



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Thomas Bernhards *Alte Meister* und *Der Weltverbesserer* als Graphic Novel“

Verfasser

Stephan Kaiblinger

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Juni 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 190 333 299

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Lehramtsstudium UF Deutsch UF Psychologie und
Philosophie

Betreut von:

Univ. Prof. Dr. Michael Rohrwasser

*Das Traurige ist
daß kein Mensch meinen Traktat verstanden hat
kein Mensch hat jemals verstanden
was ich in meinem Traktat sage*

Thomas Bernhard – *Der Weltverbesserer*



Nicolas Mahler – *Kunsttheorie versus Frau Goldgruber*

Danksagung

Ich möchte mich an dieser Stelle bei meinem Diplomarbeitsbetreuer Herrn Univ. Prof. Dr. Michael Rohrwasser bedanken, der mich während meiner Arbeit mit konstruktiver Kritik und Rückmeldungen unterstützt hat.

Überdies möchte ich mich bei meiner Lebensgefährtin Katharina Schmutterer bedanken, die mir während des Schreibprozesses immer mit hilfreichen Ratschlägen und Rückmeldungen beigestanden hat.

Darüberhinaus gilt mein Dank meinen Eltern Lydia und Ernst Kaiblinger, denen ich es verdanke, dass ich an der Universität Wien studieren und insofern einen wichtigen Grundstein für meinen weiteren Lebensweg setzen konnte.

Ich möchte mich außerdem bei Christine Surtmann und ihren Kolleginnen und Kollegen der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums für die Unterstützung bei der Gemälde-Recherche bedanken.

Abschließend danke ich Nicolas Mahler, der mir bei den Nachforschungen zu dieser Arbeit mehrmals unverzüglich Auskunft gegeben hat, wenn ich solcher bedurft habe.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	5
1. Biografische Abrisse	9
1.1 Thomas Bernhard	9
1.2 Nicolas Mahler	11
2. Methodische Grundlagen	12
2.1 Textanalyse	12
2.2 Aufführungsanalyse	13
2.3 Graphic Novel-Analyse	14
3. Der Weltverbesserer	27
3.1 Text	27
3.1.1 Entstehungsgeschichte	27
3.1.2 Inhalt	28
3.1.3 Interpretation	29
3.1.3.1 Requisiten und Rituale	30
3.1.3.2 Die Rolle der Frau	40
3.2 Aufführung	45
3.2.1 Szenenanalyse	50
3.2.2 Interpretation	66
3.3 Graphic Novel-Adaption	69
3.3.1 Methode	69
3.3.2 Panelanalyse <i>Der Weltverbesserer</i>	70
3.3.3 Interpretation	88
3.3.4 Änderungen	92
3.3.4.1 Die Rolle der Frau	94
3.3.4.2 Die Requisiten	97
4. Alte Meister	98
4.1 Inhaltsangabe	98
4.2 Text	99
4.2.1 Entstehungsgeschichte	99
4.2.2 Interpretation	101

4.2.3 Figuren.....	102
4.3 Graphic Novel-Adaption.....	108
4.3.1 Panelanalyse <i>Alte Meister</i>	110
4.3.2 Interpretation.....	148
4.3.2.1 Analyse der Figuren	150
4.3.2.2 Die weiterführenden Zitate	156
Konklusion	163
Ausblick.....	166
Literaturverzeichnis.....	167
Abbildungsverzeichnis	172
Anhang	173

Einleitung

Der österreichische Schriftsteller Thomas Bernhard beklagte sich einmal in einem Brief an seinen Verleger Siegfried Unseld vom Suhrkamp Verlag darüber, dass er mittels seiner literarischen Arbeit die Furchen ziehe, woraufhin andere dann die Kartoffeln ernten würden. Er schlage Bücher auf und finde Nachahmer und Imitate.¹

Bedauerlicherweise ist es nicht mehr möglich, von Thomas Bernhard eine Reaktion auf zwei der Graphic-Novel-Adaptionen seiner Werke zu bekommen, die in den letzten Jahren erschienen sind. Der Wiener Comiczeichner Nicolas Mahler hat sich sowohl des Romans *Alte Meister* als auch des Dramas *Der Weltverbesserer* angenommen und – angepasst an seinen eigenen künstlerischen Kosmos – zwei Bücher veröffentlicht. Das musste Neugierde wecken, sowohl bei Thomas Bernhard-Leserinnen und -Lesern, als auch bei den Rezipientinnen und Rezipienten des Zeichners Nicolas Mahler, der in der Szene der Comiczeichnerinnen und Comiczeichner immerhin kein Unbekannter ist.

Immer noch begegnen viele Menschen Comics mit Vorurteilen und Misstrauen: Sie scheinen etwas Kindisches zu sein und somit etwas, das man nicht ernst zu nehmen braucht. Eine Aneinanderreihung von drei, vier Kästchen mit ein paar Strichfiguren und flachen Witzen oder bunte Heftchen mit muskelbepackten Männern in Superheldenkostümen. Die Rollen scheinen klar definiert, das Zielpublikum auch, es kann sich dabei nur um Kinder oder Jugendliche handeln. Was macht man dann aber mit dem teils autobiographischen Werk *Maus* von Art Spiegelmann, das auf eine neue, ganz unkonventionelle Art die Konzentrationslager-Erfahrungen von dessen Vater aufarbeitete? Was mit *Persepolis* von Marjane Satrapi, welche autobiografisch die jüngste Geschichte des Iran behandelte? Und was macht man nun mit den Comicadaptionen von

¹ Fellingner, Raimund, Martin Huber u.a.: Thomas Bernhard. Siegfried Unseld. Der Briefwechsel.

Nicolas Mahler, die ja nun etwas scheinbar Kindisches wie Comics mit den ernstesten Themen der literarischen Werke von Thomas Bernhard verbinden?

Die Lösung schien gefunden zu sein, als sich zusehends der Begriff Graphic Novel zu etablieren begann, wodurch der Eindruck provoziert werden konnte, es handle sich um zwei völlig verschiedene Arten von Literatur. Auf der einen Seite die billigen, mit Trivialliteratur assoziierten Comicstrips und Comichefte und auf der anderen Seite anspruchsvolle Literatur, die sich möglicherweise der Stilmittel von Comics bediente, die man aber nicht mehr Comic zu nennen brauchte. Nimmt man die *Alte Meister*-Ausgabe von Mahler zur Hand, die 2011 im Frankfurter Suhrkamp-Verlag erschienen ist, jenem renommierten Verlag, bei dem auch die Werke Thomas Bernhards erschienen sind, wird Nicolas Mahlers „kongeniale Adaption“² als Graphic Novel bezeichnet.

Der Begriff Graphic Novel ist also gewissermaßen ein problembehafteter, denn viele Verlage greifen schnell auf ihn zurück, um eine Hemmschwelle zu eliminieren, die manche Leserinnen und Leser bei einem Comic noch haben könnten. Viele Zeichnerinnen und Zeichner wehren sich aus diesem Grund gegen die Bezeichnung Graphic Novel, die sie mehr als Marketing-Strategie erachten. Wenn zudem angenommen wird, dass Graphic Novel synonym für anspruchsvolle und Comic für anspruchslose Wort-und-Bild-Literatur steht, darf durchaus die Frage gestellt werden: Wer bestimmt, was anspruchsvoll und wertvoll und was anspruchslos und wertlos ist?

Auf diese Frage wird diese Diplomarbeit keine Antwort geben können, doch ich will an dieser Stelle etwas zur Begrifflichkeit festhalten: In meiner Arbeit werden die Bezeichnungen ‚Graphic Novel‘ und ‚Comic‘ synonym verwendet, als Unterkategorien Begriffe wie ‚Comic-Strip‘ und ‚Cartoon‘. Mir ist bewusst, dass viele sowohl dem Begriff ‚Comic‘ als auch dem Begriff ‚Graphic Novel‘ mit Skepsis begegnen werden, aber eine differenzierte Auseinandersetzung hinsichtlich dieser Begrifflichkeiten erscheint mir im Rahmen meiner Arbeit nicht sinnvoll. Egal ob man von Comics oder Graphic Novels spricht, man kann die Adaptionen von Nicolas Mahler mit beiden Bezeichnungen versehen und wird

² Mahler, Nicolas: Thomas Bernhard – Alte Meister. Komödie. Berlin: Suhrkamp 2011, Buchrückseite.

nicht falsch liegen. Dass alle Methoden, die zur Analyse von Comics erstellt und bei dieser Arbeit verwendet worden sind, sich problemlos auch auf die sogenannten Graphic Novels übertragen lassen, unterstützt meine Herangehensweise.

In meiner Arbeit möchte ich versuchen, durch eine Gegenüberstellung der Originalwerke Thomas Bernhards mit den Comicadaptionen von Nicolas Mahler, Veränderungen der Inszenierung aufzuzeigen und – sollten diese auffindbar sein – zu hinterfragen, wodurch diese Veränderungen zustande kommen. Graphic Novels sind ein eigenes Medium, eine eigene Art der Literatur. Zum Element des geschriebenen Wortes kommt ein Bild hinzu und die Verbindung zwischen diesen Elementen ist bestimmten Regeln unterworfen. Es erscheint insofern logisch, dass bei der Verschiebung von einem Medium in ein anderes Veränderungen auftreten können. Dabei stellt sich die Frage, ob diese Veränderungen, welcher Art auch immer sie sein mögen, der Verschiebung in ein anderes Medium oder aber der Eigeninterpretation des Künstlers geschuldet sind. Eine solche Differenzierung ist unter Berücksichtigung anderer Werke von Nicolas Mahler durchaus möglich, die zur Analyse auch herangezogen werden, um Stilmittel und Methoden dieses Comiczeichners zu erarbeiten und zu beschreiben.

Da es sich bei einem der beiden Ausgangstexte um ein Drama handelt, wird außerdem die Aufzeichnung einer Aufführung aus dem Schauspielhaus in Bochum aus dem Jahr 1981 analysiert. Dies lässt sich insofern begründen, als dass Thomas Bernhard das Stück gezielt auf einen Schauspieler, nämlich Bernhard Minetti, zugeschrieben und einige Jahre lang keine Aufführung durch einen anderen Schauspieler zugelassen hat. Die Aufführung kann hier also als eine Fortführung des Textes auf einer Bühne, eine weitere intermediale Verschiebung angesehen werden.

Hinsichtlich der Comicadaption von *Alte Meister* verbindet Nicolas Mahler Teile des Romantextes unter anderem mit Zeichnungen der Gemälde aus dem Kunsthistorischen Museum. Für diese Arbeit wurden die Originalbilder, die als Referenzen fungiert haben, durch Recherchen im Kunsthistorischen Museum

ermittelt und in den Kontext der Analyse und Interpretation der Comicadaption gesetzt. Auch dies geschah mit dem Ziel, Änderungen der Adaption besser aufzeigen und hinterfragen zu können, inwiefern die bildliche Erweiterung des Textes neue Zugänge liefern kann, die in der Romanvorlage noch nicht vorhanden gewesen sind.

Die Forschung der Comicliteratur hat zwar in den letzten Jahren große Fortschritte gemacht, dennoch stecken die meisten Methoden der Analyse noch in den Kinderschuhen. Diese Arbeit stützt sich hinsichtlich der Analyse sowohl auf den US-amerikanischen Zeichner und Theoretiker Scott McCloud, der hier Basisarbeit geleistet hat, als auch auf Ulrich Krafft, der zur Textlichkeit von Comics geforscht hat. Kraffts Buch *Comics lesen*, das 1978 erschienen ist, hat jedoch – was angemerkt werden muss – in den folgenden Jahren auch Kritik erfahren, was auf einem jungen Forschungsgebiet nachvollziehbar erscheint. Manchen Kritikerinnen und Kritikern ist seine Herangehensweise zu sehr am Text und zu wenig am Bild orientiert, welches er ebenfalls semantisch zu betrachten versuchte. Da es sich bei dieser Arbeit allerdings um die Diplomarbeit eines Germanisten handelt, diese somit durchwegs textbezogen zu verstehen ist – schon alleine aufgrund der Tatsache, dass die Adaption eines literarischen Textes Kernstück der Arbeit ist –, sehe ich die Verwendung durchaus als gerechtfertigt.

1. Biografische Abrisse

1.1 Thomas Bernhard

Thomas Bernhard wurde am 9. Februar 1931 als Nicolaas Thomas Bernhard in Heerlen in Holland als unehelicher Sohn von Herta Bernhard (*1904 †1950) und Alois Zuckerstätter (*1905 †1940) geboren. Nach einigen Wochen in Holland kehrte er 1931 zusammen mit seiner Mutter nach Österreich zurück und sie zogen mit deren Eltern, dem Schriftsteller Johannes Freumbichler (*1881 †1949) und dessen Lebensgefährtin Anna Bernhard (*1878 †1965) nach Wien. 1935 zog er mit seinen Großeltern nach Seekirchen am Wallersee in Salzburg um. Ab 1936 besuchte Bernhard die Volksschule in Seekirchen. 1937 fand der Ehemann von Bernhards Mutter, Emil Fabjan (*1913 †1997) eine Anstellung in Traunstein in Oberbayern, woraufhin Herta und Thomas Bernhard zum Jahreswechsel 1937/38 nach Traunstein zogen, die Großeltern folgten 1939.³ Ab 1938 besuchte Bernhard die Volksschule in Oberbayern. Von 1941 bis 1942 wurde Bernhard in ein NS-Erziehungsheim in Saalfeld in Thüringen geschickt. 1944 trat er in die Knaben-Hauptschule in Salzburg ein und wohnte im nationalsozialistischen „Schulknaben-Asyl“ Johanneum, kehrte jedoch nach den ersten Bombenangriffen auf Salzburg wieder nach Traunstein zurück. 1945 setzte er seinen Schulbesuch in Salzburg fort, nach dem Abschluss der dritten Klasse Hauptschule trat er ins Gymnasium über, wohnte aber weiterhin im Johanneum, das seit Kriegsende eine katholische Leitung hatte. 1946 übersiedelte die gesamte Familie nach Salzburg. 1947 brach der Sechzehnjährige das Gymnasium ab und begann eine Kaufmannslehre in Salzburg, wo er 1948 an einer schweren Erkältung erkrankte, die sich zu einer nassen Rippenfellentzündung auswuchs, weshalb er Anfang 1949 in das Landeskrankenhaus Salzburg eingeliefert wurde, in dem bereits sein Großvater lag, der am 11. Februar verstarb. Nach dem Ausbruch einer Lungenerkrankung hielt sich Bernhard von 1949 bis 1950 in der Landeslungenheilstätte Grafenhof

³ Vgl. Mittermayer, Manfred: Thomas Bernhard. Leben, Werk, Wirkung. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S.17.

bei St. Veit im Pongau auf. Es folgte ein zweiter Aufenthalt von 1950 bis 1951. Zu dieser Zeit lernte er die Wienerin Hedwig Stavianicek (*1894 † 1984) kennen, die sich seiner in jungen Jahren annahm und eine der wichtigsten Bezugspersonen in Bernhards Leben wurde. Er bezeichnete sie mehrmals als seinen „Lebensmenschen“.⁴

Von 1952 bis 1955 war er freier Mitarbeiter beim *Demokratischen Volksblatt* in Salzburg, wo er neben Reportagen, Buch-, Theater- und Filmkritiken auch kürzere Prosaarbeiten und Gedichte veröffentlichte.

1957 erschien sein erster Gedichtband *Auf der Erde und in der Hölle*, 1963 gelang ihm mit *Frost* der literarische Durchbruch. 1970 wurde sein erstes Theaterstück *Ein Fest für Boris* in Hamburg uraufgeführt, nachdem es von den Salzburger Festspielen, für die das Stück eigentlich geschrieben worden war, abgelehnt worden war. 1972 gab es bei der Premiere des Stücks *Der Ignorant und der Wahnsinnige* den sogenannten „Notlicht“-Skandal, da sich die Verantwortlichen weigerten, das Notlicht zu löschen, was von Regisseur Claus Peymann gefordert worden war.

1979 wurde der Text zu *Der Weltverbesserer* veröffentlicht, die Uraufführung erfolgte 1980. 1984 gab es einen Skandal wegen Bernhards Roman *Holzfällen*, da dieser, aufgrund einer Klage des Komponisten Gerhard Lampersberg, der sich in dem Buch verunglimpft sah, beschlagnahmt worden war.⁵ Der Roman *Alte Meister* erschien 1985.

Thomas Bernhard starb am 12. Februar 1989 nach jahrelanger schwerer Krankheit (Morbus Boeck) in Gmunden in Oberösterreich. Er wurde im Grab von Hedwig Stavianicek auf dem Grinzinger Friedhof in Wien beigesetzt.⁶

⁴ Vgl. ebd., S. 140.

⁵ Vgl. ebd., S. 104f.

⁶ Vgl. ebd., S. 139–143.

1.2 Nicolas Mahler

Nicolas Mahler wurde 1969 in Wien geboren, wo er auch heute noch lebt und arbeitet. Er zeichnet Cartoons und Comics für österreichische, deutsche und schweizerische Zeitschriften, darunter die *FAZ* und das Satiremagazin *Titanic*. Neben zahlreichen Comic-Bänden und Cartoonsammlungen erschienen von ihm die Literaturadaptionen: *Alte Meister*, *Der Weltverbesserer*, *Alice in Sussex* und *Der Mann ohne Eigenschaften*. Mahler wurde 2006, 2008 und 2010 mit dem Max-und-Moritz-Preis, einem der renommiertesten Preise für Comic-Künstler, ausgezeichnet.⁷

⁷ Goethe-Institut: Biografie Nicolas Mahler. In: <http://www.goethe.de/kue/lit/prj/com/pch/cfma/de2114383.htm> (21.05.2015).

2. Methodische Grundlagen

2.1 Textanalyse

Der Text zu *Der Weltverbesserer* kann bei der Interpretation und Analyse zuerst einmal von der Entstehungsgeschichte und vom Inhalt her betrachtet werden. Dadurch ergibt sich eine Ausgangssituation, von der aus weitergearbeitet werden kann. Viele Literaturwissenschaftlerinnen und Literaturwissenschaftler, die sich mit *Der Weltverbesserer* auseinandergesetzt haben, arbeiteten mithilfe des Vergleichs: Das Drama wurde hierbei mit anderen Dramen Thomas Bernhards in Verbindung gebracht, was sich aufgrund wiederkehrender Elemente und Stilmittel anbietet. Somit kann versucht werden, bereits gewonnene Erkenntnis auf das Drama *Der Weltverbesserer* zu übertragen. Wichtig sind hierbei gewisse Requisiten und die mit den Requisiten verbundenen Rituale, die Auskunft über die einzelnen Figuren und ihre Beziehungen zueinander geben können. Da in dem Drama hauptsächlich die Geschehnisse rund um den Weltverbesserer und eine Frau im Vordergrund stehen, wird hierbei auch die Rolle der Frau gesondert betrachtet, die wie in vielen Werken Thomas Bernhards (beispielsweise auch in *Alte Meister*) eine beachtenswerte Rolle einnimmt.

Beim Lesen des Dramas und der damit zusammenhängenden Rezeption durch eine Leserin oder einen Leser müssen sowohl Handlungen als auch die Figuren durch die Imagination der Rezipientin beziehungsweise des Rezipienten nicht nur erschaffen, sondern auch ausgestaltet werden. Guido Hiß spricht in diesem Zusammenhang von einem sogenannten Simulacrum⁸:

„Was zwischen zwei Buchdeckeln steht, der dramatische Text, bildet allenfalls ein Realisationspotential. Zum Drama wird, was auf dem Papier gedruckt ist, erst beim Lesen. Der dramatische Text bildet ein Programm, das unser Bewußtsein nach eigenen Gesetzen abspielt. In den abgedruckten Mono- und Dialogen, im Regienebentext vermitteln sich Instruktionsanweisungen für die Leserimagination, Marken für die Generierung der fiktiven Felder: Raum, Zeit,

⁸ Daneben gibt es bei Hiß noch ein zweites und drittes Simulacrum. Beim zweiten wird das Drama von der Bühne interpretiert, wobei imaginierte Charaktere mit Körpern verdichtet oder verschleiert werden können, als drittes findet sich dann die Aufführung.

Handlung. [...] Text wird Bild, und was der Dramentext offenläßt dem Leser zum Produktionsanreiz. Das Drama ist das erste Simulacrum des dramatischen Textes; es realisiert sich, Synthese aus Fremdem und Eigenem, grundsätzlich als Interpretation.“⁹

Gemäß einer solchen Betrachtung bietet der Dramentext *Der Weltverbesserer* ein breites Feld für Auslegung und eigene Interpretation. Wo in anderen Theaterstücken mittels Regieanweisungen dezidierte Hinweise nicht nur auf das Verhalten, sondern auch auf die Empfindungen und emotionalen Zustände der Figuren gegeben werden, liegt bei Bernhard der Fokus deutlich auf dem Gesprochenen. Wie die Figuren gelesen werden können, müsste man aus dem Zusammenspiel der Figuren herausarbeiten. Sowohl, was den Umfang an gesprochenen Worten anbelangt, als auch hinsichtlich der Regieanweisungen, hat die Hauptfigur, der Weltverbesserer, wesentlich mehr zu sagen und dezidierte Anweisungen als die Frau, wenngleich sie sich (bewegend und arbeitend) sicherlich mehr auf der Bühne bewegt und räumlich agiert als er. Aus diesem Grund ist die Rolle der Frau ein wichtiger Anhaltspunkt bei der Interpretation des Textes.

2.2 Aufführungsanalyse

Die Analyse der Aufführung selbst stellt freilich ein Problem dar: Ein solcher Vergleich von Text und Aufführung ist nicht unbedingt von Interesse für die Literaturwissenschaft, aber auch nicht für die Theaterwissenschaft. Oliver Jahraus hält dazu fest:

„Die Unterscheidung zwischen Drama und Theater macht auch darauf aufmerksam, dass in der Regel erst das Theater den situativen Kontext für eine Aufführung schafft. Deswegen muss man auch zwischen dem schriftlichen Dramentext, so wie er zumeist in Buch- oder Heftform veröffentlicht ist, und der Inszenierung unterscheiden. Die Inszenierung ist plurimedial und plurisemiotisch, der Dramen- oder Lesetext ist in der Regel schriftlich. Was uns vorliegt, ist ein Lesetext als schriftliche Fixierung des Dramas. Dieser Lesetext ist für die Literaturwissenschaft relevant, als Lesetext ist ein Drama ein literarischer Text und somit Teil der Literaturgeschichte. Um die Inszenierung

⁹ Hiß, Guido: Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse. Berlin: Reimer 1993, S. 156.

als komplexen Teil kümmert sich hingegen die Theaterwissenschaft. Insbesondere darf man nicht vergessen, dass nahezu jedes Drama für eine Aufführung geschrieben wird, dass also der Dramen- oder Lesetext eine mediale oder semiotische Reduktion darstellt. Der Lesetext repräsentiert nur eine Ebene des Dramas. Auch die Aufführung selbst kann als Text bezeichnet werden, dessen Zeichen und Medien aus den Elementen der Inszenierung bestehen. Man könnte hierbei auch von einem szenischen Text sprechen.¹⁰

Deshalb habe ich mich dafür entschieden, nach Möglichkeit eine textliche Grundlage zu schaffen, mittels derer ich mich dem Thema annähern kann. Zu diesem Zweck wurde ein sehr genaues Beobachtungsprotokoll erstellt, das jede Abänderung und Eigeninterpretation der Schauspieler und der Schauspielerin vermerkt hat. Dadurch entsteht ein Text, anhand dessen die Gemeinsamkeiten und Unterschiede herausgearbeitet werden. Erweitert wird dies außerdem noch um Interviews mit Bernhard Minetti und Claus Peymann, die jeweils Stellung dazu bezogen haben, *wie* sie Thomas Bernhards Stücke (an welchen beide ja mehrfach beteiligt waren) als Regisseur beziehungsweise Schauspieler ausgelegt zu haben meinen. Ob eine solche Auslegung tatsächlich in dem Maße stattfindet, wie es von den beiden behauptet worden ist, ob sich also Selbsteinschätzung und Fremdbeobachtung decken, wird untersucht.

Des Weiteren müssen Requisiten und Rituale (die zusammenhängen können, aber nicht müssen) berücksichtigt und analysiert werden, um Rollenverhältnisse und Machtpositionen zu klären. Erst dadurch wird ein Vergleich mit einer Aufführung nachvollziehbar.

2.3 Graphic Novel-Analyse

Schließlich stellt sich noch die Frage, wie an die Betrachtung eines Comics oder einer Graphic Novel herangegangen werden kann? Grundsätzlich ist zu sagen, dass es zwar ein breites Forschungsfeld gibt, was die historische Dimension von Comics betrifft, die Forschung zur Analyse von Comics und Graphic Novels selbst jedoch gerade erst im Wachsen ist. Einige Autorinnen

¹⁰ Jahraus, Oliver: Grundkurs Literaturwissenschaft. Stuttgart: Klett Lernen und Wissen ⁴2011, S. 133.

und Autoren haben diesbezüglich wichtige Basisarbeit geleistet, auf die zurückgegriffen werden soll.

Bei Comics und Graphic Novels handelt es sich um ein Zusammenspiel von (geschriebenen) Worten und Bildern – bei Bildern werden hier sowohl Fotografien wie auch Gemälde, Zeichnungen oder Comics bedacht –, die nicht getrennt voneinander betrachtet und analysiert werden können, da sie in einer ständigen Wechselwirkung zueinander stehen. Sowohl die Worte, in welcher Form auch immer sie realisiert sein mögen (ob als Texte innerhalb von Sprechblasen, als anderweitig gekennzeichnete Worte der gezeichneten Figuren oder einfach nur beim Einsatz von sogenannten ‚soundwords‘, welche Geräusche innerhalb des Mediums Comic darstellen sollen), als auch die Bilder erzählen zusammen eine Geschichte – aber inwiefern können sie als Ganzes betrachtet werden?

Grundsätzlich lässt sich feststellen, dass bei verschiedenen Formen des Comics auch verschiedene Darstellungen der Hauptfiguren angewandt werden. Die Spannweite ist breit und langt von den sehr realistisch gezeichneten Superhelden-Comics bis hin zu abstrakteren Darstellungen von Menschen und Tieren in europäischen Comics wie *Asterix* oder *Tim und Struppi* oder anderen überspitzten Darstellungen wie Figuren aus japanischen Mangas. Wieso kommt es nun dazu, dass einzelne Figuren trotz verschiedener, mehr oder weniger realistischer Darstellungen als Menschen oder Tiere erkannt werden können? Wieso sieht man die Figuren aus den *Peanuts*-Comicstrips als Menschen, obwohl viele Details gar nicht genau dargestellt werden? Der Comiczeichner und Theoretiker Scott McCloud hat in seinem für viele bereits zum Standardwerk gewordenen Buch *Understanding Comics* gleich zu Beginn versucht, eine Erklärung dafür zu finden: Icons.

Unter Icons versteht McCloud Stellvertreter für einzelne Dinge, wobei er selbst zugibt, dass sein Begriff des Icons ein wenig breiter gefasst ist als die meisten anderen Definitionen, er sich aber darauf berufen möchte, weil der Begriff

Symbol für ihn zu „geladen“ („loaded“) ist.¹¹ Symbole sind für ihn eine bestimmte Art von Icons, jene, die auch eine ganze Idee oder Konzepte beinhalten können. Wenn beispielsweise irgendwo ein Hakenkreuz in einem Kreis abgebildet ist, kann – wenn Vorerfahrung vorhanden ist – auf den Nationalsozialismus geschlossen werden, weil dieses Symbol für dessen Anhängerinnen und Anhänger Bedeutung und Repräsentationscharakter hat. Ebenso gibt es Buchstaben, Zahlen, Satzzeichen, Notenzeichen etc., also Icons mit einer eher praktischeren, direkten Funktion. Wiederum muss das Vorwissen vorhanden sein: Zum Beispiel erschließt sich einem die Bedeutung eines japanischen Schriftzeichens nicht, wenn man kein Japanisch kann. Ähnlich verhält es sich laut McCloud auch mit den Cartoons, die als Icons verstanden werden können.

McCloud geht davon aus, dass es insofern ein Verhältnis zwischen Schrift und Bild gibt, als dass sie stets aufeinander verweisen können. Von der direkten Wahrnehmung eines Gegenstandes oder eines Menschen kann man ein Abbild erstellen und dies immer weiter vereinfachen, es also immer mehr zu einem Symbol werden lassen. McCloud bringt hier das Beispiel eines Mannes, dessen Darstellung, ausgehend von einem Foto – also einer sehr realistischen Darstellung – immer mehr vereinfacht wird, bis nur noch ein Kreis, ein Strich und zwei Punkte übrig sind. Das Gesicht verliert zusehends seine individuellen Eigenschaften, es wird zusehends allgemeiner, ehe es als sprichwörtliches ‚Strichgesicht‘ ein Icon ist, ein Stellvertretersymbol. Hier verläuft nun nach McCloud die Grenze zwischen Bildern und Worten, denn in weiterer Folge könnte das Icon für Gesicht – also der Kreis, der Strich und die zwei Punkte – durch das Wort ‚Gesicht‘ ersetzt werden. Ähnlich dem Icon ist das Wort ‚Gesicht‘ alleine noch nicht aussagekräftig, es kann mit diversen Variablen beschrieben, zu einer Liste von Gesichtselementen zusammengefasst werden (zwei Augen, eine Nase, ein Mund etc.), oder detailliert und ausführlich beschrieben werden, beispielsweise in einem Roman. Die beiden Enden dieser

¹¹ McCloud, Scott: Understanding Comics. The invisible Art. New York: Harper Perennial 2006, S. 27.

Gegenüberstellung bezeichnet McCloud als „received information“ und „perceived information“.¹²



Abbildung 1: Recived and Perceived Information

Um Comics nun in ihrer Gesamtheit erfassen zu können, wird noch eine dritte Ebene bei der Analyse genannt, die sogenannte Bildebene („picture plane“). Hierbei geht es um die Darstellungsmöglichkeiten selbst: Linien, Flächen und (eventuell) Farben. Aus dieser Darstellung ergibt sich ein Dreieck, auf dessen linker Seite man die Realität, auf dessen, rechten Seite die Sprache und auf dessen Spitze man die Bildebene findet. Die Fläche dieses Dreiecks, die von den drei Spitzen eingeschlossen wird, umfasst den bildlichen Wortschatz („pictorial vocabulary“) von Comics, aber auch den der bildenden Künste generell.¹³

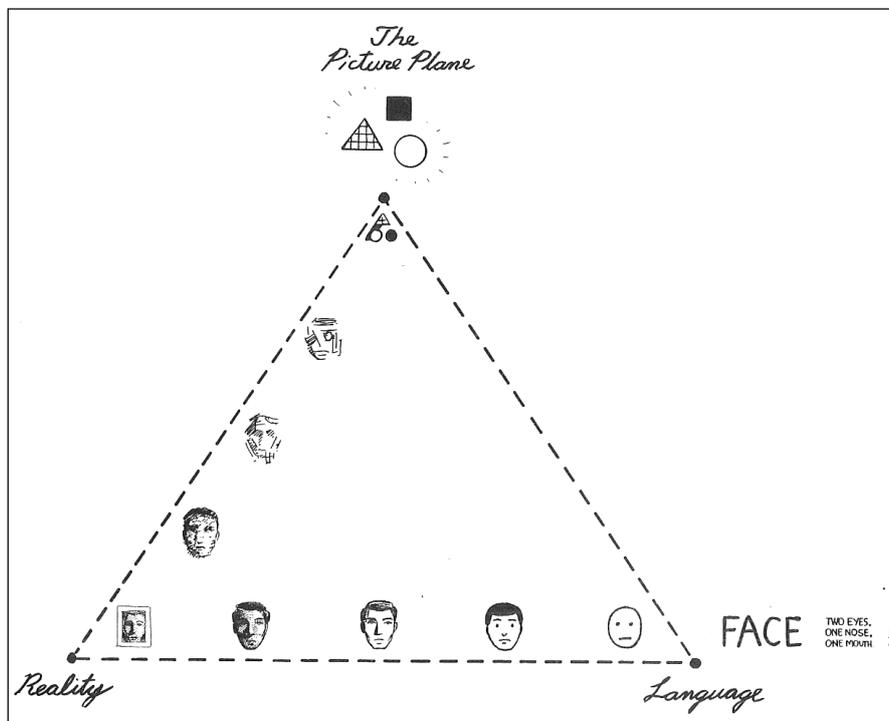


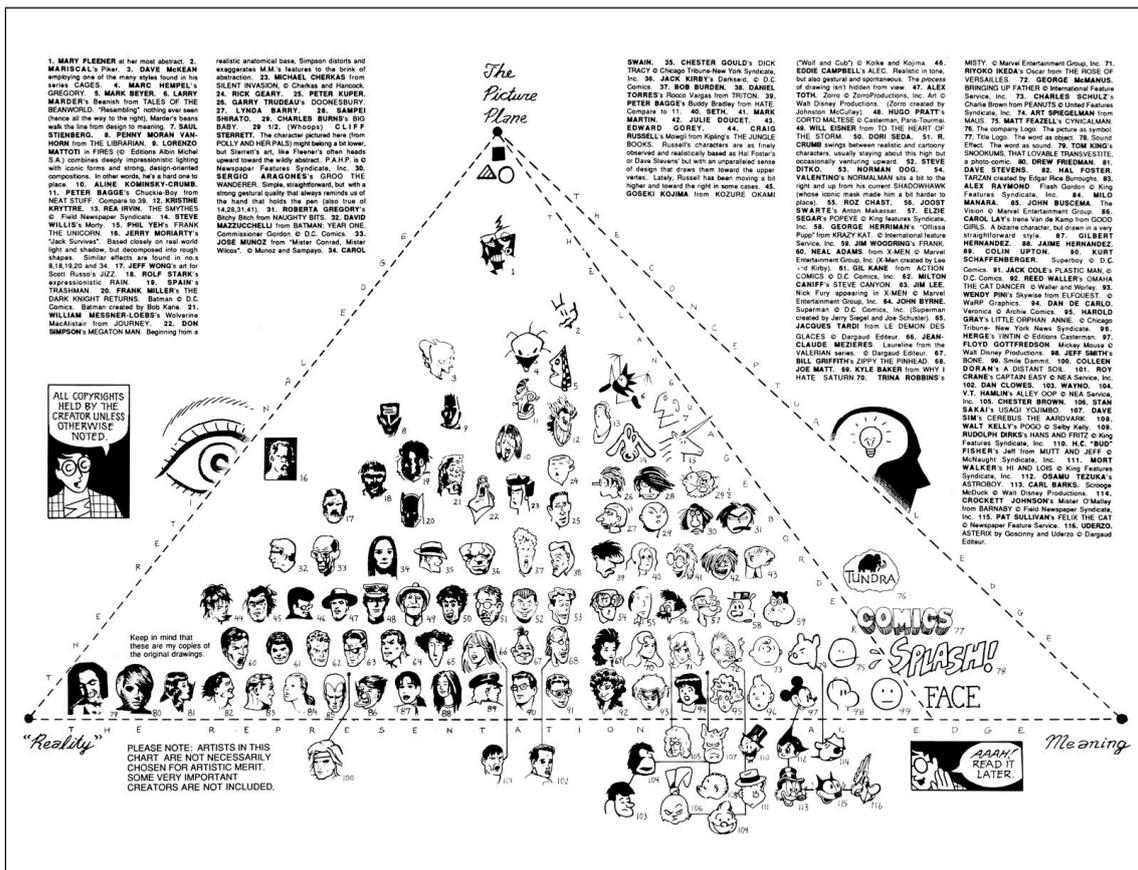
Abbildung 2: The Picture Plane

¹² Vgl. ebd., S. 49.

¹³ Vgl. ebd., S. 51.

Viele Comics lassen sich auf der unteren Ebene verorten, wobei hier eine ikonische Darstellung vorkommt. Ikonisch bedeutet, dass die Darstellung einer Comicfigur sich schon von dem realistischen Abbild einer Fotografie entfernt hat, aber in ihrem Kontext eine Bedeutung erfährt, die auf die Realität verweist. Darüber hinaus ist es allerdings nicht so, dass jede einzelne Linie eine klar definierte Bedeutung hat, sondern sich auch sogenannte „überflüssige Linien“ („meaningless lines“) finden lassen, denn solche diese finden sich in den meisten Comics.¹⁴

Diese Unterteilung kann nun dafür verwendet werden, um verschiedene Comics und Graphic Novels voneinander zu unterscheiden. Dazu wird das Dreieck noch einmal unterteilt, um auch noch Worten Platz zu bieten:



Anhand dieser Darstellung lassen sich nun auch Worte in den Comics, die außerhalb von Sprechblasen stehen, zuordnen.¹⁵

Überdies gibt es aber auch verschiedene Verwendungen von sogenannten Icons, deren Verständnis sich nicht jedem augenblicklich erschließen muss.¹⁶

„The ability of cartoons to *focus* our attention on an idea is, I think, an important part of their special power, both in comics and in drawing generally.“¹⁷, so McCloud. Man kann also auch lernen, Icons zu verstehen.

Davon abgesehen, ob man McClouds weiterer These von der Identifikation, aus der er die Beliebtheit von Comics und Cartoons abzuleiten bereit ist, zustimmt oder nicht, scheint mir die Überlegung der Wiedererkennung eines Icons durchaus nachvollziehbar und Nicolas Mahlers Comics und Graphic Novels können dafür sogar als Beispiele herangezogen werden. Seine Figuren, die oftmals über einen runden Körper, Arme aber keine wirklichen Hände, eine riesige Nase, dafür nicht einmal Augen verfügen, werden vom Leser oder der Leserin durchaus als Menschen wahrgenommen und nicht als Tiere, obwohl sie in ihrer überspitzten, manchmal auch karikierenden Form nicht immer viel mit Menschen gemein haben mögen. Beim ersten Betrachten eines Mahler-Comics oder -Cartoons mag eventuell noch Unsicherheit vorhanden sein, aber sobald die dem Comic, dem Cartoon oder der Graphic Novel inhärente Logik vom Leser oder der Leserin einmal erfasst worden ist, fällt eine Anwendung in zukünftigen Comics nicht mehr so schwer. Insofern sind ein Comic oder eine Graphic Novel nicht zwingend auf detaillierten Realismus angewiesen.

Bei der Analyse von Comics ist aber noch auf weitere Linien zu achten, abgesehen von jenen, die Figuren und die mit diesen Figuren verbundene Mimik illustrieren. Sowohl Geschehnisse als auch Empfindungen können durch Linien und Muster verdeutlicht werden.¹⁸ Bewegt sich eine Figur, können beispielsweise sogenannte ‚*speedlines*‘ zum Einsatz kommen, die eine

¹⁵ Vgl. ebd., S. 52f

¹⁶ Vgl. ebd., S. 24ff.

¹⁷ Ebd., S. 31.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 127f.

Bewegung verdeutlichen sollen. Andere Linien verdeutlichen Rauch oder üblen Geruch. Hierbei geht es nicht zwingend um simplifizierte Darstellungen der Realität, denn wenn ein Mensch oder ein Auto sich bewegen, wird man hinter ihnen keine Linien wahrnehmen können, sondern man erfasst die Bewegung generell. Die Linien sind also ein Mittel der Beschreibung eines Vorganges, aber auch hier gilt: Ihre Bedeutung muss vom Leser oder der Leserin erst gelernt werden, sie kann nicht vorausgesetzt werden. Schon alleine deshalb, weil viele Zeichnerinnen und Zeichner verschiedene Arten der Interpretation kennen.

Dass die spezifische Darstellung des Hintergrunds (oder eines Teils desselben) auch Emotionen provozieren kann, thematisiert McCloud ebenfalls. Hierbei findet eine Art ‚Stellvertreterprozess‘ statt, da der Leser oder die Leserin einen Hintergrund betrachtet und diesen mit ganz bestimmten Gefühlen verbindet, diese eigenen Gefühle aber den Figuren zugeschrieben werden. So können düstere Schraffierungen und Umrandungen als Bedrückung oder Unwohlsein gelesen, knallige, überzeichnete Hintergründe als Wahnsinn verstanden werden etc.¹⁹ Im Verlauf der Arbeit möchte ich aufzeigen, dass dies auch bei den Comics von Nicolas Mahler geschieht.

Da diese Arbeit darauf abzielt, Vergleiche hinsichtlich verschiedener Fassungen eines Textes zu liefern, muss ein Instrument vorhanden sein, das solche Vergleiche ermöglicht und legitimiert. Hierbei geht es aber nicht nur darum, die Übertragung von der Textgrundlage auf den Comic, sondern auch verschiedene Comics des Zeichners selbst miteinander zu vergleichen. Neben der Arbeit von McCloud hat Ulrich Krafft hier bereits 1978 wichtige Basisarbeit geleistet, um eine Analyse des Comics zu ermöglichen und auf diese wird ebenfalls zurückgegriffen werden. Freilich erfordert die Anwendung einer Methode die Erklärung verschiedene Grundbegriffe, die im Vorhinein erst einmal er- und geklärt werden müssen, um den Leserinnen und Lesern das Nachvollziehen der Comic-Analyse zu ermöglichen. Kraffts Zugang ist ein semantischer, da er

¹⁹ Vgl. ebd., S. 132.

Elemente des Comics als Zeichen zu definieren versucht, deren Abhängigkeiten und Beziehungen zu- und untereinander für Analysen und Interpretationen herangezogen werden. Gerade die Cartoons und Comics von Nicolas Mahler, die einen sehr reduzierten, scheinbar simplen Zeichenstil vorweisen, bieten sich für eine solche Betrachtung an. Monika Schmitz-Emans hat über Mahlers Zeichenstil festgehalten:

„Mahlers abbreviatorischer Zeichenstil nähert das gezeichnete Motiv tendenziell schriftlichen Figurationen an. Protagonisten seiner Comics sind mit wenigen markanten Strichen dargestellte Figuren, und für die erzählten Geschichten ist die Schematik dieser Figuren charakteristisch: Sie verändern sich nur geringfügig; oft bleiben sie über ganze Panelfolgen hinweg ganz oder fast unverändert in Größe und Haltung. Auch andere gezeichnete Objekte stehen im Zeichen weitgehender Invarianz; sie bilden Serien nahezu kongruenter Bildmotive. Und so ähneln Mahlers Helden und Requisiten Schriftzeichen, die ja als visuelle Formen stets die Variationen eines Grundzeichens sind.“²⁰

Wenn man sich mit dieser Feststellung einverstanden zeigt, braucht man eine Herangehensweise, welche auch solche Ketten von langer Kongruenz aufnehmen und analysieren kann.

In der Einteilung von Krafft werden Figuren und Gegenstände als Handlungszeichen verstanden. Ein Handlungszeichen ist ein für die Handlung und ihren Inhalt bedeutendes Zeichen. Darunter können sowohl Figuren eines Comics, aber auch Gegenstände verstanden werden, insofern sie Relevanz für die Handlung haben. Dem Handlungszeichen gegenüber steht das sogenannte Raumzeichen²¹, also Gegenstände, die einfach nur für die Umgebung und das Setting einer Geschichte verantwortlich sind. Jedoch können Handlungszeichen nicht alleine Handlungsträger sein, indem sie als Charaktere die Handlung vorantreiben, sie können auch den Raumzeichen zugeordnet werden oder aber sogar zwischen diesen Ebenen hin- und herwechseln.²² Spielt ein Comic beispielsweise in einer Stadt, so können Menschen im Hintergrund der

²⁰ Schmitz-Emans, Monika: Nicolas Mahlers Literaturcomics. In: Trabert, Florian, Mara Stuhlfauth-Trabert u.a. (Hg.): Graphisches Erzählen. Neue Perspektiven auf Literaturcomics. Bielefeld: Transcript 2015, S. 21.

²¹ Für die Panelanalyse werden fortan die Abkürzungen HZ für Handlungszeichen und RZ für Raumzeichen verwendet.

²² Vgl. Krafft, Ulrich: Comics lesen. Untersuchungen zur Textualität von Comics. Stuttgart: Klett-Cotta 1978, S. 48.

Handlung zu sehen sein. Freilich sind diese keine Gegenstände, sie agieren vielleicht sogar, gehen Tätigkeiten nach, welche die Leserin oder der Leser in dieser Situation von ihnen erwarten würde, aber eben nicht mehr: Sie sind für die Vorstellung einer Szenerie von Relevanz, nicht aber für die Handlung, weshalb sie zwar als Handlungszeichen agieren, aber eben nicht Handlungsträger sind. Außerdem gibt es Gegenstände, die erst als Requisiten einer Szene dienen, dann aber mit einem Handlungszeichen, das zugleich ein Handlungsträger ist, interagieren. Das ist zum Beispiel der Fall, wenn der Held einer Action-Geschichte einen Stuhl zur Hand nimmt, um ihn als Waffe gegen einen Widersacher zu richten.²³ Dabei muss festgehalten werden, dass Panelelemente²⁴ von sich aus weder Handlungszeichen noch Raumzeichen sind, sie werden als solche immer erst von der Zeichnerin oder dem Zeichner ausgewiesen.

Ein Handlungszeichen kann von einem Comic-Zeichner oder einer Comic-Zeichnerin gesetzt werden, wodurch es in weiterer Folge sowohl Wiedererkennungswert als auch Verweischarakter bekommt. Ein gesetztes Zeichen muss nicht bei jedem Erscheinen innerhalb des Comics wieder neu vorgestellt werden, man weiß im Verlauf des Comics, dass es sich um dieselbe Figur handelt. Diese Feststellung ist insofern nicht irrelevant, da man, beispielsweise in einem Film, einer Figur mittels der Kamera folgen kann, die permanente Beobachtung der Handlung versichert dem Betrachter oder der Betrachterin, dass es sich stets um dieselbe Person handelt. In diesem Zusammenhang muss laut Krafft noch zwischen dem offenen und geschlossenen Zeichen unterschieden werden: Das geschlossene Zeichen besteht meistens aus einer Anordnung von Merkmalen, sogenannten Anzeichen. So lassen sich Figuren wie der Gallier Asterix in verschiedene Merkmale unterteilen, wie Bart, Flügelhelm, Schwert, rote Hose, etc. Als geschlossenes Zeichen verweist eine Figur wie Asterix dann allerdings nur auf eines: auf sich selbst. Er ist die vorgestellte Figur und aus der

²³ Vgl. ebd., S. 67ff.

²⁴ Als Panel bezeichnet man in einer Graphic Novel oder einem Comic ein einzelnes Bild.

Zusammensetzung seiner Merkmale wird eine Leserin oder ein Leser, die oder der ihn einmal kennengelernt hat, ihn wiedererkennen können. Offene Zeichen können ebenfalls aus mehreren Anzeichen bestehen (ein Haus kann aus Mauern, Fenstern, einem Dach, einem Schornstein etc. bestehen), sie können als semantisches Zeichen noch über sich hinausweisen. Ein Haus kann zum Beispiel Teil einer Stadt sein und für eine Stadt in einem Comic ist es nicht zwingend notwendig, dass ein Haus wiedererkennbar ist.²⁵

Geht man von so einer Unterteilung für Handlungs- und Raumzeichen aus, können Charakterskizzen mit allen einzelnen Elementen erstellt werden, was bei der Interpretation der Adaptionen auch geschehen wird.

Eine wichtige Rolle in Comics spielen freilich die Sprechblasen, aber auch die Blocktexte.²⁶ Zu Sprechblasen ist zu sagen, dass eine Figur in einem Comic nicht ausschließlich über Sprechblasen sprechen kann. Viele Zeichner, so auch Nicolas Mahler, bedienen sich einfacher Striche, durch welche die Figuren mit ihren Aussagen, Fragen und ähnlichem verbunden werden. Auch Blocktexte können unterschiedliche Verwendung erfahren. So können sie von einem allwissenden Erzähler verwendet werden, um Ortswechsel anzukündigen, verstrichene Zeit anzudeuten und das Geschehen zu kommentieren. Andererseits können sich in Blocktexten manchmal auch die Gedanken der Figuren wiederfinden, ihre Aussagen oder Kommentare. In Nicolas Malers Adaption von *Alte Meister* sprechen sowohl der Ich-Erzähler, als auch die Figur Reger, wenn dieser vom Ich-Erzähler zitiert wird, mittels der Blocktexte, deren Anordnung nicht im klassischen Sinne nur am Anfang oder Ende der Panels zu finden sind. Krafft unterscheidet in diesem Zusammenhang vier verschiedene Arten der Anordnung:

²⁵ Vgl. Krafft, Comics lesen, S. 49.

²⁶ Für diesen Ausdruck gibt es einige Synonyme innerhalb der Comicforschung: Blocktext, Textblock, Handlungstext, etc. In dieser Arbeit wird, des besseren Verständnisses und der Lesbarkeit wegen, einheitlich ‚Blocktext‘ verwendet.

- „1. Lineare Abfolge: Bild – Bild – Text – Bild usw.
2. Nicht-lineare Anordnung:
 - a) Parallelismus: Die Bildfolge wird von einem fortlaufenden sprachlichen Text begleitet.
 - b) Der Blocktext ist punktuell einem einzelnen Bild zugeordnet.
 - c) Der sprachliche Text sichert den Zusammenhang, ihm ist ein einzelnes Bild punktuell zugeordnet.“²⁷

Geht man davon aus, dass innerhalb eines Comics mehrere Szenen stattfinden, stellt sich die Frage, wie diese begrenzt werden: Wie wird vergangene Zeit oder ein Ortswechsel dargestellt? Einerseits gibt es dafür die Möglichkeit der Setzung neuer Raumzeichen: Eine Szene hat sich noch in einem Wald abgespielt, die Handlungszeichen agieren innerhalb des Raumzeichens Wald, der durch einzelne Elemente charakterisiert ist: Bäume, Sträucher etc. In einem Folgepanel ist auf einmal das Raumzeichen Stadt gesetzt, indem die Elemente Häuser, Straßen, aber auch Handlungszeichen des Hintergrunds, wie Menschenmengen oder Autos gesetzt werden. Durch die Setzung eines neuen Raumzeichens ergibt sich der Beginn einer neuen Szene. Die räumliche Struktur alleine ist aber nicht immer ausreichend, manchmal werden Blocktexte verwendet, um den Kontext des Schauplatzwechsels nachvollziehbar zu machen. Dabei kann es von einem kurzen „Einige Minuten später“ oder „Wenig später“ bis hin zu langen, in den Zusammenhang einer Erzählung eingepassten, Ausführungen eines Erzählers oder einer Figur reichen. So dienen Blocktexte der Orientierung der Leserin oder des Lesers. Dies muss bei den Arbeiten von Nicolas Mahler Berücksichtigung finden, da besonders eine Adaption eines Werkes wie *Alte Meister*, die ja in der Textgrundlage über Rahmen- und Binnenhandlung verfügt, stellenweise schwer nur mittels Bilder strukturierbar ist, was sich noch zeigen wird.

Krafft arbeitet überdies sogenannte Verweisketten heraus, in denen einzelne Elemente eines Comics aufeinander Bezug nehmen können. Dabei werden „unmittelbare“ und „mittelbare“ Verweisketten voneinander unterschieden, wobei unter „mittelbaren“ sogenannte Wiederaufnahmen von Verweisen

²⁷ Krafft, Comics lesen, S. 112.

verstanden werden können. So können in einem Comic Sequenzen und Abläufe eröffnet und später wieder aufgegriffen werden.

Sobald die Bedeutung von Handlungs- und Raumzeichen einmal etabliert worden ist, kann man sie später, in einer anderen Situation wieder aufgreifen und somit einen Rückverweis machen, beziehungsweise bereits etablierte Elemente (eventuell zur Überraschung oder Enttäuschung der Leserin oder des Lesers) neu definieren oder erweitern.²⁸

Die Adaptionen von Nicolas Mahler

Nicolas Mahler hat einmal in einem Interview gesagt, dass er seine Art des Zeichnens als Verdichtung ansehe und aus diesem Grund Literaturadaptionen bei ihm eigentlich gar keine richtigen Literaturadaptionen seien.

„[...] [D]ie eigene Handschrift ist hilfreich vom Zeichner oder Filmemacher, wenn man merkt, das ist nicht eine versuchte Abbildung von dem Roman sondern, man spürt schon sehr etwas eigenes, deswegen finde ich zum Beispiel die Literaturadaptionen, die ich bis jetzt gemacht habe, das sind für mich keine wirklichen Literaturadaptionen, sondern Weiterführungen von dem, was ich eh seit langem schon mach', nur mit anderem Ausgangsmaterial, ich mache keinen Unterschied zwischen Adaption und Eigenem. Ich verpflanze die Motive von den Büchern in mein Werk, ich mache keinen Unterschied ob das Adaption ist oder eigenes Werk, weil ich mir ohnehin nur Dinge aussuche, die mir passen.“²⁹

Schon anhand dieser Aussage lässt sich eines feststellen: Ähnlich bei einer Inszenierung durch eine Regisseurin oder einen Regisseur bei Filmen oder Theateraufführungen, wirkt auch die eigene Interpretation eines Zeichners auf die Adaption, nämlich durch die von Mahler angesprochene, „Handschrift“. Diese ist wichtig, darf aber zugleich nicht ausschließlich der Anhaltspunkt sein, auf den beim Versuch einer Analyse fokussiert werden soll. Schließlich sind nicht alle Änderungen den Freiheiten der Zeichnerin oder des Zeichners, sondern manche auch dem Medienwechsel geschuldet. Ähnlich der Rechtschreibung und Grammatik einer Sprache, benötigt man auch für das

²⁸ Vgl. ebd., S. 27ff.

²⁹ Transkript eines Interviews mit Nicolas Mahler aus der Sendung „Die Kunst der Verdichtung – Der Zeichner Nicolas Mahler“, die am 23.03.2015 um 23:42 in ORF 2 ausgestrahlt worden ist.

Lesen eines Comics ein Hintergrundwissen bezüglich der Grundregeln, denen Comics unterworfen sind: Texte werden anhand von Strichen mit Figuren verbunden, was dann heißen kann, dass diese Figuren das sprechen – oder aber das Gesprochene findet sich in weißen Blasen, sogenannten Sprechblasen oder in Blocktexten. Auch macht es einen Unterschied, ob eine Figur denkt oder spricht, hier kommen ebenfalls andere Zeichen zum Einsatz: Pfeile werden oftmals durch kleine Kreise ersetzt, die man auch als ‚Denkblasen‘ kennen kann. Und diese Aufzählung ließe sich sicher noch eine Weile weiterführen.

Bei der Analyse der Adaption soll also auch darauf geachtet werden, ob eine Veränderung dem Wechsel des Mediums an sich oder aber der Interpretation durch den Zeichner geschuldet ist.

3. Der Weltverbesserer

3.1 Text

3.1.1 Entstehungsgeschichte

Die Entstehungsgeschichte des Stückes *Der Weltverbesserer* und seine Uraufführung gingen nicht unbedingt reibungslos vor sich. Thomas Bernhard erwähnte das Stück zum ersten Mal in einem Telefongespräch mit Burgel Zeeh, einer Sekretärin seines Verlegers Siegfried Unseld im Suhrkamp Verlag, im Juni 1978. Er kündigte dabei an, ein früher als *Die Milchkanne* bezeichnetes Stück hieße nun *Der Weltverbesserer*. Bei einer Inhaltsgabe und skizzierten Personenkonstellation, die Bernhard bei einem Besuch in Frankfurt im April 1978 liefert, zeigt sich jedoch, dass es sich hierbei wohl eher um das erst viel später publizierte Stück *Einfach kompliziert* handeln dürfte, der Titel *Der Weltverbesserer* scheint also für verschiedene Stücke angedacht gewesen zu sein, im Endeffekt dürfte er für das zuvor als *Der Denker* bezeichnete Projekt verwendet worden sein.

Im August desselben Jahres war die Endfassung von *Der Weltverbesserer* fertiggeschrieben und mit Siegfried Unseld, dem Bernhard das Manuskript übergab, wurde neben einem Abdruck in ‚*Theater heute*‘ auch die Uraufführung diskutiert. Thomas Bernhard machte von Anfang an keinen Hehl daraus, an wen er bei der Hauptrolle gedacht hatte, da in ‚*Theater heute*‘ die Widmung „Für Minetti / wen sonst?“ angebracht wurde.³⁰

So wie sich aufgrund verschiedener Umstände die Uraufführung verzögert,³¹ kommt es nach dem Abdruck auch nicht so rasch zur Veröffentlichung des Textes als Buch. Zum einen war der Verlag zur Zeit der Fertigstellung von *Der Weltverbesserer* noch mit der Herausgabe des Prosabandes *Der Stimmenimitator* beschäftigt.³² Zum anderen wollte Thomas Bernhard das

³⁰ Vgl. Huber, Martin und Bernhard Judex: Kommentar. *Der Weltverbesserer*. In: Bernhard, Thomas: Dramen 3. Herausgegeben von Martin Huber und Bernhard Judex. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2010, S. 393.

³¹ Siehe Kapitel 3.2 Aufführung.

³² Vgl. Huber & Judex, Kommentar, S. 393.

Theaterstück nicht in einer Sammlung von mehreren Stücken untergebracht sehen, wie es seinem Verleger vorgeschwebt wäre, sondern wollte eine Einzelausgabe in der sogenannten Bibliothek Suhrkamp im März des folgenden Jahres 1979, was ihm nach längerer Diskussion schließlich zugestanden wurde.

3.1.2 Inhalt

Das Stück handelt von dem namenlosen ‚Weltverbesserer‘, der einen ‚Traktat zur Verbesserung der Welt‘ geschrieben hat, für welchen er mit einer Ehrendoktorwürde ausgezeichnet werden soll. Es laufen die Vorbereitungen für die Auszeichnungszeremonie, die bei ihm zuhause stattfindet. Der Weltverbesserer teilt seiner Frau alle möglichen Aufgaben der Vorbereitung zu, seine Stimmung schwankt zwischen Vorfreude und Missmut. Vorfreude darüber, dass sein Traktat und mit diesem auch er eine Würdigung erfährt, Missmut zugleich darüber dass, gemäß seiner eigenen Aussage, kein Mensch den Traktat verstanden habe. Höhepunkt des Stückes ist der Besuch der Delegation, doch die Zeremonie bleibt für alle Beteiligten unbefriedigend, da der Weltverbesserer sich nicht vereinnahmen lassen will und mit seinen Aussagen unbequem bleibt. Am Schluss bleiben er und seine Frau zurück und sprechen über etwaige Reisen, deren Realisierungen angesichts der während des Stückes getätigten Äußerungen des Weltverbesserers allerdings sehr zweifelhaft erscheinen. Abschließend lässt der Weltverbesserer eine Maus aus einer Falle frei, da er meint, ein gutes Werk tun zu wollen – zur Bestürzung der Frau, die sich fürchtet und schreiend den Raum verlässt.

3.1.3 Interpretation

Manche Kritiker mögen Thomas Bernhard vorwerfen, er habe während seiner Zeit als Dramatiker, dasselbe Stück immer und immer wieder geschrieben, während Bewunderer und Mitstreiter (unter anderem Claus Peymann³³) dies eher als gelungene Variation eines neuen Themas auffassen würden. Man muss sich jedoch weder zu übermäßiger Kritik noch zu hemmungsloser Bewunderung versteigen, wenn man sagt, dass es wiederkehrende Elemente in diversen Stücken von Thomas Bernhard gibt. Manche kontrastieren miteinander, während andere sich von Stück zu Stück wiederholend präsentieren. Insofern wird in der Literaturwissenschaft zu Bernhards Stücken (nicht ausschließlich aber) oft mit Vergleichen zu anderen Stücken und auch zu Bernhards Prosa gearbeitet. So hat unter anderem Willi Huntemann das Stück *Der Weltverbesserer* mit *Immanuel Kant* verglichen und dabei eine scheinbare Gegensätzlichkeit der beiden Stücke herausgearbeitet. Die beiden Stücke sind mit einem Jahr Abstand voneinander erschienen und also auch in einem vergleichsweise nahen, zeitlichen Rahmen entstanden. Und während es die Leserinnen und Leser bei *Immanuel Kant* mit einem historischen Individuum in einer Komödie (was sich aus dem Untertitel entnehmen lässt) zu tun haben, das, angesichts einer unternommenen Schiffsreise nach Amerika, durchaus noch Mobilität vorweisen kann, sich in Gesellschaft aufhält, ein humanistisches Aufklärungswerk verfasst hat und anstatt der erhofften Ehrung am Ende in eine Irrenanstalt eingewiesen wird, stößt man bei *Der Weltverbesserer* auf das genaue Gegenteil: Die Hauptperson ist ein allegorischer Typ in einer Tragödie, die allerdings mit einem heiteren Ausgang schließt. In diesem Stück dominiert die Einsamkeit, der Weltverbesserer führt lange, einseitige Monologe. Sein Traktat dient nicht augenscheinlich einer Aufklärung der Gesellschaft, sondern fordert – ganz im Gegenteil – eine Abschaffung der Welt, doch, im Gegensatz zu Immanuel Kant im gleichnamigen Stück Bernhards, wird dieser dafür auch

³³ Vgl. Peymann, Claus: Thomas Bernhard auf der Bühne (Interview). Geringfügig redigierte Transkription. In: Pittertschatscher, Alfred und Johann Lachinger (Hg.): Literarisches Kolloquium Linz 1984: Thomas Bernhard. Materialien. Linz: Land Oberösterreich 1985, S. 193.

noch ausgezeichnet.³⁴ Ihre Ziele erreichen sie beide nicht, der Aufklärer Kant landet in der Irrenanstalt, während der Weltverbesserer, der eine Welt abzuschaffen gedenkt, von dieser geehrt wird.

3.1.3.1 Requisiten und Rituale

Requisiten sind Bühnenelemente, mit denen die Figuren eines Dramas interagieren können. Die Bandbreite ist hierbei sehr groß, es können kleinere und größere Alltagsgegenstände sein, bis hin zu ganz speziellen, mystisch-magischen Gegenständen, deren Ursprünge sich in Legenden, Erzählungen und Imaginationen suchen lassen. Der Begriff selbst stammt aus dem Lateinischen und wurde im 17. Jahrhundert als Lehnwort ins Deutsche übertragen, wo er sich im Sprachgebrauch des Theaters festigte. Requisiten sind dabei sehr flexible Gegenstände, die mit Bedeutung aufgeladen und in dieser Aufladung aber auch umcodiert werden können: Sie können zu Zeichen von Zeichen werden, wenn man so will.³⁵ Ein Beispiel in diesem Zusammenhang wäre, dass ein sich auf der Bühne befindlicher Stuhl von den Figuren der Handlung nicht wie ein Stuhl, sondern beispielsweise ein Berg behandelt wird, das Besteigen des Stuhls also mit dem Erklimmen eines Berges gleichgesetzt wird.³⁶ Daneben können sie aber auch als treibende Kraft in ganzen Stücken fungieren, wie sich beispielsweise bei der Perücke in Nestroys *Der Talisman* zeigt.

So sind viele Requisiten mit einem Begehren verbunden, durch welches sie einen höheren Grad an Bedeutung erhalten, wie auch Konstanze Fliedl in einer Arbeit über Requisiten in den Stücken von Elfriede Jelinek festgestellt hat:

„Requisitum‘ ist das Objekt des Bedarfs und das Objekt des Begehrens, das Ding, das, an sich gebracht, Notwendigkeit stillt und Bedürfnis befriedigt. Das Requisit ist kein Ding an sich: Gerade, dass es auf Konkretes antwortet,

³⁴ Vgl. Huntemann, Willi: *Artistik und Rollenspiel. Das System Thomas Bernhard*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1990, S. 128.

³⁵ Vgl. Schößler, Franziska: *Einführung in die Dramenanalyse*. Unter Mitarbeit von Christine Bähr und Nico Theisen. Stuttgart u.a.: Metzler 2012, S. 146.

³⁶ Vgl. ebd.

bestätigt es in seiner Realität und Materialität. Auf dem Theater antworten die Requisiten allerdings auf imaginäres Begehren. Je virtueller der Trieb, der sich auf sie richtet, desto höher ihr Bedeutungsgrad.³⁷

Diese Feststellung, die allgemein auf Requisiten und noch nicht gezielt auf jene in den Stücken von Jelinek gerichtet ist, lässt sich auch auf *Der Weltverbesserer* übertragen. Es gibt Krücken, eine Perücke, Essen, eine Ehrenkette, den ‚Traktat zur Verbesserung der Welt‘ und freilich das Ehrendiplom, auf dessen Überreichung der Weltverbesserer wartet.

Doch bleibt es bei Thomas Bernhards Stücken nicht alleine bei den Requisiten: mit ihnen sind meist Rituale verbunden, die sich auf die Figuren und ihre Beziehung untereinander auswirken.

In seinen Betrachtungen zum dramatischen Werk von Thomas Bernhard hat Wendelin Schmidt-Dengler bereits auf die Bedeutung von Requisiten (und auch Ritualen) hingewiesen, wobei er, mit dem Vergleich unterschiedlicher, dramatischer Texte arbeitend, sich später exemplarisch besonders auf das Stück *Vor dem Ruhestand* bezieht, doch die Art der Analyse der Requisiten dieses Stückes kann im Vergleich auch auf Requisiten aus dem Stück *Der Weltverbesserer* angewandt werden.³⁸

Rituale tauchen in Bernhards Theaterstücken häufig auf. Diese sollen, zumindest in der augenscheinlichen Vorstellung der Figuren, Sicherheit bieten, wobei diese sich am Schluss dann doch als das genaue Gegenteil entlarvt, sie sollen die Machtpositionen einzelner Figuren zementieren, erwirken aber während der Handlung oft das Gegenteil.³⁹ Als Beispiel ließe sich *Die Macht der Gewohnheit* nennen, in welcher der Zirkusdirektor Caribaldi seit Jahrzehnten versucht, das ‚Forellenquintett‘ mit der ihm untergebenen Artistin und den Artisten zu inszenieren. Die regelmäßigen Proben sind zum Ritual geworden, aus welchem die Figuren zuerst scheinbar nicht mehr ausbrechen können, ehe

³⁷ Fliedl, Konstanze: Bühnendinge. Elfriede Jelineks Requisiten. In: Schößler, Franziska und Christine Bähr (Hg.): Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution. Bielefeld: Transcript 2009, S. 313.

³⁸ Vgl. Schmidt-Dengler, Wendelin: Ohnmacht durch Gewohnheit. Zum dramatischen Werk von Thomas Bernhard. In: Schmidt-Dengler, Wendelin: Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard. Mit einem Nachwort von Martin Huber. Wien: Sonderzahl⁴2010, S. 156ff.

³⁹ Vgl. ebd., S. 158.

am Ende das ganze Vorhaben erneut scheitert: Eines der Instrumente, das Klavier, wird zertrümmert. Ob es jemals zu einem gelungenen Spiel des Quintetts kommen wird, scheint fraglich. Noch krasser und vor allem endgültiger ist das Ende in dem Stück *Vor dem Ruhestand*, in welchem Gerichtspräsident Rudolf Höller wie jedes Jahr in seiner alten SS-Uniform den Geburtstag von Heinrich Himmler zelebriert. Seine beiden Schwestern, von denen eine ihm in inzestuöser Neigung zugetan scheint und die andere seit einem Bombenangriff in den letzten Tagen des Zweiten Weltkriegs im Rollstuhl sitzt, müssen (oder wollen) jedes Jahr mitspielen. Ein Fest wird vorbereitet, es wird in Erinnerungen geschwelgt, doch am Ende, während Rudolf sich immer mehr in seinen Phantasien über eine Rückkehr des Nationalsozialismus verliert, erleidet er einen Herzinfarkt und stirbt. Somit wird dieses Ritual nicht mehr wiederholt werden können.

Die Rituale vernichten, zeigen aber auch das auf, was verborgen werden sollte:⁴⁰ das Scheitern der Zirkustruppe in *Die Macht der Gewohnheit*, aber auch, dass Höller bei weitem nicht so harmlos ist, wie das Feiern im intimen Kreis möglicherweise suggerieren könnte. Egal, welche Rituale angestrebt werden, am Ende der meisten Stücke kehren die Figuren (oftmals auch demaskiert) wieder in einen Alltag außerhalb des Rituals zurück, das nicht jene Rettung gebracht hat, auf die gehofft worden ist.

Folgende Requisiten und Rituale lassen sich in *Der Weltverbesserer* ausmachen:

Der Traktat und der Ehrendoktor

Scheinbar untrennbar miteinander verbunden zeigen sich während des Stücks der ‚Traktat zur Verbesserung der Welt‘, den der Weltverbesserer verfasst hat, und der Ehrendokortitel, der ihm für diesen Traktat verliehen werden soll. Diese Auszeichnung erscheint auf den ersten Blick als eine vollendete Abrundung der Arbeit des Weltverbesserers, setzt ihn aber tatsächlich einer Dilemma-Situation aus. Einerseits begehrt er die Auszeichnung und Würdigung und will sie auch

⁴⁰ Vgl. ebd., S. 171.

haben und je länger sie während des Stücks erst nur innerhalb der Wunschvorstellungen und Worte des Weltverbesserers vorhanden ist, desto mehr scheint er sie haben zu wollen. Das Handeln der Figuren wird auf die Zeremonie hin ausgerichtet, auf einen Höhepunkt sozusagen, und dabei wird mit dem Ritual des Auszeichnens freilich auch auf zweierlei Requisiten Bezug genommen: auf den Traktat, der als Ursache der Auszeichnung angesehen werden kann, und das Diplom, das durch die Überreichung den Titel des Ehrendoktors legitimiert. Andererseits ist aber die Ehrung nicht das erwünschte Resultat des Geehrten, der immer wieder betont, dass ja niemand seinen Traktat richtig verstanden habe.⁴¹

Daraus lassen sich zwei Motive der Auszeichnenden ablesen: Entweder es stimmt, was der Weltverbesserer in den Raum stellt, dass tatsächlich niemand seinen Traktat verstanden habe. In diesem Fall wäre die Auszeichnung eine lächerliche Huldigung gegenüber unverstandenen Annahmen, die man sicherheitshalber honoriert, um im Falle deren Bewahrheitung immer auf der richtigen Seite gestanden zu haben. So gesehen wäre es keine Auszeichnung der eigentlichen Materie und der Verdienste, sondern man nimmt diese nur als gegeben an.

Oder aber die zweite Möglichkeit wäre, dass die Delegation der Universität, welche die Ehrendoktorwürde an den Weltverbesserer verleiht, verstanden hat, worum es in dem Traktat geht, nämlich wirklich um die Abschaffung der Welt, um sie zu verbessern. Gesetzt den Fall ein solches Verständnis läge vor und der Traktat des Weltverbesserers, dessen Zusammenhänge die Lesenden ja nicht kennen, nur die Konklusion und einige Auszüge, habe tatsächlich die Möglichkeit der Verbesserung durch Abschaffung nachvollziehbar aufgezeigt, so wären es entweder schrecklich von der Delegation, wenn diese die Verbesserung einer Welt durch ihre Abschaffung annehmen und akzeptieren. Zugleich wären sowohl eine Ehrenkette als auch ein Ehrendokortitel wiederum nichts anderes als lächerliche Lappalien, weil überflüssig; was nutzt das ehrenvollste Dekor, wenn es abgeschafft werden müsste? Insofern darf angenommen werden, dass die Verleihung sowohl einer Ehrenkette, als auch

⁴¹ Vgl. Huntemann, Artistik und Rollenspiel, S. 131.

des Titels als ein Akt der Verhöhnung gedacht sind man disqualifiziert sozusagen den Ausgezeichneten, weil er sich der Verleihung unterzieht und sich auszeichnen lässt.⁴² Zufriedenheit stellt sich nicht ein, als der Weltverbesserer am Schluss feststellt: „Ich habe diese Leute immer gehaßt / ich weiß warum ich nach einem halben Jahr / aus der Universität davongelaufen bin / Jetzt rächen sie sich und ehren mich“⁴³

Wie bereits erwähnt, kehren die Figuren in einen Alltag zurück, auch hier brachte die Zeremonie keine Erlösung. Die Verleihung, die in universitären Kreisen oft Ritualen folgt, wurde zwar ohnehin vom Weltverbesserer untergraben, ist jedoch auch kein Ritual der Figuren im Haushalt des Weltverbesserers selbst, sondern eigentlich eines, das von außen in deren Alltag hineingetragen worden ist.

Das Essen

In vielen Stücken Thomas Bernhards ist das Essen ein wichtiges Requisite, das mit einem Ritual einhergeht. Angefangen von Bernhards erstem Stück *Ein Fest für Boris*, über *Ritter*, *Dene*, *Voss* bis hin zu *Der Theatermacher* hat das Essen immer eine besondere Bedeutung.⁴⁴ In *Der Weltverbesserer* verbindet die namensgebende Hauptperson das Essen selbst mit der eigenen Existenz. Schon die ersten Worte des Stückes verweisen auf das Essen, der Weltverbesserer brüllt seiner Frau genaue Vorschriften hinsichtlich des Essens zu, wie das Ei und die Sauce zu sein hätten.

Auch am Beginn der zweiten Szene steht vorerst wieder das Essen im Mittelpunkt: Auf seinem großen Stuhl sitzend, hat der Weltverbesserer soeben sein Frühstück verzehrt und äußert sich über das Gegessene. Die Wunschvorstellungen, das Requisite und das Ritual Essen betreffend, scheinen nicht in Erfüllung gegangen zu sein, denn seine Äußerungen enthalten nur

⁴² Vgl. Virant, Špela: Die Abschaffung der Welt. Zu Thomas Bernhards *Der Weltverbesserer*. In: Lughofer, Johann Georg (Hg.): Thomas Bernhard. Gesellschaftliche und politische Bedeutung der Literatur. Wien u.a.: Böhlau 2012, S. 237.

⁴³ Bernhard, Thomas: *Der Weltverbesserer*. In: Bernhard, Thomas: *Stücke 3. Vor dem Ruhestand. Der Weltverbesserer. Über allen Gipfeln ist Ruh. Am Ziel. Der Schein trägt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 187.

⁴⁴ Vgl. Schmidt-Dengler, Ohnmacht durch Gewohnheit, S. 157f.

Ekel.⁴⁵ Sofort werden dieser und das damit verbundene Nicht-Essen-Können eben mit der eigenen Existenz in Verbindung gebracht.

„[WELTVERBESSERER] Wie abgemagert ich bin / Ich darf nicht mehr abnehmen / hat der Arzt gesagt / Ich muß zunehmen / aber diese Kost ist ja nicht zum Essen /[...]/ Zu Mittag ein Omlett / vielleicht ist das die Rettung / Oder ein weiches Steak / englischer Art“⁴⁶

Dezidiert wird der Verzehr einer richtigen Speise als Rettung ausgewiesen, die nur dadurch gelingen kann, dass dem Weltverbesserer eine Speise vorgesetzt wird, die er genießen und somit zu sich nehmen kann, um zuzunehmen. Zugleich wird hier – was Schmidt-Dengler im Zusammenhang mit Requisiten und Ritualen bereits angemerkt hat⁴⁷ – auch die Hierarchie in der Beziehung zwischen den Figuren deutlich: Die Frau des Weltverbesserers hat für ihn zu kochen (beziehungsweise dafür zu sorgen, dass gemäß seinen Wünschen gekocht wird, und dann aufzutragen), sie muss sich seinen Wünschen fügen und wenn das Essen nicht seinem Geschmack entspricht, sich den Vorwurf, sie schade ihm, weil er ja immer mehr abnehme, anhören. Sie isst nicht mit ihm, er alleine nimmt mit einem großen Tablett auf seinem Sessel das Essen, das Frühstück, zu sich – allerdings nur ein paar Bissen, der Großteil wird ohne Umschweife wieder an die Frau retourniert, sie muss es abservieren.

Die Kette

Die sogenannte ‚Ehrenkette der Stadt Frankfurt‘ ist dem Weltverbesserer für seinen Traktat verliehen worden⁴⁸ und wird ihm am Tage der Verleihung der Ehrendoktorwürde, auf seinen Wunsch hin, von seiner Frau umgehängt, schon als er das übrige Gewand noch gar nicht trägt, sondern im Nachthemd auf seinem Stuhl inmitten des Zimmers hockt. Die Kette verleiht ihm, nach eigener Aussage, „mehr Würde“.⁴⁹ Hierbei entsteht schon die erste Widersprüchlichkeit, da der Weltverbesserer selbst sich in einer Lage befindet, die, aufgrund ihrer

⁴⁵ Vgl. Bernhard, Der Weltverbesserer, S. 133.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Vgl. Schmidt-Dengler, Ohnmacht durch Gewohnheit, S. 159.

⁴⁸ Vgl. Bernhard, Der Weltverbesserer, S. 128.

⁴⁹ Vgl. ebd., S. 122.

Erbarmungswürdigkeit, in gewissen Momenten Situationskomik aufkommen lässt. So scheint er zu erfrieren, sollte seine Frau ihm nicht rechtzeitig ein Fußbad bringen. Auch muss sie die Fenster schließen, um ein von ihm prophezeites Erfrieren zu verhindern, es aber dann wieder aufreißen, wenn er, seiner Meinung nach, zu „ersticken“ droht, da es ihm an frischer Luft mangelt. Insofern erscheint sein Wunsch nach „mehr Würde“ durchaus nachvollziehbar, wenn sonst in den Räumen des Textes eher unwürdige Zustände vorherrschen. Das Besondere an der Kette ist, dass es außer der des Weltverbesserers nur noch eine zweite gibt, die der Erzbischof von Paris trägt, was die Hauptperson dazu veranlasst, sich als eine Person von außergewöhnlichem Rang zu erachten. Zugleich wird rasch die Doppeldeutigkeit der Kette klar: Sie zeichnet nicht nur aus, sondern sie „bindet“ den Träger zugleich auch, er sei „moralisch“ an die Kette gebunden, meint er.⁵⁰ Die Abschaffung der Welt, die der Weltverbesserer fordert, erscheint angesichts der Ehrung, die Würde verleiht, ein wenig verraten worden zu sein, denn, wer konsequent die Abschaffung der Welt fordert, kann sich eigentlich an Ehrungen nicht wirklich erfreuen.⁵¹ Und zugleich (Das färbt ja auch auf die Verleihung der Ehrendoktorwürde ab) lässt es hinterfragen, wie ernst die Auszeichner das Werk des Ausgezeichneten nehmen, wenn sie ihn dafür auch noch dekorieren.

Das Hörrohr

Das Hörrohr ist eigentlich als Hilfsmittel gedacht, um die Umwelt verstehen zu können. Der Weltverbesserer lässt es sich mehrmals bringen, da er die Frau scheinbar nicht mehr versteht, doch die Verwendung ist nicht immer von Erfolg gekrönt. So nutzt es in der zweiten Szene noch etwas, um die Frau verstehen zu können,⁵² doch schon in der dritten Szene meint der Weltverbesserer, auch

⁵⁰ Vgl. ebd., S. 129.

⁵¹ Vgl. Sorg, Bernhard: Das Leben als Falle und Traktat. Zu Thomas Bernhards Der Weltverbesserer. In: Bartsch, Kurt, Dietmar Goltschnigg u.a. (Hg.): In Sachen Thomas Bernhard. Königstein/Ts.: Athenäum 1983, S. 153.

⁵² Vgl. Bernhard, Der Weltverbesserer, S. 136.

mit Hörrohr nichts mehr zu hören.⁵³ Interessanterweise versteht er sie nur wenige Sätze später jedoch auch ohne Hörrohr wieder.⁵⁴

Nichtsdestotrotz bleibt das Hörrohr im Einsatz, indem der Weltverbesserer es als Zeigestab verwendet und besonders in der letzten Szene immer wieder auf Stellen zeigt, wo Möbel oder anderes Inventar abgestellt werden sollen. In Bezug auf die Frau spielt das Hörrohr allerdings in beiden Funktionen eine ähnliche Rolle, es wird verwendet, um ihr Aufgaben zukommen zu lassen. Einmal muss sie ihm die vorgesagten Sätze „Willig wie Wildgänse“ nachsprechen,⁵⁵ damit er selbst feststellen kann, wie gut er noch hört, zum Schluss deutet er mit dem Hörrohr an, wohin sie einzelne Gegenstände zu tragen hat. Sie muss sich also sowohl verbal als auch bei ihrer körperlichen Arbeit seinen Vorschriften fügen.⁵⁶

Die Perücke

„[WELTVERBESSERER] Wer weiß / wessen Haare ich auf dem Kopf trage /
Wie gut daß ich das nicht weiß / Aber ohne Haare bin ich unansehnlich“⁵⁷

Während des Stücks wird eine Perücke bemüht, um den haarlosen Kopf des Weltverbesserers zu dekorieren, welcher diesen der Ehrendelation so nicht zeigen möchte. Der eigenen Empfindung nach ist der Weltverbesserer unansehnlich.⁵⁸ Doch auch die Perücke bleibt nicht reines Dekorationsrequisit, auch sie birgt Konfliktpotential, wenn er meint, der Frau gefalle seine Glatze. Dies jedoch keineswegs im positiven Sinne, sondern vielmehr wie ein versteckter Vorwurf, wenn es heißt:

„Nur dir gefällt das / nicht wahr / du findest Gefallen daran / dir gefalle ich ohne
Haare / im Bett / du hast es dir angewöhnt / mit dieser Glatze ins Bett zu gehn /
du spielst mit dieser Glatze / zuerst spielst du mit der Glatze / zuerst immer mit
der Glatze“⁵⁹

⁵³ Vgl. ebd., S. 153.

⁵⁴ Vgl. ebd., S. 156.

⁵⁵ Vgl. ebd., S. 153.

⁵⁶ Dies wird unter Kapitel 3.1.3.2 noch ausführlicher behandelt.

⁵⁷ Bernhard, Der Weltverbesserer, S. 141.

⁵⁸ Vgl. ebd.

⁵⁹ Ebd.

Hier ist keine Nähe oder Zuneigung spürbar und erneut dominiert die Gewohnheit die gemeinsame Situation, in der individuelle Empfindungen miteinander kollidieren.

Die Krücken

Im Stück verbindet sich auch dieses Requisite mit einem Ritual, wenn der Weltverbesserer in der zweiten Szene von der sogenannten „Krückenprobe“ spricht,⁶⁰ die an diesem Tag noch nicht gemacht worden ist. Die Krücken sind ein Symbol für einen Defekt, der erst durch ihre Anwendung hervorgehoben wird.⁶¹

Die Betrachtung der Krücken ist insofern relevant, als anhand von dieser Requisite und dem zugehörigen Ritual eine Entlarvung der Figur stattfindet, die mehr über sie verrät und zugleich auch einen komischen Effekt erzeugt. So stellt der Weltverbesserer während der „Krückenprobe“ fest, dass er nicht gehen kann. Es entsteht also der Eindruck, er wäre auf die Krücken angewiesen, wohingegen er, als ihn beim Positionieren der Möbel für die Festgäste der Eifer übermannt, in der vierten Szene

„plötzlich [steht], als ob er gar keine Hilfe nötig hätte, [...], [er] entsinnt sich aber sofort seiner Lähmung und lässt sich von der Frau zu einem der Fauteuils führen und setzt sich hinein / [WELTVERBESSERER:] Hat uns auch niemand gesehen / Kein Mensch.“⁶²

Hier wird nun der Eindruck, der sich während des Rituals der „Krückenprobe“ eingestellt hat, entkräftet, nicht alleine deshalb, weil der Weltverbesserer plötzlich stehen zu können scheint, sondern vor allem wegen seiner Frage, ob er dabei von niemandem gesehen worden sei.

Die Kleidung und das Anziehen

Wie von Schmidt-Dengler für das Stück *Vor dem Ruhestand* bereits herausgearbeitet, finden sich auch in dem Stück *Der Weltverbesserer* mehrere

⁶⁰ Vgl. ebd., S. 138.

⁶¹ Vgl. Huntemann, Artistik und Rollenspiel, S. 131f.

⁶² Bernhard, Der Weltverbesserer, S. 170.

Szenen, in denen es um Kleidung geht. Hierbei wird wieder ein Diener-Herrscher-Verhältnis etabliert, da die Frau den Mann anziehen muss.⁶³ Er sitzt in seinem Sessel und kommandiert den Vorgang. Zugleich duldet er auch nicht, dass sie, während er sie brauchen könnte, Kleider probiert.⁶⁴ Sie entzieht sich für einen Augenblick seinen Ansprüchen, wodurch ihm seine Abhängigkeit von ihr vor Augen geführt wird. Umso härter kritisiert er daraufhin, dass sie Kleider probiert haben könnte: „Lauter überflüssige Tätigkeiten / die keinerlei Sinn haben / lauter unsinnige Prozeduren / Du hast Kleider probiert / *herrscht sie an* / du mußt es zugeben.“⁶⁵

Etwas, das sie außerhalb seiner Zugänglichkeit, also unabhängig von ihm tut, wird gleich kritisch kommentiert, zudem es sie von ihm fernhält und ihn, paranoid wie er ist, alleine lässt, was ihm gefährlich erscheint.

Zugleich darf sie aber auch nicht anziehen, was sie möchte, denn auch dies wird vom Weltverbesserer als Angriff gegen sich gewertet. Als die beiden schon auf das Eintreffen der Delegation warten, welche dem Weltverbesserer den Ehrendoktor verleihen soll, fällt ihm „plötzlich“ auf, dass er das Kleid, das sie trägt nicht mag.

„Was für ein häßliches Kleid / Du mußt es ausziehen / Ich hasse dieses Kleid / Von allen deinen Kleidern / ist mir das das verhaßteste / [...] / Du weißt / wie ich das Kleid hasse / Du weißt / an was mich das Kleid erinnert / In diesem Kleid / Ich will dich nicht verärgern / [...] / Du ziehst es immer an / wenn du mich treffen willst / zutiefst treffen / dann ziehst du es an.“⁶⁶

Die Kleidung wird auch immer mit Empfindungen der Figuren verbunden. So besitzt der Weltverbesserer einen sogenannten „Trier-Anzug“.⁶⁷ In Trier hatte man die Überlegungen seines Traktats nicht verstanden und ihn bei einem Vortrag ausgelacht, wenn man seinen Worten Glauben schenkt. Somit ist der „Trier-Anzug“ des Weltverbesserers immer an die Erinnerung an eine (scheinbare) Demütigung geknüpft, also vorbelastet. Die Aussage, die Frau wisse, woran ihn ihr Kleid erinnere, wird vor der Aussage getätigt, dass es ihr

⁶³ Vgl. Schmidt-Dengler, Ohnmacht durch Gewohnheit, S. 159.

⁶⁴ Vgl. Bernhard, Der Weltverbesserer, S. 150.

⁶⁵ Ebd., S. 151.

⁶⁶ Ebd., S. 171.

⁶⁷ Vgl. ebd., S. 146.

nicht stehe. Hier scheinen die Prioritäten wieder klar geordnet zu sein: Der Weltverbesserer empfindet das Kleid als hässlich und es erinnert ihn an etwas, woran er nicht erinnert werden will, also zwei auf ihn bezogene Wahrnehmungen. Dass er dabei auch (wieder nur scheinbar) an sie denkt und dass es ihr nicht stehen könnte, ist nicht so wichtig, dass es zuvorderst betont werden muss.

Wie bereits erwähnt ist es also die Frau, die den Weltverbesserer nicht nur waschen, sondern eben auch anziehen muss. Dabei erfüllt sie scheinbar wieder die Rolle der dienenden Figur, weil sie seinen Forderungen (zum Teil zwar widerspenstig, aber letztendlich immer) nachkommt. Bloß in einer Szene kippt die Situation und erlaubt einen kurzen Blick auf einen schaurigen Aspekt ihrer beider zwischenmenschlichen Beziehung, nämlich, als sie ihm die Krawatte bindet: „Wenn du zuziehen könntest / Aber du kannst es nicht.“⁶⁸ Hier scheint durch, dass Teile der Kleidung potentielle Gefahr beinhalten können, wenn sie in der Hand der Untergebenen sind.

3.1.3.2 Die Rolle der Frau

Vergleicht man den Umfang des Gesprochenen der beiden Figuren ‚Weltverbesserer‘ und ‚Frau‘ innerhalb des Textes, wird auch schon bei oberflächlichem Überblättern der Seiten klar, dass die Worte des Mannes bei Weitem überwiegen, aber nicht nur jene des Weltverbesserers, sondern auch die der noch auftretenden Figuren des Rektors, Dekans, Subdekans und Bürgermeisters sprechen mehr, als es die Frau innerhalb des Stückes tut. Ihr wird die Rolle der Bediensteten zugewiesen und das sowohl sprachlich, als auch mit vielen Gesten und Handlungen, die vom Weltverbesserer auch mitunter als Rituale dargestellt und als solche zur Gewohnheit geworden, auch eingefordert werden. Dabei spricht die Frau wenn wenig und in den meisten Szenen überhaupt nichts. Sie hat Regieanweisungen, die ihre Handlungen beschreiben, doch aus diesen heraus lassen sich nicht immer ihre Emotionen

⁶⁸ Ebd., S. 174.

oder Beweggründe ablesen oder ableiten. Sie ‚gehört‘ meistens, manchmal auch widerwillig, aber schlussendlich fügt sie sich den Forderungen, die an sie gestellt werden und erfüllt das, was der Weltverbesserer von ihr erwartet.

Es wäre freilich falsch, ihr aus diesem Grund absolute Unterlegenheit zu attestieren, schon alleine deshalb, weil auch durch das Schweigen innerhalb der Kommunikation etwas ausgedrückt werden kann, wenn man berücksichtigt, dass man, gemäß des vielbemühten Axioms von Watzlawick, nicht *nicht* kommunizieren kann. Man sollte somit das Stück nicht nur von der verbal dominanten (und titelgebenden) Figur des Weltverbesserers, sondern auch von der schweigsamen Frau aus betrachten, da sie es ist, welche ihrerseits die Handlung vorantreiben muss. Würde sie nicht auf die donnernden Anordnungen des Weltverbesserers reagieren, wäre wohl Stillstand die Folge.⁶⁹ So äußert der Weltverbesserer Forderungen, aber es ist die Frau, die handelt.

Spricht sie dann doch einmal, dann ist ihre Sprache zumeist eine Imitation der Worte des Mannes, sie muss wiederholen und aussprechen, was er gesagt hat.

„[WELTVERBESSERER:] Weißt du noch / wofür ich diese Kette bekommen habe / von der Stadt Frankfurt / Sag es / auch wenn du es schon hunderttausendmal gesagt hast / Ich will es hören / bitte / bitte sag es / *klatscht in die Hände* / Ich bitte dich sag es / sag es / sag es / für / für / DIE FRAU [...] Für deinen Traktat / WELTVERBESSERER Natürlich für meinen Traktat / Für welchen Traktat für welchen / DIE FRAU Für den Traktat / den du der Stadt Frankfurt gewidmet hast / WELTVERBESSERER Ja ja / aber wie heißt der Traktat / wie heißt er / DIE FRAU Traktat zur Verbesserung der Welt / WELTVERBESSERER [...] Du sagst es / du sagst es mein Kind“⁷⁰

Die Frau ist hier auf die Aussage und Aufforderung des Mannes angewiesen, nicht nur wird ihr gesagt, was sie sagen soll, sie wird auch sofort von dem Mann korrigiert, als ob ihre erste Aussage falsch gewesen wäre, was sich aus der Aufforderung des Weltverbesserers so aber nicht ablesen lässt. Sie antwortet nach wiederholtem Drängen korrekt auf die erste Frage aber ihre Antwort wird sofort mit einer kurzen Bemerkung übergangen und anschließend durch eine

⁶⁹ Vgl. Schmidt-Dengler, Ohnmacht durch Gewohnheit, S. 169.

⁷⁰ Vgl. Bernhard, Der Weltverbesserer, S. 128f.

weitere Frage ersetzt. Um den Mann in dieser Situation zufriedenzustellen, erfordert es die Nennung eines von ihm gefassten Titels.

An dieser Szene zeigt sich gut, wie die Frau angesichts der männlichen, verbalen Dominanz mit spiegelnden Handlungen operieren muss, um überhaupt agieren zu können. Die Germanistin Verena Ronge hat in diesem Zusammenhang herausgearbeitet, dass die Frau hier in ein System integriert auftritt, das ihr keine Möglichkeit zur aktiven Teilnahme bietet. Sie muss imitieren und nachsagen, um auf der sprachlichen Ebene vorhanden zu bleiben. Zugleich aber garantiert dieses Spiegeln überhaupt erst ein stabiles männliches Selbstbild, wie es der Weltverbesserer von ihr einfordert.⁷¹ Er weiß ganz genau, wofür er die Kette bekommen und welchen Titel sein eigener Traktat hat, es ist somit nicht Vergesslichkeit, die ihn dazu bringt, dies von der Frau zu erfragen, sondern schlichtweg der Wunsch nach Selbstvergewisserung.

Ronge spricht in diesem Zusammenhang von einer „eingeschlossenen Ausgeschlossenen“, weil die Frau in einem Spiel agieren muss, das nur mit ihr gelingen kann, dessen Regeln aber bereits ohne sie festgelegt worden sind.⁷²

So schweigt die Frau zu den Forderungen und vollführt jene Handlungen, die zugleich auch als Misshandlungen des Weltverbesserers gelesen werden könnten. Schweigsame Figuren – und unter diesen schweigende Frauen – finden sich mehrfach in Thomas Bernhards Stücken. So beispielsweise in dem Stück *Vor dem Ruhestand*, wo die an den Rollstuhl gefesselte Frau Clara ihren Geschwistern, die jedes Jahr heimlich den Geburtstag Heinrich Himmlers feiern, inklusive SS-Uniform und dem Blättern im Fotoalbum mit Nazigrößen, schweigend gegenübergestellt wird. Anders als die Frau im Weltverbesserer spricht Clara im ersten Akt sehr wohl noch, wobei die männliche Figur, ihr Bruder Rudolf, erst im zweiten Akt auftritt und sie ab dann eher schweigt. Schmidt-Dengler hat aufgezeigt, dass dieses Schweigen in *Vor dem Ruhestand* nicht einzig der Unterdrückung, sondern auch der Entlarvung Ausdruck verleiht. Sie hält das demaskierende, verbrecherische Geschwätz ihrer Geschwister in

⁷¹ Vgl. Ronge, Verena: Ist es ein Mann? Ist es eine Frau?. Die (De)Konstruktion von Geschlechterbildern im Werk Thomas Bernhards. Köln u.a.: Böhlau 2009, S. 179.

⁷² Vgl. ebd.

Gang.⁷³ Clara verunsichert zudem ihre Geschwister, die durch ihren körperlichen Zustand (Sie wurde gegen Ende des Krieges bei einem Bombenangriff auf eine Schule verletzt) immer an die Gräueltaten einer Zeit erinnert werden, welche sie sich schönreden und idealisieren wollen.

Nicht nur angesichts der zeitlichen Nähe zwischen den beiden Stücken, sondern auch wegen der Verunsicherung seitens der männlichen Figuren erscheint das Schweigen der weiblichen Figuren nicht alleine ein Zeichen von Demut und Unterdrückung zu sein. In der zweiten Szene des Stücks führt der Weltverbesserer seine Gedanken aus, als er sich plötzlich an die Frau wendet, die augenscheinlich nichts getan hat.

„[WELTVERBESSERER] Du schleichst immer wie um einen Leichnam / um mich herum / Du kannst lange warten / Da müsste schon ein Verbrechen geschehn / zuzutrauen ist es dir / ich weiß auch welche Verbrechenart / Du bist zu einem intelligenten Verbrechen imstande / Aber es nützt dir nichts“⁷⁴

Derartige Anfälle von Paranoia zeigen sich beim Weltverbesserer häufig und verstärken den bereits erwähnten Eindruck, dass es nicht ausschließlich eine männliche Überlegenheit ist, denn völlig absetzen von der Frau kann der Weltverbesserer sich nicht. In der zuvor zitierten Szene will er die eigene Überlegenheit noch sprachlich artikulieren, seine Drohung erscheint präventiv: Egal, was die Frau auch tun würde, es würde ihr nichts nützen. Aber wenn er ihr völlig überlegen wäre, müsste er drohen, um seine Überlegenheit noch zusätzlich zu festigen? Immerhin liefert ihm die Frau keinen Grund, ihr diese Vorwürfe zu machen und Drohungen zu äußern. Diese sind, im Verlauf des Stücks wohl verpackt zwischen Ausführungen über den Traktat, Reiseplänen und Bemerkungen über die körperlichen Unzulänglichkeiten des Weltverbesserers.

Noch besser lässt sich das an einem Monolog des Weltverbesserers am Beginn der dritten Szene erkennen.

„[WELTVERBESSERER] Wo bist du denn / Ist denn niemand da / Ist denn überhaupt niemand da / zu sich / Mein Gott was wäre wenn / [...]ruft hinaus /

⁷³ Vgl. Schmidt-Dengler, Ohnmacht durch Gewohnheit, S. 168.

⁷⁴ Bernhard, Der Weltverbesserer, S. 142.

Hörst du mich nicht / *Die Frau kommt herein* / Ich schreie die ganze Zeit / und du kommst nicht / Was ist so wichtig / Es könnte ja sein / ich werde ohnmächtig / bewußtlos / und dann kommt niemand herein / [...] / es ist dir alles zuzutrauen / Ein Komplott gegen mich / oder / Ich warne dich / Ich habe Beweise / Eine Unmenge Beweise⁷⁵

Das Herbeizitiere der Frau und die wiederholten Vorwürfe und Drohungen sind hier eine Reaktion auf die zuvor ausgesprochenen Gedanken. Egal, ob die Frau den Weltverbesserer hört oder nicht, er kann es nicht wissen und spricht, wie die Regieanweisung angibt abwechselnd zu sich und ruft hinaus.⁷⁶ Es ist hier also nicht eine sprachliche Situation zwischen ihm und der Frau, innerhalb welcher alle Feststellungen seinerseits, es könne ihm etwas passieren, als Vorwürfe und Unterdrückung gelesen werden können – er ist tatsächlich auf sie angewiesen. Es geht hierbei also nicht ausschließlich um eine sprachliche Selbstversicherung innerhalb eines Gesprächs, sondern – zumindest in seiner ausgedrückten Auffassung – tatsächlich um eine Absicherung seiner Existenz. Natürlich wäre es vermessen zu sagen, hier herrsche Gleichberechtigung zwischen zwei Figuren vor, aber es ist doch erkennbar, dass die Frau nicht völlig machtlos und reines Werkzeug ist.

⁷⁵ Ebd., S. 151.

⁷⁶ Vgl. ebd., S. 150ff.

3.2 Aufführung

Vorweg muss festgehalten werden, dass dem Verfasser dieser Arbeit hinsichtlich der Aufführung nur eine Aufzeichnung zur Verfügung stand. Dies muss angemerkt werden, weil diesem dadurch kein unmittelbarer Zugang zu dem Geschehen auf der Bühne möglich war. Ein Drama etabliert sich selbst in der Realisierung durch viele Aspekte: den Aufführungsort, die Zeit, das Publikum. Diese Einflüsse dürfen nicht vernachlässigt oder übersehen werden. Auch ist nicht jede Aufführung identisch mit einer vorherigen: So könnte das Publikum einmal nicht an einer vorgesehenen Stelle lachen oder andersherum, bricht an einer völlig unpassenden Stelle ein Sturm der Begeisterung oder Ablehnung los.⁷⁷

Insofern wäre Kritik an der Verwendung der Aufzeichnung durchaus gerechtfertigt, weil eben nicht das Medium der Aufführung direkt herangezogen wurde. Deshalb möchte ich an dieser Stelle kurz darlegen, weshalb ich dennoch zu der Aufzeichnung greifen werde:

Vorweg ist zu sagen, dass der Fokus des Stückes auf zwei Personen liegt. Deren Handlungen können von Kameras bei einer Aufzeichnung durchaus gut festgehalten werden und es geht nicht viel verloren. Dies wäre bei einem Stück mit mehreren Personen und mehreren Schauspielerinnen und Schauspielern sicher schwieriger, weil nie alle gleichzeitig im Bild sein könnten.

⁷⁷ Man denke hierbei an die Uraufführung von Thomas Bernhards Heldenplatz in Wien. Siegfried Unseld hielt dazu in seiner Chronik fest: „Beginn der Aufführung um 19 Uhr. Es ist auffallend ruhig, scheinbar entspannt. Aber als in der theatralisch schwachen ersten Szene Anneliese Römer als Wirtschafterin Zittel auftrat und die erste kritische Bemerkung zu Wien und Österreich machte, da gab es eine Pfeif-Orgie wie wohl nie in der Burg. Die Pfeif-Orgie rief nun den Beifall auf offener Szene hervor, und je höher die Pfeif-Orgie sich steigerte, um so mehr steigerte sich der Beifall zum Orkan, und im Duell des Protestes und der Zustimmung siegte besonders durch eine wohlkomponierte und vom Bühnenbildner Karl-Ernst Herrmann schön gestaltete zweite Szene das Ganze zu einem Triumph für Bernhard und Peymann. Statt zweieinhalb Stunden dauerte das Ganze fast fünf Stunden.“ (Siegfried Unselds Chronik, zitiert nach: Fellinger u.a., Der Briefwechsel, S. 804.)

So unterscheiden sich schon alleine einzelne Aufführungen voneinander. Wer sich eine Aufzeichnung von Heldenplatz ansieht, wird diese Einflüsse des Publikums nicht wahrnehmen können. Einerseits, weil nicht die Uraufführung aufgezeichnet wurde und andererseits, weil man solche Einflüsse durchaus auch ausschneiden könnte.

Überdies war mir bei dieser Arbeit die Konstellation Thomas Bernhard – Claus Peymann – Bernhard Minetti wichtig: Peymann war der Regisseur, der nahezu alle Theaterstücke von Thomas Bernhard uraufgeführt hat und mit dem dieser auch in Kontakt stand. Außerdem ist, was aus der Korrespondenz zwischen Bernhard und seinem Verleger ersichtlich wurde, das Stück von dem Autor auf den Schauspieler Bernhard Minetti ‚zuschrieben‘ worden. Mein Interesse lag somit auf einer Aufführung, die von Peymann inszeniert wurde und bei der Bernhard Minetti gespielt hat und das noch zu Bernhards Lebzeiten, also bei der ersten Aufführung nach der Fertigstellung des Buches. Da sich dieses Szenario, schon alleine aufgrund des Ablebens von Thomas Bernhard und Bernhard Minetti, so nicht mehr verwirklicht ließe, sehe ich mich gezwungen, auf die Aufzeichnung zurückzugreifen. Dies sollte bei der Analyse der Aufführung immer mitbedacht werden.

Diese mir zur Verfügung stehende Aufnahme zeigt eine der ersten Aufführungen (nicht die Uraufführung) im Schauspielhaus Bochum des Bochumer Ensembles unter der Regie von Claus Peymann. Die Hauptrolle des Weltverbessers wird von Bernhard Minetti gespielt, die Frau von Edith Heerdegen.

Claus Peymann hatte zuvor schon einige Stücke Bernhards uraufgeführt, so unter anderem dessen erstes Theaterstück *Ein Fest für Boris* in Hamburg und unter anderem auch noch *Die Jagdgesellschaft* in Wien am Burgtheater.⁷⁸

Bei einem im Jahr 1984 abgehaltenen Thomas-Bernhard-Kolloquium in Linz äußerte sich Peymann in einem Gespräch über seine Arbeit an den Dramen Bernhards und führte aus, er habe sich stets um eine sehr realistische Darstellung des Geschehens bemüht, das Beschriebene also sehr realistisch auszulegen versucht. Dies wäre auch durch die Bühnenbilder von Karl-Ernst Herrmann möglich gewesen, der Peymanns Vorstellungen umgesetzt habe. Dadurch ergebe sich auch die Unschärfe der Undeutlichkeit durch die Verbindung von Tragischem und Komischen, die bei Bernhard ja regelrecht

⁷⁸ Vgl. Koberg, Roland: Claus Peymann. Aller Tage Abenteuer. Biografie. Berlin: Henschel 1999, S. 375ff.

sprichwörtlich geworden ist. Man könne, so Peymann, im einen Moment lachen, im anderen aber furchtbar erschrocken und entsetzt sein.⁷⁹

Überdies unterschied Peymann bei Bernhards Stücken zwei Tendenzen: jene, bei der reale Figuren (die nicht selten aus einer ‚Oberklasse‘ kommen) auf die Bühne gebracht und auch politische Probleme angesprochen werden (zu diesen Stücken zählte er auch das Stück *Der Weltverbesserer*) und jene, bei der (nicht ausschließlich, aber unter anderem auch bizarre) Künstlerfiguren und deren Schicksal gezeigt werden.⁸⁰

Und tatsächlich zeigt sich bei der Aufführung, dass den Regieanweisungen in Bezug auf das Bühnenbild, der Benutzung von Gegenständen und das Ausführen von Vorgängen tatsächlich auf eine realistische und sehr wortgetreue Art und Weise nachgekommen worden ist. Zugleich wird kaum etwas hinzugefügt, was nicht notwendig erscheint, der runde Raum im Haus des Weltverbesserers ist karg und leer, weiße Wände zieren den Hintergrund. Für die Fernsehzuseherinnen und Fernsehzuseher der Aufzeichnung wurden die Regieanweisungen des Orts und der Zeit eingeblendet, das Publikum im Theater konnte diese an einer an der hinteren Wand befestigten Uhr ablesen. Diese Uhr zeigte nicht nur die jeweilige Uhrzeit der einzelnen Szenen (die ja im Text angegeben sind) an deren Beginn, sondern fungiert tatsächlich in ihrer Rolle als Uhr: An ihr wird das Ausmaß der verstrichenen Zeit sichtbar.

Auch Minettis Bedeutung für die Stücke Thomas Bernhards ist nicht zu vernachlässigen, da er zum einen schon viele seiner Hauptrollen gespielt hatte und zum anderen Bernhard später sogar Stücke ganz gezielt auf diesen Schauspieler hin schrieb. Dies ist auch aus der Widmung des Stückes ersichtlich, wo es „Für Minetti“ heißt,⁸¹ also immer noch eine dezidierte Zuordnung stattfindet, wenngleich auch gegenüber dem Vorabdruck in ‚*Theater heute*‘ eine leichte Abschwächung stattfindet. Nichtsdestoweniger ist das Stück für Minetti gedacht, was sich auch daran ablesen lässt, dass Bernhard das

⁷⁹ Vgl. Peymann, Thomas Bernhard auf der Bühne (Interview), S. 191f.

⁸⁰ Vgl. ebd., S. 192.

⁸¹ Vgl. Bernhard, *Der Weltverbesserer*, S. 116.

Stück innerhalb des deutschsprachigen Sprachraums für andere Schauspieler als Minetti sperren und sich diesbezüglich vorerst auch nicht von seinem Verleger Siegfried Unseld umstimmen ließ.⁸² Erst 1985 lässt Bernhard dann doch eine Neuinszenierung mit einer anderen Besetzung zu.⁸³

Freilich begibt man sich stets auf die Ebene der Spekulation, wenn man dazu neigt, die Vorstellungen eines Autors hinsichtlich einer Aufführung nachvollziehen zu wollen, aber da Bernhard in Peymann und Minetti sowohl einen Regisseur als auch einen Schauspieler gefunden hatte, die er – zum Teil über Jahre hinweg – mit seiner Arbeit vertraut gemacht hatte, darf eine gewisse Wechselwirkung schon angenommen werden. Bernhard konnte also Freiräume innerhalb des Textes lassen, musste Regieanweisungen, was die Art, wie gesprochen wird, nicht akribisch ausformulieren, sondern konnte sich auf die Auslegung Minettis verlassen.

Ebenso wie bei der Buchveröffentlichung kam es auch bei der Uraufführung zu einigen Verzögerungen. Zuerst war der Februar 1979 vom Autor angedacht, aber dieser Plan wurde nicht eingehalten. Die anschließend für Ende 1979 geplante Aufführung in Stuttgart kam wegen der Krankheit der beiden Schauspieler Minetti und Heerdegen nicht zustande. Ersterer hatte auch persönliche Gründe, sich nicht wieder an die Hauptrolle eines Bernhard-Stücks zu wagen, nämlich die Nähe zu dem vorherigen Stück, das nicht nur für ihn geschrieben, sondern sogar nach ihm benannt worden war. Im Programmbuch zur Uraufführung wurde ein Gespräch zwischen Peymann, dem Dramaturgen Hermann Beil und Minetti abgedruckt, wo letzterer sagt:

„Ich hatte deswegen so Schwierigkeiten mit dem Thomas Bernhard, weil ich dem letzten Bernhard, dem ‚Minetti‘, noch zu nahe war, und dachte, Mensch, komm bloß nicht in eine Methode rein, den Bernhard zu spielen. Davor hatte ich Angst.“⁸⁴

⁸² Vgl. Fellingner u.a., Der Briefwechsel, S. 605.

⁸³ Vgl. Huber & Judex, Kommentar, S. 401.

⁸⁴ Gespräch mit Bernhard Minetti im Programmbuch der Bochumer Uraufführung, zitiert nach: Huber & Judex, Kommentar, S. 396.

Doch auch, nachdem diese Nähe überwunden worden war, kam es nicht sofort zu einer Uraufführung, da es zwischen den beiden Schauspielern Minetti und Heerdegen zu Differenzen hinsichtlich der Rollenauslegung kam. Beide hatten verschiedene Lesarten ihrer Rollen, vor allem was die Unterwürfigkeit der Frau betraf. Minetti verstand diese als „aufopfernd“, während Heerdegen sie zusehends „aufmüpfig“ spielte.⁸⁵ Aufgrund der schwierigen Proben wurde das für Mai angesetzte Stück in den Herbst verschoben, als Premierentermin der 6. September angesetzt, doch auch dieser drohte zu kippen, da zehn Tage vor der Uraufführung die Proben abgebrochen wurden. Ein aus dieser Zeit erhaltenes Krisen-Telegramm Peymanns an Minetti war wohl einer der letzten Versuche, sich trotz aller künstlerischen Differenzen doch noch zu einigen. Dies gelang schließlich auch noch, denn am 6. September 1980 – also mehr als zwei Jahre nach der Fertigstellung des Manuskripts – kam es in Bochum zur Uraufführung. Diese wurde auch von den Kritikerinnen und Kritikern überwiegend positiv aufgenommen.⁸⁶

Auslegung Minettis

Bernhard Minetti wurde mehrfach zu seinen Rollen in den Thomas-Bernhard-Stücken befragt, in diversen Interviews und ähnlichem hat er Stellung bezogen. Zu einem Thomas-Bernhard-Kolloquium in Oberösterreich im Jahr 1984 versucht, war Minetti zwar nicht persönlich erschienen, aber immerhin für ein Telefongespräch zur Verfügung gestanden. Neben einigen persönlichen Bemerkungen zu Bernhard und seinen Stücken, wird auch seine Herangehensweise an eine Rolle thematisiert und er wird nach der Rhythmisierung gefragt, worauf Minetti antwortet:

„Was Sie vom Rhythmus sagen, das empfinde ich ganz stark. Infolgedessen sind die Sätze ja auch rhythmisiert und haben keine Satzzeichen. Es finden sich auch keine Doppelpunkte, keine Fragezeichen, keine Gedankenstriche. Die

⁸⁵ Vgl. Minetti: Erinnerungen, zitiert nach: Huber & Judex, Kommentar, S. 367.

⁸⁶ Vgl. Huber & Judex, Kommentar, S. 401.

sind aber auch drin. Und diese Sinnggebung, dies diesen Sinn dann erfüllen, setze ich hinzu. Das ist eine natürliche Anforderung, eine Bedingung.“⁸⁷

Der Rhythmus des Sprechens und die damit verbundenen Handlungen der Figuren werden also, nach eigener Aussage des Schauspielers, von ihm hinzugefügt, seine Empfindungen bei der Lektüre mit der Aufführung verbunden.

Folgende Fragen sind somit wichtig für die Analyse der Aufführung:

- Wie setzen Bernhard Minetti und Edith Heerdegen die Rollen um und füllen sie eigenständig Lücken durch Mimik oder Gestik, wo die Regieanweisungen Interpretationsspielraum lassen?
- Inszeniert Claus Peymann das Stück tatsächlich so realistisch und wortgetreu, wie er es ankündigt?
- Setzen sich Minetti und Heerdegen so in Szene, wie Minetti es behauptet hat?

3.2.1 Szenenanalyse

Bei der folgenden Szenenanalyse wird festgehalten, wo die Aufführung von der Textvorlage des Dramas abweicht. Die Textfassung wird hierbei als Grundlage verwendet und in der Analyse werden Abweichungen festgehalten, um somit Aufschluss über die Änderungen der Aufführung geben zu können, sei es, wie die Schauspielerinnen und die Schauspieler etwas sprechen oder wenn sie etwas tun, was nicht vorgeschrieben ist, beziehungsweise etwas nicht tun, was vorgeschrieben ist. Alles, was nicht erwähnt wird, wird demzufolge so gesprochen und gespielt, wie es in der Textfassung und den Regieanweisungen vorgeschrieben ist.

⁸⁷ Minetti, Bernhard: Über Thomas Bernhard (Interview). In: Pittertschatscher, Alfred und Johann Lachinger (Hg.): Literarisches Kolloquium Linz 1984: Thomas Bernhard. Materialien. Linz: Land Oberösterreich 1985, S. 217.

1. Szene

Die Szene wird durch Einblendungen eingeleitet, welche noch bei geschlossenem Vorhang, über den Titel des Stückes, den Autor, den Aufführungsort und das Ensemble (Bochumer Ensemble) informiert. Nachdem der Vorhang sich geöffnet hat, wird die Uhrzeit eingeblendet (*Fünf Uhr früh*). Die Theaterbesucherinnen und Theaterbesucher können diese anhand einer Uhr an der hinteren Bühnenwand ablesen. Die Bühne ist schmucklos gestaltet, die Hinterwand ist rund, außer der Uhr gibt es keine Dekoration. Auf der linken Seite ein Fenster, auf der rechten eine Türe und ein Holzstuhl. Von der Decke hängt an einem langen Kabel ein Lampenschirm mit einer Glühbirne, direkt über dem Stuhl, der genau in der Mitte der Bühne steht.

Bernhard Minetti entspricht als Weltverbesserer der gegebenen Beschreibung des Textes: Glatzköpfig sitzt er, im Nachtwand, auf dem hohen Stuhl. Das im Regietext erwähnte Hörrohr ist nicht ersichtlich, es wird während der Aufführung der ersten Szene nie verwendet.

Entgegen der Regieanweisung streckt der Weltverbesserer nicht die nackten Beine von sich und beginnt in einem Buch zu lesen, er liest schon von Beginn an. Er ruft seine Anweisungen das Essen und die zu schließenden Fenster betreffend, wie im Text vorgesehen, hinaus.

Die Mimik Minettis drückt Unzufriedenheit aus, er blickt finster und böse, wenn er hinausruft. Im Gegensatz dazu steht seine fast schon euphorische, kindliche Fröhlichkeit, wenn er alleine darüber meditiert, was er essen könnte. Seine Worte „Verschiedene Fleischsorten, in süßer Sauce, geriebener Zimt, ein Schuss Sherry“ heben sich somit von der Unzufriedenheit ab, der er bei den anschließend hinausgerufenen Anordnungen wieder Raum gibt.

Als die Frau auftritt, um dem Weltverbesserer das Buch zu geben, das er von sich geschleudert hat, trägt auch sie ein Nachtwand. Neben ihm stehend lächelt sie ein wenig mitleidig auf ihn herab, ohne entsprechende Anweisung im Text.

Als der Weltverbesserer das Buch weiterliest, lacht er mehrmals kurz auf, was nicht in den Regieanweisungen steht, ehe er wieder enttäuscht das Buch wirft. Die nun im Regietext erwähnte Resignation, angedeutet durch ein

Senken des Kopfes und ein Vergraben desselben in den Händen, spielt der Schauspieler nicht, stattdessen wirkt er erst einige Sätze später erschöpft, als er über die Risse in den Mauern des Hauses spricht.

Als der Weltverbesserer, gemäß der Regieanweisung, seinen Kopf so hoch als möglich hebt, stützt er sich zusätzlich noch mit den Händen auf den Armlehnen seines Sessels in die Höhe, was im Text nicht erwähnt wird.

Während er laut schreit, dass er erfriert, zappelt Minetti nicht mit den Füßen, wie das in den Regieanweisungen steht. Beim Sprechen macht er sowohl zwischen „Heute ist ein großer Tag“, als auch nach dem Satz „Die Kette gibt mir mehr Würde“ Pausen, die im Text nicht vorgeschrieben werden.

Die Frau bringt ihm ein warmes Fußbad und Minetti legt das Wort „Ah“ aus dem Text als Laut des Genießens aus, er führt es, scheinbar entspannt, immer weiter aus „Ah. Haha. Aaah.“

Nachdem er daran gerochen und festgestellt zu haben meint, dass die Frau ihm ein bereits benutztes Handtuch gebracht hat, wirft der Weltverbesserer es weg und fordert die Frau auf, es aufzuheben. Sie sieht – was im Text nicht vorgeschrieben ist – dem Handtuch nach und fixiert ihren Blick dort. Sie sieht ihn nicht an, als er mit ihr spricht.

In der Regieanweisung heißt es nun, die Frau würde sich weigern.⁸⁸ Heerdegen tut das, indem sie vor Minetti kniend, die Hände hinter dem Rücken verschränkt und mit den Schultern zuckt. Erst nachdem der Weltverbesserer betont, dass er warten könne, erhebt sie sich und hebt das Handtuch auf, wartet erneut kurz, als er ihr ebenfalls befiehlt, das Buch aufzuheben, ehe sie sich fügt. Nachdem er sie mit den Worten „Es ist entwürdigend, schon in aller Frühe das Wort hinaus zu verschleudern“ der Bühne verwiesen hat, sinkt der Weltverbesserer nicht, wie es im Regietext heißt, in sich zusammen, er bleibt in unveränderter Haltung sitzen. Das folgende „Ah“ des Textes, welches verschiedene Auslegungen zuließe, wird bei dieser Aufführung zu einem Laut des Genießens. Der Weltverbesserer spricht zu sich selbst.

Als die Frau wieder die Bühne betritt, geht sie nicht vor ihn, sie bleibt schräg rechts hinter ihm stehen, mit dem neuen Handtuch über dem Arm, er spricht mit

⁸⁸ Vgl. Bernhard, Der Weltverbesserer, S. 122.

ihr, ohne sie anzusehen. Nachdem er auf die neuerliche ‚Handtuchprobe‘ verzichtet, will die Frau ihm die Füße abtrocknen, was er mit der Bemerkung abtut, dass noch keine fünf Minuten vergangen sind. Dabei richtet sich sein Blick auf die Uhr im Hintergrund. Stoppt man hierbei die Zeit, die im Stück vergangen ist und vergleicht die Zeit mit dem Ziffernblatt der Uhr an der hinteren Wand der Bühne, kann man feststellen, dass die Uhr richtig geht. Der Weltverbesserer zählt die Sekunden von zwölf an herunter, wobei er bis fünf noch mit dem Ticken der Uhr einhergeht, dann aber immer schneller wird, was einen komischen Eindruck erweckt, der von dem Publikum an dieser Stelle auch mit Gelächter bedacht wird. Die plötzliche Eile steht im Gegensatz zur zuvor geäußerten Bemerkung: „Wir haben darauf zu achten, dass wir die Zeit genau einhalten. Wo kämen wir hin, wenn wir uns über die Zeit hinwegsetzten.“ Während die Frau, vor ihm kniend, die Beine des Weltverbesserers abtrocknet, hält er ihr einen Vortrag, wie schwierig es war, ihr diese Tätigkeit beizubringen, ehe er ihr den rechten Fuß entreißt und laut aufschreit, sie würde ihm wehtun. Wiederum sinkt er nicht, wie in der Regieanweisung vorgesehen, „in sich zusammen“, ⁸⁹ dafür sinkt nun hier die Frau – ohne dass dies im Text so angegeben ist – resignierend auf dem Boden zusammen und seufzt laut. Anschließend beginnt der Weltverbesserer sie über ihr Dramulett auszufragen, seine Frage, ob sie denn die Großmutter habe sterben lassen, quittiert die Frau mit einem nicht im Regietext angegebenen Schulterzucken. Die folgenden Ausführungen über das Schreiben und damit auch über die Frau, trägt der Weltverbesserer mit einem Grinsen vor. Die Sätze, die im Text durch keinen Kommentar eine Färbung erhalten, wirken bei ihm sehr zynisch, besonders als er sagt: „Wir schreiben alle. Alle schreiben.“ An dieser Stelle reißt er die Hände mit ironischem Pathos in die Luft, was auch nicht im Damentext vorgesehen ist, ehe er hinzufügt: „Du verstehst doch hoffentlich einen Spaß.“ Die Frau sieht ihn dabei die ganze Zeit über nicht an, erst als er wieder auf den Inhalt ihres Stückes zu sprechen kommt, blickt sie ihn, immer noch vor ihm kniend, wieder an. Während seiner Ausführungen beginnt sie dann wieder, ihm die Füße abzutrocknen.

⁸⁹ Vgl. ebd., S. 124.

Anschließend folgt die Aufführung sehr genau dem Text, bis die Frau ihm die Kette bringen soll, die Ehrenkette der Stadt Frankfurt. Nachdem sie wieder mit der Kette hereingekommen, aber nicht ganz zu ihm hingegangen, sondern ein Stück weit weg von ihm stehengeblieben ist, fordert er sie auf, ihm zu sagen, wofür er diese Kette bekommen habe. Seine wiederholte Aufforderung, sie möge es ihm sagen, unterstreicht er mit eifrigem Händeklatschen und kindlichem Hüpfen in seinem Sessel. Dabei grinst die Frau ihn richtiggehend süffisant an, als ob sie Freude daran hätte, ihn warten zu lassen. Nachdem ihm die Kette umgehängt worden ist, betastet er sie erst ein paar Sätze später, als im Text vorgesehen.

Die Frau soll ihm außerdem aus seinem Traktat vorlesen. Auch hier gibt es kleine Abweichungen von den Regieanweisungen des Textes, da die Frau, als sie hereinkommt, sofort Platz nimmt und nicht erst auf das Handzeichen des Weltverbesserers wartet, wie im Text vorgesehen.⁹⁰ Doch ehe sie zu lesen beginnen kann, spricht der Weltverbesserer lange und ausführlich über seinen Traktat. Dies tut er erst sehr pathetisch, ehe er darüber spricht, dass er seine Frau zu einer Auszeichnung mitgenommen habe und dabei, an sie gewandt, eher vorwurfsvoll klingt, als wäre sie ihm mit Undankbarkeit begegnet. Auch diese Einfärbung geschieht ohne entsprechende Anmerkung in der Textfassung.

Schließlich schlägt sein Pathos in Zorn und Wut um, wenn er auf die Übersetzungen zu sprechen kommt, was schlussendlich wieder mit einem erheiternden, leise gesprochenen Eingeständnis aufgelöst wird: „Das Übersetzte ist immer ekelerregend. Aber es hat mir eine Menge Geld eingebracht.“ Den lauten, wütenden Ausführungen folgt ein leises, fast schon verschämtes Geständnis, welches das vorherige in einen neuen Aspekt rückt. Sowohl die wütende Steigerung als auch die scheinbare Einsicht sind in der Textfassung nicht vermerkt.

Als er weiter zu der Frau spricht, sollte der Weltverbesserer laut den Regieanweisungen im Text nach weiteren sieben Sätzen zu flüstern beginnen, was bei der Aufführung nicht passiert. Dafür greift er sich, als er auf sein

⁹⁰ Vgl. ebd., S. 130.

Ohrensausen zu sprechen kommt, an den Kopf und an seine Ohren, kneift, wie unter Schmerzen, die Augen zusammen, was wiederum nicht im Text steht. Als er anschließend die Frau anschreit, dass sie nicht herumsitzen und untätig sein solle, klappt sie wütend den Traktat zu und springt auf, um die Bühne zu verlassen, in der Textfassung steht es umgekehrt.

Sie geht den halben Weg zur Tür, bleibt mit dem Rücken zu ihm stehen, während er ihr die Anweisungen für das Frühstück nachbrüllt und geht anschließend ab. In den Regieanweisungen heißt es an dieser Stelle nur, dass die Frau hinausgeht, nachdem er ihr angeordnet hat, wie das Frühstück zu sein hat, es ist nichts darüber vermerkt, wann und wie sie zu gehen hat.

Am Abschluss der Szene streichelt der Weltverbesserer seine Kette und stellt, wieder mit einem erheiterten Gesichtsausdruck fest: „Und heute Abend sind wir schon Ehrendoktor.“ Der Vorhang fällt.

2. Szene

Bei der Aufzeichnung wird wieder mittels einer Einblendung angezeigt, dass eine Stunde vergangen ist, die Besucherinnen und Besucher der Aufführung können dies an der Uhr an der hinteren Wand ablesen, die nun sechs Uhr anzeigt.⁹¹ Die Frau trägt nun ein blaues, gemustertes Kleid, das auch zwei Taschen hat, dazu knöchelhohe, hellgraue Stiefel mit Absätzen. Der Weltverbesserer hat immer noch sein Nachtgewand an, ebenso die Ehrenkette und eine Serviette umgebunden.

Wie im Text vorgeschrieben sitzt er auf seinem Sessel und hat ein großes Tablett voller Essen vor sich stehen. Er löffelt, wie ebenfalls vorgeschrieben, noch ein Ei aus, ehe er zu sprechen beginnt.

Anschließend geschieht alles wie im Text vorgeschrieben: Die Frau nimmt das Tablett weg und hält es vor sich, während der Weltverbesserer mit ihr spricht.

⁹¹ Hierbei fällt auf, dass der Verweis „Eine Stunde später“ sich wohl auf den Beginn der ersten Szene bezieht, wo es fünf Uhr war und also die zweite Szene nicht eine Stunde nach dem Ende der ersten Szene stattfindet, sondern eine Stunde nach dem Beginn der ersten Szene. Das lässt sich daran erkennen, dass vom Öffnen des Vorhangs bis zum Ende der ersten Szene rund 25 Minuten vergehen, die Uhrzeit also eine Stunde später 06:25 sein müsste, während die Uhr 06:00 anzeigt.

Minetti macht einmal eine Pause nach dem Satz: „Mein Kopf erstickt in dieser Eintönigkeit.“, die nicht im Text vorgesehen ist.

Außerdem schreit er, ehe die Frau mit dem Tablett hinausgeht einige der Sätze, was in der Textfassung nicht vorgeschrieben ist. Als er wieder über das Essen spricht, tut er das mit überschwänglicher Freude, wie auch schon während der ersten Szene.

Seine Monologe werden mit Pathos, ironisch oder stellenweise frustriert vorgetragen, je nachdem, ob er über seinen Traktat, über die Schweiz, die er nicht leiden kann, oder über die Rosen spricht, die ihm vom Kanzleramt geschickt worden sind.

Inhaltlich wird an der Textfassung nichts verändert, nichts gekürzt oder ausgespart, aber wie der Weltverbesserer spricht und die Frau gestisch und mimisch reagiert, ist nirgendwo vorgeschrieben, dies ist die Eigeninitiative der Schauspielenden.

Nachdem die Frau die Rosen eingewässert hat, bleibt sie auf der Bühne stehen, sieht aber nicht den Weltverbesserer an, sondern starrt durchgehend vor sich hin ins Leere, nur als sie ihn anspricht, was man den Besuchern der Ehrendelation anbieten sollte, blickt sie ihn an. Seinen Ausführungen darüber und auch seinen Worten über sein Gewand begegnet sie mit einem Lächeln, das mitleidig wirkt. Er winkt sie heran, um sie auf die Wange zu küssen, und macht sich über sich selbst lustig, er sei ein Wüstling, ein Ungeheuer, ein Berserker. Dabei lachen beide, aber das Lachen der Frau wirkt ein wenig abgehakt und gekünstelt.

Während der Weltverbesserer darüber spricht, wohin eine gemeinsame Reise gehen könnte, blickt die Frau immer wieder in Richtung des Publikums, als starre sie ins Leere, lächelt gelegentlich. Als er sie auf den Ort Interlaken anspricht, macht sie einen nachdenklichen Gesichtsausdruck, der jedoch sofort einem enttäuschten weicht, da der Weltverbesserer Interlaken als Reiseziel ausschließt. Auch hier spricht Minetti frustriert über die Orte, einzig als er über Grönland spricht und vorschlägt, dort ein paar Wochen zu verbringen, nur in der Gesellschaft von Seehunden, tut er dies ähnlich fröhlich, wie wenn er über das

Essen spricht. Der Blick der Frau wendet sich ihm immer wieder zu, sie lächelt ihn auch gelegentlich an, doch dies zumeist eher mitleidig.

Der Weltverbesserer spricht auch von Ägypten und der Cheopspyramide, wobei die Frau, zum Publikum gewandt, dieses aber nicht direkt ansehend, demonstrativ die Augen verdreht.

Ehe die Frau hinausstürzt, um die Krücken zu holen, erschrickt sie, was nicht in der Regieanweisung steht.

Auch keucht der Weltverbesserer während er versucht, mit den Krücken zu gehen, lacht auch über den Satz: „Ich bin ein Gespenst.“

Bei seiner Rückkehr zum Sessel stützt ihn die Frau, er lässt es zu und stößt sie nicht weg, wie im Text geschrieben.

Als er sitzt und sie ihre Handlungen ausrichtet, sieht sie ihn an. Als sie mit den Krücken hinausgeht, wirkt sie wütend.

Wenn sie wieder hereinkommt, bleibt sie am rechten Bühnenrand stehen, die Arme hinter dem Rücken verschränkt, und blickt den Weltverbesserer kurz an, dann aber wieder nach vorne. Bei der Aussage, „Möglicherweise ist meine Lähmung die Urheberin meines Genies.“ reißt er die Augen weit auf, als habe er diese Erkenntnis in diesem Augenblick gewonnen.

Als er die Frau von der Bühne schickt, um seine Perücke zu holen, tut sie dies nicht trotzig, sondern fügt sich, bleibt aber, als sie wiederkommt, im Türrahmen stehen und sieht zu ihm hinüber. Er schickt sie weg, ruft sie aber, da sie hinausgehen will, sofort wieder zurück zu sich. Bei den folgenden erneuten Ausführungen und Überlegungen zu Interlaken, blickt sie wieder zuerst ihn an und starrt dann ins Leere. Sobald er beginnt, über die Ehe zu sprechen, wendet sie ihm wieder ihre Aufmerksamkeit zu und, als er ihr unterstellt, sie plane ihm etwas anzutun, plane ein Verbrechen, sieht sie ihn unumwunden an, hält seinem Blick stand, ehe sie sich, nachdem er ihr die Aussichtslosigkeit der Vorhaben, die er ihr unterstellt, betont hat, rasch von ihm abwendet und abgeht. Der Schauspieler spricht über Reisen und Orte, gleichsam der Textgrundlage, Minetti spielt frustriert und erschöpft. Als er hinausruft, was er denn anziehe, geschieht dies plötzlich, nach einer nicht vorgeschriebenen Pause. Die

Aussage, er könne ja nicht immer den gleichen Anzug anziehen, tätigt er laut und wütend, was auch nicht vorgemerkt ist.

Die Frau bringt ihm, wie es in den Regieanweisungen vorgeschrieben ist, einen Anzug, er schickt sie wieder hinaus, wünscht den Anzug zu sehen, den er in Trier bei einem Vortrag angehabt habe. Als sie mit einem Anzug wieder hereinkommt, verdreht er demonstrativ die Augen, was sich ebenfalls nicht in den Regieanweisungen findet. Die folgende Diskussion folgt dem Text mit einer Ausnahme: Die Frau hebt den Anzug früher vor ihm in die Höhe, als dies im Text beschrieben wird und brüllt einen Satz, bei dem in der Regieanweisung nichts hinsichtlich dessen Betonung vermerkt ist.

Das Anprobieren des Anzugs und die weiteren Diskussionen verlaufen exakt an der Textgrundlage, einmal macht Minetti eine zusätzliche Pause. Als er auf die bevorstehende Ehrung und generell auf Ehrungen, sowie auf seinen verworfenen Kindheitstraum, einmal Müller zu werden, zu sprechen kommt, spricht er wieder fröhlich und lächelt.

Anschließend beginnt er darüber zu reden, wo er die einzelnen Gäste Platz nehmen lassen möchte. Wo es im Text nur heißt: „Ich werde sie hereinbitten / und sie mir gegenüber Platz nehmen lassen / zeigt, wo“,⁹² deutet der Weltverbesserer auf der Bühne zuerst direkt vor sich und anschließend auf die linke Seite der Bühne, wo auch das Fenster ist.

Am Ende der Szene, als er die Frau zu sich her kommandiert, tut er es überschwänglich und scheinbar freudig und auch sie lacht ein wenig, trotz der Worte „mein notwendiges Übel“ und „Höllenkind“.

3. Szene

In der Aufzeichnung wird wieder eingeblendet, dass eine Stunde vergangen sei, was ebenfalls für die Besucherinnen und Besucher an der Uhr ablesbar ist.⁹³

Der Weltverbesserer trägt nun schon Hemd und Hose, Hosenträger, seine Perücke und immer noch die Ehrenkette.

⁹² Bernhard, Der Weltverbesserer, S. 149.

⁹³ Hier und auch zu Beginn der restlichen Szenen und des Nachspiels verhält es sich mit der Uhrzeit wie zu Beginn der zweiten Szene.

Die Frau ist nicht auf der Bühne, er ruft nach ihr und spricht, da sie nicht auftaucht, zu sich selbst, dem Text entsprechend. Zwei Sätze über Essen illustriert er erneut mit fröhlicher Mimik. Nachdem auf sein erneutes Rufen wieder niemand zu reagieren scheint, agiert er panisch und ruft noch lauter, was so nicht in den Regieanweisungen angemerkt ist.

Als die Frau, wie im Text angegeben, hereinkommt, tut sie dies gemächlich, beide Hände in den Taschen ihres Kleides, schlendernd, was wiederum nicht im Text angegeben ist.

Nachdem sie die Bühne betreten hat, wird der Weltverbesserer erneut gegen die Frau ausfällig und verwendet sie als Projektionsfläche seiner ausufernden Paranoia. Sowohl sie als auch er folgen dabei wiederum streng der Textvorlage, sie öffnet das Fenster, schließt es auf seine Anweisung hin wieder, gibt ihm das Hörrohr, spricht wiederholend hinein, was er ihr vorgesagt hat. Überdies spricht der Weltverbesserer wieder über seine körperlichen Leiden, sein schlechter werdendes Gehör, die Probleme mit seinen Augen und auch dies alles weicht nicht von der Textgrundlage ab. Minetti spricht in dieser Szene zumeist, als ob er verzweifelt oder frustriert wäre, wird nur einmal, als er über einen Vortrag spricht, den er einmal gehalten hat, ein wenig schwärmerisch und schließlich wütend und gestaltet derart den Sprechtext aus, der eine solche Färbung nicht durch Regiekommentare einfordert. Inhaltlich jedoch deckt sich alles mit der Textfassung, auch dass er sich die Perücke vom Kopf reißt, die Frau auffordert, ihm einen kalten Umschlag zu bringen und sie mit dem Fuß antreibt, damit sie abgeht. Erst als sie den kühlen Umschlag auf seinen Kopf legen will, wird wieder eine Regieanweisung erweitert, wo es einfach nur heißt: *„Die Frau legt ihm den Umschlag auf.“*⁹⁴ Dieser Moment wird dank Minetti und Heerdegen ins Grotteske gesteigert, da sie es so langsam und vorsichtig macht, als ob sie ihn durch ein zu schnelles Auflegen verletzen könnte, während er die Augen, wie aus Angst, besorgt zukneift. Bei der ersten, leichten Berührung seines Kopfes mit dem Umschlag, zuckt er zusammen.

Anschließend folgen die Schauspielenden wieder dem Text: Er spricht ausführlich zu ihr, hält ihre Hand und sie nickt, als er sie fragt, ob sie sich bei

⁹⁴ Bernhard, Der Weltverbesserer, S. 154.

einem seiner Vorträge, bei dem man ihn ausgelacht hat, geschämt hätte, beim zweiten Mal überaus demonstrativ. Somit unterscheidet sich das erste Nicken doch von dem zweiten, wobei in der Regieanweisung beide Male völlig gleich beschrieben werden.⁹⁵ Während er mit ihr darüber spricht, ob sie sich geschämt habe, und über sein angebliches Scheitern in der Stadt Trier, sowie seine Abneigung gegenüber Interlaken, starrt die Frau zuerst wieder ins Leere, sieht ihn dann wieder an. Als er ihr Fragen stellt und eine Reaktion ihrerseits erwartet, wendet sie sich schlussendlich aber wieder von ihm ab. Diese Handlungen der Frau stehen ebenfalls nicht im Text. Zugleich steigert sich Minetti – ebenfalls ohne Anweisung im Text – immer mehr in seine Ausführungen hinein, wird immer lauter, ehe er mit einem wütenden „Schlag dir Interlaken aus dem Kopf!“ schließt.

Im Gegensatz zu dieser gesteigerten, nicht als wütend beschrieben, aber wütend gespielten Ausführung handelt er anschließend gegen die Regieanweisung, deren Umsetzung sich hier passend hätte anfügen lassen, weil es dort heißt: „[WELTVERBESSERER] *reißt sich den Umschlag herunter*“.⁹⁶ Während der Aufführung nimmt er ihn aber ruhig herunter – wie resigniert – und gibt ihn der Frau in die Hand.

Das Abgehen der Frau von der Bühne, seine Aufforderung, wiederzukommen und Spielkarten mitzubringen, und auch das gemeinsame Kartenspiel folgen ebenfalls wieder dem Text, bloß, dass der Minetti Heerdegen die Karten nicht ins Gesicht, sondern sie einfach wegwirft. Er spricht außerdem zum Teil fröhlich, unterstreicht stimmlich und mithilfe seines Gesichtsausdrucks auch seine Aussagen, wonach es ihn ekelt, mit ihr zu spielen, wobei ein Kontrast zwischen der anfänglichen, scheinbaren Freude, die durch ein Lächeln betont wird, hin zur Wut erzeugt wird. Auch dies geschieht, ohne dass es im Text so ausgeschrieben wird.

Den Rest der Szene füllt ein kleiner Disput zwischen dem Weltverbesserer und der Frau aus, die, nachdem sie die Karten weggeräumt hat, mit ihrem Strickzeug hereinkommt. Gemäß dem Text strickt sie, nickt, als er sie etwas

⁹⁵ Vgl. ebd., S. 155.

⁹⁶ Ebd., S. 156.

fragt, antwortet ihm, verlässt auch wieder den Raum und kommt wieder herein, als er sich mit ihr versöhnen will. Was jedoch nicht in der Regieanweisung steht, ist sowohl die Art, wie die Frau dies tut, als auch, wie der Weltverbesserer spricht.

Sie reagiert gereizt, stellt den Sessel, auf dem sie sitzt und stricken will immer sehr geräuschvoll und demonstrativ wütend um, wenn er sie dazu auffordert und marschiert auch offensichtlich wütend mit ihrem Strickzeug von der Bühne ab. Beim Wiederauftritt schlendert sie wie schon zuvor über die Bühne, die Hände in den Taschen ihres Kleides vergraben, demonstriert also offensichtlich ihre Unzufriedenheit und ihren Zorn, ohne dass es dafür Anweisungen im Regietext gäbe. Ebenso verhält es sich mit dem Weltverbesserer, der erst wütend und dann erschöpft mit ihr spricht. Auch eine Pause, die er macht, als er ihr eine Reise in Aussicht stellt, ist im Text nicht vorgesehen und auch nicht, dass er dabei nachdenklich den Kopf wiegt, als überlege er.

4. Szene

Die Szene beginnt bei der Aufzeichnung wieder mit einer Einblendung, für die Zuseherinnen und Zuseher, welche stellvertretend für die am Bildschirm nicht immer gut ablesbare Uhrzeit verstanden werden kann. Der Weltverbesserer trägt wieder Hemd, Hose, Hosenträger und Schuhe, die ihm in der vorherigen Szene angezogen worden sind. Seine Bekleidung ist nicht im Text vorgeschrieben. Allerdings ein Einsiedeglas mit Tabletten und das Hörrohr, beides hat er bei der Aufführung bei sich, und er schluckt auch gemäß den Regieanweisungen des Textes einige Tabletten, die er besagtem Glas entnimmt. Die Frau trägt nun ein anderes Kleid, das violett ist und ein wenig festlicher wirkt, sowie eine Perlenkette, ihre Schuhe sind immer noch dieselben. Wie in der Textfassung angegeben, bringt die Frau mehrere Fauteuils durch die Tür auf die Bühne, während der Weltverbesserer ihr zeigt, wo sie diese abstellen soll. Der Vorgang unterscheidet sich bei der Aufführung dadurch von der Textvorlage, dass er nicht sein Hörrohr verwendet, um ihr die Stellen zu zeigen, wo sie die Fauteuils abstellen soll, sondern es mit dem Finger seiner rechten Hand tut. Dort, wo die Textfassung mit Regieanweisungen wie „*zeigt es*

mit dem Hörrohr“ die Möglichkeit zur Auslegung offenlässt,⁹⁷ wird bei der Aufführung auf bestimmte Stellen auf der Bühne Bezug genommen, da die Aussagen und Gesten des Weltverbesserers sonst vermutlich ihren Sinn einbüßen würden. Die Stellen, wo die Fauteuils aufgestellt werden sollen, sind auf der linken Seite der Bühne, nahe der Wand und des übergroßen Fensters. Während dieses Vorgangs, dem Aufstellen der Fauteuils und der kurzen Unterbrechung durch zwei Hausangestellte, die beim Aufstellen helfen wollen und den Zorn des Weltverbesserers provozieren, gibt es kaum Abweichungen vom Text und den zugehörigen Regieanweisungen. Sprachlich variiert Minetti die Sätze, indem er sie gestresst und wütend wiedergibt, wo es keine konkreten Anweisungen im Text gibt. Als die Frau ihm sein Manuskript bringt und er darin blättert, zeigt er sich sogar kurz amüsiert und zufrieden mit einer Stelle. Wenn er auf seinen Traktat zu sprechen kommt, wirkt der Weltverbesserer auch sehr pathetisch, durch seine weit ausholenden Gesten mit Armen und Händen. Manchmal wirkt er auch sehr erschöpft, wenn er über die Planung des Festes und scheinbar verpassten Möglichkeiten spricht.

Der Weltverbesserer schluckt auch wie im Text immer wieder Tabletten aus seinem Glas und beginnt zu husten, woraufhin die Frau, was ebenso in einer Regieanweisung vorgeschrieben ist, hereinkommt und ihm auf den Rücken klopft. Anders aber als im Text stößt er sie daraufhin nicht von sich, sondern deutet es nur an, indem er drohend den Arm hebt. Sie schaut anschließend, gemäß der Regieanweisung des Textes, „[...] vor sich hin“,⁹⁸ doch beim vorgeschriebenen Abgang von der Bühne erfolgt zuvor ein nicht vorgeschriebenes Zusammenzucken, ein angedeutetes Erschrecken als Reaktion auf eine Anordnung des Weltverbesserers.

Ebenfalls anders als im Text stoppt die Frau immer mitten in ihrer Bewegung, wenn sie gerade ein Möbelstück schiebt und der Weltverbesserer sie anspricht oder erneut beschuldigt, ein Komplott gegen ihn auszuhecken. Dadurch kommt es wiederholt vor, dass sie beim Schieben zwischen der Türe auf der rechten Seite der Bühne und der linken Wand, wo der Weltverbesserer die Fauteuils

⁹⁷ Ebd., S. 162.

⁹⁸ Ebd., S. 165.

stehen haben möchte, mehrfach stehenbleiben muss.⁹⁹ In diesen Momenten blickt sie ihn aber nie an, sondern schaut meist vor sich hin oder auf den Stuhl, den sie vor sich schiebt. Nur einmal sieht sie ihn an, obgleich auch dies von keiner Regieanweisung eingefordert wird, aber der Text selbst setzt es voraus, wenn der Weltverbesserer sie fragt: „Was starrst du mich so an, wie wenn ich schon wahnsinnig wäre?“ Insofern ist es eine unausgesprochene Anforderung des Textes, der hier nachgekommen wird.

Nachdem sie, wie in der Textfassung angegeben, den vorletzten Fauteuil an die linke Wand der Bühne gebracht hat, sieht sie ihn dort stehend an, ohne Regieanweisung. Auch ist in der Textfassung nicht vermerkt, dass sie erschrocken wirken soll, als der Weltverbesserer sie kurz darauf damit konfrontiert, dass sie ihm eine ärztliche Diagnose sein Leben betreffend unterschlagen haben soll, während Heerdegen hier doch überrascht zu ihm hinüberblickt.

Auch als sie den letzten Fauteuil auf die Bühne bringt und diesen, wie in der Regieanweisung beschrieben, nicht schiebt sondern zieht, stoppt sie wieder, wenn er sie anspricht.

Als sie, wie in der Regieanweisung beschrieben, zu ihm hingeht, lächelt sie ohne Anweisung und dieses Mal wirkt es freundlicher und weniger gezwungen als bei den Malen zuvor.

Anschließend will der Weltverbesserer aufstehen, um sich selbst ein Bild davon zu machen, wie man auf den hereingebrachten Möbeln sitzt und steht dazu auf, doch im Unterschied zum Text bleibt er nicht einfach stehen und erinnert sich an seine Lähmung, sondern macht gar zwei Schritte vorwärts, ehe er erschrocken stehenbleibt. Die Frau stützt ihn, als sie zu einem der Fauteuils gehen, zuvor eilt sie aber, anders als im Text, zu ihm hin, um ihn zu stützen. Auch beim Rückweg hilft sie ihm, dies alles geschieht wie in der Textfassung.

⁹⁹ Hierzu sei angemerkt, dass die Textfassung oft Regieanweisungen vorschreibt, dass die Frau „[...] *den Fauteuil vorwärts* [schiebt]“ (Vgl. Bernhard, *Der Weltverbesserer*, S. 168), obwohl die vorherige Regieanweisung „*Die Frau schiebt einen Fauteuil herein*“ (Vgl. ebd.) lautet. Dazwischen wird nichts über ein Stoppen oder Innehalten der Frau vermerkt, die zweite Regieanweisung könnte also ein Stoppen implizieren, wenn die Bewegung wiederaufgenommen oder weitergeführt werden soll.

Anschließend muss die Frau, ebenso wie in der Textfassung, den zuletzt hereingebrachten Fauteuil an eine andere Stelle schieben. Bei der Aufführung stehen alle anderen im gleichen Abstand zueinander, der letzte ein Stück weiter weg, das korrigiert die Frau. Seine Anordnungen schreit der Weltverbesserer, ohne entsprechende Vorgabe im Text.

Daraufhin fordert der Weltverbesserer die Frau auf, sich auf das letzte Möbelstück zu setzen und sie zögert, was beides so im Text beschrieben wird. Ihrem Zögern verleiht die Schauspielerin durch einen verwunderten Gesichtsausdruck eine weitere Facette, während sie den Weltverbesserer anstarrt. Als sie sitzt, kommt er darauf zu sprechen, dass ihm ihr Kleid nicht gefällt, woraufhin sie aufsteht und hinausgeht, während er über das Kleid spricht. Im Gegensatz zur Textgrundlage reagiert sie auf seine Vorwürfe wütend, stampft beim Aufstehen auf und sieht ihn wütend an. Auch stoppt sie erneut, ehe sie abgeht, als der Weltverbesserer zu ihr spricht und als sie abgegangen ist, verdreht er, während er noch über das Aussehen der Frau spricht, die Augen.

Abschließend ruft er sie panisch wieder herein, da sie ihn ankleiden müsse, was sie auch tut. Sie befestigt seine Manschettenknöpfe und zieht ihm den Anzugrock (Herrenjacke) an, während er über seine Vorstellungen spricht, wie es sein werde, wenn er einmal gestorben sei. Als sie ihm die Krawatte umbindet, meint er, dass sie wohl gerne fest zuziehen würde, was so verstanden werden kann, dass sie ihn erwürgen wolle. Schließlich soll sie noch die Fenster öffnen, da er das Gefühl habe, er ersticke. Die Frau bringt ihm eine Decke, in der sie ihn einwickelt, und öffnet das Fenster auf der Bühne. Soweit folgt die Aufführung dem Text, bloß dass Minetti immer wieder, während er darüber spricht, wie er sich das Geschehen im Haus vorstelle, wenn er einmal tot sei, gequält lacht, als ob er wahnsinnig wäre. Erst als er von Beherrschung spricht, hört er damit auf. Die Frau starrt ihn die ganze Zeit über wütend an, und als er vom Zuziehen der Krawatte spricht, lächelt sie böse, was beides nicht im Text zu lesen ist. Ebenso wickelt sie ihn nicht ganz in die Decke ein, sondern nur seine Beine, ehe sie das Fenster öffnet.

5. Szene

Während der fünften Szene folgt die Aufführung dem Text sehr genau: Zu Beginn strickt die Frau noch und setzt Minetti die halbfertige Mütze immer wieder auf den Kopf. Anschließend kommen die Gäste der Ehrendelation, der Rektor, der Dekan, ein Professor und der Bürgermeister, wollen den Weltverbesserer ehren, der alles kleinredet, sich das Diplom überreichen lässt und die Gäste hinausbittet.

Es gibt nur wenige Abweichungen: Zu Beginn, als der Weltverbesserer einmal darüber spricht, dass es nur einen einzigen Menschen gebe, den er wirklich geliebt habe, sieht sie einmal auf, ihn aber nicht an und senkt den Kopf wieder, als sich herausstellt, dass er nicht von ihr, sondern von seiner Großmutter spricht. Dies findet sich nicht im Text.

Außerdem unterbrechen sich Rektor und Dekan, während sie mit dem Weltverbesserer sprechen, mehrmals gegenseitig, als wollten sie jeweils vorwegnehmen, was der andere zu sagen hat und sich dadurch jeweils übertrumpfen. Der Weltverbesserer verdreht zwei Mal die Augen, als man über seinen Traktat und dessen Inhalt spricht. Als er den Rektor zu sich und sich von diesem dabei das Diplom erbittet, sieht dieser wie hilfeschend zum Rest der Delegation, als ob er mit dem Vorgang nicht zufrieden wäre. Ebenso verhält sich der Bürgermeister, als der Weltverbesserer ihm eine unangenehme Frage zum Einsturz einer Brücke stellt.

Minetti spricht seine Sätze hier meistens verächtlich, ironisch und stellenweise pathetisch, zu Beginn auch einmal die Frage, ob man seinen Traktat eventuell doch verstanden habe, hoffnungsvoll-verunsichert. Auf die Auszeichnung reagiert er beim Sprechen wieder kindlich-fröhlich, wie als Fortführung auf die freudige Erwartung, die er in vorherigen Szenen bereits gezeigt hat.

Nachspiel

Auch zu Beginn des Nachspiels wird die Uhrzeit für die Zuseherinnen und Zuseher der Aufzeichnung eingeblendet, die an der Uhr an der hinteren Wand zu sehen ist. Wie im Text beschrieben sitzt der Weltverbesserer nun ohne Haare da. Er schreit danach, dass das Fenster geöffnet wird, und tätigt einen

Rundumschlag gegen die Delegation, die Leute der Stadt, in der sie wohnen, und die Stadt selbst und meint, man müsse fortgehen. Anschließend soll die Frau ihm eine Maus bringen, die in einer der Mausefallen gefangen worden ist. Als sich herausstellt, dass diese noch lebt, klopft er mehrmals gegen den Fallenkäfig, während die Frau ihn noch hält. Anschließend lässt er sich den Käfig geben und setzt die Maus frei, woraufhin die Frau schreiend von der Bühne stürmt. Er aber will nun gelangweilt seine Nudeln haben.

Anders als in der Textfassung, wirkt die Frau verwundert, als er ihr vorwirft, es wäre ihre Schuld, dass sie in der Stadt geblieben seien, in der sie wohnen. Die Anfangssätze spricht er erst erregt, angewidert und vorwurfsvoll. Auch gibt er sich entzückt, als er mit dem Hörrohr gegen den Käfig klopft, in dem die Maus gefangen ist, ebenso freut er sich, als er meint, die Maus zu erschrecken. Die Frau blickt, während sie links von ihm steht, ihm zugewandt und die Falle haltend, abwechselnd verunsichert zu ihm oder starrt vor sich hin, lächelt auch, wieder ein wenig verunsichert, als er ihr in Aussicht stellt, möglicherweise doch mit ihr nach Interlaken, in die Schweiz, zu gehen.

Als er abschließend wieder über die Nudeln spricht, zeigt er sich, wie auch nahezu jedes Mal zuvor, wenn er über Essen gesprochen hat, fröhlich, nicht, wie im Text beschrieben, gelangweilt.

3.2.2 Interpretation

Minetti spielt den Weltverbesserer mit einer Mischung aus Zorn, Pathos und Verzweiflung. Die Leiden schmückt er mit passenden Gesten und Gesichtsausdrücken aus, blickt finster umher, wird laut und macht Pausen der Erschöpfung. Er befolgt die Pausen, die im Text vorgesehen sind, macht aber an manchen Stellen noch zusätzliche.

Auffällig ist, dass er den Weltverbesserer heiter und fröhlich spielt, wenn dieser über das Essen spricht. Dabei legt er eine fast schon kindliche Freude an den Tag, die sich sonst höchstens noch zeigt, wenn er auf seine bevorstehende Auszeichnung zu sprechen kommt. Dadurch rückt er das Essen, über das er nur phantasiert – denn dem tatsächlich servierten Essen begegnet er zu Beginn

der zweiten Szene mit Ablehnung –, in einen positiven Fokus, eine wertvolle Freude in einer Welt voller Leid und Mühsal. Dies ist relevant, weil dadurch sowohl das Requisit Essen/Nahrung („das als solches ja nur einmal, nämlich zu Beginn der 2. Szene, wirklich ‚auftritt‘), als auch das mit diesem verknüpfte Ritual, zusätzliche Bedeutung gewinnen, da an ihnen die Vorfreude der Figur durch die Auslegungen Minettis, ablesbar wird. Eine Vorfreude, die dem Text fehlt.

Körperliche Anstrengungen und kleine, gespielte Wutausbrüche führt er mit schwerem Atmen weiter aus, während er sich manchmal auch verschlagen und leise gibt, wenn er einsieht, dass er mit seiner Wut nicht weiterkommt, wenn er plant, die Frau wieder auf die Bühne zu locken oder gestehen muss, dass ihm die Übersetzungen seines Traktates, die ihn so abstoßen, doch eine Menge Geld eingebracht haben.

Da er an den Stuhl gefesselt zu sein scheint – also zumindest behauptet, nicht aufstehen und gehen zu können –, hat der Weltverbesserer keine Möglichkeit den Raum der Bühne zu nutzen. Wenn er aufsteht, muss er Requisiten, die Krücken, zur Hilfe nehmen, doch da er in einer Szene auch ohne diese stehen kann, wirkt deren Einsatz wie eine Inszenierung. Er geht in seiner Auslegung weiter, als es die Regieanweisung vorsieht, er steht nicht nur auf, wie es dort heißt, er geht sogar ein paar Schritte, ehe er sich bewusst wird, dass er dies ohne Krücken ja gar nicht können sollte.

Edith Heerdegen als Frau weigert sich oftmals, sofort das zu tun, was ihr von Minetti als Weltverbesserer angeordnet wird, verschränkt die Arme, zögert und lässt ihn zappeln. Damit verleiht sie der angesprochenen Aufmüpfigkeit durchaus ein wenig Ausdruck. Darüber hinaus zeigt auch ihr Verhalten, während mit ihr gesprochen wird, dass die Schauspielerin die Rolle keineswegs als die einer ergebenen Frau spielt: Oftmals, wenn der Weltverbesserer seine Anwürfe gegen sie richtet oder ihr lange Vorträge hält, sieht sie ins Leere, lässt es über sich ergehen, ganz so, als ob sie es schon unzählige Male gehört hätte. Dadurch gewinnen seine Worte weniger Gewicht, als wenn sie ihm ständig ins Gesicht geblickt oder eventuell sogar zustimmend genickt hätte. Außerdem

bekommen die Momente, in denen sie ihm dann doch ins Gesicht blickt, eine andere Bedeutung, ganz so als müsse sie sich überwinden, es zu tun. Überdies verdreht sie zwei Mal die Augen, wenn er etwas zu ihr sagt, was ebenso ein nonverbaler Kommentar als Reaktion auf diverse Ausführungen des Weltverbessers verstanden werden kann.

Auch wenn er sie wieder auf die Bühne ruft und sie zu ihm kommen soll, schlendert sie oft gemächlich dahin, folgt seinen Forderungen nicht gleich und weist ihnen durch ihr reduziertes Tempo und die Umwege, die sie im Raum der Bühne geht, nicht das Maß an Bedeutung zu, das der Weltverbesserer ihnen gerne zugewiesen wüsste.

Zusammenfassend lässt sich wohl sagen, dass Claus Peymann und Bernhard Minetti mit ihren Vorstellungen und Auslegungsansätzen durchwegs im Recht waren. Die Aufführung ist insofern sehr real, als dass sie nahe am Text operiert und nichts umzudeuten bereit ist. Vom Gesprochenen und den Handlungen her folgt die Aufführung streng dem Text des Dramas. Durch die Gestik und Mimik der Schauspielenden, durch situative Einfärbungen mancher Aussagen – indem beispielsweise zwischen pathetisch-wütend und einsichtig-zurückhaltend ein starker Kontrast gezeichnet wird –, werden komische Effekte provoziert. Dass diese aufgehen, ist am Gelächter des Publikums erkennbar. Peymann inszenierte das Stück wirklich als ein Drama im Alltag dieses Weltverbessers. Das Bühnenbild von Karl-Ernst Herrmann ist eines, das zugleich eine Wohnung zeigt.¹⁰⁰ Die Wohnung ist eine Wohnung im Raum der Bühne, hier wird nichts im übertragenen Sinne gemeint. Es werden alle Requisiten so genutzt, wie es in der Textfassung beschrieben wird, im Zusammenhang mit den Ritualen, die mit ihnen verbunden sind. Durch die individuelle Darstellung der Frau durch Edith Heerdegen wird verdeutlicht, dass diese – wie oben bereits angesprochen – keineswegs ausschließlich ein unterdrückter, geknechteter Gegenpart zum Weltverbesserer ist.

¹⁰⁰ Vgl. Koberg, Claus Peymann, S. 384.

3.3 Graphic Novel-Adaption

3.3.1 Methode

Die Comicfassung von Thomas Bernhards *Der Weltverbesserer* von Nicolas Mahler lässt sich hinsichtlich dieser Einteilung von Scott McCloud eher im rechten unteren Bereich des Dreiecks „perceived information – received information – picture plane“ verorten und zudem etwas oberhalb des Bodens.¹⁰¹

Die Figuren sind ikonische Darstellungen, die noch als Menschen wahrgenommen werden können. Sie haben grotesk verzerrte und insofern sehr unrealistische Proportionen, gemessen an einem realistischen Abbild eines Menschen.

Die sie umgebende Umwelt ist die einer Bühne, die durch Bretter und einen sich zu Beginn und am Ende der einzelnen Akte immer wieder öffnenden und schließenden Vorhang dargestellt ist. Im Zusammenhang mit dem dargestellten Vorhang ist die Bühne – selbst, wenn der Leserin und dem Leser nicht bekannt ist, dass es sich bei der Vorlage um ein Theaterstück handelt – gut erkennbar.

¹⁰¹ Vgl. Kapitel 2.3.

3.3.2 Panelanalyse *Der Weltverbesserer*

Generell ist zu sagen, dass keine Farbe zum Einsatz kommt¹⁰².

Darüber hinaus verwendet Mahler nur sechs verschiedene Arten von Panel-Aufteilungen: Die ganze Seite, ein Panel im Zentrum der Seite, eine 2x2-Aufteilung, eine 2-zu-1-Aufteilung, eine 1-zu-2-Aufteilung und eine 1-zu-1-Aufteilung.

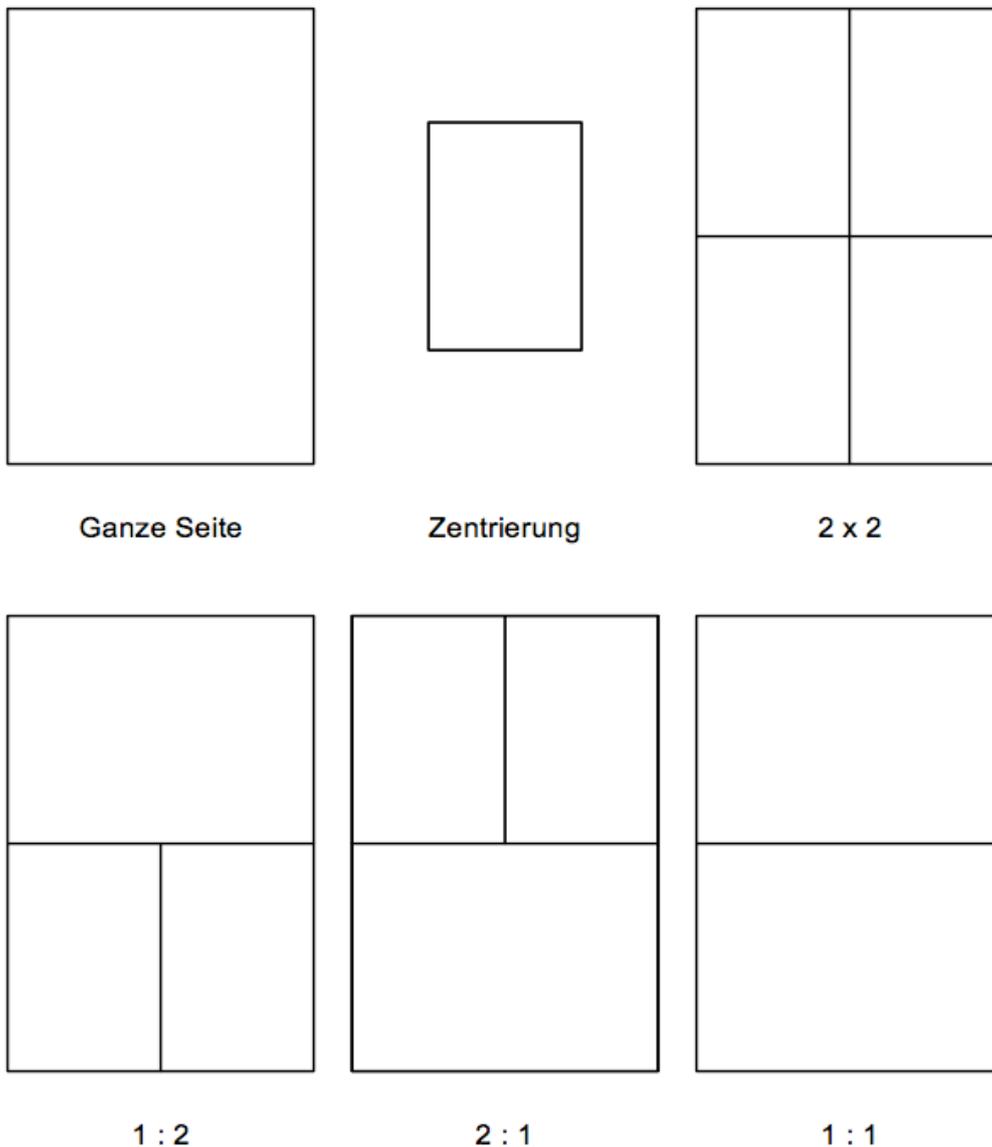


Abbildung 4: Panel-Aufteilung

¹⁰² Im Gegensatz dazu wird in anderen Literaturadaptionen Mahlers sehr wohl mit Farbe gearbeitet: Beispielsweise in *Alte Meister*, mit Gelb und in *Alice in Sussex*, mit Blau.

Panel 1: Durch einige Linien wird hier ein Vorhang angedeutet, der als RZ¹⁰³ die Szenerie definiert: Die Comic-Umsetzung spielt sich – ebenso wie eine Aufführung – auf einer Bühne ab.

Panel 2: Der Vorhang als RZ öffnet sich und Bretter am unteren Bildrand zeigen einen Bühnenboden an. Darüberhinaus gibt es keine weiteren RZ, der Hintergrund ist sonst leer. In der Bildmitte erscheint eine Figur als HZ, sie sitzt auf einem hohen Stuhl. Sie ist sehr schemenhaft dargestellt mit einem runden Körper, einer großen Nase und viel zu kurzen Füßen, um eigentlich den Stuhl selbst besteigen zu können.

Panel 3: Die Figur bleibt nun als HZ gesetzt, es taucht keine zweite, neue Figur auf, weshalb angenommen werden kann, dass es sich fortan bei der Figur mit den Charakteristika immer um dieselbe handelt. Die Figur spricht und fordert, dass die (für die Lesenden unsichtbaren) Fenster geschlossen werden sollen, wobei es sich dem Auge des Betrachters entzieht, an wen diese Aufforderung gerichtet ist.¹⁰⁴

Panel 4: HZ Weltverbesserer sitzt in dem Sessel und wartet, Darstellung einer Pause.

Panel 5–9: Weltverbesserer als HZ spricht.

Panel 10: HZ Weltverbesserer sitzt und wartet.

Panel 11: Weltverbesserer spricht.

Panel 12–15: Weltverbesserer wartet.

Panel 16–17: Weltverbesserer sitzt und denkt nach, was durch Blasen, welche mit den gedachten Worten verbunden sind, signalisiert wird.

Panel 18: Weltverbesserer wartet.

¹⁰³ Für die Panelanalyse werden fortan die Abkürzungen HZ für Handlungszeichen und RZ für Raumzeichen verwendet. Vgl. dazu auch Kapitel 2.3.

¹⁰⁴ In Verbindung mit Thomas Bernhards Text lässt sich herleiten, dass es sich bei dieser Figur um den sogenannten ‚Weltverbesserer‘ handelt. Immerhin liegt der Comic-Fassung, die eine Adaption darstellt, der Theatertext von Bernhard zu Grunde und da der Figur Sätze in den Mund gelegt werden, die in der Textfassung der Weltverbesserer spricht, kann angenommen werden, dass es sich um dieselbe Person handelt. Der Name ‚Weltverbesserer‘ wird abgesehen vom Titel in der Adaption Mahlers nicht genannt.

Panel 19: Weltverbesserer fordert laut, dass ihm ein Buch gebracht werden soll. Die Lautstärke der Aussage, dass es sich also um einen Ausruf handelt, ist dabei nicht durch ein Satzzeichen signalisiert, sondern durch eine Unterstreichung des Textes.

Panel 20: Setzung des HZ der Frau, die einen Gegenstand bei sich trägt, das geforderte Buch. Dieses ist als Requisit kein RZ, sondern gehört durch die Interaktion der Frau den HZ an. Die Frau scheint sich von rechts auf den Stuhl des Weltverbesserers zu zubewegen, jedoch kommen keine Comic-typischen Anzeichen wie Speedlines oder kleine Staubwölkchen, die eine Bewegung andeuten würden. Erst aus einer Gegenüberstellung mit dem folgenden Panel lässt sich eine Bewegung annehmen, da den Gegenstand, den sie trägt, im folgenden Panel der Weltverbesserer hält.

Panel 21: Weltverbesserer hält das Buch und liest, seine Gedanken werden durch Blasen dargestellt. Der Text seiner Gedanken ist eigentlich eine Frage, aber auch an dieser Stelle kommen keine Satzzeichen zum Einsatz. Die Frau scheint sich wieder von ihm wegzubewegen, sie ist nun in die entgegengesetzte Richtung ausgerichtet.

Panel 22–25: Weltverbesserer sucht eine Stelle im Buch. Dieses Verlangen wird durch den Text seiner Gedanken wiedergegeben. Auf Panel 22 und 24 ist die Bewegung des Blätterns in dem Buch durch zusätzliche Linien über dem HZ Buch angedeutet, während das Lesen in Panel 23 und 25 durch die Regungslosigkeit der Figur dargestellt wird. Es ist ein jeweils zwischen den Panels abwechselnder Prozess des Suchens einer Textstelle und der Lektüre.

Panel 26: Die Suche nach der Stelle scheint von Erfolg gekrönt: Der Weltverbesserer denkt, die Stelle gefunden zu haben. Der Panelrand ist durch einen zusätzlichen, stärkeren Rahmen hervorgehoben.¹⁰⁵

Panel 27–32: Eine längere Lektüre findet statt. Durch die minimale Darstellung der Mimik, aber auch der Figur generell, ist es schwer auszumachen, inwiefern sich die Figur in den einzelnen Panels voneinander unterscheidet. So wirkt es in

¹⁰⁵ Vgl. Krafft, Comics lesen, S. 98f.

Panel 30 beispielsweise so, als blicke sie von dem Buch auf, was als kurzes Nachdenken ausgelegt werden könnte, aber generell ist diese Vermutung sehr vage. Auch ist es an dieser Stelle nicht leicht zu sagen, wie viel Zeit wirklich vergeht, weil zwischen den einzelnen Panels bei Mahler immer unterschiedlich viel Zeit vergeht.¹⁰⁶

Panel 33: Hier nun deutlich aufblickend, äußert der Weltverbesserer nur ein „Nein“.¹⁰⁷

Panel 34: Auf diesem Panel liegt das Buch nun auf dem Boden und der Weltverbesserer äußert seine Unzufriedenheit. Zwischen den Grenzen von Panel 33 und 34 ist also das Buch auf den Boden gelangt, da die Bewegung auch hier nicht direkt auf Panel 34 mit Linien einer Bewegung eingezeichnet ist. Insofern darf angenommen werden, dass zwischen den Panels etwas passieren kann, was also erst aus der gemeinsamen Betrachtung zweier Panels geschlossen werden kann. Auch dies zeigt wieder, dass die Pausen zwischen zwei oder mehreren Panels nicht gleich lang sein müssen.

Panel 35–36: In jedem der Panels ruft der Weltverbesserer aus, dass ihm kalt ist, beim ersten noch „Ich friere“¹⁰⁸, woraus bei der Wiederholung schon durch die Abwandlung zu „ich erfriere“¹⁰⁹ die persönliche Dringlichkeit deutlich gemacht wird.

Panel 37: Wieder tritt die Frau von rechts auf, sie trägt einen Kübel, offenbar ein Fußbad. Die Wärme wird durch wellenartige Linien angedeutet, was als aufsteigende Hitze gelesen werden kann.¹¹⁰ Das Requisit Kübel ist also wieder ein HZ, weil es von den Figuren verwendet und also in die Situation der Handlung hineingebracht wird.

Panel 38: Die Frau trägt, nach rechts abgehend Socken weg, welche wohl jene des Weltverbesserers sein dürften, der seine Füße im Kübel stecken hat. Immer

¹⁰⁶ Vgl. McCloud, *Understanding Comics*, S. 94ff.

¹⁰⁷ Mahler, Nicolas: *Thomas Bernhard – Der Weltverbesserer*. Berlin: Suhrkamp 2014, S. 19, Panel 33.

¹⁰⁸ Ebd., S. 20, Panel 35.

¹⁰⁹ Ebd., S. 20, Panel 36. (Hervorhebung S.K.)

¹¹⁰ Vgl. McCloud, *Understanding Comics*, S. 128.

noch wird durch wellenartige, nach oben hin weisende Linien Wärme angedeutet.

Panel 39: Zurückgelehnt in seinem Sessel verleiht der Weltverbesserer seinem Wohlbefinden Ausdruck. Das Wort „Ah“¹¹¹ ist dabei von den bis dorthin getätigten Äußerungen klar durch zwei Merkmale unterschieden: Einerseits wird hier nun tatsächlich eine Sprechblase verwendet, anstatt der zuvor üblichen losen Linien, welche einfach den im Raum stehenden Text mit einer Figur verbunden haben. Und zweitens ändert sich die Schrift. Wo zuvor noch kleine und große Blockbuchstaben unverbunden verwendet wurden, findet sich hier nun eine verbundene Schreibschrift.

Panel 40: Wie auch in Panel 39 findet sich in diesem Panel die Schreibschrift für die Äußerung des Weltverbesserers wieder. Im Text, der von der Möglichkeit spricht, dass „Alles [...] so schön sein [könnte]“¹¹², wird jedoch schon wieder der Übergang zur Unzufriedenheit angedeutet.

Panel 41: Mit der Äußerung „zwölf“, kehrt der Zeichner wieder zu (kleinen) Blockbuchstaben zurück. Aus sich heraus ist die Bedeutung der Aussage noch nicht erkennbar, die Auflösung erfolgt ab dem kommenden Panel.

Panel 42–51: In unveränderter Haltung zählt der Weltverbesserer von zwölf herunter, wobei sich die Zeitspanne zwischen den Panels verändern muss. Geht man davon aus, dass hier Sekunden heruntergezählt werden, müssen kürzere Zeitspannen einkalkuliert werden, als zum Beispiel zwischen Panels 37 und 38, wo zwischen zwei Panels, gemäß einem logischen Handlungsablauf, folgende Handlungen stattfinden hätten müssen: Die Frau stellt den Kübel vor dem Weltverbesserer ab, zieht ihm die Socken aus, er gibt seine Füße hinein – diese Handlungen sind in der Textvorlage vorhanden.¹¹³ Interessant ist auch, dass ab Panel 50 nicht mehr die Wärme des Fußbades eingezeichnet wird, was so zu lesen wäre, dass das Wasser schon kalt geworden ist.

¹¹¹ Mahler, Der Weltverbesserer, S. 21, Panel 39.

¹¹² Ebd., S. 21, Panel 40.

¹¹³ Vgl. Bernhard, Der Weltverbesserer, S. 122.

Panel 52: Durch einen Ausruf, dessen Lautstärke und Intensität sowohl durch einen größeren Grad der Schrift, als auch durch eine Unterstreichung betont wird, signalisiert der Weltverbesserer das Ende des Fußbades. Er hebt auch seine Füße hervor, deren Bewegung hier durch zusätzliche Linien eingezeichnet wird. Rechts im Panel erscheint wieder die Frau, allerdings weiter rechts als beispielsweise in Panel 37, sie trägt Socken.

Panel 53: Die Frau geht nach rechts hin ab und trägt den Kübel fort.

Panel 54: Weltverbesserer sitzt, eine Pause.

Panel 55: Er bittet um eine Kette.

Panel 56: Die Bitte wird wiederholt.

Panel 57–58: Die beiden Panel können wie eine Pause gelesen werden.

Panel 59–60: Erneut die Bitte um die Kette und die Erklärung, dass die Kette ihm mehr Würde verleihen würde.

Panel 61–62: Erneut zwei Panel, die wie eine Pause gelesen werden können.

Panel 63–65: Ausführung des Weltverbesserers, dass er nicht ohne die Kette sein könne, wenn der Besuch kommt und die Frage, wozu er sie besitze, wenn man er sie sich nicht umhänge. Auch diese Frage, die auf die Panels 64 und 65 aufgeteilt wird, hat kein Fragezeichen.

Panel 66: Wieder erscheint die Frau von rechts, wie auf dem Panel 37 und trägt die erforderte Kette.

Panel 67: Das Panel nimmt sich von der Größe her gegenüber den anderen Panels aus. Es erstreckt sich über die gesamte Seite, auf der sonst zumeist vier Panels abgedruckt sind. Dadurch wirkt der Raum größer, da der Betrachter mehr Details der Umgebung wahrnehmen kann, wie den Rand der Bühne am unteren Panelrand. Auch verdeutlicht die Größe des Panels die Wirkung der Worte, wenn der Weltverbesserer von einem „entscheidenden Moment“ spricht.¹¹⁴ So gehen diese Worte nicht in einer Vierer- oder Dreierfolge an Panels unter, sondern erfahren gewissermaßen eine zusätzliche Hervorhebung.

¹¹⁴ Mahler, Der Weltverbesserer, S. 30, Panel 67.

Das Requisit Kette ist als HZ nun an das HZ Weltverbesserer gebunden, da er sie trägt und auch auf sie Bezug nimmt in seinen Aussagen, sie ist also Handlungsträger, wie auch die Figuren Weltverbesserer und Frau.

Panel 68–70: Der Weltverbesserer beschreibt die Kette näher, die Frau ist am rechten Rand der Panels zu sehen, allerdings abgeschnitten.

Panel 71: In der Beschreibung der Kette wird festgestellt, dass es neben der des Weltverbesserers nur noch eine dieser sogenannten „Ehrenketten“ gibt, nämlich jene des Erzbischofs von Paris. Panel 71 zeigt nun eine simple Darstellung, die als der Erzbischof gelesen werden kann, mit einer Kette, die jener des Weltverbesserers ähnelt. Es erfolgt also die Setzung eines HZ Erzbischof, wobei die Beschreibung durch den Text dabei hilft, die Merkmale eines kirchlichen Würdenträgers zu erkennen. Als HZ agiert er aber nicht direkt als Figur, es ist nicht eine sich parallel zur Haupthandlung abspielende Handlung, sondern mehr die Verdeutlichung einer Aussage. Es entsteht ein Kontrast zum vorhergehenden Panel dadurch, dass auch die Figur Erzbischof in einem Sessel sitzt, der so aussieht wie der des Weltverbesserers, nur schwarz und nicht weiß ist.¹¹⁵

Panel 72–87: In unveränderter Haltung fordert der Weltverbesserer von seiner Frau, ihm erst zu sagen, wofür er die Kette bekommen hat und als sie ihm sagt, dass er diese für seinen Traktat bekommen hat (Panel 84), will er von ihr wissen, wie dieser Traktat nun heiße. In der Mehrzahl der Panels spricht ausschließlich der Weltverbesserer, viele werden für Wiederholungen seiner Forderungen genutzt, zwei Panels (74 und 79) sind Pausen, in denen nichts gesagt wird und nur in einem Panel in dieser Abfolge spricht die Frau (84), indem sie auf sein wiederholtes Fragen antwortet.

Panel 88: Dieses Panel ist nun die Auflösung des Bogens, der bei Panel 72 begonnen wurde, die Frau nennt den Titel „Traktat zur Verbesserung der Welt“.¹¹⁶ Durch eine einfache Sprechlinie mit der Frau verbunden, nehmen sich

¹¹⁵ Hier wird also bildlich eine gewisse Ähnlichkeit hervorgerufen, durch die Haltung, die Requisiten und auch die Art, wie der Weltverbesserer und der Erzbischof gezeichnet sind, die im Stück weder im Text noch bei der Aufführung zur Geltung kommt.

¹¹⁶ Mahler, *Der Weltverbesserer*, S. 36, Panel 88.

die Worte des Titels durch ihre Größe, da sie fast die Hälfte des Panels einnehmen, wirklich wie ein Buchtitel aus. Wie bei Panel 67 kommt auch hier wieder die Betonung durch die Nutzung der ganzen Seite zum Einsatz, durch welche sich dem Betrachter wieder mehr vom Raum der Handlung, der Bühne, eröffnet.

Panel 89–92: Der Weltverbesserer spricht darüber, dass kein Mensch seinen Traktat jemals verstanden hat.

Panel 93–98: Der Weltverbesserer fordert seine noch vor ihm stehende Frau auf, ihm aus dem Traktat vorzulesen, doch durch eine Pause (96) sieht er sich offenbar genötigt, sie noch einmal aufzufordern.

Panel 99: Die Frau geht nach rechts hin ab, über ein breites Panel, das dieselbe Breite hat, wie die beiden darüber liegenden Panels nebeneinander, um dem HZ Frau den Raum für einen Abgang zu eröffnen.

Panel 100–103: Die im vorhergehenden Panel eingeführte Breite wird beibehalten, während der Weltverbesserer über eine zentrale Stelle spricht, welche die Frau ihm vorlesen soll. Sie selbst ist nicht zu sehen, es wird also angenommen, dass er aus dem Raum der Panels hinaus mit ihr kommuniziert. Der Anfang „Die zentrale Stelle“¹¹⁷ ist wieder durch eine Unterstreichung hervorgehoben, die übrigen Sätze nicht, als ob eine Lautstärkenregulierung stattgefunden hätte.

Panel 104: In diesem Panel wird gewartet und kein Wort gesprochen.

Panel 105: Die Frau tritt wieder von rechts auf und trägt ein Buch, wie zuvor die anderen Gegenstände. Dieses Buch ist wieder mehr als ein Requisit des RZ, sondern ein HZ und erzielt allein durch seine überdimensionierte Größe (es ist nahezu so groß wie die Frau, die es trägt) einen gewissen komischen Effekt.

Panel 106: Das Buch liegt aufgeschlagen auf dem Boden, die Frau steht davor.

¹¹⁷ Ebd., S. 40, Panel 100.

Panel 107: Als die Frau eine Seite anhebt, als ob sie diese umblättern wollte, wird dies vom Weltverbesserer angesprochen: „Beim Umblättern“¹¹⁸.¹¹⁹

Panel 108: Wieder schließt das nachfolgende Panel, das über die ganze Seite geht, einen Bogen und dies in mehrerlei Hinsicht. Die Seite ist bereits ein Stück weiter umgeblättert, was vom Weltverbesserer mit dem Abschluss seines Satzes „die Lärmentwicklung vermeiden“¹²⁰ auch gleich kommentiert wird. Das Panel hat wieder den Platz einer ganzen Seite, und links und rechts schließt sich bereits das RZ Vorhang, was den Charakter eines gezeichneten Theaterstücks weiterhin betont.

Panel 109: Hier ist nur mehr der geschlossene Vorhang zu sehen, der als HZ den Abschluss des ersten Teils des Comics vollzieht. Diese Abgeschlossenheit eines Parts wird noch durch eine nachfolgende, leere Seite deutlicher.

Panel 110: In diesem Panel öffnet sich wieder der Vorhang und gibt die Szenerie frei, welche die gleiche wie in Panel 108 zu sein scheint. Links das HZ Weltverbesserer, immer noch in seinem Stuhl sitzend, rechts, ihm gegenüber, das HZ Frau ist auch vorhanden, aber das Buch nicht mehr. In der Pause zwischen den Panels muss also zumindest diese Handlung stattgefunden haben. Ein neuer Abschnitt beginnt. Der Frau selbst wird hier etwas Gesagtes mittels einer Linie zugeschrieben. Dass diese, auf eine Figur, also ein HZ verweisende Linie für etwas Gesprochenes steht, ist aus der bisherigen Verwendung innerhalb des Comics ersichtlich geworden. Hierbei sind die Worte der Frau jedoch durch ein Symbol dargestellt, was für den Leser oder die Leserin keinen Sinn ergibt.¹²¹ Da die Figuren in der Comicadaption keine ausgefallene Gestik oder Mimik an den Tag legen, ist hier auch daraus nicht zu erschließen, was mitgeteilt werden soll.

¹¹⁸ Ebd., S. 43, Panel 107.

¹¹⁹ Hierbei ist auch die Positionierung dieses Panels zu beachten, da es sich am Ende einer Doppelseite befindet. Die vom Weltverbesserer angesprochene Handlung des Umblätterns, ist eine, die der Betrachter, wenn er im Leseprozess fortfahren möchte, als nächstes selbst wird vornehmen müssen.

¹²⁰ Mahler, Der Weltverbesserer, S. 44, Panel 108.

¹²¹ Für eine ausführliche Analyse dieses unverständlichen Symbols siehe Kap. 3.3.4.1.

Panel 111–112: Auch der Weltverbesserer, auf den in diesen zwei Panels „zentriert“ wird, fragt nach, ob die Frau etwas gesagt und was sie gesagt habe, ihm ist ihre Aussage somit auch nicht verständlich.

Panel 113: Auf diesem Panel, das auf der unteren Hälfte der Seite ist und wieder über dieselbe Breite verfügt, wie die beiden vorhergehenden, darüberstehenden Panels, ist wieder die unklare Äußerung nur durch ein Zeichen dargestellt.

Panel 114–115: In derselben Panelanordnung wie bei den Panels 111 und 112 äußert der Weltverbesserer nun, dass er nicht versteht und dass sie lauter sprechen müsse.

Panel 116: Dieser Aufforderung kommt die Frau nun nach, das unverständliche Symbol wird größer gezeichnet, was mehr Lautstärke signalisieren soll. Hierbei hat sich nun ein Perspektivenwechsel vollzogen, wenn man es mit dem Theaterstück gegenüberstellt. Zwar nimmt der Leser beziehungsweise die Leserin auch hier die Position eines Zusehers ein, wo die Frau jedoch im Text und in der Uraufführung für Leser, Leserin, Zuseher und Zuseherin klar verständlich spricht, wird hier die Position des Weltverbesserers eingenommen, da auch der Leser oder die Leserin hier, genau wie er, die Frau nicht verstehen kann.

Panel 117: Weltverbesserer fordert sein Hörrohr.

Panel 118: Die Frau ist, nach rechts gewandt, nur abgeschnitten am Rand des Panels zu sehen.

Panel 119: Der Weltverbesserer sitzt.

Panel 120: Die Frau, wieder von rechts kommend, hat ein, ebenso wie das Buch in Panel 105, überdimensioniertes Hörrohr auf einem Tablett, das, gemessen an der Größe der Figuren (es ist größer als der Weltverbesserer selbst), komisch wirkt. Es ist ein HZ, da es nicht nur Requisit ist, sondern von dem HZ Weltverbesserer angesprochen und von dem HZ Frau getragen wird.

Panel 121–122: Die Frau steht nun näher vor dem Weltverbesserer, doch das Hörrohr kommt nicht zum Einsatz, da er feststellt, auch mit dem Hörrohr nichts hören zu können und meint, man müsse auch nicht alles hören.¹²²

Panel 123: Frau trägt das Hörrohr wieder nach rechts weg.

Panel 124–126: Wieder wartet der Weltverbesserer eine unbestimmt lange Zeit. Auch sind die Panels unterschiedlich breit, die ersten beiden breiter, wohingegen das letzte wieder in die übliche Anordnung von vier Panels pro Seite als erstes eingegliedert ist.

Panel 127–131: Weltverbesserer spricht über die Mühen, in seinem Sessel sitzen zu müssen, beziehungsweise, jene, die ihm das Aufstehen bereitet.

Panel 132: Weltverbesserer hat eine vorgebeugte Haltung eingenommen.

Panel 133: Auch hier eine vorgebeugte Haltung, die im Kontrast zu dem vorherigen Panel den Eindruck erweckt, als bewege er sich, suche etwas.

Panel 134: Der Weltverbesserer ruft laut nach seinen Krücken. Wieder wird der Ausruf, der eigentlich eine Frage ist, weder durch ein Ausrufe-, noch ein Fragezeichen symbolisiert, dennoch findet eine Verstärkung durch eine dickere Schrift und eine Unterstreichung des Satzes statt.

Panel 135–136: Weltverbesserer spricht über die sogenannte „Krückenprobe“,¹²³ die er noch nicht gemacht hat.

Panel 137: Die Frau steht vor ihm und hält zwei Krücken. In diesem Panel ist die Distanz zwischen ihm und ihr nicht so groß wie in den anderen Panels, auch ist sie nicht in Bewegung dargestellt.¹²⁴ Die Requisiten Krücken sind HZ angesichts ihrer Verwendung, auch diese sind eigentlich viel zu groß dargestellt.

Panel 138–148: Weltverbesserer spricht zu seiner Frau und führt seine Überlegungen aus, gemäß derer sie ihn hasst und auf seinen Tod warte, was er

¹²² Vgl. Mahler, Der Weltverbesserer, S. 52, Panel 122.

¹²³ Ebd., S. 57, Panel 135f.

¹²⁴ Vgl. hierzu u.a. Panel 120

ihr als aussichtslos darstellt. Sie erwidert nichts, wenn er nicht spricht, wird geschwiegen (in den Panels 139, 142 und 147).

Panel 149–150: Ein auf zwei Panels erstreckter Satz, in dem der Weltverbesserer seine Zweifel darüber äußert, mit den Krücken gehen zu können.

Panel 151: Wieder spricht der Weltverbesserer davon, dass er nicht glaubt, dass es gehen wird. Auffällig ist, dass die Frau zwischen Panel 150 und Panel 151 mit einem Mal um einiges weiter von ihm entfernt steht, als ob zwischen den beiden Panels eine Bewegung stattgefunden hätte.

Panel 152: Der Weltverbesserer steht mithilfe der Krücken, er ist so klein, dass seine Füße den Boden nicht berühren können. Er befindet sich in einem Raum rechts von seiner Frau, der zuvor noch nicht einsehbar war, sein Sessel ist nicht mehr zu sehen. Sich selbst bezeichnet er als „Gespenst“.¹²⁵

Panel 153: Der Weltverbesserer ist weiter von seiner Frau entfernt, als hätte er sich bewegt, beide HZ sind also kleiner dargestellt, wodurch die Entfernung erkannt wird.

Panel 154–156: Das HZ Frau ist verschwunden, der Weltverbesserer bewegt sich, mithilfe der Krücken über einen Raum, der keinen Hintergrund hat, nur der Holzboden ist noch erkennbar, er bewegt sich über die drei Panels von rechts nach links. Dabei spricht er.

Panel 157–162: Im Raum hat eine Veränderung stattgefunden, der Boden ist nun stark schwarz schraffiert und auch vom Weltverbesserer sind nur noch die äußeren Konturen gezeichnet, ansonsten ist auch er schwarz schraffiert. Er bewegt sich von links nach rechts, dann wieder nach links und endet mit seinem letzten Wort „epochemachend“¹²⁶ am rechten Rand des Panels.

Panel 163: Wieder schließt sich der Vorhang, dieses Mal über einem rein schwarzen Boden. Das HZ Weltverbesserer ist nicht mehr zu sehen, vor einem weißen Hintergrund stehen (unverbunden) die Worte „Natürlich sagt das gar

¹²⁵ Vgl. Mahler, Der Weltverbesserer, S. 62, Panel 152.

¹²⁶ Ebd., S. 67, Panel 162.

nichts“¹²⁷. Die Reduktion auf nichts Sichtbares, außer die Umfassung durch eine angedeutete Bühne, kann als Verdeutlichung der Worte des Weltverbesserers gesehen werden.

Panel 164: Der Vorhang ist geschlossen.¹²⁸

Panel 165: Das RZ Vorhang öffnet sich und gibt erneut den Blick auf den Raum ‚Bühne‘ frei. Das HZ Weltverbesserer sitzt wieder in seinem Sessel, das HZ Frau steht ihm gegenüber, die Aufteilung ist wieder: Weltverbesserer und Sessel links, die Frau rechts. Er will eine Perücke aufsetzen.

Panel 166: Der Weltverbesserer fordert die Frau auf, ihm die Perücke zu bringen.

Panel 167: Sie geht nach rechts ab.¹²⁹

Panel 168: Die Frau kommt von rechts und trägt das Requisit und HZ Perücke auf einem Tablett, sie ist in der Bewegung hin zum Weltverbesserer, aber wie erstarrt, keine zusätzlichen Linien oder Zeichen untermalen ihre Bewegung.¹³⁰

Panel 169: Vor dem Weltverbesserer angekommen, steht die Frau und hält das Tablett mit der Perücke. Der Weltverbesserer will sie aber doch noch nicht aufsetzen.

Panel 170–171: Er betont über zwei Panels, dass er die Perücke noch nicht aufsetzen möchte.

Panel 172: Die Frau trägt die Perücke wieder weg, hin zum rechten Panelrand, unterdessen der Weltverbesserer noch Behauptungen zu der Perücke macht, sie klebe ihm „wie Blei auf dem Kopf“.¹³¹

Panel 173–175: Der Weltverbesserer sitzt unverändert über diese drei Panels in seinem Sessel.

Panel 176: Er ruft laut aus, sie solle ihm doch gebracht werden. Lautstärke wird wiederum nicht durch ein Ausrufezeichen oder eine besondere (eventuell

¹²⁷ Ebd., S. 68, Panel 163.

¹²⁸ Eine Methode, die auch in Mahlers Adaption von *Alte Meister* zur Anwendung kommt.

¹²⁹ Vgl. u.a. Ausführungen zu Panel 99.

¹³⁰ Vgl. u.a. Panel 120.

¹³¹ Mahler, *Der Weltverbesserer*, S. 74, Panel 172.

gezackte) Sprechblase, sondern durch etwas dickere und vor allem unterstrichene Schrift symbolisiert.

Panel 177: Frau ist wieder am rechten Panelrand sichtbar, wieder mit dem Tablett mit der Perücke, dieses Mal jedoch nicht in Bewegung, sondern stehend.

Panel 178: Die Anordnung der Figuren hat sich nicht geändert, der Abstand zwischen ihnen ist gleichgeblieben, keine Bewegung scheint stattgefunden zu haben. Zwischen den Panels ist eine unbestimmte Menge an Zeit vergangen. Der Weltverbesserer will wieder, dass man ihm die Perücke gibt.

Panel 179: Auf diesem Panel ist das HZ Perücke als Accessoire des Weltverbesserers also ein Teil des HZ Weltverbesserer geworden, weil er die Perücke auf dem Kopf trägt. Der Abschluss der vorangegangenen Handlung und des Bogens wird wieder durch das ins Zentrum gerückte, kleine Panel ausgedrückt, wobei hier kein eigener, betonender Rahmen zum Einsatz kommt, wie zum Beispiel bei Panel 26.

Panel 180–183: Weltverbesserer spricht über die Perücke, mit einem Panel Pause (182).

Panel 184–185: Weltverbesserer spricht über seine Ansehnlichkeit ohne Haare, wobei auf diesen beiden Panels noch nicht ersichtlich ist, an wen diese Aussage gerichtet ist.

Panel 186: Die Auflösung kommt in diesem Panel, wo der Weltverbesserer seine Perücke abnimmt und „nicht wahr“ fragt und man am rechten Panelrand das HZ Frau sehen kann.¹³² Es kann also angenommen werden, dass sie bereits in den vorhergehenden Panels anwesend war, zumindest ab Panel 179.

Panel 187–188: In derselben Anordnung, der Weltverbesserer, der die Perücke in der Hand hat und die Frau, abgeschnitten am rechten Panelrand, spricht er über ihren Gefallen an seiner Haarlosigkeit.

¹³² Ebd., S.79, Panel 186.

Panel 189: Der Weltverbesserer fragt, ob er ihr jemals die Ehe versprochen hätte.

Panel 190: In diesem Panel ist nur der Weltverbesserer zu sehen, weil es ein kleineres Panel ist (1-zu-2-Anordnung auf der Seite), er beantwortet seine eigene Frage mit „Niemals“.¹³³

Panel 191: Die Perücke liegt auf dem Boden vor seinem Sessel, er scheint sie dorthin geworfen zu haben.

Panel 192: Der Vorhang schließt sich, bedeckt schon die Sicht auf den Sessel des Weltverbesserers. Die Frau geht wieder in Richtung des rechten Panelrandes fort und trägt dabei die Perücke. Bewegung erneut wie im Schritt verharrend dargestellt, am unteren Panelrand nun Schwarz, wie ein Schatten an der Vorderseite einer Bühne. Der Weltverbesserer meint, alle wären mit der Hölle verheiratet, wodurch er sprachlich die Thematik der Ehe und des Heiratens abschließt.

Panel 193: Der Vorhang ist ganz geschlossen und somit auch dieser Abschnitt des Comics. Am unteren Bildrand ist erneut ein schwarzer Balken zu sehen.

Panel 194: Es öffnet sich der Vorhang. Wieder dieselbe Umgebung, ein Bretterboden, der Weltverbesserer sitzt (ohne Requisiten wie Perücke, Krücken etc.) auf seinem Sessel. Er fragt, wann „die Herren“ kommen.¹³⁴

Panel 195–203: Ausführungen des Weltverbesserers in unveränderter Haltung über die Verleihung der Ehrendoktorwürde, die (für den Comic bislang) übliche Sprechweise, eine einfache Linie verbindet das Gesprochene mit dem HZ Weltverbesserer. Es ist nicht ersichtlich, zu wem er spricht, in dem breiteren Panels dieser Folge (201) wird freilich mehr des Raumes einsehbar und dort ist nicht (wie bspw. in Panel 186) das HZ Frau zu sehen, was dem Gesprochenen den Anschein eines Monologs gibt.

Panel 204–205: Diese beiden Panels liefern nun, wie schon zu Beginn einen Einblick in die Gedanken des Weltverbesserers,¹³⁵ wobei hier nun erneut

¹³³ Ebd., S.81, Panel 190.

¹³⁴ Ebd., S.85, Panel 194.

Aussagen des Textes, die ein Leser bzw. eine Leserin als gesprochene Worte gelesen und die ein Theaterbesucher bzw. eine Theaterbesucherin als gesprochene Worte gehört hat, in die Gedankenwelt der Figur verlagert werden, was durch Denkblasen angedeutet wird.

Panel 206–207: Der Weltverbesserer spricht über die Besucher, die er erwartet, und dass sie ihm gegenüber Platz nehmen werden.

Panel 208: Hier wird nun eine Handlung eröffnet, die mit einer Verbreiterung des einsehbaren Raums einhergeht. Der Weltverbesserer spricht es mit „Da vor mir“ an,¹³⁶ seine Worte werden durch eine Verbreiterung des Raumes noch zusätzlich verstärkt, da der angesprochene Raum sichtbar wird. Dieser Eindruck wird noch durch den Kontrast mit den vorhergehenden, kleinen Panels verstärkt.

Panel 213: Dieses Panel schließt wieder den Gedanken, der in Panel 209 aufgegriffen wurde. Mit den Worten „Eine kleine intime Zeremonie“¹³⁷ erscheint nun, ganz recht am Panelrand, zum Teil abgeschnitten, auch noch die Frau, zu der er gesprochen hat. Auch hier ist es wohl die Perspektive des Weltverbesserers, an der er sie teilhaben lässt, sie ist allerdings, im Gegensatz zu den HZ Rektor, Dekan, Subdekan und Bürgermeister, eine bleibende Figur.

Panel 214: Dieses Panel zeigt das ganz deutlich, da die HZ Rektor, Dekan, Subdekan und Bürgermeister verschwunden sind. Nur die Frau und der Weltverbesserer befinden sich, wie im vorherigen Panel, noch immer an denselben Stellen: er in seinem Sessel, eine Hand erhoben, sprechend und sie, abgeschnitten, am rechten Panelrand.

Panel 215–218: Der Weltverbesserer fordert die Frau auf, zu ihm zu kommen, worauf sie sich ihm in jedem Panel ein Stück weiter nähert, jedoch wieder nicht in der gezeichneten Bewegung, sondern eher ruckartig. Sie spricht nicht. In Panel 216 schweigen beide, ansonsten spricht der Weltverbesserer.

¹³⁵ Vgl. u.a. Panel 16 und Panel 17.

¹³⁶ Mahler, *Der Weltverbesserer*, S. 89, Panel 208.

¹³⁷ Ebd., S. 92, Panel 213.

Panel 219: Die Frau ist bei ihm angekommen, er hält ihre Hand. Wieder erscheint das RZ Vorhang, das sich gerade schließt. Die Worte des Weltverbesserers „mein Höllenkind“¹³⁸ stehen im Kontrast zu einer Szene, die, ohne Worte, wohl so etwas wie Zärtlichkeit hätte vermitteln können.¹³⁹

Panel 220: RZ Vorhang ist geschlossen.

Panel 221: RZ Vorhang öffnet sich und gibt den Blick auf die Bühne frei, wo der Weltverbesserer sitzt und einen Monolog beginnt.

Panel 222–229: Der Weltverbesserer spricht über seinen Traktat, die Worte stehen im Vordergrund, an seiner Gestik und Mimik ändert sich, von kleinen, minimalen Bewegungen abgesehen, nichts. Er erklärt auch, dass seine Gedankengänge „asiatische Gedankengänge“¹⁴⁰ seien.

Panel 230: Das Panel greift das Konzept der „asiatischen Gedankengänge“ wieder auf, indem der Weltverbesserer anmerkt: „Ich bin in China verlegt“.¹⁴¹ Das ganze Panel steht auf dem Kopf, auch die Schrift ist verkehrt. Im übertragenen Sinne kann dies so gelesen werden, dass China sich am anderen Ende der Welt befindet, wo also alles verkehrt sein müsste. Die Manipulation von HZ und RZ finden hier nicht aufgrund einer tatsächlichen Veränderung, sondern aufgrund der Weiterführung einer Aussage statt.

Panel 231: Die Frage des Weltverbesserers „hörst du“¹⁴² wendet sich nun wieder an ein Gegenüber, wohl an die Frau. Zugleich wird der Raum des Panels erweitert, es ist breiter, als erstes Panel einer 1-zu-2-Seitenaufteilung, aber im Gegensatz zu anderen Panels (wie beispielsweise Panel 214), ist die Frau hier nicht zu sehen, entweder ist sie nicht im selben Raum wie er, oder, sie steht noch viel weiter weg. Dadurch bekommt seine Aussage eine ganz eigene Konnotation.

Panel 232: In diesem Panel geschieht nichts, eine Art Pause.

¹³⁸ Ebd., S. 86, Panel 219.

¹³⁹ Zum Kontrast zwischen Gestik, Mimik und gesprochenen Worten siehe: Packard, Stephan: Anatomie des Comics. Psychosemiotische Medienanalyse. Göttingen: Wallstein 2006, Seite 274.

¹⁴⁰ Mahler, Der Weltverbesserer, S. 101, Panel 227-229.

¹⁴¹ Ebd., S. 102, Panel 230.

¹⁴² Ebd., S. 103, Panel 231.

Panel 233–237: Der Weltverbesserer spricht über seinen Gesundheitszustand, aber auch darüber, dass er „keinen Arzt“ wolle.¹⁴³

Panel 238: Mit einer Panel-Seitenaufteilung von einem kleinen Panel in der Mitte der Seite, wird auch hier sowohl mit den Worten als auch auf der bildlichen Ebene der Gedankengang über Ärzte zugespitzt abgeschlossen. Er sagt „Mir kommt kein Arzt ins Haus“¹⁴⁴ und was als ‚letztes Wort‘ in seiner Ausführung gesehen werden kann, wirkt durch das vereinzelt Panel noch zusätzlich verstärkt.

Panel 239–244: Der Weltverbesserer spricht über Menschen und seinen Traktat und dass die Welt eine Kloake sei, aus der es einem entgegen stinke und dass ebendiese ausgeräumt gehöre.¹⁴⁵ Am rechten Panelrand bei den breiten Panels der zwei Seiten (die beide eine 1-zu-2-Seitenaufteilung haben), ist jeweils auch abgeschnitten die Frau zu sehen (Panel 239 und 242).

Panel 245: Gemäß den Ausführungen des Weltverbesserers, der die Welt ja mit einer Kloake gleichsetzt, ist diese leer, wenn man sie ausräumt. Die Gedanken werden auf diesem Panel durch eine völlig leere Bühne illustriert, über der einfach nur, ohne Beziehungslinie, die Worte des Weltverbesserers stehen.

Panel 246–248: Der Weltverbesserer fragt die Frau, ob sie die Perücke parat hätte, damit er sie jederzeit aufsetzen könne.

Panel 249: Die Frau geht rechts aus dem Panel, wohl seiner indirekten Aufforderung nachkommend.¹⁴⁶

Panel 250–259: Ausführungen des Weltverbesserers. In den Panels 253, 254, 256 und 257 jeweils Pausen.

Panel 260: Die Ausführungen werden beendet, es schließt sich das RZ Vorhang.

Panel 261: Der Vorhang ist geschlossen.

¹⁴³ Ebd., S. 104, Panel 236.

¹⁴⁴ Ebd., S. 105, Panel 238.

¹⁴⁵ Ebd., S. 106f., Panel 240–242.

¹⁴⁶ Vgl. Packard, Anatomie des Comics, Seite 274.

Panel 262: Das RZ Vorhang öffnet sich, man sieht den Weltverbesserer, der nun die Perücke trägt.

Panel 263–265: Der Weltverbesserer sitzt regungslos, er scheint zu warten.

Panel 266–268: Eine Stimme von rechts kündigt einen hohen Besuch an und fordert jene Besucher auf, weiterzukommen, weder den Sprecher oder die Sprecherin, noch den Besuch sieht man.

Panel 269: Wieder ein Panel, in dem der Weltverbesserer zu warten scheint.

Panel 270–274: Langsam senkt sich von oben ein stark schwarz schraffierter Kreis über das Panel, der immer mehr und mehr verdeckt, erst Teile des Sessels, schließlich fast zur Gänze den Weltverbesserer.

Panel 275: Das ganze Panel ist schwarz schraffiert, außerdem nichts zu sehen, nur ein Blocktext am unteren Rand des Panels, wo es heißt: „Man bringt mich um alles“.¹⁴⁷

Der ganze Comic enthält 275 Bildübergänge.

3.3.3 Interpretation

Es gilt im Werk von Nicolas Mahler zwischen Cartoons und Comics zu unterscheiden. Manche, wie *Mein Psychotherapeut ist ein Psycho* oder *Was fehlt uns denn?* leben davon, dass pro Seite ein einzelner Cartoon inklusive einem Gag präsentiert wird. Hier werden zumeist sogar Panels ausgespart, wenige Figuren vermitteln direkt, manchmal illustriert durch eine zusätzliche Aussage oder ähnliches, eine komische Situation.

Daneben gibt es auch Sammelbände mit Kapiteln, die mehrere kurze Episoden erzählen, wie etwa *Franz Kafkas nonstop Lachmaschine* oder *Kunsttheorie versus Frau Goldgruber*. Hier findet man dann vermehrt comic-typische Elemente wie Sprech- und Denkblasen, Textboxen und Panels, welche das Geschehen umrahmen.

¹⁴⁷ Mahler, *Der Weltverbesserer*, S. 124, Panel 275.

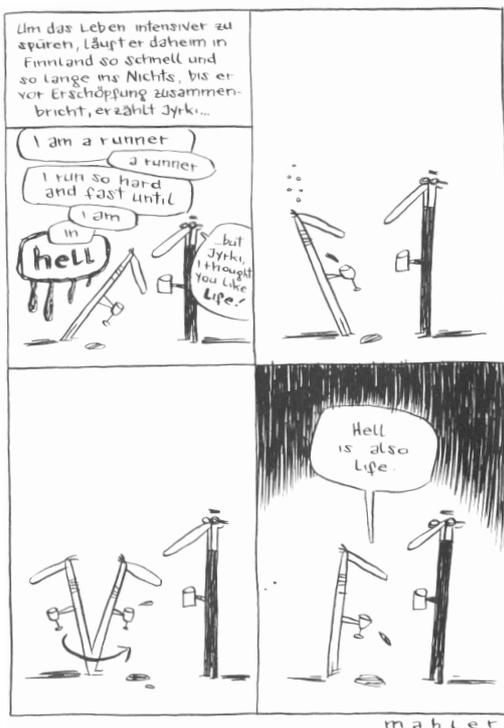


Abbildung 5

passiert, durch eine schwarz-schraffierte Veränderung des Raumzeichens Hintergrund das Unwohlsein hervorgehoben. Ein typisches Einsatzfeld ist jenes der peinlichen Stille, in der wohl beide Figuren darauf warten, dass etwas passiert oder etwas zum Abschluss gebracht wird. Mahler steigert diese Bedrücktheit oftmals hin, zur Pointe einer Szene. In einem Kapitel aus dem Band *Die Zumutungen der Moderne* lässt sich die Verbindung von unangenehmem Höhepunkt und Schlusspointe sehr gut ausmachen: Mahlers Alter Ego befindet sich in einem Gespräch mit einem Zeichnerkollegen. Im ersten Panel wird nun die Frage aufgeworfen, ob der Kollege denn sein Leben nicht liebt, wenn er behauptet, in der Hölle zu sein. Der als weißes Raumzeichen vorhandene Hintergrund, in dem der gezeichnete Mahler und sein Kollege als Handlungszeichen agieren, bleibt weiß und ausdruckslos, erst im vierten Panel, im Angesicht der Auflösung, als der Kollege erklärt, seine Leben sei die Hölle, verändert sich der Hintergrund und schwarze Striche und

Eingangs wurde bereits anhand der Theorie von Scott McCloud erläutert, inwiefern durch die zeichnerische Ausgestaltung von Hintergründen auf Empfindungen angespielt werden kann, indem diese auf die Erfahrungen von Leserinnen und Lesern anspielen. In vielen Comics von Nicolas Mahler lässt sich ein solcher Einsatz beobachten, besonders dann, wenn es um die Schilderung von unangenehmen, bedrückenden Situationen geht. Dabei wird oft – aber nicht ausschließlich – in Szenen, in denen Figuren etwas Unangenehmes

Schraffuren hängen, wie ein sich bedrohlich senkender Vorhang, über den beiden Figuren.¹⁴⁸

Ebenso in einer Szene aus *Kunsttheorie versus Frau Goldgruber*, in der Mahler sich wieder einmal seines gezeichneten Alter Egos bedient, um eine Szene während einer Signierstunde auf einer Messe nachzuerzählen. Hierbei kommt nun wieder die Veränderung des Raumzeichens Hintergrund hin zu einer schwarzen Schraffur zum Einsatz, diesmal in Verbindung mit der ungehobelten Aussage eines unverschämten Mannes, der eine Zeichnung haben will. Aufgrund des taktlosen Auftretens, will der gezeichnete Mahler dem Mann keine



Abbildung 6

Zeichnung auf das Blatt Papier machen, das dieser ihm achtlos hingeknallt hat und führt aus, nur in seine eigenen Bücher zu zeichnen, wenngleich das auch gelogen sein mag, wie die Leserin oder der Leser aus den im Blocktext festgehaltenen Gedanken erfährt. Als wäre die Situation nun nicht schon unangenehm genug, wird sie von dem Mann auf einen weiteren Höhepunkt hin gesteigert, wenn er betont, Mahlers Bücher interessieren ihn nicht. Hier ändert sich nun im dritten Panel der Hintergrund, drückt zusätzlich zur Schamlosigkeit des Handlungszeichens, das der gezeichnete Mann darstellt, auf die Stimmung in der Situation.¹⁴⁹

Selbstverständlich ist diese Technik der Hintergrundveränderung nicht jedes Mal so auszulegen, da sich ähnlich gestaltete Hintergründe manchmal

¹⁴⁸ Siehe Abbildung 5.

¹⁴⁹ Siehe Abbildung 6.

seitenlang über die Panels ziehen, aber da es auch in den Adaptionen von *Alte Meister* und *Der Weltverbesserer* vergleichbare Verwendungen dieser Methode gibt, wurde sie hier vorgestellt.

Mahlers Version von *Der Weltverbesserer* ähnelt in vielerlei Hinsicht einem klassischen Comic-Strip, vor allem aufgrund der wiederholten Räume und Aufenthaltsorte der Figuren, deren Bewegung ja auf ein Minimum reduziert ist. Der Literaturwissenschaftler Martin Schüwer spricht diesbezüglich von einer invarianten Raumdarstellung.

„Zunächst gibt es Sequenzen, in denen der gezeigte Raumausschnitt und der Blickwinkel über mehrere Panels hinweg unverändert bleiben. Vor allem in humoristischen Strips spielt die invariante Raumdarstellung eine Rolle. [...] Schulz¹⁵⁰ (und andere Strip Autoren, die ähnlich vorgehen) nutzen die stabile Raumdarstellung als wirkungsvollen Kontrast zu dem Kampf, den die Figuren vor allem auf der verbalen Ebene austragen. Visuell sind solche Strips betont undynamisch, und genau das ist gewollt. So nämlich heben sich auch kleine Änderungen in Mimik und Gestik der Figuren gut ab. Zudem gestattet die invariante Raumdarstellung die effektive Rhythmisierung des Strips durch Pausen. Erst die visuelle Ereignislosigkeit macht eine Pause im Dialog zum eigenetlichen Thema des Panels. Damit steht dem Strip-Zeichner ein comicspezifisches Äquivalent zum Mittel des komischen *Timing* zur Verfügung.“¹⁵¹

Anhand der Schlusspanels der jeweiligen Szenen lässt sich sehr gut ein solches Timing erkennen. Daneben ermöglicht das regelmäßige Layout, wie es in Mahlers Adaption anzutreffen ist, auch die Fokussierung auf Subtileres.

„Von Seiten der Comic-Künstler steht hinter der Entscheidung für das regelmäßige Layout häufig der bewusste Verzicht auf visuelle Effekte, um die mediale Vermittlungsform in den Hintergrund treten zu lassen zugunsten der Konzentration auf die subtileren Seiten der Handlung. Vor allem in Dialogsequenzen wird das regelmäßige Layout häufig in diesem Sinne eingesetzt.“¹⁵²

¹⁵⁰ Der Zeichner der Comic-Serie *Peanuts* – Anm. d. V.

¹⁵¹ Schüwer, Martin: *Wie Comics erzählen. Grundriss einer intermedialen Erzähltheorie der grafischen Literatur*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 2008, S. 161f. (Hervorhebung ist Zitat)

¹⁵² Ebd., S. 220.

Schließlich wird das Layout an einigen Stellen der Adaption dann auch durchbrochen, um einzelne Momente besonders zu betonen, was man beispielsweise an der Analyse von Panel 26 sehen kann, wo das 2x2-Layout gegen ein zentriertes Ein-Panel-Layout getauscht wird.

3.3.4 Änderungen

Nicolas Mahlers nimmt bei der Adaption von *Der Weltverbesserer* einige Änderungen, vor allem aber ist das Stück um einiges gekürzt, es werden nur einzelne Momente der einzelnen Szenen hervorgehoben und zumeist auf einen Höhepunkt hin ausgeführt, um das Stück dem Medium der Graphic Novel anzunähern. Mahler gliedert den Comic (durch das Öffnen und Schließen eines gezeichneten Vorhangs) wie das Theaterstück in einzelne Szenen, wobei nicht immer mit jenem effektartigen Satz geendet wird wie in der Vorlage, sondern ganz bestimmte Pointen durch die Verkürzung und Betonung hervorgehoben werden können. Ähnlich einer Aufführung, ist die Comicadaption in insgesamt sechs Szenen geteilt worden, genau so viele, wie auch die Textfassung und die Aufführung haben, zählt man das Nachspiel mit. Nur das Ende der vierten Szene der Comicadaption auf den Panels 219 und 220 entspricht einem Szenenende des Dramentextes, nämlich dem Ende der zweiten Szene.¹⁵³

Die Adaption von *Der Weltverbesserer* arbeitet über weite Strecken hin mit Figuren, die in derselben Haltung am selben Ort ausharren.

Was jedoch schon gravierende Änderung zu verzeichnen ist, ist das Ende in der Graphic Novel, das ein ganz anderes ist, als jenes des Dramas. Während der Besuch der Delegation, die dem Weltverbesserer die Ehrendoktorwürde überreichen soll, im Stück selbst zwar ein Höhepunkt aber keineswegs der Schluss ist, wird allein deren Ankündigung innerhalb der Graphic Novel zur Einleitung des Endes. Denn noch ehe sie auftreten können, senkt sich von oben Finsternis über die Panels und verdeckt die Figur des Weltverbesserers zusehends, bis nur mehr schwarze Schraffuren und der Satz „Man bringt mich

¹⁵³ Vgl. Bernhard, *Der Weltverbesserer*, S. 150.

um alles“ im Blocktext übrig bleiben,¹⁵⁴ anders als in der Textfassung, wo es zum Ende der 5. Szene (und eben nicht zum endgültigen Ende des Stücks im Nachspiel) heißt: „Man bringt *sich* um alles.“¹⁵⁵ Dieses Ende erinnert nun eher an Bernhards Stück *Der Ignorant und der Wahnsinnige*, wo abschließend völlige Finsternis herrscht.¹⁵⁶ Dies ist insofern wichtig, als dass das Drama *Der Weltverbesserer* durchaus als ein tragisches Stück mit komischem Schluss verstanden werden kann. Nach all der Tragik und Bedrückung, die dem Leser, der Leserin oder bei einer Aufführung dem Publikum vermittelt wird, ist das Nachspiel, in dem der Weltverbesserer eine Maus freilässt, um etwas Gutes zu tun, auch für Leserinnen und Leser oder das Publikum gewissermaßen eine Erleichterung, wohingegen in der die Adaption durch die Darstellung der Finsternis ein weitaus tragischeres Ende präsentiert wird.¹⁵⁷

Ebenso kommt es, im Vergleich zur Vorlage bei der Comicaaption zu einer Verschiebung der Perspektive. So verlagert Mahler einige Sätze des Weltverbesserers, die in der Textfassung und auch bei der Aufführung als gesprochene Sätze erscheinen, in die Gedankenwelt des Weltverbesserers.

Der Satz „Diese Stelle war doch sehr komisch“, die mit der Regieanweisung „zu *sich*“ verbunden ist, aber auch die Sätze „Wo ist die Stelle / *blättert im Buch* / Diese Stelle / diese ausgezeichnete Stelle / Da ist sie“¹⁵⁸ finden sich in den Panels 16, 17, 22, 24 und 26 als Gedanken des Weltverbesserers wieder, angedeutet durch die – in der Comictadition als Zeichen für Gedanken etablierten – Denkblasen. Ein weiterer Einblick in die Vorstellung des Weltverbesserers bietet sich in den Panels 209 bis 213, wo sich die Figuren des Rektors, Dekans, Subdekans und Bürgermeisters vor dem Weltverbesserer auf der Bühne zwar als Handlungszeichen manifestieren, als solche aber nur Teil seiner Vorstellung sind. Die Figuren selbst werden von ihm gedanklich

¹⁵⁴ Mahler, *Der Weltverbesserer*, S. 124, Panel 275.

¹⁵⁵ Bernhard, *Der Weltverbesserer*, S. 186. (Hervorhebung S.K.)

¹⁵⁶ Vgl. Bernhard, Thomas: *Der Ignorant und der Wahnsinnige*. In: Bernhard, Thomas: *Stücke 1. Ein Fest für Boris. Der Ignorant und der Wahnsinnige. Die Jagdgesellschaft. Die Macht der Gewohnheit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 168f.

¹⁵⁷ Die Wirkung der schwarzen Schraffierung auf das Empfinden einer Leserin respektive eines Lesers wurde bereits in Kapitel 2.3 besprochen und ist ein zusätzlicher Effekt.

¹⁵⁸ Bernhard, *Der Weltverbesserer*, S. 120.

positioniert. Nachdem der Denkvorgang abgeschlossen ist, verschwinden sie in Panel 214 wieder.¹⁵⁹

Somit zeigt sich auch hier, dass die scheinbare Distanz, die man als Betrachterin oder Betrachter einer Theaterbühne haben würde, mittels Möglichkeiten des Comics und der Graphic Novel durchbrochen werden kann. Unter Berücksichtigung dieses Gesichtspunktes kann auch das Ende als die persönliche Empfindung der Hauptfigur gelesen werden. Die inneren Empfindungen der Verzweiflung werden nach außen verlagert und somit einer Leserin oder einem Leser zugänglich gemacht. Dies ist nicht der Fall bei einer Theateraufführung, wo Schauspielerinnen und Schauspieler zwar durchaus die Aufmerksamkeit auf sich ziehen, jedoch (im Falle von Bernhards Stück) keine so dezidierte, grafisch-bildliche Auslegung der Figurenempfindungen erfolgt, weder in der Textfassung, noch während der Aufführung. Der Zeichner Nicolas Mahler hat als Grundlage nur die Textfassung verwendet und auch bewusst keine Aufführungen angesehen.¹⁶⁰

3.3.4.1 Die Rolle der Frau

Die Frau ist innerhalb des Comics stets gleich verortet, sie kommt anscheinend immer von rechts, wenn sie auftritt und geht auch immer rechts aus dem Bild.¹⁶¹ Innerhalb des Comics ist sie die einzige Figur, die sich während der Handlung alleine und ohne Hilfsmittel fortbewegen kann. Dies ist eine Freiheit und eine Überlegenheit, sie kann nicht (wie eine Schauspielerin bei der Aufführung) mittels ihrer Mimik und ausdrucksstarker Gestik einen wortlosen Widerstand leisten. Auch die verkürzte Handlung beraubt sie einiger Tätigkeiten und Möglichkeiten, durch welche sie einen Widerstand gegen die Dominanz des Weltverbessers hätte etablieren können. Dennoch bleibt sie ein Bezugspunkt

¹⁵⁹ Wäre dies die einzige Szene, in der ein derartiger ‚Einblick‘ in die Vorstellungen des Weltverbessers abgeliefert wird, spräche dies gegen eine mögliche Perspektivenverschiebung, weil in Panel 213 auch die Frau als Handlungszeichen zu sehen ist und als solches die imaginierten Gäste möglicherweise ebenfalls sehen könnte. Da dies aber erst nach dem zuvor festgehaltenen Perspektivenwechseln geschieht, spricht viel dafür, dass auch dies innerhalb der Vorstellung des Weltverbessers passiert. Siehe auch Kap. 3.3.4.1.

¹⁶⁰ Siehe hierzu ein Interview mit Nicolas Mahler im Anhang.

¹⁶¹ Mit einer Ausnahme: Sobald der Weltverbesserer sich mittels der Krücken fortbewegt, lässt er sie am linken Panelrand zurück.

in der Wirklichkeit dieser Adaption, schon alleine deshalb, weil sie sich ungehindert innerhalb des Raumzeichens, das den Hintergrund ergibt, bewegen kann, obschon sie diesen Bewegungsradius oft nur dazu nutzt, um dem Weltverbesserer Gegenstände zu bringen, die dieser von ihr verlangt.

Auch hier lässt sich die oben bereits erwähnte Verschiebung der Perspektive erkennen: Während nämlich sowohl in der Textfassung als auch während der Aufführung die Figuren vor einem Publikum beziehungsweise der Leserschaft gleichberechtigt agieren könnten, geschieht hier innerhalb der Comicfassung eine Verschiebung, die so im dramatischen Text nicht gegeben ist. In der Textfassung entspannt sich zwischen der Frau und dem Weltverbesserer folgender Dialog:

„DIE FRAU / Was bieten wir den Herren an / WELTVERBESSERER / Hast du etwas gesagt / Was hast du gesagt / DIE FRAU / Was sollen wir den Herren anbieten / WELTVERBESSERER / Ich verstehe nicht / du mußt lauter sprechen / Gib mir mein Hörrohr / *Die Frau geht hinaus und kommt mit seinem Hörrohr herein* / Weltverbesserer nimmt das Hörrohr / Ich höre / DIE FRAU / Was sollen wir den Herren anbieten / wenn sie kommen / WELTVERBESSERER / Das Übliche natürlich.“¹⁶²

In dieser Situation erfüllt das Hörrohr dann doch seinen Zweck, es ermöglicht die Aufnahme einer Konversation, die zuvor nicht möglich gewesen zu sein scheint, wenngleich der Weltverbesserer die Frau wenige Momente zuvor noch verstanden haben will, aber das ist hier nebensächlich. Wichtig ist, dass sowohl im Text als auch während der Aufführung die Frau hier laut spricht und es, aus was für Gründen auch immer, dem Weltverbesserer nicht möglich ist, zu verstehen – einer Leserin, einem Leser des Textes und den Zuseherinnen und Zusehern bei der Aufführung aber durchwegs. Ihnen ist bewusst, dass die Frau gesprochen hat und was gesagt wurde.

In der gezeichneten Adaption verschiebt sich diese Stelle an den Anfang der zweiten Szene in Panel 110, als sich der gezeichnete Vorhang wieder öffnet. Die Frau spricht, doch hierbei völlig unverständlich. Die Linie, von der bis zu diesem Panel angenommen werden darf, dass sie die als auszusprechend

¹⁶² Bernhard, Der Weltverbesserer, S. 136.

gedachten Worte mit den jeweils Sprechenden verbindet, mündet hier nur in einer diffusen Linie.

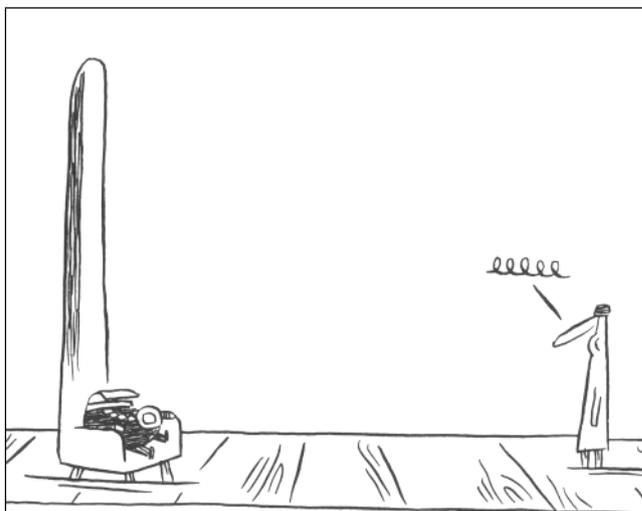


Abbildung 7

Zieht man Nicolas Mahlers *Die Zumutungen der Moderne* heran, wird man diese Art von Zeichen ebenfalls finden können, dort als Stellvertreterzeichen für unverständlich Gesprochenes. Insofern kann davon ausgegangen werden, dass die Frau hier unverständlich spricht.

Unverständlich für wen? Sowohl für den Weltverbesserer, als auch für die Leserin oder den Leser, die oder der an dieser Stelle nicht sagen könnten, was die Frau dem Weltverbesserer gesagt haben mag. Er fordert sie daraufhin in den Panels 111, 112, 114 und 115, ähnlich der Textfassung und Aufführung, auf, sie möge lauter sprechen, was nur dazu führt, dass das Zeichen vergrößert wird. Dennoch herrscht immer noch Unverständnis, sowohl auf Seite des Weltverbesserers, als auch bei der Leserin oder dem Leser. Als Lösung wird wieder das Hörrohr angedacht, das die Frau bringen wird, aber auch hier wirkt sich die Verkürzung aus, indem zwei Szenen aus der Textfassung miteinander verbunden werden: Das Hörrohr, das in Panel 120 herbeigeschafft wird, kommt nicht zum Einsatz, anders als im Text. Was die Frau sagen will, bleibt in Mahlers Adaption unverständlich. Diese kleine Episode – die eher nebensächlich erscheinen mag – zeigt, dass die Leserin oder der Leser hier, obwohl bildlich immer noch die Distanz einer Zuseherin oder eines Zusehers suggeriert wird, eigentlich mit dem Weltverbesserer auf einer Wahrnehmungsebene steht. Wenn er seine Frau nicht versteht, versteht man sie als Leserin oder als Leser ebenfalls nicht.

3.3.4.2 Die Requisiten

Die meisten Requisiten erfahren in der Adaption eine groteske Veränderung, nämlich insofern, als dass sie übertriebene Größen annehmen und somit den komischen Eindruck mancher Szenen zusätzlich unterstreichen. Der Traktat ist, als die Frau ihn heranschafft, nahezu so groß wie sie selbst und als er vor ihr auf dem Boden liegt, kann sie ihn stehend umblättern. Auch das Hörrohr wäre bei Verwendung ebenso groß wie der Weltverbesserer selbst. Es wird zu Beginn der zweiten Szene auf einem Tablett hereingetragen und präsentiert, zur Anwendung kommt es nicht.

Ebenso die Perücke, die er sich aufsetzt: Sie verdoppelt nahezu seine Körpergröße, was wiederum einen komischen Effekt erzeugt. Das Essen, das sowohl in der Textfassung und noch viel mehr bei der Aufführung eine wesentliche Rolle spielt, wird gleich völlig ausgespart auch der Vorgang des Anziehens kommt nicht vor.

Das einzige Requisit, das in der Adaption eine deutliche Aufwertung erfährt, sind die Krücken. Während diese bei Text und Aufführung durch die Einsicht, dass der Weltverbesserer sich durchaus auch ohne diese bewegen kann, nachträglich zu einem sehr grotesken Element werden, erschließen sie dem Weltverbesserer in der Adaption einen gewaltigen Raum. Obschon er sich, da auch diese übermäßig groß dargestellt werden, wie ein Artist an ihnen festhält und seine winzigen Beine dabei nicht einmal mehr den Boden berühren, kann er sich doch mit ihnen frei im Raum des Comics bewegen. Sowohl die Frau, als auch der Sessel des Weltverbesserers verschwinden, als dieser, immer kleiner werdend und schwarz koloriert, sich auf einmal wie vor einem endlosen Horizont zu bewegen scheint. Der bisherige schmale Rahmen der Handlung wird damit deutlich ausgeweitet und durch den immer kleiner werdenden Weltverbesserer ist diese Vergrößerung auch gut auszumachen. Insofern sind die Krücken hier in einem übertriebenen Sinne das, was sie sein sollen: ein Hilfsmittel zur Erschließung des Raumes. Am Ende der Szene, als der gezeichnete Vorhang sich schließt, ist somit nicht einmal mehr der Weltverbesserer zu sehen, der Raum ist, abgesehen vom Boden, völlig leer.

4. Alte Meister

4.1 Inhaltsangabe

Der Roman handelt von dem Musikkritiker Reger, der jeden zweiten Tag in das Kunsthistorische Museum in Wien geht, um sich dort Tintoretts „Bildnis eines weißbärtigen Mannes“ anzusehen. Dabei leistet ihm oft der sogenannte „Privatgelehrte“ Atzbacher Gesellschaft, mit dem sich Reger unterhält.

Zu Beginn des Romans befindet sich Atzbacher im Kunsthistorischen Museum, was ungewöhnlich ist, da er bereits am Vortag gemeinsam mit Reger dort gewesen ist, doch Reger hat ihn für den nächsten Tag wieder in das Museum gebeten. Aus diesem Grund ist Atzbacher eine Stunde früher gekommen, um Reger einmal in Ruhe beobachten zu können. Dabei reflektiert er ausgiebig über vieles, was Reger während ihrer Bekanntschaft zu ihm gesagt hat. Reger hat eine eigene Methode, mit der er der Kunst begegnet, beobachtend zerlegt er sie, um Fehler zu finden, die ihm als Bestätigung dafür dienen, dass es keine Vollkommenheit gibt.

Zugleich trauert Reger um einen geliebten Menschen, seine verstorbene Frau, die er ebenfalls im Kunsthistorischen Museum in Wien kennengelernt hat. Ihr Verlust hat ihm auch vor Augen geführt, dass selbst die herrlichsten Gemälde der alten Meister keineswegs einen geliebten Menschen ersetzen können, was auch wieder zu einem Ausgangspunkt der Betrachtung wird, wenn es nämlich um die Frage der Perfektion geht: Keines der Gemälde ist vollkommen und perfekt und die Anschauung derselben macht dies deutlich, man findet Makel und man findet Fehler. Eben aus diesem Grund könne die Kunst auch kein Ausweg oder Ersatz für einen Menschen sein, so Regers Auffassung.

Neben dieser Kunstbetrachtung ist Reger auch ein scharfer Kritiker der kulturellen und politischen Umstände seiner Heimat Österreich. Hier werden nicht nur Politikerinnen und Politiker und Repräsentantinnen und Repräsentanten des Staates angegriffen, sondern es erfolgt generell ein Rundumschlag auf die Bevölkerung, öffentliche Einrichtungen (die zwar eine hervorragende Mehlspeisen-, zugleich aber keine Toilettenkultur besitzen) und

abschließend das Burgtheater, in welches Reger Atzbacher schließlich einlädt. Der Wunsch Atzbacher ins Theater einzuladen, war auch – wie sich abschließend zeigt – der Grund, weshalb Reger ihn gleich an zwei Tagen in Folge in das Kunsthistorische Museum gebeten hat.

4.2 Text

4.2.1 Entstehungsgeschichte

Die Planung des Romans *Alte Meister* und auch seine Fertigstellung fielen in jene Zeit der Jahre 1984 und 1985, in denen sich die österreichische Öffentlichkeit mit dem Skandal um Thomas Bernhards vorheriges Buch *Holzfällen* auseinandersetzte. Bereits im Januar des Jahres 1985 informierte Thomas Bernhard seinen Verleger Siegfried Unseld über das neue Buch. Dieser notiert: „[...] er konnte arbeiten, Wien sei produktiv für ihn. Ende März möchte ich noch einmal kommen, er würde mir dann das Manuskript seines nächsten Romans ‚Alte Meister‘ übergeben.“¹⁶³ Es sollte Bernhards letztes Werk werden, das erst 1986 erschienene Werk *Auslöschung* wurde bereits Anfang der 1980er Jahre geschrieben.¹⁶⁴

Wie weit *Alte Meister* im Januar 1985 schon gediehen war, ist schwer zu sagen. Der Titel, der sich nicht mehr ändern sollte, sowie die tatsächliche Abgabe des Manuskripts zum versprochenen Zeitpunkt, nämlich tatsächlich im März 1985, sprechen dafür, dass der Roman zur Zeit von Unselds Besuch bereits zu großen Teilen fertiggestellt war.¹⁶⁵

Geprägt und immer noch betroffen von den Vorfällen rund um *Holzfällen*, wünschte Bernhard nach der Ablieferung des Manuskripts keine Auslieferung des Romans *Alte Meister* nach Österreich und teilte dies seinem Verleger

¹⁶³ Reisebericht Siegfried Unselds, Wien–Hamburg, 27.–29. Januar 1985, zit. nach: Fellinger u.a., Der Briefwechsel, S. 716.

¹⁶⁴ Vgl. Hens, Gregor: Thomas Bernhards Trilogie der Künste. Der Untergeher, Holzfällen, Alte Meister. Columbia: Camden House 1999, S. 131.

¹⁶⁵ Vgl. Huber, Martin und Wendelin Schmidt-Dengler: Kommentar. In: Bernhard, Thomas: Alte Meister. Herausgegeben von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 198.

mehrfach mit. Diese Auseinandersetzung verschärfte sich zusehends und wurde nicht nur bei persönlichen Treffen sondern außerdem noch brieflich und telefonisch ausgetragen. Unseld selbst war für eine Aufhebung der während des *Holzfällen*-Prozesses verhängten Liefersperre von Bernhards Büchern nach Österreich. Bernhard wiederum wünschte sich deren Aufrechterhaltung. Wie ernst es Bernhard mit diesem Wunsch war, verdeutlicht sich in einer Aufzeichnung von Siegfried Unseld vom 17. August 1985. In dessen Reisebericht heißt es:

[...] Besuch bei *Thomas Bernhard* in Ohlsdorf. Er empfing mich mit einer halbstündigen Kanonade von Vorwürfen: mein Brief in Sachen Auslieferungsstopps [hierbei handelt es sich um einen Brief Siegfried Unselds vom 7. August 1985, in welchem dieser Thomas Bernhard noch einmal seine Gründe für die Aufhebung des Lieferungsverbots skizziert]. Wie gut, daß ich nicht sehen würde, welche Bemerkungen er an den Rand geschrieben habe. Zweimal habe er schon eine Antwort formuliert, die den Bruch der Beziehungen zum Inhalt hätten. [...] Im übrigen [sic!] sei ihm sonst alles gleich, wir könnten machen, was wir wollten.¹⁶⁶

Schlussendlich gab Bernhard also nach, was zur Folge hatte, dass das Buch am 22. August 1985 ausgeliefert wurde.

Zusätzlich sollte beachtet werden, dass man bei dem Werk *Alte Meister* eine der Quellen Thomas Bernhards kennt, nämlich ein Buch der damaligen Direktorin des Kunsthistorischen Museums Friderike Klauner mit dem Titel *Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Vier Jahrhunderte europäischer Malerei*. In der Passage über Tintoretos „Bildnis eines weißbärtigen Mannes“ hat Thomas Bernhard Unterstreichungen vorgenommen.¹⁶⁷

¹⁶⁶ Reisebericht Siegfried Unselds, Zürich–Salzburg, 14.–19. August 1985, zit. nach: Fellingner u.a., *Der Briefwechsel*, S. 735f. (Anmerkung S.K.)

¹⁶⁷ Vgl. Huber & Schmidt-Dengler, *Kommentar*, S. 208–211.

4.2.2 Interpretation

Viele Literaturwissenschaftlerinnen und Literaturwissenschaftler sind sich darüber einig, dass mit dem Werk *Alte Meister* der Abschluss einer Art Trilogie geschaffen worden ist, die außer *Alte Meister* noch die Werke *Holzfällen* und *Der Untergeher* enthält. Nachdem die Themen Musik und Schauspielkunst in den beiden anderen Büchern thematisiert wurden, wird in *Alte Meister* nun zudem noch die bildende Kunst aufgegriffen. Ausgehend von den Aussagen des Musikkritikers (und Privatphilosophen) Reger erstreckt sich ein Netz von Behauptungen, Ansichten und Methoden dieser Figur über den Inhalt des Romans, die von einer seiner Bezugspersonen, dem philosophischen Schriftsteller Atzbacher festgehalten werden. Gleich der erste Satz eröffnet mit der kleinen Formulierung „schreibt Atzbacher“¹⁶⁸ eine Klammer, welche den Erzähler der Handlung ausweist und die sich mit dem vorletzten Satz, einem wiederholten „schreibt Atzbacher“¹⁶⁹ wieder schließt. Die Betrachtung des Textes ist also die Betrachtung eines Textes einer Figur, wobei daraus nicht geschlossen werden kann, ob der Verfasser des Romans selbst, also Thomas Bernhard, nicht noch einen zusätzlichen Herausgeber mitbedacht hat oder sich, in seiner Rolle als Autor, als ein solcher imaginärer Verfasser gesehen hat, was jedoch für diese Arbeit nicht relevant ist. Worauf jedoch das Augenmerk gerichtet werden muss, ist, dass es sich bei dem Erzähler um eine Figur namens Atzbacher handelt, der Ich-Erzähler, also Teil der fiktiven Welt des Romans ist und am Geschehen teilhat. Es ist aber auch wichtig, dass er die Geschehnisse der Handlung mit all ihren Dialogen und Monologen, Ereignissen und Figuren aufgeschrieben hat.

Die Beobachtung Atzbachers dauert von 10:30 bis 11:30, in welcher jedoch, abgesehen von der Beobachtung und dem Auftreten diverser Reisegruppen an äußeren Handlungen wenig geschieht. Atzbacher verbringt einen Großteil dieser Zeit damit, über Reger und dessen übliche Monologe nachzudenken und diese zu rekapitulieren. Im Anschluss daran folgt ein weiterer Monolog Regers, dem Atzbacher lauscht, ehe sie das Kunsthistorische Museum gemeinsam

¹⁶⁸ Bernhard, Thomas: *Alte Meister*. Komödie. Frankfurt am Main: Suhrkamp ¹⁵2013, S. 7.

¹⁶⁹ Ebd., S. 311.

verlassen und Reger seinen Zuhörer und Begleiter fragt, ob dieser mit ihm abends in das Burgtheater gehen möchte. Ich würde mich hier Birgit Schwaner anschließen, die in ihrer Arbeit, von 2 bis 3 Stunden Handlungszeit ausgeht.¹⁷⁰

4.2.3 Figuren

Reger

Der Musikkritiker Reger gehört zu den ältesten Protagonisten im Werk von Thomas Bernhard. Sein Leben beschreibt er durchwegs als negativ, er berichtet überschatteten Kindheit und einem Leben in Wien, das geprägt war von „Deprimiation“ und „Hoffnungslosigkeit“.

Man könnte annehmen, dass Reger als Kunstkritiker einen anderen Zugang zur Kunst haben könnte als andere Figuren Thomas Bernhards, weil er ja Kritiken über andere Kunstwerke schreibt, doch Reger selbst sieht sich gewissermaßen als Künstler: als Schriftsteller, Maler und Musiker in einem, da er seine kritischen Artikel als Kunststücke betrachtet.¹⁷¹

Er widmet sich der Kunstbetrachtung aufopfernd und absolut, erteilt ihr jedoch nach dem Tod seiner Frau eine Absage, da er sich von der Kunst alleingelassen sieht. Die Enttäuschung ist eine doppelte: Mit dem Verlust eines geliebten Menschen konfrontiert, liefert sie keinerlei Ersatz, sie kann nur als temporäre Fluchtmöglichkeit gesehen werden. Eine Lösung angesichts der Trauer, die Reger nach dem Tod seiner Frau empfindet, bietet sie ihm ebenso wenig wie erhofften Trost.¹⁷²

Die Kunst hält außerdem, gemessen an Regers strenger Doktrin, dessen Betrachtung nicht stand, die, von den Künstlern angestrebte, Perfektion und Vollkommenheit existiert nicht. Jedes Bild offenbare – wenn man Reger glaubt – irgendwann einen entscheidenden Fehler, der seine Unvollkommenheit

¹⁷⁰ Vgl. Schwaner, Brigitte: Nichts als ein Spiegelkabinett? Zur Kunst- und Kulturkritik in Thomas Bernhards „Alte Meister“. Diplomarbeit. Universität Wien. 1993, S. 15.

¹⁷¹ Vgl. Thill, Anne: Die Kunst, die Komik und das Erzählen im Werk Thomas Bernhards. Textinterpretationen und die Entwicklung des Gesamtwerks. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011, S. 560.

¹⁷² Vgl. ebd., S. 570.

darstelle. Gemäß seiner Vorstellung wäre das Vollkommene für Menschen allerdings auch nicht erträglich.

Da die Kunst keinerlei Befriedigung schaffen kann, wird sie von Reger einer kritischen Analyse unterzogen, vor der letztendlich keines der Kunstwerke Bestand haben kann. Die Unvollkommenheit liefert somit für den Kritiker einen Zugang, er kann aus dem Aufzeigen dieser Fehler sowohl Freude als auch Selbstlegitimation gewinnen.¹⁷³

Vollkommenheit, insofern sie nicht einmalig und wiederholbar wäre, würde einen Kritiker oder eine Kritikerin sprach- und seine oder ihre Kritiken damit sinnlos machen. Und da ihm derartige Fragmentierung in Anbetracht der Kunst als sinnvoll erscheint, startet er zudem den Versuch, sie ebenfalls auf sein Leben zu übertragen, um dieses ertragen zu können. Er will sich gegen eine „totale Verzweiflung“ wehren,¹⁷⁴ die ihm jeden Tag in einem (österreichischen) Alltag zu widerfahren scheint, wenngleich der Erfolg fraglich scheint, angesichts der immer wieder aufflammenden Österreichbeschimpfungen.¹⁷⁵ Auch an der katholischen Kirche lässt Reger kein gutes Haar.

Davon unabhängig behält er sich aber den Ansatz und Willen zur Fragmentierung. Doch solche Überlegungen alleine genügen Reger nicht, er benötigt Menschen seiner Umwelt, braucht Sprachrohre und Vermittler, um sich weiter zu verwirklichen.

Atzbacher

Atzbacher ist in mehrfacher Hinsicht ein Vermittler. Er fungiert als Beobachter einer Situation, die dank seiner Niederschrift an die einzelne Leserin und den einzelnen Leser gelangt. Durch Atzbacher erfährt man etwas über Reger, über dessen Auftreten und Verhalten, vor allem aber erfährt man sehr viel über dessen Gedanken und Theorien, von denen Atzbacher selbst durchaus angetan zu sein scheint. Da er also diese Vermittlerrolle innehat, fällt jene des Protagonisten Reger zu. Atzbacher gibt sich vorerst autonom, er glaubt sich

¹⁷³ Vgl. Werkmann, Björn: Auslöschung, Fragmentierung und Projektion in Thomas Bernhards später Prosa. Gescheiterte Studien oder geglückte Existenzweisen?. Marburg: Tectum 2011, S. 27.

¹⁷⁴ Vgl. Bernhard, Alte Meister, S. 224.

¹⁷⁵ Vgl. Werkmann, Auslöschung, Fragmentierung und Projektion, S. 28f.

nicht in jenem Zwang Regers verhaftet, der jeden zweiten Tag (außer montags) in das Kunsthistorische Museum geht,¹⁷⁶ doch er ist, ebenso wie der Saaldiener Irrsigler, ebenfalls zu einem Werkzeug für Reger geworden, zu einem der Sprachrohre, derer sich der Musikkritiker zu bedienen weiß.

Wie oben bereits erwähnt, schreibt Atzbacher. Der ‚Bericht‘ – wenn man so will – der dem Roman innewohnt, von ihm verfasst worden: eine Niederschrift der Regerschen Gedankenkonstruktionen scheint gelungen. Von der scheinbaren Souveränität bei der Wahl der Besuchstage abgesehen, liefert Atzbacher als ein weiteres Sprachrohr (neben Irrsigler) ein Buch oder einen Bericht mit Regers Gedanken, in die sich keine anderen Meinungen einmischen, nicht einmal die von Atzbacher selbst.¹⁷⁷

Irrsigler

Auch Irrsigler, der Saaldiener und Museumswächter, ist ein Sprachrohr Regers. Nicht nur, dass dieser sich darum kümmert, dass Reger stets seinen Platz vor Tintoretts Gemälde einnehmen kann, wenn ihm danach ist, und gerne auch einmal den Saal für andere Besucherinnen und Besucher verschließt, wenn Reger meint, alleine sein zu wollen, Irrsigler hat auch schon die Gedanken von Reger übernommen und sie sind zu seinen eigenen Gedanken geworden. Sondern er spricht sogar wie Reger und passt also seine Persönlichkeit an die des Musikkritikers an: Kunstwerke, die dieser hasst, hasst konsequenterweise auch Irrsigler.¹⁷⁸ In seiner Rolle als Saaldiener hat er während der Handlung den weitesten Bewegungsradius, was schon alleine angesichts seines Berufs notwendig ist. Daneben erfüllt er Reger dessen Wünsche, indem er für Reger an verschiedene Orte geht, wo dieser nicht hingehen kann oder will. Er erweitert sozusagen Regers Bewegungsradius, weshalb ihr Verhältnis im Roman als „ideales Distanzverhältnis“ bezeichnet wird.¹⁷⁹ Durch diese Aufgaben ist Irrsigler aber auch das freieste Element in der Konstellation

¹⁷⁶ Vgl. Kaufmann, Sylvia: *The Importance of Romantic Aesthetics for the Interpretation of Thomas Bernhard's „Auslöschung. Ein Zerfall“ and „Alte Meister. Komödie“*. Stuttgart: Heinz 1998, S. 104f.

¹⁷⁷ Vgl. Hens, Thomas Bernhards *Trilogie der Künste*, S. 165.

¹⁷⁸ Vgl. Kaufmann, Sylvia: *The Importance of Romantic Aesthetics*, S. 103.

¹⁷⁹ Bernhard, *Alte Meister*, S. 205.

Reger–Atzbcher–Irrsigler. Er kann auch der Handlung auch verschwinden und Reger die gewünschte Zeitung *Times* bringen.¹⁸⁰

Regers Frau

In der Reihe der Mann-Frau-Beziehungen innerhalb von Thomas Bernhards Gesamtwerk, sind die Verhältnisse stets als eher schwierig zu betrachten. Viele männliche Figuren versuchen sich, durch die Unterdrückung ihrer weiblichen Mitspielerinnen selbst zu definieren, indem sie mittels ihrer Macht zu unterdrücken versuchen. Auch im Stück *Der Weltverbesserer* begegnet der Leserin respektive dem Leser eine solche Mann-Frau-Beziehung, die von gegenseitiger Abhängigkeit, von Hass, Unterdrückung und dem Versuch der Demütigung, aber eben auch stillem Widerstand geprägt ist.

Der Musikkritiker Reger ist Witwer, seine Frau ist nach einem Unfall verstorben, worunter der Zurückgebliebene sehr zu leiden hat. Auf den ersten Blick könnte man diesen Verlust und die damit verbundene Trauer als eine über das Abhandenkommen eines etablierten Selbstverwirklichungspotentials gelesen werden, schon alleine Regers Beschreibung der ersten Begegnung legt das nahe:

„Es war ein trüber Tag, sagte er, ich war verzweifelt, ich beschäftigte mich damals sehr eindringlich mit Schopenhauer, nachdem ich an Descartes die Lust verloren hatte, damals überhaupt an den französischen Geistern und ich saß hier auf dieser Bank und sinnierte über einen bestimmten schopenhauerischen Satz, ich kann nicht mehr sagen, über welchen Satz, sagte er. Da setzte sich plötzlich eine störrische Frau neben mich auf die Bank und stand nicht mehr auf. Ich hatte Irrsigler ein Zeichen gegeben, aber Irrsigler verstand zuerst nicht, was mein Zeichen zu bedeuten habe und war dann auch nicht fähig, die neben mir sitzende Frau zum Aufstehen und Weggehen zu bringen, die Frau saß da und starrte den Weißbärtigen Mann an, sagte Reger, und ich glaube, sie starrte den Weißbärtigen Mann eine Stunde lang an. Gefällt Ihnen denn dieser Weißbärtige Mann von Tintoretto so gut? habe ich die neben mir Sitzende gefragt, sagte Reger, und ich bekam zuerst keine Antwort auf meine Frage. Erst nach längerer Zeit sagte die Frau ein mich tatsächlich faszinierendes Nein, ein solches Nein hatte ich bis zu diesem Nein noch nicht gehört, sagte Reger.“¹⁸¹

¹⁸⁰ Vgl. Hens, Thomas Bernhards Trilogie der Künste, S. 515.

¹⁸¹ Bernhard, Alte Meister, S. 196f.

Davon ausgehend, was für eine Bedeutung Reger dem Gemälde Tintorettos zukommen lässt, dem er mit seinem kritischen Blick bis dahin nicht beikommen hat können, birgt diese erste Begegnung reichlich Spannungspotential.

Auch fällt auf, dass Reger, egal wie viel er von seiner Frau spricht, doch an keiner Stelle des Romans ihren Namen erwähnt. Innerhalb der gemeinsamen Beziehung beginnt er zusehends, sie zu verändern, ihr seinen Kunstwillen aufzuzwingen. Literaten und Maler, die ihre Bewunderung genießen, werden ihr von ihm ausgetrieben, er dominiert die gemeinsame Beziehung, nur ihre Vorliebe für den Jugendstil, der ebenfalls etwas ist, was Reger verhasst ist, bewahrt sie sich. Anne Thill hat in ihrer Dissertation ebenfalls aufgezeigt, dass sich auch kurz vor dem Tod von Regers Frau seine Dominanz in der Beziehung abzeichnet, als sie auf dem vereisten Weg vor dem Kunsthistorischen Museum stürzt und an den Folgen stirbt, denn bei dem Unfall geht er ihr voran und sie muss ihm folgen.¹⁸² Auch Björn Werkmann hat in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen, dass Reger bei seiner Frau durch die allmähliche Überbrückung ihrer eigenen Existenz, in der er sogar die Auslöschung ihrer Existenz sieht, zur Sicherung von Regers Existenz beiträgt.¹⁸³

Kurzum spräche also vieles dafür, dass die Frau, die Reger sich als Gefährtin auserkoren hat, auch nur ein Teil seines geistigen Vermächtnisses hätte werden sollen und dadurch ihre Bedeutung für ihn gewonnen hat. Diesem Eindruck treten allerdings Momente der emotionalen Verbundenheit zu seiner Frau entgegen, wenn Reger – was gerade im Vergleich zu anderen Protagonisten Bernhards auffällig ist – von der Liebe zu seiner Frau spricht.¹⁸⁴ Sie war für Reger nicht nur eine reine Notwendigkeit, sondern die Beziehung daneben außerdem von Ehrfurcht und Liebe geprägt, wenn man Regers Worten Glauben schenken will.¹⁸⁵ Auch stürzt ihn ihr Verlust in einen Zustand der Verwahrlosung. Selbst wenn man diesem Zustand erneut die Scheinheiligkeit des Musikkritikers mit Hang zur Selbstinszenierung attestieren

¹⁸² Vgl. Thill, Die Kunst, die Komik und das Erzählen, S. 563.

¹⁸³ Vgl. Werkmann, Auslöschung, Fragmentierung und Projektion, S. 45.

¹⁸⁴ *Der Weltverbesserer* liefert in der Textfassung ein passendes Vergleichsbeispiel, wenn er sagt: „Der einzige Mensch / den ich wirklich geliebt habe / war meine Großmutter.“, während die Frau neben ihm sitzt und strickt. (Bernhard, *Der Weltverbesserer*, S. 175)

¹⁸⁵ Vgl. Thill, Die Kunst, die Komik und das Erzählen, S. 564.

möchte, so scheint er doch ehrlich und aufrichtig um sie zu trauern, er spricht von seinem Weinen um sie und er spricht auch vom Verlust seines wichtigsten Menschen. Er überwindet hier die Eitelkeit des Selbstdarstellers und wird in seiner Trauer und Verlassenheit aufrichtiger.¹⁸⁶

Der Germanist Gregor Hens hat auch darauf hingewiesen, dass der Tod von Hedwig Stavianicek, einer guten Freundin Bernhards, die er stets als seinen ‚Lebensmenschen‘ bezeichnet hat, Einfluss auf die Gestaltung von Regers Frau und die Beschreibung von Regers Trauer gehabt haben dürfte.¹⁸⁷ Auch der Germanist Manfred Mittermayer sieht in der beschriebenen Trauer des Protagonisten unter anderem ein Requiem auf die 1984 verstorbene Stavianicek.¹⁸⁸

¹⁸⁶ Vgl. ebd., S. 564f.

¹⁸⁷ Vgl. Hens, Thomas Bernhards Trilogie der Künste, S. 135.

¹⁸⁸ Vgl. Mittermayer, Thomas Bernhard, S. 70.

4.3 Graphic Novel-Adaption

Bei der Überführung des Romans in die Ebene des Comics kommen noch zusätzliche Elemente zum Einsatz, die bei der Graphic Novel-Fassung von *Der Weltverbesserer* nicht so häufig auftreten.

Ein ganz zentrales Mittel ist der so genannte Blocktext, ein Teil einer Seite und eines Panels, in dem sowohl der Ich-Erzähler und (vertreten durch denselben) auch der beobachtete Reger zu Wort kommen.



Abbildung 8: Beispiel für einen Blocktext

Die Funktionen von Blocktexten lassen sich wie folgt beschreiben: „Blocktexte nehmen neben der Bewusstseinsdarstellung alle Arten von Erzähleräußerungen auf, wobei sämtliche aus der geschriebenen Literatur bekannten Spielarten auftreten.“¹⁸⁹

Anders als bei *Der Weltverbesserer*, wo überwiegend der Monolog einer Figur die Szenen dominiert, kommt es bei dem Roman *Alte Meister* oftmals zu ausformulierten Darstellungen persönlicher Empfindungen und Einstellungen. Der Erzähler Atzbacher (dessen Name in der Adaption von Mahler ausgespart bleibt) gibt eigene Eindrücke wieder und diese Gedanken finden ihren Platz in den Blocktexten der Graphic Novel. Nun hätte es sich angeboten, dass die Worte Regers, der ja immerhin viel und ausgiebig spricht, mittels Sprechblasen hätten dargestellt werden können, aber über weite Strecken hin finden sich auch dessen Monologe innerhalb von Blocktexten wieder. Dadurch gewinnen diese eine besondere Bedeutung: Sie sind nicht nur Hilfsmittel zur Ein- oder Überleitung, die am oberen oder unteren Panelrand fixiert werden, sondern sind oft auch dynamisch auf den Seiten verteilt, wie sich in der Panelanalyse zeigen wird. Bei den Blocktexten handelt es sich um nicht-lineare Anordnung der Blocktexte.¹⁹⁰

¹⁸⁹ Schüwer, Martin: *Wie Comics erzählen. Grundriss einer intermedialen Erzähltheorie der grafischen Literatur*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 2008, S. 332.

¹⁹⁰ Vgl. Krafft, *Comics lesen*, S. 112.

4.3.1 Panelanalyse *Alte Meister*

Panel 1: Eröffnung durch Blocktext, das Bild selbst (scheinbar der Innenraum eines Museums) kann erst durch die Erklärung innerhalb des Blocktextes „...im Kunsthistorischen Museum verabredet...“ verstanden werden.¹⁹¹ Setzung des HZ¹⁹² Erzähler, der Hauptfigur, die namenlos bleibt. Panel 1 gibt uns allerdings noch keine Garantie, dass es sich bei der abgebildeten Person um die Figur handelt, deren Gedanken in den zwei Blocktexten wiedergegeben werden. Die Figur, deren Namen dem Lesenden vorenthalten bleibt wird freilich als Beobachter angenommen, wenn auch nicht sicher ist, ob nicht aus einer Ich-Perspektive beobachtet wird und es sich bei der Figur um den zu beobachtenden Reger handelt.¹⁹³

Panel 2: Der Blocktext führt die Szenerie noch etwas weiter aus. Das RZ Museum ist immer noch vorhanden. Das HZ Person, die in Panel 1 bereits sichtbar war, taucht auch hier wieder auf. Als gesetzt darf nun angenommen werden, dass es sich bei ihr um die Person handelt die innerhalb der Blocktexte spricht, um das ‚Ich‘. Innerhalb des RZ Museum wird nun ein Verweis auf reale Kunstwerke hergestellt, wodurch sich einzelne Elemente des RZ zu gesetzten HZ wandeln. Die schemenhafte Darstellung von Tintoretts „Bildnis eines weißbärtigen Mannes“,¹⁹⁴ die in Panel 1 noch keine Bedeutung vorzuweisen gehabt hat, wird hier nun durch eine Nennung und Fokussierung zum HZ erhoben. Auch das Bild zur Linken, das – nicht einmal völlig dargestellt – in den Bereich der RZ fallen könnte, wird durch die Benennung innerhalb des Blocktextes, nämlich als ein (karikiert, vereinfacht dargestelltes) Bild des Malers Tizian zu einem HZ. Bei diesem Bild handelt es sich um „Nympe und Schäfer“ von Tizian.

¹⁹¹ Mahler, *Alte Meister*, S. 7, Panel 1.

¹⁹² Für die Panelanalyse werden fortan die Abkürzungen HZ für Handlungszeichen und RZ für Raumzeichen verwendet. Vgl. dazu auch Kapitel 2.3.

¹⁹³ Hierbei hilft freilich, wenn die Lektüre des Romans *Alte Meister* bekannt ist, denn dann wird man sich Reger mutmaßlich anders vorstellen und auch mit der Situation ein wenig besser vertraut sein

¹⁹⁴ Eine genaue Auflistung der im Comic adaptierten Gemälde findet sich im Anhang.

Panel 3: Blocktext liefert in diesem Panel eine genauere Beschreibung einer Figur, des Saaldieners Irrsigler, der hierdurch erstmals als HZ gesetzt wird. Die im Blocktext genannten Handlungen sind allerdings nicht deskriptiv, und werden bildlich im Panel selbst wiederholt, die Beschreibung steht vor oder nach der bildlich dargestellten Handlung. Als RZ fungiert immer noch der Durchgang zweier Säle des Museums, das (angedeutete) Bild von Tintorettos „Weißbärtigem Mann“ dient als HZ immer noch dazu, den im Hintergrund erkennbaren Raum als den Saal auszuweisen, in dem die zu beobachtende Person Reger sitzt.

Panel 4: Der Blocktext beschreibt weiter die Figur des Saaldieners Irrsigler. Durch sein erneutes Auftreten kann angenommen werden, dass es sich bei der Darstellung um eine wiederkehrende Figur, nicht um zwei sich sehr ähnlich sehende Figuren handelt. Das RZ ist hierbei das Museum und dient der Information des Lesenden, dass es sich immer noch um eine Szene innerhalb eines Museums handelt.

Panel 5: Der Blocktext fungiert weiterhin als Informationsquelle über die Figur des Saaldieners Irrsigler, während dieser als HZ durch das gezeichnete Museum wandert. Er interagiert dabei mit den gezeichneten Stufen, was jedoch nicht eigentlich für die Geschichte relevant ist. Es soll eine Abbildung eines Alltags innerhalb des Museums sein, keine Illustration des Blocktextes an sich.

Panel 6: Die Figur des Saaldieners spaziert an einem Gemälde vorbei, das innerhalb des RZ *Museumsgang* hängt (dieser selbst wird illustriert durch die gängigen Absperrungen, die man in einem Museum vor einem Bild erwarten würde und auch mittels der angedeuteten Informationstafeln neben den Gemälden). Dieses Gemälde ist eine Imitation. Während von dem linken und rechten Gemälde nur die jeweils äußeren Rahmen zu sehen sind, agieren sie im Hintergrund. Das große Bild in der Mitte jedoch hebt sich aus den RZ hervor und kann im Kontext des erklärenden Blocktextes gelesen werden. Dort heißt es: „Auch zur Polizei hatte Irrsigler ja nur gehen wollen, weil ihm mit dem Beruf als Polizist das Kleiderproblem als gelöst erschien.“¹⁹⁵ Die pompöse Darstellung

¹⁹⁵ Mahler, *Alte Meister*, S. 12, Panel 6.

der Kleidung auf dem Gemälde kann als Fortführung des Blocktextes erachtet werden. Die Frage der Kleidung, vielmehr die Frage der Uniform und ihrer Bedeutung, wird durch eine, wenn auch karikierte und also lächerliche, in dieser Lächerlichkeit aber doch imposante Uniform des Kaisers hervorgehoben.

Panel 7: Der Blocktext führt hierbei weiter den Monolog des Erzählers über die Figur Irrsigler aus und greift den Gedanken aus den vorherigen Blocktexten wieder auf. Die Figur auf dem Panel selbst steht hinter einer Absperrung vor einer Türe, wobei hier die Abgrenzung zum RZ nicht so einfach möglich ist. Der Hintergrund selbst dient nicht einfach der Untermalung und Orientierung, in diesem Fall findet ein Wechselspiel zwischen der Figur Irrsigler und dem Museum selbst statt: Er steht als Saaldiener und somit als Sicherheitsbeamter im Raum und vollführt damit eine Tätigkeit. Es ist in diesem Panel nicht unbedeutend, wo er steht, insofern rücken einzelne Elemente des Hintergrunds (die bewachte Türe und die Absperrungen vor der Figur Irrsiglers) und auch des Vordergrunds vom Feld der RZ in jene der HZ, wenn auch nur kombiniert mit jenem HZ, das die Figur Irrsigler bei seiner Tätigkeit darstellt.

Panel 8: Auch hier wird der Text innerhalb der Blocktexte fortgeführt, die Figur Irrsiglers versieht im Hintergrund ihren Dienst auf einem Gang des Museums. Hier gibt es keinen klaren Bezug von Blocktext auf das Bild, weshalb der Vorder- und Hintergrund auf der Ebene der RZ bleibt.

Panel 9: Im Blocktext dieses Panels werden die Gedanken des Saaldieners Irrsigler durch den Erzähler wiedergegeben, wobei sich hier ein Bezug zum Abgebildeten herstellen lässt, der einen komischen Effekt provoziert: Im Blocktext heißt es: „einen *verantwortungsvolleren, gleichzeitig aber auch leichteren Dienst* als im Kunsthistorischen Museum könne er, Irrsigler, sich nicht vorstellen.“¹⁹⁶ Der linke Teil der Umgebung des Museums ist diesbezüglich nur als RZ zu erachten, indem die Figur Irrsiglers hervortritt, alles, was rechts der Bildmitte passiert, das Bild („Helena Tourment“ von Rubens), die Absperrung und die Person mit dem Fotoapparat sind aber als HZ einer drohenden,

¹⁹⁶ Ebd., S. 15, Panel 9.

ironischen Handlung zu verstehen.¹⁹⁷ Eine derartige Überschreitung würde das Einschreiten des Saaldieners notwendig machen. Ob es sich bei diesem Einschreiten nun tatsächlich um einen Dienst handelt (und ob ein Saalaufseher tatsächlich einschreiten würde), der verantwortungsvoller, zugleich aber auch nicht leichter sein könnte, als jeder andere Dienst, erweitert die ohnehin schon ironie-geladene Äußerung um eine bildliche Ebene. Einerseits lässt sich fragen, ob es denn wirklich ein Höchstmaß an Verantwortung benötigt, um das Verwenden von Blitzlicht zu verhindern oder ob es nicht wichtiger wäre, einen Diebstahl oder eine Beschädigung zu vermeiden. Dies wäre wohl besser dargestellt durch eine Person, die versucht ein Gemälde zu stehlen oder irgendwie zu beschädigen. Andererseits kann auch die Leichtigkeit des Dienstes in Frage gestellt werden, denn ob es einfach wäre, beispielsweise einen Dieb zu überwältigen, sollte dieser tatsächlich versuchen ein Gemälde zu entwenden, ist fraglich. Gerade aber weil das Panel solche Fragen aufwirft, kommt es eben zur Komik der Situation. Auch der gewandte Kopf der nicht weiter bezeichneten Person in dem Panel lässt die Frage aufkommen, ob sie selbst vielleicht nicht sicher ist, ob hier durch das Fotografieren eine Zuwiderhandlung gegen die Hausordnung besteht und dass sie eventuell die Reaktion des Saaldieners abwarten möchte. Ob diese Reaktion nun verantwortungsvoll oder leicht oder beides ist, obliegt wohl dem Urteil der Leserin beziehungsweise des Lesers.

Panel 10: Auch hier geben die zwei Blocktexte die Gedanken der Figur Irrsiglers wieder und werden von der Zeichnung selbst untermalt und auf ironische Weise weitergeführt. Im Blocktext wird darauf hingewiesen, dass der Dienst bei der Polizei, den Irrsigler gerne angetreten hätte, wo er aber nicht

¹⁹⁷ Gemäß der Hausordnung des realen Kunsthistorischen Museums Wien ist es erlaubt Fotos zu machen, wenn auch ohne Blitz. (Kunsthistorisches Museum Wien: Besucherordnung. In: http://www.khm.at/fileadmin/content/KHM/Aktuelle_Meldungen/2011/BESUCHERORDNUNG.pdf [23.03.2015]) Im Roman *Alte Meister* heißt es wiederum an einer Stelle: „Irrsigler hat einmal gesagt, er habe meine spätere Frau damals längere Zeit im Sebastiano-Saal *beobachtet*, es sei ihm nicht klar gewesen, was der Grund gewesen sei für ihr ihm von Anfang an *merkwürdiges Verhalten*, ja er habe sogar den Gedanken gehabt, sie sei im Begriff, eines der im Sebastiano-Saal hängenden Gemälde zu fotografieren, was strikt verboten ist, [...]“ (Bernhard, *Alte Meister*, S. 201f.) Je nachdem, welche ‚Hausordnung‘ man als gegeben ansehen möchte, ist die Situation mehr oder weniger ironisch, aber ironisch als solche bleibt sie.

aufgenommen worden war, „tagtäglich lebensgefährlich [ist, ...] der Dienst im Kunsthistorischen Museum nicht.“¹⁹⁸. Vor dem Hintergrund als RZ, einem Gemälde und angedeuteten Wänden, Säulen und ähnlichem findet sich auch die Statue des Theseus, der den Kentauren erschlägt von Antonio Canova. Auch hierbei wird ein komischer Kontrast hergestellt, schon alleine angesichts der Übergröße der Statue gegenüber dem sehr klein gezeichneten Irrsigler, der (realistisch betrachtet) wohl nicht einmal in der Lage wäre, das Schild mit der Erklärung zu der Statue in diesem Panel zu lesen. Aufgrund dieser Bedeutung, weil eben auch in diesem Fall die Statue, die als Hintergrund vor dem vorbeisclendernden HZ Irrsigler, durch den Kontext des Blocktextes eine Bedeutung gewinnt, die über jene des Hintergrundes hinausgeht, wird die Statue in die Ebene der HZ gehoben.

Panel 11: Irrsigler durchschreitet in diesem Panel eine Türe, die damit nicht mehr rein dem Hintergrund zugeordnet werden kann. Generell wäre es für den Blocktext, der die Eintönigkeit seines Alltags erwähnt, wohl weniger relevant, um was für eine Türe es sich handelt. Ihre einzige Bedeutung wäre, dass Irrsigler sie öffnet und ihren Rahmen bereits zu einem Teil durchschritten hat. Was dem ganzen einen völlig neuen Kontext verleiht, ist das Icon darüber, welches andeutet, dass es sich bei dem Raum hinter besagter Türe um eine Toilette handelt. Irrsigler betritt eine Toilette, ein Gang, der menschlich und tagtäglich ist und somit zur Eintönigkeit hinzugezählt werden kann, denn besonders abwechslungsreich scheint ein solcher nicht zu sein.

Panel 12: Der Blocktext spielt in diesem Panel eine wichtige Rolle für das HZ Irrsigler und auch das HZ des Erzählers, da die beiden Figuren einander gegenüberstehen und es heißt, Irrsigler wäre „ganz erstaunt gewesen, als er mich heute sah“.¹⁹⁹ Zum einen ist dies von Bedeutung, da wir das HZ der Person zur Linken nun als jenes „Ich“ identifizieren können, das innerhalb der Blocktexte spricht, abgesehen von jenen Stellen, an denen es andere Figuren, wie Irrsigler (und später auch Reger) zitierend sprechen lässt. Andererseits wird hier ersichtlich, dass Mahler bei der Darstellung der Figuren die Erklärung

¹⁹⁸ Mahler, Alte Meister, S. 16, Panel 10.

¹⁹⁹ Ebd., S. 18, Panel 12.

innerhalb der Blocktexte verwendet, um Figuren Gefühle zuzuschreiben, die alleine aus der Betrachtung der Figur nicht ersichtlich werden würden. Der „überraschte“ Irrsigler unterscheidet sich nicht durch graphische Ausdrücke, die anderen Comics eigen wären (wie Schweißperlen oder der Verwendung eines Fragezeichens oder Rufzeichens) von anderen Gefühlszuständen. Höchstens, dass er die Nase erhoben hat und die Figur des Erzählers anblickt, könnte als Überraschung gedeutet werden, wenn man in Betracht zieht, dass dieses Agieren immer nur dann stattfindet, wenn im Blocktext vom Erstaunen oder der Verwunderung der Figur Irrsigler die Rede ist. Dennoch ist es hier nicht eindeutig für die Lesende oder den Lesenden zu erkennen, welche Emotionen eine Figur an den Tag legt, weil die Darstellung sehr minimalistisch ist.

Panel 13: In diesem Panel wird die Figur Reger als HZ gesetzt, nachdem die anderen Figuren als Ich-Erzähler, sowie als Irrsigler gekennzeichnet worden sind.

Panel 14: Hier wird zum ersten Mal die Rahmenhandlung verlassen und eine Rückblende eingebaut, es agieren immer noch dieselben Personen als HZ (Ich-Erzähler, Reger und das Bild des weißbärtigen Mannes als Hinweis, wie der Hintergrund gedeutet werden muss), bloß die Aufstellung der Personen ist anders. Dieser Hinweis mag überflüssig erscheinen, erweist sich aber doch als sinnvoll, wenn in Betracht gezogen wird, dass zwischen den einzelnen Panels oftmals große Sprünge stattfinden, die nicht immer nur durch die reine Bild-Abfolge, sondern eben durch ein Bild-Text-Wechselspiel erklärt werden müssen. Dabei gibt es neben der Sprechblase, zwei Blocktext-Teile, bei denen der erste, obere im Bild auf die Vergangenheit hinweist und also im Perfekt verfasst wird, wohingegen der untere Teil im Präsens wieder die Gegenwart der Geschichte, also die Rahmenhandlung fokussiert wird.

Panel 15: Im nächsten Panel wird ähnlich verfahren. Auch hier erlauben die Blocktexte Rückschlüsse darüber, in welcher Zeitebene nun verfahren wird und liefern also eine Erklärung, wo und wie sich das Geschehen des gezeichneten Inhalts (Reger und der Ich-Erzähler auf einer Sitzbank im Hintergrund, Irrsigler, stehend im Vordergrund) abspielt. Dabei findet hier nun ein

Perspektivenwechsel statt, denn die Leserin respektive der Leser findet sich im Bild, abseits des Blocktextes, auf der Seite Irrsiglers wieder, dem die Fähigkeit, zu hören und zu verstehen, was innerhalb des Saals gesprochen wird, vom Ich-Erzähler abgesprochen wird. Dies wird durch eine leere Sprechblase angedeutet, die in diesem besonderen Fall nicht für das Schweigen einer Person steht, sondern dafür, dass Irrsigler, aufgrund der Distanz, nicht verstehen kann, was gesprochen wird.

Panel 16: Wieder wird in den Blocktexten eine Emotion Irrsiglers angesprochen, in diesem Fall Verwunderung, die allerdings erst durch die Nennung im beschreibenden Text ersichtlich zu werden scheint. Es hat sich ein Perspektivenwechsel vollzogen, nicht die Figuren haben Platz getauscht, sondern der Betrachtungswinkel ist dieses Mal ein anderer.

Panel 17: Die Blocktexte verweisen hier auf etwas, was bereits zuvor gesagt worden ist. Dieses wird in einer Sprechblase dargestellt, wobei hier nicht das im Hintergrund abgebildete Museum, sondern eine Person innerhalb des Museums spricht. Die Blocktexte verweisen auf zuvor Gesagtes, sie stehen also nicht auf derselben Zeitebene, wie der Inhalt der Sprechblase. Dies zeigt wiederum die Bedeutung der Blocktexte und ihre Verwendung bei Mahler auf, weil sich nur aus dem Bild und der Sprachblase heraus nicht erkennen lässt, mit wem die Aussage verbunden und wann sie gemacht worden ist.

Panel 18: In diesem Panel liefern die Blocktexte Hintergrundinformationen über die Figur Reger, wobei er als HZ vor dem RZ Museum erscheint. In der Darstellung scheint die Figur Reger reglos zu verharren, nur durch den Blocktext werden die Lesenden darüber informiert, dass er in das Museum geht. Hierbei soll allerdings keine einmalige, sondern eine regelmäßige, zur Gewohnheit gewordene Handlung dargestellt werden. Reger, so heißt es im Blocktext, geht „jeden zweiten Tag ins Kunsthistorische Museum“.²⁰⁰ Der Regen, der mittels schrägen Strichen abgebildet wird,²⁰¹ ist hier allerdings nicht nur als Requisit des Hintergrunds zu verstehen, sondern verstärkt die Aussage

²⁰⁰ Ebd., S. 24, Panel 18.

²⁰¹ Für Erklärungen über Linien siehe Kapitel 2.3.

innerhalb des Blocktextes: dass Reger tatsächlich und unbeirrbar jeden zweiten Tag in das Kunsthistorische Museum geht, unabhängig von Wetter und Witterung, weshalb der Regen in dieser Situation ebenfalls als ein HZ fungiert.

Panel 19: Ausgehend von den Blocktexten wird der Inhalt des Bildes klar, in dem die Figur des Ich-Erzählers doppelt abgebildet ist. Aus dem Text heraus wird klar, dass der Erzähler Reger beobachtet und sich zugleich an das erinnert, was einen Tag zuvor passiert war. Hierbei handelt es sich im Bild nun um eine projizierte Erinnerung, was die doppelte Abbildung erklärt. Wie auch bei Panel 17 ist der Text aus der Sprechblase nicht in diesem Moment präsent und gesprochen, also von der beobachtenden Figur gehört, sondern Teil der erinnerten Szene, die sich bereits abgespielt hat.

Panel 20: Aus diesem Panel lässt sich gut herauslesen, dass in der Comic-Fassung von *Alte Meister* nicht zwingend Sprechblasen verwendet werden, um die Aussagen der Figuren wiederzugeben. Ähnlich der Originalfassung von Thomas Bernhard, fungiert der beobachtende Ich-Erzähler als Sprachrohr der Figuren, in diesem Fall als Sprachrohr Regers. Insofern können Aussagen und Feststellungen Regers durchaus in die Blocktexte versetzt werden. Der zweifache Blocktext in diesem Panel lässt zu Beginn noch keinen Schluss zu, um wessen Aussage es sich hier handelt, erst der zweite, in welchem nur „sagte Reger“ steht,²⁰² lässt erkennen, wer hier die Aussage tätigt. Dies ist eine interessante Umsetzung der sprachlichen Verschachtelung, derer sich Thomas Bernhard in seinen Werken oftmals bedient, welche es nicht gleich ersichtlich und es somit interessanter für die Leserinnen und Leser werden lässt, wessen Meinung und Aussagen soeben vorgetragen werden. Reger selbst wird in der Abbildung auf einer Sitzbank sitzend dargestellt.

Panel 21: Auch hier sitzt Reger, wie es scheint unverändert, auf seiner Sitzbank und innerhalb des Blocktextes werden seine Äußerungen fortgeführt, diesmal über die Beziehung zwischen Goya und dem Kunsthistorischen Museum. Düstere Vögel bevölkern auf einmal die Szenerie und umgeben Reger, doch zeigt dieses Raumzeichen, die hereinbrechenden Vögel und Fledermäuse,

²⁰² Mahler, *Alte Meister*, S. 26, Panel 20.

nicht an, dass ein Ortswechsel stattgefunden hat, sondern vielmehr eine Verknüpfung der Aussage über Goya mit einer imitierten Zeichnung, indem er die Vögel und Fledermäuse aus „Der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer“ abbildet. Auch wird angesprochen, dass die Abwesenheit eines Goya-Gemäldes „geradezu tödlich“ sein kann,²⁰³ wobei die Darstellung der Vögel eine bedrohende Wirkung zum Ausdruck bringt, welche die Worte Regers innerhalb des Blocktextes bekräftigt.

Panel 22: Eine Charakterisierung Regers innerhalb der Blocktexte, die mittels einer Sprechblase begründet wird. Die Beschreibung der Blocktexte ist nun keine Wiedergabe von Regers eigenen Worten, sondern eine Beschreibung des Ich-Erzählers, denen kontrastiv die Sprechblase, die an dieser Stelle unverkennbar auf den immer noch auf der Bank sitzenden Reger Bezug nimmt. Auch in diesem Panel wird die Seelenlandschaft der Figur Reger durch eine Veränderung des RZ hervorgehoben und zeigt dessen Hass auf die Sonne.²⁰⁴

Panel 23: Die Blocktexte sind wieder für Aussagen von Reger reserviert, der über das Spaziergehen und seinen Hass auf das Spaziergehen spricht. Wiederum ist das Bild selbst eine Fortführung der Gedanken, indem das Bild „Immer noch lerne ich“ von Goya angedeutet wird, auf dem ein alter Mann mit zwei Spazierstöcken zu sehen ist, dessen Gesicht aber aufgrund eines inmitten des Bildes platzierten Blocktextes nicht erkennbar ist. Dieser Mann ist umrahmt von schwarzen Strichen, die seine Gemütslage düster aussehen lassen und auf die Ebene außerhalb der dargestellten Figur bringen.²⁰⁵

Panel 24: RZ und HZ zeigen hier wieder den sogenannten „Bordone-Saal“, der bereits erwähnt worden ist. Wieder wird dieser durch das Gemälde des „Weißbärtigen Mannes“ von Tintoretto ausgewiesen, der Blocktext gibt eine Aussage Regers wieder, anhand derer für die Leserinnen und Leser ersichtlich wird, wie bedeutsam dieser Saal für ihn zu sein scheint.

²⁰³ Ebd., S. 27, Panel 21.

²⁰⁴ Ebd., S. 26, Panel 22.

²⁰⁵ Über die Verwendung von Hintergründen zur Darstellung von Emotionen siehe Kapitel 2.3.

Panel 25: Durch eine Reduktion der HZ, indem nämlich sowohl das Gemälde (dieses wird durch einen Blocktext verdeckt), als auch die Figur Regers nicht abgebildet wird, rückt der Saal selbst in den Fokus der Betrachtung. Blocktext und Abbildung ergänzen einander hier, weil die ungetrübte Exklusivität des Saales sich mit der im Text angesprochenen und erklärten Idealität des Raumes verbindet.

Panel 26: Dieses Panel kann als Fortsetzung von Irrsiglers Handlung aus Panel 11 gesehen werden. Der Saaldiener verlässt die zuvor betretene Toilette, während die Worte Regers im Blocktext darüber informieren, wie wichtig Irrsigler für ihn ist.

Panel 27: Aber gleich in diesem Panel, das wieder im „Bordone-Saal“ angesiedelt ist, führt Reger noch weiter aus, dass Irrsigler, in diesem Panel von rechts auftretend, nur in ebendiesem Saal für ihn der „ideale Irrsigler“ ist.²⁰⁶ Woran dieses Ideal gemessen werden kann, liegt wohl in Regers Ermessen.

Panel 27–30: Diese Panelabfolge ist in einem Zusammenhang zu betrachten. Reger sitzt auf seiner Bank, scheinbar unverändert und Irrsigler, tritt in Panel 27 auf- und im gleich darauffolgenden Panel 28 wieder ab. Die Blocktexte dieser Panels sind wieder Aussagen Regers: Er hasse Museen, gehe aber trotzdem jeden zweiten Tag in das Kunsthistorische Museum. Er rundet alles mit der Feststellung ab, dass es sich dabei um eine Gewohnheit handelt. Im Rückblick auf die bisherige Verwendung der Panels – es hat nämlich fast ausschließlich bei jedem Übergang eine Art Szenenwechsel oder eine Veränderung stattgefunden –, die eine Schlussfolgerung des Ablaufs nur aus den Zeichnungen heraus nicht zugelassen hat, fällt eine solche Reihung, in der zumindest das HZ Reger unverändert verharrt, dann doch auf. Wiederum wird bildlich etwas verstärkt, was in den Blocktexten angesprochen wird, nämlich die Gewohnheit und das wiederholte Handeln Regers. Die bildliche Wiederholung ist wie eine Bestätigung der in den Sätzen angesprochenen Wiederholung. Aber auch der Monotonie. Erstmals wird der Tod von Regers Frau angesprochen.

²⁰⁶ Mahler, Alte Meister, S. 33, Panel 27.

Panel 31: Einerseits spricht Reger darüber, dass das Museum sein letzter Fluchtpunkt geworden ist. Eine graphische Darstellung dieser Empfindung ist ein schwarzer, den Gemälderahmen umschließender und nach außen hin lichter werdender Kreis, der als Raumzeichen wieder Einblick in die Seelenlandschaft gibt. Innerhalb des Rahmens, wo zuvor noch die Darstellung des „Weißbärtigen Mannes“ zu sehen war, findet sich nun ebenfalls ein Blocktext, der über die Alten Meister spricht. Diese Bezeichnung ordnet das Bild selbst nun den alten Meistern zu, das HZ des Bildes wird um eine zusätzliche Dimension erweitert.

Panel 32: Irrsiglers Rolle wird weiter ausgeführt, er bringt in diesem Bild Reger ein Glas Wasser, wie Reger selbst im Blocktext erzählt. Auch hierbei handelt es sich nicht um einen linearen Ablauf der Handlung, sondern vielmehr um eine generelle Darstellung der Handlung Irrsiglers, der Wasser bringt, wenn Reger „einmal Lust auf einen Schluck Wasser“ hat.²⁰⁷

Panel 33: Auch als Lesesaal wird der Bordone-Saal verstanden, wie Reger im Blocktext erklärt, und am HZ Reger findet eine Veränderung statt, indem er etwas in der Hand hält, was – wenn man dem Blocktext Beachtung schenkt – wohl ein Buch darstellen soll. Mit freiem Auge wäre nicht eindeutig erkennbar, ob es sich hierbei wirklich um ein Buch handelt oder nicht, insofern ist der Blocktext erneut unabdingbar.

Panel 34–37: Diese Panels stellen einen Sonderfall innerhalb des Comics dar. Nimmt man die, bislang übliche Setzung der Panels als Norm an, so müssten sich die 4 Panels, die jeweils in viele kleine Panels unterteilt zu sein scheinen, eigentlich insgesamt auf 18 einzelne, kleinere Panels zergliedern lassen. Dem widerspricht allerdings, dass ein obenauf gesetzter (und in Panel 35 auch inmitten des Bildes gesetzter) Blocktext die Unterteilung sozusagen umfasst. Bisher galt, dass jedem Panel einer oder mehrere Blocktexte zugeordnet waren, dass diese aber nicht über die Grenzen der einzelnen Panels hinausgegangen sind. Aus diesem Grund tendiere ich zu der von mir vorgenommenen Einteilung und Zählung, nämlich von 4 Grundpanels, die

²⁰⁷ Ebd., S. 38, Panel 32.

innerhalb, wieder zur graphischen Festigung der Blocktexte, erneut unterteilt werden, obwohl in den einzelnen Unterteilungen immer wieder derselbe Ausschnitt des Raumzeichens gezeigt wird. Der Blocktext von Panel 34 und 35 lautet: „[M]eine Art zu lesen ist die eines hochgradig talentierten Umblätters, also eines Mannes, der Dutzende, unter Umständen Hunderte von Seiten umblättert, bevor er eine einzige liest.“²⁰⁸ Hier wäre es eventuell möglich gewesen, dieses angesprochene Verfahren durch das Abbild eines Buches zu symbolisieren, bei dem auf jedem Panel eine Seite ein Stück weiter umgeblättert wird, doch der Zeichner hat sich anders entschieden. Die Abbildung erweckt den Eindruck eines Buches, das man an einer Seite aufgeschlagen hat und bei dem man langsam beginnt, die Seiten durchzublättern, wobei der Vorgang so langsam vonstattengeht, dass dem Betrachter immer mehrere Seiten gleichzeitig einsehbar sind. Insofern bricht diese Darstellung die Ebene der Handlung hin zum Leser, indem auf einen seiner Eindrücke abgezielt werden. Den Effekt, den der Zeichner provoziert, könnte er selbst beim Lesen hervorrufen, indem er die Graphic Novel selbst langsam durchblättert und dabei mehr als eine Seite einsehen kann.

Panel 38 und 39: Auch diese beiden Panels müssen zusammen betrachtet werden, weil sie eine gewisse Wechselwirkung provozieren. Die Figur Reger spricht im Blocktext an, dass den Menschen das Fragmentarische fasziniere und das Vollkommene abstoße. Um dies zu verdeutlichen, ist auf Panel 38 nur eine fragmentarische Abbildung des Gemäldes „Maria mit Kind“ von Maestro del Bambino zu sehen, im rechten aber anschließend die geschlossene Darstellung, auch wenn das Bild ein wenig vergrößert und nicht ganz vollständig gezeigt wird.

Panel 40: Der Blocktext dient erneut der Wiedergabe von Regers Worten und es wird erneut das Positive des Fragmentarischen angesprochen. Zur Untermalung des Ganzen liefert die Zeichnung nur die Andeutung des Gesamtbildes „Allegorie“ von Paris Bardone, wo linkerhand der Kriegsgott Mars nur durch ein Ohr, eine Nase, Kopf- und Barthaare dargestellt ist, rechts (und

²⁰⁸ Ebd., S. 40f., Panel 34–35.

zugleich etwas weiter im Vordergrund innerhalb der Bildkomposition) Cupido, dessen Körper allerdings ebenfalls nicht vollständig dargestellt wird. So hat er nur einen Arm, nur einen Flügel auf dem Rücken und das rechte Bein ist auch nicht zur Gänze abgebildet. Es fehlen die Linien der Komplettierung, aber dem Betrachter kann klar sein, worum es sich bei dieser Abbildung handelt.

Panel 41: Steht diesem wiederum gegenüber. Regers Verweis im Blocktext, dass man „das Ganze und das Vollkommene nicht [...]“ aushält,²⁰⁹ wird ergänzt durch eine vollständige Eigeninterpretation des Gemäldes „Papst Paul III Farnese“ von Tizian. Interessant an diesem Panel ist, dass dieses Mal das Bild ein Thema vorwegnimmt, was im nächsten Panel erst durch den Blocksatz fortgeführt werden wird, nämlich jenes der anzuzweifelnden Vollkommenheit der katholischen Kirche.

Panel 42: Hier wird im Blocktext die Peterskirche in Rom angesprochen und mit ihr der Bernini-Altar, über den Reger nichts Gutes zu sagen hat. Wer bereits selbst in Rom war oder ein Gemälde dieses Altars gesehen hat, dem könnte es gelingen, denselben in der Darstellung Mahlers wiederzuerkennen, ob eine Wiedererkennung ohne dieses Vorwissen möglich ist, kann bezweifelt werden. Es fällt auf, dass die Figur Irrsiglers in dieses Bild hineingezeichnet wird, wie sie den Altar betrachtet, ähnlich einem Tourist. Hier kann der Comic mit einer Ebene arbeiten, die der Roman von Thomas Bernhard so nicht aufweist. Wo der Erzähler in der rein textlichen Darstellung allgemein verfährt, kann im Comic Irrsigler zum Stellvertreter für die allgemeine Darstellung werden. Im Block-Text heißt es: „Wir müssen nach Rom fahren und feststellen, daß die Peterskirche ein geschmackloses Machwerk ist, der Berninialtar eine architektonische Stumpfsinnigkeit, sagte er.“²¹⁰ Die Bezeichnung „wir“ kann auf verschiedene Arten ausgelegt werden: Entweder wir, als Reger und jene, die ihm zuhören oder eine generelle Bezugnahme auf alle Menschen generell. Die Zeichnung der Peterskirche ist allerdings nicht als Änderung eines RZ gedacht, hier findet kein Ortswechsel statt, die Erzählung wird nicht fortan in Rom fortgeführt. Es ist die bildliche Darstellung eines Gedankenexperiments und hierbei ist es nun

²⁰⁹ Ebd., S. 47, Panel 41.

²¹⁰ Ebd., S. 48, Panel 42.

Irrsigler, der herangezogen wird. Wenn Irrsigler – was im Roman angedeutet wird – die Meinungen Regers übernimmt, so wäre es durchaus nachvollziehbar, dass er es ist, der, gemäß Regers Vorstellungen, nach Rom reisen könnte, um sich selbst von den Worten Regers ein Bild zu machen.

Panel 43: Ebenso hier, wo Reger von einer Papst-Audienz spricht, bei der erkennbar werden würde, dass auch der Papst „alles in allem ein genauso hilflos-grotesker Mensch ist, wie alle anderen auch“, um es „aushalten zu können“, fungiert Irrsigler als Figur innerhalb des Gedankenexperiments.²¹¹ Seine Figur ist es, die vor einer zweiten Figur steht, die wir durch eine übergroße Mitra und einen Ferula (Kreuzstab) als Papst zu erkennen meinen. Die Umgebung, die eine Kirche oder ein pompös eingerichtetes Haus sein kann, fungiert nicht dominant als RZ, weil es für diese Situation nicht wesentlich ist, wo sich die Szene abspielt. Demgegenüber sind die HZ Irrsigler und ‚Papst‘²¹² viel wichtiger, um eine angesprochene Handlung nachvollziehbar erscheinen zu lassen.

Panel 44–45: Ähnlich Panel 38 und den folgenden, da auch hier im Blocktext wieder das Unvollkommene zum Thema gemacht wird und darunter Gemälde des Kunsthistorischen Museums in Wien nur reduziert dargestellt werden. Bei dem ersten Gemälde handelt es sich um eine fragmentarisch-reduzierte Darstellung von „Anbetung der Könige“ von Jacopo Bassano, beim zweiten um einen Ausschnitt des Gemäldes „Anbetung der Könige“ von Paolo Veronese.

Panel 46: Auch im Blocktext zu diesem Panel geht es um die Gegenüberstellung des Ganzen und Vollkommenen, das es gemäß der Figur Reger nicht gibt. Um dies zu verdeutlichen wird die Szene aus Panel 6 noch einmal aufgegriffen. Irrsigler geht, in derselben Haltung am selben Bild vorbei, doch dieses Mal ist der Bezug zum Blocktext verändert. Während die Museumsumgebung als RZ gleich bleibt (aber auch hier, weil es um die Verdeutlichung einer Thematik geht, nicht übermäßig bedeutsam ist) und sich auch das Irrsigler-HZ nicht ändert, ändert sich das HZ des Gemäldes durchaus.

²¹¹ Ebd., S. 49, Panel 43.

²¹² Hierbei handelt es sich um keinen bestimmten Papst, sondern um eine generelle ‚Papst-Figur‘, die nicht benannt wird.

Anstatt des pompösen Kaisers, ist nur noch ein Teil seines Gesichts und seiner Uniform zu erkennen. Es geht nicht mehr um das ‚Kleidungsproblem‘ Irrsiglers, sondern um die Aussage Regers die Kunst betreffend.

Panel 47: Der Blocktext verweist hier auf das Kunsthistorische Museum, in das Reger, so sagt er, seit „über dreißig Jahren“ geht.²¹³ HZ Reger, Tintorettos Gemälde und RZ der Requisiten verdeutlichen es: Dies ist das Museum, von dem er spricht.

Panel 48: Dieses Panel ist nun das Gegenüber von Panel 47: Reger geht eben in das Kunsthistorische Museum, nicht in das Naturhistorische Museum.²¹⁴ Während das HZ Reger, der auf seiner Bank sitzt, als solches unverändert zu sein scheint, ändert sich das RZ doch, indem vor ihm das Skelett eines Dinosauriers erkennbar ist. Wieder ist es nicht ein tatsächlicher, sondern nur ein scheinbarer Ortswechsel, denn Reger betont ja selbst (und seine Worte werden im Blocktext wiedergegeben), dass er eben *nicht* ins Naturhistorische Museum geht.

Panel 49: Hier erfolgt, wie in Panel 19, eine parallele Darstellung zweier verschiedener Zeitebenen. Die Sprechblase Regers ist eine Aussage, die bereits einen Tag vor der Rahmenhandlung stattgefunden hat, was wiederum erst durch den Blocktext erkennbar wird. Auch ist es dadurch erneut nachvollziehbar, warum die Figur des Erzählers doppelt zu sehen ist.

Panel 50: Reger wird zitiert, der betont, dass die Alten Meister stets nur ein Detail wirklich genial gemacht haben, wobei eine kleine Darstellung eines Details im Bild zu erkennen ist. Es steht als HZ alleine da, das RZ ist auf einen weißen Hintergrund reduziert, eine räumliche Zuordnung ist hier noch unmöglich. Dass es sich dabei um ein Detail aus einem viel größeren Bild handelt, wird erst im Vergleich mit dem darauffolgenden Panel erkennbar.

Panel 51: Hier nämlich ist nun das gesamte Bild erkennbar, die „Kirschmadonna“ von Tizian, und auch in welchem Kontext sich das Detail (nämlich einige der Kirschen) befindet, das zuvor bereits gezeigt worden ist. Auf

²¹³ Mahler, Alte Meister, S. 53, Pannel 47.

²¹⁴ Dies ist in Wien gegenüber dem Kunsthistorischen Museum zu finden.

diesem Panel zeigt sich ein interessanter Einsatz der Blocktexte, denn diese sind nicht ausnahmslos am oberen und unteren Panelrand fixiert, sondern drei weitere sind über das Bild selbst verstreut. Im Blocktext wird das Scheitern der Maler thematisiert: „Entweder sie scheitern am Kinn oder am Knie oder an den Augenliedern, so Reger.“²¹⁵ Die Textstellen um Kinn, Knie und Augenlieder sind in drei kleine Blocktexte verpackt, die auf dem Bild genau an die besagten Stellen gerückt werden. Einer verdeckt das Kinn einer Frau, einer das Knie eines Kindes und der dritte die Augenlieder eines Kindes.

Panel 52: Auch in diesem Panel verhält es sich ähnlich. Kritisiert werden im Blocktext die schlechten Darstellungen von Händen und auf der bildlichen Ebene werden nur vier Hände gezeigt. Diese sind die HZ in Bezug auf den Blocktext, aber da das RZ wieder auf eine weiße Fläche reduziert ist, bleibt eine Zuordnung für den Moment unmöglich.

Panel 53: Hier allerdings gelingt sie nun, wenn das vollständige Bild erkennbar wird, nämlich Paolo Veroneses „Susanna und die beiden Alten“. Während die Zeichnung selbst nun noch die Thematik des vorherigen Panels fortführt, spricht der Blocktext bereits ein neues Thema an, nämlich die Skrupellosigkeit der „sogenannten großen Künstler“.²¹⁶

Panel 54: Der Blocktext führt den Gedanken Regers bezüglich der Alten Meister weiter, die er kurzerhand als „Verlogenhheitsenthusiasten“ bezeichnet.²¹⁷ Diese Bezeichnung wird schriftlich inmitten des Bildes dargestellt, der Blocktext dafür nicht einfach nur umrahmt, sondern als ein besonderer Schriftzug in der oberen Hälfte des Bildes dargestellt. Das Bild selbst, „Die Madonna im Grünen“ von Raffael, nimmt mit seinen zwei HZ, zwei angedeuteten Kindern, die gemeinsam einen Kreuzstab halten, schon Bezug auf das, was der untere Blocksatz ausführen wird, nämlich, dass sich die Maler immer selbst an einen „katholische[n] Staatsgeschmack angebedert und verkauft haben.“²¹⁸

²¹⁵ Mahler, Alte Meister, S. 57, Pannel 51.

²¹⁶ Ebd., S. 59, Panel 53.

²¹⁷ Ebd., S. 60, Panel 54.

²¹⁸ Ebd.

Panel 55: Hier gehen Blocktext und das Bild gemeinsam auf die Thematik des Katholizismus mit all seinen Facetten ein. Das Bild selbst, zeigt einen Ausschnitt aus dem „Paradies“ von Lucas Cranach dem Älteren. Der Blocktext hat einen Verweis auf das Handlungszeichen inmitten des Bildes, den Kopf Gottes, der von einem Wolkenkranz umrahmt ist, denn im Blocktext heißt es: „In Europa haben sie immer nur einem katholischen Gott in die Hände und an den Kopf gemalt, sagte er, [...]“²¹⁹

Panel 56–61: Hier werden verschiedene Bilder herangezogen und nachgezeichnet und mit den Worten Regers aus dem Roman verbunden. Die Bilder mit all ihren Handlungs- und Raumzeichen können dabei als Fortführungen der Aussagen gelesen werden.

Panel 62: In diesem Panel ist das Bild selbst vom Blocktext insofern gelöst, als dass die Wertung Regers im Blocktext nicht zwingend im Bild erkannt werden muss. Die subjektive Betrachtung wird hier nicht durch das Nachzeichnen des Bildes verstärkt. Bei dem Bild handelt es sich um eine Darstellung Isabellas, einer Schwester Karls V der Meister der St. Georgs-Gilde. Ob wir dieses Gemälde (sowohl im Original als auch in der Darstellung Mahlers) als widerwärtig oder abstoßend (wie Reger) empfinden, ist eine rein subjektive Wahrnehmung, diese Empfindung wird nicht durch ein, wie auch immer eingebrachtes Element oder Detail ausgelöst.

Panel 63: Wird das folgende Panel allerdings in diesem Zusammenhang betrachtet, findet sich hier durchaus ein Bezug zum Blocktext, in dem Reger davon spricht, etwas „eingehend“ zu betrachten,²²⁰ zugleich wird ein Ausschnitt aus dem vorherigen Bild näher herangeholt, als würde mittels einer Kamera hineingezoomt werden. Erneut wird durch die Darstellung im Bild auf eine gewisse Handlung fokussiert.

Panel 64: Im Blocktext spricht Reger hier das „größte und bedeutendste Kunstwerk“ an,²²¹ wobei sich seine Aussage nur generell auf ein Kunstwerk

²¹⁹ Ebd., S. 67, Panel 55.

²²⁰ Ebd., S. 69, Panel 63.

²²¹ Ebd., S. 70, Panel 64.

bezieht, weder Titel noch Künstler werden hier genannt. Mahler bildet zwischen den beiden Blocktexten am oberen und unteren Panelrand in seinem Stil das Gemälde „Susanna im Bade“ von Tintoretto ab, wobei er die Konturen der Frauengestalt doch etwas überzeichnet. Eigentlich ist ihre Handlung und ihre Erscheinung vordergründig irrelevant, aber der zweite Blocktext, wo darauf hingewiesen wird, dass eben die großen und bedeutenden Kunstwerke einem „wie ein viel zu großer Klumpen aus Fleisch im Magen“ liegen,²²² erhebt sie gewissermaßen zu einem HZ. Sie nimmt sich exklusiv in dem Bild aus und durch ihre Überzeichnung, in der sie übergewichtig erscheint, kann sie durchaus im Kontext des „Fleischklumpens“ wiedererkannt werden, nackt wie sie ist, Haut und eben Fleisch zeigend. Der Hintergrund als RZ spielt hier insofern eine Rolle, als dass er der Wiedererkennung jenes Bildes erleichtert, auf das Mahler sich bezieht, während eine eigentliche Zuweisung zu einem neuen Raum und einer neuen Umgebung, in diesem Falle, bedingt durch die angedeuteten Bäume, ein Wald, in der Geschichte selbst nicht stattfindet. Die Gedanken des Erzählers und auch Regers, dessen Worte der Erzähler weiter- und wiedergibt, können Räume überwinden, die Figuren selbst bleiben noch in dem Museum, zumindest räumlich.

Panel 65: Bild und Blocktext führen wiederholt das vorherige Panel weiter, wobei der Text den Vorgang klarmacht. Ein Kunstwerk wird schlussendlich als lächerlich empfunden, was in der Zeichnung durch das Weglassen von Strichen und Linien bei der zentralen Figur und die Reduzierung des RZ Hintergrund auf wenige, kaum wahrnehmbare Details betont wird. So verkommt die ohnehin schon voluminös dargestellte Frau durch weitere Überbetonung ihrer Körperpartien (noch mehr) zur Karikatur.

Panel 66: Siehe Erklärung zu Panel 49 und 19.

Panel 67: Wie in Panel 65 wird im Blocktext das Karikieren von Bilder angesprochen, während die Zeichnung Mahlers eine Karikatur des Gemäldes „Jupiter und Io“ von Corregio darstellt.

²²² Ebd.

Panel 68: Der Blocktext führt die Überlegungen Regers fort, wonach die „meisten Menschen“ nicht in der Lage sind zu karikieren und das Leben ernst nehmen. Das in einem zweiten Blocktext angeführte Beispiel ist eine Papstaudienz, dieses Mal jedoch anders illustriert als noch in Panel 43. Wieder tritt die Figur Irrsiglers als HZ auf, aber nicht direkt als er, in seiner Funktion als Figur des Saaldieners im Umfeld des Erzählers und Regers im Kunsthistorischen Museum, sondern er ist es, den der Betrachter auf einer Papstaudienz sehen kann. Der Papst, dieses Mal anders gezeichnet, beleibter, mit einem kleinen Hut, auf einem Thron sitzend, umringt von den HZ Kardinal und Wache der Schweizergarde. Das RZ kann eine Kirche oder ein Palast sein, ist aber nur für den Kontext dieses Panels von Bedeutung, da es eine Papstaudienz weiter illustrieren soll. Irrsigler befindet sich auch dieses Mal in einer neuen Pose, er steht, im Vergleich zu Panel 43, nicht von Angesicht zu Angesicht vor dem Papst, weil dies der Aussage der Blocktexte widersprechen würde, dass die Figuren die Audienz ernst nehmen müssen. Deshalb kniet die Figur Irrsigler auch vor den Stufen und hat die Hände, wie zum Gebet erhoben.

Panel 69: Auch hier eine Fortsetzung des vorangegangenen Panels. Die ganze Szenerie ist mit dicken, schwarzen Strichen überzogen, die im Blocktext unterhalb erklärt werden. Der Text selbst führt den Satz des vorherigen Panels zu Ende, dass nämlich eine Papstaudienz „lebenslänglich“ ernst genommen wird.²²³ Hieraus lässt sich dann schlussfolgern, was aus der Betrachtung der schwarzen Striche eventuell schon abgeleitet wurde: Es sollen Gitterstäbe sein, wie in einem Gefängnis, wo eine Zeit, zu der man verurteilt worden ist, abgesessen werden soll. Hier wird nun der Kontext herbeigeführt, denn die Worte eines Textes nur indirekt provozieren können.

Panel 70: Es wird nun die Thematik der Bewunderung, die bereits in den vorangegangenen Panels angesprochen wurde, weitergeführt. Regers Aussage in den Blocktexten betont seine Abneigung gegenüber jenen Menschen, die bewundern. Im Bild setzt Mahler diese Bewunderung mit dem Ernstnehmen der vorherigen Panels gleich, indem er zwei Figuren, die hier erstmals als HZ

²²³ Ebd., S. 75, Panel 69.

gesetzt werden, aber keine Zuschreibung bekommen, sodass man sie zwingend wiedererkennen könnte (wie den Erzähler, Reger oder Irrsigler), kniend und betend vor den Gemälden des Kunsthistorischen Museums zeigt. In diesem Panel kommt nun eine rein bildliche Verbindung der Thematiken zustande, die sich auch hier vom Blocktext ein wenig absetzen kann. Nirgends wird erwähnt, dass die Menschen tatsächlich vor den Bildern beten, aber die übertriebene Darstellung ist eine Illustration der Gedanken Regers, die auf humorvolle Weise zeigt, was genau Reger meint.

Panel 71: Reger führt in den Blocktexten seine Gedanken über die Bewunderung als einen „Zustand der Geistesschwäche“ aus, der die Menschen betrifft, die in das Kunsthistorische Museum gehen.²²⁴ Das RZ Hintergrund zeigt hohe Türen, die als Türen des Kunsthistorischen Museums verstanden werden können, unter Berücksichtigung des Blocktextes. Sechs Menschen treten als HZ auf, sie sind jene Menschen, die im Blocktext angesprochen werden, aber ihnen fehlt, wie auch schon im Panel zuvor, jene Einzigartigkeit oder Besonderheit, welche sie als fix gesetztes, wiederkehrendes Personal qualifizieren würde. Sie sind somit situationsgebunden.

Panel 72: In diesem Panel wird wieder die Aussage Regers aus dem Blocktext bildlich illustriert. Die dargestellte Handlung ist erneut übertrieben, bildlich gesprochen, die Handlung nicht eine ablaufende, sondern eigentlich eine ‚bildlich gesprochene‘. „Die Leute schleppen schwer an ihrer Bewunderung [...]“,²²⁵ heißt es, wobei die als HZ auftretenden Menschen jeweils andere Menschen oder Engel tragen. Bei genauerer Betrachtung handelt es sich dabei um die Figuren aus den Gemälden, unter anderem um die, bereits angesprochene Susanna aus dem Bild von Tintoretto. So ein Tragen ist weder in der Realität, noch gemäß der Logik des vorliegenden Comics möglich, das Herauslösen aus Bildern eine Absurdität und als solche muss es verstanden werden: Erneut illustriert Mahler auf humorvolle Weise eine Aussage Regers. Das RZ kann wieder als Museum gedeutet werden, das vorherige Panel und die Aussagen innerhalb des Blocktextes lassen diese Annahme durchaus zu.

²²⁴ Ebd., S. 77, Panel 71.

²²⁵ Ebd., S. 78, Panel 72.

Panel 73: Es gäbe nichts zu bewundern, heißt es im folgenden Panel.²²⁶ Als HZ fungieren drei Bilderrahmen im RZ Museum, auch die Figur Irrsigler ist zu sehen, sie versieht ihren Dienst als Saaldiener. Die Bilderrahmen sind leer, aber nicht (zumindest nicht *nur*), weil die Bilder getauscht werden oder ähnliches, sondern weil die Ausführungen der drei Blocktexte „gar“, „nichts“ und „nichts“, die über die leergelassenen Rahmen gelegt werden, an dieser Stelle Regers Aussagen unterstreichen sollen. Erneut scheint es so, als ob nicht die tatsächliche Abbildung des Museums das Ziel des Zeichners gewesen wäre, sondern eine bildliche Fortführung der Gedanken Regers.

Panel 74: Im ersten Blocktext erfolgt eine Aufzählung bekannter Künstler und im zweiten ein negatives Urteil über diese. Das Panel selbst ist unterteilt, die Köpfe aller neun Genannten werden schematisch dargestellt und in der Reihenfolge ihrer Nennung abgebildet. Sie sind einmalige HZ insofern, als dass sie zwar über ihre Namen definiert und von jenen, die charakteristische Portraits dieser Künstler tatsächlich kennen, mitunter erkannt werden können, aber es erfolgt keine rekurrierende Setzung, welche ein wiederholtes Auftauchen ihrerseits zur Folge hätte.

Panel 75: Hier beziehen sich die Blocktexte auf den Schriftsteller Adalbert Stifter und den Komponisten Anton Bruckner. In Anlehnung an Panel 74 ist auch dieses in 9 Kästchen unterteilt, wobei dieses Mal nur in zwei der Kästchen Köpfe zu sehen sind, nämlich jene von Stifter und Bruckner, fünf weitere füllt ein übergroß gezeichneter Körper aus, der jener von Stifter sein dürfte, zwei Kästchen bleiben weiß und leer.

Panel 76: Hier liefern die drei Blocktexte wieder, anhand der Worte Regers, eine (subjektive) Beschreibung des Schriftstellers Adalbert Stifter. Anhand des Blocktextes lässt sich feststellen, dass es sich bei dem HZ um eine karikierte Darstellung Adalbert Stifters handelt, das RZ des Hintergrunds stellt ein Arbeitszimmer dar.

Panel 77: In diesem Panel verhält es sich ähnlich, wie im vorangegangenen, nur, dass sich dieses Mal die drei Blocktexte auf den Philosophen Martin Heidegger

²²⁶ Ebd., S. 79, Panel 73.

beziehen. Auch dieser ist als HZ dargestellt, zusammen mit einer Frau, die, was aus dem Blocktext ersichtlich ist, seine Frau zu sein scheint. Das RZ ist die im Blocktext thematisierte Umgebung eines Hauses mit einer Hausbank. Im Gegensatz zu den HZ, die zuvor Goethe, Stifter oder anderen Künstlern zuordenbar waren, verfügt das HZ, das hier als Heidegger vorgestellt wird, über keine physiognomischen Eigenheiten, anhand derer er klar erkennbar wäre, wie beispielsweise Goethe oder Stifter anhand derer Frisuren.

Panel 78: Der Bildteil des Panels, das an seiner Oberseite von einem einleitenden Blocktext begrenzt wird, ist in neun gleich große Kästchen unterteilt, in welchem jeweils Handlungen des HZ Heidegger zu sehen sind, wobei diese mithilfe von losen Texten über den Zeichnungen selbst beschrieben werden. Diese Texte sind jeweils aus dem Blocktext herausgelöst, aber trotzdem keine Aussagen von Heidegger sondern von Reger, der davon erzählt, dass er Fotografien von Heidegger besitzen würde. Jedes Kästchen illustriert somit eine dieser Fotografien und die jeweilige Beschreibung der abgebildeten Handlung beugt Missverständnissen vor. Die Kategorisierung als Fotografien lässt auch nicht sagen, dass es sich stets um einen linearen Ablauf handelt. Dieses Panel ermöglicht es auch, die Figur Heideggers als ein HZ zu sehen, da es sich bei jedem einzelnen Abbild von ihm um denselben Heidegger handelt, nicht jedes Mal um einen neuen.

Panel 79: Auch dieses Panel steht hinsichtlich des Aufbaus dem vorhergehenden gegenüber: Wieder ist der Bildteil, der dieses Mal an der Unterseite von einem Blocktext begrenzt ist, in neuen kleine Kästchen unterteilt. Auch hier geht Heidegger als HZ vielen verschiedenen Tätigkeiten nach. Das letzte der einzelnen Bilder ist jedoch interessant, weil hier eine Illustration von mehreren Vorgängen gleichzeitig erkennbar ist. Im beschreibenden Text heißt es „[auf den Fotografien] bückt er [Heidegger] sich, streckt er sich, und so weiter“.²²⁷ Die überlagerte Darstellung von zwei Handlungen sieht auf den ersten Blick so aus, als stünden zwei idente Figuren voreinander und eine würde das eine tun, nämlich sich strecken und die andere eben das andere.

²²⁷ Ebd., S. 85, Panel 79. (Anmerkung S.K.)

Dabei ist dies eine Möglichkeit, der sich Mahler bedient, wie mehrere Vorgänge in einer Zeichnung dargestellt werden können.

Panel 80: In diesem Panel kehrt der Comic wieder zur Rahmenhandlung zurück, die Perspektive des Blocktextes wechselt wieder zum Erzähler, der als einziges HZ in dieser Szene zu sehen ist. Das RZ Hintergrund informiert den Betrachter wieder darüber, dass die Handlung im Kunsthistorischen Museum spielt. Der Blocktext informiert über den Vorgang, der auf dem Bild zu sehen ist: Der Erzähler will die Uhrzeit ablesen und um dies zu tun, klappt er ein Mobiltelefon auf.

Panel 81: Die Zeit im Blocktext liefert wieder einen Rückblick, der sich dann im Bild abgebildet zeigt. Die Handlung des HZ Ich-Erzähler ist somit keine Fortführung aus Panel 80, sondern hat sich schon vor dem Einsatz der Geschichte im ersten Panel abgespielt. Das RZ Hintergrund ist ein Eingang, über dem sich eine analoge Uhr befindet, die, aufgrund der Erwähnung der Uhrzeit im ersten der beiden Blocktexte, auch als HZ fungiert, was allerdings nur aus der einmaligen Setzung hier noch nicht zwingend ersichtlich wird. Der zweite Blocktext, der sich direkt unterhalb der Uhr befindet, enthält nur ein einziges Wort: „Pünktlichkeit“.²²⁸ Damit ist die Uhrzeit nicht alleine eine zeitliche Angabe innerhalb des Zeitverlaufs der Geschichte, sondern wird mit Bedürfnissen und Ansprüchen der Figuren in Verbindung gebracht.

Panel 82: Die beiden oberen (der insgesamt drei) Blocktexte informieren über Reger, der als der pünktlichste Mensch charakterisiert wird, den der Erzähler kennt.²²⁹ Reger betritt als HZ auch den Eingang und anhand der Uhr ist erkennbar, dass es sich noch eine halbe Stunde früher abgespielt hat, als das Eintreten des Ich-Erzählers. Auch hier findet somit kein linearer Ablauf statt, sondern eine noch weitere Rückblende als zuvor. Zugleich erlaubt der Blocktext die Auslegung, dass es sich bei dem abgebildeten Ablauf nicht um einen fixen, einmaligen, sondern eben um einen regelmäßigen Ablauf handelt.

²²⁸ Ebd., S. 87, Panel 81.

²²⁹ Ebd., S. 88, Panel 82.

Panel 83: Im den zwei Blocktexten, die am oberen und unteren Bildrand fixiert sind, wird erneut eine Aussage Regers wiedergegeben. Das RZ Hintergrund bleibt vorhanden, wird aber gemäß der Aussage Regers „Die Unpünktlichkeit ist eine Krankheit, die zum Tode des Unpünktlichen führt, [...]“ verfremdet.²³⁰ Das düstere Schwarz, das Teile des Hintergrunds bedeckt, spielt dabei weniger eine Rolle bezüglich Uhrzeit und Finsternis, sondern ist der bildliche Ausdruck der Empfindung des Todes. Das HZ Uhr hat sich insofern verändert, als dass die Zeit fünf Minuten nach dem angenommenen Eintreten des Erzählers aufgezeichnet ist. Somit fungiert die Uhr hier als Hinweis auf die Unpünktlichkeit und nicht als Orientierung über die gezeichnete Zeit.

Panel 84: Der einzige Blocktext dieses Panels informiert über eine Handlung, die außerhalb des Abgebildeten stattgefunden hat. Die Szenerie des Bildes erschließt sich dem Betrachter erst durch die ergänzende Lektüre des Blocktextes. Nur aus der Zeichnung alleine ist die ganze Situation nicht zur Gänze nachvollziehbar, man kann den Erzähler als HZ warten sehen. Dass die Figur Reger verschwunden ist und warum, wird im Blocktext erzählt.

Panel 85: Eine direkte Fortführung von Panel 84, dieselbe Szene: Der Erzähler als HZ wartet, während drei Blocktexte, die oben, unten und (reduziert) in der Mitte des Panels angebracht sind, die Handlung fortführen.

Panel 86: Zwei Blocktexte (am oberen und unteren Bildrand) informieren über die Figur Reger, die gezeichnet das Museum betritt. Die Uhr informiert (ähnlich wie in Panel 82) über die Uhrzeit und dass diese Szene sich nicht während des Wartens des Erzählers stattfindet, da es ja in der Rahmenhandlung schon später sein muss. Das Bild selbst fungiert hier als generelle Charakterisierung der Pünktlichkeit Regers, der stets um 10 Uhr das Kunsthistorische Museum betritt.

Panel 87: Der Blocktext dient zur Ausführung der Gedanken des Erzählers, während im Bild selbst eine Überlappung von zwei bereits dargestellten Szenen stattfindet. Die Umgebung als RZ ist wieder die Darstellung des Bordone-Saals, in dem die Figur Reger bislang gesessen hat. Dieses Mal sind allerdings

²³⁰ Ebd., S. 89, Panel 83.

Figuren als HZ ausgespart, dafür ist das Bild von Tintoretts „Weißbärtigem Mann“ innerhalb des Rahmens durch eine Abbildung der Uhr ähnlich jener aus Panel 83 ersetzt. Die Uhr zeigt halb zwölf an, bezieht sich also auf den ausgemachten Zeitpunkt, zu dem der Erzähler und Reger verabredet sind. Die düstere Stimmung, welche die Uhr umrahmt, ist wiederum auf die drohende Unpünktlichkeit gemünzt. Reger selbst ist noch nicht da und es ist zugleich ausgesagt, was für Konsequenzen sich – seiner Auffassung nach – aus Unpünktlichkeit ableiten ließen. Die Uhr fungiert hier als HZ, sie agiert einerseits als genauere Ausführung des Blocktextes, wo die Uhrzeit selbst angesprochen wird, zugleich wird durch die düstere Darstellung eine zusätzliche Bedeutung gezeigt, etwas Bedrohliches.

Panel 88: Die zwei Blocktexte (einer oben ganze Breite am Bildrand, einer lose in der Mitte, über dem Gesicht des „Weißbärtigen Mannes“) führen die Gedanken aus Panel 87 zu Ende und beschreiben den Vorgang, der anschließend auch illustriert wird. Die Figur Reger betritt als HZ von rechts das Panel und geht zu ihrer Bank.

Panel 89: Auch hier beschreiben zwei Blocktexte (wieder oben über die ganze Breite und einer in der Mitte des Bildes) die Vorgänge, die sich parallel in der Zeichnung abspielen: der Erzähler betritt als HZ den Saal und geht zu Reger, der auf einer Taschenuhr die Zeit überprüft.

Panel 90: Der obere, über die ganze Breite angelegte Blocktext ist auch hier wieder eine Beschreibung des Vorgangs, der gezeichnet ist. Dazu kommt allerdings auch der Einsatz einer Sprechblase, die das beschriebene noch mit einer Aussage illustriert. Der ‚förmliche Befehl‘ wird also ausformuliert und somit für den betrachtenden Leser begreiflich, auch, weil es gewissermaßen einen Widerspruch darstellen könnte, wenn der Blocktext keine Berücksichtigung fände. Mittels der Sprechblase sagt Reger: „Setzen Sie sich ruhig neben mich. Ich bin über jeden pünktlichen Menschen glücklich.“²³¹ Losgelöst vom Blocktext, der davon spricht, dass es sich bei Regers Aussage um einen Befehl handelt, wäre es für den Betrachter wohl nicht eindeutig erkennbar, inwiefern Regers

²³¹ Ebd., S. 96, Panel 90.

Aussage auslegbar ist. Ein Indikator mag die kursive Schrift sein, die auf Zynismus hindeuten kann, aber da diese immer wieder eingesetzt wird, ist dies als einziger Beleg unzureichend. Der Blocktext liefert also erneut eine weitere Dimension des Bildes. Der Saaldiener Irrsigler befindet sich als HZ am rechten Bildrand in einer Position des Wartens. Er verdient Beachtung, da er eben im Blocktext nicht angesprochen wird, er agiert sozusagen unabhängig.

Panel 91: Es findet ein Gespräch zwischen den HZ Reger und dem Erzähler statt, wobei letzterer in dieser Situation nur zuhört. Es kommen drei (direkt miteinander verbundene) Sprechblasen zum Einsatz, dieses Mal allerdings kein Blocktext. Irrsigler verlässt die Szene nach links hin.

Panel 92: Die Aussagen Regers werden nun direkt in den drei Blocktexten wiedergegeben. Es wird eine Stelle im Museum dargestellt. Irrsigler geht vor einem Gemälde an der Wand („Der kleine Tamburinschläger“) nach links. Diese Szene mag sich parallel zu den Aussagen von Reger abspielen, das ist alleine durch dieses Bild noch nicht erschließbar.

Panel 93: In Gegenüberstellung mit Panel 92 ergibt dieses hier nun einen Kontrast, der auf den Blocktext bezogen werden kann. Reger erwähnt, was im Blocktext wiedergegeben wird, dass er bereits „stundenlang“ warte.²³² Auch bezieht sich der Blocktext auf Irrsigler, der sich, in derselben Szenerie wie im vorangegangenen Panel, dieses Mal nach rechts hin, bewegt. Dabei könnte bei der bloßen Betrachtung des Panels angenommen werden, er habe soeben am Stand umgedreht und wäre unverzüglich in die entgegengesetzte Richtung unterwegs, aber durch die Erwähnung des „stundenlangen“ Wartens, kann dies als ein längerer Prozess gedeutet werden. Zwischen Panel 92 und 93 findet kein unmittelbarer Übergang statt, sondern die Aussage des Blocktextes eröffnet einen Interpretationsspielraum von mehreren Stunden. Interessant ist hierbei auch der Einsatz der Farbe, weil das Bild, das bereits im RZ Hintergrund von Panel 92 verwendet wird, hier nun mit einer fast schon invertierten Farbdarstellung (wobei angemerkt werden muss, dass es keine vollständige Invertierung ist, sondern nur eine farbliche Veränderung, um den Effekt zu

²³² Ebd., S. 99, Panel 93.

imitieren, weil an manchen Stellen im Gemälde, so bei den Haaren der Figur, die Umkehrung nicht stattfindet).

Panel 94: Die Aussagen Regers in den drei Blocktexten, geben eine Situation wieder, die sich zeitlich gesehen nicht während er aktuellen Gegenwart des Geschehens abspielt: Die Figur Reger spricht zu der Figur Irrsigler, aber ohne den Blocktext wird nicht erkenntlich, worüber sie sprechen (hierbei spart allerdings auch der Text den Inhalt des Gesprächs aus, der Erzähler und mit ihm auch der Lesende, werden nicht informiert), noch wann dieses Gespräch stattgefunden haben mag. Zwar muss man einsehen, dass die genaue Verortung auch mithilfe des Blocktextes nicht gelingen wird, aber es reicht aus, um festzustellen, dass dieses Panel nicht einfach im Fortlauf der vorangegangenen als direkte Fortsetzung gelesen werden kann.

Panel 95: Reger erzählt in den beiden Blocktexten, die am oberen und unteren Bildrand über die ganze Breite des Panels fixiert sind, darüber, wo er seine Ehefrau kennengelernt hat, nämlich im Kunsthistorischen Museum. Dieses wird im Bild selbst dann dargestellt und liefert als RZ die Umgebung für die Handlung.

Panel 96: Drei Blocktexte werden zur Darstellung von Regers Aussagen und den Gedanken des Ich-Erzählers verwendet. Der erste ist wieder über die ganze Breite am oberen Panelrand fixiert, die zwei weiteren sind im Bild platziert, aber ihre Platzierung ist zugleich von Bedeutung. Der mittlere Blocktext wird von jenem Rahmen eingeschlossen, der als der Rahmen von Tintorettos „Weißbärtigem Mann“ verstanden werden kann, wobei die Gedanken hier noch keine Verknüpfung erfahren müssen. Es wird die im obersten Blocktext gestellte Frage beantwortet und zwar, dass der Erzähler durchaus wisse, wo im Kunsthistorischen Museum Reger seine Ehefrau kennenlernte, nämlich auf der Bank im Bordone-Saal. Über diese Tatsache, das exakte wo, informiert schließlich der letzte Blocksatz, der zum Teil die Sitzbank überdeckt, jene Stelle, an der in einigen anderen Panels Reger sitzt.²³³

²³³ Vgl. hierzu Panel 24.

Panel 97: Dieses Panel wirft eine ähnliche Frage auf, wie beispielsweise Panel 34. Eigentlich könnten die vier Abbildungen, die durch jeweils über die ganze Breite reichende Blocktexte unterteilt werden, jeweils als eigenes Panel betrachtet werden, das hätte durchaus seine Legitimation. Allerdings stellt sich hier dann die Frage, welcher der Blocktexte sich genau welchem Panel zuordnen lassen, weshalb hier, der Einfachheit halber, die Abbildungen selbst und ihre Verbundenheit anhand der Blocktexte als ein großes Panel gewertet werden. Insofern findet eine wiederholte Darstellung des RZ Bank statt, die eine Ortsangabe liefert. Die wiederholte (und ausschließliche) Darstellung der Sitzbank (von der der Betrachter annehmen darf, es ist dieselbe, auf der Reger und auch der Erzähler sitzen) liefert auch hier wieder eine bildliche Ausführung des Blocktextes, der (zusammengefasst) folgendermaßen lautet: „Er sagte das so, als hätte er tatsächlich nicht mehr gewußt, daß er es mir schon Hunderte Male gesagt hat.“²³⁴ Dabei sind die letzten vier Worte jeweils auf einen ganzen Block eines Blocktextes aufgeteilt, weshalb es – dank der Unterbrechung durch die Bilder – zu einem Wort-für-Wort-Lesen kommt. Die repetitive Wirkung wird durch die wiederholte Darstellung der Bank verstärkt, indem eben wieder und wieder auf die Bank verwiesen wird, von der Reger spricht. Die Darstellung liefert einen zusätzlichen Fokus.

Panel 98: Aus dem Inhalt des ersten der drei Blocktexte lässt sich entnehmen, dass die Handlung des Bildes wieder nicht in der Gegenwart der Rahmenerzählung stattfindet, sondern davor. Sowohl der erste, über die ganze Breite des Panels am oberen Bildrand platzierte, als auch die beiden anderen Blocktexte, wobei der dritte von oben wieder inmitten des Gemälderahmens eingefügt wird, berichten über bereits Vergangenes, Gedanken Regers und dass sich „plötzlich eine störrische Frau neben [ihn] auf die Bank“ setzte und nicht mehr aufstand.²³⁵ Ein neues HZ wird eingeführt, eine Frau, die links von Reger sitzt. Auffällig ist, dass die beiden nicht direkt mit dem RZ Hintergrund verbunden sind, sondern durch eine eigene Umrandung, wie aus einer anderen Szene herausgelöst und an dieser Stelle im Bild hineingesetzt wirken. Der

²³⁴ Mahler, *Alte Meister*, S. 103, Panel 97.

²³⁵ Ebd., S. 104, Panel 98.

Eindruck wird dadurch verstärkt, dass das HZ Reger nicht direkt mit dem RZ der Bank verbunden zu sein scheint. Die Details der Bank werden von der Umrandung abgebrochen. Auch die Tasche, die rechts von der Frau platziert ist, durch die quadratische Umrandung von der restlichen Umgebung abgeschnitten. Dies könnte so ausgelegt werden, dass die Handlung innerhalb des quadratischen Rahmens nicht mit der Handlung in der Umgebung des Museums gleichzusetzen ist. Sie steht für sich selbst und von der Umgebung losgelöst.

Panel 99: Dieses Panel verstärkt den vorher gewonnen Eindruck sogar noch zusätzlich, indem hier das RZ Hintergrund außerhalb des Quadrats auf Weiß reduziert wird. Der Blocktext informiert über ein Geschehen, das gar nicht abgebildet wird, das Bild selbst ist eine Konzentration auf das HZ-Paar Reger und die Frau, die nun, durch wiederholtes Auftreten als gesetztes HZ verstanden werden kann, es ist nicht jedes Mal eine andere Frau. Neben dem Blocktext spricht Reger durch eine Sprechblase, die den zuvor konzipierten, quadratischen Rahmen überlappt und von diesem sozusagen nicht begrenzt wird.

Panel 100: Im Gesamtrahmen des Panels wird nun die quadratische Darstellung, sozusagen diese Fokussierung auf die beiden Figuren, dreifach dargestellt. In diesem Fall ist die wiederholte Darstellung tatsächlich als ein Vergehen von Zeit zu sehen, es ist die bildliche Darstellung eines zeitlichen Vorgangs, nämlich des Wartens auf eine Antwort. Durch die ersten beiden Darstellungen ohne Sprechblase wird das „Nein“ in der einzigen im dritten Bild noch zusätzlich hervorgehoben. Überdies ist es noch gelb unterlegt, der Einsatz der Farbe geschieht an dieser Stelle zum ersten Mal. Der Blocktext am unteren Bildrand thematisiert schließlich noch einmal die besondere Bedeutung dieses „Neins“, da Reger betont, „[e]in solches Nein“ bis dahin noch nicht gehört zu haben.²³⁶

Panel 101: Grundsätzlich findet hier ein kurzer Dialog zwischen den HZ Reger und der Frau statt, ihre Aussagen werden nicht über den Blocktext

²³⁶ Ebd., S. 106, Panel 100.

stellvertretend rezitiert, sondern finden direkt in zwei Sprechblasen Anwendung. Als RZ Hintergrund tritt wieder das Museum auf, es ist derselbe Saal wie zuvor, doch durch die immer noch präsente Umrahmung und das damit verbundene „Herauslösen“ wirken sie immer noch nicht direkt mit ihrer Umgebung verbunden. Der einzige Blocktext am unteren Rande des Panels in voller Breite führt die Handlung über das Abgebildete hinaus, indem in einem Satz erwähnt wird, Reger und die Frau hätten „nicht viel später“ (AMC, Seite 107, P101) geheiratet.²³⁷

Panel 102: Die beiden Blocktexte, welche das Panel oben und unten begrenzen, informieren über eine generelle Ansicht Regers zur Hoffnungslosigkeit. Das HZ Reger ist, auf der Bank sitzend dargestellt, ohne eigene Umrandung, also direkt mit der Bank verbunden, wodurch es sich besonders von den vorangegangenen Panels zu unterscheiden schafft. Das RZ Hintergrund ist wieder weiß, aber eine große, verhüllte Gestalt schwebt zugleich vor und über dem HZ Reger, als Darstellung der in den Blocktexten angesprochenen „Deprimiation“ und „Hoffnungslosigkeit“.²³⁸ Diese Figur ist Teil von Goyas Zeichnung „Torheit der Furcht“ und wird hier von Mahler übernommen.

Panel 103: Dieses Panel ist wieder eine Fortführung des vorangegangenen, in diesem Fall auch gegenüberliegenden. Die Anordnung der Blocktexte ist gleich und auch die Aufteilung des Bildes selbst und auch der Text der Blocktexte führt die Gedanken fort und erschließt somit eine Rettungsmöglichkeit aus der zuvor erwähnten „Deprimiation“ und „Hoffnungslosigkeit“. Wieder sind Reger und seine Frau in Umrandung dargestellt, herausgelöst aus der Szene und also unverbunden. Verstärkt wird die Darstellung an dieser Stelle dadurch, dass wieder Farbe zum Einsatz kommt, welche das Quadrat ausfüllt, das die beiden Figuren umschließt. Die düstere, bedrohliche Gestalt ist in der Auflösung begriffen, was durch die nicht mehr durchgehend gezeichneten Linien dargestellt wird

²³⁷ Ebd., S. 107, Panel 101.

²³⁸ Ebd., S. 108, Panel 102.

Panel 104: Zwei Blocktexte am oberen und unteren Panelrand (volle Breite) geben Regers Gedanken wieder, die Aufteilung ist an jene von Panel 100 angelehnt, wo wieder drei Quadrate über die Seite verteilt sind, dieses Mal jedoch sitzen verschiedene Paare nebeneinander, um dem Paar, das Reger und seine Frau darstellen, andere Paare gegenüberzustellen.

Panel 105: Die im Blocktext zitierte Aussage Regers, nach dem Tod seiner Frau beinahe ein halbes Jahr nicht ins Kunsthistorische Museum gegangen zu sein, wird im Bild selbst dadurch illustriert, dass wieder das Quadrat dargestellt wird, das vorher der Rahmen für Reger und seine Frau gewesen ist, dieses wird jedoch nahezu völlig schwarz übermalt. Ähnlich Panel 83 ist diese Verdüsterung einer Stelle ein Verweis auf den Tod, dieses Mal jedoch nicht den drohenden oder eventuell eintretenden, sondern es bezieht sich auf den tatsächlichen Verlust einer Person. Wie auch in Panel 99 ist das RZ Hintergrund auf reines Weiß reduziert, der Fokus liegt auf dem schwarzen Quadrat. Insofern ist dieses Panel auch ein Kontrast zu Panel 99, auch dadurch, dass die dort vorgestellte Grundkonstellation wieder aufgegriffen wird, um diesem Panel eine Bedeutung zu geben.²³⁹

Panel 106: Die drei Blocktexte dienen der Erzählung Regers, der von reduzierten Besuchen im Museum spricht, nachdem seine Frau gestorben ist. Das RZ Hintergrund ist nicht durchgehend gezeichnet, die Reduktion im Besuchsintervall Regers wird durch eine lückenhafte Darstellung der Umgebung symbolisiert. Reger als HZ ist wieder durch die Umrahmung von seiner Umgebung differenziert, doch ist die Umrahmung hier nicht mehr durchgehend, sondern mit unterbrochenen Strichlinien dargestellt. Nicht nur das HZ, das seine Frau war, ist ausgespart, ihr Verlust ist auch noch durch den Bruch im Rahmen dargestellt, der die beiden Figuren zuvor umschlossen hat.

Panel 107: In vier Blocktexten ist über Regers Zurückgezogenheit zu lesen, was in der Darstellung durch eine mehrfache, stückweise erweiterte Darstellung des

²³⁹ Bezüglich Verweisketten Siehe Kapitel 2.3. Hier wird das zuvor etablierte Element des bunten Quadrats, das der Raum für Reger und seine Frau gewesen war, umcodiert und mit einer düsteren Schraffierung anders besetzt. Damit dies möglich ist, musste freilich zuvor erst das Quadrat vorgestellt und diesem auch eine Bedeutung zugewiesen werden.

Rahmens aufgegriffen wird. Der unterbrochene Rahmen aus Panel 106 ist hier noch fünf weitere Male dargestellt, immer ein wenig größer, um sich greifend einerseits, aber auch, in Bezug auf Regers Worte, ein zusätzlicher Schutz. Darüberhinaus ist das RZ Hintergrund wieder auf Weiß reduziert, weil die Aussage in diesem Panel alleine keine Verortung benötigt.

Panel 108: In diesem Panel wird die langsame Rückkehr zu einer Alltäglichkeit nicht nur mit einem Verweis auf die Bedeutung Irrsiglers für Reger angesprochen, sondern auch bildlich durch eine nun vollständige Darstellung des RZ Hintergrund ausgeführt. Reger ist als HZ immer noch nicht wieder völlig in seine Umgebung integriert, sondern von dieser immer noch durch den angedeuteten Rahmen getrennt, aber die schrittweise Rückführung ist erkennbar.

Panel 109: In diesem Panel ist sie nun abgeschlossen. Reger sitzt als HZ wieder direkt auf seiner Bank, das RZ Hintergrund ist ebenfalls wieder komplett dargestellt und der Raum als der Bordone-Saal erkennbar. Der Zeitpunkt hier ist allerdings nicht genau bestimmbar, sondern die generelle Darstellung der Situation, in der Reger sich befindet, was dadurch erkennbar ist, dass der Erzähler als HZ nicht neben ihm sitzt, obwohl er sich zuvor bereits zu ihm begeben hatte. Irrsigler als HZ in diesem und im vorangegangenen Panel erfüllt keine bestimmte Aufgabe für diese Situation, sondern wandert als Saaldiener durch das Bild, auch dies als eine allgemeine Darstellung der Situation der Figuren.

Panel 110: In einem Blocktext am oberen Panelrand sagt Reger aus, er sei ebenfalls gestorben in jenem Moment, in dem seine Frau gestorben sei. Das Bild kann als übertragene Darstellung einer Empfindung gesehen werden. Zu sehen ist ein Hintergrund, der als Wand eines Museums verstanden werden kann, an der kein Gemälde, nur mehr das Informationsschild desselben hängt und vor dem eine lose Absperrung auf dem Boden liegt. Die Darstellung alleine löst sich von der Handlung insofern ab, als dass sie sowohl ein Parallelprozess sein, als auch einfach irgendwann stattgefunden haben könnte. Eine bessere Lesart wäre aber zu sehen, dass der Verlust einer Person mit der Abwesenheit

eines Bildes in einem Museum verstanden werden kann, indem das Fehlen des Bildes an der Wand eines Museums diese Wand (zumindest zeitweise) sinnlos erscheinen lässt, immerhin besucht man ein Museum, um Bilder zu sehen.

Panel 111: Dieses Panel führt das vorangegangene fort, sowohl vom Text als auch vom Bild her. Reger meint, er komme sich wie ein Toter vor, der noch zu leben habe, was im oberen Blocktext zu lesen ist.²⁴⁰ Die Umgebung und alle Gegenstände sind dieselben, bloß dass die Figur Irrsigler die Absperrung wieder anbringt. Auch das ist, in Bezug auf den Text gelesen, relativ sinnlos, da eine Absperrung ja für eine Distanz zwischen Kunstwerk und Betrachter sorgen soll, da jedoch kein Kunstwerk vorhanden ist, scheint eine herbeigeführte Distanz wiederum überflüssig.

Panel 112 und 113: Die Blocktexte dienen den Ausführungen Regers über den unterlassenen Selbstmord und über Beamtenwege, die er nach dem Tod seiner Frau zu gehen hatte. In beiden Panels sind zahlreiche Reihen aus Absperrungen zu sehen, ähnlich jenen an einem Flughafen und Irrsigler wandert zwischen ihnen entlang. Wieder entsteht der Eindruck der Sinnlosigkeit, da solche langen Absperrreihen ja dafür gedacht sind, lange Menschengruppen zu ordnen und nicht für einen Menschen, dass er im Zickzack läuft. Im übertragenen Sinn wird hier wieder Sinnlosigkeit dargestellt, ohne dass sie explizit angesprochen wird. Erneut stellt es sich so dar, dass das Bild alleine einen Prozess darstellen würde, der bei der Betrachtung ohne den Text eine andere Assoziation erwecken könnte, als im Zusammenspiel mit dem Text.

Panel 114: In den beiden Blocktexten spricht Reger darüber, dass ihn der Verlust seiner Frau so fühlen hat lassen, als hätte er einfach alles verloren.²⁴¹ Dargestellt wird eine eigene Interpretation eines Freskos von Giotto aus der Capella degli Scrovegni, auf dem trauernde Engel zu sehen sind. Wie schon in anderen Panels wird nun durch die Abbildung des Gemäldes der Gefühlszustand einer Figur erweitert dargestellt, was im Text von Bernhard so

²⁴⁰ Mahler, Alte Meister, S. 117, Panel 111.

²⁴¹ Ebd., S. 120, Panel 114.

nicht geschehen würde, da dieser sich nicht auf eine Wiedergabe des Gemäldes bezieht, um den Gefühlen der Figuren zusätzlichen Ausdruck zu verleihen.

Panel 115: Hier wird wieder das Bild von Panel 114 aufgegriffen und zu den zwei Blocktexten, die oben und unten am Panelrand über die ganze Breite so angeordnet sind, wie in Panel 114, fügen sich noch 4 weitere ein, die über das Bild verteilt sind. In ihnen wird über Regers Hinwendung zu 4 Gebieten gesprochen: Musik, Philosophie, Literatur und der „Kunst an sich“, wobei jedes dieser 4 Gebiete in einem eigenen Blocktext thematisiert und jeder Blocktext über einen der vier Engel gelegt wird, um hierdurch eine neue Bedeutung hervorzuheben.

Panel 116: In den zwei Blocktexten (oben und unten am Panelrand über die ganze Breite) spricht Reger über die Enttäuschung über die Gemälde der Alten Meister, da sie für ihnen keinen Zweck erfüllen. Reger ist als HZ auf seiner Bank vor dem Gemälde von Tintoretto, das RZ Hintergrund ist wieder der Bordone-Saal, durch die Abwesenheit des vorher gesetzten HZ Erzähler lässt sich allerdings feststellen, dass sich die Darstellung immer noch auf der Ebene des Allgemeinen bewegt, es also im übertragenen Sinne zu verstehen ist. Das HZ Gemälde ist auch unvollständig, dem Mann fehlt das Gesicht, wobei hier nun auch wieder Bezug auf die Aussage im Blocktext genommen werden muss. Ein unvollständiges Gemälde kann als zwecklos gesehen werden.

Panel 117: Der Blocktext hebt, in den Worten Regers, die Bedeutung seiner verstorbenen Frau hervor. In der Darstellung bedient sich dieses Panel wieder der in Panel 98 vorgestellten Konzeption der Darstellung des Paares. Wie in Panel 99 verschwindet das RZ Hintergrund, es wird komplett weiß. Die Umrahmung der Frau ist wie in Panel 103, rein farblich und damit ein Verweis auf die ebenfalls in diesem Panel thematisierte Rettung, bloß, dass Reger selbst als HZ in Panel 117 nicht vorhanden ist. Dieses Panel rekurriert somit auf eine zuvor festgelegte Bedeutung.

Panel 118: In den beiden oben und unten am Panelrand befindlichen Blocktexten spricht Reger über das Alleinsein. Das Bild selbst zeigt Irrsigler, wie

er über einen Boden mit einem großen, runden Muster geht, in der Mitte ein Ornament.

Panel 119: Führt nun die Ausführung fort, einerseits in zwei Blocktexten, wobei der obere über die ganze Breite an der Paneloberseite fixiert ist, der zweite, kleiner, im unteren Drittel des Bildes positioniert. Irrsigler befindet sich nun inmitten des Ornaments, alles andere ist ausgeblendet, nur der Mittelteil des Bodenmusters ist noch erkennbar, als Darstellung der Einsamkeit.

Panel 120: Dieses Panel ist wieder so aufgeteilt, wie das Panel 118. Die Blocktexte sprechen nun nicht mehr vom Alleinsein, sondern vom Zusammensein mit anderen Menschen. Diese sind im Bild nun auch erkennbar neben Irrsigler. Sie sind sogar durch gelbe Kolorierung noch zusätzlich hervorgehoben.

Panel 121: Ist nun eine Erweiterung von Panel 119, da hier das Ornament aus der Bodenverzierung das ganze Bild ausfüllt. Im Blocktext wird Verrücktwerden angesprochen und tatsächlich hat diese übermäßige, wiederholte Darstellung des Ornaments, das keinen Platz lässt und auch das HZ Irrsigler leicht übersehbar macht – das Ornament also vom RZ zum HZ wird, weil es die Szene dominiert –, eine bedrückende Wirkung.²⁴²

Panel 122: In diesem Panel wird die Darstellung Regers alleine sitzend wieder aufgegriffen, doch das RZ Hintergrund ist verändert, da nicht der „Weißbärtige Mann“, sondern andere, für den Betrachter nicht erkennbare Bilder vor ihm an der Wand hängen. Aber es ist, hinsichtlich der Aussage in den beiden Blocktexten nicht wichtig, wo es heißt: „Wir können uns noch so viele große Geister und noch so viele Alte Meister als Gefährten genommen haben, sie ersetzen keinen Menschen, so Reger, [...]“.²⁴³ Es ist also gar nicht von Relevanz, welche Bilder da hängen, wenn ihre Bedeutung angesichts des Verlusts eines Menschen ausbleibt: Sie müssen gar nicht abgebildet werden.

Panel 123: Reger als HZ sitzt alleine auf seiner Bank, dieses Mal umringt von den Absperrungen, als wäre er ein Ausstellungsstück, aber auch, als wäre er

²⁴² Siehe Kapitel 2.3.

²⁴³ Mahler, Alte Meister, S. 128, Panel 122.

eingesperrt. Der mittlere der drei Blocktexten, der nicht, wie die anderen beiden, am oberen und unteren Panelrand fixiert sind, gibt nur ein einziges Wort wieder: „alleingelassen“.²⁴⁴ Wieder ist die Darstellung einer Empfindung erkennbar, nicht der direkte Fortlauf einer Handlung.

Panel 124: Reger spricht in diesem Panel (via zwei Blocktexten am oberen und unteren Panelrand in voller Breite) über die Bedeutungslosigkeit der Dinge im Kunsthistorischen Museum, wobei es sich im Zentrum des Bildes um den Text dreht, der einen Zeitpunkt festlegt, nämlich der „entscheidende Punkte unserer Existenz“.²⁴⁵ Dieser Text ist von einer dunklen Schraffur eingekreist, also nicht in einen Blocktext gesetzt. Auch hier zeigt sich die bildliche Hervorhebung eines Textes mit graphischen Mitteln. Es herrscht auch eine Ähnlichkeit mit Panel 31 vor, wo ebenfalls eine kreisförmige Zentrierung auf einen Text von Bedeutung war, wobei auf dem vorangegangenen Panel noch ein Rahmen den Text eingeschlossen und also zusätzlich hervorgehoben hatte. Dennoch ist hier ein Mittel für Bedeutung erkennbar, auf das erst der Text hinweist und das dann bildlich verstärkt wird.

Panel 125: Das Bild ist eine reduzierte Darstellung des Gemäldes „Darstellung Christi im Tempel“ von Fra Bartolomeo, das sehr reduziert gezeichnet wurde, was auch eine Fortführung des Blocktextes ist, wo von Reger festgestellt wird, dass man in den meisten Bildern, wenn man sie eindringlich studiert irgendwann Unbeholfenheit und Fehler finden würde. Die Zeichnung selbst stellt in ihrer Unvollkommenheit (ein einziges, einmaliges HZ, ein nicht zur Gänze gezeichnetes Kind, kein RZ Hintergrund) das Angesprochene dar.

Panel 126: In den beiden Blocktexten am oberen und unteren Panelrand wird von Reger das Überleben in der Welt thematisiert und die eigene Interpretation Mahlers von Rubens' „Himmelfahrt Mariä“ (hierbei handelt es sich um einen Ausschnitt des Bildes) untermalt das: Zu sehen sind Engel in dunklen, düsteren

²⁴⁴ Ebd., S. 129, Panel 123.

²⁴⁵ Ebd., S. 130, Panel 124.

Wolken, die künstlerische Darstellung einer etwaigen Bedrohung wird in Bezug zu den Worten Regers gesetzt.²⁴⁶

Panel 127: Hier wird nun der Kontrast zwischen den Worten Regers, die wieder in Blocksätzen und auf Art Bannern auftreten und der Zeichnung Mahlers eines Ausschnitts aus Mabuses „Der heilige Lukas malt die Madonna“ klar. Wo die Bildvorlage eigentlich ein ästhetisch schönes Gemälde darstellen soll, wird es hier vom Zeichner mit diffamierenden Worten wie „Lüge“, „Heuchelei“ und „Selbstbetrug“ versehen, um sie sozusagen zu entlarven. Die im Text Bernhards der Interpretation des Lesenden überlassene Demaskierung der Gemälde wird hier nun durch ein Bild verstärkt. Ein komischer Effekt wird außerdem dadurch provoziert, dass die Worte richtiggehend „schön“, nämlich mit einer Verzierung, in das Bild hineingesetzt werden, was ihre Widersprüchlichkeit wieder ein wenig mehr zur Geltung bringt.

Panel 128: Das Bild hier, ein fragmentierter Ausschnitt aus „Drei Lebensalter und der Tod“ von Hans Baldung Grien mit dem Titel, das ein Kind in einem Schleier zeigt. Es existiert nur das HZ des Kindes, einmalig gesetzt, kein RZ Hintergrund und es ist nicht direkt im Verlauf der Rahmenhandlung, sondern eine Darstellung einer Aussage.

Panel 129: In diesem Panel wird das Motiv aus den Panels 31 und 124 wieder aufgegriffen, indem die kreisartige Fokussierung die Bedeutung von etwas hervorhebt, in diesem Fall erneut jene des Gemäldes von Tintoretto. Dieser ist als HZ zusammen mit Reger zu sehen, seine Bedeutung ist durch den Fokus gekennzeichnet. Die beiden Blocktexte am oberen und unteren Panelrand dienen zur Ausführung von Regers Gedanken.

Panel 130–133: Der Weg Irrsiglers durch das Museum, der ebenfalls nicht genau im Zeitverlauf der Handlung verortet werden kann, wird von den Aussagen Regers, die sich wieder auf Blocktexte verteilen, begleitet. Jeweils passend zu den Signalworten werden vom Zeichner Gemälde, eine Madonnen-

²⁴⁶ Siehe dazu auch Kapitel 4.3.2.2.

Statue, bei „Müll der Geschichte“²⁴⁷ eine Toilette und bei der Frage „wie soll es weitergehn?“²⁴⁸ fragende Touristen dargestellt.

Panel 134: Rückkehr zur Rahmenhandlung, wo der Erzähler und Reger im Bordnone-Saal sitzen, was durch RZ und HZ (weißbärtiger Mann) erkennbar ist. Irrsigler bringt Reger eine Zeitung, die im Blocktext als „die Times, um die Reger ihn gebeten hatte“ ausgewiesen wird.²⁴⁹

Panel 135: Irrsigler verlässt dieselbe Szene nach rechts hin zum Panelrand, der Erzähler beobachtet ihn dabei. Im Blocktext werden noch Hintergrundinformationen zur Zeitung nachgeliefert, woher Irrsigler sie geholt hat.

Panel 136–138: Reger erhebt sich, nimmt seine Zeitung und verlässt den Raum. Keine Sprechblasen oder Blocktexte werden verwendet.

Panel 139–143: Reger geht durch das Museum, verschiedene Hintergründe zeigen als RZ, dass es sich um das Museum handelt. Der Erzähler folgt ihm mit einigem Abstand, erst aus dem Bordnone-Saal, dann durch die Gänge, eine Treppe hinunter, durch die Halle und durch den Ausgang hinaus. Es wird nicht gesprochen und auch keine Blocktexte werden verwendet. In Panel 43 lässt sich anhand des HZ Uhr im RZ Hintergrund-Museumsausgang ablesen, dass etwas mehr als 20 Minuten vergangen sind, seit der Erzähler in Panel 91 neben Reger Platz genommen hat. Somit ist auch die vergangene Zeit in der Graphic Novel kürzer, als im Roman *Alte Meister*.

Panel 144: Reger und der Erzähler verlassen das Museum.

Panel 145: Reger kommt von links auf einem Platz an, der durch die Darstellung der Statue von Maria-Theresia als RZ als der Maria-Theresien-Platz in Wien identifizierbar ist.

Panel 146–148: Der Erzähler tritt von links auf und geht zu Reger.

²⁴⁷ Mahler, *Alte Meister*, S. 137, Panel 131.

²⁴⁸ Ebd., S. 139, Panel 133.

²⁴⁹ Ebd., S. 140, Panel 134.

Panel 149–159: Gespräch zwischen dem Erzähler und Reger über einen Besuch im Wiener Burgtheater und eine Aufführung von *Der Zerbrochne Krug* von Heinrich von Kleist. Die Figuren stehen auf allen Panels unverändert, die Gespräche werden durch Sprechblasen geführt, es spricht ausschließlich Reger, nur auf Panel 156 ist eine Pause in der niemand spricht und in Panel 159 gibt der Erzähler eine Antwort.

Panel 160: Im letzten Panel des Comics wird in zwei Blocktexten darüber informiert, dass Reger und der Erzähler die Aufführung besucht haben und der Erzähler gibt ein negatives Werturteil ab. Die Blocktexte sind über die ganze Breite am oberen und unteren Panelrand. Zu sehen ist eine Bühne auf der zwei Figuren stehen, die kostümiert wirken und auf einen zerbrochenen Krug blicken. Die Bühne selbst ist anhand der Merkmale Vorhang, Rahmen und Bühnenboden als solche erkennbar, das Werturteil ist aber nicht anhand der Zeichnung verifizierbar, sie steht generell für den Theaterbesuch. Ein Satz bildet den Abschluss, kein Bild.

4.3.2 Interpretation

Fragmente und Karikaturen sind die Grundlage des Ertragens, wenn es nach Reger geht und dadurch wird der Anspruch auf Vollkommenheit ebenso suspendiert, wie jener auf Vollständigkeit. Mit diesen Annahmen spielt Nicolas Mahler in seiner Comicaaption. Nicht nur mittels seiner Figuren, sondern auch mittels der Gemälde, die sich innerhalb (aber auch außerhalb) des Kunsthistorischen Museums finden lassen. Während im Roman *Alte Meister* zwar einige Titel und Künstler explizit genannt werden, bleiben die individuellen Einzelheiten ihrer Kunstwerke ausgespart. Kunst wird im Text nur zum Rahmen und Anhaltspunkt für die Figuren, besonders für Reger.²⁵⁰ Für den Roman ist es allerdings auch ausreichend, wenn man die absoluten Werturteile des Kritikers in Betracht zieht.

²⁵⁰ Vgl. Werkmann, Auslöschung, Fragmentierung und Projektion, S. 31.

Die Comicfassung hingegen verzichtet auf die Darstellung und Herausarbeitung der Gemälde nicht. Hierbei finden sich im Werk allerdings keine 1:1-Reproduktionen der Gemälde und Statuen oder gar grafiktechnisch eingebundene Kopien oder Fotografien derselben, sondern Zeichnungen im Stile Nicolas Mahlers. Wie auch die Literaturwissenschaftlerin Monika Schmitz-Emans erkannt hat, arbeitet der Zeichner hier viel mit Reduktion, Nicht-Vollkommenheit, Skizzenhaftigkeit.²⁵¹ Die Kunstwerke können erkannt werden, selbst wenn man als Leserin oder Leser nur Fragmente oder Karikaturen derselben vorgelegt bekommt. Auch dass Reger die Fragmentierung der Kunst auf das eigene Leben überträgt, findet Eingang in die Comicaaption.

²⁵¹ Vgl. Schmitz-Emans, Nicolas Mahlers Literaturcomics, S. 26.

4.3.2.1 Analyse der Figuren

Anhand der Panelanalyse ließen sich einzelne Charaktere aus dem Roman identifizieren. Da Mahler mit einem sehr reduzierten Zeichenstil operiert, ist die Aufteilung der Charaktere als Handlungszeichen ein wenig simpler, als dies in anderen Comics der Fall sein möchte.

Durch diese reduzierte Darstellung, sind die Figuren auf rekurrende Merkmale angewiesen, anhand derer sie identifizierbar werden.

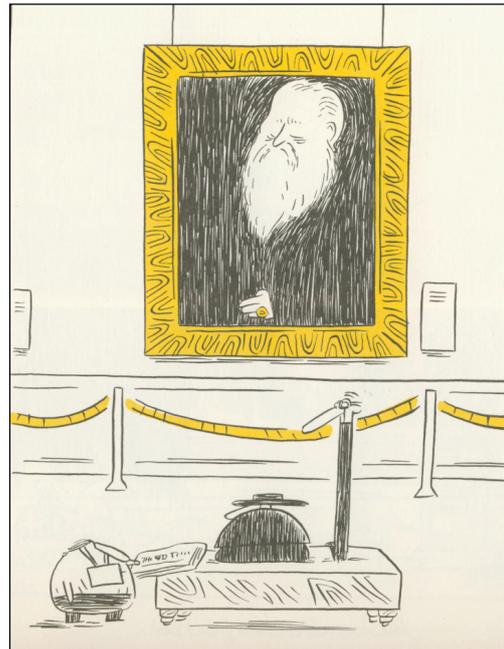


Abbildung 9: Irrsigler, Reger und der Erzähler

Reger

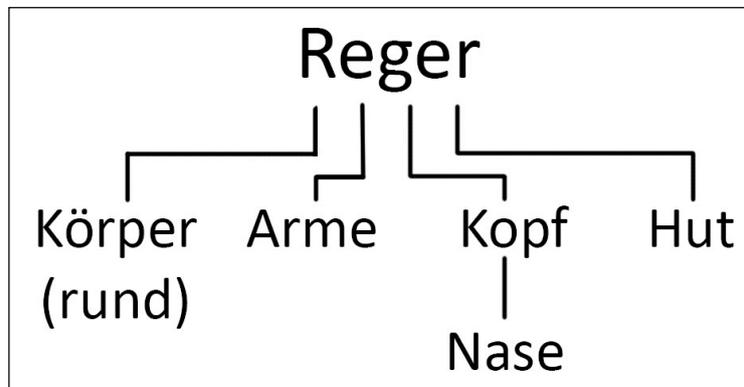


Abbildung 10: Charakterskizze Reger

Der Musikkritiker Reger zeichnet sich durch seinen markanten Hut aus, der nahezu so breit ist, wie der restliche Körper und viel größer als der winzige Kopf, auf dem er sitzt. Als dominantes Merkmal der Figur muss er auch in den Rückblenden innerhalb der Panels vorhanden bleiben, um die Figur Regers alleine bildlich von anderen differenzieren zu können. Wenn sich also der Erzähler ein Ereignis des Vortags in Erinnerung ruft und das bildlich dargestellt wird, wie in Panel 19, sich also Gegenwart und Vergangenheit der Graphic

Novel überlagern, hat Reger dabei seinen Hut auf. Dies ist eine Änderung zum Roman, wo es an einer Stelle ausdrücklich heißt:

„Noch nie hat er, auf der Sitzbank im Bordone-Saal sitzend, den Hut aufgehabt, und genauso wie mich die Tatsache, daß er mich für heute ins Museum bestellt hat, beunruhigte, weil diese Tatsache tatsächlich die ungewöhnlichste ist, wie ich dachte, die ich mir denken kann, ist die Tatsache, daß er auf der Sitzbank im Bordone-Saal seinen Hut auf dem Kopf aufbehalten hat, die ungewöhnlichste, ganz abgesehen von einer Reihe anderer ungewöhnlicher Tatsachen.“²⁵²

Auch wenn man vom übertreibenden Schreibstil Bernhards absieht, wird hier eine Merkwürdigkeit angesprochen, die der Zeichner einer Adaption durchaus hätte aufgreifen können, was sich allerdings bei einem Stil wie dem Mahlers vermutlich nicht angeboten hätte. Aufgrund der wenigen, dafür aber herausstechenden Merkmale, sind die Figuren auf jedes einzelne Merkmal angewiesen. Reger behält somit seinen Hut in allen Situationen auf dem Kopf, egal ob er in der Gegenwart der Handlung gezeigt wird, wo er ja den Hut auch im Roman trägt, oder aber wie in Panel 19 am Vortag oder in den Panels 98 und 99 neben seiner Frau, was sich ja viele Jahre vor dem Einsetzen der Handlung der Graphic Novel abgespielt haben muss.

Erzähler

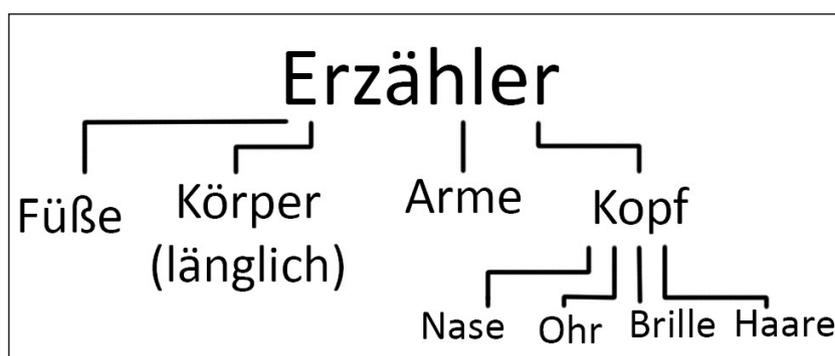


Abbildung 11: Charakterskizze Erzähler

Daneben gibt es auch den Erzähler, der in der Graphic Novel ebenfalls eine Veränderung erfährt. Schlägt man den Roman *Alte Meister* an einer beliebigen

²⁵² Bernhard, *Alte Meister*, S. 30.

Stelle auf und liest, schätzt man den Ich-Erzähler als einen Sprechenden während des Sprechakts ein. Dem widersprechen sowohl der erste, als auch der vorletzte Satz des Romans.

„Erst für halb zwölf Uhr mit Reger im *Kunsthistorischen Museum* verabredet, war ich schon um halb elf Uhr dort, um ihn, wie ich mir schon längere Zeit vorgenommen hatte, einmal von einem möglichst idealen Winkel aus beobachten zu können, schreibt Atzbacher.“²⁵³

„Tatsächlich bin ich am Abend mit Reger in das Burgtheater und in den *Zerbrochenen Krug* gegangen, schreibt Atzbacher.“²⁵⁴

Die beiden Sätze erwecken sowohl zu Beginn als auch am Ende den Eindruck, man lese einen geschriebenen Bericht. Davon unabhängig weisen sie den Ich-Erzähler als eine Person namens Atzbacher aus. Das Ich des Romans ist also eine Person namens Atzbacher, doch in der Graphic Novel ist dieser Atzbacher durch eine andere Person ersetzt worden. Natürlich wäre es umständlich gewesen, einen Comic oder eine Graphic Novel direkt aus den ‚Augen‘ des Ich-Erzählers nachzuzeichnen, weshalb eine Figur auftauchen muss, die im Text selbst aber keine Beschreibung erfährt, außer eben das ‚Ich‘.

In vielen anderen Werken von Nicolas Mahler gibt es ebenfalls eine Figur, die in den Blocktexten der jeweiligen Comics und Comic-Strips als ein ‚Ich-Erzähler‘ fungiert, doch ist dabei hier mit dem Ich ein Verweis auf die reale Figur Nicolas Mahler gemeint. Tritt beispielsweise in *Kunsttheorie versus Frau Goldgruber*, *Pornografie und Selbstmord* oder *Franz Kafkas nonstop Lachmaschine* eine Figur namens Mahler auf, sieht diese genau so aus, wie der Ich-Erzähler in der Adaption von *Alte Meister*. An allen Stellen, an denen in der Graphic Novel ein Ich auftritt und dessen Handlungen bildlich dargestellt werden, ist es dieselbe Figur, wie jenes Ich, das Mahler für sich selbst in den anderen Comics verwendet. Somit fand eine Ersetzung Atzbachers durch eine Figur des Autors selbst statt. Diese Änderung wurde seit der Veröffentlichung der Graphic Novel

²⁵³ Ebd., S. 7.

²⁵⁴ Ebd., S. 311.

bereits mehrmals von Mahler thematisiert, unter anderem auch in einem Interview, das ich mit ihm führen durfte.²⁵⁵

Auch anhand einer Gegenüberstellung zweier Charakterskizzen wäre diese Ähnlichkeit ersichtlich, da die Skizzen ident wären, ungeachtet der Aussagen des Zeichners, denen nicht blind vertraut werden sollte.

Mahler überträgt somit erst einmal das Wort Ich aus dem Text auf die Figur, die ihn selbst repräsentiert. Dadurch ergibt sich auch eine Verschiebung der Zeit, da der Erzähler in der Graphic Novel im Panel 80 ein Mobiltelefon verwendet, um die Uhrzeit zu überprüfen, wo im Roman noch von einer Uhr gesprochen wird (und da dieser 1985 erschienen ist, wohl auch wirklich noch eine Uhr im Sinne einer Armbanduhr und kein Mobiltelefon gemeint war). Von dieser Änderung abgesehen, ist die Übertragung auf das Ich, das als Nicolas Mahler, der Comic-Zeichner, wahrnehmbar ist, insofern überaus gelungen, wenn man sich die bereits erwähnte Funktion des Erzählers Atzbachers vor Augen führt. So hat dieser – ob absichtlich oder manipuliert sei dahingestellt – als schreibendes Sprachrohr fungiert und einen Bericht kreiert. Bei der Adaption Mahlers handelt es sich jedoch um eine Graphic Novel und ob eine solche dem Schriftsteller Atzbacher gelungen wäre, darf bezweifelt werden. Dem Zeichner Nicolas Mahler jedoch gelingt es, denn das Endergebnis liegt der Leserin und dem Leser in den Händen. Insofern hat eine mehrfache Umdeutung dieser Figur stattgefunden.

²⁵⁵ Das Interview des Verfassers dieser Diplomarbeit mit Nicolas Mahler findet sich im Anhang.

Irrsigler

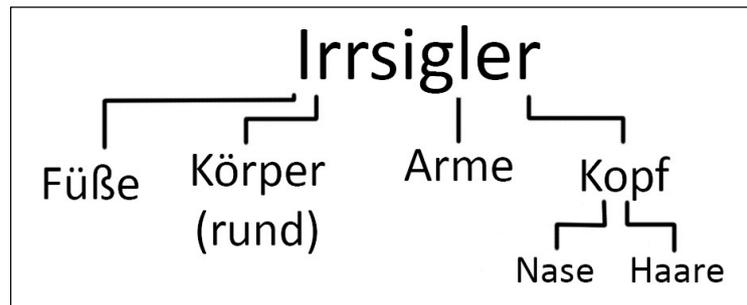


Abbildung 12: Charakterskizze Irrsigler

Irrsigler erfährt insofern eine Änderung, als dass er in der Graphic Novel nicht mehr direkt als Sprachrohr Regers auftritt. Er bedient sich überhaupt keiner Sprechblasen, wie andere Charaktere. In den Panels 9, 10, 11 und 84 wird erwähnt, dass Irrsigler etwas sagt, aber dies geschieht nur innerhalb des Blocktextes, nur als Zitat des Erzählers und durch seine Beschreibung. Insofern ist er in der Graphic Novel der Funktion der Wiedergabe und Imitation der Reger'schen Gedanken und Worte entbunden, wohingegen seine Funktion als freies Element aufrecht erhalten und sogar noch erweitert wird, wodurch es ihm indirekt durchaus noch möglich ist, als Sprachrohr zu fungieren. Nicht nur ist Irrsigler jene Figur, die sich am meisten innerhalb der Raumzeichen, die als Museum gedeutet werden können, bewegt, er ist es sogar auch, der als Stellvertreterfigur in den Gedankenexperimenten Regers auftaucht. Wenn Reger, wie beispielsweise in Panel 42, von der Peterskirche in Rom spricht, ist es Irrsigler, der als Handlungszeichen dort steht und das tut, wovon Reger spricht. In seiner Rolle als frei bewegliche Figur wird er zum Stellvertreterakteur in den Gedanken Regers und das gleich bei mehreren Gelegenheiten, wie sich neben dem Panel 42 noch in den Panels 43, 68 und 69 zeigt. Daneben illustrieren seine Handlungen in einigen Panels auch die Gedanken Regers, die den Blocktexten entnommen werden können.

In seiner Rolle und Wichtigkeit bleibt Irrsigler sicher bestehen, aber die Veränderung des Mediums hat diese Rolle gewissermaßen umcodiert.

Die Rolle der Frau

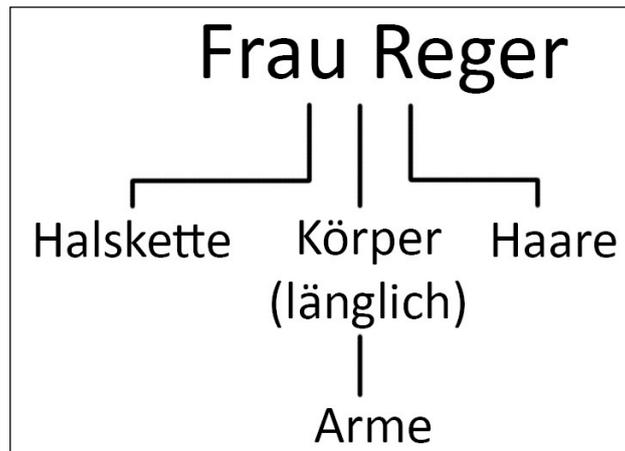


Abbildung 13: Charakterskizze Frau Reger

Auch die Beziehung zwischen Reger und seiner Frau findet Eingang in die Comicadaption Mahlers und auch sie erfährt einige Veränderungen. Die Frau als Handlungszeichen ist starr in die Erinnerungen Regers eingebunden, sie ist somit von den wiederkehrenden Figuren wohl jene mit dem geringsten Bewegungsfreiraum. Da sie immer nur aus einer Ansicht gezeichnet worden ist, beinhaltet ihre Charakterskizze noch weniger Elemente als jene der anderen Figuren.

Bedingt durch die Kürzungen der Adaption verliert die Beziehung zwischen Reger und seiner Frau dessen Hang zur Selbstverwirklichung und der Dominanz gegenüber seiner Frau, weil diese – im Gegensatz zur Romanfassung – nicht erwähnt wird. Zwar beginnt die Rückblende auf die Begegnung ebenfalls mit dem gemeinsamen Sitzen vor Tintoretts Gemälde, doch gipfelt diese Begegnung einfach im zweiten „Nein“ der Frau und ihrer Feststellung, dass Tintoretts „Weißbärtiger Mann“ ihr wirklich nicht gefalle, in Panel 101. Damit ist aber auch schon der Gipfel an möglichen Gegensätzen erreicht und fortan wird nur ihre Bedeutung für Reger und seine Einsamkeit angesichts ihres Ablebens thematisiert, was jedoch, gemessen am restlichen Umfang der Adaption, ein sehr großes Ausmaß innerhalb der Handlung einnimmt. So schlagen sich Trauer und Einsamkeit in reduzierten Panels wieder, die nur noch fragmentarisch die Umgebung Regers wiedergeben und somit auch als Repräsentation seiner Verwahrlosung gelesen werden können.

4.3.2.2 Die weiterführenden Zitate

Ein Kontrast entsteht auch durch die Verwendung der Gemälde, die Mahler in reduzierter Form wiedergibt, was den Eindruck entstehen lässt, es handle sich dabei um Karikaturen. Zugleich sind diese Imitationen der Gemälde aus dem Kunsthistorischen Museum, welche im Text freilich nur namentlich genannt (und hier nicht einmal alle) und als solche nicht ausführlich beschrieben werden, wesentlich detaillierter als die Figuren von Mahler selbst – schon alleine deshalb, weil eine Wiedererkennung bei zu starker Verfremdung wohl nicht mehr gewährleistet wäre.²⁵⁶ Die Bilder dienen dabei nicht ausschließlich der Illustration der Umgebung des Museums, sie sind also nicht einfach nur die Gegenstände, die in einer solchen Umgebung vorzufinden sind, sondern werden als solche mit den Aussagen Regers verbunden, um diese zu verstärken.²⁵⁷

Mahler zitiert hierbei also nicht nur die Textvorlage, sondern durch eine solche Darstellung auch Gemälde. Dabei werden die Kunstwerke oftmals zu den, von Reger bemühten Fragmenten und Zitaten. Wenn Reger in Panel 21 von Goya spricht, finden sich Elemente aus einem Bild Goyas in diesem Panel wieder. Noch direkter ist es in Panel 59, wo von Lotto und Giotto gesprochen wird und darunter Mahlers Version eines Freskos von Giotto zu sehen ist.²⁵⁸

Hierbei lässt sich jedoch festhalten, dass in der bildenden Kunst (in Gemälden, Statuen etc.) auch eine narrative Funktion innewohnen kann, die auf die Betrachterin oder den Betrachter wirkt. Dass sich hierbei eine Beziehung zu Comics und Graphic Novels feststellen lässt, hat Dietrich Grünewald, ein Professor für Kunstdidaktik, herausgearbeitet, wenn er sich bei der Analyse von solchen anhand der Autonomie von illustrativen Bildern folgendermaßen äußert:

„Zahlreiche Werke der Bildenden Kunst, insbesondere solche mit religiösen oder mythologischen Motiven, zeigen zwar autonom narrative Szenen, doch fordert ein adäquates Verstehen (im Sinne der Bildproduzenten/-

²⁵⁶ Siehe Kapitel 4.3.2.1.

²⁵⁷ Eine Liste der Kunstwerke findet sich im Anhang.

²⁵⁸ Mahler, Alte Meister, S. 65, Panel 59.

produzentinnen), dass die Betrachter/innen den Text der Geschichte, auf den das Motiv Bezug nimmt, im Kopf parat haben.²⁵⁹

Berücksichtigt man das, muss man sagen, dass durch die – wenn auch veränderte – Darstellung bekannter Gemälde eine doppelte, weiterführende Zitation stattfindet. Somit werden Kunstwerke von Mahler in den Kontext eines Textes gesetzt, um eine Aussage zu illustrieren. Ich gehe an dieser Stelle nicht so weit zu sagen, dass die Betrachterinnen und Betrachter die religiösen oder mythologischen Geschichten im Kopf haben müssen, um die Graphic Novel lesen zu können, aber wenn man den Aspekt des adäquaten Mitverstehens mitbedenkt, sollte man nicht davon ausgehen, dass die Bilder, die der Zeichner ‚zitiert‘ willkürlich dorthin gesetzt worden, wo sie in der Graphic Novel abgebildet sind, sondern dass der Zeichner eine Intention verfolgt hat. Um also diese zusätzliche Ebene erfassen zu können, erscheint eine Betrachtung der Originalbilder und der ihnen innewohnenden Geschichten durchaus sinnvoll. Aber auch die historischen Aspekte, die einer zeitgenössischen Betrachterin oder einem zeitgenössischen Betrachter heute mittels kunsthistorischer Forschung zugänglich gemacht werden, können sich mit den Zitaten aus der Romanvorlage zu erweiterten Äußerungen verbinden.

Dadurch wird die Aussage Regers nicht alleine um eine bildliche Ebene erweitert (wie es an anderen Stellen der Graphic Novel geschieht, wenn beispielsweise ein düsterer Gedanke durch schwarze Schraffuren betont wird), sondern in einigen Fällen auch um einen Handlungskontext, der in einem Bild festgehalten ist und nun eine zusätzliche Ebene abliefern. Somit lohnt es sich, einige der Bilder, die Mahler sozusagen zitiert, näher zu betrachten.

„Anbetung der Könige“

Dass Mahler einen Ausschnitt eines Giotto-Freskos auf Seite 65 einbaut, ist insofern interessant, als dass dieses Fresko gar nicht im Kunsthistorischen Museum in Wien ‚hängt‘, sondern in der Capella degli Scrovegni in Padua in Italien, in der Region Venetien, zu finden ist. Auch wenn hier keine erweiternde

²⁵⁹ Grünewald, Dietrich: Die Kraft der narrativen Bilder. In: Hochreiter, Susanne und Ursula Klingenböck (Hg.): Bild ist Text ist Bild. Narration und Ästhetik in der Graphic Novel. Bielefeld: Transcript 2014, S. 25.

Darstellung des zitierten Textes von Reger stattfindet, ist es doch eine Erwähnung wert, da Giotto ja auch im Roman von Thomas Bernhard erwähnt wird, tatsächlich aber kein Gemälde von Giotto im Kunsthistorischen Museum auffindbar ist (sieht man von Sonderausstellungen einmal ab).

„Susanna und die beiden Alten“

Dieses Gemälde von Paolo Veronese und dessen Werkstatt wird von Mahler sowohl auf Seite 58, als auch auf Seite 59 nachgezeichnet. Bei der ersten Darstellung wird das Bild auf die Hände der Figuren reduziert, um die Aussage Regers über das Scheitern großer Künstler an der Darstellung von Händen zu untermalen. Alleine aufgrund dieser Hände, ohne die Darstellung auf der gegenüberliegenden Seite, wäre es vermutlich sehr schwer, das ganze Bild erkennen zu können. Die Interpretation Mahlers auf Seite 59 lässt nun schon sehr deutlich jenes Gemälde erkennen, auf das er sich bezieht.

Die Geschichte von Susanna ist wiederum eine biblische, die in den Apokryphen bei den Stücken zum Buch Daniel zu finden ist: Susanna ist die schöne und fromme Frau eines reichen Mannes aus Babylon, in dessen Haus auch zwei alte Richter leben, die von der Erscheinung Susannas so angetan sind, dass sie sich kaum mehr beherrschen können. Sie lauern dieser im Bad auf und bedrängen diese, sie möge sich ihnen hingeben. Da Susanna sich weigert, drohen die beiden Alten erst, ihr öffentlich Ehebruch zu unterstellen, und als sie sich immer noch weigert, setzen sie ihre Drohungen in die Tat um. Susanna wird als Ehebrecherin verhaftet und es kommt zu einer öffentlichen Verhandlung, bei der Daniel die beiden Alten getrennt voneinander befragt. Weil ihre Aussagen einander widersprechen, kann er Susannas Unschuld beweisen.²⁶⁰

Die von Nicolas Mahler aus dem Roman *Alte Meister* entnommene Aussage Regers über Künstler lautet wie folgt:

²⁶⁰ Vgl. Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers. Apokryphen. Stücke zu Daniel 1,1–65.

„Die Künstler, die sogenannten großen Künstler, so Reger, denke ich, sind außerdem die skrupellosesten aller Menschen, sie sind noch viel skrupelloser als die Politiker.“²⁶¹

Der Ersteindruck beim Betrachten des Bildes, auf dem man links zwei Männer und rechts eine, nur dürftig bedeckte Frau sieht, mag schon eventuell schon ausreichen, um den Eindruck der Skrupellosigkeit zu erwecken, aber auch in diesem Fall zeigt sich sehr gut, wie die, dem Originalgemälde und seiner Imitation in Mahlers Graphic Novel inhärente Geschichte von Susanna den Eindruck der angesprochenen Skrupellosigkeit intensiviert.

„Beweinung Christi“

Dieses Gemälde ist das zweite Fresko von Giotto, das von Mahler verwendet wird, ebenfalls aus der Capella degli Scrovegni stammend und auch zur selben Zeit entstanden, da es Teil einer Fresken-Serie Giottos war, der mehrere Stationen im Leben Christi in der Kapelle anfertigte.²⁶²

Wie schon bei anderen Panels fokussiert Mahler hier einen gewissen Bildausschnitt, indem er nur die vier Engeln zeigt, die in unterschiedlichen Posen der Klage und Trauer zu sehen sind. Die Trauer spiegelt die Aussage Regers wieder, der sagt:

„Wir gewöhnen uns natürlich in Jahrzehnten an einen Menschen und lieben ihn Jahrzehnte und ketten uns an ihn und wenn wir ihn verlieren, ist es tatsächlich so, als hätten wir *alles* verloren“²⁶³

Hinsichtlich der Tatsache, dass auf dem Fresko, von welchem dem Betrachter respektive der Betrachterin nur ein Ausschnitt zugänglich ist, der Tod von Jesus Christus beweint wird, erlangt ein weiteres Zitat Regers durch die Beziehung zu dem Bild, in welche es gesetzt wird, zusätzlich an Gewichtung. Die Trauer der Engel um den Sohn Gottes muss in dieser Szene wirklich als der Schmerz über

²⁶¹ Mahler, Alte Meister, S. 59, Panel 53.

²⁶² Vgl. Geschichte der Fresken in der Capella degli Scrovegni. In: <http://www.cappelladeglisrovegni.it/index.php/en/the-srovegni-s-chapel/history-of-srovegni-s-chapel> (21.05.2015)

²⁶³ Mahler, Alte Meister, S. 120, Panel 114.

einen übergroßen Verlust verstanden werden und die Parallelisierung zu Regers Worten intensiviert den Schmerz über den Verlust von Regers Frau.

„Himmelfahrt Mariä“

Hier zeichnet Mahler einen Ausschnitt aus dem Rubens-Gemälde „Mariä Himmelfahrt“. Zu sehen sind die Engel, die in der Wolke unter der in den Himmel auffahrenden Gottesmutter verharren. Dies wohl als Anspielung auf das Urteil Regers über die Kunst, die er als „Überlebenskunst“ aburteilt, die gebraucht wird, als der rührende Versuch, „mit dieser Welt und ihren Widerwärtigkeiten fertig zu werden“.²⁶⁴ Hierbei ist die Verbindung von „dieser Welt“ mit dem Ausschnitt eines Bildes, das den Übergang in eine andere, erlösende Welt darstellt, interessant. Auf den ersten Blick wirken die Engel in Mahlers Adaption, als kämpften sie, erdrückt von den Wolken, um ihren Platz, während sich durch die Rückführung auf das vollständige Gemälde auch hier eine eine zusätzliche Bedeutung ablesen lässt.²⁶⁵

„Der heilige Lukas malt die Madonna“

Dieses um 1520 von Jan Gossaert, genannt Mabuse, gemalte Gemälde wird in Mahlers Graphic Novel auf zwei Seiten und dabei auf zwei sich je ganzseitig über diese erstreckende Panels aufgeteilt, wobei auf zwei verschiedene Punkte fokussiert wird.

Seite 63 zeigt einen Ausschnitt, in dem der heilige Lukas die ihm erscheinende Madonna malt, während ein Engel ihm einen Arm auf die Schulter legt, gleichsam einer Eingebung. Laut der *Legenda Aurea* soll dem heiligen Lukas, der selbst sowohl Maler als auch Arzt gewesen sein soll, die Madonna erschienen sein, die er daraufhin malt. Während dieser Arbeit sollen ihm von ihr außerdem unzählige Geheimnisse ihres Lebens enthüllt worden sein, die sich aus diesem Grund ausschließlich im Lukas-Evangelium finden lassen. Dieses Bild zeigt also die Bedeutung des Malers in einer kirchlichen Geschichte. Diese Bedeutung lässt sich auch auf den Maler Mabuse selbst übertragen, der seine

²⁶⁴ Ebd., S. 132, Panel 126.

²⁶⁵ Vgl. Schütz, Karl: Peter Paul Rubens „Die Himmelfahrt Mariens“. In: <http://www.capella-academica.at/2004-2005/4-Rubens.html> (21.05.2015).

gesellschaftliche Rolle hervorzuheben gedenkt. Nicht umsonst trägt der heilige Lukas als Maler Züge von Mabuse selbst.²⁶⁶

Mahler nimmt sich hier also einen Ausschnitt eines Gemäldes vor, das Achtung vor Malern hat und ihre Bedeutung zu preisen sucht, sowohl auf religiöser wie auch auf weltlicher Ebene und setzt diesem die abwertenden Worte des Musikkritikers Reger gegenüber, der sagt: „Religionsverlogene Dekorationsgehilfen der europäischen katholischen Herrschaften, nichts anderes sind diese Alten Meister, [...]“²⁶⁷ Die ohnehin schon vorhandene Diskrepanz dieser Aussage verbunden mit der Darstellung eines Malers wird durch diese Information noch zusätzlich erhöht und die erzwungene Ironie noch mehr verstärkt.

Seite 133 zeigt nun den linken Teil des Gemäldes, die Madonnenerscheinung. Maria ist umgeben von Engeln, die ihre Kleider halten und eine Krone über ihr Haupt halten. Diese Maria soll, wie bereits erwähnt, Geheimnisse ihres Lebens enthüllt haben, die für einen Gläubigen von nicht geringer Bedeutung sein können, schon gar nicht, wenn sie sich in einem Evangelium finden. Dies bedeutet aber auch, dass Regers Worte, die Mahler diesem Bild zuschreibt, ebenfalls mehr bedeuten, als es auf den ersten Blick ersichtlich sein mag: „Diese Bilder sind voller Lüge und Verlogenheit und Heuchelei und Selbstbetrug, es ist nichts anderes an ihnen.“²⁶⁸ Es ist eine Sache, Bildern selbst die Bedeutung abzusprechen, indem man ihnen negative Attribute zuschreibt, hier geht der Angriff aber, wie schon auf Seite 63, insofern weiter, als dass die Abbildung einer Heiligenlegende als Lüge dargestellt wird. Hier zeigt sich eine interessante künstlerische Umsetzung der in der Romanvorlage immer wieder auftauchenden Attacken auf den Katholizismus.

„Drei Lebensalter und der Tod“

Auf Seite 134 zeichnet Mahler den Ausschnitt eines Gemäldes von Hans Baldung Grien, nämlich ein verschleiertes Kind, das in dem Gesamtbild als

²⁶⁶ Vgl. Klauner, Friderike: Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Vier Jahrhunderte europäischer Malerei. Salzburg u.a.: Residenz 1978, S. 132f.

²⁶⁷ Mahler, Alte Meister, S. 63, Panel 57.

²⁶⁸ Ebd., S. 133, Panel 127.

Inbegriff der Kindheit gesehen werden kann. Vor ihm liegen – sowohl im Originalbild, als auch bei dem Ausschnitt Mahlers – Spielzeuge: ein Steckenpferd und ein Ball.²⁶⁹ Dieser Ausschnitt ist, im Gegensatz zu beispielsweise jenen auf dem Mabuse-Gemälde, kein solcher, der durch eine vergrößerte Darstellung des Ausschnitts eine Fokussierung erwirkt, sondern einer, der das Panel rund um das Kind links weiß und somit ausgespart lässt. Im Originalgemälde von Grien sind außer dem Kind noch eine schöne Frau, eine alte Frau und – als Symbol für den Tod – ein Kadaver mit herabhängender Haut, der ein Stundenglas in der Hand und dieses über den Kopf der Frau hält, abgebildet. Das Bild verdeutlicht die Vergänglichkeit vom Kleinkind, das durch einen Schleier auf seine Zukunft blicken kann.²⁷⁰

Die dargestellte Vergänglichkeit des Menschen als etwas Unabwendbares wird hier durch Regers Worte zusätzlich präzisiert:

„Alle diese Bilder sind außerdem Ausdruck der absoluten Hilflosigkeit des Menschen, mit sich und dem, das ihn zeitlebens umgibt, fertig zu werden. Das drücken ja alle diese Bilder aus, diese einerseits den Kopf beschämende, andererseits denselben Kopf bestürzende und zu Tode rührende Hilflosigkeit, so Reger.“²⁷¹

Angesichts des Todes als Schicksal allen menschlichen Lebens, darf hier durchaus von Hilflosigkeit gesprochen werden, denn gegenüber dem eigenen Ableben ist der Mensch machtlos, diesem ist er hilflos ausgeliefert. Der Ausschnitt des Kindes im Schleier könnte die angesprochene Hilflosigkeit ausschließlich als die Hilflosigkeit eines Verfangenen aussehen lassen, der Verweis auf Griens Gemälde führt aber die tiefere Bedeutung der Hilflosigkeit vor Augen.

²⁶⁹ Vgl. Klauner, Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien, S. 86.

²⁷⁰ Vgl. ebd., S. 87.

²⁷¹ Mahler, Alte Meister, S. 134, Panel 128.

Konklusion

Abschließend lässt sich sagen, dass nahezu alle Änderungen, die bei den Adaptionen geschehen sind, wohl eher der Eigeninterpretation des Künstlers, als weniger der Übertragung in ein neues Medium, nämlich jenes der Graphic Novel, geschuldet sein dürften. Eine Notwendigkeit ist sicherlich die grafische Ausgestaltung der einzelnen Figuren, für die in den Textgrundlagen nahezu keine Angaben gemacht worden sind, doch auch hier arbeitet Mahler sehr individuell, indem er seinen bereits etablierten Stil herangezogen und auf die Werke von Thomas Bernhard übertragen hat. Verdichtung war es, was er angestrebt hat, und durch eine solche ist gewissermaßen eine Verschiebung des Fokus eingetreten. So wird die Handlung von *Alte Meister* und auch die von *Der Weltverbesserer* zwar verkürzt, schon alleine von der Seitenzahl her, aber dafür jeweils durch andere Aspekte angereichert. Die größere Veränderung hat dabei mit Sicherheit *Alte Meister* erfahren. Wo man bei der Romanfassung hinsichtlich der Kunstbetrachtung die Kunstwerke selbst nur als Stellvertreter herangezogen und anhand von Regers Theorien zumeist mit Absoluturteilen versehen hat, kommen in Mahlers Adaption die Bilder selbst ebenfalls zu Wort, sie erweitern die Gedankengänge mittels ihrer visuellen Eigenschaften, auch wenn sie dabei dem Stil des Zeichners angepasst werden. Die bereits erwähnte Fragmentierung der Kunst und des Lebens bildet dabei nun einen zentralen Punkt der Adaption, zugunsten dessen die im Roman präsente Österreichbeschimpfung ausgelassen wird. Somit verzweifelt der Kritiker Reger in Mahlers Adaption an der Kunst, dem Umgang mit der Kunst und an seiner Einsamkeit, wirkt aber nicht so bedrückt wegen Staat und dem Land Österreich. Darüberhinaus werden die Gedanken und Empfindungen Regers bildlich dargestellt.

Bei der Adaption von *Der Weltverbesserer* entsteht der Eindruck, man habe es mit einer gezeichneten Inszenierung zu tun. Die Graphic Novel bemüht sich in diesem Fall gar nicht darum, von der dramatischen Grundlage Abstand zu nehmen: Der Zeichner zeigt eine Bühne und inszeniert das Geschehen auch als ein Bühnengeschehen. Hier erfolgt keine direkte Auslegung, dass die

Handlung etwa *tatsächlich* im Haus des Weltverbesserers spielen könnte, sondern die einzelnen Szenen werden ähnlich wie in einem Theaterstück gespielt und am Ende, durch das Fallen eines gezeichneten Vorhangs begrenzt.²⁷² Während sich die Inszenierung Claus Peymanns mit Bernhard Minetti und Edith Heerdegen sehr nahe am Text bewegt und diesen nur durch schauspielerische Wirkung verfeinert, ändert Mahler die Adaption doch so sehr ab, dass etwas Eigenes entsteht. Die Adaption wird eine Neuinterpretation, die in einem abgeänderten Ende gipfelt, wodurch ein Kontrast sowohl zur Textfassung als auch zur Inszenierung entsteht, indem das auflösende komische Element der tragischen Handlung durch ein düster-tragisches getauscht wird, wohingegen die einzelnen Szenen auf witzige Elemente hin zugeschnitten werden, die in der Textfassung (und in weiterer Folge in der Aufführung) nur Teile und manchmal nicht einmal Höhepunkte sind.

Abschließend lässt sich fragen, inwiefern diese Adaptionen ihre Selbstständigkeit behaupten können und ob sie über so viel Eigenständigkeit verfügen, unabhängig rezipiert zu werden. Was in diesem Zusammenhang schwierig zu klären ist, ist, welchen Zugang die einzelne Leserin, der einzelne Leser hat: Ist sie oder er sowohl mit dem Werk von Thomas Bernhard als auch mit jenem von Nicolas Mahler vertraut? Wird eines bevorzugt, ist eines möglicherweise unbekannt? Tatsächlich könnte sich die Adaption von *Der Weltverbesserer* neben den anderen Comicstrips und auch den Cartoons von Nicolas Mahler behaupten und auch der Adaption von *Alte Meister* könnte dies gelingen. Das wird aber möglicherweise nicht der Ansatz einer Leserin oder eines Lesers von Thomas Bernhards Werken sein, diese oder dieser wird vielleicht auf eine Art literarische Spurensuche gehen und sich fragen was in der Graphic Novel verändert und was erhalten geblieben und wie die Umsetzung erfolgt ist.

Vom Standpunkt meiner Arbeit aus, lässt sich resümieren, dass hier eine literarische Grundlage genommen und adaptiert worden ist, wobei die Elemente

²⁷² Die Comica daption wäre ja auf eine Bühne nicht angewiesen, die Handlung hätte direkt an dem im Dramentext vorgesehenen Ort spielen können, also in einem Haus.

von Comics und Graphic Novels als Erweiterungen des vorhandenen Originals genutzt worden sind. Während die Adaption von *Der Weltverbesserer* wie eine gewagte, moderne Inszenierung in einem neuen Medium auftreten mag, verschiebt sich bei *Alte Meister* der Blickwinkel, ohne jedoch etwas zu verdecken, sondern führt dort weiter, wo die Möglichkeiten des anderen Mediums dies erlauben. Trotz Kürzungen und Abänderungen negieren die Graphic Novels und Comics ihre Textgrundlage niemals, man kann somit nicht von freien Adaptionen sprechen, wie das in Mahlers Werk *Alice in Sussex* der Fall sein mag, wo zwei Werke von Lewis Carroll und H.C. Artmann miteinander verbunden wurden. Es bleiben die Texte von Thomas Bernhard, nur eben anders inszeniert.²⁷³ Und diese Inszenierung öffnet nicht *einen* neuen Zugang, sie verbindet *zwei* Zugänge miteinander: Jenen zu Thomas Bernhard. Und jenen zu Nicolas Mahler.

²⁷³ Die Literaturwissenschaftlerin Schmitz-Emans spricht in einem zwei Monate vor der Fertigstellung dieser Arbeit veröffentlichten Aufsatz hinsichtlich der Adaptionen von Nicolas Mahler ebenfalls von ‚Inszenierungen‘. Vgl. Schmitz-Emans, Nicolas Mahlers Literaturcomics, S. 19–42.

Ausblick

Der Fokus dieser Arbeit liegt unzweifelhaft auf den Adaptionen der Werke von Thomas Bernhard. Die Auseinandersetzung mit dem übrigen Werk Nicolas Mahlers, der mir davor nur durch Cartoons bekannt war, konnte im Zuge dieser Arbeit nur geschehen, wenn dies für die Lektüre und Analyse der Adaptionen von Bedeutung gewesen ist, weshalb auch die weiteren Literaturadaptionen Mahlers *Alice in Sussex* sowie *Der Mann ohne Eigenschaften* ausgespart bleiben mussten.

Generell habe ich den Eindruck gewonnen, dass Literaturadaptionen in Form von Graphic Novels und Comicromanen immer mehr zunehmen und auch im Auge der Öffentlichkeit an Bedeutung gewinnen. Dies stimmt mich zuversichtlich, dass man sich auch in der Literaturwissenschaft zusehends mit ihnen beschäftigen wird. Möglicherweise wird irgendwann auch die umgekehrte intermediale Überführung stattfinden, nämlich dass Literaturadaptionen, Dramen oder Romane nach Comics entstehen und auch dieser Prozess von Seiten der Wissenschaft beleuchtet werden kann. Ich schätze mich glücklich, wenn es mir gelungen sein sollte, zumindest einen kleinen Beitrag für die Analyse des Mediums Comic zu leisten und hoffe, mich in meiner zukünftigen Laufbahn noch weiter damit beschäftigen zu können.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Bernhard, Thomas: Alte Meister. Komödie. Frankfurt am Main: Suhrkamp¹⁵2013.

Bernhard, Thomas: Der Ignorant und der Wahnsinnige. In: Bernhard, Thomas: Stücke 1. Ein Fest für Boris. Der Ignorant und der Wahnsinnige. Die Jagdgesellschaft. Die Macht der Gewohnheit. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988. (Suhrkamp-Taschenbuch 1524), S. 79–169.

Bernhard, Thomas: Der Weltverbesserer. In: Bernhard, Thomas: Stücke 3. Vor dem Ruhestand. Der Weltverbesserer. Über allen Gipfeln ist Ruh. Am Ziel. Der Schein trägt. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988. (Suhrkamp-Taschenbuch 1544), S. 115–190.

Mahler, Nicolas: Alice in Sussex. Berlin: Suhrkamp 2013.

Mahler, Nicolas: Die Zumutungen der Moderne. Berlin: Reprodukt 2007.

Mahler, Nicolas: Franz Kafkas nonstop Lachmaschine. Berlin: Reprodukt 2014.

Mahler, Nicolas: Kratochvil. Wien: Edition Selene 2004.

Mahler, Nicolas: Kunsttheorie versus Frau Goldgruber. Wien: Edition Selene 2003.

Mahler, Nicolas: Mein Therapeut ist ein Psycho!. Zürich: Edition Moderne²2013.

Mahler, Nicolas: Pornografie und Selbstmord. Berlin: Reprodukt 2010.

Mahler, Nicolas: Thomas Bernhard – Alte Meister. Komödie. Berlin: Suhrkamp 2011.

Mahler, Nicolas: Thomas Bernhard – Der Weltverbesserer. Berlin: Suhrkamp 2014.

Mahler, Nicolas: Was fehlt uns denn?. Zürich: Edition Moderne²2014.

Sekundärliteratur

- Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers. Apokryphen. Stücke zu Daniel 1,1–65.
- Dammann, Günther: Temporale Strukturen des Erzählens im Comic. In: Hein, Michael, Michael Hüners u.a. (Hg.): *Ästhetik des Comic*. Berlin: Schmidt 2002, S. 91–101.
- Dolle-Weinkauff, Bernd: *Comic, Graphic Novel* und Serialität. In: Hochreiter, Susanne und Ursula Klingeböck (Hg.): *Bild ist Text ist Bild. Narration und Ästhetik in der Graphic Novel*. Bielefeld: Transcript 2014, S. 151–168.
- Fellinger, Raimund, Martin Huber u.a.: *Thomas Bernhard. Siegfried Unseld. Der Briefwechsel*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009.
- Fliedl, Konstanze: *Bühnendinge. Elfriede Jelineks Requisiten*. In: Schößler, Franziska und Christine Bähr (Hg.): *Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution*. Bielefeld: Transcript 2009. (Theater 8)
- Gamper, Herbert: *Thomas Bernhard*. München: Dt. Taschenbuch-Verlag 1977.
- Geiger, Heinz und Hermann Haarmann: *Aspekte des Dramas. Eine Einführung in die Theatergeschichte und Dramenanalyse*. Opladen: Westdeutscher Verlag: ⁴1996. (WV Studium 147)
- Grünwald, Dietrich: Die Kraft der narrativen Bilder. In: Hochreiter, Susanne und Ursula Klingeböck (Hg.): *Bild ist Text ist Bild. Narration und Ästhetik in der Graphic Novel*. Bielefeld: Transcript 2014, S. 17–51.
- Hein, Michael: Zwischen Panel und Strip. Auf der Suche nach der ausgelassenen Zeit. In: Hein, Michael, Michael Hüners u.a. (Hg.): *Ästhetik des Comic*. Berlin: Schmidt 2002, S. 51–58.
- Hens, Gregor: *Thomas Bernhards Trilogie der Künste. Der Untergeher, Holzfällen, Alte Meister*. Columbia: Camden House 1999. (Studies in German Literature, Linguistics and Culture)
- Hiß, Guido: *Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse*. Berlin: Reimer 1993.
- Hofmann, Michael: *Drama. Grundlagen – Gattungsgeschichte – Perspektiven*. Unter Mitarbeit von Miriam Esau und Julian Kanning. Paderborn u.a.: Fink u.a. 2013. (UTB 3864)
- Huber, Martin und Bernhard Judex: *Kommentar. Der Weltverbesserer*. In: Bernhard, Thomas: *Dramen 3*. Herausgegeben von Martin Huber und Bernhard Judex. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2010. (Thomas Bernhard. Werke 17), S. 392–404.
- Huber, Martin und Wendelin Schmidt-Dengler: *Kommentar*. In: Bernhard, Thomas: *Alte Meister*. Herausgegeben von Martin Huber und Wendelin

- Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008. (Thomas Bernhard. Werke 8), S. 197–245.
- Huntemann, Willi: Artistik und Rollenspiel. Das System Thomas Bernhard. Würzburg: Königshausen & Neumann 1990. (Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft 53)
- Jahn, Bernhard: Grundkurs Drama. Stuttgart: Klett Lerntraining 2009. (Uni-Wissen: Germanistik)
- Jahraus, Oliver: Grundkurs Literaturwissenschaft. Stuttgart: Klett Lernen und Wissen ⁴2011. (Uni-Wissen: Germanistik)
- Kaufmann, Sylvia: The Importance of Romantic Aesthetics for the Interpretation of Thomas Bernhard's „Auslöschung. Ein Zerfall“ and „Alte Meister. Komödie“. Stuttgart: Heinz 1998. (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 360)
- Klauner, Friderike: Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Vier Jahrhunderte europäischer Malerei. Salzburg u.a.: Residenz 1978. (Führer durch das Kunsthistorische Museum 27)
- Klug, Christian: Thomas Bernhards Theaterstücke. Stuttgart: Metzler 1991. (Metzler Studienausgabe)
- Koberg, Roland: Claus Peymann. Aller Tage Abenteuer. Biografie. Berlin: Henschel 1999.
- Krafft, Ulrich: Comics lesen. Untersuchungen zur Textualität von Comics. Stuttgart: Klett-Cotta 1978.
- Lazarowicz, Klaus und Christopher Balme (Hg.): Texte zur Theorie des Theaters. Herausgegeben und kommentiert von Klaus Lazarowicz und Christopher Balme. Stuttgart: Reclam 2003. (Universal-Bibliothek 8736)
- Maier, Andreas: Die Verführung. Thomas Bernhards Prosa. Göttingen: Wallstein 2004.
- McCloud, Scott: Understanding Comics. The invisible Art. New York: Harper Perennial ²⁹2006.
- Minetti, Bernhard: Über Thomas Bernhard (Interview). In: Pittertschatscher, Alfred und Johann Lachinger (Hg.): Literarisches Kolloquium Linz 1984: Thomas Bernhard. Materialien. Linz: Land Oberösterreich 1985. (Schriftenreihe Literarisches Kolloquium Linz 1), S. 214–219.
- Mittermayer, Manfred: Thomas Bernhard. Leben, Werk, Wirkung. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006. (Suhrkamp BasisBiographie 11)
- Packard, Stephan: Anatomie des Comics. Psychosemiotische Medienanalyse. Göttingen: Wallstein 2006. (Münchener Universitätsschriften; Münchener Komparatistische Studien 9)

- Packard, Stephan: Was ist ein Cartoon? Psychosemiotische Überlegungen im Anschluss an Scott McCloud. In: Ditschke, Stephan, Katerina Kroucheva u.a. (Hg.): Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums. Bielefeld: Transcript 2009, S. 29–51.
- Packard, Stephan: Wie narrativ sind Comics? Aspekte historischer Transmedialität. In: Hochreiter, Susanne und Ursula Klingeböck (Hg.): Bild ist Text ist Bild. Narration und Ästhetik in der Graphic Novel. Bielefeld: Transcript 2014, S. 97–119.
- Pechlivanos, Miltos, Stefan Rieger u.a. (Hg.): Einführung in die Literaturwissenschaft. Stuttgart u.a.: Metzler 1995.
- Peymann, Claus: Thomas Bernhard auf der Bühne (Interview). Geringfügig redigierte Transkription. In: Pitterschatzner, Alfred und Johann Lachinger (Hg.): Literarisches Kolloquium Linz 1984: Thomas Bernhard. Materialien. Linz: Land Oberösterreich 1985. (Schriftenreihe Literarisches Kolloquium Linz 1), S. 187–200.
- Reichmann Wolfgang: „Was lesen wir denn da?“ – Über Nicolas Mahlers visuelle Verdichtung und intertextuelle Fortschreibung von H. C. Artmanns *Frankenstein in Sussex*. In: Trabert, Florian, Mara Stuhlfauth-Trabert u.a. (Hg.): Graphisches Erzählen. Neue Perspektiven auf Literaturcomics. Bielefeld: Transcript 2015, S. 125–141.
- 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: Große Reihe 51)
- Schmidt-Dengler, Wendelin: Ohnmacht durch Gewohnheit. Zum dramatischen Werk von Thomas Bernhard. In: Schmidt-Dengler, Wendelin: Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard. Mit einem Nachwort von Martin Huber. Wien: Sonderzahl 42010, S. 156–175.
- Schmitz-Emans, Monika: Literatur-Comics zwischen Adaption und kreativer Transformation. In: Ditschke, Stephan, Katerina Kroucheva u.a. (Hg.): Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums. Bielefeld: Transcript 2009, S. 281–307.
- Schmitz-Emans, Monika: Nicolas Mahlers Literaturcomics. In: Trabert, Florian, Mara Stuhlfauth-Trabert u.a. (Hg.): Graphisches Erzählen. Neue Perspektiven auf Literaturcomics. Bielefeld: Transcript 2015, S. 19–42.
- Schößler, Franziska: Einführung in die Dramenanalyse. Unter Mitarbeit von Christine Bähr und Nico Theisen. Stuttgart u.a.: Metzler 2012.
- Schüwer, Martin: Wie Comics erzählen. Grundriss einer intermedialen Erzähltheorie der grafischen Literatur. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 2008. (WVT-Handbücher und Studien zur Medienkulturwissenschaft 1)

- Schwamer, Brigitte: Nichts als ein Spiegelkabinett? Zur Kunst- und Kulturkritik in Thomas Bernhards „Alte Meister“. Diplomarbeit. Universität Wien. 1993.
- Sorg, Bernhard: Das Leben als Falle und Traktat. Zu Thomas Bernhards *Der Weltverbesserer*. In: Bartsch, Kurt, Dietmar Goltschnigg u.a. (Hg.): In Sachen Thomas Bernhard. Königstein/Ts.: Athenäum 1983.
- Thill, Anne: Die Kunst, die Komik und das Erzählen im Werk Thomas Bernhards. Textinterpretationen und die Entwicklung des Gesamtwerks. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011. (Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft 738)
- Virant, Špela: Die Abschaffung der Welt. Zu Thomas Bernhards *Der Weltverbesserer*. In: Lughofer, Johann Georg (Hg.): Thomas Bernhard. Gesellschaftliche und politische Bedeutung der Literatur. Wien u.a.: Böhlau 2012. (Literatur und Leben 81), S. 233–244.
- Werkmann, Björn: Auslöschung, Fragmentierung und Projektion in Thomas Bernhards später Prosa. Gescheiterte Studien oder geglückte Existenzweisen?. Marburg: Tectum 2011.

Internetquellen

- Bereuter, Zita: Alte Meister. In: FM4-Homepage. <http://fm4.orf.at/stories/1690466/> (21.05.2015).
- Cappella degli Scrovegni: Geschichte der Fresken in der Capella degli Scrovegni. In: <http://www.cappelladegliscrovegni.it/index.php/en/the-scrovegni-s-chapel/history-of-scrovegni-s-chapel> (21.05.2015)
- Goethe-Institut: Biografie Nicolas Mahler. In: <http://www.goethe.de/kue/lit/prj/com/pch/cfma/de2114383.htm> (21.05.2015).
- Kunsthistorisches Museum Wien: Besucherordnung. In: http://www.khm.at/fileadmin/content/KHM/Aktuelle_Meldungen/2011/BESUCHERORDNUNG.pdf (23.03.2015)
- Kunsthistorisches Museum Wien: Bilddatenbank des Kunsthistorischen Museums. In: <http://bilddatenbank.khm.at> (21.05.2015)
- Mahler, Nicolas: Mahler Museum. In: <http://www.mahlermuseum.at/> (21.05.2015).
- Schütz, Karl: Peter Paul Rubens „Die Himmelfahrt Mariens“. In: <http://www.capella-academica.at/2004-2005/4-Rubens.html> (21.05.2015).

Abbildungsverzeichnis

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

[Abbildung 1] McCloud, Scott: *Understanding Comics. The invisible Art.* New York: Harper Perennial ²⁹2006, S. 48.

[Abbildung 2] McCloud, Scott: *Understanding Comics. The invisible Art.* New York: Harper Perennial ²⁹2006, S. 48.

[Abbildung 3] McCloud, Scott: *Understanding Comics. The invisible Art.* New York: Harper Perennial ²⁹2006, S. 52f.

[Abbildung 4] Kaiblinger, Stephan: Panel-Aufteilung in Nicolas Mahlers *Der Weltverbesserer*.

[Abbildung 5] Mahler, Nicolas: *Die Zumutungen der Moderne.* Berlin: Reprodokt 2007, S. 48.

[Abbildung 6] Mahler, Nicolas: *Kunsttheorie versus Frau Goldgruber.* Wien: Edition Selene 2003, S. 79.

[Abbildung 7] Mahler, Nicolas: *Thomas Bernhard – Der Weltverbesserer.* Berlin: Suhrkamp 2014, S. 49.

[Abbildung 8] Mahler, Nicolas: *Thomas Bernhard – Alte Meister. Komödie.* Berlin: Suhrkamp 2011, S. 30.

[Abbildung 9] Mahler, Nicolas: *Thomas Bernhard – Alte Meister. Komödie.* Berlin: Suhrkamp 2011, S. 140.

[Abbildung 10] Kaiblinger, Stephan: *Charakterskizze Reger.*

[Abbildung 11] Kaiblinger, Stephan: *Charakterskizze Erzähler.*

[Abbildung 12] Kaiblinger, Stephan: *Charakterskizze Irrsigler.*

[Abbildung 13] Kaiblinger, Stephan: *Charakterskizze Frau Reger.*

Anhang

Liste der Gemälde, die in der Comica daption *Alte Meister* verwendet werden:

- S. 7: „Bildnis eines weißbärtigen Mannes“, um 1570, Tintoretto.
- S. 8: „Nymphe und Schäfer“, um 1570/75, Tiziano Vecellio, gen. Tizian.
- S. 12: „Kaiser Maximilian I.“, 1618, Peter Paul Rubens.
- S. 15: „Helena Fourment“, 1636/38, Rubens.
- S. 16: „Theseus besiegt den Kentauren“, 1805–1819, Antonio Canova.
- S. 29: „Aun Aprendo / Immer noch lerne ich“, Francisco de Goya, 1825 bis 1828.²⁷⁴
- S. 44–45: „Maria mit Kind“, 1430/40, Maestro del Bambino.
- S. 46: „Allegorie“, um 1560, Paris Bordone.
- S. 47: „Papst Paul III Farnese (1468–1549)“, nach 1546, Tizian.
- S. 50: „Anbetung der Könige“, um 1555, Jacopo da Ponte, gen. Jacopo Bassano.
- S. 51: „Anbetung der Könige“, um 1580/1588, Paolo Veronese u. Werkstatt.
- S. 52 (Fragment): „Kaiser Maximilian I.“, 1618, Peter Paul Rubens.
- S. 53: „Bildnis eines weißbärtigen Mannes“, um 1570, Tintoretto.
- S. 56 (Fragment) und 57: „Kirschenmadonna“, um 1516/18, Tizian:
- S. 58 (Fragment) und 59: „Susanna und die beiden Alten“, um 1585, Paolo Veronese.
- S. 60: „Die Madonna im Grünen“, 1505 oder 1506, Raffael.
- S. 61 (Ausschnitt): „Paradies“, 1530, Lucas Cranach d. Ältere.
- S. 62: „Grablegung und Beweinung“, 1516, Albrecht Altdorfer.
- S. 63: „Der heilige Lukas malt die Madonna“, um 1520, Jan Gossaert, gen. Mabuse.
- S. 64: „Königin Maria Anna in hellrotem Kleid“, Diego Velázquez und Werkstatt.
- S. 65: „Anbetung der Könige“, 1304–1306, Giotto.²⁷⁵
- S. 66: „Maria mit Kind“, 1531, Albrecht Altdorfer.

²⁷⁴ Hängt nicht im Kunsthistorischen Museum in Wien.

²⁷⁵ Fresko in der Capella degli Scrovegni in Padua, Italien.

- S. 67: „Infantin“, um 1615, Rubens.
- S. 68 und 69: (Ausschnitt Isabella) „Kaiser Karl V (1500–1558) als Zweijähriger zusammen mit seinen Schwestern Eleonore (1498–1558) und Isabella (1501–1525)“, 1502, Meister der St. Georgsgilde.²⁷⁶
- S. 70 und 71 (Fragment): „Susanna im Bade“, 1555/1556, Tintoretto.
- S. 73: „Jupiter und Io“, um 1530, Antonio Allegri, gen. Corregio.
- S. 98 und 99: „Der kleine Tamburinschläger“, um 1510, Venezianisch.
- S. 108 und 109: „Disparate de miedo / Torheit der Furcht“, Francisco de Goya, 1815 bis 1823.²⁷⁷
- S. 120 und 121: (Ausschnitt eines Freskos) „Beweinung Christi“, 1304–1306, Giotto.²⁷⁸
- S. 131: „Darbringung Christi im Tempel“, 1516, Fra Bartolommeo.
- S. 132 (Ausschnitt): „Himmelfahrt Mariä“, um 1611/14 bis 1621, Rubens.
- S. 133: „Der heilige Lukas malt die Madonna“, um 1520, Jan Gossaert, gen. Mabuse.
- S. 134: „Drei Lebensalter und der Tod“, um 1509/1510, Hans Baldung, gen. Grien.
- S. 136: Statue Madonna.
- S. 138: „Graf Philipp Ludwig Wenzel Sinzendorf“, 1728, Hyacinthe Rigaud.

²⁷⁶ Diese befinden sich in der Sammlung Schloss Ambras.

²⁷⁷ Hängt nicht im Kunsthistorischen Museum in Wien.

²⁷⁸ Fresko in der Capella degli Scrovegni in Padua, Italien.

Interview mit Nicolas Mahler

Wenn Sie mit einer Textgrundlage, wie „*Alte Meister*“ oder „*Der Weltverbesserer*“ arbeiten, wie ist da Ihre Herangehensweise? Haben Sie den Text ständig präsent oder nutzen Sie ihn sozusagen nur zur „Vorbereitung“?

Natürlich habe ich die Texte zuerst ein paarmal gelesen, Passagen angestrichen, und Auszüge in mein Skizzenbuch übertragen, ergänzt durch einige visuelle Ideen, also kleinen Zeichnungen. Die Bücher sind aber auch bei der Einzelzeichnung ständig griffbereit.

Haben Sie bei „*Der Weltverbesserer*“ nur auf die Textfassung zurückgegriffen oder sich auch Aufführungen angesehen?

Aufführungen habe ich keine gesehen, auch absichtlich nicht.

In „*Franz Kafkas nonstop Lachmaschine*“ thematisieren Sie das Thema der Literaturadaptionen und schließen das 7. Kapitel mit den Worten „Eigentlich finde ich die meisten Literaturadaptionen selbst auch Scheiße“. Da ich freilich keinesfalls die Worte einer gezeichneten Figur, selbst wenn Sie diese im Text als „Ich“ benennen, mit Ihrer Person gleichzusetzen gedenke, stellt sich mir die Frage: Was ist Ihnen wichtig, wenn Sie selbst an einer Literaturadaption arbeiten? Worauf legen Sie Wert?

Schwierig zu beantworten. Es geht mir in jedem Fall nicht darum eine Art Ersatz für das Buch zu schaffen, auch keine Kurzzusammenfassung. Die Vorlagen sind für mich eher Anregungen, mich mit bestimmten Aspekten, die ich in den Büchern finde und interessant finde zu beschäftigen. Auch formale Fragestellungen interessieren mich, und das Zusammenspiel von Bild und Text.

Ebenfalls in „*Franz Kafkas nonstop Lachmaschine*“ nehmen Sie Aussagen von Germanisten und „Kunstexperten“ aufs Korn. Erachten Sie eine Betrachtung Ihrer Arbeit durch die Brille der Literaturwissenschaft überhaupt als sinnvoll? Passen da Ihrer Meinung nach überhaupt die Maßstäbe oder verliert man sich ohnehin nur zwischen Oberflächlichkeiten, weil die Betrachtung einseitig (zugunsten von Text oder Bild) bleibt?

Natürlich beschäftigen sich die Literaturwissenschaftler viel zu sehr mit dem Text, und zu wenig mit der Bildsprache. Das ist aber nicht überraschend, weil es für

die literaturwissenschaft natürlich ein ganz neues feld ist. Auch bildsprache muss erst erlernt werden.

Der US-Amerikaner Scott McCloud hat mit „*Understanding Comics*“ sozusagen Basisarbeit auf dem Gebiet der Comic-Forschung geliefert, meinen viele Literaturwissenschaftler und greifen deshalb gerne auf ihn und seine Thesen zurück. Sie zitieren den deutschen Titel „Comics richtig lesen“ als Titel für ein Kapitel in „*Franz Kafkas nonstop Lachmaschine*“, weshalb ich mir folgende Frage erlaube: Haben Arbeiten wie jene von McCloud oder wissenschaftliche Arbeiten über Comics in Ihren Augen einen Sinn?

Natürlich haben sie einen sinn, besonders für menschen die sich mit diesem metier noch nicht beschäftigt haben.

Wie lange hat der komplette Arbeitsprozess „*Der Weltverbesserer*“ gedauert?

Ca 3 monate, davon ca 6 wochen die reinzeichnung.

In der Besprechung Ihrer Adaption von „*Alte Meister*“ auf der FM4-Homepage werden Sie hinsichtlich der Darstellung des Ich-Erzählers folgendermaßen zitiert: "Wenn ich schon die Adaption mache, kann ich ja gleich ich sein, und hab mich gezeichnet." – damit hatte ich eine Frage, die ich Ihnen stellen wollte, ob es nämlich Absicht ist, dass Sie den Erzähler so darstellten, wie sich selbst in anderen Ihrer Comics, bereits beantwortet. Allerdings würde mich interessieren: Gab es einen besonderen Grund für diese Änderung?

Ich wollte damit schon andeuten, dass es sich hier um eine sehr persönliche interpretation des buches handelt, ich also nur dinge rausnehme die für mich persönlich interessant sind. Im unterbewussten vielleicht auch, dass die arbeit an einer adaption für mich genauso persönlich sein kann wie eine autobiografische geschichte.

Sehen Sie Bernhards Texte als zeitlos? Die Verlegung in die Gegenwart Ihrer Adaption erscheint mir problemlos, statt auf eine Armbanduhr blickt der Erzähler einfach auf sein Mobiltelefon und die Kunstwerke, auf die Reger sich bezieht, bleiben ja dieselben. Aber können Sie sich vorstellen, dass dies in zehn, zwanzig oder dreißig Jahren immer noch problemlos möglich ist?

Ja, das denke ich schon.

In derselben Besprechung wird erwähnt, Sie hätten ein Jahr zuvor mit den ersten Skizzen begonnen und insgesamt ein halbes Jahr an „Alte Meister“ gearbeitet. Dürfte ich fragen, wie Ihr Arbeitsprozess aussieht? Wie viele Schritte es zwischen Skizze und fertiger Arbeit gibt?

Bei den alten meistern war es so:

lektüre des romans

lektüre anderer bernhardtexte

recherche im KHM

transkribieren div. Textstellen aus dem bernhardbuch in mein skizzenbuch

skizzieren div. KHM gemälde

zusammenmontieren der passenden textpassagen und gemälde

bau des handlungserüsts

grobe skizzierung des ganzen buches

reinzeichnung

Das Interview wurde per E-Mail geführt und hier im Originalwortlaut festgehalten.

Lebenslauf des Autors

Persönliche Daten

<i>Name</i>	Stephan Kaiblinger
<i>Geburtsdatum</i>	20.05.1990
<i>Geburtsort</i>	Wien
<i>Wohnhaft in</i>	Wien

Bildungsweg

Seit SS 2009	Universität Wien Studiengänge: Lehramt Deutsch Lehramt Psychologie und Philosophie
2000–2008	Gymnasium und Realgymnasium Purkersdorf Herrengasse 4, 3002 Purkersdorf
1996–2000	Volksschule Purkersdorf Schwarzhubergasse 7, 3002 Purkersdorf

Abstract

Diese Diplomarbeit hat den Interessenfokus auf den Vergleich zwischen dem Roman *Alte Meister* und dem Drama *Der Weltverbesserer* von Thomas Bernhard und den Graphic-Novel-Adaptionen des Comiczeichners Nicolas Mahler gelegt. Dabei werden diverse Methoden der Comic-Analyse herangezogen, um eine ausführliche Panel-Analyse abzuliefern, anhand derer Ähnlichkeiten sowie Unterschiede erarbeitet werden. Im Anschluss daran wird herausgearbeitet, ob diese Unterschiede durch die Inszenierung des Comic-Zeichners oder durch eine generelle Verschiebung in das Medium Graphic Novel entstanden sind. Dabei kommen sowohl literaturwissenschaftliche, als auch Methoden der Comic-Analyse zum Einsatz. Die Merkmale der Inszenierung von Mahlers eigenem Stil werden durch Vergleiche mit und Analysen von anderen Comics von ihm herausgearbeitet und die Graphic-Novel-Adaptionen daraufhin überprüft.

Da das Theaterstück *Der Weltverbesserer* dem Schauspieler Minetti gewidmet und sowohl bei der Uraufführung als auch in den Jahren danach, auf Anordnung des Autors, von keinem anderen Schauspieler gespielt werden durfte, bezieht diese Arbeit auch noch die Analyse einer Aufführung mit diesem Schauspieler mit ein. Dies auch deshalb, weil die Graphic-Novel-Adaption ebenfalls wie ein Theaterstück aufgebaut ist.