

## Porträt des Künstlers als Misanthrop

Über Thomas Bernhards theatralische Poetik

Frank Schwamborn

*Der Vorhang geht auf  
da sitzen wir  
und sind eine Komödie.*

Der Germanist, der über Thomas Bernhard schreibt, tut gut daran zu wissen, daß er es unter dem höhnischen Blick dessen tut, über den er schreibt: *Germanisten werden die Leut' ja nicht aus Liebe zur Dichtung oder Kunst, sondern weil ihnen alle anderen Möglichkeiten als Chauffeur, Bäcker oder Schlosser völlig verwehrt sind. Oder weil sie stinkfaul sind oder zu eingebildet, um irgend so einen Beruf auszuüben. Das ist eine völlige Notlösung, nicht? Die niemandem dient und nur blöd ist. Aber auch zur Pension führt, sehr früh.* — Es sind solche und unzählige ähnliche Anwürfe und Invektiven, die der österreichische Menschenfeind und Monomane zur "Nicht-mehr-schönen-Kunst" erhoben hat. Amüsant finden, ihres Wahrheitsgehaltes unbeschadet, könnten sie durchaus auch diejenigen, auf die sie zielen.

Thomas Bernhard, das ist der Schriftsteller, der "die Tuberkulose schon in seinen Initialen hatte." (Man hat den "langen Atem" seiner Prosa mit der Kurzatmigkeit des Lungenkranken in Verbindung gebracht, die Redebesessenheit mit der Erstickungsangst.) Die Bernhardsche Verneinungskunst, das ist eine grimme, abschnittlose, atempausenlose Mono-Logik, durchsetzt von "Inquit-Formeln", die das Redeganze rhythmisch gliedern. Das Anschreiben gegen "Österreich" und was damit zusammenhängt an kulturgeschichtlichem Ballast, an Katholizismus, Nationalsozialismus, Provinzialismus - gibt sich als Pose und persönlichstes Ritual des Schreibenden. Der Hass ist auf das gestelltste echt. Abscheu wird produktiv. Das ganze vorgefundene *Wirklichkeitstheater* wird von dem selbsternannten *literarischen Realitätenvermittler* in einen anderen, in hohem Maße rhetorischen Aggregatzustand versetzt, eine Sphäre abgehobener apodiktischer Künstlichkeit.

Man könnte meinen, daß all die empörten Reaktionen auf Bernhards maßlose Invektiven verkennen, wie gestellt die sind. Daß sie sehr wohl so (ernst) gemeint sind wie sie daherkommen, sehr wohl bewußt bestimmte (geistfeindliche, repressive) Zielscheiben in Staat und Gesellschaft aufs Korn nehmen, aber gleichzeitig auch im Modus des "Als ob" agieren und "Wahrheit", wenn überhaupt, nur im Paradox erkennen und anerkennen. Daß er selbst dem von ihm diagnostizierten *Anschuldigungs- und Beschuldigungswahnsinn als Todeskrankheit* verfallen ist, muß man ihm nicht sagen. Das Image des "düstersten aller Schriftsteller" hat er selber kolportiert. Er kokettierte damit, daß er mit seiner Rabenschwärze nur Publikumsbedürfnisse bediente, sein Autor-sein als Rolle: *sie wollen einen düsteren haben / also muß ich der düstere sein.*

Er hat demgemäß die lebenslängliche Nachfolge seines Großvaters, des anarchistischen Heimatschriftstellers und Schopenhauerliebhabers, als dessen Wiedergänger (auf dessen Schreibmaschine) er schrieb, in seine Figuren verlängert. Ein Pathos von Werkethik und geistig-asketischem Schöpferum steht als Kontrapunkt zum Nihilismus. Es dominiert der Gestus der Absonderung, das Pathos der *entgegengesetzten Richtung*. Es dominiert die monologische Selbstfeier einer Ausnahmeexistenz des Leidens. Es fällt schwer, auch mehr als ein Jahrzehnt nach Thomas Bernhards Tod, zur Dumpfheit seiner Österreich-Thematik, zu seinem rabiaten Isolationismus und seinem anarchistischen Geistesaristokratismus auf eine Weise Stellung zu beziehen, die dem Gegenstand gerecht wird.

Eine (gleichwohl) "kulinarische" Bernhard-Rezeption goutiert demgegenüber die Beredsamkeit dieses grotesken Negativisten, die Virtuosität seiner Sprech-Automatismen, den Humorismus und die Musikalität seiner Schreibart als eine Darbietungsform, die noch die selbstmörderischste pathologische Verzweiflung ästhetisch genießbar erscheinen läßt. Sie freut sich an der artistischen Meisterschaft seiner kunstvoll-künstlichen syntaktischen Verschachtelungen.<sup>1</sup> Sie freut sich gerade auch an den verbalen Rundumschlägen seiner Tiraden, die in all ihrer Hemmungslosigkeit wohikomponiert erscheinen.

Geschimpft wird bei Bernhard aus einem Wertwillen heraus, aber das Schimpfen verselbständigt sich, und in dem Maße wie es das tut, muß man wohl von seinen Inhalten abstrahieren und den Tiraden lauschen als "Musik", als schwarzer Litanei.<sup>2</sup> Es verrät sich (und überträgt sich) aus dem Pathos der Verneinung ein groteskes Wohlgefühl und rhetorisches Sprecher-Glück. Der "Altersnarr", der "Übertreibungskünstler", der Schaubudenkomiker seiner selbst, er kann nur, wenn überhaupt, prosodisch in Polemik, in Rhetorik existieren. *Du existierst nur für deine Kunststücke und bist, genau genommen, deine Kunststücke, habe ich mir immer wieder gesagt. ("Am Ortler") Ich wollte möglichst alt und möglichst boshaft werden, um möglichst gut zu schreiben. Hätte ich eine noch so geringe Scham, ich könnte ja überhaupt nicht schreiben, nur der Schamlose schreibt, nur der Schamlose ist befähigt, Sätze anzupacken und auszupacken und ganz einfach hinzuwerfen, nur der Schamloseste ist authentisch. ("Die Kälte")*

"Schamlos" ist der offen selbst-expositorische Charakter dieser "authentischen" konzentrischen Wortkunst, die manisch um sich selber kreist. Die Provokation als Kunst-Akt ist theatral. Von daher gilt es den Skandal bei Thomas Bernhard, den Augenschein der literarischen Heimatbeschimpfung, in seiner Inszeniertheit zu begreifen, als gleichsam künstlerische Kategorie. Skandale, öffentliche Aufschreie, werden von ihm von Anfang an (seit seinem inkriminierten Zeitungsartikel "Salzburg wartet auf ein Theaterstück"<sup>3</sup>) nicht nur riskiert, sondern geradezu gesucht als eine Form des Übertritts von Kunst- in Lebenswirklichkeit, als Krise, Klimax, Schlagabtausch, vor allem: als exzentrischer Akt. Die "Empörungsautomatik" des Skandals verwandelt die betroffene Öffentlichkeit in ein absurdes Puppenspiel, das dem Autor quasi auf den "Provokationsleim" gegangen ist. Dabei ist gerade das Bitter-Ernste oder Ernstgenommene (die Empörung) das zum Totlachen Komische - die Beschlagnahme der bereits ausgelieferten "Holzfällen"-Exemplare 1984 durch die österreichische Polizei z.B. oder der

Wirbel um die "Heldenplatz"-Premiere am Burgtheater 1988 ("Beleidigung der Staats-Majestät"). Oder der berühmte, in die Theatergeschichte (und den "Theatermacher") eingegangene Eklat bei der Uraufführung von "Der Ignorant und der Wahnsinnige" 1972 bei den Salzburger Festspielen, wegen Bernhards Insistieren auf "totaler Finsternis" (keine Notbeleuchtung!) im Zuschauer- und Bühnenraum. "Totale Finsternis" ist ästhetisches Postulat. Totale Finsternis, die herrscht in den Texten, hat auch im Theaterraum zu herrschen: sie ist der Resonanzboden des Bernhardschen Schwadronierens. Der absurde Starrsinn, mit der auf ihr bestanden wird, ist nichts als die aus dem Werk selber hervorgegangene Konsequenz, die den Spielcharakter (*Unterhaltungsmechanismus*) der Festspiele in Frage stellt.

*In meinen Büchern ist alles künstlich, das heißt, alle Figuren, Ereignisse, Vorkommnisse spielen sich auf einer Bühne ab, und der Bühnenraum ist total finster - so lautet eine vielzitierte Formel.<sup>4</sup> Die Theatralität der Texte Thomas Bernhards ist diesen selbst ein Thema. Das Thema Künstlichkeit/ Verlogenheit ist seine eigene Ausdrucksform. Die Kunstverfallenheit ist ihre Inszenierung. Der Einsame, der "Geistesmensch", wie er in vielen dieser Texte auftritt, er kann sich nur durch Chiffren, abgesichert indirekt, dem Leser/ Hörer offenbaren. Insofern "authentische Mitteilung" nur durch das *totale Geistesprodukt* möglich erscheint, gerade dieses aber denjenigen, der an ihm arbeitet, aus der Gesellschaft ausschließt, hat Theatralität zu tun mit dem "Mitteilungsproblem", dem Gesellschaftsbezug der Kunstprojekte. Dem Außenseiter wird das Sein zum Schauspiel, aber auch sein eigenes "Gedanken-Sprechen", mit dem er auf das "Schauspiel" reagiert, gerät zum theatralen Sprech-Akt. Die Beziehungsunfähigkeit als Dialogunfähigkeit ergibt sich daraus, daß der Bernhardsche "Geistesmensch" als theatralische Figur jedwedes Gegenüber zum Publikum erniedrigt, um umgekehrt selber "Publikum" zu sein und eine "Beobachtungskunst" zu pflegen, auf Außenseiterposten. Gleich der erste Satz in "Holzfällen" akzentuiert eine solche Beobachterposition: den berühmten Ohrensessel, der zum Theatersessel wird: *in diesem Ohrensessel ... sehe ich alles, höre ich alles, entgeht mir nichts, dachte ich. (...) Die Fähigkeit zur intensiven Beobachtung habe ich von meinem Großvater gelernt.* ("Der Keller")<sup>5</sup>*

In "Holzfällen" stecken die "Beobachtungsoffer", wie sie genannt werden, noch in den gleichen "Kostümen" wie in den Fünfziger Jahren, was Anlaß gibt zu den absurdesten Vergangenheitskonfrontationen. *Ausnahmslos waren sie alle vorzügliche Theatermacher*, heißt es von den Anwesenden bei dem zum Kammerspiel (und Leichenmahl) mutierten "künstlerischen Abendessen". *Alle diese Leute sind nur mehr noch die Larven und die Hülsen derer, die sie einmal gewesen sind. (...) Alle diese Leute im Musikzimmer lebten immer nur dem Anschein nach.* In "Holzfällen" sehen wir den Erzähler (Bernhard) als Zuschauer auf der Bühne eines Kammerspiels (man könnte das als "episches Theater" bezeichnen, wenn dieser Begriff nicht schon anderweitig besetzt wäre). Der Grimmige im Ohrensessel macht sich ein verbales Vergnügen daraus, die ganze Nichtigkeit und intellektuelle Dürftigkeit dieses sogenannten künstlerischen Abendessens "maskiert zu demaskieren". Es wird jedoch nicht nur die Verlogenheit dieses Gesellschaftstheaters angeprangert, es wird auch dessen Virtuosität gepriesen. Und es ist der Autor-Actor, der Beobachter und Augenzeuge als

Gesellschaftsverweigerer, der (in seiner Abneigung gegen Schauspieler) die Szene, das Abendessen zu Ehren des Burgschauspielers, zum Schauspiel macht, zum Konstrukteur wird dessen was er sieht und sich in seinen Tiraden gegen die Wiener Gesellschaftshölle und das Burgtheater, diese *theatralische Dichtervernichtungs- und Schreianstalt der absoluten Gehirnlosigkeit*, als "Theatermacher" zu erkennen gibt.

Der Schriftsteller sitzt (auch in der Prosa) als Schauspieler vor seinem Publikum. Er porträtiert und präsentiert sich unaufhörlich selbst maskiert. Die Beziehungen und potentiellen Mésalliancen von Schriftsteller/Schausteller/Schauspieler werden in vielen Werken Bernhards diskutiert. *Der Schauspieler reißt / dem Schriftsteller die Maske herunter / und setzt sie sich auf*. - Es gibt kaum einen zweiten Autor, bei dem Verstellen und Bekennen so zusammenfallen, der sich so "versteckt" beim Schreiben hinter einer Maske aus Sprache - und sich zugleich so rückhaltlos zu erkennen gibt und die Geste des Bekenntnisses sucht (in der Tradition Montaignes).<sup>6</sup> "Verkleidete Selbstdarstellung" - das ist zum einen die Methode prinzipieller Verstellung als Bekenntnis<sup>7</sup>, der der Autor sich bedient, um diese *fürchterlichen Dinge* (die ihn beschäftigen und von denen die Rede ist) *überhaupt erträglich zu machen*. Zum andern reflektiert und inszeniert sie den latenten Selbstvorwurf der Lüge. *Ich habe allen alles immer nur vorgespielt, ich habe mein ganzes Leben nur gespielt und vorgespielt, sagte ich mir auf dem Ohrensessel, ich lebe kein tatsächliches, kein wirkliches, ich lebe und existiere nur ein vorgespieltes, ich habe immer nur ein vorgespieltes Leben gehabt, niemals ein tatsächliches, wirkliches.*<sup>8</sup> (-Worin besteht der Zauber dieser Insistier-Mechanik?)

Einerseits, so könnte man sagen, dient das Theaterbild bei Thomas Bernhard der autoreflexiven Selbstdarstellung des Autor-Sprechers; andererseits zielt es auf den heillosen Weltzustand als ganzen und dient es der Zeitalterschelte (Polemik gegen Österreich als *Requisitenstaat*). Einerseits betrifft es das allerpersönlichste, allerprivateste Rollenspiel in Worten (*ich beobachte mich ..., ich spiele mit mir, ich spiele, ich eruiere, ich denke*), andererseits zielt es in die Totale: *Hier wird ein Schauspiel gespielt, hier ist alles eingefroren usf. In diesem Schauspiel herrschen erfrorene Geistesverfassungen, Phantasien, Philosopheme, Idiotien, ein auf seinem Höhepunkt erstarrter Maskenwahnsinn*. (beide Zitate aus "Verstörung")-Dieser allgemeine "Maskenwahnsinn", die "große Kostümmetapher", betrifft die Masse der *Industrieangezogenen* (*diese grauen Industriekleidermassen, den industriellen Marionettismus*, von dem Reger in "Alte Meister" spricht), -wie diejenigen, die sich als theatrale Außenseiter und Autor-Masken von diesem abzugrenzen suchen.

So baut der Autor sein Pandämonium auf, aus "Redekünstlern" und "Schweigekünstlern". Das eingestandene eigene Unechte gibt er an seine Figuren weiter. *Sie gehen auch tagtäglich in ihr Leben wie in das Theater, in eine scheußliche Komödie*. Das Leben erscheint den Menschen in Bernhards Theaterstücken als Theaterstück, das ihnen vorgeschrieben ist, aus dem kein Weg ins Freie führt. Insofern steht die Theatermetapher (ihre Universalisierung) für einen schrankenlosen Determinismus. Zwar werden sich die vorgeführten Marionetten gelegentlich ihrer selbst als Marionetten bewußt, doch gibt es kein Entkommen aus dem Theater, dem *Lebensmechanismus*, (den "Redensarten") in die sie

eingeschlossen sind. Alle sind sie dem "tödlichen Wiederholungszwang" unterworfen, dem "Zustandsstumpfsinn", dem der Autor in seinem Wortstrom "die Geisteskappe aufsetzt". *So viele Jahre spielen wir unsere Rolle / wir können nicht mehr heraus*, klagt Vera in "Vor dem Ruhestand". *Wir haben unser Theaterstück einstudiert / seit drei Jahrzehnten sind die Rollen verteilt / jeder hat seinen Part / abstoßend und gefährlich (...) wir existieren nur / weil wir uns gegenseitig die Stichwörter geben (...)*

Daß die Bernhardschen Helden "dem Schauspieler nachgebildet" sind, wird nicht nur an dieser Stelle deutlich.<sup>9</sup> Man könnte auch sagen: sie sind "der Marionette nachgebildet" oder dem Schauspieler als "Über-Marionette": dem Ideal einer Bühnenfigur, das sich an der unbelebten-Gestalt orientiert- im Sinne Craig's<sup>10</sup> oder auch im Sinne Diderot's<sup>11</sup>: daß der Dramatiker als "Puppenspieler" fungiert, der seine Figuren an Fäden hält und sie damit hierarchisiert. Hierarchisieren aber heißt immer auch Monologisieren: ein Konnex, der bei Bernhard offensichtlich ist auch in den autoritären Abhängigkeitsverhältnissen der Figuren untereinander. Vorgeführt werden "Seilschaften" im Silhouettentheater des Bühnendunkels. *Wie Sie wissen Frau Vargo / handelt es sich / um ein Puppentheater / nicht Menschen agieren hier / Puppen / Hier bewegt sich alles / unnatürlich / was das Natürlichste / von der Welt ist.* ("Der Ignorant und der Wahnsinnige")

Das Schauspieler-Ideal der Marionette, das ist das Ideal einer "mechanistischen" Kunst, das Bernhard offenbar in Anlehnung an den Verfasser des "Paradoxe sur le comédien" entwickelt und sich angeeignet hat.<sup>12</sup> Der Dramatiker Bernhard teilt mit dem Aufklärer Diderot nicht nur die fortgesetzten Klagen über die Dummheit, Charakterlosigkeit und Eitelkeit der Schauspieler - die notorische Kritik am "Theatermilieu", sondern auch dessen pointiert mechanistische Ästhetik des Schauspiels (die Kritik an einer "empfindsamen" Bühnenkunst) - und sucht sie in seinen Werken in seinem Sinne neu- und nachzuschaffen. Eines vor allem hatte Diderot vom Schauspieler erwartet: er müsse "ein kühler und ruhiger Beobachter" sein, "ein strenger Kopist seiner selbst oder seiner Einstudierung". ("Die Tränen des Schauspielers stammen aus seinem Gehirn.") Grundvoraussetzung für alle Kunst und Schauspielkunst ist demnach die radikale Disziplinierung (des Körpers)<sup>13</sup> als der Ort, wo sich das Theatrale und das Totalitäre treffen. So läßt Bernhard Caribaldi in der "Macht der Gewohnheit" seine Enkelin unentwegt *exakt wie eine Marionette* die gleichen Bewegungen der Arme und der Beine üben. Die Figur der Königin der Nacht im "Ignoranten" zeichnet er als bloßen *Kunstmechanismus (Koloraturmaschine)*, ebenso die Glenn-Gould-Gestalt im "Untergeher", die den bizarren und bezeichnenden Wunsch äußert, "Klavier" werden zu wollen. Der Künstler muß sein eigenes "Instrument" werden, nichts geringeres war es, was Diderot vom Schauspieler gefordert hatte, und nichts geringeres wird auch hier von ihm gefordert: er muß sich dehumanisieren.<sup>14</sup>

In der autobiographischen Erzählung "Ein Kind" berichtet Bernhard von seiner ersten Theater-Erfahrung als voyeuristischer Schreckensvision, im Sinne eines "théâtre de la cruauté", die man als traumatische "Urszene" des späteren Dramatikers gelesen hat: Schreckensszenen mit voyeuristischer Konnotation.<sup>15</sup> Im Band "Der Keller" berichtet er, er habe schon als Kind ein Theaterspiel begonnen, ein

"Existenztheater" und "multiples Ich-Schauspiel" (U.Betz): *Das Theater, das ich mit vier oder mit fünf oder mit sechs Jahren für mein ganzes Leben eröffnet habe, ist schon eine in die Hunderttausende von Figuren vernarrte Bühne.* Diese Figuren bekleidet er scheinbar wahllos mit autobiographischen Interna und Details. Er leiht ihnen seine Leiden, seine Macken und Marotten. Eine Bernhard-Figur ist sozusagen erst authentisch, wenn sie Anzeichen von Schuhfetischismus, Zeitungsleidenschaft oder Lungenkrankheit von sich und zum Besten gibt. *Jede dieser Figuren bin ich, alle diese Requisiten bin ich, der Direktor bin ich. Und das Publikum?*

Es ist immer mit Verwunderung bemerkt worden, daß dieser Autor, der so deutlich die Allmachtsphantasien eines "gottgleichen Theaterdirektors" für sich und seine Werke reklamierte, gerade aus der Abneigung und dem Haß auf das Theater und das Publikum seine dramatischen Impulse bezog.<sup>16</sup>

*Ich bin acht oder zehn Wochen nicht mehr ins Theater gegangen, sagte ich mir, und ich weiß, warum ich nicht mehr ins Theater gegangen bin, ich verachte das Theater, ich hasse die Schauspieler, das Theater ist eine einzige perfide Ungezogenheit, eine ungezogene Perfidie, und plötzlich soll ich wieder ins Theater gehen? In ein Schauspiel? Was heißt das? / Du weißt, daß das Theater eine Schweinerei ist, habe ich mir gesagt, und du wirst deine Studie über das Theater, die du im Kopf hast, schreiben, diese Theaterstudie, die dem Theater ein für allemal ins Gesicht schlägt! Was das Theater ist, was die Schauspieler sind, die Stückeschreiber, die Intendanten usf. ... / Mehr und mehr war ich vom Theater beherrscht, immer weniger von der Pathologie, gescheitert in dem Versuch, das Theater zu ignorieren, die Pathologie zu forcieren. Gescheitert! Gescheitert! (...) Mir war nur peinlich, daß es überhaupt soweit hat kommen können, daß ich mir eine Theaterkarte gekauft habe - ich habe die Theaterkarte gekauft, nicht geschenkt bekommen - und daß ich mich zwei Tage lang in dem Glauben malträtiert habe, ins Theater zu gehen, mir eine Theatervorstellung anzuschauen, Schauspieler, und hinter allen diesen Schauspielern einen miserablen und stinkenden Regisseur (Herrn T. H.!) zu wütern usf. ... vor allem aber, daß ich mich für das Theater umgezogen habe. Für das Theater hast du dich umgezogen, dachte ich. / Die Theaterstudie, eines Tages die Theaterstudie! Man beschreibt gut, was man haßt, dachte ich. ("Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?")*

Die Theatralität der Haßbekundungen auf das Theater ist oft, wie in diesem Passus, verkleidet in die distanzierende Form des erinnerten Selbstgesprächs ("habe ich mir gesagt"), das eine innere Dissoziation des Sprecher-Ichs zur Voraussetzung macht von dessen Rollenspiel. Die Fragwürdigkeit der Gewohnheit sich "für's Theater umzuziehen" (die Interaktion von gespielterm und gelebtem Theater) wird dem Verweigerer bewußt. Sich fürs Theater umzuziehen ist "Theater", eine bürgerliche Unsitte. Aber auch die vorgeführte Theaterverweigerung ist Theater, ein Gegen-Theater, das rebelliert gegen den Apparat, in dem es sitzt und den Konsens aufkündigt mit dem Publikum. *Die Leute verstehen nichts / und klatschen sich zu Tode / Sie beklatschen auch ihr eigenes Begräbnis / sie beklatschen jede Ohrfeige / die sie bekommen / sie werden von der Rampe heruntergeohrfeigt / und beklatschen das / Es gibt keine größere Perversität / als die Perversität des Theaterpublikums.* ("Am Ziel")

Statt zu verstören und vor den Kopf zu stoßen, wie es einem "Theater der Grausamkeit" eigentlich zukäme, stoßen die Bühnenwerke auf den Applaus jenes Publikums, dem die Beschimpfungen gelten, die es goutiert. Der *Unterhaltungsmechanismus*, gegen den die Stücke aufbegehren, hat sie selber längst vereinnahmt, und sie wissen das. *Die Welt will unterhalten sein / aber sie gehört verstört*, sagt der

"Schauspielkünstler" Minetti. *Auf die Irritation / kommt es an / wir sind nicht dazu da / den Leuten / eine Gefälligkeit zu erweisen / das Theater ist keine Gefälligkeitsanstalt*, sagt der "Staatsschauspieler" Bruscon. Wie Artaud ( der gleichfalls die Künstlichkeit der literarischen Konstruktion betonte) hat Bernhard eine Vorstellung von einem Theater, das als "Alptraum" einen Angriff darstellt auf sein Publikum. Eine Vorstellung von einem Theater der "Beschwörungsformeln", das "vor den Kopf stößt" und Bühnenkonventionen sprengt.<sup>17</sup>

"Vom Standpunkt des Geistes aus bedeutet Grausamkeit Unerbittlichkeit, erbarmungslose Konsequenz, unumkehrbare, absolute Determination" - so lautet einer der Sätze aus Artauds Programmschrift "Das Theater und sein Double", den Bernhard wohl unterschrieben hätte. Dem französischen Theaterrevolutionär ist er verbunden und verwandt in seinem rabiaten Widerstand gegen Theaterkonventionen und einer (gerade unter dem Signum der "Theatralität") erstrebten, intendierten Auflösung des Illusionszusammenhangs im Leben und auf der Bühne. Artaud, der Präzeptor eines "Theaters der Grausamkeit", gilt ihm als Inbegriff kompromißloser Künstlerschaft und Theaterbesessenheit.

Zwar redet Bernhard nicht wie Artaud irgendwelchen entfesselten magischen Archaismen das Wort; sein Theater ist nicht wie das Artaudsche ein Theater der "spontanen Lebensäußerung"; es ist (trotz all seiner Bezüge zu Zirkus und Artistik) auch nicht vornehmlich ein Theater der Körperlichkeit, der Gebärden und Bewegungen, sondern es ist (wieder oder noch) ein Theater des Wortes, der Sprech-Handlung, des Äußerungs-Vorgangs.<sup>18</sup> Es möchte sogar den alten "Theateraberglauben vom Text", den Artaud mit gutem Grund als Präzeptor eines entfesselten Regietheaters bekämpfte, einer Bilder-gesättigten Multimedia-Welt zurückerstatten.

Doch wie Artaud beschimpft auch der "Theatermacher" Bernhard (von der Bühne herunter) das konventionelle, mimetisch-psychologische Theater ("die lange Gewöhnung an Schauspiele, die der Zerstreuung dienen").<sup>19</sup> Wie Artaud steht er im erklärten "Gegensatz zum ökonomischen, utilitaristischen, technischen Dahinschlittern der Welt". Bei beiden ist von "Zerstörungshumor" die Rede und vom Theater als "einer Art Chiffrensprache" und "musikalischen Partitur". Beide wollen ein Theater der Hellsicht, der Strenge, der Selbsterkenntnis. Auch Artaud hatte "die ganze Spanne zwischen Mensch und Instrument" vom Schauspieler gefordert und den "kosmischen", universalen Charakter seines Theaters betont: "Es gilt eine Vorstellung vom allumfassenden Schauspiel wiederzuerwecken (...) Wir wollen aus dem Theater eine Realität machen".<sup>20</sup>

Die Grenze zwischen "Theater" und "Realität", zwischen Fiktionalität und Authentizität, wird bei Thomas Bernhard bekanntlich prinzipiell negiert. Romanhandlungen werden bedenkenlos mit autobiographischen Interna aufgemischt und kostümiert, die autobiographischen Erzählungen umgekehrt ihrerseits auf das bedenkenloseste fiktionalisiert. Zitate lebender Personen werden grundsätzlich solchen aus literarischen Werken gleichgestellt. Der Autor trat entsprechend auch in der Öffentlichkeit als "Theatermacher" auf, um—gleichermaßen authentisch wie stilisiert—die eigene Existenz als Maske zu nutzen. *Es ist widerwärtig / sich produzieren zu müssen / Aber wir brauchen das Echo / sonst verhungern wir* (sagt der "Weltverbesserer" im gleichnamigen Stück).<sup>21</sup> *Lebenslänglich treten wir auf / und*

kein Mensch versteht uns / Lebenslänglich Theaterkerkerhaft, (sagt der "Theatermacher" im gleichnamigen Stück). Und das Bühnen-Stück "Minetti" bestätigt dieses (Todes-)Urteil "lebenslänglich", wenn es den alten Schauspieler, der sich selber spielt, noch den eigenen Tod, den Selbstmord unter der Maske, als Bühnennummer inszenieren läßt.<sup>22</sup>

*Lebenslänglich Theaterkerkerhaft*: das ist ein Verdikt, das auf das "Existenztheater" im Allgemeinen zielt wie auf die Theaterexistenzen im Besonderen. Die Welt der Bühne und der Kunst erscheint als kafkaeske Zirkus-Welt des Terrors und der Leiden. *Sagen Sie selbst / ist es nicht fürchterlich / über zweihundertmal / die gleiche Partie zu singen / Geheztwerden / durch sämtliche Opernhäuser / von den Zauberflötenkoloraturen gerieben*, sagt die Darstellerin der Königin der Nacht in "Der Ignorant und der Wahnsinnige". (*Theaterkunst / Terrorismus* stöhnt der alte Schauspieler in "Einfach kompliziert"). Die Kunst-Disziplin, der Kunst-Despotismus, der Perfektionierungsterror werden in immer neuen Varianten vorgeführt als verzweifelte und von vornherein zum Scheitern verurteilte Versuche, der Nichtigkeit des Seins das ultimative Kunstprodukt entgegenzusetzen. Tyrannei und Quälerei erscheinen als *conditio sine qua non* des Schöpferischen (*das Cello / und die Peitsche / verstehst du*). Es sind absurde, groteske Parabeln auf die Aussichtslosigkeit des künstlerischen Unterfangens - und die diktatorischen Züge derer, die ihm dienen. Deren Vermessenheit ist ebensowohl diktatorisch wie spektatorisch. Immer ist es der Nachgeborene (Intellektuelle), der obsessiv irgendwelchen zu erzielenden oder zu ergründenden kulturellen Höchstleistungen verfallen ist. Immer ist es eine im Kampf mit banalsten, absurdesten (Zeit-) Umständen zu erzielende "Vollkommenheit", die unerreichbar bleibt.

Der "Staatsschauspieler" Bruscon traktiert und schikaniert sein Ensemble (die eigene Familie) mit rücksichtsloser Brutalität. Der Schausteller Caribaldi, dieser peitschenschwingende Kunsttyrann, der seit 22 Jahren tagtäglich in seinem Zirkuswagen Schuberts "Forellenquintett" probt ("Die Macht der Gewohnheit"), erinnert schon allein durch seinen Namen an eine andere Verkörperung des Totalitären in einem Zirkuswagen: den Schausteller Caligari im expressionistischen Stummfilm: den Irren und sein sonnambules Medium. *Der Schauspieler / der Künstler / der Wahnsinnige verstehen Sie / der Bankrotteur / der Bühnensensibilist / der Gewalttäter / der Kunstgewalttäter (...)( "Minetti" )* Die Vermutung liegt nahe (vielleicht zu nahe), daß in all diesen kränkelnden totalitären Bruscons und Caribaldis der Autor selbst sich als der unausstehliche despotische Sisyphus zum Besten gibt, der er in seinem Kunst-Schaffen offenbar nicht umhin zu sein können glaubte. *Durch diese Tür / kommen Ihre Opfer herein / Herr Caribaldi / Ihre Instrumente / Herr Caribaldi / Nicht Menschen / Instrumente.*

Caribaldis "Forellenquintett" gelangt ebenso wenig zur Aufführung wie Bruscons "Rad der Geschichte". Die Probe ist das Stück<sup>23</sup> - das Stück ist sein Scheitern. "Der Theatermacher" und "Die Macht der Gewohnheit" führen das vor, der Fürst (in "Verstörung") spricht es aus:

*"Die Welt ist tatsächlich, wie schon oft gesagt, eine Probephöhne, auf der ununterbrochen geprobt wird.(...) Die Menschen nichts als Schauspieler, die uns etwas vormachen, was uns bekannt ist, Rollenlerner", sagte der Fürst. (...) "Diese Probephöhne ist eine einzige Qual, und kein Mensch empfindet die Vorgänge darauf als ein Vergnügen. (...) Andauernd aber wird ein Dramaturg gesucht "*

Der alte Topos vom "theatrum mundi"<sup>24</sup>, die Existenzmetapher, das "all the world's a stage" hat sich bei



Bernhard seine barocken Implikationen bewahrt, auch nach Verlust des "Dramaturgen". "Kein anderer Autor, bei dem die Litanei so unüberhörbar eine Grundschicht des Monologisierens bildet, kein anderer Autor, bei dem die Theatermetaphorik derart barock-hypertrophe Formen angenommen hätte wie bei Bernhard. Alles kann für ihn zu Maske, Rolle oder Schauspiel werden: die Welt ein einziges Theater, wo jeder seine Rolle spielt, bis er aus ihr herausstirbt. Geboren werden heißt, in ein Schauspiel gestoßen werden, das man sich nicht ausgesucht hat. (...) Das Sterbezimmer im Salzburger Landeskrankenhaus erscheint diesem melancholischen Blick als Theaterfundus, die Sterbenden an den Schläuchen als alte, schäbige Puppen eines anderen Salzburger Marionettentheaters."<sup>25</sup>

Das Theater des Barock inszenierte vergleichbar die menschliche Erscheinung als eine künstliche. Das pessimistische Menschenbild des Barock, das Grundaxiom vom Scheincharakter der Dinge, erfährt in den Werken Thomas Bernhards eine moderne Wiederkehr (sinnentleert-entgöttert). Da ist die allenthalben thematisierte Erfahrung der Hinfälligkeit der menschlichen Physis. Da ist das Motiv der *lebenslänglichen Jacke*. Da ist die Verachtung für die "Mechanismen" des "Automaten"-Menschen-der Wunsch, sich von "Affekten" zu befreien, eine stoische Beständigkeit zu fördern. Da ist die litaneihafte Zeitalter-Schelte. Und da ist die eigentümliche "mathematisch-philosophische" Vorliebe für "geometrische Figuren".

Vor allem aber: Wie im Barock ist auch im Bernhard das "Memento", die "memoria mortui", der eigentliche Theaterimpuls: das unausgesetzte Bewußtsein (wie es in "Der Atem" heißt) *daß alle Menschen eines Tages zu Marionetten werden müssen und auf den Mist geworfen und eingeschart oder verbrannt werden*. Das ist es, was er nach-inszeniert in Begräbnistheater und Bühnendunkel: das Wissen, daß die Vorstellung ein Ende hat, macht sie erst zu einer solchen.

Von hierher zieht sich die Bernhardsche "Privatmythe" vom "Schaugerüst des Todes"<sup>26</sup> als roter Faden durch das Oeuvre: Sarg und Bahre werden auf der Bühne zu zentralen Requisiten und Orten philosophischer und künstlerischer Meditation. Der sinnliche Schein der katholischen Theaterästhetik wird zum Elementarunterricht in Scheinheiligkeit.<sup>27</sup> (*Mein erster Theaterbesuch war mein erster Kirchenbesuch.*) Der katholischen Liturgie weiß sich diese Theaterästhetik auch noch in ihren Haßausbrüchen auf die Kirche verpflichtet.

Den Schauspielcharakter von Totenritualen (und umgekehrt, den Totenritualcharakter von Schauspielen), wird der Autor demgemäß nicht müde, wie er selber sagt, "mit perverser Vorliebe" zu gestalten. *Und was gibt es schöneres als ein Schauspiel, in dem alle Kostüme schwarz sind, in dem nur die schwarze Farbe vorherrscht?* Der Voyeurismus des Trauergastes erscheint ihm identisch mit dem Voyeurismus des Theaterbesuchers (der auf der Bühne wissentlich oder unwissentlich "sein eigenes Begräbnis beklatscht"). Von hierher erfolgt eine gewisse paradoxe Rückbindung von Kunst an Kultus, insofern beide, vom Geheimnis des Todes ausgehend, formalen Ritualen folgen und einem mechanistischen Wiederholungszwang. Das Theater hätte wohl der Ort des Sakralen sein können oder sollen, wie er es ursprünglich war (–und aus diesem Gedanken, erklärt sich wohl nicht zum wenigsten der Zorn über

seine Verhuzung.) Gleichwohl lässt sich wohl kaum ein desakralisierenderes Theater denken als das Theater Thomas Bernhards.

Die Bestattungsrituale in "Auslöschung" wie das Begräbnis der Joana in "Holzfällen" (oder die Aufbahrungen in "Der Präsident" und in "Verstörung") sind als solche kleine Meisterwerke Bernhardscher "Begräbniskunst". Oft ist es ein Todesfall, der einen Erzählvorgang in Gang setzt, ein Stückgeschehen motiviert. Das Theatralische der Beisetzungsfeierlichkeiten in Wolfsegg wird Anlaß seitenlanger Reflexionen, wobei sich Abscheu und Bewunderung für dieses vorgeführte altgewohnte *berechnende Trauertheater* mischen und die Waage halten.

*Aufgeführt wird ein Begräbnis (...) dachte ich, das Begräbnis noch dazu unserer Eltern und unseres Bruders, Inszenierung Caecilia, ein Theaterplakat sah ich im Augenblick vor mir, auf welchem genau verzeichnet wird, was gespielt wird. Der Titel ist, die Darsteller sind, die Inszenierung ist von und so fort, dachte ich (...) Dieses Schauspiel als Trauerspiel ist Jahrhunderte alt, habe ich gedacht, und alles geht wie von selbst (...) wie man weiß, ist die Begräbniskunst, vornehmlich die auf dem Lande, die höchste Schauspielkunst, die sich denken läßt (...)*

Offenbar affiziert dieses kryptische Totentheater ästhetisch, gerade weil am Pomp der Formen festgehalten wird auch nach Verlust des "Dramaturgen". In "Auslöschung" begegnen Reflektionen über Sarginhalte, die die Grenze zum Morbiden überschreiten, und die den grundsätzlich grenzgängerischen Aspekt von Masken-Spielen inszenieren: "Das Gesicht des Toten ist starr, ohne Mimik; dies ist die erste und tiefverwurzelte Maskenerfahrung der Menschheit."<sup>28</sup> Ähnlich heißt es in dem Bühnenstück "Minetti", das die Ensorschen Gemälde ("Die Masken und der Tod") zu Bühnen-Leben weckt: *Wir sind tot / das Schneiden einer Grimasse ist zurückgeblieben.*

Im Film-Drehbuch "Der Italiener" liegt der tote Gutsherr aufgebahrt auf einem Theaterpodium, *alles sieht so aus, als wäre plötzlich eine Theaterprobe unterbrochen worden.* Der Tote hatte sich eine Probe des Stückes angesehen, war daraufhin hinausgegangen, um Selbstmord zu begehen – offenbar, weil er das Schauspiel "verstanden" hatte und an ihm "teilnehmen" (oder es quittieren) wollte, nachdem er auf der Probe seine Existenz als theatralische, d.h. als Todeskrankheit, erkannt hat.<sup>29</sup> "Im Schein der Totenkerzen, die aus dem angrenzenden Aufbahrungsraum in den Theaterschuppen fallen, betrachtet man die Kostüme der Schauspieler, die *Kostüme der Reichen* und die *Kostüme der Armen*, die *Kostüme der Erhabenen* und die *Kostüme der Lächerlichen*..<sup>30</sup> Es ist der Salzburger Jedermann und das Salzburger Große Weittheater, es ist die Habsburgische Tradition, die - als Farce ungebrochen - fortgeschrieben wird. Theatermetapher und Sterbegewißheit (aus Augenzeugenschaft) sind nicht voneinander zu trennen.

In "Holzfällen" wird die *traurig-theatralische Düsternis* des Speisezimmers in dem Maße zum *Requiem für die tote Joana* wie umgekehrt die "Künstlichkeit" im Benehmen der Trauergäste die Beerdigung als Theater erscheinen ließ. In "Heldenplatz", dem letzten Stück, versammeln sich die Teilnehmer einer Beerdigung vor der Kulisse des Burgtheaters. *Das ist das Wienerische*, heißt es dort, *daß wir am*

*Vormittag auf das Begräbnis des Vaters und Bruders gehen / und am Abend in Minna von Barnhelm.*

Man muß sich die Tragweite und Universalität dieser Theatermetapher vor Augen führen, die die Natur einschließt<sup>31</sup> und das menschliche Bewußtsein (im Sinn des Doppelsinns des Wortes "Vorstellungen"): das Gehirn erscheint bei Bernhard als *Beleuchtungsapparatur*; vom *Guckkasten des eigenen Kopfes* ist die Rede als von einem imaginären Bühnenraum, dem die reale Theatermaschinerie so wenig gerecht wird wie das geschriebene Wort; (Fürst Saurau in "Verstörung" bezeichnet die Gedanken seines Sohnes als vom *Schnürboden der Welt heruntergelassene Prospekte*). -*Daß wir aus Täuschung existieren und aus nichts sonst* ist die Überzeugung dessen, der sich dieser existentiellen Täuschungs- als Theatermechanismen bedient, um sie in seiner Kunst als sekundärem "Theater im Theater" zu verdichten. Charakteristisch ist die Ausschließlichkeitsattitüde, mit der diese These vertreten wird. (allen alles immer nur vorgespielt) "Alles ist Theater; bereits die Sprache verrät es (...) Das Drama ist nicht nur Gattung, sondern bereits von der Form her dargestellte Idee (...) Einer theatralischen Sprache entspricht ein versprachlichtes Theater."<sup>32</sup> - ("Die Theatermetapher umfaßt alle Aspekte von Bernhards Dichtung: die isolierte Kopffexistenz, indem sie sich selber Objekt ist, ist eine theatralische; als von Erinnerung bzw. Tradition beherrscht, ist Existenz theatralisch, redend oder verstummend theatralisch durch Sprache."<sup>33</sup>)

- So mag es auch nicht weiter verwundern, daß sich der Topos "Theatralität" auch schon bei den wichtigsten von Bernhards immer wieder namentlich angerufenen und ihrerseits als Masken durch die Texte geisternden Vordenkern und Vorschreibern findet: die philosophischen Hintermänner des Autors (seine Souffleure): Requisiten im Redestrom, die er verehrt und denen er verpflichtet ist (neben Schopenhauer und Novalis vor allem Montaigne und Pascal).<sup>35</sup>

Montaigne hat Bernhard nicht nur in seiner autobiographischen Erzählung "Die Ursache" eine hymnische Hommage gewidmet (in der er die "Essais" zitiert wie Bibelstellen). Der Name des Philosophen wurde auch zum Titel einer kleinen Prosaschrift und begegnet als Signal in vielen seiner Schriften. Mit Montaigne verbindet ihn der Gestus der Selbst-Beobachtung und "Selbst-Erschreibung" - der "sezierende Blick" auf sich und andere. Montaignes Essais sind wie Bernhards Schriften dentlich auf die mündliche Rede hin intendiert: sie lesen sich wie Sprechen oder Denken. Die "Essais" verraten darüberhinaus, wie Helmar Schramm gezeigt hat, ein ausgeprägtes Interesse an theatralisch relevanten Phänomenen: der zweifelhaften "Tugend der Verstellungskunst" in der Gesellschaft (dem Welttheaterdenken seiner Zeit). Wie sein später österreichischer Adept begriff sich auch schon der Verfasser der "Essais" als "Zuschauer der Welt". Die Inszenierung der Person dieses Verfassers im fiktiven Binnenraum der Schrift läßt eine vergleichbare Dissoziation dieser Person erkennen als Voraussetzung von deren "Selbstgespräch" ("es ist nicht zur äußeren Schau, daß unsere Seele ihre Rolle spielen muß, sondern in uns und für uns selbst, wohin keine anderen Augen blicken als unsere eigenen"), sowie auch gewisse Zusammenhänge von Selbstbeobachtung und Hypochondrie und der Rolle von Schmerzen und Krankheiten als Prüffeldern philosophischer Selbstbestimmung.<sup>36</sup> Dem schreiben-

den Montaigne wurde die stille Abgeschlossenheit, das Turmzimmer seiner Bibliothek, zum räumlichen Energiezentrum seiner Existenz. Der Bekenntnisgestus des Schreibenden in seiner Klause und die Montaignesche Zitiermanie macht ihn für Bernhard zu einem Alter-Ego, zu einem intertextuellen Ansprechpartner und "Flucht-Punkt" ersten Ranges. *Ich bin immer zu meinem Montaigne geflüchtet, wenn ich in Todesangst gewesen bin. Montaigne ist immer mein Retter und Erretter gewesen. Ich habe alle diese philosophischen Familienmitglieder niemals mehr geliebt als ihr Oberhaupt, meinen Montaigne.*

Ein anderes dieser "philosophischen Familienmitglieder" ist Pascal (der wie Bernhard seit seinem 18. Lebensjahr von Krankheit gezeichnet war und im Nimbus und im Schatten seiner Krankheit schrieb). Auch bei Pascal kann von einer "negativen Theaterästhetik" gesprochen werden, insofern der Verfasser der "Pensées" die Wirklichkeit als eine "Verhaltensdramaturgie" (Schramm) beleuchtete, derzufolge das menschliche Leben "als eine ununterbrochene Illusion" gestaltet wird. Es findet sich ein Netz von Hinweisen und Spuren auf konkrete Darstellungstechniken und Theatersituationen in seinen Schriften.<sup>37</sup> Der asketische Lebensstil des Philosophen, der andauernd erforderliche Willensakt physischer Selbstbeherrschung, die strenge "Lebenskunst", die "Künstlichkeit" als Form der Selbsterfahrung, die Einbezogenheit seiner ganzen Existenzweise in den Prozeß des Schreibens- das alles sind Züge, die Bernhard in Pascal einen verwandten Geist haben erblicken lassen. Verwandt erscheint auch der fragmentarische Stil und der Pascalsche Hang zum Paradox und zur absurden Zuspitzung. (Geradezu "bernhardesk" mutet seine These an, daß es ihre "Gewohnheiten" seien, die die Menschen zu "Automaten" machten.) Im Terminus "Zerstreuung" fand Pascal den Schlüsselbegriff für die Beschreibung jener "leeren Räume", in denen sich Tragödie und Farce die Waage halten - und die Macht des Spieles umschlägt in die Spiele der Macht.<sup>38</sup> Es ist dieser besagte Umschlag des Theatralen ins Totalitäre (als Tragigroteske), den der Theatermacher Bernhard nicht müde wird zu inszenieren. Es ist der Pascalsche Begriff der "Zerstreuung", der bei Bernhard wiederkehrt als "Unterhaltungsmechanismus". (So ist z. B. die Groteske über die Salzburger Samstagnachmittagspsychose in "Der Keller" nichts anderes als eine Travestie der berühmten Pascalschen Reflektionen über "ennui" und "divertissement".<sup>39</sup>)

Die Bedeutung derartiger (hier nur knapp angedeuteter) intertextueller Bezüge<sup>40</sup> für das Schreiben Thomas Bernhards kann gar nicht überschätzt werden. Die literarischen und philosophischen Referenzautoren fungieren als "angelesene Verwandtschaft" (*Geisteshomosexualität*) des Autor-Sprechers, wobei dessen intertextuelles Interesse häufig mehr der Person zu gelten scheint, die sich hinter einem Werk verbirgt als diesem selbst (wenngleich "naturgemäß" beides nicht zu trennen ist). Der Maler Strauch in "Frost" oder das Sprecher-Ich in "Holzfällen", sie tragen "ihren" Pascal oder "ihren" Montaigne immer bei sich wie eine Bibel, wie ihre Zuflucht vor der verderblichen nivellierenden Gesellschaftswelt, die sie bedroht. Sie versichern sich ihrer als Garanten ihrer Identität. Es sind eremitenhafte Intellektuelle, eremitenhaft unverstanden, und sie kokettieren damit. Sie schmücken sich mit den Federn ihrer Lieblingslektüre. (Sie bieten zu diesem Zweck das ganze Abendland auf).

*Wir sind in den Schopenhauer gereist und in den Nietzsche und in den Pascal und in den Descartes. (...) Einmal*

*sind wir Redekünstler, einmal Schweigekünstler. (...) Die entsetzlichen Höllen des weltöstlichen Dostojewski, unseres größten Hellsheers und seines weltwestlichen Gegendenkers und Gegenschreibers Diderot seien harmlos gegen die jetzigen Zustände, sagte Reger, schreibt Atzbacher (...)*

Auffallend ist der hymnische, "prophetisch" gehobene Ton und die beinahe kultische Verehrung, die gewissen Namen zuteil wird. Die philosophische und literarische "Ahnengalerie" erfüllt bei Bernhard die Funktionen einer "Lesebiographie". Der Sprechende posiert als Lesender vor seinem Publikum: er möchte sich als das zu erkennen geben, was er gelesen hat. (Das ist ein wichtiger Aspekt auch seiner Theater-Attitüde: er bedient sich seiner Vorlagen als Masken, "Verstellung" äußert sich qua Zitation.) *Die einzigen Freunde, die ich habe, sind die Toten, die mir ihre Literatur hinterlassen haben* heißt es in "Beton".

Die Literaturgeschichte als Totenreich: das ist eine Vorstellung, die dem Schriftsteller Gelegenheit gibt, seine "nekrophilen" Neigungen auszuleben, intertextuell. Die Liebe zur Literatur als Toten-Raum und die Berührungängste den Lebenden gegenüber bedingen einander. (Wichtig ist in dem Zusammenhang das Motiv der "Bibliothek" - wie es besonders in "Auslöschung" als "Thesaurus" und "existenzstiftender Raum" den Dialog mit der Geistesgeschichte dem familiären Trauma entgegenstellt.<sup>41</sup>) Es ist erstaunlich, wie sehr die Neigung, "Ahnereien" der eigenen Poetik aufzustellen - im Sinne einer Völker und Zeiten übergreifenden "intertextuellen" Sympathie und Verwandtschaftsbeziehung - dem Autor-Sprecher eigen ist. Neben der Theatralität und der Musikalität seiner Schriften dürfte deren Intertextualität den denkbarsten (und dankbarsten) Schwerpunkt künftiger Bernhard-Forschung bilden.

#### Anmerkungen:

- 1 Als Beispiel sei ein typischer Bernhard-Satz zitiert (aus "Watten"): *Wenn die Natur einem zuvorkommt, sage ich zum Fuhrmann, obwohl ich weiß, der Fuhrmann versteht nicht, was ich sage, aber gerade dem Fuhrmann sage ich: wenn die Natur einem zuvorkommt, wenn sie, wie in diesem geheimnisvollen Wettermitwoch den Siller (oder einen anderen Menschen!), weil ihr das natürlich ist, aus der gefügigen Welt herausnimmt, wie wir glauben, eine Einzelnatur abschließt, abschließen muß, von einem Augenblick auf den andern aus einem Lebendigen einen Toten macht, womit nichts gesagt ist, sage ich, soll nicht gefragt werden: warum nicht durch die eigene Künstlichkeit? - Der Diskurs über den Selbstmord erscheint hier in einer hymnisch anmutenden, verwirrenden Verschachtelung. Das Fürchterliche wird in einer Feierlichkeit auf Formeln gebracht, die ihresgleichen sucht.*
- 2 Tatsächlich zielen ja die Wortkaskaden und Schimpfkanonaden vor allem auf das "Ohr" des Lesers. Diesem bleibt z.B. aus "Holzfällen" das wiederkehrende *dachte ich in dem Ohrensessel* im Ohr, aus "Auslöschung" die wiederholte stakkatohafte, insistierende Inquit-Formel *hatte ich zu Gambetti gesagt*. Das sind im jeweiligen Werk Versatzstücke einer rhetorischen Partitur (und es ist gerade die Vermitteltheit des Sprechens, die dessen Intensität rhetorisch-rhythmisch steigert).-
- 3 Am 4. 12. 1955 in der Wochenzeitung "Die Furche".
- 4 Vgl. "Drei Tage": *Und wenn man meine Arbeiten aufmacht, ist es so: man soll sich vorstellen, man ist im Theater, man macht mit der ersten Seite einen Vorhang auf, der Titel erscheint, totale Finsternis - langsam kommen aus dem Hintergrund, aus der Finsternis heraus, Wörter (...)* - Man sieht, die Worte treten hier an die Stelle von Bühnenfiguren, und als solche treten sie auch auf.
- 5 *Diese unendlich langen und mühseligen Jahre, sage ich, habe ich ununterbrochen beobachtet, im Grunde mein ganzes Leben nichts anderes, oder doch nichts anderes mit einer größeren Intensität getan, als*

- beobachtet, was mich aber letzten Endes vernichtet hat, geehrter Herr. ("Watten") Ich existiere die längste Zeit gar nicht mehr / und beobachte alles / sozusagen aus dem Tod heraus verstehen Sie. ("Heldenplatz")*
- 6 *Der Dargestellte ist eine Fälschung / wenn das Werk lacht, weint der Dichter / und umgekehrt / und alles immer wieder umgekehrt. ("Über allen Gipfeln ist Ruh") Und möglicherweise gnädige Frau wird gesagt / ich selbst sei in meinem Theater / aber es ist ein Anderer ("Die Jagdgesellschaft").*
- 7 Als "Selbstreflexion im Rollenspiel" hat Willi Hunte mann das beschrieben. Vgl. W.H., Artistik & Rollenspiel. Das System Thomas Bernhard, Würzburg 1990.
- 8 *(...) es gelingt mir fast immer, meinen tatsächlichen inneren Zustand zu verdecken mit einem nach außen gezeigten, der über meinen tatsächlichen inneren Zustand keinerlei Aufschluß gibt ("Die Ursache").*
- 9 Vgl. den "dramatischen Schriftsteller" im Bühnenstück "Am Ziel": *Tatsächlich sind es Jacken / entsetzliche Jacken / in die ich meine Figuren hineinstecke / aber sie schlüpfen ja alle freiwillig hinein / es sind ja Schauspieler.* Das heißt, Schauspieler, die sie darstellen, stellen Schauspieler dar, auch wenn nicht, wie in vielen Stücken, professionelle Schauspieler zu dramatis personae: die Darsteller zu Dargestellten werden (wie in "Der Schein trügt", "Die Berühmten", "Der Ignorant und der Wahnsinnige", "Einfach kompliziert", "Der Theatermacher" u.a.). "Minetti" und "Ritter Dene Voss" sind sogar mit den Namen der Schauspieler betitelt, für die sie geschrieben wurden. Das hat den Autor offensichtlich affiziert: das paradoxe Zwielicht, das entsteht von Welttheater und Theaterwelt, wenn (lebende) Schauspieler Figuren von Dramen werden, in denen sie selber auftreten.
- 10 Vgl. Edward Gordon Craig, On the Art of Theatre, London 1911. Dt. Über die Kunst des Theaters, Berlin 1969.
- 11 Vgl. Denis Diderot, Das Paradox über den Schauspieler, in: ders., Ästhetische Schriften, hrsg.v. F. Bassenge u. Th. Lücke, Berlin/Weimar 1967, Bd.II. S. 482-583. Vgl. ebd.: "Mein Freund, es gibt drei Modelle: den Menschen der Natur, den Menschen des Dichters und den Menschen des Schauspielers. Der Mensch der Natur ist weniger groß als der des Dichters - und dieser wiederum ist weniger groß als der des großen Schauspielers. Der letztere ist der übersteigertste (*plus exagéré*): er stellt sich auf die Schultern seines Vorgängers und hüllt sich in eine große, aus Weidenruten geflochtene Marionette, deren Seele er ist. Diese Marionette bewegt er in einer Weise, die jedermann erschreckt, sogar den Dichter, der sich selbst nicht wiedererkennt."
- 12 Zu Bernhards Diderot-Bezügen vgl. Uwe Betz, Personale Ambivalenz und multiples Ich-Schauspiel. Zu Doubles und Pantomimen der Helden aus Bernhards späterem Werk. In: Thomas Bernhard - Die Zurichtung des Menschen, hrsg. v. Alexander Honold u. Markus Joch, Würzburg 1999, S. 136ff. - Zu diesen gehört auch die Thematisierung der Beziehungen von Wissenschaft und Theater. *Ich selbst habe als junger Mensch zwischen der Sorbonne und der Komödie geschwankt* - (zitiert Bernhard Diderot eingangs seiner "Macht der Gewohnheit").
- 13 *Den Satz meines Großvaters, daß der Geist den Körper bestimmt und nicht umgekehrt, mußte ich mir immer vorsagen, heißt es in "Der Atem".*
- 14 Der "Jagdgesellschaft" vorangestellt ist ein Zitat aus Kleists Aufsatz über das Marionettentheater, das wahrhaft programmatischen Charakter hat für Thomas Bernhards eigene "mechanistische" Poetik der Künstlichkeit: "Ich erkundigte mich nach dem Mechanismus dieser Figuren, und wie es möglich wäre, die einzelnen Glieder derselben und ihre Punkte, ohne Myriaden von Fäden an den Fingern zu haben, so zu regieren, als es der Rhythmus der Bewegungen und der Tanz erfordere."- "Rhythmus" und "Tanz" stehen hier als Schlüsselbegriffe eines musikalischen Sprechtheaters. Was die Figuren an "Leben" verlieren, gewinnen sie ästhetisch.
- 15 Vgl. Jean-Marie Winkler, Theater und Weltbild bei Thomas Bernhard, in: Thomas Bernhard. Die Zurichtung des Menschen, a.a.O. S. 199.
- 16 *Gegen das Publikum naturgemäß, weil das Publikum für mich wie eine Mauer ist, gegen die ich ankämpfen muß. Ich muß gegen das Publikum sein, um meine Arbeit machen zu können.* (zit.n. Thomas Bernhard spricht,

- 1975, S. 79.) Vgl. auch Minetti in "Minetti": *Der größte Feind des Schauspielers / ist sein Publikum.*
- 17 Schreiben Sie doch ein Stück Bernhard, läßt Bernhard Peymann in den Peymann-Dramoletten sagen, in welchem Sie alle Leute an der Nase herumführen / so ein Stück wünsche ich mir von Ihnen / so ein richtiges Andernaseherumführstück / Großes Theater Bernhard / viel Volk viel Schweinerei viel Größenwahn / ein richtiges Burgtheatertheater / bringen Sie einmal Ihre ganze Rücksichtslosigkeit auf die Bühne / eine richtige große alles verstörende Andernaseherumführkomödie / nicht nur Ihren halben Weltekel sondern Ihren ganzen Weltekel Bernhard / schreiben Sie so ein Stück Welttheater / daß es das Burgtheater zerreißt / so einen richtigen grandiosen Weltscherz Bernhard / daß das Burgtheater explodiert (...)
- 18 Wie alle große dramatische Literatur / existiert meine Komödie / aus dem Wort, sagt Bruscon im "Theatermacher": Auf das Wort kommt es in meinem Rad der Geschichte an / die Kritiker / haben sich auf das stumpfsinnige Schauen verlegt / sie hören nichts mehr.
- 19 Die Entsprechungen gehen z. T. bis in die Wortwahl. Z.B. beschimpfen beide das bürgerliche Theater als ein Theater, "das nur der Verdauung diene".
- 20 Zu den vorstehenden Zitaten vgl. Antonin Artaud, Das Theater und sein Double, aus dem Französischen übers. v. Gerd Henniger, München 1996, S. 90, 91, 97, 100, 105, 132.
- 21 Vgl. "Alte Meister": Was reden wir nicht alles mit Leuten, die uns nicht das geringste angehen, sagte er, weil wir Zuhörer brauchen. Wir brauchen Zuhörer und ein Sprachrohr, sagte er.
- 22 Minettis Masken-Ende in Oostende ist die auf den Gipfel getriebene Einsamkeit des Todes als Theater. Der alte "Schauspielkünstler" in Ensors Maske des König Lear hat sich dem *Unterhaltungsmechanismus* entzogen, der seine Kunst prostituiert. Es ist dies die Hommage des Autors an den von ihm über alles geschätzten Künstler: *Diesen großen, wahrscheinlich größten spielenden und also lebenden und seinen Beruf und also unseren bühnendramatischen Wahnsinn verhexenden Schauspieler muß ich noch ausnützen, bevor er nicht mehr ausgenützt werden kann, diesen durch und durch elementaren Geistes theaterkopf.*
- 23 Nicht ganz / noch einmal / Unbefangenheit einerseits / höchster Kunstverstand andererseits. ("Der Theatermacher")
- 24 Zur Geschichte des Motivs vom "Welttheater" vgl. (noch immer) das Kapitel "Schauspielmetaphern" in: Ernst Robert Curtius, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, 9. Aufl., Bern 1978, S. 148-154.
- 25 Hans Höller, Thomas Bernhard, Reinbek b. Hamburg 1993, S. 98f.
- 26 Vgl. den Aufsatz "Totenrituale" von Ernst Leonardy (in: Th. Bernhard, Die Zurichtung des Menschen, a.a.O., S. 187-197.)
- 27 Vgl. Höller, a.a.O., S. 57, 100.
- 28 Uwe Krieger, Maske / Maskentheater, in: Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles, hrsg. v. Manfred Brauneck u. Gerard Schneilin, Reinbek b. Hamburg, S. 580.
- 29 Vgl. Herbert Gamper, Thomas Bernhard, München 1977, S. 75ff.
- 30 Vgl. Höller, a.a.O. S. 99.
- 31 Vgl. den Maler Strauch in Bernhards Roman-Erstling "Frost": *Die Natur ist das Theater an sich. Und die Menschen sind auf dieser Natur als Theater an sich die Schauspieler, von denen nicht mehr viel zu erwarten ist.*
- 32 Manfred Jurgensen, Der Kegel im Walde, S. 37. - Der Theatralisierung entspricht auf der Ebene der Sprache der Hang zur Kursivierung. Sprech- und Redeweisen werden plakativ als solche ausgestellt (*wie gesagt wird*). Es dominiert die Formel "sogenannt". Die Äußerungsvorgänge dominieren das Geäußerte. Die Figuren sind reduziert zu bloßen Durchgangsstationen für den Text, der sich in ihnen inszeniert. Sie haben sich einem "Sprechautomatismus" überantwortet, der nicht der ihre ist. Es ist die Sprache, die sie sprechen, die ihnen ein Schein-Leben verleiht. Es ist aber auch die Sprache oder deren Mechanik, die sie zu bloßen "Puppen" degradiert. Die Sprache ist der eigentliche Held in Bernhards Schriften. Sie macht sich ihre Sprecher untertan. "Die Helden sind Popanze ihres Sprachballasts, Spielbälle des sich in ihnen reproduzierenden Diskurses." (Betz, a.a.O. S. 136.) Bestechend ist die Virtuosität von derlei sich fortzeugenden Sprech-Automatismen. "Die

- sonst darstellende - Sprache wird zum Theater. Wenn die Sprache nichts mehr sagt, werden Wörter zu Tönen." (M. Jurgensen, *Die Sprachpartituren des Thomas Bernhard*, 1981, S. 114.)
- 33 Gamper, a.a.O. - *tatsächlich war alles an uns auch theatralisch, es war die furchtbare Wirklichkeit, aber theatralisch ("Beton"); die Kultur ist ein Misthaufen / auf welchem die Theatralischen / und die Musikalischen / gedeihen ("Der Ignorant und der Wahnsinnige"); Unser Schriftsteller / schreibt eine Komödie / und alle die wir hier sitzen / kommen in seiner Komödie vor ("Die Jagdgesellschaft").*
- 34 Zu Schopenhauers "theatralischer Konzeption" vgl. die Schlußpassage des 3. Buches von "Die Welt als Wille und Vorstellung": die Ausführungen über die (Trost-)Funktion der Kunst als eines "Schauspiel(s) im Schauspiel".
- 35 Vgl. Helmar Schramm, *Karneval des Denkens. Theatralität im Spiegel philosophischer Texte des 16. und 17. Jahrhunderts*, Berlin 1996. Zu Montaigne vgl. dort das Kapitel "Angst, Theater, Fragment" S. 110ff.; zu Pascal das Kap. "Schau-Spiele der Welt als Schrecken und Intuition" S. 164ff.
- 36 Vgl. Schramm, a.a.O.
- 37 Ebd., S. 164ff.
- 38 Ebd., S. 181. Schramm betont die Sensibilität und Hellhörigkeit Pascals für spektatorische Inszenierungen der Macht, für theatralische Vorgänge als Machtspektakel.
- 39 Vgl. in Pascal's "Pensées" das Kapitel "Zerstreuungen".
- 40 Zu Intertextualität bei Thomas Bernhard vgl. den Sammelband "Th. B. - Traditionen und Trabanten", hrsg. v. Joachim Hoell u. Kai Luehrs-Kaiser, Würzburg 1999.
- 41 In "Auslöschung", dem "summmum opus" und "literarischen Testament", wird das Lektüre-Publikum zu einem kollektiven "Gambetti", das den Gedanken-Monologen Muraus, des literarischen Realitätenvermittlers, folgt. Dessen Auslassungen über Schriftsteller und deren Werke liefern (vergleichbar denen Regers in "Alte Meister") eine indirekte Form von Literaturkritik im Binnenraum eines literarischen Werkes, motivisch mit diesem verwoben. Die Dialoge mit den Prätexten werden jedoch bei Bernhard häufig nicht als plane und direkte Kritik und Bezugnahme, sondern vielmehr indirekt, in Anspielungen und motivischen Anklängen geführt (wie beispielsweise mit Ibsens "Wildente" in "Holzfällen"). In der "Jagdgesellschaft" sind es allein schon die flüchtig eingestreuten Namen Lermontow und Kleist, die dem General bedeuten, daß er sich zu erschießen hat