CLARA

[...]
Sie [Olga] weiß genau
würde sie plötzlich hören
und reden
du würdest sie sofort umbringen

VERA

Manchmal habe ich Lust
dich an die Mauer zu fahren
wo es sehr steil ist
und dich hinunterzustoßen
ins Wasser (VDR, S. 14-15).

Die Aussage Veras ist eindeutig eine an ihre Schwester gerichtete Drohung. In Bernhards Theatertexten lassen sich eine Vielzahl an Drohungen finden, wobei sie nicht immer so deutlich vorgebracht werden wie in diesem Fall. Derartige Drohungen deuten darauf hin, dass die

Sprache als Machtinstrument verwendet wird. Die wortmächtigen Figuren arbeiten aktiv auf die Unterdrückung ihres sozialen Umfelds hin. Was sich auf diese Weise unterdrücken lässt, ist jedoch nur die „äußere“ Stimme. „Doch während das Schweigegebot wirksam ist, das die zweite, äußere Stimme betrifft, kann die erste Stimme („was ich denke“) weiter sprechen. Die Dominierenden wissen dabei, dass die ‚innere‘ Stimme der Unterdrückten nicht mit der ‚äußeren‘ Stimme, also mit ihrem Schweigen nach außen hin, übereinstimmt.“⁹³ Sie versuchen jedoch, auch die innere Stimme zu beeinflussen. Erst wenn eine schweigsame Figur die Kontrolle über ihre innere Stimme verliert, ist sie nicht mehr imstande, Widerstand zu leisten. In *Vor dem Ruhestand* richten sich die Drohungen gegen Claras Versuch, den etablierten Modus der Erinnerung zu stören. Sie verweigert sich dem kollektiven Akt des Erinnerns⁹⁴, indem sie die Gespräche nicht nur durch Reden, sondern vor allem auch durch ihr Schweigen stört. Es ist demnach offenbar nicht nur möglich, gewisse Ereignisse im Zuge des Erinnerns zu verschweigen, sondern durch das Schweigen auch den Blick auf noch nicht etablierte Erinnerungsmodi zu lenken. *Vor dem Ruhestand* ist gekennzeichnet von verschiedenen Formen psychischer Qual, sprachlicher Gewalt und von Drohungen. Erschreckend muss in den Augen Veras auch die Idee Claras klingen, dass Olga möglicherweise einmal reden kann: „wenn sie [Olga] einmal nicht/ zu ihrer Großmutter fährt/ und plötzlich reden kann“ (VDR, S. 15). Was Olga nicht ausplaudern darf, ist nicht nur die Vergangenheit Rudolfs, sondern auch die inzestuöse Beziehung zwischen ihm und Vera. Außerdem wird in diesem „schrecklichen Haus“ (VDR, S. 19) die verbrecherische Vergangenheit heimlich verherrlicht und weiter geführt: An jedem 7. Oktober wird der Geburtstag von Heinrich Himmler gefeiert. Clara akzeptiert dieses Verbrechen nicht, wird jedoch gezwungen, es vor der Öffentlichkeit zu verschweigen (VDR, S. 33).

Obwohl Clara zum Verschweigen gezwungen wird, stellt sich trotzdem die Frage, inwiefern sie wegen ihrer "Schweigepflicht" und ihrer vermeintlichen Opferrolle moralisch höher steht als ihre Geschwister, wenn sie Widerstand nur innerhalb der Familie, also hinter den eigenen vier Wänden leistet. Ihr Bruder, der Kriegsverbrecher, bleibt jahrelang verschont. Er übt sogar den ehrenhaften Beruf des Gerichtspräsidenten aus und ihm wird applaudiert, „wenn er von Vaterlandsliebe spricht“ (VDR, S. 36). Ihre Schwester Vera dient dem nationalsozialistischen Bruder und möchte seine Ideale nicht hinterfragen.

⁹³ Hane, Reika: Gewalt des Schweigens, S. 103.

⁹⁴ Ebda., S. 88.

Claras Versuch, Vera die Augen zu öffnen und zu zeigen, wie niederträchtig und gemein die Geschwister sind, bringt kein Ergebnis: „Die Menschen sind wie sie sind/ und sie müssen miteinander auskommen“ (VDR, S. 35), so Vera. „Wir sind ganz einfach in diese Situation hineingekommen/ Du mußt deine Rolle spielen“ (VDR, S. 24), fordert sie Clara auf und versucht, ihr Leben und Verhalten zum bloßen Rollenspiel zu degradieren. Hier wird der Versuch unternommen, den gegenwärtigen Zustand als unveränderlich darzustellen. Immer wieder findet sich das Muster, dass die wortmächtigen Figuren den textreduzierten Figuren die Unveränderbarkeit der Situation verdeutlichen wollen. Es sei ausweglos, sich zu widersetzen, da die familiäre und gesellschaftliche Situation ohnehin nicht zu ändern sei. Dies ist eine typische Kommunikationsstrategie der Herrschenden, denn indem man versucht zu zeigen, dass alles bleiben muss, wie es ist, festigt man auch die eigene Macht. Die Aufrechterhaltung alter Gewohnheiten erweist sich jedoch nicht immer als unkompliziert. So hat Vera in gewissem Sinne Angst vor dem 7. Oktober. Sie befürchtet, vor dem bevorstehenden Ruhestand bei den Geburtstagsfeierlichkeiten zu Ehren Heinrich Himmlers erwischt zu werden: „auf der Hut sein/ sagte Vater immer“ (VDR, S. 25). Als sie an diesem Tag in einem Fotoalbum blättert, in welchem der Holocaust in Bildern festgehalten ist, erschrickt sie: „ich muß es umblättern/ und ich muß es mit ansehen/ Bild für Bild/ wie jedes Jahr/ [...] / zu jedem Bild hat er [Rudolf] etwas zu sagen/ etwas Furchtbares/ als ob seine Erinnerung/ nur aus Haufen von Toten zusammengesetzt ist“ (VDR, S. 45). An dieser Stelle kommt zum Vorschein, dass sie vielleicht doch imstande wäre, die Vergangenheit kritisch zu hinterfragen. Darauf könnte auch Clara hoffen, die im ersten Akt versucht, ihre Schwester auf ihre Seite zu ziehen. Aber gegen Rudolf hat Vera sich nie gewehrt. Die inzestuöse Beziehung mit dem Bruder ist in ihren Augen in Ordnung. So können die Geschwister für immer zusammenbleiben. Sie ist mit ihrer einstudierten Rolle zufrieden. Der Schrecken der Vergangenheit zeigt durchaus seine Wirkung, vermag es aber nicht, im Falle Veras zu einer grundlegenden Veränderung der Verhaltensweise zu führen. Dieses Muster findet sich immer wieder in Bernhards Dramen. Die Figuren zeigen bestenfalls Ansätze, ihre Haltung zur Vergangenheit zu verändern, verfallen alsbald jedoch wieder in die altbekannten Handlungen. Sie kommen nicht vorwärts, was sich auch in ihren um sich selbst kreisenden Redebewegungen zeigt. Entgegen der üblichen Erwartung kann in Bernhards Dramen Stillstand durch Gerede ausgedrückt werden, während gerade dem Schweigen eine große Dynamik innewohnt. Das Schweigen wird zur Triebfeder der Auflehnung. Zuerst muss die innere Stimme einen Wandel durchlaufen, ehe die äußere Stimme fol-

gen kann. Die ersten Ansätze der Veränderung der Figuren zeigen sich oftmals in ihrem Schweigen.

Merkwürdig ist, dass sich Clara, die im Gegensatz zu ihrer Schwester die Vorgänge in der Familie negativ bewertet und sie als „Theaterstück“ (VDR, S. 43) bezeichnet, diesen dennoch nicht entziehen kann. Sie sagt von sich selbst, dass ihr Leben ihr nichts wert sei (VDR, vgl. S. 94). Wenn sie nichts zu verlieren hat, wieso unternimmt sie dann nichts anderes, als ihre Schwester zu beschimpfen? Möchte sie ihre Schwester doch nicht verraten oder unternimmt sie nichts, weil die Höllers sowieso „zur Gemeinheit verurteilt“ (VDR, S. 34) sind? Sieht sie die nationalsozialistischen Ideale der vor dem Ruhestand stehenden Geschwister nicht mehr als gefährlich für die Gesellschaft an? Clara hat vielleicht die Behauptung, dass die gegenwärtige Situation ohnehin nicht veränderbar ist, geglaubt. Dies würde erklären, weshalb ihr schweigsamer Widerstand immer wieder einbricht.

Man kann nicht bestreiten, dass Clara die verbrecherische Vergangenheit ihres Bruders verschweigt. Ob sie dies gezwungen oder ungezwungen tut, ist letztlich erst die nachgestellte Frage. Sie stopft die Strümpfe ihres Bruders und ist Augenzeugin, als der Geburtstag des Schwerverbrechers Heinrich Himmler gefeiert wird. Ihre kritische Stellung gegenüber ihrer Familie ist allgemein gesehen also nicht produktiv. Sie vermag nichts zu verändern. Ihre Intelligenz, ihr kritisches Denken und ihr Widerstand werden „konserviert.“⁹⁵ Weil sie wegen ihrer Behinderung gut in die Schublade der Opfer passt, könnte man ihr bei der Lektüre ein gewisses Maß an Sympathie und Mitleid zugestehen und ihr Verhalten nicht weiter hinterfragen. So beobachtet könnte man sie als ihren Geschwistern ebenbürtig einstufen, was die Figur Vera auch mehrmals versucht:

VERA

[...]

Im Grunde ist es ein idealer Mechanismus
du und ich und Rudolf (S. 20).

[...]

Du hast geschworen
daß du die Namen Rosa Luxemburg und Clara Zetkin
nicht mehr erwähnst
du hast dich daran gehalten
Du bist schon eine von uns
und wie von uns (VDR, S. 43).

Laut Clemens Götze hat Claras Schweigen nichts mit Verschweigen zu tun, sondern das Gegenteil ist der Fall:

⁹⁵ Schmidt-Dengler, Wendelin: Der Übertreibungskünstler, S. 168.

Schweigen wird in ‚Vor dem Ruhestand‘ jedoch als äußerst ambivalentes Mittel historischer Wirksamkeit vorgeführt. Reden dagegen wird zum Mittel der Auferstehung einer vergangenen Zeit, die von den Figuren Vera und Rudolf glorifiziert wird. Wenn also in ‚Vor dem Ruhestand‘ vom Schweigen die Rede ist, bedeutet das nicht das Verschweigen eines historischen Zeitabschnittes, um sich damit nicht auseinandersetzen zu müssen, sondern die Verweigerung einer Erinnerungshaltung, die nicht in der Lage ist, die historischen Zeitläufe der Gegenwart adäquat zu interpretieren.⁹⁶

An der Tatsache, dass Clara durchaus eine widerstandsfähige Figur ist, die sich mit der Vergangenheit kritisch auseinandersetzt, soll nicht gezweifelt werden. Vielmehr geht es darum zu zeigen, inwieweit der Widerstand gewinnbringend sein kann. Der Kommunikationsverlauf im ersten Akt zeigt, dass sich das Problem im Gespräch nicht auflösen lässt. Die Figuren sind nicht imstande, in den Diskussionen zu gemeinsamen Ergebnissen zu gelangen. In den Dramen Thomas Bernhards erfolgen ähnliche Auseinandersetzungen meist hinter geschlossenen Türen. Vor der Außenwelt werden die Geschehnisse verschwiegen oder nur lückenhaft mitgeteilt.

Ab dem Zeitpunkt, zu dem Vera versucht, ihre Schwester davon zu überzeugen, dass sie den Geschwistern ebenbürtig ist, spricht Clara immer weniger. Auf Veras bewundernde Äußerung, dass sie mitmacht, antwortet sie abwertend:

VERA

[...]

Wenn ich ehrlich bin ich finde es schön
Daß du mitmachst
auch wenn du alles haßt was hier vorgeht
Ich bewundere dich

CLARA

Du siehst jetzt aus wie vor vierzig Jahren
Aber auch vor vierzig Jahren
habe ich dich nicht leiden mögen
Du hast mich immer gequält (VDR, S. 54).

Am Ende des ersten Aktes verstummt sie komplett und steigt in das Gespräch nicht mehr ein, egal in welche Richtung Vera die Diskussion treiben möchte. Ihr Verstummen kann mehrere Gründe haben: Einerseits gibt sie auf, da das Gespräch mit ihrer Schwester sowieso kein erwünschtes Ergebnis bringt und die Sprache als Kommunikationsmittel ihre Funktion verliert. Andererseits dürfte sie enttäuscht oder auch entsetzt sein, dass sie tatsächlich nichts verändern kann. Von den Geschwistern kann sie sich nicht emanzipieren, weil sie wegen ihrer Behinderung auf sie angewiesen ist. Sie wirkt manchmal ziemlich resigniert, so als ob sie selbst nicht

⁹⁶ Götze, Clemens: „Es ist alles lächerlich, wenn man an den Tod denkt“, S. 172.

wüsste, wann dieses Unglück begonnen hat: „Die Schuld liegt nicht an dir/ es gibt überhaupt keine Schuld“ (VDR, S. 34).

Im zweiten Akt, in dem nun auch Rudolf auftritt, sitzt Clara stumm da und stopft Rudolfs Strümpfe. Sie steigt nicht in das Geschwätz der Geschwister ein und äußert auch nichts, als Rudolf von seinem Erfolg erzählt. Das „Opfer“ (VDR, S. 65) vermag die scheinbar "liebepoll" gestellten Fragen ihres Bruders nicht zu beantworten. Aber als der ehemalige Lagerkommandant sich als Naturfreund ausgibt, bricht Clara plötzlich ihr Schweigen:

RUDOLF

Die Natur zerstören
Bäume umschneiden
Diese schönen alten Bäume umschneiden
Wegen einer chemischen Fabrik
[...]
hier nicht
vor meinen Fenstern nicht
hier wo die Natur noch unberührt ist
Ich liebe diesen Blick

CLARA

Aber du siehst doch gar nichts (VDR, S. 67).

Dieser eine Satz zwingt Rudolf, das Thema allmählich zu wechseln und er spricht noch einmal über Claras „Zerstörung“ (VDR, S. 69), wobei er betont, dass er sie keineswegs in eine „Anstalt“ (VDR, S. 67) geben würde. So möchte er seine Rolle als Wohltäter hervorheben. Nicht nur Claras Worte, auch ihr Schweigen bewegt Rudolf dazu, die Inhalte seines Monologs ständig zu wechseln. Das Opfer zieht sich jedoch in die Wortlosigkeit zurück und lässt jegliches Gespräch der Geschwister kommentarlos an sich vorbeiziehen. Dieses Schweigen interpretiert Rudolf als Verachtung (VDR, S. 69) und es wirkt, als verliere er wegen seiner stumm beobachtenden Schwester die Geduld.

Ihr stiller Hass zwingt den ehemaligen Lagerkommandanten wieder einmal, sich wegen seiner Vergangenheit zu rechtfertigen: „Ab und zu wird mir die Luft zu dick das ist wahr noch heute/ aber ich habe kein schlechtes Gewissen/ da müssten alle andern zuerst ein schlechtes Gewissen haben/ Ich habe nur meine Pflicht getan“ (VDR, S. 71). Durch die jährliche Zeremonie wird diese „Pflicht“ im Geiste nationalsozialistischer Ideale weiter ausgeübt, wobei er hofft, die Vergangenheit gegenwärtig zu erleben.

Durch Claras provozierende Schweigsamkeit wirkt dieses Geschwätz jedoch lächerlich, sodass Clara aus der Diskussion, an der sie still beteiligt war, als Gewinnerin hervorgeht. Dementsprechend reagieren Vera und Rudolf und stufen die eigene Schwester als Feind ein (VDR, S.75). Andererseits wird versucht, Claras Schweigeakte bzw. ihre Positionen zu ignorieren,

ihr Narrenfreiheit (Vgl. VDR, S. 111) zuzugestehen und ihr Verhalten als Spiel im Sinne einer Theaterrolle zu verstehen:

VERA

[...]

Es ist eine richtige Komödie
manchmal vergessen wir das
warum sollten wir heute
diese Komödie nicht spielen
Ich bewundere Clara
sie spielt den schwierigsten Part
Wir sind nur Stichwortgeber
Indem sie schweigt
hält sie die Komödie in Gang (VDR, S. 87).

Die letzten zwei Zeilen dieses Textabschnitts werden von Wendelin Schmidt-Dengler als „entscheidende Einsicht“ in Bernhards Dramaturgie bezeichnet:

Clara, die durch ihre Wortlosigkeit fast zum Requisit erniedrigt (oder sollte man auf Grund von Bernhards Poetik der Komödie »erhöht« sagen?) zu sein scheint, wird zum Motor der Komödie. Ihr Schweigen macht die Redenden lächerlich; in paradoxer Umkehr werden die Redenden zu Stichwortgebern, die Schweigenden so zu den tatsächlich Redenden. Diese Beobachtung hat für die dramaturgische Praxis Bernhards Konsequenzen. Daß der Geschichtenerstörer Bernhard auch ein Dialogzerstörer ist, ist eine Einsicht, die sich nach der Lektüre einiger Dramen sofort aufdrängt, doch ist mit der Feststellung, daß es sich um endlose Monologe handelt, noch nicht viel gewonnen.⁹⁷

Claras verweigerndes Schweigen lässt die Geschwister, die vergeblich nach Ruhe suchen⁹⁸, nicht zur Ruhe kommen. Rudolf fürchtet, dass Clara ihm ernsthaft schaden könnte, und versucht sich damit zu trösten, dass sie bald einfach „verreckt“ (VDR, S. 97). Diese verzweifelten Gedanken und Vorstellungen Rudolfs zeigen seinen labilen Zustand, welcher teils durch Claras Widerstand zustande kam.

Laut Clemens Götze wurde der Zusammenbruch Rudolfs letztlich von Clara heraufbeschworen und zwar durch „eine verbale Opposition und passive Resistenz, die sich konsequent dem Erinnerungsmodus der Geschwister verweigert.“⁹⁹ Als der alkoholisierte Rudolf während Himmlers Geburtstagsfeier einen Herzanfall erleidet, wird Clara auch im Text als die Schuldige bezeichnet: „Du bist Schuld/ mit deinem Schweigen/ du mit deinem ewigen Schweigen“ (VDR, S. 133).

Tatsächlich verstummt Clara, die im zweiten Akt noch mehr Redeanteile hatte, im dritten Akt vollkommen. Das einzige Wort, das sie hervorbringt, lautet: „Ja“ (VDR, S. 121). Dieses Wort

⁹⁷ Schmidt-Dengler, Wendelin: Der Übertreibungskünstler, S. 169.

⁹⁸ Vgl. Götze, Clemens: „Es ist alles lächerlich, wenn man an den Tod denkt“, S. 169.

⁹⁹ Ebda., S. 171.

hat nichts mehr mit einer Gegenmeinung zu tun, es ist bloß die Antwort auf Veras Frage, ob sie sich auf einem Familienfoto erkennen könne. Sie muss den ganzen Abend weiterhin still beobachten und mitanhören, wie die betrunkenen Geschwister die Vergangenheit schildern. Mit ihrem Wissen und ihrem Widerstandswillen stellt sie allerdings eine anklagende Person dar, die durchaus glaubwürdig wirkt, da „es im Nachkriegsdeutschland auch kritische Stimmen gab, die das Verschweigen der Schuld und die damit einhergehende ‚Reinwaschung‘ nicht hinnehmen wollten.“¹⁰⁰ Es kann also festgehalten werden, dass Claras Schweigen sehr ambivalent ist: Einerseits muss sie gegenüber der Außenwelt schweigen¹⁰¹, weshalb der Öffentlichkeit das geheime Nazi-Ritual der Familie verborgen bleibt. Dies führt dazu, dass ein ehemaliger Nazi-Verbrecher verschont wird und seinem nationalsozialistischen Ideal weiterhin treu bleibt, statt es zu hinterfragen. Der Zwang, nach außen hin zu schweigen, veranlasst Clara dazu, die Schweigeakte wiederum als ein Kampfinstrument gegenüber ihren Geschwistern zu verwenden. So wird ihre konsequente Wortlosigkeit als Widerstand ausgelegt.

In *Vor dem Ruhestand* geht es aber nicht bloß darum, dass es in der Nachkriegszeit auch kritische Stimmen gab. Es wird vorgeführt, dass diese Stimmen meist nicht imstande waren, andere Personen dazu zu bewegen, die Vergangenheit zu überdenken und sich damit kritisch auseinanderzusetzen. Clara, der es nicht gelungen ist, ihre Geschwister mithilfe der Sprache argumentativ zu überzeugen, zieht sich in die Wortlosigkeit zurück. Es ist fragwürdig, ob diese Strategie zielführend ist. Verweigerung und Widerstand könnten auch durch Worte ausgedrückt werden.

Das Schweigen steht dem Verschweigen sehr nahe. Claras Schweigen wurde häufig als Widerstand gegen den Nationalsozialismus bezeichnet, was teils durchaus stimmt. Aber ihre Wortlosigkeit deutet zudem auf Frust und Resignation hin. Andererseits wird sie auch aus einem existenziellen Grund zum Schweigen bzw. zum Verschweigen gezwungen, da sie ohne die Hilfe ihrer Geschwister nicht zurechtkäme. Die Dramatik in Thomas Bernhards *Vor dem Ruhestand* verdoppelt sich dadurch, dass das Bedürfnis, sich durch Worte mitzuteilen, immer wieder enttäuscht wird. Dieses Scheitern der Sprache wird von Clara als ebenso bedrückend empfunden wie der nicht erfüllbare Wunsch, sich bewegen zu können.

¹⁰⁰ Ebda.

¹⁰¹ Vgl. Eun-Soo, Jang: Die Ohn-Machtspiele des Altersnarren, S. 184.

2.3. Schweigen in der Gemeinschaft

In einigen Theatertexten Thomas Bernhards tauchen mehrere textreduzierte Figuren auf. Sie bilden ein Ensemble und stehen den Machtausübenden als eine Art schweigsame Gemeinschaft gegenüber. Innerhalb dieser Gruppe stehen die Figuren allerdings auf unterschiedlichen hierarchischen Ebenen. In *Der Theatermacher* sind zum Beispiel sowohl die Familie Bruscons als auch andere Figuren aus dem Wirtshaus schweigsam. Diese Figuren unterliegen einer Redemacht und sie werden ausnahmslos gedemütigt.

Die textreduzierten Figuren erscheinen als Gemeinschaft, wobei das Schweigen als Verbindungsglied fungiert. Hier ist allerdings zwischen gemeinsamem Schweigen und einem Schweigen in der Gemeinschaft zu unterscheiden. Wenngleich die Figuren gegenüber den textdominanten Figuren ähnlich agieren, ist ihr Verhalten nicht als einer gemeinsamen Idee entsprungen zu verstehen. Bei Bernhard entspricht das schweigsame Ensemble einer miteinander nicht harmonisch kommunizierenden Gemeinschaft. Man könnte meinen, dass zwischen den textreduzierten Figuren in vielen Fällen gar keine Kommunikation stattfindet. Dabei stützt sich ihre Kommunikation zumeist wesentlich auf nonverbale Zeichen. In diesem Kapitel soll der Frage nachgegangen werden, inwiefern das Schweigen als verbindendes Element fungiert. Wie stehen die textreduzierten Figuren zueinander? Lässt sich die Theorie Aleida Assmanns, welche das Schweigen in der Gemeinschaft als sozialen Pakt¹⁰² versteht, mit dem Bernhardschen Ensemble verbinden?

Im Zentrum der Untersuchung steht *Die Macht der Gewohnheit*, anschließend wird kurz auf *Der Theatermacher* eingegangen, da auch in diesem Theatertext mehrere schweigsame Figuren vorkommen, die eine Art Gemeinschaft bilden.

In *Die Macht der Gewohnheit* ist der Anführer des textreduzierten Ensembles der Zirkusdirektor Caribaldi. Im Vergleich zu den anderen machtausübenden Figuren von Thomas Bernhard tritt Caribaldi allerdings nicht sofort als redselige Figur auf. In der ersten Hälfte der ersten Szene ist er sogar die textreduzierte Figur. Der Jongleur spricht zunächst sogar mehr als Caribaldi. Der Zirkusdirektor misst den Aussagen seines Angestellten jedoch nur wenig Bedeutung bei und geht auf seine Fragen kaum ein. Die Unterlassung der Antwort beziehungsweise des Kommentars ist ein bewusst gewählter Akt. Durch Caribaldis strategisches Schweigen sollen bestimmte Wirkungen erzeugt werden. Der Jongleur reagiert gereizt auf das provozierende Schweigen und er sieht es als „böse Erniedrigung“ (MG, S. 31):

¹⁰² Vgl. Assmann, Aleida: Formen des Schweigens, S. 58-59.

JONGLEUR

Der Kranke und der Verkrüppelte
Beherrschen die Welt
Alles wird von den Kranken
Und von den Verkrüppelten beherrscht
Eine Komödie ist es
Eine böse Erniedrigung

CARIBALDI *streicht einen tiefen Ton auf dem Cello*

JONGLEUR

Wenn man wie ich
zugegeben einem Genie
über ein Jahrzehnt lang dient
und alles

CARIBALDI *lacht laut auf*

JONGLEUR

Und alles mit einem solchen Gelächter
quittiert wird (MG, S. 31-32).

Wie in dieser Textstelle zu beobachten ist, ersetzt die Figur den Kommentar parasprachlich. In Bernhards Dramen werden den Aussagen oft Lachen und Musik gegenübergestellt. Allerdings sind diejenigen, welche der Sprache die nonverbalen Signale vorziehen, meistens die schweigsamen bzw. die zum Schweigen verurteilten Figuren. Caribaldi, der sonst durch „bizarre Sprachwut und Sprachlust“¹⁰³ auffällt, ist sich der Wirkung und Funktion der Schweigeakte bewusst und setzt diese nach Bedarf ein. Paradox ist, dass ihn die gleichen Abwehrhaltungen, wenn sie von seinem Ensemble angewendet werden, aus dem Gleichgewicht bringen. Die Figur des Zirkusdirektors leidet – wie auch viele andere dämonisierende Figuren Bernhards – unter körperlichen Beeinträchtigungen. Das Krankheitsbild ist allerdings nicht so dramatisch wie zum Beispiel bei der Guten aus *Ein Fest für Boris*, die im Rollstuhl sitzt. Der Zirkusdirektor leidet hingegen an mehreren Krankheitssymptomen, unter anderem an einer „altersbedingten“ Fingerschwäche (MG, S.16) und an Konzentrationsstörungen.

Mit seinen körperlichen Problemen gehört Caribaldi zu den vielen immobilen Figuren in Thomas Bernhards Theatertexten, für welche eine körperliche Beeinträchtigung jedoch kein Hindernis bei der Machtausübung darstellt. Laut Jürgen Neckam verkörpert Caribaldi einen Typus, der in Bernhards Dramen oft vorkommt:

Der alte, wilde Mann, dessen Kraft sich in Attacken gegen seine Umwelt entlädt, der aggressiv auftritt, sich selbst völlig in den Mittelpunkt stellt und Abscheu hervorruft; der aber gleichzeitig auch von Enttäuschung und Niedergeschlagenheit gezeichnet ist, die daraus resultiert, dass er die Veränderung der Menschen und der Umwelt um ihn zum Positiven trotz größter An-

¹⁰³ Mennemeier, Franz Norbert: *Modernes Deutsches Drama. Kritik und Interpretation*. Bd. 2: 1933 bis 1970er Jahre. Dritte, verbesserte und erweiterte Auflage. Berlin: Weidler Buchverlag 2006, S. 289.

strengung nicht vollziehen konnte. Das Imperfekte der Welt wird so zum Beweis der eigenen Existenz-Imperfektion.¹⁰⁴

Man sollte jedoch nicht aus dem Blick verlieren, dass neben den alten, „wilden Männern“ auch viele weibliche, dämonisierende Figuren vorkommen, die ihrerseits unter körperlicher Immobilität leiden. Außerdem ist zu hinterfragen, inwieweit solche Figuren die Mitmenschen zum Positiven verändern wollen. In *Die Macht der Gewohnheit* und auch in anderen Theater-texten Bernhards geht es primär nicht um das Problem der Weltverbesserung, vielmehr ist hervorzuheben, dass die dämonisierenden Figuren fast ausschließlich eigennützig handeln. Gleichzeitig widerspricht sich Jürgen Neckam gewissermaßen, wenn er gleich im nächsten Absatz über den Egozentrismus des Zirkusdirektors spricht, welcher „seine Umgebung völlig zu beherrschen“¹⁰⁵ versucht. „Ihre Hand/ ist an die Peitsche gewöhnt/ nicht an das Kolophonium/ Herr Caribaldi“ (MG, S.17), betont der Jongleur und deutet damit Caribaldis Machtbesessenheit an. Der Zirkusdirektor macht aus dem Spielen des Instruments, welches er als Therapie wegen seiner Konzentrationsschwäche verschrieben bekommen hat, ein sich beständig wiederholendes Ritual, das zur Tortur wird. Das ganze Zirkusensemble muss musizieren, obwohl es das als Qual empfindet:

JONGLEUR

[...]

Sie haben mich zur Violine
zurückgezwungen
mit unglaublicher Rücksichtslosigkeit

CARIBALDI *streich*t einen tiefen Ton auf dem Cello

JONGLEUR

Und ihrer Enkelin
haben Sie die Viola aufgezwungen
und dem Spaßmacher die Baßgeige
und dem Dompteur ihrem Neffen
das Klavier

ruft

Aufgezwungen

[...]

plötzlich auf die Tür zeigend

Durch diese Tür
kommen Ihre Opfer herein
Herr Caribaldi
Ihre Instrumente (MG, S. 27 – 28).

¹⁰⁴ Neckam, Jürgen: Die Darstellung von Behinderten im dramatischem Werk Thomas Bernhards inklusive deren Rezeption. Diss. Univ. Wien 2005, S. 241.

¹⁰⁵ Ebda.

Doch scheint die Diktatur des Zirkusdirektors immer hinfalliger zu werden, genauso wie sein gesundheitlicher Zustand. Er leidet sogar selbst unter seiner Vorgangsweise (vgl. MG, S. 31). Nicht nur sein Bewegungsapparat, auch seine Sprache ist durch das Stolpern gekennzeichnet. Die „stolpernde“ Rede deutet auf seine Schwierigkeiten hin, sich verständlich zu machen, und auf sein Scheitern in Bezug darauf, seine Machtansprüche gegenüber dem Ensemble durchzusetzen. „Die Pferde reagierten nicht mehr“ (MG, S. 18), kommentiert der Jongleur ironisch. Es zeigt sich, dass Caribaldis Zirkus keine Erfolge mehr erzielt. Als gescheiterter Zirkusdirektor versucht er, neben seiner Rede auch eine andere Ausdrucksform einzusetzen: das Dirigieren. Als Dirigent kann er sich aber auch nicht durchsetzen. Sein Ensemble ist nicht fähig, ein musikalisches Kunstwerk zu erzeugen, das seinen Ansprüchen genügt.

Der Versuch, das Zirkusensemble in ein musikalisches Quintett umzuwandeln, scheint von Anfang an zum Scheitern verurteilt zu sein. Caribaldi glaubt auch selbst nicht an den Erfolg, sein Machtwahn treibt ihn jedoch dazu, an keinem Tag eine Probe auszulassen. „Diese Übung/ zur Kunst zu machen“ (MG, S. 21). Das ist das Ziel des selbsternannten Dirigenten, dem es seit Jahren nicht gelingt, die Probe ohne Zwischenfälle abzuhalten. „Die Kunst besteht vorzüglich darin, die Wiederholung den schwankenden Verhältnissen zum Trotz vorzunehmen“¹⁰⁶, kommentiert Raban Menke und versucht, das Phänomen der Wiederholungen bei Thomas Bernhard (sowohl von Texten als auch von Handlungen) zu begreifen: „Dieses Gegeneinander von Wiederholung und veränderlichen Umständen läuft im Extremfall auf das gänzliche Ausschalten dieser Umstände hinaus.“¹⁰⁷

Im Fall des Zirkusdirektors ist es nicht eindeutig, wovon er sich durch seine tagtäglichen Quintettproben distanzieren will. Ob er sich durch das Musizieren von den Zirkustätigkeiten befreien will, ist nicht endgültig zu sagen. Eine spürbare Distanz zu seinem Ensemble ist vorhanden, wenngleich er sich jeden Tag mit diesem auseinandersetzen muss. Andererseits können seine hoffnungslosen Proben eine Isolation beziehungsweise eine Überwindung des Schmerzes erwirken. Durch die andere und auch ihn selbst quälende Tätigkeit soll versucht werden, sein körperliches Leiden und die Folgen des Älterwerdens auszublenden. „Ich gestatte mir/ den Schmerz nicht/ während des Spiels“ (MG, S. 95), so Caribaldi.

Laut Hajo Eickhoff zeigt Tomas Bernhard Figuren, die versuchen, sich durch Aktivismus dem Leid zu entziehen: „[...] erzählt [Bernhard] aber von der Vergeblichkeit ihrer Mühen, da Leid

¹⁰⁶ Menke, Raban: „das Gewebe ist das Interessante.“ Pathologische Anatomie und Poetologie in Thomas Bernhards ‚Der Ignorant und Wahnsinnige‘. In: Schlößler, Franziska / Villinger, Ingeborg (Hg.): Politik und Medien bei Thomas Bernhard. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 93-109, 104.

¹⁰⁷ Ebda.

bleibend ans Leben gebunden ist. [...] Am Geistesmenschen vollstreckt Bernhard literarisch das Urteil, Leid als Selbstdisziplin, Atemkontrolle und Vergeistigung auf sich zu nehmen.¹⁰⁸

Die Beherrschung der Atmung ist für Caribaldi eine notwendige Aufgabe der Künstler und er sieht es als seine Pflicht an, Atemstörungen in seinem Ensemble zu beseitigen (vgl. MG, S. 92). Hajo Eickhoff erklärt die Bernhardsche Beherrschung des Atems als eine Methode zur Beherrschung des Leids:

Die Atembeherrschung diszipliniert Geist und Körper und führt den Schüler im Zurückhalten von Affekten und Emotionen an die Normen der Kultur heran. Sie macht körperliche Vorgänge kontrollierbar und schafft Innenräume für die Konzentration auf geistige Vorgänge, damit der Schüler lernt, sich auf das Verfolgen eines Gedankens ohne Ablenkung durch andere Sinnesreize konzentrieren zu können. Bis er die Ordnung eines abstrakten Stoffes erfassen und ihm logische Operationen durchführen kann.¹⁰⁹

Caribaldis Atemschule sowie sein Dirigieren sind nicht imstande, Ordnung zu schaffen. Die täglichen Proben des Forellenquintetts und die gesamte Tätigkeit des Ensembles führen ins Leere. „Die dargestellte Welt beschränkt sich auf den abgeschlossenen Zirkel der Kunst, der die gesamte Existenz der Künstler [...] bestimmt und die Wirklichkeit zu einem absoluten Bereich der Kunst transzendiert, in den die Spielenden verbannt werden. [...] Die Künstlerexistenz bedeutet das willentlich gesuchte Beherrschtsein von der Kunst als Totalität.“¹¹⁰ Außer bei dem Ensembleleiter scheint bei keiner Figur der Wille vorhanden zu sein, sich als Musiker zu betätigen. Der „Geistesmensch“ ist der Meinung, alle anderen Figuren müssten seine Stellung schon aufgrund seiner intellektuellen Fähigkeiten dulden. „In seine zentrale literarische Figur, den Geistesmenschen, hat Bernhard eine Theorie der Relativierung des Leids eingeschrieben. Geistesmenschen sind Denker, Maler, Wissenschaftler oder Musiker, die sich aus Abscheu von der Gesellschaft abwenden. Alte und kranke Männer, melancholisch, feindselig und verzweifelt, deren Grübeln um das Leid der Existenz kreist.“¹¹¹ Sie ersticken ihr Leid im Sprechen. Diese Option steht jedoch nur den „Geistesmenschen“ selbst offen, den Figuren in ihrem sozialen Umfeld ist es verboten, selbst eine derart wortmächtige Position einzunehmen. Caribaldi kontrolliert und demütigt sein Ensemble durchgehend. Das Verbeugen der von ihm unterdrückten Figuren erscheint als sein einziger Trost.

¹⁰⁸ Eickhoff, Hajo: Die Vertiefung in den Schmerz. Thomas Bernhard als Philosoph des Leids. In: Heinze, Martin u.a. (Hg.): Das Maß des Leidens. Klinische und theoretische Aspekte seelischen Krankseins. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003, S. 401-413, 403.

¹⁰⁹ Ebda., S. 412-413.

¹¹⁰ Plaice, Renata: Spielformen der Literatur, S. 78.

¹¹¹ Eickhoff, Hajo: Die Vertiefung in den Schmerz, S. 408.

CARIBALDI
 [...]

Alle diese Leute ändern sich nicht

Aber es ist unmöglich

Damit aufzuhören

Mit diesen Ermahnungen

Die Körper

Wie die Köpfe betreffend

Alles ständiger

In ständiger Kontrolle

zur Enkelin

Wie verneigt man sich

ENKELIN *stellt sich sofort auf*

CARIBALDI

Also

ENKELIN *verneigt sich* (MG, S. 78).

Wie in vielen Theatertexten Bernhards wird auch an dieser Textstelle der Wille, Kopf und Körper vollständig kontrollieren und beherrschen zu können, angesprochen. Caribaldi kann jedoch weder seinen Körper beherrschen (z. B. fällt ihm das Kolophonium ständig aus der Hand) noch schafft er es, den anderen die von ihm gewünschte Selbstbeherrschung beizubringen. Durch die ständige Kontrolle und Überwachung macht er sein Ensemble zum Gegenpart, der ihm schweigsam gegenübersteht.

Das Ensemble lässt keine Gelegenheit aus, den Zirkusdirektor aus der Ruhe zu bringen. Die finanzielle Abhängigkeit von Caribaldi bindet die übrigen Figuren jedoch an ihn. Aufgrund ihres rebellischen Verhaltens sieht Caribaldi die anderen Figuren als Spielverderber, was ihn dazu veranlasst, noch unnachgiebiger zu sein. Während in *Ein Fest für Boris* Johanna oft befohlen wurde zu schweigen, wird nun das gesamte Ensemble zum Schweigen verurteilt:

CARIBALDI

Aber Stillschweigen

Stillschweigen

Mit dem Zeigefinger vor dem Mund

Stillschweigen (MG, S. 69).

Caribaldis Befehle und Handlungen sind stets von Wiederholungen gekennzeichnet. In seinen Monologen bzw. Gesprächsbeiträgen sind die Worte fast immer echoartig aneinander gereiht, was eine Art mechanischen Vorgang erzeugt. Einen solchen „Mechanismus“ stellt Raban Menke für den Theatertext *Der Ignorant und der Wahnsinnige* fest. Menke merkt an, dass in der maschinellen Sprache der Bernhardschen Figuren unter anderem die Unfähigkeit des Denkens abzulesen sei, wobei diese Ohnmacht vor allem daran erkennbar ist, dass die Figuren

häufig zitieren und ihr Zitieren zur Veräußerlichung der Sprache beiträgt.¹¹² Nicht nur Caribaldi, sondern auch die anderen Figuren in *Die Macht der Gewohnheit* neigen dazu, Aussagen echoartig zu wiederholen: „CARIBALDI/ [...] / Alles stinkt nach Rettich/ JONGLEUR/ Nach Rettich/ SPASSMACHER und ENKELIN/ Nach Rettich“ (MG, S. 104). Selbst Caribaldi deutet die Unfähigkeit im Umgang mit der Sprache an. Wenn man seinen Kopf nicht beherrschen könne, sei es unmöglich, die Gedanken durch Sprache mitzuteilen:

CARIBALDI

[...]

Zum Jongleur direkt

Ihre Sprache ist ja auch

nur aus kürzesten Sätzen zusammengesetzt

nur aus kürzesten Sätzen

besteht Ihre Sprache

während Ihrer ganzen Erscheinung

ordentlich lange

lange ordentliche Sätze entsprechen

Was Sie sagen

Ist abgehackt (MG, S. 91 – 92).

An dieser Stelle bemerkt der Zirkusdirektor nicht nur die Ohnmacht des Jongleurs, sondern auch seine eigene Unfähigkeit, das Gedachte fließend zu äußern. Der Vorwurf an den Jongleur, er spreche bloß in kurzen Sätzen, ist auch an ihn zu richten, da er diesen Vorwurf ebenso in kurzen und „stolpernden“ Sätzen vorbringt. Er attestiert also auch seiner eigenen Sprache, vom Körper „abgehackt“ zu sein. In diesem Zusammenhang erscheint Raban Menkes These, dass in den Theatertexten Thomas Bernhards „der Sprechende sein Sprechen nicht beherrscht“¹¹³ als eine zutreffende Bemerkung. Ihm zufolge sind Sprache und Mensch „unvereinbare Ordnungen“¹¹⁴ und diese Trennung sei der entscheidende Punkt bei Bernhard: „Sprache ist dem Menschen vollkommen äußerlich, es bleibt ihm das Denken, das gleichwohl nicht sprachlich ist. Dieser Bruch zwischen Sprache und Denken ist ein eigenartiger Ausweg: Für die Sprache nämlich ist der Mensch unzugänglich, oder es bleibt ihr doch nicht viel Raum.“

115

Der Begriff der „abgehackten Sprache“ wird von Renata Plaice auch als Symbol für das Unaussprechliche aufgefasst:

Es ist die Entdeckung der Unzulänglichkeiten des sprachlichen Ausdrucks, die die Figuren zur Präzision durch ständige Wiederholungen und Variationen als Proben der Annäherung an das

¹¹² Vgl. Menke, Raban: „das Gewebe ist das Interessante“, S. 101.

¹¹³ Ebda., S. 100.

¹¹⁴ Ebda., S. 101.

¹¹⁵ Ebda., S. 102.

Gedachte treibt, die aber einen gegensätzlichen Effekt haben: Gerade in den Wiederholungen der Begriffe werden sie von deren Inhalten noch stärker abgetrennt, die Linie der Bedeutung wird unsicher und labyrinthisch. Die Sprache des Spiels der Variationen trennt die Signifikate vom Metaphysischen, es ist eine „abgehackte Sprache.“¹¹⁶

Bezieht man sich auf diese Beobachtungen, erscheint das Schweigen des Ensembles als wirkmächtiger als das „ohnmächtige“ Reden. Wie an den krampfhaften Wiederholungen und mechanisch vorgebrachten Wortspielen erkennbar ist, sind die Figuren nicht in der Lage, sich mithilfe von Sprache unmissverständlich zu äußern.

Ob der Zirkusdirektor Caribaldi selbst einschätzen kann, wie sehr er sein Ensemble quält, ist fraglich. Es wirkt eher so, als sehe er sich selbst als Opfer. Immerhin werden die Proben, welche ihm so am Herzen liegen, beständig sabotiert. So hat man eine Situation, in welcher alle Figuren glauben, die Opferrolle einzunehmen. Das Ensemble fühlt sich von Caribaldi unterdrückt, während er keinen Weg findet, den Spaßmacher, den Dompteur und seine Enkelin zur widerstandslosen Ausführung seiner Anweisungen zu bewegen. Die Ensemblemitglieder müssen nicht lange erklären, dass sie den Probenprozess verabscheuen. Sie sind im Widerstand gegen Caribaldi verbunden.

Schweigen kann nicht nur eine individuelle Form der Auflehnung sein, sondern auch für Kollektive bedeutsam werden. Das Schweigen von mehreren Figuren kann diese als Gruppe verbinden und stärken. In *Die Macht der Gewohnheit* steht Caribaldi ein Ensemble textreduzierter Figuren gegenüber. Obwohl diese manchmal offen Kritik an Caribaldi üben, führen sie seine Anweisungen doch stets aus und wagen es nicht, sich ihm nachhaltig zu widersetzen. Ihr Schweigen verbindet sie und sie stehen in Opposition zum Zirkusdirektor Caribaldi. Es wäre anzunehmen, dass sie durch ihre Gemeinschaft entscheidend gestärkt werden und die Macht Caribaldis mindern können, doch dies gelingt ihnen nicht. Caribaldi steht als Dirigent vor dem schweigsamen Ensemble, das ihm – widerwillig, aber doch – folgt. Es stellt sich zudem die Frage, wie die textreduzierten Figuren zueinander stehen. Sie bilden keineswegs eine homogene Gruppe, wenngleich sie sich wohl als Verbündete im Konflikt mit Caribaldi sehen. Ihr Gemeinschaftsgefühl resultiert aus der Abhängigkeit von Caribaldi.

Wie bereits erwähnt wurde, kommen die Figuren in *Die Macht der Gewohnheit* aus unterschiedlichen Verhältnissen. Es ist nicht nur eine hierarchische Trennung zwischen Caribaldi und seinen Zirkusleuten zu bemerken, sondern auch innerhalb des Ensembles ist eine solche

¹¹⁶ Plaice, Renata: *Spielformen der Literatur*, S. 91.

festzustellen. Zum Beispiel wirkt der Dompteur, welcher Caribaldis Tyrannei am schärfsten kritisiert, selbst wie ein Tyrann, wenn er den Spaßmacher wie ein Tier behandelt:

DOMPTEUR

Sich einen Menschen halten

Wie ein Tier

Verstehst du

Wir sind nichts

als Tiere

[...]

Schneidet ein Stück Wurst ab und wirft es dem Spaßmacher zu

(MG, S. 61).

Wenngleich der Spaßmacher unter dem Einfluss des Dompteurs steht, von welchem er gefüttert wird und dem er Bier bringt, scheint es zwischen den beiden eine darüber hinausgehende Bindung zu geben. Der Spaßmacher ist auch die einzige Figur, welche für die Verletzungen des Dompteurs Mitleid aufbringt. Ansonsten werden seine Wunden bloß wie Störfaktoren betrachtet. Eigenständig stellt er nur wenige Fragen bzw. kommentiert selten etwas. Die meisten Worte, die von ihm gesagt werden, sind Nachahmungen. Er vermag den Zirkusdirektor vor allem durch Gesten zu provozieren. Immer wieder lässt der Spaßmacher seine Haube übers Gesicht rutschen, was Caribaldi verärgert, seine Enkelin jedoch zum Lachen bringt. Er will ihr das Lachen verbieten, doch indem sie wegen des Hinabrutschens der Haube in Gelächter ausbricht, geht sie in Opposition zu ihrem Großvater. Der Unernst des Spaßmachers ist Caribaldi ein Dorn im Auge, da er möglichst konzentriert proben möchte. Caribaldi bringt die Situation des Spaßmachers folgendermaßen auf den Punkt:

CARIBALDI

Der Spaßmacher

hat nichts zu lachen

er hat nichts

zu lachen

SPASSMACHER *hört auf zu lachen, sagt*

Nichts zu lachen

nichts zu lachen (MG, S. 94).

Obwohl er dafür zuständig ist, das Publikum zu erheitern, werden ihm, sobald er die Bühne verlässt, seine Späße von Caribaldi verboten. Indem er sie dennoch macht, begehrt er auf. Nicht nur der Spaßmacher stellt in dem Ensemble einen Störfaktor für Caribaldi dar, sondern auch die mit Caribaldi verwandten Personen agieren nicht so, wie er sich das wünscht. Sein Neffe ist ihm am meisten verhasst. Seine Enkelin, die im Text am wenigsten Redeanteile zugeteilt bekommt, tritt als Caribaldis persönliche Dienerin auf. Die Blutsverwandtschaft spielt

für Caribaldi jedoch keine große Rolle. Sie ermöglicht ihm letztlich nur, die Person ungehindert für seine Zwecke zu manipulieren:

CARIBALDI *befiehlt*
Äpfel schälen
Schuhe putzen
Milch abkochen
Kleider bürsten
Und pünktlich zur Probe
Verstehst du
Du kannst gehen
ENKELIN *ab* (MG, S. 45).

Die Enkelin, welche die Rolle einer Marionette spielt, stellt die einzige weibliche Figur dar. Ihre Gedankenwelt ist nicht erfassbar. Ihre schweigsame Präsenz wird nur durch ihr Lachen unterbrochen. Wie Johanna aus *Ein Fest für Boris* wird sie oft gezwungen, die Wörter echoartig zu wiederholen. Zudem muss sie ständig für einen Seiltanz üben.

Außer der Enkelin und ihrem Großvater werden in dem Zirkusensemble alle drei Figuren nach ihrem Beruf benannt. Die drei männlichen Figuren „dürfen“ mindestens den Berufsnamen haben, der weiblichen Figur wird hingegen weder ein persönlicher Name noch eine Berufsbezeichnung zugestanden und sie steht somit als identifikationslose Mitspielerin da, deren „schöne Beine“ von ihrem Großvater als ihr einziges Kapital angesehen werden (vgl. MG, S. 65). Die Enkelin scheint sich ihrem Schicksal ergeben zu haben. Sie führt die ihr zugeteilten Aufgaben schweigsam aus und lässt sich nicht zu Widerworten hinreißen. Caribaldi gibt vor, was er von ihr erwartet. Mehrmals muss sie Teile seiner Aussagen wiederholen:

CARIBALDI
[...]
Wir befinden uns
nördlich der Alpen mein Kind
auf Antwort wartend
Und
ENKELIN
Wir sind nördlich der Alpen
CARIBALDI
Richtig
wir sind nördlich der Alpen (MG, S. 72).

In der Wiederholung der Rede des Zirkusdirektors durch die Enkelin zeigt sich, wie selbstverständlich es für sie geworden ist, seine Befehle und Erwartungen zu erfüllen. Während die anderen Figuren gegen ihn aufbegehren, zieht sie dies nicht in Betracht. Er behandelt sie nicht bevorzugt, obwohl sie mit ihm verwandt ist. Vielmehr scheint es so, als hätte die Enkelin mehr Aufgaben als die anderen Figuren zu bewältigen. Dennoch ist es bei der Enkelin nicht

so leicht zu sagen, ob sie die Macht Caribaldis überhaupt verringern möchte. Ihr Schweigen kann auf verschiedene Weise gedeutet werden. Einerseits fügt sie sich in das Ensemble der textreduzierten Figuren ein, die Halt in der Gruppe suchen, aber dennoch nicht gemeinsam gegen Caribaldi aufzutreten wagen, andererseits erfüllt sie dienstfertig all seine Befehle.

Von den dem Zirkusdirektor untergeordneten Figuren kann der Jongleur die Konflikte, in welche sich Caribaldi manövriert hat, wohl am besten nachvollziehen, wie sich bereits in der ersten Szene zeigt. In Caribaldis Augen ist er auch der unter seinen Angestellten am höchsten Gestellte. Er lässt sich auf ernsthafte Gespräche mit ihm ein und erteilt nicht bloß Aufträge wie gegenüber der Enkelin oder dem Spaßmacher. Der Jongleur konfrontiert Caribaldi auch mit seinem Vorhaben, den Zirkus zu verlassen. Er behauptet, ein lukratives Angebot erhalten zu haben und nach Frankreich gehen zu wollen. Aber Caribaldi lässt sich davon nicht täuschen. Der Jongleur ist in der Lage, über seine Stellung zu reflektieren und zu durchschauen, wie sehr der Spaßmacher, der Dompteur und die Enkelin dem Zirkusdirektor ausgeliefert sind. Dies hilft ihm aber nicht dabei, sich Caribaldi zu widersetzen. Nie gelang es ihm, sich den Proben zu verweigern. Letztlich ordnet sich der Jongleur Caribaldi doch vollkommen unter. Anders verhält sich der Dompteur, welcher den Probenbetrieb nachhaltig zu sabotieren vermag. Wie der Jongleur reflektiert auch der Dompteur über die Stellung des Ensembles. Aber im Gegensatz zum Jongleur wagt er nie, Caribaldi die Kritik direkt ins Gesicht zu sagen. In der Anwesenheit seines Onkels tritt er nur schweigsam auf.

Der Jongleur versucht mehrmals, das Verhalten der anderen Figuren zu rechtfertigen, wenngleich er den Schimpftiraden Caribaldis im Allgemeinen doch zustimmt. Er hat keine Argumente vorzubringen, die Caribaldi überzeugen könnten, und erweist sich letztlich als ebenso abhängig von Caribaldi wie die übrigen Figuren. Innerhalb der unter dem Einfluss von Caribaldi stehenden Charaktere herrscht in manchen Momenten eine Art stummes Einverständnis. Oft genügt ein Blick, um eine bestimmte Handlung des anderen auszulösen.

Festzuhalten ist, dass dem Zirkusdirektor eine Gruppe von Figuren gegenübersteht, deren Schweigen verbindend wirkt. Das gemeinsame Schweigen kann als Ausdruck der Ablehnung und des Aufbegehrens begriffen werden. Während die Enkelin dem Typus der stummen Dienerin zugehörig ist und sich scheinbar widerstandlos zur Marionette Caribaldis machen lässt, versucht etwa der Jongleur, Caribaldi unter Druck zu setzen. Dem Dompteur gelingt es vor allem durch seinen Alkoholkonsum, sich den Proben und dem Einfluss Caribaldis zumindest kurzzeitig zu entziehen. Er richtet jedoch selbst im Rausch keine Widerworte an Caribaldi. Dennoch sieht Caribaldi eine Gefahr darin, dass es dem Dompteur gelingt, sich den Proben zu

verweigern. Dies zeigt sich etwa daran, dass er versucht, gemeinsam mit den anderen Figuren in Opposition zum Dompteur zu treten:

CARIBALDI

[...]

Müssen wir uns das gefallen lassen

daß dieser Mensch

tagtäglich die Probe sabotiert (MG, S. 105-106).

Auch der Spaßmacher hat einen Weg gefunden, den Probenablauf zu stören. Das oftmals wiederholte Hinabrutschen der Haube kann als Exempel für die Wiederholung und das ständige Scheitern der Probe begriffen werden. Caribaldi wird durchaus zum Ziel von Beschimpfungen und Spott, doch er lässt sich seine Machtposition nicht streitig machen. Manchmal überhört er schlicht, was ihm vorgeworfen wird, manchmal reagiert er selbst mit Vorwürfen und Anfeindungen.

Allgemein ist festzustellen, dass die Kommunikation der Figuren immer wieder von Momenten des hilflosen Schweigens durchbrochen wird. Aufgrund der Negierung oder der Neuauslegung grammatikalischer, logischer und organisatorischer Prinzipien kann es in Bernhards Dramen zum Verlust der kommunikativen Funktion der Sprache kommen.¹¹⁷ Die Folge können Schweigeakte oder Aussagen, die der Logik der Sprache entgegenstehen, sein. Es wirkt, als könnten manche Worte nur durch große Anstrengungen von den Figuren hervorgestoßen und nicht in konventionelle Satzkonstruktionen eingebettet werden.

CARIBALDI

Am besten Spagat

und festziehen

festziehen

unter dem Kinn

unter dem Kinn

zeigt, wie man unter dem Kinn eine Schnur festzieht, damit die Haube nicht herunterfallen kann

so

siehst du

so

fest (MG, S. 111-112).

Eine Lesart dieser Textstelle ist, die Wiederholungen als Resultat der Aufregung Caribaldis zu verstehen. Man könnte auch folgern, dass die Unfähigkeit, sich verständlich zu machen, durch Geschrei und Vehemenz übertönt werden soll. An dieser Stelle ist eine Konzeption des Schweigens, welche sich auf Wittgenstein bezieht, von Interesse. Sebastian Spanknebel schlägt vor, auch Formen der unsinnigen Rede als Schweigen aufzufassen: „Schweigen wäre

¹¹⁷ Vgl. Plaiice, Renata: Spielformen der Literatur, S. 90.

dieser Interpretation nach nicht mehr an die Dichotomie Reden/Nicht-Reden gebunden, sondern bezeichnete neben der Nicht-Rede auch die unsinnige Rede.¹¹⁸ Nun ist es keineswegs einfach festzulegen, was unter unsinniger Rede zu verstehen ist. Dennoch ist es sicherlich hilfreich, den vermeintlich unsinnigen Aussagen ein erhöhtes Maß an Aufmerksamkeit zu widmen.

Ein Vertreter des Unsinnns in *Die Macht der Gewohnheit* ist der Spaßmacher. Er beschränkt sich vor allem auf Späße, die sich aus seiner Gestik ergeben. Allerdings spricht er auch oft die Aussagen anderer nach. Caribaldi gibt das zu verwirklichende Programm vor: „[...] / den Schwachsinn / in einem einzigen Augenblick / zum Genie machen / [...]“ (MG, S. 85). Dies könne seiner Meinung nach nur gelingen, wenn die Probe einmal zum von ihm gewünschten Ergebnis führen würde. Sich selbst nennt Caribaldi einen Gescheiterten und gesteht damit im Grunde seine Einsicht in die Aussichtslosigkeit der Proben ein. Er zwingt die übrigen Figuren, an einer Unternehmung teilzuhaben, an deren Erfolg er selbst nicht mehr glaubt. Die Proben vollziehen sich bloß noch als leeres Ritual und werden schließlich selbst zu einer Beschäftigung, die frei von Sinn ist. Zudem wird „die Beharrung auf der Vollkommenheit von dem Bewusstsein der Ohnmacht der Sprache begleitet.“¹¹⁹ Aus diesem Ohnmachtsgefühl ergibt sich das Schweigen der Figuren.

Der Sprache, welche die Figuren nicht in den Griff zu bekommen scheinen, wird die Sphäre der Musik gegenübergestellt. Der Musik wird in *Die Macht der Gewohnheit* eine geradezu existenzielle Bedeutung zugeschrieben:

CARIBALDI
Mit dem Bogen
mit dem Geigenbogen
mit dem Baßgeigenbogen
mit dem Cellobogen
gegen alles
[...] (MG, S. 89).

Die Kunst wird zum Zufluchtsort, wo sich der gesuchte Halt jedoch auch nicht finden lässt. Caribaldi ist die einzige Figur, die sich selbst in das Künstlerische stürzt, während die anderen von ihm in Positionen gedrängt werden. Das Ohnmachtsgefühl, das sich angesichts der nicht in den Griff zu bekommenden Sprache einstellt und das allzu leicht in Schweigen mündet, stellt sich auch beim Musizieren ein. Die Kunst wird zur Qual, der sich die Figuren stets aufs

¹¹⁸ Spanknebel, Sebastian: Über sich reden und schweigen. In: Sandra Markewitz (Hg.): *Jenseits des beredten Schweigens. Neue Perspektiven auf den sprachlosen Augenblick*. Bielefeld: Aisthesis 2013, S. 305-314, S. 313.

¹¹⁹ Plaice, Renata: *Spielformen der Literatur*, S. 90.

Neue aussetzen. In vielen Dramen Thomas Bernhards wird die Macht einzelner Figuren durch ihre sprachliche Dominanz deutlich demonstriert.¹²⁰ Dieser Befund erweist sich auch in Bezug auf *Die Macht der Gewohnheit* als gültig. Caribaldi steht nicht zuletzt deshalb ein schweigendes Ensemble gegenüber, weil er es wohl auf die eine oder andere Weise zum Schweigen gebracht hat. Für seine Nichte ist es zur Selbstverständlichkeit geworden, Befehle auszuführen. Der Spaßmacher ist überhaupt kaum fähig, eigenständig Aussagen hervorzu- bringen, und der Jongleur und der Dompteur haben sich mit der Aussichtslosigkeit, gegen den Zirkusdirektor aufzubegehren, abgefunden.

Allerdings hat auch Caribaldi selbst Probleme, sich mithilfe der Sprache verständlich zu ma- chen und dem selbstauferlegten künstlerischen Druck standzuhalten. Dies bemerken die übr- igen Figuren und sie stellen, indem sie etwa auf seine Beleidigungen mit Schweigen reagieren oder sich über ihn lustig machen, eine nicht zu unterschätzende Opposition dar.

Ähnlich wie in *Die Macht der Gewohnheit* treten in *Der Theatermacher* mehrere textreduzier- te Figuren auf. Während in *Die Macht der Gewohnheit* Zirkusartisten die Rollen von Musi- kern übernehmen sollen, hat in *Der Theatermacher* die wortarme Familie Bruscons die Funk- tion eines Theaterensembles inne. Zusätzlich wird die Familie des Wirtes auch als schweig- same Gruppe dargestellt. Die Wirtstochter ist eine stille Figur, deren einzige Aktion im Auf- wirbeln des Staubs besteht (vgl. TM, S. 157). Das provokative Aufwirbeln des Staubs ist eine Folge der Beleidigungen Bruscons und es soll weiteres Sprechen verhindern: „wir sind nicht zimperlich/ aber wo Staub ist/ kann nicht gesprochen werden“ (TM, S.187), meint Bruscon. Auch die Schweigsamkeit der Wirtin springt dem Theatermacher gleich bei der Ankunft ins Auge, woraufhin er dem Wirt die Unfreundlichkeit seiner Familie vorhält (vgl. TM, S.131).

So stehen dem Theatermacher zwei, aus unterschiedlichen Verhältnissen stammende, Grup- pen gegenüber. Diese zwei Gruppen kennen einander kaum, doch scheinen sie sich still zu verstehen, auf jeden Fall haben die beiden Familien manches gemeinsam. Sie schweigen und dienen.

Bruscon hat in diesem Theatertext bei weitem die meisten Redeanteile. Er hat sogar noch eine dominantere Position inne als Caribaldi. Während in *Die Macht der Gewohnheit* der Jongleur und der Dompteur durch höhere Textanteile gelegentlich aus dem schweisamen Ensemble heraustreten, unterstehen die Figuren in *Der Theatermacher* ausnahmslos der Redegewalt Bruscons. Nach Renata Plaice ist *Der Theatermacher* „das Drama einer Person“¹²¹, was sich

¹²⁰ Jang, Eun-Soo: Die Ohn-Machtspiele des Altersnarren, S. 171.

¹²¹ Plaice, Renata: Spielformen der Literatur, S. 98.

aus der im ganzen Theatertext dominierenden „Subjektperspektive“¹²² Bruscons ergebe. Alle anderen Figuren werden als die „Elemente der um Bruscon herum organisierten Komposition des Stückes“¹²³ bezeichnet. Während in *Die Macht der Gewohnheit* der Zirkusdirektor Caribaldi vom Schweigen seiner Zirkusleute kaum irritiert zu sein scheint und gelegentlich sogar selbst das Schweigen zur Manipulation einsetzt, wirkt Bruscon durch die Wortlosigkeit seiner Mitmenschen verunsichert, wie etwa an der folgenden Stelle ersichtlich ist:

BRUSCON *zum Wirt*
Was stehen Sie denn hier herum
was starren Sie mich denn an
was glauben Sie denn
wer Sie sind
Ach (TM, S. 147).

Es ist erkennbar, dass beständiges Schweigen zu Irritationen führen kann. Der Wirt, der fortwährend Beleidigungen ausgesetzt ist, verteidigt sich nicht durch Worte, sondern durch sein vehementes Schweigen. Bruscon bekommt vorgeführt, wofür er sich nach eigener Aussage besonders interessiert:

BRUSCON
Früher hat mich Musik interessiert
heute nicht mehr
Ich interessiere mich mehr
für das Schweigen
und für die Worte natürlich
für die Wörter
und für das Schweigen dazwischen
das ist es (TM, S. 177 – 178).

Obwohl Bruscon äußerst viel spricht und mit dem Schweigen des Wirtes nicht allzu gut zurechtzukommen scheint, sagt er, sich besonders mit dem Schweigen auseinanderzusetzen. Ihm sind die Möglichkeiten, etwas durch die Stille zwischen den Sätzen auszudrücken, also durchaus bewusst¹²⁴, wenngleich er an anderer Stelle behauptet, seine Komödie existiere aus dem Wort heraus (vgl. TM, S. 201). Er stößt häufig auf schweigende Personen. Denn auch seine Frau reagiert auf seine Anfeindungen in der Regel nicht mit Worten.

BRUSCON
Wie du aussiehst
Eine Schande für das Theater
eine Schande für das weibliche Geschlecht
FRAU BRUSCON *wehrt ihn mit der rechten Hand schweigend ab*
BRUSCON

¹²² Ebda.

¹²³ Ebda.

¹²⁴ Anm.: Anhand dieser Aussage wird das Schweigen mit der „Tacet“ (Stille in der Musik) verknüpft.

Maurerpolierstochter
Meine Proletarierin
meine Lieblingsproletarierin
FRAU BRUSCON *lacht plötzlich laut aus sich heraus* (TM, S. 218 – 219).

An dieser Stelle wird deutlich, wie das Schweigen eine Schutz- und Widerstandsfunktion erfüllen kann. Die nonverbale Äußerung von Frau Bruscon stellt die Rede ihres Mannes infrage und lässt diese lächerlich erscheinen. Indem sie sich nicht auf eine Diskussion mit Bruscon einlässt, allerdings durch die Handbewegung und das Schweigen reagiert, setzt sie sich zur Wehr. Sogar ihr Husten fungiert, ebenso wie ihr Lachen¹²⁵, wiederholt als Barriere für die Ausführungen Bruscons. Auf seine Vorwürfe reagiert sie bloß mit Husten (Vgl. T, S. 213), was ihn wiederum dazu bringt, ihr das Husten vorzuhalten.

Der „Entzug von Kommunikation innerhalb der Familie“¹²⁶ kann als eine besondere Form des Schweigens, welcher eine strafende Funktion zukommt, aufgefasst werden. Die Familienverhältnisse, vor allem die Eheverhältnisse, werden im Thomas Bernhards dramatischem Werk generell negativ beleuchtet, da eine Misskommunikation als Normalfall erscheint.

Oliver Jahraus, der sich mit dem Phänomen der Wiederholungen in Thomas Bernhards dramatischem Werk beschäftigt, thematisiert unter anderem auch die Bernhardschen Familienverhältnisse, wobei er als Grundmerkmale der Ehebeziehung die Beziehungslosigkeit nennt.¹²⁷

Die Pervertierung hat oft ihren Grund in der Produktionsnorm des Mannes, die erfordert, daß alles, und sei es letztlich die Existenz und das Leben der Frau, seiner Produktion untergeordnet ist, und die den eigentlichen Ehezweck und ihren Sinn hinfällig macht. [...] Es sei darauf hingewiesen, daß die Produktionsnorm nicht ehespezifisch ist, sondern sich bei allen Produzierenden beobachten läßt, nur in der Ehe wird sie konkret als Forderung nach der Unterordnung des Ehepartners.

¹²⁵ Anm.: Das Lachen der schweigenden Figuren fungiert in mehreren Theatertexten Thomas Bernhards als eine Missbilligung gegenüber machtausübenden Figuren. So stellt etwa die Enkelin in *Die Macht der Gewohnheit* die Rolle des Zirkusdirektors und die Tätigkeit des gesamten Ensembles als lächerlich dar, indem sie die Geschehnisse andauernd durch ihr Lachen kommentiert. Während sie in der ersten Szene noch durchgehend stumm und gehorchend agiert, nutzt sie in der zweiten und dritten Szene die Gelegenheit, um ihre Position innerhalb des Ensembles zu unterstreichen. Sie steht nicht ihrem Großvater nicht allein gegenüber, sondern befindet sich in einer Gemeinschaft, die ihr Schicksal mehr oder weniger teilt. Auch in *Der Präsident* werden das Lachen und im ersten Akt auch das Schweigen des Präsidenten eingesetzt, um die Äußerungen anderer Figuren in Zweifel zu ziehen, lächerlich zu machen oder infrage zu stellen.

¹²⁶ Assmann, Aleida: Formen des Schweigens, S. 60.

¹²⁷ Vgl. Jahraus, Oliver: Die Wiederholung als werkkonstitutives Prinzip im Œuvre Thomas Bernhards. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 1991, S. 70.

Das Leben in der Familie wie in der Ehe kann als reduziertes Leben angesehen werden, da Grundvoraussetzungen unerfüllt bleiben. Die Figuren sind mit ihrer Produktion kaum in der Lage, über sie zum gesteigerten Leben zu kommen.¹²⁸

Wenngleich Bruscons Frau im Ensemble ihres Mannes mitspielt – ein Grund dafür ist, dass Bruscons Theater die finanzielle Existenzgrundlage der Familie darstellt – weigert sie sich, sich ihrem Mann unterzuordnen. Da der Theatermacher meint, dass das weibliche Geschlecht von Kunst und Philosophie fernzuhalten sei, weil es sowieso kein „Gehirn“ dafür besitze (vgl. TM, S. 182), versucht er, auch seine Tochter und seine Frau als dienende Schauspielerinnen im Hause zu halten. Während die Tochter dem Vater einigermaßen gehorcht, versucht die Ehefrau möglichst, Bruscons Gesellschaft zu meiden und ihren „ehelichen Dienst“ zu verweigern: „[...] / Trotzhaltung / Pfefferminztee trinkt sie / [...] / Wagt es / mir im Falle Metternich zu widersprechen / Weigerte sich in Gaspoltshofen / mir die Schuhe zu putzen“ (TM, S. 183). Der Theatermacher, der sowohl im beruflichen- als auch im Familienleben die Androkratie als selbstverständliche Herrschaftsform ansieht, nennt in Anwesenheit seines Sohnes Ferruccio die feministischen Frauenbewegungen wirkungslose Bemühungen:

BRUSCON
[...]
Man sagt die Frauen seien
heute im Vormarsch
ja in die Katastrophe hinein
Bald kommt der weibliche Offenbarungseid
denke ich
Gefühlswelt (TM, S. 182).

Auch in dem Fall bekommt Bruscon keine Unterstützung. Ferruccio lässt die Monologe Bruscons kommentarlos vorüberziehen. Ferruccio, der sich meistens schweigsam präsentiert, zeigt, wie alle andere Figuren, seine wortlose Widerstandsfähigkeit. Wenngleich er alle Aufgaben seines Vaters ohne Widerrede ausführt, kann er nicht ruhig bleiben, als seine Schwester von Bruscon mit physischer Gewalt bedroht wird (vgl. TM, S. 161). Außer an dieser Stelle kommt es nirgendwo im Text vor, dass die schweigsamen Familienmitglieder Bruscons ein Wort miteinander wechseln. Aus diesem Grund ist die Analyse der Verhältnisse zwischen Mutter, Tochter und Sohn eine besondere Herausforderung. Es wirkt, als seien die drei miteinander verbunden, da sie durch einerseits resigniertes und andererseits widerständiges Schweigen gegen den wortmächtigen „Familienvater“ aufbegehren. Auf Schweigeakte reagieren zu müssen, kann eine große Herausforderung darstellen. Weil kein kommunikativer Austausch

¹²⁸ Ebda.

möglich ist, wenn manche Figuren beständig schweigen, ist die Tendenz zu einer „Technik des Redens im Leeren“¹²⁹ feststellbar. Auch auf Bruscon, den ständig Sprechenden, kann es verunsichernd wirken, wenn auf seine Ausführungen niemand eingeht. Es ließe sich folgern, dass er die Personen in seinem Umfeld durch immer deutlichere Provokationen herausfordern und zum Reden bewegen will, diese verharren aber konsequent in ihren Abwehrhaltungen. Dieser Schlussfolgerung steht allerdings entgegen, dass er seinen Sohn Ferruccio einmal explizit zum Schweigen auffordert, weil er verhindern will, dass etwas gegen ihn Gerichtetes ausgesprochen wird (TM, S. 161). Bruscon steht dem Schweigen der ihn umgebenden Figuren also ambivalent gegenüber. Sowie die Gute in *Ein Fest für Boris* will er einerseits keine Widerworte hören, andererseits möchte er sich aber auch nicht mit der abweisenden und stummen Haltung der anderen abfinden. Sie sollten reden und ihm zustimmen. Dieser Wunsch wird ihm allerdings konsequent verweigert. So entsteht eine Gegenreaktion Bruscons und er beklagt die Anwesenheit der anderen:

BRUSCON
[...]
Ich brauche euch nicht
Jetzt nicht
Ich will allein sein
Also verschwindet
ALLE *stehen auf und verschwinden*
BRUSCON
Talentlose Brut (TM, S. 203).

Diese Textstelle zeigt erstens Bruscons Gedanken über seine Familie und zweitens den Umgang des Theatermakers mit seinem Ensemble. Selbst Bruscon stellt, indem er das Wort „Brut“ verwendet, den Zusammenhalt einer Gruppe fest, die nicht nur durch die scheinbare Talentlosigkeit, sondern auch durch die Fähigkeit zum Widerstand gekennzeichnet ist. Bruscon ist überzeugt davon, die anderen Figuren nicht zu brauchen. Allerdings übersieht er, dass er auf Personen angewiesen ist, die seinen Befehlen folgen. Wäre er allein, könnten seine Worte niemanden mehr treffen, sie würden verhallen, er wäre gefangen in seiner Isolation. Jene Figuren mit hohen Redeanteilen sind auf die textreduzierten Figuren in hohem Maße angewiesen, wenn sie dies vielleicht auch nicht wahrhaben möchten.

¹²⁹ Kramer, Stefan: „redet nicht von Schweigen ...“, S. 64.

2.4. Die Machtverhältnisse zwischen den HerrInnen und dem Dienstpersonal

In Bernhards Dramen begegnet man immer wieder dem Motiv der schweigsamen DienerInnen. Hierzu zählen sowohl die Angestellten, die für ihre Tätigkeit bezahlt werden, als auch die Familienangehörigen. Diese werden von den anderen Mitgliedern der Familie direkt oder indirekt zum Dienen gezwungen. Die hierarchische Rollenverteilung wird meist durch die Selbstinszenierung der Figuren als theatralisches Rollenspiel dargestellt.¹³⁰ Die Figuren reflektieren über die Rollen, die sie einnehmen sollen. Es ist ihnen demnach durchaus bewusst, wozu sie gebracht werden sollen. Die Rollenspiele sind vor allem Machtspiele und haben für die Figuren in der Regel große Bedeutung.

[...] entweder gehen Wirklichkeit und Spiel ohne merkliche Zäsur ineinander über oder aber die Ausführung des Spiels wird verteilt. [...] Es läßt sich zwischen wiederholtem offenen Spiel, das von allen Teilnehmern als solches erkannt wird, und einmaligem verdecktem Spiel, das dann stattfindet, wenn eine Figur Unwissende zur Inszenierung einer Szene benutzt, unterscheiden.¹³¹

Die ArbeitgeberInnen und die Befehle erteilenden Figuren sind meist redselig und auch das theatralische Rollenspiel, welches oft einen Kampf zwischen Reden und Schweigen darstellt¹³², wird hauptsächlich auf deren Initiative hin eingeführt. Diese bezeichnet Eun-Soo Jang auch als Hauptfiguren oder als „ordnungstragende“ Figuren, „deren Macht auf ihrer Rolle beruht.“¹³³ Inwieweit die sogenannten herrschenden Figuren ordnungstragend sind, ist allerdings zu hinterfragen. Der Begriff „Hauptfigur“¹³⁴ erweist sich für Thomas Bernhards Dramen auch als problematisch, denn allein durch die ungleiche Redevertelung ist noch nicht eindeutig festzulegen, wer als Hauptfigur gelten kann. Wenngleich Eun-Soo Jang auch die Wichtigkeit der „Nebenfiguren“¹³⁵ nicht infrage stellt, bezeichnet sie die redenden Figuren als ProtagonistInnen, „die über eine Dienerschaft“¹³⁶ herrschen. Derartige Klassifikationen der

¹³⁰ Vgl. Meyer-Arlt, Regine: Nach dem Ende. Posthistoire und die Dramen Thomas Bernhards. Hildesheim/New York/Zürich: Olms-Weidmann 1997 (= Germanistische Texte und Studien, Bd. 56), S. 110.

¹³¹ Ebda.

¹³² Anm.: Dieser sogenannte Kampf zwischen Reden und Schweigen erscheint an der Oberfläche wie ein Kampf zwischen dem Bösen und dem Guten. Die Redenden wirken zumeist eher böse und die Schweigenden tragen das Gute in sich. Solch eher schlichte Oppositionen sollten jedoch kritisch hinterfragt werden.

¹³³ Jang, Eun-Soo: Die Ohn-Machtspiele des Altersnarren, S. 39.

¹³⁴ Ebda., S. 37-38.

¹³⁵ Ebda.

¹³⁶ Ebda., S. 167.

Bernhardschen Figuren sind überaus schwierig, da die einzelnen Charaktere sehr komplex sind.

Wie schon erwähnt wurde, wird das Verhältnis zwischen HerrInnen und Dienstpersonal zunächst durch die ungleiche Verteilung der Rede signalisiert. Stefan Kramer vertritt die Meinung, dass die HerrInnen, schon alleine mit ihrer monologisierenden Rede die Dienerschaft unterdrücken bzw. unterdrücken wollen: „Daß er [der Herr] dadurch aber schon das Sagen hat, sei allerdings infrage gestellt, denn die Diener wissen gerade durch ihr Schweigen die Macht an sich zu reißen.“¹³⁷ Man muss davon ausgehen, dass die schweigenden Figuren deutlich mehr Möglichkeiten haben, auf das Geschehen einzuwirken, als die Figuren mit hohen Redeanteilen errahnen können. Tatsächlich ist es so, dass die redenden oft auf schweigende Figuren angewiesen sind. Sie können ihren Redefluss nur äußern, wenn man sie nicht unterbricht, ihnen keine Widerworte gibt, die zu ernsthaften Konflikten führen könnten, sondern bloß Stichworte hinwirft. Durch das Schweigen der DienerInnen werden die HerrInnen aber auch allein gelassen. Ihre Äußerungen stoßen auf keine verbalen Reaktionen und es hat den Anschein, als würden sie auch kaum etwas bewirken.

Im Theatertext *Ein Fest für Boris* wird das Verhältnis zwischen einer weiblichen Herrin und einer Dienerin aufgezeigt. Gegenübergestellt werden die redselige Figur der beinlosen Guten und ihre schweigsame Haushälterin und Pflegerin Johanna. Die Gute betrachtet Johanna als ihr Eigentum (FB, S. 151). Mit ihrem Königinnenkostüm, mit welchem sie einen Ball besucht (FB, S.164), will sie ihre Rolle als Herrin unterstreichen. Johanna muss eine Schweinskopf-Maske tragen. Diese darf sie nicht abnehmen, solange ihre Herrin das Spiel nicht beendet hat. Mit diesem Maskenspiel wird nur das eigentliche Rollenspiel, welches tagsüber im Haus der Guten abläuft, auf die Spitze getrieben. Die Gute soll die Rolle der absoluten Herrscherin und Königin genießen und mit der Schweinskopf-Maske soll die Dienerin Johanna gedemütigt werden. Die Unterwerfung von Johanna geschieht sowohl auf psychischer als auch auf physischer Ebene:

DIE GUTE [...] *reißt sich die Handschuhe von den Händen und den Hut vom Kopf und wirft alles auf den Boden*
[...]
Heben Sie sie doch auf
Warum heben Sie sie denn nicht auf
JOHANNA *hebt Hut und Handschuhe auf*
DIE GUTE *wirft, nachdem Johanna Hut und Handschuhe aufgehoben hat, alles so weit als möglich weg*
Bringen Sie mir alles her

¹³⁷ Kramer, Stefan: „redet nicht von Schweigen ...“, S. 114.

So wie in diesem Beispiel schafft es die Gute, Johanna dazu zu bringen, sich vor ihr zu beugen und sogar das Hündchen-Spiel anzunehmen. Ähnliche Szenen spielen sich auch im Theatertext *Der Präsident* ab. Durch den Befehl, etwas aufzuheben, versuchen die Präsidentin sowie die Gute, die Dienerinnen auch körperlich zu unterdrücken (vgl. P, S. 129). In beiden Theatertexten ist es für die Herrinnen äußerst wichtig, dass die Differenz zwischen ihnen und den „Untergeordneten“ auch visuell zur Geltung kommt: „Sie tragen meine abgelegten Kleider so gut/ [...] / Es ist Ihr Los/ in abgelegten Herrschaftskleidern/ aufzublühen Frau Fröhlich/ was für eine ungeheure Differenz zwischen uns“ (P, S. 203). Generell werden in vielen Theatertexten Thomas Bernhards die hierarchisch „untergeordneten“ Figuren den dominanten Figuren auch körperlich unterworfen. Christian Clasen bezeichnet solche Handlungen als „feste[n] Bestandteil Bernhardscher Stücke.“¹³⁸

Die scheinbare Beherrschung der schwächeren durch die dominante Figur beschränkt sich nicht nur auf das Verweigern der Redeberechtigung, sondern tritt in den Stücken auch als konkrete Beeinträchtigung der persönlichen Würde auf: Durch entwürdigende Behandlung und Zwang zu demütigenden Handlungen, oft mit sehr symbolischer Bedeutung (z.B. Waschen, Bücken [...]) und dadurch mit starker dramatischer Wirkung, wird die gedemütigte Figur deklariert und teilweise zum reinen Objekt reduziert.¹³⁹

Es geschieht selten, dass Johanna oder Frau Fröhlich zu widersprechen versuchen. Die meisten Aufgaben übernehmen sie fast immer schweigsam. Der seltene Versuch, ihre Meinung zu sagen bzw. aufzubegehren, wird rasch unterbunden (vgl. FB, S. 154; P, S. 186). Gleichzeitig sind die Gute und die Präsidentin vom ständigen Schweigen der Dienerinnen irritiert. Der Wunsch, auch über die Gedanken der Dienerinnen zu herrschen, ist nicht zu erfüllen: „Und ich weiß nicht/ was in Ihnen vorgeht“, beklagt die Präsidentin (P, S. 173). Die Macht besteht darin, sowohl über Körper als auch über Kopf zu herrschen, wird der Präsidentin weisgemacht (vgl. P, S.173). Den Kopf zu beherrschen, ist nur dann möglich, wenn man die Ansichten der Menschen kennt. Aber weil sich die schweigsamen Figuren nur selten verbal äußern, wird es schwierig, ihre Gedanken nachzuvollziehen. Aus diesem Grund kann man dem Schweigen auch nicht widersprechen¹⁴⁰, was die Herrinnen verwirrt und verärgert. Auch die Gute meint, angesichts des Schweigens ihrer Dienerin gescheitert zu sein, da sie eine gewisse Überlegenheit in ihren Schweigeakten erkennt:

¹³⁸ Clasen, Christian: Mächtige mit Schwäche oder Schwache mit Macht? Ein ambivalenter Prototyp in Thomas Bernhards dramatischem Werk. Dipl. Univ. Wien 1995, S. 30.

¹³⁹ Ebda.

¹⁴⁰ Vgl. Schmitz, Ulrich: Beredtes Schweigen – Zur sprachlichen Fülle der Leere, S. 22.

DIE GUTE

[...]

Und weil Sie eine intelligente Person sind
schweigen sie oft

Es ist Mißbrauch
alles ist Mißbrauch

Auf intelligente Weise Ihre Schweigsamkeit
die Schweigsamkeit Ihrer Intelligenz“ (FB, S. 148).

So gesehen sind Johanna und Frau Fröhlich diejenigen, welche die Gedanken der Herrinnen gut kennen und entsprechend handeln können. Eun-Soo Jang bezeichnet derartige Verhältnisse in den Bernhardschen Dramen als Hauptkennzeichen der Kommunikation: Da „[...] die textreduzierten Figuren im subtilen Kräftespiel über ein solches ‚schweigendes Handeln‘ die eigentlich Handelnden werden.“¹⁴¹

Allerdings kann sich die Dienerin wegen ihrer Dienstverpflichtung nicht immer in die Wortlosigkeit zurückziehen und so hat die Herrin wieder Macht über sie. Zum Beispiel hat Johanna auch die Aufgabe, der Guten vorzulesen. Interpretatorisches Lesen ist hierbei nicht erwünscht. Die Inhalte, die sie liest, darf sie nicht vorher gelesen haben. Ihr Sprachvermögen wird auch zu ihrer eigenen Erniedrigung verwendet, da sie gezwungen wird, die Rede ihrer Herrin zu wiederholen:

DIE GUTE

[...]

Sagen sie ihm daß ich in der Maske einer Königin
auf dem Ball gewesen bin

Sie als Schwein
Sagen Sie es ihm

JOHANNA

Aber er hat es doch jetzt gehört
was Sie gesagt haben

DIE GUTE

Ich habe gesagt daß Sie es ihm sagen sollen
Ich befehle Ihnen es ihm zu sagen

JOHANNA *zu Boris*

Die gnädige Frau sagt
daß wir heute nacht

DIE GUTE

Während er geschlafen hat

JOHANNA

Während Sie fest geschlafen haben
Auf dem Kostümball gewesen sind
Und daß die gnädige Frau

DIE GUTE

Im Kostüm einer Königin

JOHANNA

¹⁴¹ Jang, Eun-Soo: Die Ohn-Machtspiele des Altersnarren, S. 183.

Im Kostüm einer Königin
 DIE GUTE
 Und daß Sie
 JOHANNA
 Und daß ich
 DIE GUTE
 Als Schwein
 JOHANNA
 Und daß ich als Schwein
 DIE GUTE
 Wie Ihre Maske beweist
 JOHANNA
 Wie es meine Maske beweist (FB, S. 178 – 179).

In dieser Textpassage soll Johannas Stimme bloß als Widerklang dienen. Da zwischendurch die Dienerin doch widerspricht¹⁴², verläuft das Spiel nicht ganz nach den Wünschen der Guten. Aus diesem Grund wird die zitierte Stelle von Reika Hane auch als „unvollständiges Echo“¹⁴³ bezeichnet.

Man kann festhalten, dass die Gute weder eine stumme Dienerin noch eine redselige Gesprächspartnerin im Haus haben möchte. Johannas Aussagen sollen nur als Echo dienen und – falls gerade gewünscht – soll sie Rollen in den Spielen der Guten übernehmen. Genauso sollen die Bewegungsmöglichkeiten Johannas im Dienste der beinlosen Guten eingesetzt werden.

Johanna hätte auch die Möglichkeit, das Haus zu verlassen, um sich den Beleidigungen und der schlechten Behandlung der Guten zu entziehen. Dies tut sie aber aus einem offensichtlichen Grund nicht: Die Gute bezahlt sie gut (vgl. FB, S. 156). Johannas Durchhaltevermögen erscheint in gewisser Weise masochistisch, da es ihr zur Gewohnheit wird, sämtliche Demütigungen zu ertragen (vgl. FB, S.156). Tatsächlich scheint es, dass sowohl die Herrin als auch die Dienerin von der etablierten Rollenverteilung besessen sind¹⁴⁴: Keine vermag das krankhafte Rollenspiel zu beenden. Stefan Krammer bezeichnet diese Beziehung als sadomasochistisch und versucht, diesem Herrschaftsverhältnis eine sexuelle Konnotation zu bescheinigen:

Maskerade und Fetisch werden dabei zu den wichtigsten Indizien, Kostüm und Requisit somit zu unverzichtbaren Accessoires Bernhardscher Dramaturgie. Die in Szene gesetzten Ankleiderituale mit den verschiedenfarbigen Hüten und Handschuhen, wie auch der tägliche Einkauf von Strümpfen und das Anmessen von Schuhen, das angesichts der Behinderung als bizarre Spielart sadomasochistischer Phantasie zu lesen ist, deuten auf die Homoerotik der beiden Frauen hin. Wenn sich dann Johanna noch als Schwein verkleiden muß, während die Gute die Königin spielt, werden schließlich alle Register gezogen, welche die Beziehung der Frauen als

¹⁴² „JOHANNA/ Aber er hat es doch jetzt gehört/ was sie gesagt haben“(FB, S. 178).

¹⁴³ Hane, Reika: Gewalt des Schweigens, S. 62-65.

¹⁴⁴ Vgl. Krammer, Stefan: „redet nicht von Schweigen ...“, S. 109.

eine sexuelle beschreiben. [...] für den eigentlichen Akt kommen schließlich die Fessel und Schnallen, mit denen Johanna an den Rollstuhl befestigt wird, zum Einsatz.¹⁴⁵

Ob in dem Verhältnis zwischen der Guten und Johanna tatsächlich sexuelle Fantasien eine wesentliche Rolle spielen, ist diskussionsbedürftig. Ein entscheidender Grund dafür, dass sich die Dienerin fast alles gefallen lässt und bereit ist, die Aufgaben zu übernehmen, welche aus dem Rahmen des Dienstverhältnisses fallen, scheint vor allem das Geld zu sein. Johannas frühere Versuche, aus dem Haus der Guten auszubrechen, wurden durch Gehaltserhöhungen verhindert.

DIE GUTE

[...]

Sie sind nicht weggegangen

Wirft Johanna einen Handschuh ins Gesicht

Sie haben Angst gehabt Angst

Und aus dieser Angst

Aus unser beider Angst ist dann dieser fürchterliche

Dauerzustand geworden

Sie haben immer mehr Geld verlangt

Ich habe Ihnen immer mehr Geld gegeben (FB, S. 156).

Sich aus existenziellen Gründen zu beugen und nicht widersprechen zu wollen oder zu können, erscheint als eines der Hauptprobleme der Bernhardschen Figuren. Trotz der eingeschränkten Möglichkeit, sich verbal zu äußern, revanchieren sich die Figuren durch ihr permanentes Schweigen. So gesehen kann man das Verhältnis solcher Figuren als einen Kampf auf der Ebene von Reden und Schweigen verstehen.

Das Schema des Dienerin-Herrin-Verhältnisses wird auch in späteren Theatertexten weiter angewandt. Im Stück *Am Ziel* gibt es eine ähnliche Interaktion zwischen redenden und schweigenden Figuren. Als redende Herrin tritt diesmal die Mutter, die ihre Tochter wiederum als ihren privaten Besitz ansieht, auf. Es wird mit allen Mitteln verhindert, dass die Tochter das Haus verlässt:

DIE MUTTER

Die Mutter will ihr Kind nicht hergeben

sie kettet es an sich

und lässt es nicht mehr los

und wenn es sich wegreißt

wird es mit dem Tode bestraft (AZ, S. 312)

Der Grund für das Bleiben ist nicht nur die existenzielle Abhängigkeit der Tochter, sondern auch die verpflichtende Mutterliebe. Das Problem dieser verpflichtenden Mutterliebe erinnert

¹⁴⁵ Ebda., S. 110.

an Elfriede Jelineks Roman *Die Klavierspielerin*¹⁴⁶. Die Mutter der Klavierspielerin tritt auch als eine herrschende bzw. sehr bestimmende Figur auf. Im Gegensatz zur Bernhardschen Mutter besteht ihr Herrschen nicht darin, nur Befehle zu erteilen. Die Aufgabe der Tochter ist es, zu gehorchen. Dies gilt auch für die Bernhardsche Tochter. Dass der Bernhardschen Mutter das Ideal der Mutterliebe eigentlich fremd ist, wird deutlich, als sie über ihren verstorbenen Sohn missbilligend spricht (AZ, S. 299). Das Muttersein erscheint in diesem Zusammenhang als eine Möglichkeit, das Streben nach Macht zu legitimieren. Ihre Herrschaftsansprüche lebt die Mutter gegenüber ihrer eigenen Tochter aus. Jede Stellung innerhalb der Familie wird von den Figuren in Bernhards Theatertexten ausgenutzt, um die eigene Position zu stärken. Das Familienleben erscheint als Machtkampf. In *Die Macht der Gewohnheit* erteilt Caribaldi seiner Enkelin eine Vielzahl an Anweisungen. In ihrer Rolle als untergeordnetes Familienmitglied muss sie ihm gehorchen. Als Legitimation für die Ausübung von Macht dient bei Bernhard oft das Verwandtschaftsverhältnis. Familie wird vor allem über die Abhängigkeiten, die sich in dieser ergeben, beschrieben.

In *Am Ziel* wird die Rolle der Herrin durch eine „königliche Haltung“ fixiert, indem die dienende Tochter aufgefordert wird, sich vor der Mutter zu beugen.

MUTTER *nimmt ihre Hand*

[...]

Du warst ein kleines Mädchen

Da habe ich dich gezwungen dich vor mich hinzuknien

Jetzt bitte ich dich

TOCHTER *kniert sich hin*

MUTTER *küßt sie auf die Stirn*

[...]

So habe ich dich immer geliebt

Auf den Knien vor mir

Diese königliche Haltung meinerseits

Und wartest bis ich dir erlaube aufzustehen (AZ, S. 314-315).

Das gleiche Muster findet sich auch in den Theatertexten *Die Macht der Gewohnheit* und *Der Theatermacher*. Hier treten die männlichen Figuren des Zirkusdirektors und des Theatermacher als Familiendiktatoren auf, die sogar mehrere Menschen, insbesondere die verwandten weiblichen Figuren, psychisch und physisch zu unterwerfen versuchen. In beiden Texten sind die Figurenkonstellationen allerdings anders als in *Ein Fest für Boris*. Den redegewaltigen Figuren wird eine Gruppe von textreduzierten Figuren entgegengestellt.

Eine sehr tragische Rolle wird dem beinlosen Boris zugeteilt. Obwohl er nicht dient, herrscht die Gute über ihn und behandelt ihn wie ein Spielzeug. Er sitzt nicht nur im Rollstuhl, son-

¹⁴⁶ Jelinek, Elfriede: *Die Klavierspielerin*. Reinbek: Rowohlt 1986.

dern ist auch im Haus der Guten eingeschlossen. Die Objektivierung der benachteiligten, untergebenen und kranken Figuren ist ein immer wieder auftauchendes Motiv. Sie werden nicht mehr wie Menschen, sondern wie Gegenstände behandelt, über die man verfügen kann, ohne Rücksicht nehmen zu müssen. Die Rücksichtslosigkeit der dominierenden Figuren ergibt sich aus der völligen Missachtung der Gefühls- und Gedankenwelten der übrigen Figuren. Sowohl die Dienerin Johanna als auch Boris werden gezwungen, am Machtspiel der Guten teilzunehmen. Boris verwendet als Kampfinstrument das Schweigen, welches er gegen seine Scheinehefrau einsetzt. Der Kommunikationsraum wird zu einer Art Schlachtfeld. Als Waffen werden Drohungen und Beschimpfungen ebenso eingesetzt wie Schweigeakte.

Die schweigsame Johanna ist der Guten ausgeliefert und man kann sagen, dass sie sich in einem Zustand „freiwilliger Versklavung“¹⁴⁷ befindet. Der Eindruck von Unveränderbarkeit und Zwangsläufigkeit, welcher in Bernhards Dramen immer wieder entsteht, resultiert aus der Handlungsunfähigkeit der Figuren, welche wiederum in vielen Fällen von diesen selbst ausgeht. Allein durch äußere Zwänge ist die Fügung in kaum zu ertragende Zustände nicht zu erklären. *Ein Fest für Boris* ist zwar nicht frei von Formen der Auflehnung, aber diese sind nicht allzu zahlreich. Wenn sich Boris an Gesprächen beteiligt, so meist durch Nicken, Kopfschütteln oder eine Verneinung. Allerdings ist er keine stille Figur, kein geräuschloser Widerständler. Er nutzt alle möglichen Gelegenheiten, um laut zu sein. Sei es, dass er geräuschvoll in einen Apfel beißt (FB, S. 181) oder auf die Pauke schlägt. Daraufhin wird ihm streng verboten, Äpfel zu essen, was als ein ironischer Bezug zur Bibelgeschichte gedeutet werden könnte. Der Apfel erscheint in diesem Zusammenhang als Symbol des Verbots. Dieses Verbot wird von Boris jedoch missachtet, wenn er ungerecht behandelt wird.

DIE GUTE zu Boris

Ich will daß [...] du einen Scheitel hast

Zu Johanna

Machen Sie ihm einen Mittelscheitel

BORIS

Ich will keinen Scheitel

GUTE

Einen Mittelscheitel

BORIS holt demonstrativ aus seiner Tasche einen Apfel heraus und beißt hinein (FB, S. 181).

Die Gute, die außer ihrer Königinnenrolle auch hin und wieder die einer Göttin oder Lehrerin einnimmt, befiehlt ihm, als sei er ein Schulkind, gewisse Kapitel in einem Buch zu lesen. Auch das verweigert er. Boris will nicht oder ist nicht dazu imstande, die gelesenen Inhalte

¹⁴⁷ Vgl. Krammer, Stefan: „redet nicht von Schweigen ...“, S. 106.

vor der Guten wiederzugeben. Die Gute möchte die Meinungen anderer nicht hören. Insbesondere von ihrer näheren sozialen Umgebung erwartet sie, dass man ihr zustimmt, ihre Aussagen wiederholt und ihre Befehle ausführt.

Boris, der zu seinem Geburtstag auch nicht lachen darf, übernimmt die Rolle eines Musikers: Während die anderen sich auf dem Fest unterhalten, untermalt er mit Paukenschlägen die Dialoge. Die Intensität der Schläge wechselt je nach Gesprächsthema. Mit seinen Schlägen bekommt das Fest einerseits einen komödiantischen Aspekt, andererseits werden die Dialoge zwischen der Guten und den beinlosen Geburtstagsgästen hervorgehoben. Außerdem könnte man jeden Schlag auf die Pauke als einen Schlag gegen die Ungerechtigkeit der Guten deuten. Alle Geräusche, die Boris hervorruft, zielen darauf ab, die Gute aus dem Gleichgewicht zu bringen.

DIE GUTE
[...]
Die langen Unterhosen sind von mir
Die rote Krawatte ist vom Kaplan
BORIS *schlägt dreimal auf die Pauke*
Natürlich die Pauke
BORIS *schlägt dreimal auf die Pauke*
DIE GUTE
Die Pauke natürlich
BORIS *schlägt dreimal auf die Pauke*
DIE GUTE *zu Boris*
Schlag nur auf die Pauke
BORIS *schlägt sechzehnmal auf die Pauke* (FB, S. 208).

So wie in diesem Beispiel gelingt es dem schweigsamen Geburtstagskind, das Fest und das am Fest Besprochene nonverbal zu bewerten. „DIE GUTE *zu Boris* /Nicht wahr du hättest dich lieber auffressen lassen/ BORIS *schlägt viermal so schnell als möglich auf die Pauke* (FB, S. 212). Durch sein Schlaginstrument werden viele Gesprächsthemen ironisch gebrochen und die von der Guten an ihn gerichteten Fragen werden gleichsam auf der Pauke erschlagen. Geräusche und Musik spielen also nicht nur bei der Inszenierung von Bernhards Dramen eine Rolle, sondern erhalten bereits in den Theatertexten eine wesentliche Funktion. Sie stehen oft in enger Verbindung mit dem Schweigen. Wer Lärm macht, weist wesentlich deutlicher auf sich hin als jemand, der bloß schweigt. Die Bedeutung, welche nonverbale Zeichen zur Betonung des Schweigens in Thomas Bernhards Theatertexten haben, ist nicht zu unterschätzen.

2.5. Weibliches Schweigen versus männliches Schweigen

Während der Lektüre der Bernhardschen Theatertexte stellt sich unter anderem die Frage, ob sich das Schweigen der weiblichen Figuren vom Schweigen der männlichen Figuren unterscheidet. Außerdem ist zu klären, ob das Verhältnis der redenden zu den schweigsamen Figuren von geschlechtsspezifischen Merkmalen abhängig ist. Es ist auch lohnend, der Frage nachzugehen, wie viele männliche und wie viele weibliche Figuren als schweigsam dargestellt werden. Um diese Fragen ausführlich beantworten zu können, erscheint es sinnvoll, zuerst ein Schema zu erstellen, das eine allgemeine Vorstellung vom Zusammenhang von Sprache und Geschlecht in Bernhards Theatertexten vermitteln soll. In diese Darstellung sind nur jene textreduzierten oder vollkommen stummen Figuren einbezogen, welche im Zuge dieser Masterarbeit zumindest einmal erwähnt wurden:

Titel des Theatertextes	Männliche textreduzierte Figuren	Weibliche textreduzierte Figuren	Figuren, die in manchen Akten als redende vorkommen, sonst wortarm dargestellt werden.	Vollkommen stumme Figuren
<i>Am Ziel</i>		Die Tochter	Schriftsteller	Ein Mädchen
<i>Ein Fest Für Boris</i>	Boris	Johanna		Zwei Diener, Zwei Pfleger
<i>Vor dem Ruhestand</i>			Clara	
<i>Die Macht der Gewohnheit</i>	Spaßmacher	Enkelin	Jongleur, Dompteur	
<i>Die Jagdgesellschaft</i>	Asamer, Prinz, erster Minister, zweiter Minister	Prinzessin		Anna (Köchin)
<i>Der Präsident</i>	Masseur	Frau Fröhlich, Schauspielerin		Kellner
<i>Der Theatermacher</i>	Ferruccio, Wirt	Frau Bruscon, Sarah, Wirtin		Erna

Es ist ersichtlich, dass in den ausgewählten sieben Theatertexten ähnlich viele weibliche wie männliche textreduzierte Figuren auftauchen. Die Figuren, welchen in manchen Szenen gewisse Redeanteile zukommen, die aber auch immer wieder für längere Zeit schweigen, sind meistens männlich. Die Anzahl der vollkommen stummen Figuren (die vollkommen stummen Figuren gehören z. B. zum Dienstpersonal und spielen für die Handlung zumeist eine eher untergeordnete Rolle) ist gleichmäßig auf die beiden Geschlechter verteilt. Es soll aber nicht außer Acht gelassen werden, dass hier nicht alle dramatischen Texte von Thomas Bernhard einbezogen wurden.

Man kann festhalten, dass mit den weiblichen Figuren anders umgegangen wird als mit den männlichen. Zum Beispiel demütigt der Theatermacher seinen Sohn (welcher als textreduzierte Figur auftritt) nur durch Worte, während er bei seiner Tochter auch physische Gewalt anwendet. Ebenso verhält es sich in *die Macht der Gewohnheit* im Falle der Enkelin. Der Umgang mit dem männlichen Dienstpersonal ist von mehr Vorsicht geprägt, das weibliche Personal wird geringschätziger behandelt.

In *Die Jagdgesellschaft* geht die Generalin beinahe respektvoll mit dem schweigsamen Holzknecht Asamer um, während sie sich ihrer Köchin Anna gegenüber umso unerbittlicher verhält. Die Präsidentin kann sogar nichts dagegen unternehmen, dass der Masseur ihres Mannes ihre Selbstgespräche auslacht. Ihren Frust lässt sie an ihrer weiblichen Dienerin aus. In diesem Zusammenhang ist allerdings darauf hinzuweisen, dass die wortmächtigen Figuren in diesen beiden Fällen weiblich sind. Die männliche Sprach- bzw. physische Macht wird vor allem innerhalb der Familie ausgeübt. Zu ihrem Ziel werden die Tochter, die Ehefrau oder die Lebensgefährtin.

Die Familienväter sind in Bernhards dramatischem Werk meistens die Gelehrten, die sogenannten „Geistesmenschen“. Die Töchter und die Ehefrauen, die im Regelfall keine hohe Bildung haben, müssen in die Rolle der Hausfrau schlüpfen und mit der Hassliebe der Geistesmenschen umzugehen lernen. Die weiblichen Figuren werden gelegentlich durch physische Gewalt dazu gezwungen, die Autorität der Familienväter anzuerkennen.

BRUSCON

Was ist dein Vater
was ist dein Vater

SARAH

Herr Bruscon

BRUSCON *stößt sie weg*

[...]

Ich dulde keine Widerrede

und keine Gehorsamsverweigerung
nimmt ihre Hand und drückt sie so fest, daß es ihr weh tut
 [...]

 was ist dein Vater
 SARAH *widerstrebend*
 Der größte Schauspieler
 aller Zeiten
 BRUSCON *stößt sie weg, daß sie stolpert*
 Na also
 Das wollte ich hören
 Schließlich ist es mir heute
 noch nicht gesagt worden (T, S. 160-162).

Diese auffällige „Radikalität“¹⁴⁸ zwischen männlichen „Geistesmenschen“ und „bildungslosen“ Familienfrauen dient laut Mireille Tabah nicht zur „affirmative[n] Reproduktion der patriarchalischen Geschlechterideologie, sondern [es geht] um deren Subversion.“¹⁴⁹ Als Beispiel werden die immer wieder scheiternden Versuche der Geistesmenschen erwähnt, durch das Tyrannisieren der ihnen nahe stehenden Figuren ihre eigenen Schwächen auszublenden.

Bernhards Geistesmenschen sind fast ausnahmslos kranke, neurotische und depressive Männer am Rande des Wahnsinns oder Selbstmords. Ihre misogynen Vorurteile, Tyrannisierung und Ausbeutung der ihnen ausgelieferten Frauen sind, wie angedeutet, Kompensations- und Projektmechanismen und Teil ihrer Überlebensmethode: Die Ohnmacht ihres Körpers und ihre psychische Labilität projizieren sie auf das „andere“ Geschlecht, an dem sie dann stellvertretend ihre Selbsterstörungstrieb abreagieren können.¹⁵⁰

Fehlt allerdings eine Vaterfigur in der Figurenkonstellation, lässt Bernhard die Mutter die Rolle der despotischen Herrscherin übernehmen, wie es etwa in den Theatertexten *Am Ziel* und *Ein Fest für Boris* der Fall ist. Hier sind die Mutter und die Gute die „Geistesmenschen“, wengleich der Bildungsgrad der beiden Frauen nicht näher bestimmt wird. So gesehen haben nicht nur Männer das Potenzial, zu Despoten zu werden, sondern auch die Familienmütter sind imstande, weitreichende Herrschaftsansprüche zu stellen. Wenn die „Geistesmenschen“ als wortmächtige Herrscherfiguren auftreten, können sie diese Position dennoch nicht ungebrochen einnehmen. Der Sprachmacht der Figuren „steht ihre Ohnmacht vor der Wirklichkeit gegenüber.“¹⁵¹ Sie sind selbst verzweifelt und den nur scheinbar „unterlegenen“ Figuren ausgeliefert.

Die Bernhardschen Figurenkonstellationen und die Verteilung der Redeanteile dienen unter anderem dazu, die geschlechterspezifischen Rollen zu dekonstruieren. „Zwanghaftes Spre-

¹⁴⁸ Tabah, Mireille: Der „Geistesmensch“ und die Frauen, S. 71.

¹⁴⁹ Tabah, Mireille: Der „Geistesmensch“ und die Frauen, S. 73.

¹⁵⁰ Ebda., S. 74.

¹⁵¹ Judex, Bernhard: Thomas Bernhard, S. 93.

chenmüssen gerät zum Handlungsersatz und demaskiert den patriarchalisch dominierten gesellschaftlichen Diskurs, der sich über das Wort als Herrschaftsinstrument definiert.¹⁵²

Verena Ronge hat die Geschlechterbilder auf sprachlich-stilistischer Ebene analysiert. Sie geht der Frage nach, wieso die weiblichen Figuren durch (Sprach-)Ohnmacht gekennzeichnet sind.¹⁵³ Um herauszufinden, warum die Frau bei Bernhard „zum Opfer männlicher Sprachmacht“¹⁵⁴ wird, greift sie zunächst auf Sigmund Freuds geschlechtsspezifisches Modell und die darauf aufbauenden Studien von Prost und Irigaray zurück.¹⁵⁵ Sie bietet einen Einblick in verschiedene theoretische Ansätze, die zur Untersuchung von Geschlechterbeziehungen in literarischen Texten genutzt werden können.

In Thomas Bernhards Theatertexten tauchen nicht nur weibliche schweigende Figuren auf, sondern auch männliche Figuren, die durchgehend als schweigsam dargestellt werden. Die textreduzierten Figuren, ob männlich oder weiblich, unterscheiden sich oft stark voneinander und befinden sich auf unterschiedlichen hierarchischen Ebenen. Daher scheint die kritische Auseinandersetzung mit der These, dass die „Verdrängung des weiblichen aus dem männlich dominierten Sprachdiskurs“¹⁵⁶ zur Etablierung der ‚männlichen‘ Sprache dient, notwendig. Es darf die Existenz vieler männlicher wortarmer Figuren in Bernhards dramatischem Werk nicht ausgeblendet werden. Thomas Bernhard zeigt verschiedene Modelle auf, wie bestimmte Sprachdiskurse abgelehnt oder gestört werden können. Es stellt sich die Frage, ob grundsätzlich jene Figuren, die mehr reden, auch die mächtigeren sind. Die Beantwortung dieser Frage ist wesentlich von der Bedeutung abhängig, die man dem Schweigen zugesteht. Fasst man das Schweigen als Defizit auf, so ist es ein Zeichen von Schwäche. Dies sollte aber keinesfalls selbstverständlich sein. Immerhin kann man sich im Schweigen auch eine gewisse Autonomie bewahren. Man lässt sich eben gerade nicht auf das Gerede ein, sondern widersetzt sich diesem. Was aber festgehalten werden kann, ist die Tatsache, dass die Sprache in Bernhards Theatertexten aufgrund der höheren Redeanteile der männlichen Figuren eine männliche Konnotation aufweist.¹⁵⁷

¹⁵² Ebda.

¹⁵³ Vgl. Ronge, Verena: Alles nur Theater. Die Inszenierung männlicher (Sprach-)Macht und weiblicher (Sprach-)Ohnmacht in den Dramen Thomas Bernhards. In: Huber, Martin / Judex, Bernhard u.a. (Hg.): Thomas Bernhard Jahrbuch 2007/2008. Wien u.a.: Böhlau 2009. S. 73-85, 73.

¹⁵⁴ Ebda., S. 74.

¹⁵⁵ Vgl. Ebda., S. 75.

¹⁵⁶ Ebda., S. 76.

¹⁵⁷ Vgl. Ronge, Verena: Ist es ein Mann? Ist es eine Frau?, S. 137.

Jene männlichen Figuren, die gerne alles unter Kontrolle hätten, verlieren jedoch allzu häufig den Überblick über die Situation. So wird etwa der Zirkusdirektor Caribaldi zum Ziel des Gespöchts seines Ensembles. Seine Macht ist keineswegs so ungebrochen, wie er sich das wünschen würde. „Der Geistesmensch selbst tritt als tragikomische Marionette auf, die sich buchstäblich im Teufelskreis grotesker Männerphantasien dreht.“¹⁵⁸ Den Männern gelingt es nicht, die von ihnen angestrebte patriarchale Stellung einzunehmen. In diesem Sinne sind die Geschlechterrollen in Bernhards Theatertexten von einem hohen Grad an Auflehnung gekennzeichnet.

Verena Ronge geht in ihrer Analyse der „männlichen“ Sprache von der allgemeinen These aus, dass in Bernhards Texten wenig gehandelt und viel gesprochen werde, um danach zu fragen, welchen Zweck die exponierte Stellung des Sprechens hat, wenn es gerade nicht bloß um zwischenmenschlichen Austausch geht.¹⁵⁹ Worauf zielen die sprechenden Figuren ab? Im Falle Caribaldis ist das Ringen um die dominierende Position innerhalb des Zirkusensembles sein Hauptantrieb. An seinem Verhalten gegenüber seiner Enkelin ist erkennbar, wie er versucht, den anderen die gewünschten Handlungen aufzuzwingen: „CARIBALDI zur Enkelin/ Wie verneigt man sich/ ENKELIN *verneigt sich*“ (MG, S. 84). Die Enkelin soll die Position einer Dienerin einnehmen und die entsprechenden Handlungsweisen erlernen. Er trainiert sie, damit sie möglichst gut den Erwartungen, die er an eine Untergebene hat, entspricht. Sein Wort ist Gesetz:

CARIBALDI zur Enkelin
Crescendo
wenn ich crescendo sage
Decrescendo
sage ich decrescendo
Es gibt in der Kunst
gar in den Kunststücken
kein Pardon (MG, S. 85).

Caribaldi gewährt niemandem Pardon, auch sich selbst nicht. Er spürt wohl allzu deutlich, dass er die angestrebte Stellung nicht auszufüllen vermag. Seine Befehle werden nicht so akkurat ausgeführt, wie er sich das wünschen würde. Auch im Hinblick auf *Vor dem Ruhestand* ist es lohnend, einen eingehenden Blick auf die Geschlechterverhältnisse zu werfen.

¹⁵⁸ Tabah, Mireille: Der „Geistesmensch“ und die Frauen, S. 74.

¹⁵⁹ Vgl. Ronge, Verena: Ist es ein Mann? Ist es eine Frau?, S. 150.

Die These von Reika Hane, dass „die Beziehung zwischen Mann und Frau als Täter-Opfer-Beziehung dargestellt wird“¹⁶⁰ ist in jedem Fall beachtenswert. Der Vater erscheint als ein Tyrann, der die Mutter missbrauchte. In der nächsten Generation wird dieses Täter-Opfer-Verhältnis jedoch infrage gestellt. Vera und Clara fügen sich nicht widerstandslos in ihre Rollen, Rudolf ist nicht in der Lage, die Stelle des Vaters vollkommen auszufüllen. Auch in *Die Jagdgesellschaft* werden immer wieder Geschlechterfragen thematisiert.

GENERAL

Der Prinz ist der Schweigsamste
und die Prinzessin die Charmanteste
Der Prinz schreibt Gedichte
die er uns ab und zu vorliest
seine Frau
ist mit ihren beiden reizenden Kindern
beschäftigt (JG, S. 370).

Geradezu beiläufig wird hier ein patriarchales Rollenbild beschrieben: Der Mann macht Kunst, während sich die Frau um die Kinder kümmert. Das Schweigen wird hier dem Prinzen zugeordnet, die Prinzessin hingegen ist charmant. Ausgehend von dieser Textstelle könnte man meinen, das Recht zu schweigen ist auch ein gewisses Privileg. Er kann es sich leisten, sich in Ruhe seinen Gedichten zu widmen. Die Generalin ist eine Figur, die sehr viele Worte darauf verwendet, ihren Mann zu beschreiben. Es ist ihr ein großes Anliegen, das Leben ihres Mannes zu interpretieren.

GENERALIN *über den General*

Wenn man in so hohem Maße angestrengt ist
wie mein Mann
ein so hohes
ein so wichtiges Amt müssen Sie wissen
in einer derartig rücksichtslosen Zeit
schenkt sich Wein ein, dann auch den andern
Mit Fremdsprachen habe ich es versucht
mit Fremdsprachen
mit naturwissenschaftlichen Studien
verschüttet Wein, wirft ein Glas um, stellt es wieder auf, lacht
Selbst mit Fremdsprachen (JG, S. 415).

Aber ihrem Mann ist offenbar nicht zu helfen. Die Generalin fasst es als ihre Pflicht auf, ihren Mann zu schützen. Der General wird sich aus den Fängen seiner Vergangenheit aber nicht befreien können. Der Schriftsteller spricht an, was wohl nötig wäre, um das Leben des Generals in eine neue Richtung zu lenken:

¹⁶⁰ Hane, Reika: Gewalt des Schweigens, S. 84.

SCHRIFTSTELLER

Herkunft

Ursprung

Abstammung

alles wegwischen

verstehen Sie

alles wegwischen (JG, S. 417).

Diese Utopie eines Neuanfangs erweist sich jedoch als nicht realisierbar. Jede Flucht vor der Vergangenheit ist zum Scheitern verurteilt, was letztlich auch der General erkennt. Indem in *Die Jagdgesellschaft* vom Untergang einer herrschenden Figur erzählt wird, wird in gewisser Weise auch das patriarchalische System, in welches er eingefügt war, infrage gestellt.

Den Typus des Geistesmenschen verkörpert der Schriftsteller. Es ist zu beachten, dass „Identität – in diesem Fall die männliche Identität des Geistesmenschen sprachlich erzeugt wird.“¹⁶¹

Dieses Rollenmodell erscheint als erstrebenswert, weil es zur Sicherung von Herrschaftsansprüchen in der Familie und auch in der Gesellschaft genutzt werden kann. Indem sich die Männer besonders über ihre intellektuellen Fähigkeiten definieren, attestieren sie den weiblichen Figuren zugleich einen Mangel an diesen.

Der Frau wird die Fähigkeit, an intellektuell anspruchsvollen Gesprächen teilzunehmen abgesprochen. Sie wird ins Abseits gedrängt und somit auch aus dem Raum der Sprache geschoben. Die Konsequenz ist das Schweigen. Gewisse Themen sind den Männern vorbehalten. Hierzu zählt auch die Kunst. Das Sprechen über künstlerische Schaffensprozesse ist deutlich männlich konnotiert. So sind die Vorstellungen des Zirkusdirektors Caribaldi bezüglich der Perfektionierung des Forellenquintetts von unbändigem Ehrgeiz und Starrsinn geprägt. Er begreift die Aussichtslosigkeit des Unterfangens durchaus, verlangt aber dennoch bei den Proben völlige Hingabe. Die Probe wird zur Machtdemonstration. Der „Geistesmensch“ ist nämlich keineswegs das einzig männlich konnotierte Rollenbild in Bernhards Dramen.

Der sogenannte „Altersnarr“ ist ebenso bedeutsam. Er zeichnet sich vor allem dadurch aus, dass er es nicht akzeptiert, an den Rand gedrängt zu werden. Der Altersnarr leidet unter physischen und psychischen Gebrechen und unter der Befürchtung, seine dominierende Stellung einzubüßen. Die eigene Gebrechlichkeit wird mit Vehemenz bekämpft. Sie „kommen nicht los vom Gedächtnis der unheilbaren Kränkungen. Sie verkörpern dieses verstörende Gedächtnis, das nicht als Weisheit des Alters auftritt, sondern als Renitenz und Ärgernis – und als

¹⁶¹ Ronge, Verena: Ist es ein Mann? Ist es eine Frau?, S. 164.

despotische Macht [...]“¹⁶². Die Sehnsucht nach einer Zeit, in der Reputation und Physis noch intakt waren, wird immer wieder aufgerufen und konsequent enttäuscht. Der General in *Die Jagdgesellschaft* zählt zu jenen Figuren, die im Krieg schwere Verletzungen davongetragen haben. Seine Frau kennt die Geschichte, wie ihm in Stalingrad der Arm abgerissen wurde, mittlerweile so gut wie er selbst. Sie akzeptiert seine dominierende Rolle, doch er wird seinen eigenen Ansprüchen nicht mehr gerecht, da er sich als unzulänglich begreift. Selbst aus seinem Wunsch, zum Oktoberfest zu fahren, wird nichts.

GENERALIN

Als erstes hat er sich gewünscht
daß wir auf das Oktoberfest fahren
aber wie es soweit war
sind wir nicht gefahren

SCHRIFTSTELLER

Weil man mit einem Arm
nicht schaukeln kann (JG, S. 374).

Die Männer können nicht mehr schaukeln, sie können bloß noch Anweisungen erteilen. Sie haben in Thomas Bernhards Theatertexten tatsächlich mehr Redeanteile als die Frauen, aber dies untermauert ihre Position keinesfalls zur Genüge. Schweigeakte sind oft höchstens scheinbar Ausdruck von Rückzug, Unterwerfung und Gehorsam. Schweigen ist nicht als Mangel zu begreifen, sondern zu einem wesentlichen Aspekt menschlicher Kommunikation zu erklären.¹⁶³ Die Frauen werden zwar aus gewissen Gesprächen ausgeschlossen, so zum Beispiel jenen über die Kunst, machen jedoch in einigen Fällen das Schweigen zu ihrem Refugium.

Das Toben der Altersnarren läuft ins Leere beziehungsweise gegen die Mauer des Schweigens. Sie können weder ihren Anspruch auf Redemacht noch auf körperliche Stärke durchsetzen. Was als die „schmerzliche Gegenwart des Körperlichen“¹⁶⁴ bezeichnet wurde, lässt sich in Verbindung mit den männlichen Formen der Kommunikation in Bernhards Theatertexten setzen. Die eigenen Unzulänglichkeiten sollen in einem Redefluss erstickt werden. Das Sprechen der männlichen Figuren erfüllt häufig nicht etwa die Funktion, den anderen Figuren etwas Konkretes mitzuteilen, sondern es geht vielmehr darum, sich der eigenen Stellung zu versichern. Gerade durch das weibliche Schweigen wird diese Stellung jedoch in Zweifel gezogen. Es kann aber nicht die Rede davon sein, dass ausschließlich den männlichen Figuren das

¹⁶² Höller, Hans: Alte Männer auf der Bühne. In: Mittermayer, Manfred/Huber, Martin (Hg.): „Österreich selbst ist nichts als eine Bühne“. Thomas Bernhard und das Theater. Wien: Brandstätter 2009, S. 53-57, 56.

¹⁶³ Vgl. Ronge, Verena: Ist es ein Mann? Ist es eine Frau?, S. 187.

¹⁶⁴ Höller, Hans: Alte Männer auf der Bühne, S. 56.

Sprechen zugeordnet wird und den weiblichen Figuren das Schweigen, denn die Konstellation ist komplexer.

Wie bereits erwähnt wurde, zählen der Spaßmacher aus *Die Macht der Gewohnheit* und Asamer aus *Die Jagdgesellschaft* zu den männlichen, textreduzierten Figuren. Der General oder der Zirkusdirektor Caribaldi hingegen gehören zu jenen Männern, die Angriffe auf ihre Identitäts- und Lebenskonzepte verzweifelt abzuwehren versuchen. Während der Frau tendenziell ein Ort außerhalb des herrschenden Diskurses zugewiesen wird und sie Schwierigkeiten hat, die eigenständige Identität zu beanspruchen, steht der Mann vor dem Problem, das vorgefertigte Konzept der eigenen Identität aufrechtzuerhalten.¹⁶⁵ Den Männern wird von vornherein zugestanden, an Diskussionen über politische und kulturelle Themen teilzunehmen, während den Frauen dies nicht ermöglicht wird. Die Frauen müssen sich ihren Platz in der Kommunikationssituation erst erkämpfen. Die Männer setzen den Maßstab, an welchem sich die Frauen zu orientieren haben. Die weiblichen Figuren entwickeln jedoch gewisse Kommunikationsstrategien, mit deren Hilfe sie sich patriarchalen Ordnungen zu entziehen versuchen. Eine dieser Strategien ist das Schweigen, welches sich in vielen Fällen als sehr wirkungsvoll erweist.

Schweigen erscheint den Männern als Resignation. Sie erkennen die subversive Macht der Schweigeakte nicht, fokussieren sich ganz auf wortreiche Anklagen, die allzu oft zu nichts führen. Sie sind jedoch nicht imstande, ihre Kommunikationsweise zu verändern. Der Verlust der Kontrolle über die Kommunikationssituation, die eigene Körperlichkeit und die Personen im sozialen Umfeld führt zum Gefühl der Isolation.

Dieses Gefühl der Isolation wird durch Worte zu durchbrechen versucht, was sich durch die Befürchtung erklären ließe, das Schweigen würde dieses tief empfundene Ausgestoßensein und den Kontrollverlust noch verstärken. Clara aus *Vor dem Ruhestand* ist eine jener Figuren, welche die Macht des Schweigens zu nutzen wissen. Clara schweigt und liest in einem Buch, dessen Inhalt dem in ihrer Familie Gesprochenen massiv widerspricht – dies reicht schon aus, um ihre Geschwister nachhaltig zu verärgern. Indem sie sich in gewisser Weise durch die Lektüre abschirmt und schützt zugleich, kommt ihrem Schweigen eine große Widerstandsfähigkeit zu. „Mithilfe der Bücher, die Clara gegen ihre Rede getauscht hat, äußert sie im Schweigen ihren Einwand gegen das System, das sie zum Schweigen bringt.“¹⁶⁶ Vera ver-

¹⁶⁵ Vgl. Ronge, Verena: Ist es ein Mann? Ist es eine Frau?, S. 259.

¹⁶⁶ Hane, Reika: Gewalt des Schweigens, S. 91.

sucht, Clara von der Lektüre abzubringen und sie zum Stopfen der Socken Rudolfs zu drängen. Vera versucht also, Clara zur Übernahme der für sie vorgesehenen Pflichten zu bewegen. Clara soll nicht selbst denken, sondern die ihr zugeordneten häuslichen Arbeiten übernehmen. Bereits ihre Lektüre ist ein ernstzunehmender Protest gegen die hierarchischen Strukturen innerhalb der Familie. Clara attestiert ihrer Schwester auch, sich ständig nur zu beherrschen, und sagt damit zugleich, dass sie selbst sich nicht so einschränken lässt.

CLARA

Du denkst beinahe ununterbrochen daran
du beherrschst dich nur
Beherrschung ist alles für dich
wie Vater
existierst du nur aus der Beherrschung
du lebst gar nicht wirklich
du lügst dir alles nur vor (VDR, S. 15).

Claras Schweigen ist ein Pochen auf Selbstbestimmungsmöglichkeiten. Sie möchte eben nicht beherrscht werden, sondern selbst festlegen, wie sie handelt und was sie denkt. Clara hinterfragt nicht nur die kollektive Vergangenheit, sondern auch die Abhängigkeiten innerhalb der Familie und somit auch die Geschlechterrollen. Dabei muss sie sich wiederholt Vorwürfe gefallen lassen. „VERA/ Alles ziehst du in den Schmutz/ CLARA/ In den Schmutz den es verdient“ (VDR, S. 31). An dieser Stelle zeigt sich Claras Gerechtigkeitsempfinden, das zur Generierung der innerfamiliären Konflikte erheblich beiträgt. Da deutlich wird, was sie denkt, wenn sie schweigt, wird ihr Schweigen zum Widerstand.

Claras Schweigen ist ein Beispiel für ein Schweigen, das eben nicht als Zustimmung oder Resignation gedeutet werden kann. Die scheinbar schwächere, im Rollstuhl sitzende Clara ist imstande, ihre Position durch ihr Schweigen zu stärken. „[D]ie Geschwister, denen durch die Sprachverweigerung Claras die Scheinhaftigkeit des eigenen Handelns vor Augen geführt wird und die sich dieses nonverbalen Angriffs nicht erwehren können“¹⁶⁷ müssen den Verlust an Boden im familiären Kräftespiel anerkennen. Clara verkörpert somit eine Frauenfigur, die durch ihr Schweigen eine Position der Stärke einnimmt. Es wird deutlich, wie das Schweigen zu einer Stellungnahme in einem konkreten Kommunikationskontext werden kann.

Die männlich konnotierten Redeflüsse münden oft genug nur in Verunsicherung und Irritation, während Claras Schweigen zur Selbstbehauptung dient. Die Frauenfiguren bei Bernhard lassen sich jedenfalls nicht mit dem gängigen Stereotyp betreffend die Geschwätzigkeit der Frauen in Verbindung bringen. Alfred Bellebaum weist auf das oftmals widerlegte Klischee

¹⁶⁷ Ronge, Verena: Ist es ein Mann? Ist es eine Frau?, S. 190.

hin, dass Frauen grundsätzlich viel mehr sprechen würden als Männer.¹⁶⁸ Im Hinblick auf Thomas Bernhards Theatertexte trifft diese Behauptung jedenfalls nicht zu. Wenn man bestimmten Figuren „Geschwätzigkeit“ attestieren müsste, so wären dies sicherlich die männlichen. Sie versuchen, ihre bröckelnde Stellung mittels eines Wortschwalls zusammenzuhalten. Jedoch erweist sich der Begriff der „Geschwätzigkeit“ ohnehin als wenig brauchbar, um der Komplexität der Kommunikationssituation in Bernhards Theatertexten gerecht zu werden. Es ist nie nur ein zielloses „Geschwätz“, das geäußert wird, sondern jede Rede dient einem wesentlichen Zweck – und sei es nur der, sich in der Rede des eigenen Ichs zu versichern. Es ist kein Geplauder, das zum harmlosen Gedankenaustausch dienen soll, sondern ein Angriff gegen die Vergänglichkeit der eigenen Identität.

Die Figuren sprechen gegen ihre Existenzängste an. Es ist also auch eine Qualität jener Figuren, die stumm bleiben, überhaupt zum Schweigen fähig zu sein. Die Interpretation des Schweigens ist davon abhängig, ob dieses als ernstzunehmendes Mittel in der Kommunikation begriffen wird. Es nur als Passivität und Resignation zu deuten, wäre zu kurz gegriffen. Immerhin gelingt es gerade den weiblichen Figuren immer wieder, durch ihr beharrendes Schweigen die gängigen Familien- und Gesellschaftsordnungen infrage zu stellen.

2.6. Selbstreflexion über das Schweigen

Wiederholt thematisieren die Figuren in Thomas Bernhards Dramen explizit die Funktion und Bedeutung von Schweigeakten. Sie weisen dem Schweigen von sich und anderen AkteurInnen sogar bestimmte Funktionen zu. Das Schweigen spielt also nicht nur als Ausbleiben des Sprechens, als strukturierendes Element sowie als Form von Widerstand, Verweigerung oder Resignation eine Rolle, sondern auch als Phänomen, welches auf der Bühne besprochen wird. Es lassen sich unterschiedliche Herangehensweisen der Figuren an die Aufgabenstellung, die Rätselhaftigkeit dessen, was nicht gesagt wird, zu ergründen, feststellen. Schweigen führt oftmals zu Missverständnissen¹⁶⁹, da es schwierig ist, die Bedeutung des Nichts-Sprechens zu

¹⁶⁸ Vgl. Bellebaum, Alfred: *Schweigen und Verschweigen*, S. 150.

¹⁶⁹ Vgl. Meise, Katrin: *Une forte absence*, S. 78.

bestimmen. Die ZuhörerInnen entscheiden darüber, ob jemand bewusst schweigt oder bloß kurzzeitig still ist¹⁷⁰, weil eine Redepause eingelegt wird.

Umso mehr Aufmerksamkeit sollte den Ausführungen der Figuren gewidmet werden, die ihrem Schweigen gelten. Hierbei muss darauf hingewiesen werden, dass das Sprechen über das eigene Schweigen eine Inszenierung darstellt. Hinter der vordergründig zugewiesenen Funktion des Schweigeakts können sich weitere bedeutsame Aspekte verbergen.

MUTTER

Diese furchtbaren stummen Rollen
Diese fortwährend schweigenden Charaktere
Die gibt es ja auch in der Wirklichkeit
Der eine redet und der andere schweigt
Er hätte vielleicht vieles zu sagen
Aber es ist ihm nicht erlaubt
Er muß diese Überanstrengung durchhalten
Wir bülden dem Schweigenden alles auf (AZ, S. 337).

Hier wird auf den Umstand verwiesen, dass mit der Entscheidung für das absichtliche Stummbleiben einhergeht, vieles nicht äußern zu können. Das Schweigen wird in diesem Fall als anstrengende Tätigkeit begriffen, für welche man sich allerdings nicht selbst entscheidet, vielmehr wird dem Schweigenden von anderen diese Arbeit auferlegt. Die Last, sich nicht äußern zu können, hat allerdings auch Auswirkungen auf jene, die in Kontakt mit den schweigenden AkteurInnen stehen, wie sich an der folgenden Textstelle zeigt:

MUTTER

Die Ruhe macht verrückter als alles andere
zum Schriftsteller
Sie suchen das Glück denke ich
trinkt
Wo ist es Ihr Glück (AZ, S. 341)

Der Schriftsteller antwortet nicht und die Mutter beginnt, von ihrem verstorbenen Mann zu erzählen, der früher häufig draußen gestanden sei und ihr ebenfalls nie antworten wollte. „MUTTER/ Ich wußte er wird mir nicht antworten/ er drehte sich um und ging an mir vorbei/ wortlos“ (AZ, S. 341-342).

Immer wieder versucht sie, die Wortlosigkeit zu durchstoßen, was ihr aber nicht gelingt. Die Konfrontation mit den schweigenden Figuren stellt für die Mutter eine Herausforderung dar, der sie sich immer wieder aus Neue stellen muss. Das Schweigen für sich erzeugt noch keine spezifische Bedeutung, sondern erst die Unterbrechung einer Rede bzw. der Widerstand ge-

¹⁷⁰ Vgl. Assmann, Jan: Einführung, S. 16.

gen einen bestimmten Diskurs lässt die Hintergründe erahnen.¹⁷¹ Die Mutter erklärt, gewusst zu haben, keine Antwort zu erhalten, aber dennoch gefragt zu haben. Auf das Ausbleiben von Sprache weiß sie nicht anders zu reagieren als durch Sprache. Dieses Paradox verweist auf die Erwartung, jemanden durch ständiges Sprechen in Gesprächskontexte einzubinden. Um sich allen Äußerungen auf Dauer zu widersetzen und stumm zu bleiben, ist eine beachtliche Willensanstrengung nötig. Schweigende Figuren befinden sich in einem Zustand, in den sie sich selbst begeben haben oder in welchen sie getrieben wurden.

In *Die Jagdgesellschaft* ist die Generalin davon überzeugt, sie habe allen außer sich selbst das Reden unmöglich gemacht. Sie behauptet, alle zum Schweigen gebracht zu haben (Vgl. JG, S. 355). In Zusammenhang mit dieser Aussage steht die Metapher einer Mauer des Schweigens:

SCHRIFTSTELLER

Jetzt

Auf einmal

Wollen Sie ihn nicht mehr verletzen

GENERALIN *pathetisch*

Ich habe eine Mauer des Schweigens

Um ihn aufgerichtet (JG, S. 361).

Das Bild einer Mauer, die den General umgibt und die alle Informationen abfängt, die er nicht hören will beziehungsweise darf, verdeutlicht sehr gut das Problem, sich verständlich machen zu wollen, dies aber nicht zu können. Aus dem Umstand, sich nicht mitteilen zu dürfen, resultiert das andauernde Schweigen. Die Gründe dafür, weshalb die Mauer des Schweigens nicht zu überwinden ist, können vielfältig sein. So wagt man es häufig nicht, bestimmte Themen anzusprechen. Die Tabuisierung gewisser Äußerungen, Themenfelder und Erinnerungen ist in vielen Fällen bedingt durch Emotionen wie Schuld, Abscheu und Scham.¹⁷² Geht man davon aus, dass die Menschen prinzipiell reden wollen (vgl. JG, S. 362), so wie es der Schriftsteller in *Die Jagdgesellschaft* tut, schließt an diese Annahme die Frage an, warum manche Figuren nicht mehr oder kaum noch sprechen. Der Schriftsteller selbst „spielt die Rolle des beobachtenden Angstmachers.“¹⁷³ Er nimmt eine gewisse Distanz ein, um über das Geschehen zu reflektieren. Was er beobachtet, nutzt er unmittelbar für sein eigenes Schaffen. Aber das Beschriebene ist keineswegs ident mit dem Beobachteten. Dem Schriftsteller kommt gewissermaßen die Macht zu, das Schicksal der anderen Figuren darzustellen. Er kann es auf die Bühne bringen, was im Kontext des Textes fast wie eine Drohung klingt. Der Schriftsteller weist

¹⁷¹ Vgl. Krammer, Stefan: „redet nicht von Schweigen ...“, S. 41.

¹⁷² Vgl. Assmann, Aleida: Formen des Schweigens, S. 58.

¹⁷³ Klug, Christian: Thomas Bernhards Theaterstücke, S. 283.

auch auf die großen Anstrengungen hin, welche nötig sind, um Menschen zum Schweigen zu bringen.

SCHRIFTSTELLER

Daß es Ihnen gelungen ist
ihm den Borkenkäfer
zu verheimlichen
Die Förster
und die Holzknechte
alle mit dem Wald Zusammenhängenden
zum Schweigen zu bringen
denn daß das schwierig ist
den Menschen
der zum Reden geboren ist gnädige Frau
zum Schweigen zu bringen (JG, S. 362).

Allein die Formulierung, dass man jemanden zum Schweigen bringt, hat etwas Gewalttames an sich. Sprachliche Gewalt ist ebenso wie physische Gewalt imstande, für Unterdrückung und Angst zu sorgen. Das Schweigen kann zwar die Freiheit gegenüber der Wirkmacht des herrschenden Diskurses verdeutlichen¹⁷⁴, aber es verhindert auch, diesen Diskurs massiv infrage zu stellen, da man sich ihm bloß entzieht. Die Spielarten von physischer und psychischer Gewalt in Bernhards Theatertexten sind zahlreich. Die körperlichen Beeinträchtigungen der Figuren verweisen auf ihren Kampf gegen die eigene Vergänglichkeit. Der „Verkrüppelung“ werden in mancherlei Hinsicht sogar ästhetische Qualitäten zugeschrieben:

SCHRIFTSTELLER

[...]
eine verkrüppelte ist die Welt
und die menschliche Natur eine verkrüppelte
und sprechen wir von der Schönheit
ist es doch nur mikroskopisch gemeint
Was uns am schönsten entgegenkommt
Verstümmelung gnädige Frau (JG, S. 390).

Mit dem Schlagwort „Verkrüppelung“ ist die Vorstellung verbunden, dass ein Ursprungszustand verkümmerte und eine Rückkehr zu diesem nicht mehr im Bereich des Möglichen liegt. Aus der „Verkrüppelung“ resultieren Ekel, Widerwille und Schweigen. Indem über das reflektiert wird, was die Figuren an der Welt als unerträglich wahrnehmen, wird auch über die Ursachen des Schweigens reflektiert. Die Reflexion ist in Thomas Bernhards Theatertexten ein strukturierendes Element. Große Teile des Gesprochenen stehen nicht in unmittelbarem Bezug zum Fortgang der Handlung, sondern bieten Exkurse zu Vergangenen, Krankheit oder

¹⁷⁴ Vgl. Hane, Reika: Gewalt des Schweigens, S. 28.

Kunst. Immer wieder gerät die Reflexion über das Leben zu einer Reflexion über Sprache und somit auch über Schweigen. Die Frage, was sich mittels Sprache überhaupt ausdrücken lässt, wird nicht durch Worte, sondern durch den Übergang in Schweigen beantwortet.

Claras schweigsames Lesen in *Vor dem Ruhestand* wird bewusst eingesetzt, um als Störfaktor in der Kommunikation der Familie zu fungieren. Die Geschwister Claras bemerken die Bedrohung, die von diesem Schweigen ausgeht, und versuchen es zu unterbinden. Es ist also keineswegs so, dass die Figuren in den Bernhardschen Theatertexten das subversive Potenzial des Schweigens nicht erkennen würden. Ihnen ist durchaus bewusst, dass auch von Schweigenden eine Bedrohung ausgehen kann. Das Schweigen ist imstande, in bestimmten Kommunikationssituationen eine der Rede ebenbürtige oder sogar bevorzugte Position einzunehmen. Schweigeakte können ebenso wirkungsvoll eingesetzt werden wie lange Monologe.

Die Figuren Bernhards kämpfen um die Möglichkeiten, sich zu artikulieren. Es mag den Anschein erwecken, als verlaufe die Kommunikation in den Dramen kreisförmig, als kehre sie immer wieder zum Anfang zurück, als ändere sich nichts, als werde immer nur bereits Bekanntes wiederholt. Die andauernden Reden führen nur zur Erhaltung eines Zustands, der als unerträglich aber zugleich als unveränderbar beschrieben wird. „Für viele, wenn nicht die meisten Bernhardfiguren ist das Zusammensein schier unerträglich, aber ihre Angst vor dem Alleinsein ist so groß, dass die bestehenden Verstrickungen um jeden Preis aufrechterhalten werden müssen.“¹⁷⁵ Es entsteht also der Eindruck, dass sich nichts ändert, was man auch sagt. Hier eröffnet das Schweigen neue Möglichkeiten, denn wenn das Reden nicht zu einer Veränderung des status quo führt, so sind vielleicht gerade nonverbale Zeichen ein Mittel, um aus dem festgefahrenen Machtgefüge auszubrechen. Indem man sich dem bereits so oft Gesagten und Gehörten verweigert, öffnet man den Blick für neue Denk- und Handlungsoptionen.

Das Schweigen umfasst gerade jenen Bereich, in den die Worte nicht vordringen. Bei der Reflexion über das Schweigen wird es aber wiederum nötig, es zu beschreiben. Zumeist werden die Schweigeakte im Hinblick auf ihre Wirkungen bestimmbar. In einigen Fällen werden sie auch als Angriff auf die eigene Identität aufgefasst. An manchen Stellen wird das Schweigen so gezielt hervorgehoben, dass sich die Frage nach den Ursachen des Schweigens in den Vordergrund drängt. Die Reflexion über das Schweigen unterscheidet sich deutlich von der Reflexion über die Stille, welche einerseits als Wunsch, andererseits als Bedrohung auftaucht.

¹⁷⁵ Langer, Renate: Verstrickt und erstickt. Thomas Bernhards abstrakte Beziehungsfallen. In: Österreich selbst ist nichts als eine Bühne“. Thomas Bernhard und das Theater. Wien: Brandstätter 2009, S. 66-70, 66.

Das fortwährende Reden ergibt sich auch aus der Unfähigkeit mancher Figuren, die Stille zu ertragen.

Die Generalin aus *Die Jagdgesellschaft* bringt den Zustand der Stille, der daraus resultiert, dass sie alle zum Schweigen brachte, folgendermaßen auf den Punkt: „GENERALIN/ Kein Mensch/ niemand/ hat etwas gesagt“ (JG, S. 363). Es ist fraglich, ob dieser Zustand der Stille ein dauerhafter sein kann. Es hat den Anschein, als sei gerade die Stille das, wovor sich die Figuren mit hohen Redeanteilen in Bernhards Dramen fürchten. Die schweigenden Figuren haben diesen Umstand erkannt und quälen die scheinbar unangefochtenen Tyrannen durch Wortlosigkeit. Es ist nicht nur durch Taten und Worte möglich, alte Ordnungen ins Wanken zu bringen oder gar zu „zerstören“:

GENERALIN

[...]

Diese Leute
sagt mein Mann
die nur alles
zerstören wollen
die alles zersetzen
die alles heruntermachen
wirft die Karten hin

SCHRIFTSTELLER *legt die Karten auf den Tisch* (JG, S. 389).

Während die Figuren mit hohen Sprechanteilen alle Karten sofort auf den Tisch legen, behalten die schweigsamen AkteurInnen zunächst vieles für sich. Sie gehen auf Distanz und es ist nicht einfach aufzudecken, was sich hinter ihrem Schweigen verbirgt. Den Figuren ist bewusst, dass das Schweigen als strategisches Mittel eingesetzt werden kann, um sich nicht in die Karten blicken zu lassen. Deshalb unternehmen die wortmächtigen Figuren immer wieder neue Versuche, das Schweigen ihres sozialen Umfelds zu brechen. Das Schweigen wird „zum formbestimmenden Element“¹⁷⁶ in Bernhards Dramen, welches diese wohl zumindest ebenso prägt wie die langen Reden der „Geistesmenschen“. Thomas Bernhards dramatisches Schaffen zeichnet es aus, dass eine Form für das Gefundene wurde, was sich verbal nicht explizit ausdrücken lässt. Das Unsagbare wird aber nicht ausgeblendet, sondern im Schweigen vermittelt.

Durch die Reflexion über die Schweigeakte innerhalb der Theatertexte wird bereits auf die Möglichkeit hingewiesen, sich durch Schweigen auszudrücken. Die Schweigeakte sind aber imstande, die Figuren mit hohen Redeanteilen zu verärgern oder zu verstören. Sie reagieren

¹⁷⁶ Krammer, Stefan: „redet nicht von Schweigen ...“, S. 188.

auf das Schweigen durch überbordendes Reden. Es wirkt, als treibe sie eine gewisse Furcht vor der Ruhe und dem endgültigen Verstummen an. Aber auch das beharrliche Schweigen geht mit gewissen Risiken einher. Wer zu lange schweigt, läuft Gefahr, nicht mehr zur Sprache zu finden.

3. Fazit

Thomas Bernhards Theatertexte sind von der Gegenüberstellung wortmächtiger und textreduzierter Figuren gekennzeichnet. Durch beharrendes Schweigen gelingt es den Figuren in Bernhards Dramen immer wieder, etablierte Machtverhältnisse in Zweifel zu ziehen. Besonders die Redeflüsse der sogenannten „Altersnarren“ und „Geistesmenschen“ werden oftmals durch Schweigen gestoppt.

Anhand der Untersuchung des Zusammenhangs zwischen Schweigen und Verschweigen kann man erkennen, dass Schweigeakte sowohl als Form des Widerstands fungieren als auch der Aufarbeitung der Vergangenheit entgegenstehen können. Die schweigsamen Figuren sind nicht in der Lage, ihr soziales Umfeld zum Überdenken der Vergangenheit zu bewegen. Dem Scheitern der Versuche, an den gegenwärtigen Zuständen etwas zu ändern, folgt oft ein Rückzug in die Wortlosigkeit.

Wie nahe sich Schweigen und Verschweigen stehen, ist beispielsweise in *Vor dem Ruhestand* erkennbar. Claras Schweigen bildet zwar einen Gegenpol zu den Äußerungen ihrer Geschwister, dennoch ist fraglich, ob ihr Schweigen nachhaltige Veränderungen im familiären Machtgefüge bewirken kann. Das Verschweigen ergibt sich in Bernhards Theatertexten häufig aus sozialen Abhängigkeiten und Ohnmacht. Grundsätzlich zu unterscheiden ist jenes Schweigen, das aus der Unfähigkeit, etwas sprachlich auszudrücken, resultiert, vom bewussten Verschweigen.

Im Zuge der Analyse des Schweigens in der Gemeinschaft wurde deutlich, dass das Schweigen verbindend wirken kann. Es handelt sich jedoch nicht um ein homogenes Schweigen, da die eine Gemeinschaft bildenden Figuren mit ihren Schweigeakten unterschiedliche Ziele verfolgen. In *Die Macht der Gewohnheit* ist es gerade das Schweigen, welches das Ensemble eng aneinander bindet. Dem Zirkusdirektor Caribaldi kommen zwar die meisten Redeanteile zu, doch all seine Äußerungen werden von dem schweigsamen Ensemble, das zwar abhängig von ihm ist, aber sich ihm durch gewisse Gesten immer wieder entgegenstellt, infrage gestellt. Durch die Gegenüberstellung eines schweigsamen Kollektivs und einer wortmächtigen Figur ergibt sich eine spezifische Kommunikationsstruktur, die jedoch komplexer ist, als es auf den ersten Blick scheinen mag. Es gilt nämlich, sich von der Vorstellung zu lösen, dass die Fähigkeit mancher Figuren, viel zu sprechen, sogleich Macht bedeutet. Sie unternehmen zwar den

Versuch, ihre Position durch anhaltende Redeflüsse zu festigen, jedoch gelingt dies keineswegs immer.

Auffällig ist, dass in vielen Theatertexten Thomas Bernhards die Beziehung von HerrInnen und DienerInnen eine wesentliche Rolle spielt. Die HerrInnen kämpfen gegen das Schweigen der ihnen untergeordneten Figuren an, wobei es paradoxerweise sie selbst sind, die ihr Dienstpersonal zum Schweigen bringen. Sie versuchen, die Mauer des Schweigens zu durchbrechen. Das Schweigen nehmen sie als Bedrohung wahr. Die Schweigeakte vermögen nachhaltig zu irritieren und den Fortgang der entscheidend zu beeinflussen. Die Bestimmung der Ursachen des Schweigens ist in hohem Maße von den familiären und gesellschaftlichen Ordnungen, denen sich die Figuren unterwerfen oder gegen die sie aufbegehren, abhängig. Wenn die Rede davon ist, dass jemand zum Schweigen gebracht wird, so steht das Schweigen in unmittelbarem Zusammenhang mit psychischer Gewalt. Das Verhältnis von Sprache und Macht ist an der Abhängigkeit der DienerInnen von den HerrInnen gut erkennbar. Die Redemacht wird dazu eingesetzt, die dominante Position zu festigen.

Die Behandlung der Unterschiede zwischen männlichem und weiblichem Schweigen zeigte, dass die langen Monologe in Bernhards Dramen zumeist männlich konnotiert sind. Dem Konzept der „sprachlosen Frau“ kommt besondere Bedeutung zu. Die Frauen werden aus dem Diskursraum ausgeschlossen. Es wird ihnen nicht zugestanden, an den Gesprächen der „Geistesmenschen“ teilzunehmen. Die Frauen sollen deren Anweisungen befolgen und sich nicht in Diskussionen über Kunst und Philosophie einzubringen versuchen.

Clara aus *Vor dem Ruhestand* ist beispielsweise eine Frauenfigur, deren Schweigen aus dem Wunsch nach Selbstbestimmung entsteht. Ihr schweigsames Lesen wird von den anderen Familienmitgliedern als Bedrohung begriffen. Die Vorstellung von der sprachlosen Frau und dem redegewaltigen Mann ist aber auch kritisch zu hinterfragen. Immerhin verbirgt sich hinter dem Sprechen der männlichen Figuren häufig eine große Verunsicherung und eine Hilflosigkeit angesichts der eigenen Vergänglichkeit. Die Zurschaustellung von Redemacht soll zur Festigung der Stellung innerhalb der Familie oder der Gesellschaft beitragen, doch dies gelingt oftmals nicht.

Auch die Selbstreflexion über das Schweigen spielt in Thomas Bernhards Theatertexten eine nicht zu vernachlässigende Rolle. Die Figuren erkennen durchaus die Möglichkeit, durch Schweigeakte Gespräche zu stören und die gegenwärtigen Verhältnisse infrage zu stellen. Immer wieder gehen die Figuren auf ihren Kampf um Ausdrucksmöglichkeiten ein. Das Ringen um Sprachmacht wird verbunden mit dem Bekämpfen der eigenen Vergänglichkeit. Die

sogenannten „Altersnarren“ versuchen sich in ihrer scheinbar nicht enden wollenden Rede ihrer gesellschaftlichen Position und ihrer Identität zu versichern.

Weitere Untersuchungen könnten sich der Frage annehmen, welchen Stellenwert das Schweigen in Thomas Bernhards Prosatexten einnimmt. In Bezug auf die Analyse des Schweigens in Bernhards Dramen wäre es lohnend, eine Auswahl an Inszenierungen zu erstellen und zu fragen, welche Bedeutung dem Schweigen in diesen zukommt. Ob das Publikum auf die Schweigeakte aufmerksam wird, hängt wohl wesentlich davon ab, wie stark diese zur Schau gestellt werden. Das Schweigen versteckt sich in gewisser Weise hinter der Sprache. Schweigeakte wirken zunächst unauffällig, da es den Anschein erwecken mag, dass jemand, der schweigt, gar nicht kommuniziert. Wenn in Situationen, in denen verbale Äußerungen erwartet werden, Schweigeakte gezielt eingesetzt werden, so rücken nonverbale Zeichen in den Fokus.

Das Schweigen erfüllt eine Schutzfunktion, da die anderen Figuren kaum Zugriff auf das haben, was nicht gesagt wird. Solange man seine Gedanken nicht verbalisiert und anderen zu Gehör bringt, läuft man nicht Gefahr, dass diese kritisiert und abgewertet werden. Schweigeakte ergeben sich sicherlich in manchen Fällen aus Angst. Man fürchtet sich vor den Konsequenzen, die es nach sich ziehen könnte, wenn man das Wort ergreift. Dennoch wird im Schweigen oft Kritik an den etablierten Hierarchien geübt.

Abschließend kann gesagt werden, dass das Schweigen in Thomas Bernhards Theatertexten den Fortgang der Handlung wesentlich beeinflusst. Es ist nicht nur der Hintergrund, vor dem die sprachlichen Äußerungen getätigt werden, sondern es beeinflusst die Kommunikationssituationen selbst entscheidend. Das Schweigen als gezielt eingesetzte Kommunikationsstrategie sorgt nicht nur für Irritationen, sondern vermag eben auszudrücken, was mittels verbaler Äußerungen nicht gesagt werden kann. Die Erfahrung, dass gerade das, worüber nicht gesprochen wird, die Gegenwart am meisten prägt, mag bei der präzisen Gestaltung der Schweigeakte eine Rolle gespielt haben. Auch im Zuge der Analyse ist der Versuch reizvoll, das aufzudecken, was die Figuren nicht über die Lippen brachten. Man kann niemals genau feststellen, was jemandem im Halse stecken blieb, aber man kann Indizien finden, weshalb womöglich vor der Verbalisierung bestimmter Sachverhalte zurückgeschreckt wurde.

Im Zuge dieser Arbeit sollte gezeigt werden, dass die Konsequenz von Schweigen nicht bloß Stille ist. Schweigen ist als Kommunikationshandlung zu verstehen, die imstande ist, Gespräche aktiv zu beeinflussen. Was in Thomas Bernhards Dramen nicht gesagt wird, kann nicht endgültig bestimmt werden. Es ist jedoch festzuhalten, dass eine Schärfung der Aufmerksam-

keit für das Schweigen eine neue Sichtweise auf diese Theater Texte eröffnet. In Thomas Bernhards Dramen werden die Grenzen der Sprache und die Funktionen des Schweigens ausgelotet. Ein Wesensmerkmal des Schweigens ist, dass es sich immer wieder entzieht. Mithilfe von Worten das Schweigen zu erklären, ist ein kompliziertes, aber keineswegs auswegloses Unterfangen. Immer wieder wird die Sprache an ihre Grenzen stoßen und in Schweigen münden, weshalb auch die Nachdenkprozesse über die Ursachen und Funktionen des Schweigens nicht enden dürfen.

4. Siglenverzeichnis

Bei den hier angeführten Werken handelt es sich um Theatertexte von Thomas Bernhard. Die exakte Angabe ist im Literaturverzeichnis zu finden.

FB – *Ein Fest für Boris*

JG – *Die Jagdgesellschaft*

VDR – *Vor dem Ruhestand*

AZ – *Am Ziel*

P – *Der Präsident*

TM – *Der Theatermacher*

MG – *Die Macht der Gewohnheit*

5. Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Bernhard, Thomas: Ein Fest für Boris. In: Bernhard, Thomas: Dramen I. Hg. von Manfred Mittermayer und Jean-Marie Winkler. Bd. 15. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S.137-221.

Bernhard, Thomas: Die Jagdgesellschaft. In: Bernhard, Thomas: Dramen I. Hg. von Manfred Mittermayer und Jean-Marie Winkler. Bd. 15. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S.329-420.

Bernhard, Thomas: Die Macht der Gewohnheit. In: Bernhard, Thomas: Dramen II. Hg. von Manfred Mittermayer und Jean-Marie Winkler. Bd. 16, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 7-124.

Bernhard, Thomas: Der Präsident. In: Bernhard, Thomas: Dramen II. Hg. von Manfred Mittermayer und Jean-Marie Winkler. Bd. 16, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S.125-255.

Bernhard, Thomas: Am Ziel. In: Bernhard, Thomas: Dramen IV. Hg. von Bernhard Judex und Manfred Mittermayer. Bd. 18, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, S. 253-373.

Bernhard, Thomas: Vor dem Ruhestand. In: Bernhard, Thomas: Dramen IV. Hg. von Bernhard Judex und Manfred Mittermayer. Bd. 18, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, S. 7-133.

Bernhard, Thomas: Der Theatermacher. In: Bernhard, Thomas: Dramen V. Hg. von Martin Huber, Bernhard Judex und Manfred Mittermayer. Bd. 19, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2011, S. 97-221.

Sekundärliteratur

Assmann, Aleida: Formen des Schweigens. In: Assmann, Aleida / Assmann, Jan (Hg.): Schweigen. Archäologie der literarischen Kommunikation XI. München: Fink 2013, S. 51-68.

Assmann, Jan: Einführung. In: Assmann, Aleida / Assmann, Jan (Hg.): Schweigen. Archäologie der literarischen Kommunikation XI. München: Fink 2013. S. 9-25.

Barthes, Roland: Das Neutrum. Vorlesung am Collège de France, 1977 – 1978. Hg. von Marty, Eric. Übersetzt von Horst Brühmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005.

Bauer, Gerhard: Wortohnmacht und ohnmächtiges Schweigen in einem faschistisch regierten Volk. In: Schmitz, Ulrich (Hg.): Schweigen. Osnabrücker Beiträge zur Sprachtheorie: Osnabrück, o. A. 1990, S. 155-167.

Bellebaum, Alfred: Schweigen und Verschweigen. Bedeutungen und Erscheinungsvielfalt einer Kommunikationsform. Opladen: Westdeutscher Verlag 1992.

Burke, Peter: Reden und Schweigen. Zur Geschichte sprachlicher Identität. Berlin: Wagenbach 1994.

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

Damianisch, Alexander: Das Versagen der Moderne. Poetiken des Verstummens in der literarischen Moderne als traditionsstiftendes Element der österreichischen Literaturgeschichte. Diss. Univ. Wien 2004.

Eickhoff, Hajo: Die Vertiefung in den Schmerz. Thomas Bernhard als Philosoph des Leids. In: Heinze, Martin u.a. (Hg.): Das Maß des Leidens. Klinische und theoretische Aspekte seelischen Krankseins. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003, S. 401-413.

Endres, Ria: Am Ende angekommen. Hg. von Thomas Beckermann. Frankfurt am Main: Fischer 1980.

Fellinger, Raimund / Huber, Martin / Ketterer, Julia (Hg.): Thomas Bernhard – Siegfried Unseld – Der Briefwechsel. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009.

Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Bd. 1. Das System der theatralischen Zeichen. 5., unveränderte Auflage. Tübingen: Gunter Narr 2007.

Gansel, Carsten / Zimniak, Pawel (Hg.): Reden und Schweigen in der deutschsprachigen Literatur nach 1945. Wrocław/Dresden: Neisse 2006 (= Beiheft zum Orbis Linguarum, Bd. 49).

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

Hahn, Alois: Schweigen, Verschweigen, Wegschauen und Verhüllen. In: Assmann, Aleida und Jan (Hg.): Schweigen. Archäologie der literarischen Kommunikation XI. München: Fink 2013. S 29-50.

Hane, Reika: Gewalt des Schweigens. Verletzendes Nichtsprechen bei Thomas Bernhard, Kōbō Abe, Ingeborg Bachmann und Kenzaburō Ōe. Berlin / Boston: Walter de Gruyter 2014.

Heimböckel, Dieter: Empathische Unaussprechlichkeit. Sprachkritik im Werk Heinrich von Kleists. Ein Beitrag zur literarischen Sprachskepsistradition der Moderne. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2003 (= Palaestra, Bd. 319).

Heinze, Martin u.a. (Hg.): Das Maß des Leidens. Klinische und theoretische Aspekte seelischen Krankseins. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003.

Höller, Hans: Alte Männer auf der Bühne. In: Mittermayer, Manfred/Huber, Martin (Hg.): „Österreich selbst ist nichts als eine Bühne“. Thomas Bernhard und das Theater. Wien: Brandstätter 2009, S. 53-57.

Jahraus, Oliver: Die Wiederholung als werkkonstitutives Prinzip im Œuvre Thomas Bernhards. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 1991.

Jang, Eun-Soo: Die Ohn-Machtspiele des Altersnarren. Untersuchungen zum dramatischen Schaffen Thomas Bernhards. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 1993.

Jelinek, Elfriede: Die Klavierspielerin. Reinbek: Rowohlt 1986.

Judex, Bernhard: Thomas Bernhard. Epoche – Werk – Wirkung. Hg. von Wilfried Barner und Gunter E. Grimm. München: C.H. Beck 2010.

Kafka, Franz: Brief an den Vater. In: Nachgelassene Schriften und Fragmente II. Hg. v. Jost Schillemeit. Frankfurt am Main: Fischer 1992, S. 143-217.

Kasten, Ingrid: Die doppelte Autorschaft. Zum Verhältnis Sprache des Menschen und Sprache Gottes in mystischen Texten des Mittelalters. In: Eggert, Hartmut / Golec, Janusz (Hg.): »...wortlos der Sprache mächtig«. Schweigen und Sprechen in der Literatur und sprachlicher Kommunikation. Stuttgart/Weimar: Metzler 1999, S. 9-30.

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

Krammer, Stefan: „Die furchtbaren stummen Rollen“. Zu Thomas Bernhards Dramaturgie des Schweigens. In: „Österreich ist selbst nichts als eine Bühne“. Thomas Bernhard und das Theater. Hg. von Manfred Mittermayer und Martin Huber. Wien: Christian Brandstätter Verlag, 2009. S 62-65.

Krammer, Stefan: „redet nicht von Schweigen ...“. Zu einer Semiotik des Schweigens im dramatischen Werk Thomas Bernhards. Würzburg: Königshausen und Neumann 2003 (= Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 436).

Langer, Renate: Verstrickt und erstickt. Thomas Bernhards abstrakte Beziehungsfallen. In: Österreich selbst ist nichts als eine Bühne“. Thomas Bernhard und das Theater. Wien: Brandstätter 2009, S. 66-70.

Meise, Katrin: Une forte absence. Schweigen in alltagsweltlicher und literarischer Kommunikation. Tübingen: Narr 1996 (= ScriptOralia, Bd. 89).

Menke, Raban: „das Gewebe ist das Interessante.“ Pathologische Anatomie und Poetologie in Thomas Bernhards ‚Der Ignorant und Wahnsinnige‘. In: Schlößler, Franziska / Villinger, Ingeborg (Hg.): Politik und Medien bei Thomas Bernhard. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 93-109.

Mennemeier, Franz Norbert: Modernes Deutsches Drama. Kritik und Interpretation. Bd. 2: 1933 bis 1970er Jahre. Dritte, verbesserte und erweiterte Auflage. Berlin: Weidler Buchverlag 2006.

Meyer-Arlt, Regine: Nach dem Ende. Posthistoire und die Dramen Thomas Bernhards. Hildesheim, New York, Zürich: Olms-Weidmann 1997 (= Germanistische Texte und Studien, Bd. 56).

Mittermayer, Manfred / Huber, Martin (Hg.): „Österreich selbst ist nichts als eine Bühne“. Thomas Bernhard und das Theater. Wien: Brandstätter Verlag 2009.

Neckam, Jürgen: Die Darstellung von Behinderten im dramatischem Werk Thomas Bernhards inklusive deren Rezeption. Dissertation. Univ. Wien 2005.

Plaice, Renata: Spielformen der literatur. Der Moderne und der postmoderne Begriff des Spiels in den Werken von Thomas Bernhard, Heiner Müller und Botho Strauß. Würzburg: Königshausen & Neumann 2010 (= Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 699).

Ronge, Verena: Alles nur Theater. Die Inszenierung männlicher (Sprach-)Macht und weiblicher (Sprach-)Ohnmacht in den Dramen Thomas Bernhards. In: Huber, Martin / Judex, Bernhard u.a. (Hg.): Thomas Bernhard Jahrbuch 2007/2008. Wien u.a.: Böhlau 2009. S. 73-85.

Ronge, Verena: Ist es ein Mann? Ist es eine Frau? Die (DE)Konstruktion von Geschlechterbildern im Werk Thomas Bernhards. Köln u.a.: Böhlau 2009 (= Literatur – Kultur – Geschlecht, Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte, Bd. 51).

Sartre, Jean-Paul: Was ist Literatur? Gesammelte Werke. Hg. von Traugott König. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1981.

Schlößler, Franziska / Villinger, Ingeborg (Hg.): Politik und Medien bei Thomas Bernhard. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002.

Schmidt-Dengler, Wendelin: *Der Übertreibungskünstler*. Studien zu Thomas Bernhard. Herausgegeben v. Huber, Martin und Straub, Wolfgang. 4., erw. Aufl., Wien: Sonderzahl 2010.

Schmitz, Ulrich: Beredtes Schweigen – Zur sprachlichen Fülle der Leere. Über Grenzen der Sprachwissenschaft. In: Schmitz, Ulrich (Hg.): Schweigen. Osnabrücker Beiträge zur Sprachtheorie: Osnabrück, o. A. 1990, S 5-58.

Schönwandt, Katja: Das Gegenstück zum Sprechen. Untersuchungen zum Schweigen in der skandinavischen und deutschen Literatur. Frankfurt: Peter Lang 2011 (= Berliner Beiträge zur Literatur- und Kulturgeschichte, Bd. 10).

Spanknebel, Sebastian: Über sich reden und schweigen. In: Sandra Markewitz (Hg.): Jenseits des beredten Schweigens. Neue Perspektiven auf den sprachlosen Augenblick. Bielefeld: Aisthesis 2013, S. 305-314.

Szondi, Peter: Theorie des modernen Dramas (1880-1950). Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963.

Tabah, Mireille: Der „Geistesmensch“ und die Frauen. Zur Parodie der Geschlechterrollen in Thomas Bernhards Theater. In: Mittermayer, Manfred/ Huber/ Martin (Hg.): „Österreich selbst ist nichts als eine Bühne.“ Thomas Bernhard und das Theater. Wien: Christian Brandstätter Verlag 2009. S 71-74.

Zimniak, Pawel: Reden und Schweigen in der deutschsprachigen Literatur nach 1945 – Statt eines Vorwortes. In: Gansel, Carsten / Zimniak, Pawel (Hg.): Reden und Schweigen in der deutschsprachigen Literatur nach 1945. Wrocław/Dresden: Neisse 2006 (= Beiheft zum Orbis Linguarum, Bd. 49), S. 5-17.

Internetquelle

Bernhard, Thomas: Drei Tage. Ein Porträt von Ferry Radax (1970). Online unter URL <http://www.youtube.com/watch?v=P3Hi7PgsBfg> (21.10.2015).

6. Anhang

6.1. Abstract

In der vorliegenden Arbeit werden Thomas Bernhards Theater Texte im Hinblick auf den Aspekt des Schweigens untersucht. Es wird danach gefragt, was durch das Schweigen ausgedrückt wird und welche Funktionen den Schweigeakten zukommen. Das Schweigen der Figuren wird nicht als Ausbleiben von Kommunikation begriffen, sondern als spezifische Kommunikationsleistung. Zunächst werden theoretische Ansätze zur Bedeutung des Schweigens und zur Klassifikation von verschiedenen Arten des Schweigens herangezogen, ehe im Zuge der Textanalyse einzelne Theater Texte Bernhards unter dem Gesichtspunkt der spezifischen Bedeutung der Schweigeakte untersucht werden. Mit Schweigen werden häufig Formen des Erleidens, Duldens und Abwartens assoziiert. Es soll das Schweigen jedoch nicht als grundsätzlich defizitäre Kommunikationshandlung begriffen werden, sondern als wirkungsvolles Mittel, um Widerstand auszudrücken und etablierte Machtstrukturen infrage zu stellen. Gerade durch das Schweigen kann mitgeteilt werden, was nicht sagbar ist. Die Ursachen, weshalb etwas nicht sprachlich ausdrückbar ist, können in prinzipiellen Sprachzweifeln oder in Repressionen liegen. Es wird auch auf den Zusammenhang zwischen Schweigen und psychischer Gewalt eingegangen, welcher sich etwa offenbart, wenn eine Figur eine andere zum Schweigen bringen möchte. Schließlich werden geschlechtsspezifische Unterschiede in Bezug auf das Schweigen in den Blick genommen. So ist etwa die Vorstellung der sprachlosen Frau für die Analyse von Bernhards Theater Texten relevant. Es soll gezeigt werden, dass gerade die schweigsamen Figuren die Kommunikationssituation in Thomas Bernhards Dramen aktiv beeinflussen.

6.2. Lebenslauf

Ausbildung:	1993-2003	Oberschule in Naesakowo (Georgien) Abschluss mit ausgezeichnetem Erfolg
	2003-2007	Staatliche Universität Tiflis Studienrichtung: Deutsche Sprache und Literatur Abschluss mit dem akademischen Grad <i>Bachelor</i>
	2010-2012	Katholisch-Theologische Privatuniversität Linz Studienrichtung: BA Kunstwissenschaft und Philosophie
	seit 2012	Universität Wien Masterstudium Deutsche Philologie
Berufliche Tätigkeit:	2007	Kundenberatung in einem Möbelunternehmen in Tiflis
	2008-2015	Tätigkeit als Kinderbetreuerin