



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Über von Macht und Perfektionismus besessene
Zwangsneurotiker und andere unglückliche
Despoten. Die Tyrannen in Thomas Bernhards
Theaterstücken“

Verfasserin

Marta Magdalena Salewicz

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philologie (Mag. phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt: Deutsche Philologie

Betreuer: Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Wynfrid Kriegleder

Für Julian

INHALTVERZEICHNIS

1	Einleitung.....	2
1.1	Ziel der Arbeit	4
1.2	Textauswahl, Methode und Aufbau der Arbeit	4
1.3	Vorliegende Literatur.....	7
2	Elemente der Macht und der Ohnmacht.....	8
2.1	Die Macht.....	9
2.1.1	Gesellschaftliche Position	9
2.1.2	Materieller Status	12
2.1.3	Gewalt des Redens und des Schweigens	18
2.1.4	Demütigung als Machtdemonstration.....	31
2.1.5	Rituale als Machtdemonstration	42
2.2	Die Ohnmacht.....	57
2.2.1	Krankheit, Behinderung und Verletzung.....	57
2.2.2	Isolation.....	64
2.2.2.1	Räumliche Isolation	64
2.2.2.2	Soziale Isolation.....	68
3	Der Diener und sein Herr.....	74
4	Ein Machtspiel: Wer unterwirft sich wem?	81
5	Literaturverzeichnis	85
6	Anhang.....	89
A)	Zusammenfassung.....	89
B)	Lebenslauf.....	90

1 EINLEITUNG

Die Macht regiert die Welt, auch die literarische Welt der Bernhardschen Theaterstücke, die im Übermaß von Macht und auch von Ohnmacht erfüllt sind.

In fast jedem, von achtzehn abendfüllenden Theaterstücken, die sich durch große Ähnlichkeiten in Aufbau, Sprache und Personen charakterisieren lassen, treten Machtfiguren auf. Die Tyrannen sind Frauen, Männer, Politiker, Künstler und Philosophen, gehören meistens zu der einflussreichen und wohlhabenden Oberschicht der Gesellschaft und werden durch Eigenschaften wie Besessenheit, Zwangshandlungen, Perfektionismus und Größenwahn gekennzeichnet. Sie dulden keinen Ungehorsam und keinen Widerspruch ihrer Dienerschaft und ihrer Familienmitglieder und verlangen Disziplin und Loyalität. Ihr Verhalten ist meistens durch Rücksichtslosigkeit, Brutalität und Hass geprägt.

Die Tyrannen sind von der Macht besessen, nach der sie ununterbrochen streben. Die erlangte Macht gibt ihnen jedoch keine Sicherheit, weil sie ständig bedroht wird.¹ Die häufig auftretenden Krankheiten und körperliche Behinderungen sind ein Zeichen ihrer bedrohten Macht, die Ankündigung des Machtverlusts und „*Ausdruck der grundsätzlichen Infragestellung der Existenz.*“²

Das Leben der dominierenden Protagonisten besteht darin, die anderen Menschen, aus verschiedenen Gründen, zu quälen und zu demütigen. Sie sind unglückliche Despoten, die ihre Angst zu verdrängen versuchen, ihr wahres Gesicht hinter einer Maske verstecken und der Wirklichkeit zu entfliehen versuchen.

Bernhard Sorg unterscheidet in seiner Einführung zu den Theaterstücken zwei Formtypen: „*Erstens die „Familiengeschichte“, worunter auch die Konfigurationen nicht-verwandtschaftlicher Art zu*

¹ Vgl.: Jang, Eun-Soo: *Die Ohn-Machtspiele des Altersnarren. Untersuchungen zu dramatischen Schaffen Thomas Bernhards*. Frankfurt a.M., u.a., Lang, 1993, S. 102.

² Ebda, S. 102.

*verstehen sind, und zweitens „die Monologe der alternden Künstler oder Pseudo-Künstler, der Geistesmenschen unterschiedlicher Profession“.*³

In den Familiengeschichten wird die Macht von den dominierenden Figuren über die Familienmitglieder im Kreise der Familie oder über die Dienerschaft in einem Herr-Dienerverhältnis ausgeübt.

In über der Hälfte der Theaterstücke treten die Hauptfiguren als Künstler auf, die ihre Umgebung tyrannisieren und sich ihre Mitmenschen rücksichtslos unterwerfen. Gefangen in den Perfektionszwängen versuchen sie, die Vollkommenheit der Kunst zu erreichen. Jedoch ist ihre Geschichte immer die gleiche: die Geschichte über ihr Scheitern oder über ihr Gescheitertsein.⁴ Der Weg zur höchsten Perfektion erweist sich als unerreichbar und die Künstler scheitern ausnahmslos an ihren menschlichen Schwächen.

Die Machtfiguren behaupten, die Kontrolle über andere Menschen zu haben. In Wirklichkeit kämpfen sie mit ihren körperlichen Gebrechen und hohen Kunstanprüchen. Sie leiden an der Unerreichbarkeit der Vollkommenheit und der Harmonie in der Kunstaübung und an der Angst vor dem Scheitern und vor der Vergänglichkeit ihres Lebenswerks.⁵

In Thomas Bernhards Theaterstücken werden sowohl zwanghaft entstandene Zweierbeziehungen als auch die komplexen Machtstrukturen, in denen die Abhängigkeitsverhältnisse zwischen mehreren Personen vorkommen, sichtbar.⁶

Am meisten treten die Protagonisten in der Zweierkonstellation auf, die voneinander völlig abhängig sind. Die Machtfiguren versuchen mit Gewalt, andere Menschen an sich zu klammern, um ihr brüchiges Leben zu erhalten: *„der Wunsch nach Selbstbeherrschung schlägt in das Begehren nach absoluter Kontrolle über die anderen um, in zwanghaft fixierten Zweierbeziehungen suchen sich Menschen durch die Unterdrückung ihrer Lebenspartner über ihre tatsächliche Ohnmacht*

³ Sorg, Bernhard: *Thomas Bernhard*, 2.Aufl., München, Beck, 1992, S. 154.

⁴ Vgl.: Huntemann, Willi: *Artistik und Rollenspiel. Das System Thomas Bernhard*. Würzburg, Königshausen & Neumann, 1990, S. 119.

⁵ Vgl.: Jang (1993), S. 109.

⁶ Vgl.: Mittermayer, Manfred: *Thomas Bernhard*. Stuttgart/Weimar, Metzler, 1995, S. 137.

*hinwegzutäuschen, in Hassliebe an ein Gegenüber gekettet, das zumeist ebenfalls allein nicht mehr lebensfähig wäre.*⁷

Die zwischenmenschlichen Beziehungen entfalten sich zu den Macht- und Konkurrenzbeziehungen, in denen jeder für sich selbst und gegen alle andere kämpft. Sie sind auch der Grund für die Isolation der Protagonisten.⁸ Anstelle des Dialogs, so Kafitz, *„tritt die einhämmernde, insistierende Wiederholung als Ausdruck von Gewaltbeziehungen, in denen der Gegner nicht mehr überzeugt, nur noch überwältigt werden soll.“*⁹

1.1 ZIEL DER ARBEIT

Das Ziel der Arbeit ist, das Machtspiel zwischen den Tyrannen und ihren Opfern im Herr-Dienerverhältnis in Thomas Bernhards Theaterstücken zu untersuchen. Es geht darum zu zeigen, wie die Mächtigen und die Unterworfenen in dieser Interaktion agieren, auf welche Art und Weise die Macht ausgeübt wird und wie die Dienerschaft darauf reagiert. Ebenso wird untersucht, aus welchen Gründen die Mächtigen zu rücksichtslosen Tyrannen geworden sind und trotz ihrer Machtausübung von den Dienern nicht verlassen werden. Zwischen den Herrschenden und den Unterworfenen entsteht ein Machtspiel und dabei ist es wichtig, die Frage zu beantworten, wer in diesem Machtverhältnis der Stärkere und wer der Schwächere ist.

1.2 TEXTAUSWAHL, METHODE UND AUFBAU DER ARBEIT

In der vorliegenden Arbeit werden drei Theaterstücke von Thomas Bernhard: *„Ein Fest für Boris“*, *„Der Präsident“* und *„Elisabeth II“*, in denen das Herr-Dienerverhältnis auf variierte Weise vorkommt, einer genauen Textanalyse unterzogen.

⁷ Ebda, S. 136.

⁸ Vgl.: Kafitz, Dieter: *Die Problematisierung des individualistischen Menschenbildes im deutschsprachigen Drama der Gegenwart*. In: Grimm/Hermand (Hrsg.): *Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur*. Frankfurt a.M., 1980, S. 106 ff.

⁹ Ebda, S. 107.

Das erste 1970 entstandene abendfüllende Stück „*Ein Fest für Boris*“ ist ein Prototyp des zwanghaften zwischenmenschlichen Abhängigkeitsverhältnisses, in dem die Beziehung zwischen dem Herrn und dem Diener, also zwischen der Guten und ihrer Dienerin Johanna dargestellt wird. Die sich fast immer bis in die letzten Stücke wiederholenden Personenkonstellation (in diesem Fall die Zweierkonstellation zwischen den Mächtigen und den Unterwürfigen), die hermetisch geschlossenen Räume, die Rituale, die Demütigung und Quälerei innerhalb der familiären und nichtfamiliären Beziehungen, die Gewalt des Redens und des Schweigens als Phänomene von Macht, die Krankheiten und körperliche Behinderungen sind die charakteristischen Merkmale dieses Stückes und des späteren dramatischen Schaffens von Thomas Bernhard. In dem 1975 entstandenen Stück „*Der Präsident*“, kehren die vertrauten Konstellationen, die gleichen Handlungsmuster und Motive wieder. Die monologisierende Präsidentin ist eine typische Figur der Herrschenden, die ähnlich wie die Gute Johanna ihre schweigende Dienerin Frau Frölich rücksichtslos tyrannisiert. Das 1987 veröffentlichte vorletzte Stück Bernhards „*Elisabeth II*“ führt auf sein erstes Stück „*Ein Fest für Boris*“ zurück und wird als Kontrast zu den ersten beiden Stücken gewählt. Die zentrale Machtfigur Herrenstein verliert die Macht zugunsten seines Dieners Richard und wird von ihm völlig abhängig. In diesem Machtspiel kommt es zu einem Rollentausch, in dem der Herr zum Knecht und der Knecht zum Herrn werden.

Im ersten Teil der Arbeit werden die Aspekte der Macht und der Ohnmacht, die für das Herr-Dienerverhältnis von großer Bedeutung sind, in jedem Stück genau untersucht.

Die Elemente der Macht: „*die gesellschaftliche Position*“ und „*der materielle Status*“ sind die Grundlage der Macht und des Machtspiels, dessen Voraussetzung das gegenseitige Einvernehmen beider Parteien ist. Dabei stellt sich heraus, dass die Dienerschaft vor allem wegen des großen Vermögens der Herrschenden an dem Zusammenspiel teilnimmt und die endlose Tyrannei erduldet.

Im Kapitel „*Gewalt des Redens und des Schweigens*“ wird gezeigt, dass das Gesagte der Machtfiguren in Opposition zu dem

Verschwiegenen der Nebenfiguren steht. Es wird wichtig, die Fragen zu stellen, was die sprechenden Figuren durch ihre Monologe zu verdrängen und zu erreichen versuchen und was die meist schweigenden Figuren durch ihr Schweigen übermitteln wollen. Dabei stellt sich heraus, dass die langen Monologe ein scheinbares Zeichen der Macht sind und das Schweigen kein Zeichen der Schwäche, sondern ein Zeichen eines gezielten Widerstandes ist.

Im Kapitel „*Demütigung*“ wird gezeigt, dass die Herrschenden die Unterworfenen zur Ausführung von sinnlosen und erniedrigenden Tätigkeiten zwingen und diese auch erniedrigend behandeln, um sich ihrer Position der Mächtigeren zu vergewissern.

Im Kapitel „*Rituale*“ wird untersucht, was die ständig wiederholten und ins Absurde zelebrierten Tätigkeiten für die Mächtigen bedeuten. Bemerkenswert ist, dass die Rituale einerseits als Ausdruck ihrer scheinbaren Macht und als ihr Schutzmechanismus verstanden werden können. Mit den Demütigungen und den Ritualen versuchen die Herrschenden, ihren Mitmenschen ihre Stärke und ihre Macht zu beweisen. Die Demütigungsrituale entpuppen sich jedoch als Selbstquälerei, in der sie gefangen sind und der sie nicht entfliehen können.

„*Krankheit*“ und „*Isolation*“ sind zwei Elemente der Ohnmacht, die auf das Herr-Dienerverhältnis einen großen Einfluss haben.

Im Kapitel „*Krankheit, Behinderung und Verletzung*“ wird deutlich sichtbar, dass nur die Machtfiguren an unterschiedlichen Krankheiten leiden und die Diener keine gesundheitlichen Probleme haben. Die Krankheit ist auch die Ursache ihrer Abhängigkeit von anderen Menschen und die Ursache ihrer Isolation.

Im Kapitel „*Isolation*“ wird gezeigt, dass die Abschottung von der Außenwelt der Machtfiguren sowohl auf der räumlichen als auch auf der sozialen Ebene stattfindet. Die Herrschenden sperren sich meistens in ihren Zimmern ab, pflegen keine Kontakte zu anderen Menschen und zwingen ihre Diener, mit ihnen in der Isolation zu leben.

Der zweite Teil der Arbeit widmet sich dem Herr-Dienerverhältnis und der Abhängigkeit, die zwischen den Herren und den Dienern entsteht.

Dabei wird gezeigt, dass sich die Macht und die Ohnmacht in dieser Konstellation ständig abwechseln und die gegenseitige Abhängigkeit verursachen. Es wird auch untersucht, warum die Diener trotz der ständigen Demütigung ihre Herren nicht verlassen und die krankhafte Beziehung nicht beenden, obwohl sie Beine haben und ausbrechen könnten.

Im abschließenden dritten Teil der Arbeit soll untersucht werden, wer sich von wem in diesem Machtspiel unterwerfen lässt und welche, der beiden Parteien die Stärkere ist.

1.3 VORLIEGENDE LITERATUR

Die vorliegende Forschungsliteratur zum Werk von Thomas Bernhard ist sehr umfangreich. Der überwiegende Teil der generalisierenden Arbeiten und Einzelinterpretationen wird vor allem seiner Prosa gewidmet. Die Theaterstücke hingegen haben viel weniger Beachtung bekommen.¹⁰ In den Monographien von Hans Höller, Bernhard Sorg, Manfred Mittermayer und in den Werkanalysen von Oliver Jahraus und von Burghard Damerau wird das Drama nur am Rande interpretiert.

Es gibt auch Studien, die grundsätzlich der Analyse Thomas Bernhards Theaterstücken gewidmet sind, die auch für meine Diplomarbeit sehr hilfreich waren, wie: die Monographie von Herbert Gamper zu Thomas Bernhard, in der auf umfassende Weise Bernhards Dramen untersucht wurden; Willi Huntemanns Studie zum System Thomas Bernhards, die Monographie von Christians Klug zu Thomas Bernhards Theaterstücken, in der sprachliche und philosophische Problematik analysiert wurde; Eun- Soo Jangs inhaltliche und formale Untersuchungen zum dramatischen Werk Thomas Bernhards, sowie die Dissertation von Günther Lackenbucher zum dramatischen Werk Thomas Bernhards und die Dissertation von Stefan Kramer, in der ausschließlich die Semiotik des Schweigens im dramatischem Werk Thomas Bernhards untersucht wurde.

¹⁰ Vgl.: Klug, Christian: *Thomas Bernhards Theaterstücke*. Stuttgart, Metzler, 1991, S. 13.

2 ELEMENTE DER MACHT UND DER OHNMACHT

Die Machtverhältnisse lassen sich in Thomas Bernhards Theaterstücken nicht deutlich abgrenzen. Die scheinbar Mächtigen haben ihre Schwächen und die scheinbar Unterwürfigen zeigen ihre Stärken. Keine Zentralfigur ist imstande das Spiel zu beherrschen, sondern die Figurenkonstellation beschreibt ein Rollendreieck.¹¹ Zu dieser Rollenstruktur gehören, nach Huntemann, Protagonist, Teilhaber und Antagonist: „*Protagonist und Teilhaber sind stets Repräsentanten einer Ordnung und agieren in einer bestimmten gesellschaftlichen Sphäre, die auch den Schauplatz der Stücke bestimmt.*“¹² Interessanterweise handeln die Figuren nicht als „*Individuen*“, sondern als Akteure ihrer „*Rollen*“ und besitzen meistens keine Eigennamen, wie z.B. die Gute im Stück „*Ein Fest für Boris*“ oder die Präsidentin und der Präsident im Stück „*Der Präsident*“.¹³ Die Rollennamen tragen die Herrschenden bzw. Ordnungstragenden, deren Macht auf ihrer Rolle beruht.¹⁴

Die Unterworfenen hingegen, also die persönlichen Diener, die Haushaltshilfen, bleiben meistens im Hintergrund, führen gehorsam die Befehle aus und werden auch ununterbrochen gedemütigt. Bemerkenswert ist, dass sie mit Privatnamen und nicht anonym als Rollenträger auftreten und nicht in theatralischer Entfremdung leben, was bei den Herrschenden große Furcht erregt.¹⁵ Die Angestellten schweigen fast immer, müssen sich die langen Monologpartien anhören und sind die wichtigsten Bezugspersonen ihrer autoritären Dienstgeber.

Es stellen sich die Fragen: Wer sind die Mächtigen und die Ohnmächtigen? Wer ist in diesem Machtspiel ein Gewinner und wer ein Verlierer? Um diese Fragen zu beantworten, sollen einige Aspekte der Macht und Ohnmacht analysiert werden.

¹¹ Vgl.: Huntemann (1990), S. 150.

¹² Ebda, S. 151.

¹³ Vgl.: Ebda, S. 152.

¹⁴ Vgl.: Jang (1993), S. 39.

¹⁵ Vgl.: Huntemann (1990), S. 159.

2.1 DIE MACHT

Als Erstes werden die Aspekte der Macht untersucht, die im Herr-Dienerverhältnis vorkommen und es stark beeinflussen. Im Zentrum der Analyse steht die Frage, auf welche Weise sich die Macht manifestiert und wie sie von den Mächtigen und von den Unterworfenen benutzt wird.

2.1.1 GESELLSCHAFTLICHE POSITION

Die Hauptfiguren in Bernhards Theaterstücken gehören in den meisten Fällen zu der wirtschaftlichen, politischen und geistigen Oberschicht der Gesellschaft. Es sind die Präsidenten, Millionäre, Ärzte und Künstler. In der Figurenauswahl, so Kafitz, *„spiegelt sich vielmehr bereits die Eigengesetzlichkeit der Konkurrenzgesellschaft, in der sich die Mächtigen durchsetzen.“*¹⁶ Die Machtabhängigen *„werden zur konformistischen, bewusstlosen Einheit der Vielen herabgedrückt, die ein Leben aus zweiter Hand führen; es sind die durch Massenkommunikationsmittel gelenkten Figuren.“*¹⁷

Im Stück *„Ein Fest für Boris“* wird die gesellschaftliche Position der Guten nur marginal angedeutet. Sie hat die ganze Nacht und den ganzen Vormittag Briefe an das Asyl, an den Bürgermeister, an den Polizeidirektoren geschrieben und hofft auf diese Weise, ihre durch den Tod ihres Mannes und die Verkrüppelung verlorene Position in der Gesellschaft zurückzugewinnen.¹⁸

Im zweiten Vorspiel erwähnt die Gute die wichtigsten Persönlichkeiten, die auch an dem Kostümball teilgenommen haben:

„DIE GUTE

(...)

*Haben Sie den Präsidenten des Verfassungsgerichtshofs erkannt
den Präsidenten des Verwaltungsgerichtshofs
die Frau des Präsidenten des Verwaltungsgerichtshofs*

¹⁶ Kafitz (1980), S. 107.

¹⁷ Ebda, S. 107 ff.

¹⁸ Vgl.: Haller, Verena: *Das Bild der Frau in ausgewählten Theaterstücken Thomas Bernhards*. Diplomarbeit, Universität Wien, 1992, S. 76.

*die Frau des Präsidenten des Verfassungsgerichtshofs
Die Politiker
Die Ärzte
Rechtsanwälte
Die Klerikalen
Den Innenminister
Der Mann der gestürzt ist
war der Außenminister“¹⁹*

Die gesellschaftliche Position hat für das Verhältnis zwischen ihr und Johanna keine große Bedeutung, jedoch gegenüber Boris nutzt sie diesen Vorteil aus.²⁰ Dank ihrer spendenbedingten Beziehungen zur Asylleitung holt sich die Gute Boris nach Hause und heiratet ihn.

Die gesellschaftliche Position ist im Theaterstück „*Der Präsident*“ von großer Bedeutung. Der Präsident und die Präsidentin stehen im Zentrum des Dramas als Vertreter der reichen und mächtigen Oberschicht. Schon in sehr jungen Jahren ist der Präsident zum Minister und später zum Offizier geworden. Die hohe Position verdankt er jedoch seiner wohlhabenden Frau. Er hat mit ihr ihre Gesellschaftskreise geheiratet. Der Präsident, ein kaltblütiger und rücksichtsloser Diktator, hat alles erreicht, was er auf seinem Gebiet erreichen konnte:

„DER PRÄSIDENT
(...)
*Und ich selbst darf mich ja auch
als einen nicht unbedeutenden Mann bezeichnen
Ich habe alle oder fast alle Orden die es gibt
Ich habe den päpstlichen Sylvesterorden
ich habe alle päpstlichen Orden“²¹*

Die Präsidentin wird nicht als Machtinhaberin in offiziellen Kreisen gezeigt, sondern vor allem im privaten, familiären Leben.²² Ihre

¹⁹ Bernhard, Thomas: *Ein Fest für Boris* in: Bernhard, Thomas: Stücke 1. Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1988, S. 31.

²⁰ Vgl.: Clasen, Christian: *Mächtige mit Schwäche oder Schwache mit Macht? Ein ambivalenter Prototyp in Thomas Bernhards dramatischem Werk*. Diplomarbeit, Universität Wien, 1995, S. 19.

²¹ Bernhard, Thomas: *Der Präsident* in: Bernhard, Thomas: Stücke 3. Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1988, S. 89.

²² Vgl.: Jang (1993), S. 43.

Hauptaufgabe besteht darin, ihre Dienerin Frau Fröhlich auf schlimmste Weise zu peinigen und beherrschen. Außerdem pflegt sie ein gutes Verhältnis mit dem Kaplan, der ihre Gutmütigkeit und ihre Naivität ausnutzt und nie den Präsidentenpalast ohne einen von ihr ausgestellten Scheck verlässt, was für den Präsidenten nicht unbemerkt bleibt:

„DER PRÄSIDENT

(...)

Wenn ich ihm die Hand hinhalte

gebe ich ihm die Hand

knistert in seiner Brust ein Scheckpapier

Eine vier- oder fünf-

oder gegen Weihnachten sechsstellige Summe

Ein raffinierter Kerl

der noch immer mit der Armut der Kirche hausieren geht“²³

Die gesellschaftliche Position spielt in diesem Stück für das Herr-Dienerverhältnis eine große Rolle. Dank der hohen und einflussreichen Position erlaubt sich die Präsidentin, ihre Dienerin psychisch und physisch zu demütigen.

Die Theaterstücke „*Elisabeth II*“ und „*Ein Fest für Boris*“ haben viele Gemeinsamkeiten. Der gealterte Großindustrielle Rudolf Herrenstein ist in der Wiener Gesellschaft sehr bekannt. In seinem hochherrschaftlichen Jahrhundertwendesalon am Opernring wird er von seinem Neffen Viktor gezwungen, „*zwanzig oder dreißig*“²⁴ Schaulustige, anlässlich des Besuchs der englischen Königin Elisabeth II. in Wien, zu empfangen und ihnen zu ermöglichen, das Defilee vom Balkon aus zu beobachten. Wie sich am Ende des Stückes herausstellt, kennt Herrenstein alle prominenten Gäste, hat aber jahrelang zu ihnen keinen Kontakt mehr aufgenommen und sich damals von der Wiener Gesellschaft abgeschnitten. Die gesellschaftliche Position Herrensteins, im Vergleich zur Guten, spielt im Herr-Dienerverhältnis keine Rolle.²⁵

²³ Bernhard, *Der Präsident*, S. 98.

²⁴ Bernhard, Thomas: *Elisabeth II* in: Bernhard, Thomas: *Stücke 4*. Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1988, S. 281.

²⁵ Vgl.: Clasen (1995), S. 19.

2.1.2 MATERIELLER STATUS

Der Reichtum und der Besitz zählen zu den wichtigen Bestandteilen von Bernhardschen Theaterstücken. Jeder Machtinhaber wird in einem Herr-Dienerverhältnis mit einem materiellen Status charakterisiert. Die Dienerschaft hingegen ist der Herrschaftshierarchie unterlegen und von dem Geld ihren Herren abhängig. Der Reichtum garantiert den Herrschenden die materielle Sicherheit und vor allem die Macht, über andere Menschen Kontrolle zu haben.

In diesem Kapitel wird untersucht, welche Rolle der Reichtum für die Herrschenden und für die Diener spielt.

In einem leeren Raum mit hohen Fenstern und Türen beginnt das Drama „*Ein Fest für Boris*“. Diese erste Beschreibung des Ortes in der Regieanweisung gibt den Eindruck einer materiellen Sicherheit. In weiterem Verlauf des Stückes bestätigt sich der Wohlstand der Guten, wenn Johanna mit einer riesigen weißen Schachtel mit den Handschuhen und Hüten hereinkommt und die Gute zu ihr sagt:

„DIE GUTE
(...)
*Sie wissen natürlich
was ich besitze
Sie kennen meinen Besitz
wie ich hier sitze
in meinem Sessel
alles
Sie kennen alles*²⁶

Die Greisin ist die Inhaberin nicht nur eines Hauses, sondern auch ihrer Untertanen, der Dienerin Johanna und ihren zweiten aus dem Asyl geholten Mannes, Boris. In dem ganzen Stück wird das Verhältnis zwischen der Guten zu Johanna und Boris „*mit kühler Berechnung*“²⁷ auf ein Besitzverhältnis zurückgeführt. Die Bestätigung dafür äußert die Gute im ersten Vorspiel:

²⁶ Bernhard, *Ein Fest für Boris*, S. 17.

²⁷ Höller, Hans: *Kritik einer literarischen Form. Versuch über Thomas Bernhard*. Stuttgart, Heinz, 1979, S.19.

„DIE GUTE
(...)
*Sie sind in meinen Besitz übergegangen
Ziehen Sie sich um und bleiben Sie da
habe ich gesagt
und Sie haben sich umgezogen und Sie sind dageblieben*“²⁸

Das Gleiche betrifft ihren Mann Boris, der in ihren Augen keinen großen Wert hat und nur als ihr Eigentum, „*ein Geschöpf*“ angesehen wird: „*Er gehört mir allein/ Boris gehört mir allein.*“²⁹

Während des Festes stellt sich heraus, dass sie auch das Krüppelasyl sponsert. Alle Krüppel haben sich bei ihr über zu kurze Betten und den Asyldirektor, der an ihnen Holz, Nägel, Leim, Geld, Bettwäsche und Matratzen spart, beschwert.³⁰ Sie verspricht ihnen zum Geburtstag ihres Mannes, sich für sie beim Asyldirektor zu verwenden und ihre Jahresspende in erster Linie für neue Betten auszugeben.³¹

Die Großzügigkeit der Gastgeberin wird von den Krüppeln belohnt. Sie haben sie „*die Gute*“ genannt und sprechen sie während des Festes „*liebe Dame*“ an.³²

Das Geld ermöglicht der Guten, die Menschen für sich zu gewinnen und an sich zu binden. Es gibt ihr auch das Gefühl der Macht, über Alle und Alles Kontrolle zu haben.

Im Theaterstück „*Der Präsident*“ spielt das Geld eine wesentliche Rolle. Wie schon früher erwähnt wurde, kommt die Präsidentin aus einer einflussreichen und wohlhabenden Familie. Sie wohnt mit ihrem Ehemann in einem Präsidentenpalast. Die Präsidentin bekommt immer viele Briefe, in denen sie gebeten wird, die Menschen in ihrer angeblichen Armut zu unterstützen.³³ Sie wissen in Wirklichkeit nicht, behauptet die Präsidentin, was Armut bedeutet:

²⁸ Bernhard, *Ein Fest für Boris*, S. 20.

²⁹ Ebda, S. 39.

³⁰ Vgl.: Bernhard, *Ein Fest für Boris*, S. 61.

³¹ Vgl.: Ebda, S. 65.

³² Ebda, S. 74.

³³ Vgl.: Bernhard, *Der Präsident*, S. 32.

„DIE PRÄSIDENTIN
(...)
(nimmt einen dritten Brief, liest)
*Die Leute schreiben von Armut
aber sie wissen nicht
was Armut ist
mein Mann weiß es auch
der Präsident weiß auch
was Armut ist*“³⁴

Der ganze Haufen Post bleibt unbeantwortet und mehrere Bitten werden von ihr ausgelacht: „*alle diese Bittschriften/ und Bettelbriefe/ gehören auf den Misthaufen.*“³⁵ Zu den üblichen Tätigkeiten gehört auch die Unterstützung der Künstler: der Maler, der Bildhauer, der Dichter und der Konzertmusiker. Anderer Meinung ist der Kaplan, ihr vertrauter Berater, der ständig versucht, die Präsidentin davon abzubringen, die Zuwendungen an die Künstler weiter zu zahlen, um selbst von ihrem Vermögen zu profitieren:

„DIE PRÄSIDENTIN
(...)
*Mäzenatentum ist ein Unsinn
eine Dummheit
einen Künstler zu unterstützen
Die Künstler gehören mit Füßen getreten
sagt der Kaplan
Mit Füßen getreten
die Künstler die Künste*“³⁶

Die Präsidentin besitzt, wie die Gute, eine Dienerin. Sie besaß auch einen Hund, der während des Attentates auf dem Präsidenten vor Schreck einen Herzinfarkt erlitten hat. „*In dem Bewusstsein allein gelassen zu sein unter allen Umständen, sagt der Präsident, hatte sie sich mit der Zeit ganz dem Hund und dem Geld ausgeliefert.*“³⁷ Der Hund war in ihrem grenzenlosen Besitz. Sie konnte über ihn uneingeschränkt verfügen. Nach seinem Tod bleibt der Präsidentin nur das Geld und ist für sie noch

³⁴ Ebda, S. 32.

³⁵ Ebda, S. 32.

³⁶ Ebda, S. 46.

³⁷ Ebda, S. 96.

wichtiger, weil es die Macht über andere, schwächere Menschen zu haben bedeutet.³⁸

Die Präsidentin ist außerdem die Inhaberin einer großen Firma, die sie in die Ehe mitgebracht hat.³⁹ Inzwischen hat sie in der Firma den Überblick verloren und beschäftigt sich andauernd mit der Verhinderung und der Aufdeckung der Diebstähle:

„DIE PRÄSIDENTIN

(...)

*Eine solche Firma wie die unsrige
verführt die Leute naturgemäß zum Diebstahl
Wenn Sie wüssten wieviel Angestellte
schon beim Diebstahl ertappt worden sind
Oft kommen wir erst nach Jahren darauf
aber wir kommen auf diese Diebstähle
Daß sie gefaßt werden die Diebe“⁴⁰*

Herbert Gamper verweist darauf, dass das Geld als Inbegriff der „Ordnung“ zu verstehen ist, als eine Ordnung des Geldes, der Herrschaft des Kapitals über den Menschen, die auseinanderbricht.⁴¹ Die Diebe in der Firma und die ständig aktiven Anarchisten zerstören diese Ordnung. In der vierten Szene verspielt die Liebhaberin des Präsidenten sein ganzes Vermögen, was nichts anderes bedeutet als „die Aushöhlung der Macht durch die „Anarchisten“, die Auflösung der „Ordnung“, die Liquidation der Machtbasis und damit Existenzgrundlage des Präsidenten.“⁴² Die einzige Möglichkeit des Präsidenten ist, das verlorene Vermögen zurückzugewinnen und damit die frühere Ordnung und die Macht.

Der Besitz von Herrenstein im Stück „*Elisabeth II*“ wird detaillierter dargestellt. Der alte Millionär, der sein Vermögen vor allem als Waffenfabrikant gemacht hat, ist der Eigentümer einer schönen Wohnung in der berühmten Ringstraße in Wien und anderer Häuser in Semmering

³⁸ Vgl.: Gamper, Herbert: *Thomas Bernhard*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1977, S. 172.

³⁹ Vgl.: Bernhard, *Der Präsident*, S. 59.

⁴⁰ Ebda, S. 59.

⁴¹ Vgl.: Gamper (1977), S. 173.

⁴² Ebda, S. 173.

und in Altaussee. Zu seinem Personal gehören: der Diener Richard, die Haushälterin Fräulein Zallinger und mehrere Dienstmädchen. Rudolf Herrenstein hat immer ein großes Bedürfnis nach Weltreisen gehabt. In seinem Leben war er in Rom, wo er sich immer in das teure Hotel Hassler einmietete. Außerdem hat er Lissabon, England, Schottland und Polen besucht. Der Großindustrielle war in der Wiener Gesellschaft sehr geachtet und pflegte enge Kontakte mit den gerade verstorbenen Juwelieren Köchert, Heldwein und Fischmeier.⁴³ Zu diesen Leuten hat Herrenstein *„Millionen getragen“*⁴⁴ und *„alles ziemlich überflüssig.“*⁴⁵ Sein Vermögen ist jedoch viel größer als das der Juweliere, was er selber Richard bestätigte: *„Die Juweliere waren immer reiche Leute/ aber nicht so reich wie wir.“*⁴⁶

Außerdem ist der Großindustrielle ein Besitzer von mehreren Autos und für das Begräbnis von dem Juwelier Heldwein wurde von ihm ein Renault ausgewählt.⁴⁷

Das Haus Herrenstein war *„ein musikalisches Haus, in dem Mäzenatentum an oberster Stelle stand.“*⁴⁸ Die musikfanatische Familie hat Hugo Wolf groß gemacht und Brahms verachtet. Als ein kleines Kind musste er mit anderen Kindern vor dem Frühstück auf den Balkon hinausgehen und im Chor sagen: *„Wolf ist der größte Komponist/ Brahms ist eine Niete.“*⁴⁹ Hugo Wolf wurde bis an sein Lebensende mit einer Pension in der Höhe eines Ministerialratsgehalts für sein Talent belohnt.⁵⁰

Die Machtverhältnisse sind mit dem materiellen Status eng verbunden. Herrensteins gierige Familie wartet nur auf seinen Tod, um so schnell wie möglich an sein Erbe zu kommen. Er ist sich dessen bewusst

⁴³ Vgl.: Bernhard, *Elisabeth II*, S. 303.

⁴⁴ Ebda, S. 313.

⁴⁵ Ebda, S. 313.

⁴⁶ Ebda, S. 336.

⁴⁷ Vgl.: Ebda, S. 308.

⁴⁸ Ebda, S. 314.

⁴⁹ Ebda, S. 314.

⁵⁰ Vgl.: Ebda, S. 315.

und will auf keinen Fall, dass die von ihm gehasste Verwandtschaft sein Geld bekommt:

„HERRENSTEIN
*und auf einmal kommen sie alle hierher
entsetzlicher Gedanke
aber ich kann mich nicht weigern
sie zu empfangen
andererseits ist es eine Gelegenheit
ihnen die Hand zu schütteln
dann jahrelang nicht mehr
Die haben es ja doch nur auf mein Lebenswerk abgesehen
selbst die Ältesten spekulieren noch immer darauf
aber ich vererbe ja diesen Leuten nichts wie Sie wissen
ich habe Ihnen ja gesagt
daß ich diesen Leuten nichts vererbe*⁵¹

Nicht nur die Familie, sondern auch der Diener Richard und die Haushälterin Fräulein Zallinger sind an seinem Vermögen interessiert. Richard erduldet seit fünfundzwanzig Jahren die Schimpftiraden des Großindustriellen, in der Hoffnung, den Erbteil für seinen langjährigen Dienst und seine Loyalität zu bekommen. Mittels mehreren Erpressungsversuchen und Drohungen, Herrenstein für einen anderen Dienstgeber zu verlassen, erzwingt der Diener „eine enorme Gehaltserhöhung“⁵² von ihm und zeigt sich dabei nicht besonders beeindruckt.⁵³ Unter dieser Androhung verspricht ihm Herrenstein sein halbes Vermögen, aber Richard war damit nicht einverstanden.⁵⁴ Letztendlich bietet er ihm in großer Verzweiflung an, das Haus in Altaussee zu vermachen und sein Testament auf dem Semmering abzuändern:

„HERRENSTEIN
(...)
in Ihrem Sinn Richard in Ihrem Sinn
(...)

⁵¹ Ebda, S. 283.

⁵² Ebda, S. 327.

⁵³ Vgl.: Ebda, S. 327.

⁵⁴ Ebda, S. 328.

HERRENSTEIN (im Flüsterton)
*Sie können alles von mir haben
wenn Sie bleiben alles
wirklich alles*⁵⁵

Fräulein Zallinger hat aus gleichen Beweggründen gehandelt. Sie, die Tochter eines der hervorragendsten Kapellenmeister, war eine talentierte Klavierspielerin, hat aber wegen des großen Vermögens des Großindustriellen ihre Karriere abgebrochen und spielt seit einundzwanzig Jahren im Haus Herrenstein Klavier.⁵⁶

Die gesellschaftliche Position und der materielle Status sind die zwei wichtigen ökonomischen Aspekte der Macht. Durch die Abstammung aus großbürgerlichen Verhältnissen und durch den Besitz eines großen Vermögens haben die herrschenden Figuren die Macht, die Dienerschaft und auch die Familienmitglieder unter Kontrolle zu haben.

Der materielle Status ist vor allem die Grundlage der Macht und des Machtspiels, das nur dann zustande kommen kann, wenn sowohl die Herrschenden als auch die Unterworfenen mitspielen wollen.⁵⁷

2.1.3 GEWALT DES REDENS UND DES SCHWEIGENS

Das Herr-Dienerverhältnis, also ein hierarchisches Verhältnis, lässt sich auch durch die sprachliche Rollenverteilung charakterisieren. Die Figurenkonstellation baut auf der Kommunikationsstruktur auf: *„Die Figuren, so Jang, unterliegen ihrer sozialen und zwischenmenschlichen Hierarchie, die vor allem in der sprachlichen Rollenverteilung ausgedrückt wird.“*⁵⁸ Diese hierarchischen Beziehungen der Menschen werden insbesondere in der Form des Herr-Dienerverhältnisses dargestellt.

Die Macht der Herrschenden wird vor allem durch die Dominanz ihrer Sprache demonstriert. Infolgedessen neigen sie zu monologisierenden Kommunikationsstrukturen und die langen Monologe

⁵⁵ Ebda, S. 345.

⁵⁶ Vgl.: Ebda, S. 314.

⁵⁷ Vgl.: Clasen (1995), S. 16 ff.

⁵⁸ Jang (1993), S. 166.

werden von ihnen als Machtinstrument benutzt.⁵⁹ Das Wichtigste ist nicht das Geschehen, sondern der Text, den sie auf der Bühne sprechen.

Nach Manfred Pfister: *„führt auch die Auflösung der Gleichberechtigung und damit die Dominanz einer Figur zu einer Monologisierung, indem der Kontext der dominanten Figur die übrigen Kontexte quantitativ und qualitativ so sehr überwiegt, daß es kaum mehr zu semantischen Richtungsänderungen kommen kann.“*⁶⁰ Durch *„die Monologisierung des Dialogs“*⁶¹ wird die strenge Hierarchie dargestellt.

Die im Zentrum stehenden Hauptfiguren beherrschen mit fast ununterbrochenen Monologpartien das ganze Stück und die restlichen Figuren, die ihnen sozial untergeordnet sind. *„Sie sind, nach Huntemann, nicht mehr als Statisten und fungieren für den Monologen als Stichwortgeber, Befehlsempfänger und geduldige Zuhörer.“*⁶²

Es gibt keinen Dialog, in welchem die Personen miteinander kommunizieren würden. Den Machtfiguren sind die Texte zugewiesen und sie *„reden mehr oder weniger ins Leere hinaus, aneinander vorbei, oder die Rede geht responsorisch zwischen ihnen hin und her.“*⁶³

Die Sprechenden führen ihre Selbstgespräche nicht alleine auf der Bühne, sondern müssen immer einen Zuhörer haben. Die geduldigen Zuhörer sind die Familienmitglieder, die Dienerschaft oder imaginäre Gesprächspartner.

In Opposition zu den mächtigen Sprechenden wird das Schweigen eingesetzt. Die schweigenden Figuren dominieren das Geschehen auf der Bühne. Bemerkenswert ist, dass sie meistens die Befehle ohne Widerstand ausführen, oder nur das sagen, was die Herrschenden von ihnen hören wollen.⁶⁴ Ihre Passivität und ihr Schweigen bedeuten aber keine Zustimmung und keine Wehrlosigkeit zu dem Redestrom der

⁵⁹ Vgl.: Jang (1993), S. 171.

⁶⁰ Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*, 11. Aufl., Wilhelm Fink, 2001, S. 184.

⁶¹ Vgl.: Ebda, S. 184.

⁶² Huntemann (1990), S. 119.

⁶³ Gamper (1977), S. 82.

⁶⁴ Vgl.: Jang (1993), S. 176.

Mächtigen. Die Schweigenden lassen sich auch nicht, wie Christian Klug andeutet, auf „*die schweigenden Dienstboten, die nur auf Sprechakte mit eindeutiger Handlungsanweisung reagieren*“⁶⁵, reduzieren. Sie können sich zwar der Tyrannei nicht widersetzen, aber durch das Schweigen haben sie die Möglichkeit, sich zu verteidigen.

Vor allem im Herr-Dienerverhältnis wird das stumme Verhalten bei der hierarchisch untergeordneten Dienerschaft nicht als „*notgedrungen ratlose Reaktion*“,⁶⁶ sondern als „*gezielte Gegen-Aktion*“,⁶⁷ mit der sie die Befehle und die Antworten auf die Fragen zu verweigern versuchen, eingesetzt. Die zum Schweigen reduzierten Figuren, die an dem Machtspiel teilnehmen, werden in Wirklichkeit „*die eigentlich Handelnden*“ und lassen den scheinbar Mächtigen ihre Dominanz spüren.⁶⁸ „*Ihr Schweigen, so Schmidt-Dengler, überführt die Rede der Protagonisten der Hohlheit und Lüge. Dieses Schweigen ist die Folie, auf der die Monologe, die endlosen Tiraden der Figuren allmählich komisch werden.*“⁶⁹

Auf den ersten Blick scheinen die Machtgrenzen offensichtlich eingesetzt zu werden. Die Herrschenden erscheinen als die Unterwerfenden und „*die Sprachbefähigten*“,⁷⁰ die Unterworfenen hingegen als zum Schweigen gezwungene Marionetten.

Mittels der Sprache und des Schweigens wird die Macht demonstriert. In Thomas Bernhards Theaterstücken fällt besonders auf, dass die Verteilung der Redeanteile zwischen den Herrschenden und ihren Untertanen deutlich ungleich ist.⁷¹ Infolgedessen entwickeln sich die sprachlichen Machtstrukturen auf der Bühne: Die Hauptfiguren führen lange Monologpartien und die ihnen untergeordneten, schwächeren

⁶⁵ Klug (1991), S. 11.

⁶⁶ Jang (1993), S. 182.

⁶⁷ Ebda, S. 182.

⁶⁸ Vgl.: Ebda, S. 183.

⁶⁹ Schmidt-Dengler, Wendelin: *Komödiotragödien. Zum dramatischen Spätwerk Bernhards*. In: Gebesmair, Franz u.a. (Hrsg.): *Bernhard-Tage Ohlsdorf 1994. Materialien*, Weitra: Bibliothek der Provinz, 1994, S. 89.

⁷⁰ Lackenbacher, Günther: *Der Schein trägt. Anmerkungen zum dramatischen Werk Thomas Bernhards*. Dissertation, Universität Wien, 1988, S. 106.

⁷¹ Vgl.: Jang (1993), S. 171.

Figuren werden zum Schweigen gezwungen. Ihre sprachlichen Äußerungen begrenzen sich nur zum Schweigen, zum Nachsprechen, zum schematischen Antworten und zu nonverbalen Ausdrucksmitteln, wie Gestik, Mimik und Geräusche.⁷²

In diesem Kapitel soll untersucht werden, welche Rolle die Monologe und das Schweigen in einzelnen Stücken spielen, was die dominierenden Figuren durch ihre Monologe zu verdrängen und zu erreichen versuchen, und was die meist schweigenden Figuren durch ihr Schweigen, durch ihr schematisches Antworten und durch die nonverbalen Ausdrucksmittel übermitteln wollen.

Die Gute, die ihren Namen von den verkrüppelten Asylbewohnern bekommen hat, ist die Zentrafigur im Thomas Bernhards des ersten abendfüllenden Theaterstückes „*Ein Fest für Boris*“. Vor zehn Jahren hat sie in einem Autounfall ihren Ehemann verloren. Seitdem lebt sie mit dem ebenfalls beinlosen, aus dem Asyl geholten zweiten Ehemann Boris und ihrer Dienerin Johanna zusammen. Die Gute, an einen Rollstuhl gefesselt, ist wegen der Verkrüppelung in vier Wänden geschlossen und ganz von der Außenwelt isoliert. Das Einzige, was ihr geblieben ist, ist ihre Sprache, mit der sie versucht, andere Mitmenschen zu beherrschen. „*Die Sprache, so Krammer, ist gleichsam ihre Welt, in der sie nicht nur ihre eigene Entfremdung besitzt, sondern auch die Herrschaft über alle, die sie sich in ihre Welt holt und die dadurch ihrem Sprachduktus ausgeliefert sind.*“⁷³

In der Regieanweisung für die Bühne wird absichtlich „*ein leerer Raum*“ eingeführt, damit nichts davon ablenkt, was die Sprache vorführen wird.⁷⁴

Die ersten zwei Akte bestehen zum größten Teil aus den Monologen der Guten. Mittels der Sprache übt sie ihre Macht aus, indem sie noch schwächere Menschen dominiert und quält.

Die Behinderung verstärkt bei ihr das Gefühl der Hilflosigkeit und ruft nicht Mitleid hervor, sondern nur Hass.⁷⁵ Die Gute spricht ständig in

⁷² Vgl.: Clasen (1995), S. 25.

⁷³ Krammer (2001), S. 105.

⁷⁴ Vgl.: Höller (1979), S. 14.

⁷⁵ Vgl.: Sorg (1992), S. 156.

totaler Einsamkeit zu schweigender Johanna, unfähig einen Dialog mit ihr zu führen.

Sie hat sich das Recht gegeben, ununterbrochen die Reden zu halten. Johanna und Boris haben dieses Privileg natürlich nicht und werden zum Schweigen verurteilt. Die Dienerin hat gut gelernt, ihre Rolle der Schweigenden zu spielen. Sie verweigert nicht nur die Gespräche mit der Guten, sondern lehnt jeden Kommunikationsversuch mit ihr ab. Da jedes von der Guten ausgesprochene Wort ins Leere geht, wird sie gezwungen, einen Monolog zu führen. Ihre „*zwanghafte Weltkonstruktion*“⁷⁶ besteht vor allem aus der Sprache und der Vergangenheit. Das Vergangene und die Erinnerungen dominieren das Leben der Herrin. Die Selbstanklagen, die Angstausrüche, die Befehle, die Drohungen und die unzähligen Machtdemonstrationen gehören zu ihrem verhassten Alltag.

Bemerkenswert ist, dass Boris` Schweigen als „*ein passives, resignativ zustimmendes*“⁷⁷ Schweigen verstanden werden kann. Er spricht kein Wort und schüttelt nur verschreckt den Kopf.

Die beiden Frauen haben Boris ausgesucht und nach Hause geholt, aber die Herrin will ihn nur für sich alleine haben und als Waffe gegen Johanna benutzen. Die Art und Weise, wie sie sich über ihn äußert, zeigt, dass es ihr nur darum gegangen ist, einen noch schwächeren und unselbständigeren Menschen an sich zu fesseln:

„DIE GUTE
(...)
*Aber ich habe ihn
Ich habe ihn mir ja ausgesucht
(zu Johanna)
Wir sind ins Asyl und haben ihn uns ausgesucht
Und ich habe ihn geheiratet*“⁷⁸

⁷⁶ Ebda, S. 156.

⁷⁷ Clasen (1995), S. 23.

⁷⁸ Bernhard, *Ein Fest für Boris*, S. 38.

Boris wird zu ihrem Ehemann und ihre Ehe zu einer Scheinehe. „Die Gute, so Damerau, vollzieht eine Konvention der Zuneigung, wo tatsächlich eine pure Abneigung herrscht“.⁷⁹

„DIE GUTE
(...)
Was reden mit ihm
abgesehen davon
daß er keinen Verstand hat
hat er diesen üblen Geruch“⁸⁰

Sie selbst hält sich für einen „erbarmungswürdigen“ Menschen und Boris wird von ihr zu einem „erbärmlichen“ Krüppel degradiert.⁸¹ In diesem Kontext haben Äpfel sehr große Bedeutung. Der Apfel ist die einzige Waffe von Boris, den er von Johanna aus Sympathie heimlich und später während des Festes als Geburtstagsgeschenk bekommt. Die Gute kann dieses Essgeräusch, vor allem beim Vorlesen, nicht ertragen und fordert die Dienerin auf, ihm keine Äpfel mehr zum Essen zu geben.⁸² Das Geräusch widert sie an und verstärkt ihren Verdacht auf das Komplott zwischen Johanna und Boris. Sein einziger Weg, sich von der Macht der Guten zu befreien, ist der plötzliche Tod.

Johannas Schweigen hingegen bedeutet keine Zustimmung und keine „ratlose Reaktion“,⁸³ sondern „gezielte Gegen-Aktion“,⁸⁴ mit der sie versucht, eine Antwort oder eine Reaktion zu verweigern. Sie zögert immer absichtlich, die Befehle der Herrin auszuführen, und horcht nur dann, wenn sie angeschrien wird.

Das Theaterstück „Der Präsident“ ähnelt sehr dem Stück „Ein Fest für Boris“. Auch hier kommt ein Herr-Dienerverhältnis vor. Die ersten beiden Szenen gehören nur der Präsidentin, in denen sie ihren langen

⁷⁹ Damerau, Burghard: *Selbstbehauptungen und Grenzen: Zu Thomas Bernhard*.

Würzburg, Königshausen & Neumann, 1996, S. 305.

⁸⁰ Bernhard, *Ein Fest für Boris*, S. 38.

⁸¹ Vgl.: Damerau (1996), S. 305.

⁸² Vgl.: Ebda, S. 305.

⁸³ Jang (1993), S. 182.

⁸⁴ Ebda, S. 182.

Monolog führt. Sie ist eine typische Figur der Herrschenden, die ähnlich wie die Gute Johanna, ihre schweigende Dienerin Frau Frölich rücksichtslos tyrannisiert. Aus großer Angst vor den Terroraktionen der Anarchisten, die versucht haben, drei Mal innerhalb von vier Wochen den Präsidenten zu erschießen, isoliert sich die Präsidentin von der Außenwelt und monologisiert am Toilettentisch in den Spiegel schauend. Sie gibt sich das Recht zum Reden, ihre Dienerin dagegen muss schweigen und ihre Befehle ausführen. Die Präsidentin lebt in einer Welt, die sie hasst, aber vor der sie nicht fliehen kann.

Die Angst vor den Attentätern, vor dem Altwerden und vor dem Machtverlust versucht sie, mit der Machtausübung auf der zum Proletariat gehörenden Frau Frölich zu verdrängen. „*Du hast Macht/ hörst du/ Macht*“,⁸⁵ redet sich die Präsidentin vor dem Spiegel zur Beruhigung ein und die Demütigungen ihrer Dienerin gegenüber sind für sie notwendig, um sich der Position der Mächtigen ständig aufs Neue zu vergewissern.⁸⁶

Die Präsidentin kann nicht glauben, dass sich ihr eigener Sohn den Anarchisten angeschlossen hat und an dem Attentat teilgenommen hat. Sie ist sogar davon überzeugt, Frau Frölichs Sohn gehört zu den Verrätern, zu den Anarchisten:

„DIE PRÄSIDENTIN
(...)
(schaut in den Spiegel)
er war es nicht
Unser Sohn war es nicht
(ruft ins Badezimmer hinein)
(...)
Es ist ganz natürlich
daß sich ihr Sohn
den Anarchisten
angeschlossen hat“⁸⁷

Die Dienerin lässt sich durch solche Anschuldigungen nicht provozieren und führt die Befehle gehorsam aus. Die Präsidentin

⁸⁵ Bernhard, *Der Präsident*, S. 15.

⁸⁶ Vgl.: Mittermayer (1995), S. 167.

⁸⁷ Bernhard, *Der Präsident*, S. 14.

befürchtet, dass sie ihre Macht verliert und dadurch zum Proletariat degradiert werden kann. Das passive Verhalten Frau Frölichs und die ständige Bedrohung von den Anarchisten verstärken ihre Ängste. Um diese zu verdrängen, zwingt sie sich, die langen Monologe zu führen. Das Monologisieren bedeutet zugleich das Tyrannisieren, eine psychische und physische Machtausübung über die anderen Menschen. Die Präsidentin hat in Frau Frölich „*einen Sündenbock*“⁸⁸ gefunden und demütigt sie mittels ihrer Sprache. Einerseits will sie die Dienerin nach etwas fragen, andererseits verbietet sie ihr, zu antworten.⁸⁹

Frau Frölich kennt, ähnlich wie Johanna, ihre Herrin sehr gut und weiß, wie sie sich verteidigen kann, nämlich durch ihr Schweigen. Sie wird manchmal von der Präsidentin nach ihrer Meinung gefragt und weigert sich, etwas zu sagen:

„DIE PRÄSIDENTIN
(...)
*Sie peinigen mich
Sie sind nur da
um mich zu peinigen*
(...)
*Sagen Sie doch etwas
so sagen Sie
Frau Frölich
ich befehle Ihnen*“⁹⁰

Die Dienerin bleibt stumm ohne jegliche Reaktion auf die Befehle, weil sie sich dessen bewusst ist, dass ihre Meinung in Wirklichkeit keine Bedeutung hat und dass es der Präsidentin nur darum geht, ihren Sprechakt weiterzuführen. Das ostentative Schweigen ist für sie die einzige Möglichkeit und die Waffe zugleich, sich gegen die Machtdemonstrationen ihrer Herrin zu wehren.⁹¹

Da Frau Frölich den Dialog mit der Präsidentin verweigert, ist diese gezwungen, Selbstgespräche zu führen. Die Herrin findet in ihrem

⁸⁸ Jang (1993), S. 44.

⁸⁹ Vgl.: Bernhard, *Der Präsident*, S. 21.

⁹⁰ Ebda, S. 39 ff.

⁹¹ Vgl.: Jang (1993), S. 182 ff.

verstorbenen Hund einen imaginären Gesprächspartner und spricht mit ihm stundenlang in den leeren Hundekorb schauend. Sie wirft sogar Frau Frölich vor, sie habe den Hund gehasst und sei eifersüchtig auf ihn:

„DIE PRÄSIDENTIN
(...)
*wo das arme Tier weg ist tot ist
hassen Sie es noch immer
Ihr Haß
Ehrgeiz
Haß
sonst nichts*⁹²

Nicht nur die Dienerin hasst den Hund, sondern auch ihr Mann, was er selber im Gespräch mit seiner Liebhaberin bestätigt:

„DER PRÄSIDENT
(...)
*Ich habe das nutzlose Tier
immer gehaßt
ich hasse nutzloses Leben
Ich bin auch kein Tierliebhaber
Weder Menschenliebhaber noch Tierliebhaber
Diese Tierkörper
die schon das Bellen verlernt haben
und nur mehr noch als Ziergegenstände herumliegen
die man füttern muß
für nichts*⁹³

Die Präsidentin ist unfähig, mit dem Präsidenten und Frau Frölich zu kommunizieren, und erschafft sich einen vertrauten Gesprächspartner. Die imaginären Gespräche sind ein Ausdruck ihrer tiefen Verzweiflung und des „*Mangels an menschlichen Beziehungen*.“⁹⁴

Im Stück „*Elisabeth II*“ wird der lange Monolog von dem gealterten Großindustriellen Rudolf Herrenstein geführt. Der Name Herrenstein deutet an, dass er ein steinharter Herrscher gegenüber seinen Mitmenschen, insbesondere der Dienerschaft, ist. In Wirklichkeit verbirgt sich hinter dem Namen eine Ironie. Ähnlich wie bei der Guten vermittelt sein Name das

⁹² Bernhard, *Der Präsident*, S. 40.

⁹³ Ebda, S. 94 ff.

⁹⁴ Damerau (1996), S. 356.

Gegenteil.⁹⁵ Der Großindustrielle ist nur ein angeblich steinharter Herr in seinem Jahrhundertwendesalon, der über seine Dienerschaft herrscht. Besonders in diesem Stück wird deutlich sichtbar, dass die Mächtigen ihre Macht zugunsten der scheinbar Ohnmächtigen verlieren. Herrenstein ist im Herr-Dienerverhältnis der Unterwürfige, der wegen seines Alters und der Verkrüppelung völlig von dem Diener Richard abhängig wird.

Schon in der ersten Szene beginnt der Großindustrielle im Rollstuhl sitzend und durch das Fenster schauend seine lange Schimpftirade gegen die ganze Welt. Er beschimpft vor allem seinen Neffen Viktor und die Schaulustigen, die zu ihm ohne Einverständnis eingeladen sind, um das Defilee der englischen Königin aus dem Balkon zu beobachten:

„HERRENSTEIN
(...)
Diese fürchterlichen Leute
(...)
Wir wachen auf
und sehen nichts als Scheußlichkeit
Hinfälligkeit und Scheußlichkeit“⁹⁶

Herrensteins negative Einstellung zur Außenwelt ist durchaus berechtigt:

„HERRENSTEIN
Ich sehe jeden Tag weniger
(...)
Ich kann kaum atmen
Alles tut mir weh
und es ist mir auch alles widerwärtig“⁹⁷

Die Gebrechlichkeit seines Alters, die Angst vor dem Tod und vor dem Alleinsein sind die Gründe dafür, dass er sein Leben hasst. In seinem Vokabular dominieren die Wörter wie: „*Scheußlichkeit*“, „*Hinfälligkeit*“,

⁹⁵ Vgl.: Ebda, S. 368.

⁹⁶ Bernhard, *Elisabeth II*, S. 281.

⁹⁷ Ebda, S. 281.

„Haß“, „ekelhaft“, „widerlich“, „unerträglich“.⁹⁸ Herrenstein kann sich mit seinem Zustand nicht abfinden und beschimpft seine Umwelt, die nur nach dem Geld strebt, die schlechte Oper, die Schauspielerei, das Theater, die Urlaubsorte. Er hält die Österreicher für ein „*dummes unbelehrbares Volk*“,⁹⁹ für die „*abgeschmackte Menschheit*“¹⁰⁰ und kann die Wiener Gesellschaft nicht ertragen:

„HERRENSTEIN
(...)
*Ich mag diese Leute nicht
Burberry- und Greenfell-Puppen
mit ihrem stupiden Lächeln
ob sie sich mit Staatsoberhäuptern
oder mit ihren Hunden zeigen
es ist immer das gleiche
die ganze Brut ist scheußlich*“¹⁰¹

Außerdem fällt dem Großindustriellen die Entscheidung schwer, ob er auf den Semmering oder nach Altaussee fahren soll.¹⁰²

Richard versucht, ihn zu überreden, den Urlaub in Altaussee zu verbringen, aber Herrenstein hat seine Absichten durchschaut und ist davon überzeugt, dass er nur wegen Schuppich, seines angeblich neuen Arbeitgebers, dorthin fahren möchte. Der schöne Ort ist auch besonders bei den Nazis beliebt:

„HERRENSTEIN
(...)
*Ich weiß schon warum ich in Altaussee
keine Luft bekomme
es ist nicht nur wegen der Berge
es ist wegen der vielen Nazis
die dort ansässig sind*

⁹⁸ Vgl.: Havryliv, Tymofiy: *Die Anwesenheit der abwesenden Figur. Thomas Bernhards Theaterstück „Elisabeth II“*. In: Bombitz/Huber (Hrsg.): *„Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?“ Ein Symposium zum Werk von Thomas Bernhard*, Wien, 2010, S. 155.

⁹⁹ Bernhard, *Elisabeth II*, S. 313.

¹⁰⁰ Ebda, S. 313.

¹⁰¹ Ebda, S. 300.

¹⁰² Vgl.: Ebda, S. 315 ff.

*die schönsten Gegenden Österreichs
haben immer die meisten Nazis angezogen
Salzburg Gmunden Altaussee
das sind nichts als Nazinester*¹⁰³

Die endlosen Hasstiraden werden vor allem von seinem Diener erduldet, den er als die einzige Vertrauensperson ansieht. Bemerkenswert ist, dass Herrenstein zu Richard sehr höflich ist, sich in der „Sie“- Form zu ihm wendet und sogar oft nach seiner Meinung fragt.¹⁰⁴

Die Sprache wird nicht so stark durch die Befehle dominiert. Herrenstein kommandiert zwar mit der Dienerschaft, aber in seiner Stimme ist keine Aggressivität mehr zu spüren. Richard duldet die langen Monologe der Großindustriellen, schweigt aber nicht, sondern antwortet immer automatisch: „Ja natürlich Herr Herrenstein“,¹⁰⁵ „Vielleicht Herr Herrenstein vielleicht“,¹⁰⁶ „Das kann ich nicht sagen Herr Herrenstein“,¹⁰⁷ „Natürlich nicht Herr Herrenstein/ natürlich nicht“.¹⁰⁸ Er spielt seine „bedienungslose Dienstbarkeit“¹⁰⁹ nur vor und hat die völlige Kontrolle über seinen Herren.

Auch in diesem Stück ist ein Dialog zwischen Herrenstein und Richard nicht möglich. Der Diener wiederholt ständig die gleichen, kurzen Phrasen und die andauernde Nörgelei wegen Kleinigkeiten hält er nur aus, weil er an das Geld der Großindustriellen kommen will.

Die scheinbar mächtige Sprache und das scheinbar ohnmächtige Schweigen sind im Herr-Dienerverhältnis von großer Bedeutung. Die Herrschenden geben sich das Recht, die langen Monologe zu halten und sind davon überzeugt, dass sie dadurch die Macht über ihre Mitmenschen ausüben können. Jedoch „die Beschimpfungsattitüde, so Kafitz, ist Ausdruck der Ohnmacht des Menschen, der sich in anonym

¹⁰³ Ebda, S. 307.

¹⁰⁴ Vgl.: Ebda, S. 316.

¹⁰⁵ Ebda, S. 285.

¹⁰⁶ Ebda, S. 286.

¹⁰⁷ Ebda, S. 287.

¹⁰⁸ Ebda, S. 295.

¹⁰⁹ Jang (1993), S. 79.

gesellschaftlichen und ökonomischen Netzen gefangen fühlt, der nicht mehr weiter weiß und daher aggressiv reagiert.“¹¹⁰

Die Sprache dient der Demonstration der Macht und der Gewalt. Sie wird jedoch aus tiefer Verzweiflung und der Ohnmacht verwendet. In Wirklichkeit, so Krammer, *„werden die manischen Sprecher zum Opfer ihrer eigenen Sprache, weil sie nur noch im verzweifelten Sprechen zu existieren scheinen, was ihnen die schweigenden Figuren gerade durch ihre verbale Abstinenz permanent vor Augen führen.“¹¹¹*

Die Herrschenden können das Schweigen der Dienerschaft nicht ertragen, weil es kein Zeichen der Schwäche und des Gehorsams ist, sondern des bewussten Widerstands: *„Das Schweigen auf eine Frage ist wie das Abprallen einer Waffe an Schild oder Rüstung. Verstummen ist eine extreme Form der Abwehr; wobei Vor- und Nachteile sich die Waage halten. Der Verstummte gibt sich zwar nicht preis, doch dafür wirkt er gefährlicher, als er ist. Man vermutet mehr in ihm, als er verschweigt. Er ist verstummt nur, weil er viel zu verschweigen hat; um so wichtiger ist es, ihn nicht loszulassen.“¹¹²*

Die Unterworfenen benutzen das Schweigen als ihre Waffe. Es ist für sie ein einziger Weg, die sprachlichen Machtstrukturen zu brechen und sie zu deformieren. Die Herrschenden sind dessen bewusst und versuchen, über ihre Ohnmacht hinwegzutäuschen. Ihre Sprache ist nur eine Fassade, die den Anschein der Macht suggeriert. Sie ist ein Mittel zur Beherrschung und zur Demütigung ihren Mitmenschen.

¹¹⁰ Kafitz (1980), S. 105.

¹¹¹ Krammer, Stefan: *„redet nicht von Schweigen“*. *Zu einer Semiotik des Schweigens im dramatischen Werk Thomas Bernhards*. Dissertation, Universität Wien, 2001, S. 104.

¹¹² Canetti, Elias: *Masse und Macht*, 30.Aufl., Frankfurt a.M., Fischer Taschenbuch Verl., 2006, S. 339.

2.1.4 DEMÜTIGUNG ALS MACHTDEMONSTRATION

Die Demütigung spielt eine wichtige Rolle in Thomas Bernhards Theaterstücken. Sie wird durch einen „*Gewaltausbruch*“¹¹³ charakterisiert, der typisch für die Machtfiguren ist. Die Herrschenden behandeln ihre Mitmenschen beschämend und verächtlich. Durch die erniedrigende und peinigende Verhaltensweise möchten sie sich vor allem der Position der Mächtigeren vergewissern und ihre Stärke beweisen.

Auch im Herr-Dienerverhältnis wird die Dienerschaft regelmäßig gequält und angeherrscht. Die Unterworfenen werden einerseits zur Ausführung von erniedrigenden Tätigkeiten gezwungen, andererseits werden sie, auch auf der sprachlichen Ebene, erniedrigend behandelt.¹¹⁴

In diesem Kapitel wird untersucht, zu welchen sinnlosen und erniedrigenden Tätigkeiten die Unterworfenen gezwungen werden und inwieweit die erniedrigende Behandlung durch die Herrschenden eskaliert.

Im Stück „*Ein Fest für Boris*“ wird Johanna am Anhang des ersten Vorspiels von der Guten bei der Anprobe von unzähligen Handschuhen und Hüten kommandiert und angeschrien. Die Kleidungsstücke, die der Herrin nicht gefallen, wirft sie demonstrativ auf den Boden und lässt Johanna sofort aufheben:

„DIE GUTE
(...)
(reißt sich die Handschuhe von den Händen und den Hut vom Kopf und wirft alles auf den Boden)
(...)
(schaut auf den Boden)
Heben Sie sie doch auf
Warum heben Sie sie denn nicht auf
(Johanna hebt Hut und Handschuhe auf
Die Gute wirft, nachdem Johanna Hut und Handschuhe aufgehoben hat, alles so weit als möglich weg)
Bringen Sie mir alles her
(Johanna holt Hut und Handschuhe)“¹¹⁵

¹¹³ Clasen (1995), S. 28.

¹¹⁴ Vgl.: Ebda (1995), S. 28.

¹¹⁵ Bernhard, *Ein Fest für Boris*, S. 20.

Solche Machteskalation wird mit der Zeit immer größer. Die Gute kommandiert mit Johanna und will ihr bei jeder Gelegenheit verdeutlichen, wer der Stärkere ist. Wenn die Dienerin die Befehle zögernd ausführt, wird sofort angeherrscht. Johannas absichtliches Vorgehen soll die Gute verunsichern und ihr Angst vor der völligen Befehlsverweigerung machen. Die Herrin demonstriert ständig ihre Macht und zwingt die Dienerin zu demütigenden Tätigkeiten, Johanna dagegen versucht sich zu verteidigen, indem sie schweigt und die Befehle verweigert.

Die Demütigungen haben kein Ende. Plötzlich erinnert sich die Gute an einen Nachmittag, an dem sie einen Hund gekauft hat. Seit dem Moment, als sie Johanna in Besitz nahm, war der Hund überflüssig.¹¹⁶

Der Vergleich der Dienerin mit einem Hund soll noch verdeutlichen, wo ihr Platz ist, nämlich auf dem Boden, ganz unten in der Hierarchie. Die Gute zeigt ihre Skrupellosigkeit, wirft die Handschuhe und Hüten auf den Boden und lässt sie Johanna, wie einem Hund, auf Knien einsammeln und zurückbringen. Das Tier hat ihr nicht halb so viele Schwierigkeiten gemacht, weil es an der Leine war.¹¹⁷ Johanna dagegen hat sich gewehrt und war nicht so einfach zu beherrschen. Die Gute ist natürlich davon überzeugt, sie habe von Anfang an die Kontrolle über Johanna gehabt und ihre wahren Absichten schon lange her durchschaut. Jetzt genießt sie das Gefühl der Macht, das in Wirklichkeit mit ihrer tatsächlichen Position nicht übereinstimmt:

„DIE GUTE

(...)

*Es war mir vom ersten Augenblick an klar daß es mit Ihnen
nicht so leicht gehen wird*

Sie haben sich gewehrt

Sie haben mich gehaßt

*Damals haben Sie mich gehaßt ohne zu wissen
warum Sie mich hassen*

*Sie haben sich diesen Posten nicht so vorgestellt wie er ist
leichter*

*Sie haben sich alles leichter vorgestellt
Vorstellungen*

¹¹⁶ Vgl.: Ebda, S. 22.

¹¹⁷ Vgl.: Ebda, S. 22.

*falsche Vorstellungen*¹¹⁸

Das Aufheben von Handschuhen und Hüten von Johanna ist für die Gute nicht genug. Sie findet immer wieder neue Gelegenheiten, um die Dienerin zu erniedrigen.

Zu Beginn des zweiten Vorspiels kommen die Herrin und Johanna nach dem Besuch eines Wohltätigkeitsballs nach Hause zurück, auf dem die Gute im Kostüm einer Königin und Johanna mit einer Schweinemaske auftraten. Der Ball war für die Königin ein Erfolg, weil ihre Verkrüppelung von niemandem erkannt wurde.¹¹⁹ Die Kostümwahl war nicht zufällig, sondern hinterlistig geplant. Die Gute hat Johanna gezwungen den erniedrigenden Schweinkopf aufzusetzen und jetzt behauptet sie sogar, Johanna habe sich ihre Maske selbst ausgesucht und habe sie überredet, das schwere Kostüm zu tragen:

„DIE GUTE
(...)
*Sie haben sich Ihre Maske selbst ausgesucht
Die Wahrheit ist daß Sie sich Ihre Maske
selbst ausgesucht haben
während ich von Ihnen gezwungen worden bin
dieses Kostüm
diese Krone
mir diese schwere Kette
um meinen Hals zu hängen
Geweint vor Schmerzen geweint Johanna
(...)
Aber ich habe alles so haben wollen*¹²⁰

Die Rolle der Königin verstärkt in ihrem Inneren das Machtgefühl, über andere Menschen die völlige Kontrolle zu haben. Die Gute quält sich selbst, indem sie das Kostüm, „*ein fürchterliches Kostüm*“¹²¹ trägt, das ihr die ganze Zeit große Schmerzen verursacht.¹²²

¹¹⁸ Ebda, S. 23.

¹¹⁹ Vgl.: Ebda, S. 35.

¹²⁰ Ebda, S. 34.

¹²¹ Ebda, S. 31.

¹²² Vgl.: Ebda, S. 30 ff.

Johanna hat während des Balls „die allerleichteste“¹²³ Maske aufgesetzt; die Gute hingegen litt unter ihrer viel zu schweren Krone und Kette. „Die Königin“ duldet ihre Schmerzen, denn in diesem Kostüm fühlt sie sich unbesiegt und sicher. Umso größer ist ihre Erschütterung als sie bemerkt, dass Johanna keine Schweinemaske auf dem Gesicht hat, und droht damit, das ganze Spiel zu verderben.¹²⁴ In Panik, ihrer Lächerlichkeit bewusst, befiehlt sie der Dienerin, sofort die Schweinemaske aufzusetzen.¹²⁵

Das bösartige Verhalten Johannas verunsichert und irritiert die Gute zugleich. Sie war noch vor Kurzem davon überzeugt, die Macht über die Dienerin zu haben. Und jetzt erlaubt sich Johanna heimlich, die Maske herunterzunehmen, obwohl sie ihr geschworen hat, den Schweinekopf zu tragen. Die Herrin weiß genau, dass alles was sie sich ausdenkt, zum größten Teil davon abhängt, ob Johanna damit einverstanden ist, an dem absurden Spiel der Quälerei teilzunehmen.¹²⁶

„DIE GUTE
(...)
*Diese Schwäche
ich bin handlungsunfähig
handlungsunfähig
während ich von diesen Gedanken gequält bin
nehmen Sie hinter meinem Rücken heimlich
Ihre Maske herunter
(...)
Ich habe Sie unbeobachtet gelassen
Und Sie haben mich ausgenutzt*“¹²⁷

Die Dienerin erfüllt den Befehl der Guten und kehrt in die beleidigende Rolle zurück, damit das Machtspiel weiter gespielt werden kann.

Die Schmerzen, die der Guten das Kostüm der Königin bereitet, sind fast unerträglich. Noch unerträglicher wäre die Rückkehr in die

¹²³ Ebda, S. 33.

¹²⁴ Vgl.: Haller (1992), S. 83.

¹²⁵ Vgl.: Bernhard, *Ein Fest für Boris*, S. 33.

¹²⁶ Vgl.: Lackenbucher (1988), S. 137.

¹²⁷ Ebda, S. 34.

Realität, in der nur Leere, Einsamkeit und Verkrüppelung herrschen. Die Gute hat sich aber für ihr Spiel geopfert und die ganze Zeit die Schmerzlosigkeit gezeigt, obwohl sie in Wirklichkeit sehr hinter ihrer Maske litt:

„DIE GUTE
(...)
so eng
so schwer
(richtet sich die Krone)
Es ist lächerlich
Ich habe geweint
Auf einmal die Weinende
spielen müssen
Die Weinende die unter ihrer Krone weint“¹²⁸

Trotz der großen Anstrengung fällt der Guten die Trennung von dem Kostüm schwer. Sie will noch einen kurzen Moment in ihrer königlichen Rolle bleiben, um an ihre verhasste Existenz nicht mehr denken zu müssen, von der sie dank des Balls für eine Weile vergessen konnte. Die Herrschaft, die die Gute während des Balls als Fiktion ausgeübt hat, versucht sie jetzt in ihrem wahren Leben, durchzusetzen und auszukosten.¹²⁹

Die zurückkehrende Unsicherheit muss die Königin ständig mithilfe der Macht beweisen. Sie lässt der Dienerin sich dem Boris in ihrer Schweinemaske zeigen und wartet gespannt auf seine Reaktion. Boris zeigt jedoch keine Reaktion, was bei der Guten einen Argwohn erregt:

„DIE GUTE
(...)
Er ist nicht erschrocken
Er hat Ihren Schweinekopf gesehen
und ist nicht erschrocken
Mich friert“¹³⁰

¹²⁸ Ebda, S. 34.

¹²⁹ Vgl.: Sorg (1992), S. 157.

¹³⁰ Bernhard, *Ein Fest für Boris*, S. 40.

Johanna wird gezwungen, nicht nur eine beleidigende Schweinemaske zu tragen, sondern auch, als ein Krüppel aufzutreten.

Anlässlich des grotesken Geburtstagsfestes von Boris wird die Dienerin, die fast durchgehend schweigt, gegen ihren Willen an einen Rollstuhl angegurtet. Damit ist sie völlig der Tyrannei der Guten unterworfen. Die Dienerin muss einen beinlosen Krüppel spielen, was die Gastgeberin mit großer Zufriedenheit bedauert:

„DIE GUTE (zu Johanna)
*Es tut weh
Alles tut weh und schmerzt alles
Sie aber spielen das alles nur
Sie spielen ja heute nur
daß Sie keine Beine haben
(...)
und es tut Ihnen weh
daß Sie keine Beine haben und doch Beine haben
es schmerzt Sie mehr als es mich schmerzt
mehr*¹³¹

Jetzt kann die Gute über Johanna triumphieren, indem sie ihre Dienerin in der verordneten Pflicht zur Unterworfenen macht und auf die niedrigste Ebene in der Hierarchie stellt. An diesem besonderen Abend müssen alle gleich sein und niemand darf auffallen. Die Gute zwingt gewaltsam zu einer vermeintlichen Gleichheit, die ihr nur dazu dient, die Macht über andere Menschen auszuüben.

Die Herrin findet ebenfalls großes Vergnügen daran, Johanna erniedrigend zu behandeln, indem sie ihr einen Handschuh ins Gesicht wirft:

„DIE GUTE
(...)
*Sie sehen ja daß der Handschuh zu klein ist
sie sind mir alle zu klein
(wirft ein Paar auf den Boden
Johanna hebt sie auf)
Die andern die andern*

¹³¹ Ebda, S. 51 ff.

(wirft ihr einen Handschuh ins Gesicht)¹³²

Solcher Gewaltakt ist ein Zeichen des vermeintlichen Machtbewusstseins und des Triumphs über unterworfenen Mitmenschen.

Neben der Dienerin wird auch Boris zum Opfer der Tyrannei der Guten. Sie hat absichtlich den verkrüppelten Boris, einen Menschen, der noch schwächer und krüppelhafter ist, ausgewählt und geheiratet.¹³³

Die Dienerin versteht sich mit Boris sehr gut, was die Herrin sehr verunsichert. Die Beiden sind in ihren Augen nur Marionetten, die ununterbrochen kommandiert und erniedrigt werden. Die Gute entdeckt die Verschwörung gegen sich und rächt sich bei jeder Gelegenheit an ihren Verrätern. Sie befiehlt Johanna, Boris im dunklen Zimmer allein zu lassen, in dem er fürchterliche Angst hat und verzweifelt nach Johanna schreit.¹³⁴ Die Dienerin möchte zu ihm gehen, aber die Gute verbietet es ihr. In Wirklichkeit ist sie eifersüchtig, dass Boris nicht nach ihr ruft, sondern nach ihrer Gegnerin:

„DIE GUTE
*Er ruft nach Ihnen
nicht nach mir
nach Ihnen
Ihnen ruft er
Mir hat er noch nie gerufen
Nicht ein einzigesmal
nicht einmal*¹³⁵

Schließlich wird Boris von Johanna aus dem dunklen Zimmer herausgeholt und zum Fenster geschoben. Die Gute hat absichtlich den ganzen Park abholzen lassen, damit er das Asyl sehen kann. Skrupellos spielt sie mit seinen Gefühlen, zeigt ihm das Asyl durch das Fenster und erinnert ihn daran, dass er ihr für alles dankbar sein soll. Immer wieder fragt sie Boris maliziös, ob er ins Krüppelasyl zurück will:

¹³² Ebda, S. 18.

¹³³ Vgl.: Ebda, S. 22.

¹³⁴ Vgl.: Ebda, S. 41.

¹³⁵ Ebda, S. 41.

„DIE GUTE (zu Boris)
Siehst du das Asyl
Willst du wieder in das Asyl
(Boris verneint)¹³⁶

Boris spricht kein Wort und schüttelt nur verschreckt den Kopf. Bemerkenswert ist, dass die Gute keinen direkten Kontakt mit ihrem Ehemann aufnimmt, sondern nur über Johanna mit ihm kommuniziert. Die Gute verhält sich wie eine erbarmungslose Tyrannin und zwingt Boris, vom siebten Kapitel des Buches, von dem „*bedeutenden Schluss*“, ¹³⁷ den sie ihm zum Lesen gegeben hat und welchen er nicht gelesen hat, zu erzählen:

„DIE GUTE:
(...)
Ich will dir sagen was am Ende des siebten Kapitels steht
Er hat sich umgebracht
Zuerst hat er sie umgebracht
dann hat er sich selbst umgebracht
*Wenn du lügst ekelt es mich von dir*¹³⁸

Anhand dieses „*bedeutenden Schlusses*“ versucht die Gute, ihm anzudeuten, was sie sich wünscht. Ihr Ziel ist, dass er sich provozieren lässt, sie umzubringen und gleich danach sich selbst das Leben nimmt. „*Sie möchte ihm, so Gamper, ihren eigenen Wunsch, tot zu sein, aufzwingen als seinen Wunsch, daß sie tot sei, wie sie diesen Wunsch auch auf Johanna projizierte, um dadurch ihn (sie) auch wieder stärker hassen zu können, in dem Maß, wie sie ihren eigenen Zustand haßt, in dem Maß aber auch, wie sie Angst hat vor dem Tod.*“¹³⁹

Die Herrin will Boris zum Geburtstag eine neue weiße Hose und einen neuen weißen Rock mit spitzen, schwarzen Knöpfen anmessen lassen und dadurch ihn „*zur Erscheinung des Todes*“¹⁴⁰ machen. Die Gute schaut Johanna ins Gesicht und gibt ihr zu verstehen, dass sie nicht nur

¹³⁶ Ebda, S. 43.

¹³⁷ Ebda, S. 46.

¹³⁸ Ebda, S. 46.

¹³⁹ Gamper (1977), S. 97.

¹⁴⁰ Ebda, S. 97.

Boris, sondern auch ihr den Tod wünscht, weil sie von den Beiden verraten wurde:

„DIE GUTE:
(...)
*Sie mag dich
Du magst nur sie*“¹⁴¹

Am Schluss des zweiten Vorspiels schreit die Gute, damit Johanna ihre Schweinemaske runternimmt, *„weil ihr plötzlich graust vor dem erstickenden Alleinsein in Ausübung ihrer schrankenlosen Macht, weil sie einen lebendigen Menschen um sich sehen möchte“*.¹⁴²

Auch im Stück *„Der Präsident“* wird die Dienerin von ihrer Herrin zu vielen erniedrigenden Tätigkeiten gezwungen. Das rücksichtslose Verhalten gegenüber der zum Proletariat gehörenden Frau Frölich resultiert vor allem daraus, dass die Präsidentin sie als eine Bedrohung ihrer schon unsicheren Existenz ansieht. Je größer die Angst vor den Anarchisten, desto intensiver wird die Macht ausgeübt. Die Herrin muss sich ständig ihrer Position der Herrschenden über ihre Dienerin vergewissern, indem sie Frau Frölich tyrannisiert, quält und zwingt, die sinnlosen und demütigenden Tätigkeiten zu erledigen.¹⁴³

„DIE PRÄSIDENTIN
(...)
*Sie erinnern sich
es hat eine Zeit gegeben
da haben Sie abwechselnd
mich
und den Hund gekämmt
auf meinen Befehl*“¹⁴⁴

Jetzt, wenn der Hund nicht mehr lebt, befiehlt die Präsidentin Frau Frölich seinen Korb sorgfältig aufzubetten:

¹⁴¹ Bernhard, *Ein Fest für Boris*, S. 47.

¹⁴² Gamper (1977), S. 90.

¹⁴³ Vgl.: Ebda, S. 172.

¹⁴⁴ Bernhard, *Der Präsident*, S. 76.

„DIE PRÄSIDENTIN
(...)
*Locker
aufbettet
Er liebe es so
locker
weich
locker Frau Frölich*
(bedeutet der Frölich, sie kann gehen
Frau Frölich will gehen)
*Nein
bleiben Sie da
Das ist ja noch eine Falte*
(zeigt in den Hundekorb)
*eine Falte ist da
eine Falte Frau Frölich*
(Frau Frölich glättet die Falte im Hundekorb)¹⁴⁵

Außerdem wird die Dienerin ähnlich wie Johanna aufgefordert, die Kleidungsstücke aus dem Boden aufzuheben. Die Herrin verschenkt Frau Frölich die Kleider, die schon längst aus der Mode gekommen sind, und zwingt sie, diese anzuziehen:

„DIE PRÄSIDENTIN
(zum Präsidenten)
*Findest du nicht
daß sie in meinen abgelegten Kleidern
ganz ausgezeichnet aussieht*
(zur Frölich)
*Es ist Ihr Los
in abgelegten Herrschaftskleidern
aufzublühen Frau Frölich*
*Was für eine ungeheure Differenz zwischen uns*¹⁴⁶

Sie findet immer wieder eine neue Gelegenheit, um die Dienerin zu beleidigen. Durch die Demütigung bestätigt sie ihre Position der Mächtigeren und stellt die Intelligenz Frau Frölichs infrage:

„DIE PRÄSIDENTIN
(...)
*Was der Kaplan über Pascal sagt
trifft auf ihn selbst zu*

¹⁴⁵ Ebda, S. 28 ff.

¹⁴⁶ Ebda, S. 72.

*Seine eigenen Gedanken
haben die Qualität der Pensees
Aber was rede ich für Zeug mit Ihnen
Ich rede mit Ihnen
und Sie verstehen nicht
was ich mit Ihnen rede“¹⁴⁷*

Die Dienerin hat „*kein Recht*“ über die Witze vom Kaplan zu lachen und wird sofort angeherrscht, wenn sie in einem unbeobachteten Moment das schwarze Kleid anzieht:

„DIE PRÄSIDENTIN
(...)
*Sie nicht
Sie nicht Frau Frölich
Sie nicht in Schwarz
Sie haben kein Recht
schwarz gekleidet zu sein
ziehen Sie sofort Ihr schwarzes Kleid aus“¹⁴⁸*

Das gewalttätige Verhalten der Präsidentin kommt auch in der Form der erniedrigenden Behandlung zum Vorschein. Ähnlich wie die Gute erlaubt sich die Herrin, Frau Frölich physisch zu quälen, indem sie sie an der Hand packt und ihr mit unverhohlener Zufriedenheit weh tut.

Im Stück „*Elisabeth II*“ sieht die Situation anders aus. Herrenstein beleidigt zwar seine Familie und die Wiener Gesellschaft, aber der Dienerschaft gegenüber verhält er sich sehr freundlich. Das hohe Alter und die Verkrüppelung sind die Gründe dafür, dass er auf andere Menschen angewiesen ist und nicht alleine leben kann. Seine Hilflosigkeit wird von seinem gierigen Diener ausgenutzt, der nur an materiellem Gewinn interessiert ist. Er kündigt Herrenstein an, zu einem anderen Dienstherrn zu wechseln und ihn infolgedessen zu verlassen. Der verzweifelte Großindustrielle beginnt, Richard hörig zu werden und lässt sich durch seine Drohungen psychisch tyrannisieren.

Die Demütigungsrituale sind für die Thomas Bernhards Theaterstücke sehr charakteristisch. Die scheinbar mächtigen Figuren

¹⁴⁷ Ebda, S. 51 ff.

¹⁴⁸ Ebda, S. 25.

üben ihre Macht aus, indem sie ihnen unterworfenen Menschen rücksichtslos tyrannisieren. In Wirklichkeit benutzen sie die unzähligen Machtdemonstrationen, um ihrer hoffnungslosen Existenz zu entfliehen und um sich von ihrer eigenen Armseligkeit abzulenken. Die Quälerei und das sadistische Verhalten gegen die Mitmenschen bedeuten meistens ihre Selbstquälerei, in der sie gefangen sind und der sie nicht entfliehen können.

2.1.5 RITUALE ALS MACHTDEMONSTRATION

Die Rituale spielen eine sehr wichtige Rolle bei den Herrschenden. Sie dominieren ihre ganze Existenz, machen sie erträglicher und haben immer „eine kollektive und repetitive Dimension“. ¹⁴⁹ Sie lassen sich nicht nur als die einfachen, alltäglichen Gewohnheiten, sondern vor allem als die mechanisch und gezielt wiederholten Ablenkungen charakterisieren.

Bemerkenswert ist, dass die Tyrannen ununterbrochen durch ihre Handlungen die Kontrolle über die Unterworfenen zu erlangen versuchen. Die Rituale sind einerseits ihr verzweifelter Ausdruck der Macht, andererseits ihr „Schutzmechanismus“, ¹⁵⁰ sich von der bedrohlichen Wirklichkeit abzulenken. Die Mächtigen rüsten sich mit den typischen Ritualen auf und reden sich eine Sicherheit ein, obwohl die Realität anders aussieht. ¹⁵¹ Sie stehen am „Abgrund der Isolation, Hilflosigkeit und Leere“ ¹⁵² und versuchen mit „wilder Angst“, ¹⁵³ ihrem Seelenschmerz zu entfliehen. Die unzähligen Beschäftigungen, an denen auch die Mitmenschen zwangsläufig teilnehmen müssen, werden ständig wiederholt und ins Absurde zelebriert. Sie sind eine Zusammensetzung von Angst und Macht, die zwischen voneinander abhängigen Menschen stattfinden und sich zu den Demütigungsritualen der Herrschenden entwickeln.

¹⁴⁹ Clasen (1995), S. 31.

¹⁵⁰ Damerau (1996), S. 281.

¹⁵¹ Vgl.: Ebda, S. 284.

¹⁵² Ebda, S. 303.

¹⁵³ Ebda, S. 303.

In diesem Kapitel wird untersucht, auf welche Weise die Rituale in einzelnen Stücken vorkommen und welche Bedeutung sie für die Machtfiguren und das Herr-Dienerverhältnis haben.

Im Stück *„Ein Fest für Boris“* kommen sehr viele Verhaltens- und Wiederholungszwänge vor. Die Rituale sind die dominierenden Tätigkeiten, die das Leben der Guten erfüllen. Schon in dem ersten Vorspiel spricht die Gute von den Briefen, die sie an hochgestellte Menschen schreibt. Durch diese Tätigkeit spielt sie sich vor, den Kontakt mit der Außenwelt zu haben. Die Briefe werden jedoch nie abgeschickt, sie sind nur *„Unwahrheiten, Unzulänglichkeiten, Lügen, Lügen von Lügen.“*¹⁵⁴ Aus diesem Grund gibt sie die ganze Korrespondenz Johanna und befiehlt ihr, das Briefeschreiben zu verbieten, denn, wie die Gute selbst zugibt: *„Die Wahrheit ist daß kein Mensch von mir einen Brief will/ niemand.“*¹⁵⁵ Das ständige Briefeschreiben und Zerreißen gehören zum fixen Tagesablauf: *„Alles ist jeden Tag tagtäglich/ eine Wiederholung von Wiederholungen.“*¹⁵⁶ Die Gute hofft im Inneren, dass Johanna die Briefe liest, und verbietet es ihr gleichzeitig. Dieser Trick ist für sie notwendig, um die Briefe nicht ins Leere zu schreiben und nicht bestätigen zu müssen, Johanna sei ihre einzige, anvertraute Person.¹⁵⁷ Sie weiß genau, die Dienerin liest die Briefe, vor allem deswegen, weil es verboten ist.

Die vermeintlichen Selbstanklagen, die vor Johanna demonstriert werden, sind in Wirklichkeit versteckte Kommunikationsversuche. Die verkrüppelte Frau verlangt viel Mitleid und Aufmerksamkeit. Johanna scheint jedoch unberührt, kalt und schweigsam zu sein. Die Dienerin zeigt keine Reaktion, hört nur gehorsam zu, was einen plötzlichen emotionalen Ausbruch der Guten hervorruft. Die misslungenen Versuche, einen Kontakt mit Johanna aufzunehmen, verstärken nur ihre Bitten und Wünsche und entwickeln sich schließlich zu ohnmächtigen Befehlen, die zur Grundlage ihrer Existenz werden. Die von Johanna gebrachten Briefe sind nicht mehr interessant und werden letztendlich nicht vernichtet,

¹⁵⁴ Bernhard, *Ein Fest für Boris*, S. 12.

¹⁵⁵ Ebda, S. 15.

¹⁵⁶ Ebda, S. 12.

¹⁵⁷ Vgl.: Gamper (1977), S. 87.

sondern schnell in der Tischschublade versteckt.¹⁵⁸ Sie sind nur Elemente eines Manipulationsspiels mit Johanna, eine Grundlage der Unterdrückung und des Gehorsamszwangs.

Es dauert aber nicht lange, bis die Gute eine neue Aufgabe für Johanna hat: Zeitungen. Plötzlich beginnen alle Druckereien zu streiken, was mit einer unerwarteten Störung der Tagesordnung droht:

„DIE GUTE
(...)
*Keine Zeitungen
Das ist fürchterlich
Die Inserate
Die Mordfälle
und das Wetter
Von den Büchern abgesehen
gibt es keine Abwechslung mehr für mich*“¹⁵⁹

Die Gute gibt nicht auf und findet sofort eine andere Abwechslung. Sie befiehlt Johanna, wie am Anfang des Stückes, wieder die Decke zu bringen und gleich danach herrscht sie die Dienerin laut an: „*Machen Sie doch die Fenster auf/ ich ersticke.*“¹⁶⁰ Die geschlossenen Fenster sind wie ein Gefängnis ohne Luft zum Atmen. Die Isolation und die Einsamkeit lassen sich immer intensiver spüren, wenn sie daran denkt, sie sei allein mit ihrer Verkrüppelung, mit ihrer verhassten Existenz. Außer vielen Ablenkungstätigkeiten bleibt der Guten nichts mehr:

„DIE GUTE
(...)
*nichts
weil ich immer auf einem einzigen Fleck sitze
Da da
fällt mir natürlich viel ein
mir fällt so viel ein daß ich Angst habe
meine Einfälle könnten tödlich sein*“¹⁶¹

¹⁵⁸ Vgl.: Bernhard, *Ein Fest für Boris*, S. 13.

¹⁵⁹ Ebda, S. 14.

¹⁶⁰ Ebda, S. 14 ff.

¹⁶¹ Ebda, S. 15.

Zu einem täglichen Ritual gehört auch das Vorlesen von fremdsprachigen Büchern. Die Schweigsamkeit Johannas kann von der Guten nicht ertragen werden. Sie versucht mit allen Mitteln, die ungehorsame Dienerin zum Sprechen zu bringen. Die einzige Möglichkeit ist das Ritual des Vorlesens. Johanna wird aufgefordert, die langen geistreichen Sätze zu lesen. Die fremdsprachigen Sätze liest sie völlig fehlerfrei, obwohl die Dienerin sie überhaupt nicht versteht und vorher überhaupt noch niemals gehört hat.¹⁶² Besonders das Wort „*oublié*“,¹⁶³ vergessen, spricht sie sehr schön aus. Durch die Lektüre möchte sich die Herrin von ihrem Alltag ablenken und in die Phantasiewelt flüchten.¹⁶⁴

Die Gute hat Angst vor Johannas Wissen, bestätigt zwar ihre Intelligenz, aber gleich danach degradiert ihre Gegnerin „zur völlig willenslosen Reproduziermaschine.“¹⁶⁵ Das gezwungene Vorlesen wird von der Guten ausgenutzt, um Johanna zu demütigen und ihr die Macht zu demonstrieren:

„DIE GUTE
(...)
*Weil Sie eine intelligente Person sind
Und weil Sie so intelligent sind
schweigen Sie oft
Es ist Mißbrauch
alles ist Mißbrauch
Auf intelligente Weise Ihre Schweigsamkeit
die Schweigsamkeit Ihrer Intelligenz
Ihre Intelligenz einen langen geistreichen Satz
völlig fehlerfrei auszusprechen*“¹⁶⁶

Das Schweigen Johannas wird von der Guten als „*Mißbrauch*“ bezeichnet. Einerseits war es ein „*Mißbrauch*“ der Dienerin, die auf intelligente Weise das Sprechen verweigerte, andererseits ein „*Mißbrauch*“ der Guten, das Schweigen durch das Vorlesen zu brechen.¹⁶⁷

¹⁶² Vgl.: Ebda, S. 17.

¹⁶³ Ebda, S. 18.

¹⁶⁴ Vgl.: Damerau, (1996), S. 303.

¹⁶⁵ Lackenbucher, (1988), S. 119.

¹⁶⁶ Bernhard, *Ein Fest für Boris*, S. 17.

¹⁶⁷ Vgl.: Haller (1992), S. 79.

Einmal hat Johanna ein Kapitel unerlaubterweise, bevor sie es der Guten vorgelesen hat, selber gelesen. Es war für die Herrin unerträglich, ihr zuzuhören, sodass das Ritual des Vorlesens abgebrochen werden musste.¹⁶⁸

Die Frauen kämpfen gegeneinander und finden immer wieder neue Methoden. Johanna hasst das Vorlesen und als Rache gibt sie der Guten ein Theaterstück, in dem ein Mann vorkommt, der keine Beine mehr hat. Mit großer Vorliebe bringt sie ständig die Literatur, in der die Verkrüppelten eine Rolle spielen. Die Gute konnte in der Nacht nicht schlafen und las „*diese Romane, diese Theaterstücke.*“¹⁶⁹

„DIE GUTE
(...)
infam
aber ich verzeihe Ihnen
wir verzeihen uns
Sie sind ja nicht böswillig
Sie sind bösartig
nicht böswillig“¹⁷⁰

Die Gute verzeiht der Dienerin ihr bösartiges Verhalten. Sie ist sich dessen bewusst, dass es ein Spiel zwischen ihnen ist, das weiter gespielt werden muss. Johanna genießt immer die Unsicherheit und Konsternation der Guten, spielt ein Opfer und wartet auf die nächste Gelegenheit, die Gute zu überlisten.

Die emotionale Abhängigkeit der Guten von ihrer Dienerin verursacht bei ihr eine tiefe Verzweiflung und Angst. Ihre verhasste, verkrüppelte Existenz, ihre „*Bewegungslosigkeit*“¹⁷¹ führt sie zu den unzähligen Ritualen, die zu den Racheakten werden. Aus Rache wird Johanna gequält, angeherrscht und zum Sklaven erniedrigt.

¹⁶⁸ Vgl.: Bernhard, *Ein Fest für Boris*, S. 18 ff.

¹⁶⁹ Ebda, S. 14.

¹⁷⁰ Ebda, S. 14.

¹⁷¹ Ebda, S. 15.

Der Übergang von einem Ritual zu dem anderen verläuft fließend und *„die Ablenkungsmaschinerie duldet keine Unterbrechung.“*¹⁷²

Anlässlich des Festes wird die Dienerin aufgefordert, die Hüte und die Handschuhe in der Stadt zu besorgen. Während des ganzen ersten Vorspiels probiert die Gute *„ununterbrochen lange, mindestens bis zu ihrem Ellenbogen reichende rote und grüne, gelbe, aber vor allem weiße und schwarze Handschuhe und große Frühjahrshüte in den gleichen Farben“*¹⁷³ an.

Das Anprobieren von Hüten und Handschuhen bleibt ihr tägliches Ritual: *„das Ritual der zwanghaften Erinnerungen“*¹⁷⁴ an die Zeit vor dem Unfall, als sie noch eine Dame war. Die Gute nutzt die Kleidungsstücke aus, um Johanna zu provozieren und zu erniedrigen.

Zum täglichen Ritual der Herrin gehört auch die Frage nach der Uhrzeit: *„Jeden Tag in diesen drei Jahren/ habe ich Sie immer um Punkt drei gefragt/ wie spät es ist/ und Sie haben mir immer geantwortet/ Drei Uhr.“*¹⁷⁵

Die Gute gibt selber zu, dass sie *„die längste Zeit“* hat und *„gar keine Zeit“* hat.¹⁷⁶ Die Zeit ist für sie nach dem Unfall stehen geblieben, weil ihr Mann ums Leben gekommen ist und sie ihre Beine und damit ihr freies Leben verloren hat.¹⁷⁷ Jetzt lebt sie *„gespenstisch“*,¹⁷⁸ wird von den schrecklichen Erinnerungen beherrscht und versucht, sich von der Vergangenheit und von der armseligen Gegenwart abzulenken.

Die Gute hat auch früher Johanna *„jeden Tag tagtäglich“*¹⁷⁹ um ein Paar Strümpfe geschickt und jedes Mal in ein anderes Geschäft. Sie hat es getan, obwohl sie keine Beine mehr hatte und obwohl Johanna genau gewusst hat, ihre Herrin sei beinlos gewesen. Und sie ist jeden Tag ohne

¹⁷² Lackenbucher (1988), S. 112.

¹⁷³ Bernhard, *Ein Fest für Boris*, S. 16.

¹⁷⁴ Gamper (1977), S. 92.

¹⁷⁵ Bernhard, *Ein Fest für Boris*, S. 26.

¹⁷⁶ Ebda, S. 15.

¹⁷⁷ Vgl.: Gamper (1977), S. 92.

¹⁷⁸ Bernhard, *Ein Fest für Boris*, S. 15.

¹⁷⁹ Ebda, S. 27.

Widerstand weggelaufen, um neue Strümpfe zu holen. Die gleiche Situation war mit dem Schuhmacher, von dem sie sich ein Paar Schuhe hat anmessen lassen und der es ihr angemessen hat, obwohl er gewusst hat, dass sie keine Beine und folglich keine Füße mehr hat. Johanna hat an dieser lächerlichen Maskerade teilgenommen und die Schuhe, die die Gute nie anziehen könnte, hat sie oft geliehen und getragen.¹⁸⁰ Diese Provokationen und Absurditäten sind ein wichtiger Bestandteil des Tagesablaufs der Guten und dienen dazu, ihre Machtgier zu befriedigen und ihre Machtposition noch stärker zu unterstreichen.

Johanna macht sich zu „*einer willenlosen Marionette*“, ¹⁸¹ die nur auf das mechanische Wiederholen des Verlangten vorprogrammiert wurde. Die Gute behauptet eine völlige Kontrolle über sie zu haben, aber in Wirklichkeit quält sie sich rücksichtslos selbst und leidet darunter, dass Johanna nur ihre Befehle erfüllt:

„DIE GUTE
(...)
*Sie stehen die ganze Zeit da und bewegen sich nur
wenn ich Ihnen befehle bewegen Sie sich*“¹⁸²

Herbert Gamper weist darauf, dass das projektive Verhältnis zwischen der Guten und Johanna die Dialektik der „*Ablenkungen*“, der täglichen Rituale bestimmt. Johanna wird „*zur Ersatzursache*“ der Todesangst der Guten und ihrer Obsessionen gemacht. Die Herrin versucht auf die Dienerin, ihren eigenen Todeswunsch zu übertragen:¹⁸³

„DIE GUTE
(...)
*Sie sehen daß ich tot umfalle
Sie sehen mich tot in meinem Sessel tot
Es ist immer das gleiche Sie sehen mich tot
tot
Sie warten darauf*

¹⁸⁰ Vgl.: Ebda, S. 25 ff.

¹⁸¹ Lackenbucher (1998), S. 129.

¹⁸² Bernhard, *Ein Fest für Boris*, S. 27.

¹⁸³ Vgl.: Gamper (1977), S. 88 ff.

*daß ich tot bin
Eine Tote
Sie sehen es immer*¹⁸⁴

Mit „Rücksichtslosigkeit“¹⁸⁵ und „auf ihre krankhafte Weise“¹⁸⁶ hat Johanna die Gute nach dem verstorbenen Ehemann gefragt und wollte immer etwas in Zusammenhang mit dem Unfall hören. Absichtlich möchte sie die Einzelheiten erfahren, damit die Gute ständig an ihre Verkrüppelung und den Unfall erinnert wird und das Gefühl der Abhängigkeit von Johanna präsent bleibt.¹⁸⁷ „Das zwanghafte Verhalten der Guten, so Gamper, *erscheint als sadistisches Johannas.*“¹⁸⁸ Die Gute versucht die Schuld ihres eigenen krankhaften Verhaltens, auf die Dienerin zu schieben und ihr unterzustellen, sie sei dafür verantwortlich. In Wirklichkeit ist ihr Leben ohne Johanna nicht möglich und das gibt sie im Moment ihrer Schwäche zu: „*Es ist gut daß Sie da sind/ und daß Sie mir zuhören/ Wir sind eine Verschwörung.*“¹⁸⁹

Burghard Damerau bezeichnet diese Verschwörung als „*eine Notgemeinschaft gegen ihre Wirklichkeit, gegen die negativen Wahrheiten über das eigene Leben, und als solche ein Krankheitsverhältnis.*“¹⁹⁰ Dieses Verhältnis wird nicht von der Zuneigung, sondern von der Angst beeinflusst; „*von der Angst, auf sich zurückgeworfen zu sein, sich im Abgrund der eigenen Isolation, Hilflosigkeit und Leere zu verlieren.*“¹⁹¹

Die Rituale haben im Stück „*Ein Fest für Boris*“ eine wichtige Funktion. Sie sind ein Bestandteil des Machtverhältnisses zwischen der Guten und Johanna. Sie wären aber ohne das Einverständnis der Dienerin nicht möglich. Trotz der Sinnlosigkeit und der Absurdität der Ritualen nimmt sie an dem Theater der Guten teil und akzeptiert ihre Machtausübung.

¹⁸⁴ Bernhard, *Ein Fest für Boris*, S. 27.

¹⁸⁵ Ebda, S. 21.

¹⁸⁶ Ebda, S. 21.

¹⁸⁷ Vgl.: Ebda, S. 21.

¹⁸⁸ Gamper (1977), S. 89.

¹⁸⁹ Bernhard, *Ein Fest für Boris* S. 29.

¹⁹⁰ Damerau, (1996), S. 304.

¹⁹¹ Ebda, S. 305.

Auch im Stück „*Der Präsident*“ dominieren die unzähligen Rituale das ganze Leben des Präsidentenpaars. Sie sind vor allem die Verdrängungsstrategien, um den furchtbaren Tatsachen d. h. dem künftigen Verlust der Macht und der ständigen Angst vor den Anarchisten und vor dem Tod zu entfliehen. Das Präsidentenpaar kann nicht akzeptieren, dass ihre Zeit bald vorbei ist und dass die alte Ordnung nicht bewahrt werden kann.

Das Stück fängt wie „*Ein Fest für Boris*“ mit einem Ankleideritual an. Gleich zu Beginn kommt Frau Frölich „*mit einem Haufen schwarzer Kleider*“¹⁹² herein. Die Präsidentin sitzt in ihrem Schlafzimmer im Negligé vor dem Toilettentisch und lässt sich für ein Staatsbegräbnis ankleiden. Im Hintergrund ist, auch der Präsident im Badezimmer zu hören. Die Dienerin hat der Präsidentin ein hochgeschlossenes Kleid mitgebracht, das schon längst aus der Mode gekommen ist. Die Herrin reißt ein schwarzes Kleid an sich, wirft sie es auf den Boden und gleich danach fordert sie Frau Frölich, es aufzuheben:

„DIE PRÄSIDENTIN

(...)

(wirft das Kleid auf den Boden, kommandiert)

Heben Sie es auf

Aufheben

(Frau Frölich hebt das Kleid auf)

(Präsidentin schaut auf den Schleier)

Es ist aus der Mode gekommen

kein hochgeschlossenes Kleid

(...)

FRAU FRÖLICH

Aber es ist Ihr Lieblingskleid Frau Präsident

PRÄSIDENTIN

(...)

(Das Kleid an den Körper drückend)

Es ist mein Lieblingskleid

*Aber es ist aus der Mode gekommen*¹⁹³

Günter Lackenbucher verweist darauf, dass nicht nur ihre Kleider, sondern auch ihre Rolle „*aus der Mode gekommen*“ zu sein scheint.¹⁹⁴

¹⁹² Bernhard, *Der Präsident*, S. 11.

¹⁹³ Ebda, S. 11 ff.

Diese Tatsache beunruhigt die Präsidentin, die ähnlich wie die Gute von den Ritualen beherrscht wird.

Sie fühlt sich bedroht und hat ständig Angst, dass sein Ehemann von den Anarchisten erschossen wird. Das Präsidentenpaar ist regelmäßig zum Denkmal des Unbekannten Soldaten gegangen und wurde dort eines Tages angeschossen. *„Wir machen jeden Tag das gleiche“*, sagt die Präsidentin, *„Wir stehen auf/ Wir waschen uns / Wir ziehen uns an/ Dann frühstücken wir“*¹⁹⁵ und gibt zu, dass diese Gewohnheiten ein großer Fehler waren: *„Wir haben einen Fehler gemacht/ Wir hätten nicht/ zum Denkmal des Unbekannten Soldaten gehen sollen/ Diese fürchterlichen Menschen/ Und dann bekommst du/ was du dir wünschst.“*¹⁹⁶

Das Präsidentenpaar wurde zwar von dem Kaplan gewarnt, ist aber trotz der Gefahr jeden Tag um die gleiche Uhrzeit zum Denkmal des Unbekannten Soldaten gegangen.¹⁹⁷

Der Präsident hat das Attentat überlebt, weil der Schuss den Oberst getroffen hat. Infolge des Schusses hat der Hund in armen der Präsidentin einen Herzinfarkt erlitten und sie selbst ist noch immer von dem rücksichtslosen Verhalten der Anarchisten traumatisiert:

„DIE PRÄSIDENTIN
*Die Anarchisten
sind überall
Frau Frölich
und sie schrecken vor nichts zurück
vor nichts zurück Frau Frölich
(wirft das Kleid auf den Boden)
Sie gehen jetzt
systematisch vor
sagt der Kaplan
daß es sich um Wahnsinnige handelt“*¹⁹⁸

¹⁹⁴ Vgl.: Lackenbucher (1998), S. 258.

¹⁹⁵ Bernhard, *Der Präsident*, S. 19.

¹⁹⁶ Ebda, S. 19 ff.

¹⁹⁷ Vgl.:Ebda, S. 43

¹⁹⁸ Ebda, S. 12.

Die Präsidentin monologisiert, in den Spiegel schauend, schminkt sich, kämmt sich und probiert die Kleider an. Diese gewohnten Verhaltensmuster dominieren ihren Tagesablauf und sind die Ablenkungsversuche. Sie führt „*eine theatralische Existenz*“, ¹⁹⁹ die von ihr verlangt, täglich in eine Rolle zu schlüpfen und sie zu spielen:

„DIE PRÄSIDENTIN
(...)
(schminkt ihr rechtes Augenlid)
So
(schminkt ihr linkes Augenlid)
So
Aufwachen
aufstehen
Frau Präsident werden
Frau Präsident
(kämmt sich)
Frau Präsident
(...)
(trägt schminke auf)
In die Rolle der Frau Präsident
*schlüpfen*²⁰⁰

Durch die Perfektionierung ihres Äußeren, d. h. durch „*ein striktes Festhalten am Ritual althergebrachter Gewohnheiten*“²⁰¹ erfolgt eine tägliche Festlegung der Machtstrukturen.

Das zwanghafte Ankleide- und Schminkritual ist die Vorbereitung für ihren „*öffentlichen Auftritt*“,²⁰² für das Begräbnis des Obersts, bei dem sie eine Rolle der trauenden Präsidentin einnehmen wird. Die Identität bzw. soziale Rolle kann nur mehr noch als „*eine Frage des Kostüms*“²⁰³ verstanden werden.

Das Festhalten an den täglichen Ritualen ist für sie ein einziger Ausweg, die alte Ordnung zu bewahren und der bedrohten Existenz zu entkommen. Die Präsidentin versucht, sich ständig durch vielseitige

¹⁹⁹ Huntemann (1990), S. 152.

²⁰⁰ Bernhard, *Der Präsident*, S. 18 ff.

²⁰¹ Lackenbucher (1998), S. 258.

²⁰² Huntemann (1990), S. 156.

²⁰³ Gamper (1977), S. 172.

Tätigkeiten von der Angst abzulenken, wie beispielsweise die Gespräche mit dem vertrauten Kaplan. „*Sie lebt jetzt/ in ständiger/ und wie ich glaube/ inständiger Angst vor den Anarchisten*“²⁰⁴, sagt der Präsident und erklärt das Verhalten seiner Frau: „*Mit Ärzten und Geistlichen/ umgibt sie sich/ und glaubt auf diese Weise/ der Gefahr verrückt oder krank/ oder krank und verrückt zu werden/ zu entkommen.*“²⁰⁵

Der Präsident vertraut den Ärzten und den Geistlichen nicht und nennt sie als „*Zerstörer der Körperlichkeit und der Geistigkeit*“.²⁰⁶ Der Kaplan ist eine Gefahr für ihn und für seine alte Ordnung, weil er der Präsidentin staatsfeindliche Ideologien beibringt. Die Präsidentin misstraut dem Geistlichen wie ihr Mann, andererseits ist sie von seiner „*Kopfdisziplin*“ beeindruckt:

„DIE PRÄSIDENTIN
(...)
*Soviel Sicherheit
andererseits Unsicherheit
ist in der Nähe*
(...)
*Ein denkender Kopf wie der Kopf des Kaplans
beruhigt einerseits
beunruhigt andererseits
Das ist das Schöpferische*“²⁰⁷

Die Teilnahme an dem Weihnachtsspiel des Kaplans ist auch eine Form der Ablenkung der Präsidentin. Seit zwanzig Jahren spielt sie eine Hauptrolle in der Kindervorstellung, was sie zurzeit widerwillig macht, um an die Attentate und an „*diese düstere Jahreszeit*“²⁰⁸ nicht denken zu müssen.

Die Gespräche mit dem verstorbenen Hund gehören ebenfalls zu ihrem täglichen Ritual. Siebzehn Jahre war er ihr vertrauter Begleiter, ihr

²⁰⁴ Bernhard, *Der Präsident*, S. 108.

²⁰⁵ Ebda, S. 108.

²⁰⁶ Ebda, S. 109.

²⁰⁷ Ebda, S. 52.

²⁰⁸ Ebda, S. 26.

„kleines Geschöpf“²⁰⁹ und vor allem ihre „*allerhöchste Instanz*“.²¹⁰ Die Präsidentin kommt ständig an diesem schrecklichen Tag zurück, an dem der Hund einen Herzinfarkt erlitten hat. Ihre Gedanken sind von ihm beherrscht und der leere Hundekorb an dem Toilettentisch ist zum „*Mittelpunkt ihrer Existenz*“²¹¹ geworden. Die Präsidentin will seinen Tod nicht akzeptieren und spricht mit ihm, als ob er noch am Leben wäre, weil er für sie ein „*allegorischer Hund*“²¹² ist, ein Symbol alter Ordnung und damit ihrer Macht und ihrer Herrschaft. Der Präsident hält ihre Selbstgespräche mit dem imaginären Tier für verrückt, auch auf Frau Frölich muss sie den Eindruck einer Wahnsinnigen machen, was ihr bewusst ist, weil sie ihr Verhalten gegenüber der Dienerin mit einer Erklärung rechtfertigt:

„DIE PRÄSIDENTIN

(...)

aber ich führe keine Selbstgespräche Frau Frölich

ich spreche mit ihm

alles bespreche ich mit ihm

Haben wir nicht alles zusammen besprochen

Zuerst habe ich ihn gefragt

War etwas zu tun

ihn gefragt

zuerst

meine allerhöchste Instanz

(...)

Mein Mann hat immer den Oberst gefragt

ich habe ihn gefragt

die erste Instanz meines Mannes war der Oberst

(schaut in den leeren Hundekorb)

meine erste und letzte Instanz

war mein Hund“²¹³

Noch verrückter ist die Tatsache, dass die Präsidentin den leeren Hundekorb jeden Tag aufbetten lässt. Einerseits will sie ihn nicht mehr

²⁰⁹ Ebda, S. 24.

²¹⁰ Ebda, S. 41.

²¹¹ Gamper (1977), S. 173.

²¹² Ebda, S. 173.

²¹³ Bernhard, *Der Präsident*, S. 41 ff.

sehen und befiehlt Frau Frölich, den Hundekorb wegzunehmen, andererseits kann sie sich von ihm nicht trennen.²¹⁴

Die Aufforderung zum Aufbetten ist gleichzeitig eine Gemeinheit der Präsidentin gegenüber Frau Frölich, denn sie versucht dadurch, ihre Macht auszuüben und die Absurdität ihres eigenen Lebens dieser aufzuzwingen.²¹⁵

Auch der Präsident verdrängt die ständige Todesangst, indem er sich wie seine Frau mit verschiedenen Tätigkeiten ablenkt:

„DIE PRÄSIDENTIN

(...)

*In Wahrheit hat mein Mann Angst
die größte Angst Frau Frölich
aber er zeigt es nicht*

(...)

*allerdings läßt er sich ablenken
durch das strikte Einhalten der Masseurstunde beispielsweise
durch Hinundhergehen im Palast
währenddessen ihm die Gedanken kommen
oder er liest in seinem Metternich*

(...)

*Oder er sitzt mit dem Oberst und spielt Schach*²¹⁶

Die Ablenkungsversuche sind für das Präsidentenpaar eine einzige Möglichkeit, der Wirklichkeit zu entfliehen. Der Todesangst ist so groß, dass sie sich in ihrem Palast von der Außenwelt isolieren und sogar das Dienstpersonal nur mit einem „*Passierschein*“²¹⁷ hinein lassen.

Im Stück „*Elisabeth II*“ haben die Rituale, im Vergleich zu den Stücken „*Ein Fest für Boris*“ und „*Der Präsident*“, eine von geringer Importanz gezeichnete Bedeutung. Zu den täglichen Ritualen gehört das Vorlesen der Bücher und der Zeitungen von Richard, ein Ablenkungsversuch zur Vertreibung der Langweile:

„HERRENSTEIN

(...)

²¹⁴Vgl.: Ebda, S. 28.

²¹⁵ Vgl.: Gamper (1977), S. 174.

²¹⁶ Bernhard, *Der Präsident*, S. 39.

²¹⁷ Ebda, S. 39.

*überhaupt habe ich mir durch Literatur die Welt verfinstert
aber es vergeht doch keine Woche
daß Sie mir nicht wenigstens ein Buch vorlesen
ein Buch vorlesen vorlesen vorlesen
und ich langweile mich doch tödlich dabei
aber mit dieser tödlichen Langweile bin ich noch zufriedener
als ohne²¹⁸*

Herrenstein muss auch regelmäßig seine Pille nehmen, die ihm der Diener auf einem Tablett mitbringt. Außerdem ist seine alte Gewohnheit, die Uhr aufzuziehen. Es gelingt ihm aber nur mit Hilfe von Richard, der ihn in die Höhe hebt.²¹⁹

Die Rituale spielen in Thomas Bernhards Theaterstücken eine bedeutende Rolle. Sie sind täglich wiederholte Handlungen und Worte. Bemerkenswert ist, dass die Herrschenden davon überzeugt sind, einen Einfluss auf die Rituale zu haben. In Wirklichkeit werden sie ihnen selbst völlig unterworfen: *„Die Rituale, so Schmidt-Dengler, erscheinen am Ende als hohl, als leer, als sinnlos, und doch sind sie nicht ungefährlich. Für diese Zeremonien und Spiele, in denen die Mächtigen von einst über ihre gegenwärtige Ohnmacht hinwegzutäuschen versuchen, ist der Traum von der zukünftigen Macht der Motor.“*²²⁰

²¹⁸ Bernhard, *Elisabeth II*, S. 296.

²¹⁹ Vgl.: Ebda, S. 317.

²²⁰ Schmidt-Dengler (1994), S. 88.

2.2 DIE OHNMACHT

Die starke, gesellschaftliche Position und das Geld geben den Herrschenden das Gefühl der Macht, über ihre Diener Kontrolle zu haben und sie zu demütigen. Jedoch macht sie die Krankheit, von der nur die Machtfiguren betroffen sind, von den Untertanen abhängig und verursacht eine tiefe Verzweiflung, die sie in ihrer isolierten Welt mit der verbalen und physischen Gewalt zu verdecken versuchen.

2.2.1 KRANKHEIT, BEHINDERUNG UND VERLETZUNG

„Der Kranke und der Verkrüppelte/ beherrschen die Welt/ alles wird von den Kranken/ und von den Verkrüppelten beherrscht“²²¹ sagt der Jongleur im Stück „Die Macht der Gewohnheit“. Die Krankheit und die Verkrüppelung gehören zu Thomas Bernhards dauerhaften und unzertrennlichen Motiven. Es gibt kaum einen Schriftsteller, der eine derartige Anzahl an körperlich und geistig eingeschränkten Figuren auf die Bühne stellt.

Und tatsächlich dominieren die kranken und verkrüppelten Menschen das Bernhardsche Werk. Aufgrund der „zahllosen Krankheitserscheinungen“, die in so vielfältigen Formen vorkommen, lässt sich feststellen, dass man die dargestellte Welt als krank bezeichnen kann.²²² Thomas Bernhard war von dem Wort „Krüppel“ sehr fasziniert und hat die Verkrüppelung selbst zu seinem Hauptthema gemacht.²²³

Bemerkenswert ist, dass vor allem die Machtfiguren mit ihren körperlichen und geistigen Krankheiten zu kämpfen haben. Infolgedessen isolieren sie sich von der Außenwelt, werden auf die Hilfe anderer Menschen angewiesen und von ihnen völlig abhängig. Diese Abhängigkeit

²²¹ Bernhard, Thomas: *Die Macht der Gewohnheit* in: Bernhard, Thomas: *Stücke 1*. Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1988, S. 272.

²²² Vgl.: Jahraus, Oliver: *Das „monomanische“ Werk. Eine strukturelle Werkanalyse des Oeuvres von Thomas Bernhard*. Frankfurt a.M. u.a., Lang, 1992, S. 145.

²²³ Vgl.: Part, Matthias: *Verkrüppelte Verwandtschaften. Über Thomas Bernhards reale und künstliche Krüppel-Welt*. In: Gebesmair, Franz u.a. (Hrsg.): *Bernhard-Tage Ohlsdorf 1996*. Materialien, Weitra: Bibliothek der Provinz, 1998, S. 174.

ist auch im Herr-Dienerverhältnis deutlich präsent. Die reichen Menschen, die die Rolle der Herrschenden ausüben, sind am meisten verkrüppelt und krank. Die armen Diener hingegen haben keine gesundheitlichen Probleme.²²⁴ Die Krankheit selbst ist stark mit der Macht verbunden. Sie veranlasst die Herrschenden zur Demütigung anderer Menschen und ruft in ihnen den Hass gegen die ganze Welt hervor.

Das Stück „*Ein Fest für Boris*“ wird von der Krankheit beherrscht. In keinem anderen Theaterstück hat Bernhard so viele verkrüppelte Menschen auf der Bühne auftreten lassen. Zum Personal gehören die beinlose Gute, der beinlose Boris und die dreizehn beinlosen, aus dem Asyl geholten, Krüppel.

Die dominierende Frau, die Gute, die seit Jahren ihre Dienerin sekkiert, hat zehn Jahre zuvor bei einem Unfall ihre Beine verloren und ist an den Rollstuhl gefesselt. Ihre Bewegungslosigkeit macht sie aber auf keinen Fall zum Opfer, sondern wird die Ursache der ständigen Machtausübung.²²⁵

Außerdem kann die körperliche Behinderung der Guten im übertragenen Sinn verstanden werden. Sie hat keine Beine, also kann nicht auf eigenen Beinen stehen und ist aus diesem Grund von Johanna abhängig.²²⁶ Schon zu Beginn der ersten Szene wird diese Abhängigkeit angedeutet. Die Dienerin „tritt von links mit einem Tisch ein“,²²⁷ die Gute sitzt bewegungslos in ihrem Rollstuhl und wird von ihr während des Stückes geschoben. Boris ist ebenfalls vollkommen auf Johannas Hilfe angewiesen. Sie ist die einzige Person im Haus, die sich um ihn ausreichend kümmern kann. Alle täglichen Tätigkeiten, wie z. B. das Ankleiden, das Waschen, oder das Kämmen müssen von der Dienerin übernommen werden.

Die Herrin leidet sehr unter ihrer Unselbstständigkeit und wird immer autoritärer. Sie versucht verzweifelt, ihre Behinderung zu

²²⁴ Vgl.: Part (1998), S. 193.

²²⁵ Vgl.: Damerau, (1996), S. 302.

²²⁶ Vgl.: Ebda, S. 302.

²²⁷ Bernhard, *Ein Fest für Boris*, S. 11.

verdecken, indem sie eine Mächtige vorspielt und auf diese Weise Johanna und Boris zu sich zwingen muss.

Die Gute ist nicht nur körperlich, sondern auch geistig krank. Ihr neurotisches Verhalten zieht sich durch das ganze Stück durch. Sie schreibt jeden Tag sinnlos Briefe, die von niemandem gelesen werden, und lässt diese von Johanna aufgeben. Als die Gute ihren Ungehorsam bemerkt, gerät sie in Panik und befiehlt die Briefe zu zerreißen und wegzuwerfen. Gleich danach will sie alle wieder haben. Die Herrin ist in ihrem Zwang gefangen und kann sich von ihm nicht befreien:

„DIE GUTE
(...)
*Es tötet mich
es tötet mich Johanna
Aber jede Nacht schreibe ich diese Briefe*“²²⁸

Andersmal wird Johanna aufgefordert, die Fenster, oder die längst offenen Vorhänge aufzumachen.²²⁹ Die Gute ist besessen, über Alle und Alles Kontrolle zu haben. Ihr Misstrauen gegen Johanna und Boris entwickelt sich zu einem Verfolgungswahn.²³⁰ Sie redet sich ein, die Dienerin lache die ganze Zeit über sie und über ihre Gewohnheiten:

„DIE GUTE
(...)
*Sie lachen schon länger als drei Jahre darüber
Wenn sie nur diese Krankheit aus mir herauslachen könnten*“²³¹

Die Gute interpretiert alle Handlungen als feindlich und verräterisch. Sie hat das Gefühl, von Johanna belauert zu werden und ist sogar davon stark überzeugt, dass sie ihre Schubladen durchsucht²³² und ihr den Tod wünscht:

²²⁸ Ebda, S. 12 ff.

²²⁹ Vgl.: Ebda, S. 37.

²³⁰ Vgl.: Clasen (1995), S. 46 ff.

²³¹ Bernhard, *Ein Fest für Boris*, S. 12.

²³² Vgl.: Ebda, S. 16.

„DIE GUTE
(...)
Sie sehen daß ich tot umfalle
Sie sehen mich tot in meinem Sessel tot
Es ist immer das gleiche Sie sehen mich tot
tot
Sie warten darauf
daß ich tot bin
Eine Tote
*Sie sehen es immer*²³³

Obwohl Johanna seit drei Jahren im Haus dient, hat die Gute ein großes Misstrauen ihr gegenüber, für welches sie aber keine Begründung nennen kann.²³⁴

Außerdem befürchtet die Herrin, dass sich die Dienerin und Boris gegen sie verschworen haben, und versucht aus Eifersucht, ein gutes Verhältnis, möglicherweise eine sexuelle Beziehung, zwischen den beiden zu zerstören.²³⁵

Gefangen in ihrer Obsession verbietet die Gute Johanna, Boris „*von oben bis unten*“²³⁶ zu waschen, horcht gespannt, wenn Johanna mit Boris im Nebenzimmer ist, und ruft sie ständig zu sich, weil sie ihre Einsamkeit nicht ertragen kann:

„DIE GUTE
(...)
(zu sich)
Ich kann nicht allein sein
Ich kann nicht mehr allein sein
Diese Peinigungen
diese entsetzlichen Peinigungen
(ruft)
Johanna Johanna
(wieder leise)
*Weil ich jahrelang nicht mehr allein sein kann*²³⁷

²³³ Ebda, S. 27.

²³⁴ Vgl.: Ebda, S. 19.

²³⁵ Vgl.: Ebda, S. 38.

²³⁶ Ebda, S. 38.

²³⁷ Ebda, S. 38.

Das krankhafte Verhalten der Guten dominiert ihre ganze Existenz. Die Abhängigkeit aufgrund der Verkrüppelung und ein immer größeres Misstrauen sind die Ursachen ihrer Isolation von der Außenwelt und ihrer tiefen Hoffnungslosigkeit, die sie mit der Machtausübung übermalt.

Im Stück „*der Präsident*“ werden sowohl die Präsidentin als auch der Präsident mit der Krankheit konfrontiert. Die Präsidentin ist zwar körperlich gesund, hat jedoch psychische Probleme. Nach dem Attentat der Anarchisten auf ihren Mann und dem Tod des Obersts und ihres Hundes hat sie einen Schock erlitten und sich im Zimmer eingesperrt. Der Präsident hat es, vor allem dem Zufall und dem großen Glück zu verdanken, dass er nicht erschossen wurde und nur mit einer kleinen Verletzung am Kopf mit dem Leben davon gekommen ist.

Die andauernde Angst vor dem Tod und vor den auf den Palast zumarschierenden Menschenmassen zerstört den Alltag des Präsidentenpaares. Die Herrin wird fast verrückt, sodass sie mit dem imaginären Hund lange Gespräche führt und einen lustigen Kindertext für die Kindervorstellung am offenen Grabe spricht:

„DIE PRÄSIDENTIN
(...)
*Und ich frage mich
wann ich die Beherrschung verliere
Und wie leicht ist es möglich
daß ich auf einmal am offenen Grabe
anstatt in Trauer versunken zu sein
meinen Text spreche
diesen lustigen Text Frau Frölich*“²³⁸

Die Präsidentin trinkt wie ihr Mann den Hustensaft, der ihr beim Erlernen der Rolle für das Theaterstück helfen soll.²³⁹ Gamper verweist darauf, dass die Beiden den Saft nehmen, weil sie Angst haben, die Stimmen zu verlieren und dadurch nicht imstande sind, ihre täglichen Rollen zu spielen: die Präsidentin auf der Guckkastenbühne und der Präsident auf der politischen Bühne.²⁴⁰

²³⁸ Bernhard, *Der Präsident*, S. 54.

²³⁹ Vgl.: Ebda, S. 53.

²⁴⁰ Vgl.: Gamper (1977), S.168.

Auch im Stück „*Elisabeth II*“ ist die Krankheit präsent. Der siebenundachtzigjährige Herrenstein sitzt in einem Rollstuhl mit den Kunstfüßen und lässt sich wie die Gute von seinem Diener herum schieben. Fünfundzwanzig Jahre zuvor hat er beide Beine in einem unglücklichen Unfall verloren und ist auch aufgrund seiner Bewegungslosigkeit von anderen Menschen abhängig:

„HERRENSTEIN

(...)

Ein Betrunkener hat mich zur Puppe gemacht

eine fünfundzwanzig Jahre alte Lächerlichkeit

Eine Alltagskarambolage

nichts als eine Alltagskarambolage Richard

Sie brauchen sich den Kopf nicht zerbrechen darüber

denn ich habe meinen eigenen darüber schon zerbrochen“²⁴¹

Herrenstein kann sich mit seinem Zustand nicht abfinden und redet sich ein, dass er auch alleine ohne Hilfe zurechtkommt. Einmal wollte er sich sogar von Richards Diensten befreien, ist jedoch dabei schmerzhaft gescheitert:

„HERRENSTEIN

(...)

In Rom habe ich gedacht

ich könne allein aufstehen

daß ich Sie nicht brauche habe ich gedacht

ich habe den Versuch gemacht

und bin aus dem Bett gefallen prompt

es war kein Unglücksfall

es war die Rache für meinen Entschluß“²⁴²

Aufgrund des hohen Alters leidet Herrenstein an fürchterlichen Rückenschmerzen,²⁴³ an einem Herzfehler,²⁴⁴ an der Appetitlosigkeit²⁴⁵ und an der Zahnlosigkeit.²⁴⁶ Sein gesundheitlicher Zustand verschlechtert

²⁴¹ Bernhard, *Elisabeth II*, S. 320 ff.

²⁴² Ebda, S. 288.

²⁴³ Ebda, S. 288.

²⁴⁴ Ebda, S. 282.

²⁴⁵ Ebda, S. 309.

²⁴⁶ Ebda, S. 283.

sich von Tag zu Tag. Außerdem hat der Großindustrielle zunehmende Seh- und Hörprobleme.²⁴⁷

Besonders die Sehfähigkeit macht ihm große Sorgen, weil es für ihn eine völlige Abhängigkeit von Richard und einen Verlust der Kontrolle über sein Leben bedeuten würde. Selbst der Gedanke darüber macht Herrenstein Angst:

„HERRENSTEIN

(...)

Die Katastrophe wird sein

wenn ich überhaupt nicht mehr sehe

wenn ich nichts mehr sehe

und nichts mehr höre

wenn ich in allem und jedem nur noch auf Sie angewiesen bin

*Richard*²⁴⁸

Die körperliche Behinderung und das hohe Alter haben einen großen Einfluss auf seinen psychischen Zustand. Der alte Nörgler klagt ständig über die armselige Existenz und wittert überall eine Verschwörung gegen ihn. Er misstraut nicht nur seiner eigenen Familie, sondern auch der Wiener Gesellschaft, von der er sich verfolgt fühlt.²⁴⁹

Die Verschwörungsverdächtigungen und die Beschimpfungen resultieren vor allem daraus, dass sich Herrenstein unvermeidlich dem Tod nähert:

„HERRENSTEIN

(...)

Vor fünf Jahren hat mir der Doktor Friedländer

drei Jahre gegeben

ich bin noch immer da

insofern habe ich mich schon zwei Jahre überlebt

ich will nicht sterben das ist es

ich sage zwar immer ich sterbe

*aber ich will nicht sterben*²⁵⁰

²⁴⁷ Vgl.: Ebda, S. 283.

²⁴⁸ Ebda, S. 310.

²⁴⁹ Vgl.: Ebda, S. 312.

²⁵⁰ Ebda, S. 317.

Der Großindustrielle hat sehr große Angst vor dem Tod und vor dem Alleinsein, will aber nicht in der Einsamkeit sterben und klammert sich an sein mit verhassten Menschen ausgefülltes, armseliges Leben.

Die körperliche und geistige Krankheit erschwert und verdirbt die Existenz der Herrschenden. Sie ist auch die Ursache ihrer Frustration und ihrer Machtausübung. Die Dienerschaft hingegen hat mit keinen Krankheiten zu kämpfen, wird aber gezwungen, in dem krankhaften Verhältnis mit den Machtfiguren zu leben.

2.2.2 ISOLATION

Die Isolation ist eine soziale Verhaltensweise, die für die Bernhards Herrscherfiguren sehr typisch ist. Aufgrund der Krankheit und anderer alltäglicher Probleme grenzen sie sich von der Gesellschaft aus und leben in ihrem isolierten Mikrokosmos. Die Abgeschlossenheit von der Außenwelt wird nicht nur auf der räumlichen, sondern auch auf der sozialen Ebene realisiert.²⁵¹

2.2.2.1 Räumliche Isolation

Die meisten abendfüllenden Theaterstücke von Thomas Bernhard spielen sich in einem geschlossenen Raum, sehr oft in einem Zimmer, ab. Bemerkenswert ist, dass es kaum eine sprunghafte Ortsänderung gibt. Die Handlung wechselt höchstens von einem Innenraum zum anderen, ohne den Schauplatz grundsätzlich zu verändern.²⁵²

Oliver Jahraus differenziert zwischen den abstrakten und konkreten Räumen. Die abstrakten Räume werden nur durch ein Merkmal bezeichnet, wie z. B. die Höhe, die Abgeschlossenheit und die Finsternis. Die konkreten Räume hingegen sind wirkliche Räumlichkeiten, wie z. B. die Stadt, das Land, bestimmte Gebäude oder die Wohnorte.²⁵³

Im Herr-Dienerverhältnis begrenzen die Machtinhaber ihr ganzes Leben zu einem abgeschlossenen Raum, welchen sie aus den physischen

²⁵¹ Vgl.: Jahraus (1992), S. 158.

²⁵² Vgl.: Jang (1993), S. 58.

²⁵³ Vgl.: Jahraus (1992), S. 163.

oder psychischen Gründen nicht verlassen können. Die geschlossenen Räume verhelfen ihnen, den Kontakt zu anderen Menschen zu reduzieren und ein Sicherheitsgefühl vorzutäuschen. Sie „*verbannen die Wirklichkeit, aber sie schützen nicht vor ihr.*“²⁵⁴

Das Stück „*Ein Fest für Boris*“ beginnt in einem leeren Raum mit hohen Fenstern und Türen.²⁵⁵ Es ist ein karg ausgestatteter Raum, ein Ort der Abgeschiedenheit und der Selbstisolation. Im Verlauf des ersten und des zweiten Vorspiels ändert sich nichts im Bühnenbild. Außer dem Tisch, der Decke und den Schachteln mit den Handschuhen und Hüten, die von Johanna hineingebracht werden, bleibt das Zimmer völlig leer. Erst während des Geburtstagsfestes wird der Raum mit den Möbeln und unterschiedlichen Gegenständen überfüllt: Links steht ein Geschenktisch, auf dem eine Pauke mit Schläger, eine Papierschlange, eine Klarinette, eine Ratsche, eine Flasche Met, ein Hut, ein Buch, ein ausgestopfter Rabe, eine Springschnur, ein Fernglas, eine große Schüssel Äpfel, ein Paar schwarze Offizierstiefel, zwei lange Unterhosen und eine Krawatte zerstreut liegen. In der Mitte steht ein langer Tisch für die Gäste.²⁵⁶ Ebenfalls steigt die Anzahl der Figuren auf der Bühne.

Die Gute fühlt sich selbst in diesem Raum unwohl, in dem die Kälte²⁵⁷ und die stickige Luft²⁵⁸ herrschen. Trotz der düsteren Atmosphäre ist die Herrin nicht imstande, das Zimmer zu verlassen. Sie ist auch diejenige, die über das ganze Stück auf der Bühne anwesend ist. Johanna hingegen verlässt oft den Raum, bringt auf Befehl der Guten die Requisiten hinein und übernimmt alle mit der Bewegung verbundenen Handlungen.

Boris, der aufgrund der Behinderung im Rollstuhl sitzt, ist auch auf die Hilfe der Dienerin angewiesen und wird mit Erlaubnis seiner Ehefrau

²⁵⁴ Forte, Luigi: *Thomas Bernhard oder die Macht der Verzögerung. Kunst und Künstler im Frühwerk Bernhards*. In: Gebesmair, Franz u.a. (Hrsg.): *Bernhard-Tage Ohlsdorf 1996*. Materialien, Weitra: Bibliothek der Provinz, 1998, S. 220.

²⁵⁵ Vgl.: Bernhard, *Ein Fest für Boris*, S. 11.

²⁵⁶ Vgl.: Ebda, S. 47.

²⁵⁷ Vgl.: Ebda, S. 11.

²⁵⁸ Vgl.: Ebda, S. 14 ff.

von einem Platz zu dem anderen geschoben. Er wird in ein dunkles Zimmer eingesperrt, oder hinaus geholt und bösartig am Fenster mit dem Blick auf das Asyl positioniert.

Im letzten Akt werden zusätzlich dreizehn beinlose Krüppel in Rollstühlen, ein dicker und dünner Diener und ein dicker und dünner Pfleger auf die Bühne eingeführt.²⁵⁹ Die Krüppel können ohne Hilfe anderer Menschen nicht in den Raum eintreten oder diesen verlassen. Ihre minimalen Bewegungen reduzieren sich auf das Essen, das Trinken, das Rauchen und das Lachen.

Im Stück „*Der Präsident*“ ist die Handlung in der ersten und zweiten Szene auf das Schlafzimmer beschränkt. Die dritte und die vierte Szene spielen in Estoril ab und die fünfte Szene wieder im Präsidentenpalast in einer großen Halle.²⁶⁰ Die Atmosphäre bleibt grau und düster.

Auch die Einrichtung des Schlafzimmers wird auf das Minimalste begrenzt: zwei Toilettentische, neben dem rechten Toilettentisch ein leerer Hundekorb, zwei Kleiderständer, Sessel und Fauteuils.²⁶¹ Im Verlauf des Stückes werden unterschiedliche Requisite von Frau Frölich hineingebracht: ein Haufen von schwarzen Kleidern, ein Paar schwarze Schuhe, schwarze Strümpfe und ein großes Hundebildnis. Der Mittelpunkt des Zimmers ist ein Toilettentisch mit dem Spiegel, in den die Präsidentin ständig schaut und sich schminkt.

Die Präsidentin sperrt sich aus Angst während der ersten und der zweiten Szene in ihrem Zimmer ein und lässt sich von ihrer Dienerin bedienen, die von Zeit zu Zeit den Raum verlässt. Frau Frölich verfügt über die Bewegungsfreiheit, weil sie zum Proletariat gehört und die Attentatsversuche von Anarchisten nicht befürchten muss.²⁶²

Die Herrin wünscht sich jedoch und hofft, dass sie auch Angst bekommt, in ständiger Bedrohung lebt und vielleicht zufällig getötet wird:

„DIE PRÄSIDENTIN

²⁵⁹ Vgl.: Ebda, S. 47 ff.

²⁶⁰ Vgl.: Bernhard, *Der Präsident*, S. 10.

²⁶¹ Vgl.: Ebda S. 11.

²⁶² Vgl.: Ebda, S. 56.

(...)
Natürlich
Sie brauchen keinerlei Angst zu haben
Die Anarchisten tun
Ihnen nichts
Aber es könnte ja sein
irrtümlich
irrtümlich
wenn Sie irrtümlich
(schaut in den leeren Hundekorb)
Wie er getötet worden ist
*tot*²⁶³

Sie isoliert sich in ihrem vertrauten Raum, der Präsident hingegen sucht in der dritten und vierten Szene die Zuflucht mit seiner Liebhaberin in Portugal in Estoril. In der fünften Szene nimmt die Präsidentin an dem Begräbnis ihres Mannes teil, welches im Präsidentenpalast stattfindet.

Im Stück „*Elisabeth II*“ wiederholen sich die Elemente der Raumstruktur aus dem Stück „*Ein Fest für Boris*“. Die ganze Handlung spielt in einem hochherrschaftlichen Jahrhundertwendesalon im dritten Stock am Wiener Opernring, in einem zum Schluss geschlossenen Raum, ab. Das Zimmer ist karg möbliert: In der Mitte befindet sich eine hohe, zweigeteilte Balkontür, links und rechts ein Fenster, in der linken Seitenwand zwei Türen, in der rechten Seitenwand ein Fenster. Außerdem sind noch eine Standuhr und ein Musikkasten zu sehen.²⁶⁴

Der verkrüppelte Herrenstein ist aufgrund seiner Seh- und Hörprobleme fast von der Außenwelt isoliert. Er sieht nur Umrisse²⁶⁵ und hört einen gedämpften Lärm von der Straße.²⁶⁶

Während des ganzen Stückes bleibt der Großindustrielle im Zimmer und wird im Rollstuhl von Richard ans Fenster und bis zur Balkontür geschoben. Bemerkenswert ist, dass niemals die Grenze zwischen Innenraum und der Außenwelt überschritten wird.²⁶⁷ Der geschlossene Raum des hochherrschaftlichen Jahrhundertwendesalons wird mit dem

²⁶³ Ebda, S. 54 ff.

²⁶⁴ Vgl.: Bernhard, *Elisabeth II*, S. 279.

²⁶⁵ Vgl.: Ebda, S. 334.

²⁶⁶ Vgl.: Ebda, S. 279.

²⁶⁷ Vgl.: Havryliv (2010), S. 153.

Leben und der offene Raum mit dem Tod verbunden. Die Überschreitung der räumlichen Grenzen kann als Überschreitung der Grenze zwischen Leben und Tod verstanden werden.²⁶⁸

Herrenstein will den Raum nicht verlassen und weigert sich auch, von Richard auf den Balkon geschoben zu werden, um die englische Königin zusammen mit den Schaulustigen zu bejubeln. Der ganze Spektakel endet mit einer Katastrophe. Der Balkon fällt runter und mit ihm stürzen die Menschen in den Tod:

„(...) (Der Jubel von der Ringstraße herauf vermischt sich mit dem Jubel der auf dem Balkon Stehenden)
RICHARD (dreht den Rollstuhl so, daß Herrenstein genau auf die Balkontür schauen kann)
Wollen Sie nicht auch sehen
Elisabeth die Zweite
HERRENSTEIN (bestimmt)
Nein
(Der Jubel ist auf dem Höhepunkt)
HERRENSTEIN
Ein abstoßendes Schauspiel
(Ein plötzlicher Krach und Aufschrei aller auf dem Balkon Stehenden; der Balkon reißt ab und stürzt in die Tiefe
Herrenstein klammert sich an Richards Rock
Richard schiebt Herrenstein langsam bis vor die Balkontür“²⁶⁹

Der alte Nörgler überlebt und ist dabei mit dem Tod konfrontiert. Er versucht, in die Tiefe, also in den Tod, zu schauen und wird von Richard noch ein Stück zur Balkontür geschoben. Er will aber noch nicht sterben und bleibt in Sicherheit auf der Seite des geschlossenen Raumes.

2.2.2.2 Soziale Isolation

Die Herrschenden isolieren sich nicht nur in geschlossenen Räumen, sondern brechen den Kontakt zur Außenwelt ab. Sie leben in ihrer Welt, die vor allem von der Einsamkeit und von dem Hass erfüllt ist. Die

²⁶⁸ Vgl.: Ebda, S. 147.

²⁶⁹ Bernhard, *Elisabeth II*, S. 355 ff.

Krankheit erlaubt ihnen jedoch nicht, in totaler Isolation zu existieren, weil sie immer auf die Hilfe der anderen Menschen angewiesen sind.

Im Herr-Dienerverhältnis können die Machtfiguren diesen Zustand auf Dauer nicht ertragen und übertragen ihre negativen Emotionen, wie Wut, Hass, Abneigung, oder Misstrauen auf die Dienerschaft. Einerseits vermeiden sie den Kontakt zur Außenwelt, andererseits suchen sie nach ihm, weil die totale Isolation für sie den Tod bedeuten würde. Außerdem sind die Herrschenden unfähig, zwischenmenschliche Beziehungen zu knüpfen.

Im Stück „*Ein Fest für Boris*“ lässt sich die soziale Isolation besonders spüren. Die Gute hat keinen Kontakt zu ihrer Familie und pflegt auch keine Freundschaften. Nach dem Unfall hat sie sich von der Außenwelt total abgeschottet und lebt nur mit Johanna und Boris. Trotzdem kommt es in jeder Szene zu einem „*Ausbruchsversuch*“ der Guten aus ihrer hermetischen Welt.²⁷⁰

Die Herrin verbringt ganze Tage und Nächte und schreibt Briefe an Beamte, wie den Polizeidirektor, oder den Bürgermeister. Sie will einen schriftlichen Kontakt mit der Außenwelt haben, aber gleich danach zerreißt sie die Korrespondenz.²⁷¹ Aufgrund des Streiks bekommt die Gute keine Zeitungen, worauf sie mit großer Empörung reagiert.

Johanna wird ständig aufgefordert, die Fester zu öffnen, weil sie sonst in der Einsamkeit ersticken würde. Die Herrin nimmt auch an vielen Wohltätigkeitsbällen teil, obwohl sie die Menschenmassen nicht erträgt:

„DIE GUTE
(...)
*Ich halte so viel Leute nicht aus
Ich kann so viel Leute nicht mehr aushalten
Wieviel waren es denn
Diese Bälle sind immer dasselbe
Immer dieselben Leute
immer die gleiche schlechte Luft
immer mehr Menschen*²⁷²

²⁷⁰ Vgl.: Clasen (1995), S. 54.

²⁷¹ Vgl.: Bernhard, *Ein Fest für Boris*, S. 11 ff.

²⁷² Ebda, S. 30.

Sie ist im Kostüm der Königin gegangen und hat eine Rolle gespielt. Dank der Verkleidung wird ihre Behinderung von niemandem bemerkt. In Wirklichkeit versteckt sich die Gute hinter einer Maske und will dadurch ihren verkrüppelten Zustand vergessen.

Auch die Beziehung mit Boris ist nur eine Fassade und hat mit der Ehe, nichts zu tun. Die Gute nimmt ihren behinderten Ehemann aus dem Asyl, um noch einen schwächeren Menschen als sie quälen zu können.

Im Stück „*Der Präsident*“ isoliert sich die Präsidentin von der Außenwelt aus Angst vor den Anarchisten im Präsidentenpalast. Die einzigen vertrauten Personen der Präsidentin sind Frau Frölich, ihr Mann und sein Masseur und ihre Liebhaber der Kaplan und der Fleischhauer. Ihr Sohn hat sich den Anarchisten angeschlossen und seine Familie verlassen. Seit dem Attentat auf den Präsidenten lebt sie in ständiger Bedrohung und schottet völlig von der Gesellschaft ab.

Die Präsidentin ist eine raffinierte Frau, die nur ihre Dienerin rücksichtslos kommandiert und mit dem verstorbenen Hund spricht. Die Gespräche mit dem Tier sind ein Zeichen der Unfähigkeit zu zwischenmenschlichen Beziehungen.²⁷³ Der Präsident, ein rücksichtsloser Tyrann, fühlt sich in seiner „*unmenschlich gewordenen Beziehung*“²⁷⁴ unglücklich und bezeichnet sie als „*zwischenmenschliche Eiseskälte*“²⁷⁵ und seine Frau als „*eine Hure*“.

„DER PRÄSIDENT
(...)
*Zwischen meiner Frau und mir ist längst
alles erkaltet
(pathetisch)
Es ist die menschliche
die zwischenmenschliche Eiseskälte mein Kind
Alles nurmehr Fassade
und der Kaplan und der Fleischhauer
sind nichts
als Fassadenkletterer
(...)*

²⁷³ Vgl.: Damerau (1996), S. 356.

²⁷⁴ Jang (1993), S. 44.

²⁷⁵ Bernhard, *Der Präsident*, S. 98.

*Die Frau des Präsidenten der Republik
ist eine Hure*²⁷⁶

Die Ehe des Präsidentenpaares ist in Wirklichkeit nur eine Fassade, ein Mittel zur rücksichtslosen Machtausübung.

Im Stück „*Elisabeth II*“ versucht Herrenstein ununterbrochen, den Kontakt zu den Menschen zu brechen. Obwohl er seine Wohnung nicht verlässt, wird er dank seines Neffen mit einer Menge Schaulistiger konfrontiert. Der Großindustrielle protestiert dagegen, aber die Ereignisse passieren über seinen Kopf hinweg.²⁷⁷ Die Menschenmassen werden in seine Wohnung eingeladen, um das Defilee der englischen Königin aus dem Balkon zu beobachten:

„HERRENSTEIN
*Die Leute kommen her
und fressen hier auch noch alles auf
Das ist ja Wahnsinn
daß ich die Leute alle eingeladen habe
Ich habe sie ja nicht eingeladen
Sie haben sich eingeladen*“²⁷⁸

Nicht nur die Wiener Gesellschaft, sondern auch Viktor, das einzige Mitglied der Familie, zu dem er noch einen Kontakt hat, ist in seinem Haus unwillkommen und erregt bei ihm nur Abscheu, was er selber bestätigt: „*Dieser ekelhafte Mensch/ Im Grunde habe ich Viktor immer gehaßt*“²⁷⁹

Nach dem tragischen Unfall hat sich der Großindustrielle von den Menschen isoliert und betrachtet sie jetzt als Lügner und Betrüger. Er betont sogar, dass er mit ihnen nichts zu tun haben möchte, und findet ihr Verhalten lächerlich:

„HERRENSTEIN
(...)
*Die Wiener sind ja so abstoßend neugierig
Sie laufen auch zu Hunderttausenden zusammen*

²⁷⁶ Ebda, S. 98 ff.

²⁷⁷ Vgl.: Damerau (1996), S. 365.

²⁷⁸ Bernhard, *Elisabeth II*, S. 302.

²⁷⁹ Ebda, S. 281.

*wenn ein Affe die Mariahilferstraße herunter kommt*²⁸⁰

Außerdem hat Herrenstein das Gefühl, von allen verfolgt und ausgenutzt zu werden. Er wird ständig zu unterschiedlichen Festen eingeladen, weist aber jede Einladung mit großer Abneigung zurück:

„HERRENSTEIN
(...)
*Die Leute verfolgen mich mit ihrem Haß
so weit ich zurückdenken kann
lauter angesehene Leute
gesunde Leute
wohlhabende Leute
Sie laden mich ein
aber ich gehe nicht hin
fortwährend schicken sie Einladungen
aber ich reagiere nicht darauf
An meinen Geburtstag will ich
daß alle Vorhänge zugezogen bleiben den ganzen Tag*²⁸¹

Trotz des Menschenhasses gibt der alte Nörgler im Moment seiner Schwäche zu, dass die von ihm bewusst gewählte Isolation ihm manchmal zur Last wird und die totale Abgeschlossenheit auf Dauer die Hölle bedeuten würde.²⁸²

Die konsequente Verneinung und die Vermeidung der sozialen Beziehungen verdeutlichen nur seinen Entschluss, in der Isolation zu leben und sind die Gründe dafür, dass er am Schluss alleine auf der Bühne bleibt.

Die Machtfiguren in Thomas Bernhards Theaterstücken leben in einer räumlichen und menschlichen Isolation. Gefangen in ihrer kleinen Welt umgeben sie sich nur mit weniger Menschen, deren sie auch nicht vertrauen können. Die Herrschenden sind unfähig, mit ihren Familienmitglieder und der Dienerschaft, enge zwischenmenschliche Beziehungen zu knüpfen. Es gibt keine positive Liebesbeziehung und „*alle Ehen der dargestellten Welt sind offenkundig oder verdeckt zerrüttet*“.²⁸³

²⁸⁰ Ebda, S. 303.

²⁸¹ Ebda, S. 321.

²⁸² Vgl.: Ebda, S. 295.

²⁸³ Jahraus, (1992), S. 134.

Trotz der Entfremdung suchen sie den Kontakt zur Außenwelt, weil selbst der Gedanke an das Alleinsein bei ihnen große Angst und Panik auslöst.

Der Machtinhaber ist ein einsamer Mensch, der sich von allen entfernt, „*in steter Verachtung der Welt existiert und doch ohne ihren Widerstand nicht existieren könnte.*“²⁸⁴ Aus diesem Grund braucht er eine Bezugsperson, um dem Alleinsein zu entkommen und um sein Machtspiel spielen zu können, ein Spiel, in dem er sich selbst und den anderen Menschen quält.

²⁸⁴ Sorg, (1992), S. 153.

3 DER DIENER UND SEIN HERR

Das Herr-Dienerverhältnis kommt in meisten Theaterstücken von Thomas Bernhard auf eine variierte Art und Weise vor. Häufig scheinen die Rollen, deutlich verteilt zu werden: Der ständig monologisierende Herr befiehlt und der schweigende Diener führt die Befehle gehorsam aus. In Wirklichkeit sieht die Machtverteilung anders aus. Die Herrschenden, die sich durch ihre emotionale Ambivalenz charakterisieren, verlieren oft ihre Macht zugunsten der Dienerschaft. Sie provozieren, befehlen, demütigen und trotzdem werden sie von anderen Menschen abhängig. Es entsteht zwischen ihnen eine Zwangsbeziehung, von der sich die beiden Parteien nicht befreien können. Gamper nennt solche Beziehungen von zwei Personen als „*Parabel zwischenmenschlichen Verhaltens*“,²⁸⁵ in denen der Mächtige und der Unterwürfige einander verhasst sind.

Im folgenden Kapitel wird genau die gegenseitige Abhängigkeit zwischen den Dienenden und Herrschenden untersucht.

Das Stück „*Ein Fest für Boris*“ ist ein Beispiel für das Herr-Dienerverhältnis, ein Hass- und Abhängigkeitsverhältnis, in dem die Gute ihre Dienerin Johanna unterdrückt.

Die Herrin hat Johanna schon von Anfang an gehasst. In ihrem Monolog erinnert sie sich an einen Regentag, einen entsetzlichen Regentag, an dem die Dienerin in ihren Besitz übergegangen ist.²⁸⁶ Sie ist von ihrer Macht überzeugt und gibt sich das Recht, über andere Menschen zu bestimmen und über sie Kontrolle zu haben.

„*Sie haben mich abgestoßen*“, sagt die Gute und bestätigt damit ihre Abneigung gegenüber Johanna. Trotz der Machtdemonstrationen ist die Herrin von der Dienerin physisch und psychisch abhängig. Die körperliche Behinderung der Guten zwingt sie zur Isolation von der Außenwelt und zur krankhaften Beziehung zu Johanna. Die Dienerin ist die einzige Person im Haus, die sich um sie kümmert, alle ihre Geheimnisse kennt und mit ihren Ausfällen umgehen kann. Am Anfang

²⁸⁵ Gamper (1977), S. 91.

²⁸⁶ Vgl.: Bernhard, *Ein Fest für Boris*, S. 19 ff.

hat sich Johanna gewehrt und hat ausbrechen wollen. Sie ist aber nicht weggegangen und bei der Guten im Dienst geblieben. „*Sie haben Angst gehabt Angst/ und aus dieser Angst/ aus unser beiden Angst ist dann dieser fürchterliche/ Dauerzustand geworden*“²⁸⁷ resümiert die Gute die Beziehung zwischen den beiden Frauen und erklärt die Gründe ihrer Abhängigkeit. Johanna hat immer mehr Geld verlangt und die Herrin hat ihr immer mehr Geld gegeben, damit die Dienerin sie nicht verlässt.²⁸⁸ Sie haben sich gegenseitig gedroht und „*existieren nurmehr noch in Drohungen*“.²⁸⁹

Die beiden Frauen haben Angst und aus dieser Angst ist ein „*Krankheitsverhältnis*“²⁹⁰ entstanden, dem sie nicht entfliehen können. Es stellt sich die Frage, warum Johanna die Gute nicht verlässt und diese krankhafte Beziehung nicht abbricht, obwohl sie Beine hat und jederzeit ausbrechen könnte. Damerau verweist darauf, dass die Dienerin keine Sicherheiten hat und infolgedessen in einer Lebensangst lebt. Sie lässt sich schweigsam demütigen, weil sie von dem Geld der Guten abhängig ist. Johanna braucht das Geld, mit dem sie ihre Existenzgrundlage absichern kann und um dies zu erreichen, erduldet sie die ständige Tyrannei.²⁹¹

Die Gute braucht Johanna, genauso wie Johanna die Gute braucht. Die Dienerin spielt eine Unterwürfige und bestätigt damit ihre Herrin in der Machtposition. Sie zwingt sich zu ihrer Rolle, weil sie sonst mit den Problemen einer selbständigen Existenz zu kämpfen hätte. Die Gute hingegen kann ohne Hilfe anderer Menschen nicht leben. Sie hasst ihr Leben, ihre Verkrüppelung, ihre Umgebung und trotzdem sucht sie verzweifelt nach der menschlichen Nähe, weil sie die totale Einsamkeit nicht ertragen würde.

Eine ähnliche Struktur lässt sich auch im Stück „*Der Präsident*“ finden. Die von Angst befallene Präsidentin sperrt sich im

²⁸⁷ Ebda, S. 24.

²⁸⁸ Vgl.: Ebda, S. 24.

²⁸⁹ Ebda, S. 24.

²⁹⁰ Ebda, S. 19.

²⁹¹ Vgl.: Damerau (1996), S. 363 ff.

Präsidentenpalais und wird auf die Hilfe der Dienerin angewiesen. Sie entlädt ihre Frustration und ihre Machtlosigkeit auf Frau Frölich und übt über sie die Macht aus.

Die beiden Frauen leben ebenfalls in einem Hass- und Abhängigkeitsverhältnis.

Die Präsidentin erinnert sich auch an den Tag, an dem sie die Dienerin eingeholt hat und an das graue Gesicht von Frau Frölich: *„dann ist mein Gesicht/ so grau und so alt/ wie Ihr Gesicht/ Aber Sie haben dieses graue alte Gesicht/ schon seit zwanzig Jahren/ Sie haben sich die ganze Zeit/ nicht verändert“*²⁹². Die Dienerin kommt von derselben Klasse wie ihre Herrin, die um jeden Preis ihre Vergangenheit vergessen möchte und die Rolle der Mächtigen zu spielen versucht. Durch die Herrschaft über Frau Frölich vergewissert sich die Präsidentin ihrer neuen Rolle. Sie braucht die Dienerin, um ihre Macht ständig zu beweisen.²⁹³

Angesichts der drohenden Machtübernahme von den Anarchisten beginnen, die Unterschiede zwischen den beiden Frauen zu verschwimmen und die Präsidentin wird Frau Frölich immer ähnlicher. Aus Furcht von der Gleichsetzung mit der Dienerin überdeckt sie ihr grau gewordenes Gesicht mit der Schminke.²⁹⁴

Die Angst von dem Altwerden und der Verlust der Macht verfolgen die Präsidentin. Sie beginnt in ihrer Dienerin, eine gefährliche Gegnerin zu sehen. Die Herrin ist zufällig zu der Macht gekommen und hat deswegen Angst, diese bald zu verlieren:

„DIE PRÄSIDENTIN

(...)

Sie haben so feine Hände Frau Frölich

(packt die Frölich plötzlich an der Hand und tut ihr weh)

(...)

Ein so hartes Gesicht

und so feine Hände

*Wie eine Herrschaft*²⁹⁵

²⁹² Bernhard, *Der Präsident*, S.19.

²⁹³ Vgl.: Lackenbucher, (1988), S. 259.

²⁹⁴ Vgl.: Ebda, 259.

²⁹⁵ Bernhard, *Der Präsident*, S. 73.

Und genau diese zarten Hände von Frau Frölich, die Hände wie „eine Herrschaft“, erinnern sie daran, dass die Machtverhältnisse umgekehrt sein könnten. Die Präsidentin ist aus Angst von ihrer Dienerin beherrscht und muss ihre starke Position beweisen, indem sie Frau Frölich tyrannisiert und quält.²⁹⁶ Bemerkenswert ist, dass sie in den Spiegel schaut, wenn sie ihre Selbstgespräche führt. Gamper bemerkt, dass der sich wiederholende Blick in den Spiegel der Präsidentin, welcher der Vorgang der Zerstörung plötzlich bewusst geworden sei, einen Versuch bedeutet, sich der Rolle der Mächtigen immer aufs Neue zu vergewissern.²⁹⁷

Zu Beginn der zweiten Szene sitzt die Präsidentin mit dem Schleier über dem Kopf am Toilettentisch und spricht über ihr wahres und verborgenes Gesicht:

„DIE PRÄSIDENTIN

Ich sehe

aber ich werde nicht gesehen

Ich kann alles sehen

ich sehe mich selbst

mich selbst Frau Frölich

im Spiegel

selbst

Ich sehe auch Sie

Sie stehen mit Ihrem immer gleichen grauen Gesicht

hinter mir

Bald habe ich Sie eingeholt

Dann sind wir gleich Frau Frölich“²⁹⁸

Der Schleier ist für die Präsidentin ein Requisit der Macht, weil sie ihre Angst hinter ihm gut verstecken kann und dadurch die Rolle der Mächtigen ermöglicht.²⁹⁹ Sie provoziert sogar einen Rollentausch, indem sie den Schleier Frau Frölich anziehen lässt. Die Herrin kann aber diesen Anblick nicht ausstehen und befiehlt der Dienerin, den Schleier sofort herunterzunehmen: „*Sie haben kein Recht/ den Schleier zu tragen/.../ Sie*

²⁹⁶ Vgl.: Gamper (1977), S.172.

²⁹⁷ Vgl.: Ebda, S. 175.

²⁹⁸ Bernhard, *Der Präsident*, S.44.

²⁹⁹ Vgl.: Jang (1993), S. 45.

*müssen Ihr wahres Gesicht tragen Frau Frölich*³⁰⁰. Das verschleierte Gesicht der Dienerin macht der Präsidentin Angst, dass sie ihre Rolle übernehmen könnte.

Die gleiche Situation passiert mit dem roten Kleid. Frau Frölich ist gezwungen, „*abgelegte Herrschaftskleider*“³⁰¹ anzuziehen. Jedoch das rote Kleid der Revolution bekommt plötzlich für die Präsidentin eine neue Bedeutung. Die Herrschaft des Präsidentenpaars ist bedroht, die Anarchisten versuchen, die Macht zu ergreifen und dieses rote Kleid erinnert sie daran, dass sie damals in diesem Kleid zu der Macht gekommen ist und sie jetzt auf die gleiche Weise verlieren kann.

Wie im Stück „*Ein Fest für Boris*“ sind die beiden Frauen gänzlich voneinander abhängig. Die Präsidentin betrachtet die Dienerin vor allem als „*Objekt zur Selbstbestätigung ihres Aufstiegs*“³⁰² und als Objekt ihrer Macht. Frau Frölich hingegen bleibt bei ihr aus materiellen Gründen und ist an ihr Geld interessiert, das Einzige, was der Herrin noch geblieben ist.

Im Stück „*Elisabeth II*“ verändert sich das Herr-Dienerverhältnis, in dem der Diener deutlich an Macht gewinnt und der Herr unterwürdig wird. Aufgrund der Verkrüppelung und des hohen Alters ist Herrenstein, die zentrale Machtfigur, auf die Hilfe seines Dieners angewiesen und völlig von ihm abhängig. Herrenstein ist seiner Abhängigkeit bewusst, was er dem Richard anvertraut: „*Sie sind der einzige Mensch den ich aushalte/ ich kann nicht sagen warum/ es ist die Tatsache mein lieber Richard*“³⁰³ Außerdem macht ihm der Zustand der Abhängigkeit große Angst, weil der Diener einen anderen Dienstherrn, den Doktor Schuppich, gefunden hat und für ihn angeblich arbeiten möchte. Herrenstein interpretiert seine Ankündigung als Drohung und kann sich das Leben ohne Richard nicht vorstellen.

Auch in seinem Traum hat der Großindustrielle mit dem Alleinsein zu kämpfen:

³⁰⁰ Ebda, S. 46 ff.

³⁰¹ Ebda, S. 72.

³⁰² Lackenbucher, (1988), S. 259.

³⁰³ Bernhard, *Elisabeth II*, S. 292.

„HERRENSTEIN (zu Boden schauend)
*Eine Wachspuppe war ich
für immer allein
schließlich bin ich
auf den Herd gesprungen
Was für schreckliche Träume wir haben
die meisten vergessen wir
eine Wachspuppe
die auf den Herd gesprungen ist
auf einen Armeleuteherd*“³⁰⁴

Die Bedeutung dieses schrecklichen Traumes wird im Verlauf des Stückes immer deutlicher: Es kommt zu einem Rollentausch zwischen dem Herrn und seinem Diener.³⁰⁵

Bereits in Hegels Abhandlung über die *„Selbständigkeit und Unselbständigkeit des Selbstbewusstseins“*³⁰⁶ wird eine solche Situation dargestellt, in dem der Herr zum Knecht und der Knecht zum Herrn werden. Der Herr beginnt, von dem Knecht abhängig zu sein. Diese Abhängigkeit folgt vor allem daraus, dass der Knecht für den Herrn arbeitet und der Herr als Konsument der Güter auf seine Arbeit angewiesen ist.³⁰⁷ Dadurch gewinnt der Knecht an Macht, weil er im Gegenteil zu seinem Herrn ein *„selbständiges Bewußtsein“* erlangt:

*„Die Wahrheit des selbständigen Bewußtsein ist demnach das knechtische Bewußtsein. Dieses erscheint zwar zunächst außer sich und nicht als die Wahrheit des Selbstbewußtsein. Aber wie die Herrschaft zeigte, daß ihr Wesen das Verkehrte dessen ist, was sie sein will, so wird auch wohl die Knechtschaft vielmehr in ihrer Vollbringung zum Gegenteile dessen werden, was sie unmittelbar ist; sie wird als in sich zurückgedrängtes Bewußtsein in sich gehen, und zur wahren Selbstständigkeit sich umkehren.“*³⁰⁸

³⁰⁴ Ebda, S. 287.

³⁰⁵ Vgl.: Damerau (1996), S. 367.

³⁰⁶ Hegel, G.W.F.: *Phänomenologie des Geistes*. Werke 3, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1970, S. 145.

³⁰⁷ Vgl.: Hansen, Frank-Peter: *Georg W. F. Hegel: „Phänomenologie des Geistes“: Ein einführender Kommentar*. Paderborn; München; Wien; Zürich: Schöningh, 1994, S. 67.

³⁰⁸ Hegel (1970), S. 152.

Herrensteins Traum wird zur Wirklichkeit. Der Großindustrielle wird wie eine Wachspuppe: weich und immer mehr von Richard abhängig. Richard ist seiner Macht bewusst und provoziert Herrenstein absichtlich, um sein Ziel zu erreichen. Die Drohungen des Dieners erinnern sehr an die Drohungen des Jongleurs im Stück „*Die Macht der Gewohnheit*“. Der Jongleur hat dem Zirkusdirektor Caribaldi gedroht, dass er ihn bald verlässt. „*Man erwartet mich/ in Bordeaux/ ein Fünfjahresvertrag*“³⁰⁹ wiederholt er ständig und will Caribaldi zu verstehen geben, dass er große Qualifikationen hat und seine Existenz nicht mehr von ihm bestimmt sein muss.

„*Die Verlässlichkeit von Richard/ läßt zu wünschen übrig/ alle Augenblicke ertappe ich ihn*“³¹⁰ beklagt sich Herrenstein seinem Freund Guggenheim über Richards Unerlässlichkeit. Er verzeiht jedoch dem Diener alles aus Angst, damit er ihn nicht verlässt, und entscheidet sich für das „*Totschweigen*“,³¹¹ eine einzige Methode, um Richard an sich zu binden.

Im Moment der Verzweiflung fleht der Großindustrielle Richard sogar an, bis zu seinem Tod bei ihm zu bleiben. Er bietet dem Diener eine enorme Gehaltserhöhung an, was ihn nicht beeindruckt und schließlich entscheidet sich Herrenstein, sein Testament zugunsten Richards abzuändern.³¹² Ähnlich wie Jongleur verlässt Richard seinen Herren nicht. Mit seinen Erpressungsversuchen erreicht er alles, was er will und erduldet seinen Herren fünfundzwanzig Jahre nur wegen seines großen Vermögens.

³⁰⁹ Bernhard, Thomas: *Die Macht der Gewohnheit* in: Bernhard, Thomas: Stücke 1. Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1988, S. 258.

³¹⁰ Bernhard, *Elisabeth II*, S. 328.

³¹¹ Ebda, S. 328.

³¹² Vgl.: Ebda, S. 348.

4 EIN MACHTSPIEL: WER UNTERWIRFT SICH WEM?

Die Beziehung zwischen den Herren und den Dienern kann als ein Machtspiel bezeichnet werden, das sie die ganze Zeit zu spielen versuchen.

Auf den ersten Blick scheinen die Machtgrenzen, vor allem durch die Dominanz der Redeanteile, offensichtlich eingesetzt zu werden: Die Hauptprotagonisten treten als die mächtigen Sprechenden und die Unterwerfenden auf. Die Nebenfiguren, also die Dienerschaft und die Familienmitglieder, werden zum Schweigen verurteilt. Auch die Angehörigkeit zur einflussreichen Oberschicht der Gesellschaft und ein großes Vermögen vermitteln den Eindruck, dass die Hauptprotagonisten die Stärkeren sind und über viel Macht verfügen.

Jedoch im Verlauf der Stücke entpuppt sich ihre starke Machtposition als Täuschung. Die meisten Herrschenden haben, mit den psychischen und physischen Krankheiten zu kämpfen. Die Verkrüppelung selbst wird zum äußeren Anzeichen ihrer Ohnmacht. Die Krankheit erschwert ihre Existenz und ist die Ursache der Isolation von der Außenwelt und der Abhängigkeit von anderen Menschen.

Die herrschenden Protagonisten leben in ihrer geschlossenen Welt und versuchen, sich ständig der Position der Mächtigeren zu vergewissern, indem sie ihre Diener und ihre Familienmitglieder rücksichtslos tyrannisieren. Die Demütigungen werden zu ihrem täglichen Ritual, welches ununterbrochen zelebriert wird. Sie benutzen die unzähligen Machtdemonstrationen, um ihre hoffnungslose und verhasste Existenz zu vergessen. Obwohl die Herrschenden an der Macht sind, haben sie immer Angst, diese zu verlieren. Die ständige Bedrohung ihrer starken Position versuchen sie, zu verdrängen und stützen sich in die sinnlosen Beschäftigungen. Trotz der Abhängigkeit von ihrer Dienerschaft sind sie unfähig, zwischenmenschliche Beziehungen zu knüpfen.

Die Diener hingegen lassen sich nicht als hilflos, unterlegen und stumm charakterisieren. Zwar schweigen sie fast die ganze Zeit und führen gehorsam alle Befehle ihrer Herren aus, aber hinter dem Schweigen verbirgt sich auch ihre Stärke. Das Schweigen benutzen sie

als ihre Waffe, um sich vor der Tyrannei zu wehren. Die Diener kennen alle Schwachpunkte der Mächtigen, nutzen sie zur Verteidigung aus und werden zum starken Gegenspieler.

Es bleibt noch, in den einzelnen Stücken resümierend zu untersuchen, welche Partei die Stärkere und welche die Schwächere ist.

Im Stück „*Ein Fest für Boris*“ macht die Hauptprotagonistin die Gute, vor allem wegen ihrer hohen gesellschaftlichen Position und ihres Wohlstands, den Eindruck einer mächtigen Person. Nach dem Unfall, in dem sie ihre Beine verloren hat, lebt sie isoliert in ihrem Haus mit der Dienerin Johanna und mit dem ebenfalls verkrüppelten Mann Boris zusammen, die sie ständig tyrannisiert. Im Laufe des Stückes wird sichtbar, dass die Herrin sehr viele Schwächen hat, die Machtausübung ein Ausdruck ihrer Verzweiflung ist und sie sehr von ihrer Dienerin abhängig ist.

Jedoch wäre das Machtspiel der Guten ohne Einverständnis Johannas nicht möglich. Die Dienerin erduldet die Tyrannei, weil sie in Wirklichkeit auch von ihrer Herrin abhängig ist, und setzt das Schweigen als ihre Waffe, ihr Verteidigungs- und Angriffsmittel zugleich, gegen die Gute ein. Die Frauen haben sich für dieses krankhafte Verhältnis entschieden und kämpfen während des ganzen Stückes gegeneinander. Jede von ihnen ist davon überzeugt, die andere ausgetrickst zu haben. Wer eigentlich die Oberhand hat, lässt sich nicht ganz klar bestimmen.

Das Machtspiel geht zu Ende, als Boris während seines Geburtstagsfestes unerwartet stirbt. Johanna lässt sich provozieren und bricht aus dem Ritual des Schweigens aus, weil ihr es auch bewusst sein könnte, dass ihre Existenz bedroht wird und dass die Alternative heißt: Verkrüppelung oder Tod. Der Guten, die am Ende „*in ein fürchterliches Gelächter*“³¹³ ausbricht, war es schon immer klar.³¹⁴ Das „*fürchterliche Gelächter*“ ist, nach Krammer, zweideutig. Einerseits versucht die Gute zum letzten Mal gegen das Schweigen zu kämpfen, andererseits kann es

³¹³ Bernhard, *Ein Fest für Boris*, S. 77.

³¹⁴ Vgl.: Gamper (1977), S. 99.

als ihr Verzweiflungsakt verstanden werden.³¹⁵ Es bleibt offen, wie das Leben der Herrin weitergehen wird, „*ob der Tod des Boris die antizipierte makabre Krönung des Festes war oder ob mit ihm die letzte Verbindung zur Realität für die Gute geschwunden ist*“.³¹⁶

Eine ähnliche Struktur ist, auch im Stück „*Der Präsident*“ zu finden. Die wohlhabende und mächtige Präsidentin ist zwar nicht verkrüppelt, lebt aber in großer Angst vor den Attentaten der Anarchisten und isoliert sich von der Außenwelt. Der bevorstehende Machtverlust ist für die Herrin der Grund dafür, ihre zum Proletariat gehörende Dienerin Frau Frölich rücksichtslos zu tyrannisieren, die sie als Bedrohung ihrer Macht ansieht. Die Präsidentin muss sich ständig ihrer starken Position über die Dienerin vergewissern, indem sie Frau Frölich demütigt und zwingt wie die Gute Johanna, erniedrigende Tätigkeiten zu erledigen. Auch Frau Frölich, die aus materiellen Gründen von der Präsidentin abhängig ist, erduldet die Demütigungen ihrer Herrin und verteidigt sich, indem sie schweigt und die Befehle verweigert. Im Laufe des Stückes wird deutlich sichtbar, dass die Dienerin in diesem Machtspiel überlegen ist. Sie hat, im Gegensatz zu ihrer Herrin nichts zu verlieren. Die Präsidentin erweist sich als eine schwache und ambivalente Frau, die in ihrer Machtausübung die Bestätigung ihrer scheinbaren Herrschaft braucht.

Das Stück „*Elisabeth II*“ führt auf das erste Stück „*Ein Fest für Boris*“ zurück und die Figur der Guten und Herrensteins weisen viele Ähnlichkeiten auf. Der veraltete und an den Rollstuhl gefesselte Großindustrielle schottet sich in seiner schönen Wohnung am Opernring von der Wiener Gesellschaft ab. Aufgrund seines hohen Alters und Hör- und Sehproblemen ist er völlig auf die Hilfe seines Dieners Richard und seiner Haushälterin Fräulein Zallinger angewiesen. Seit fünfundzwanzig Jahren erduldet Richard die Schimpftiraden Herrensteins, in der Hoffnung, einen Teil der Erbe für seinen treuen Dienst zu bekommen. Er weiß genau, dass sein Herr ohne ihn nicht leben kann, und hat ihn damit völlig in der Hand. Mittels mehreren Drohungen, Herrenstein für einen anderen

³¹⁵ Krammer (2001), S. 113.

³¹⁶ Sorg (1992), S. 158.

Dienstgeber zu verlassen, erreicht Richard sein Ziel: In absoluter Unterwürfigkeit ändert der Großindustrielle sein Testament zugunsten des Dieners und verliert damit in diesem Machtspiel.

Zusammenfassend lässt es sich nicht immer feststellen, wer in dem Machtspiel der Stärkere und wer der Schwächere ist. Die scheinbar dominierenden Figuren haben ihre Schwächen und die scheinbar unterworfenen Figuren zeigen ihre Stärken. Das Verhältnis zwischen den Herrschenden und den Unterworfenen ist, so Lackenbucher, „*ein Wechselprozess, indem die Attribute der Macht und der Ohnmacht verschwimmen und andauernd ihre Vorzeichen wechseln*“.³¹⁷ Es ist ein Abhängigkeits- und Hassverhältnis, in dem nicht nur die Herren den Dienern, sondern auch die Diener den Herren überlegen sein können.

³¹⁷ Lackenbucher (1988), S. 106.

5 LITERATURVERZEICHNIS

Primärliteratur

BERNHARD, Thomas: *Ein Fest für Boris* in: Bernhard, Thomas: Stücke 1. Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1988.

BERNHARD, Thomas: *Die Macht der Gewohnheit* in: Bernhard, Thomas: Stücke 1. Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1988.

BERNHARD, Thomas: *Der Präsident* in: Bernhard, Thomas: Stücke 3. Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1988.

BERNHARD, Thomas: *Elisabeth II* in: Bernhard, Thomas: Stücke 4. Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1988.

CANETTI, Elias: *Masse und Macht*, 30.Aufl., Frankfurt a.M., Fischer Taschenbuch Verl., 2006.

HEGEL, G.W.F: *Phänomenologie des Geistes*. Werke 3, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1970.

PFISTER, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*, 11.Aufl., Wilhelm Fink, 2001.

Sekundärliteratur

CLASEN, Christian: *Mächtige mit Schwäche oder Schwache mit Macht? Ein ambivalenter Prototyp in Thomas Bernhards dramatischem Werk.* Diplomarbeit, Universität Wien, 1995.

DAMERAU, Burghard: *Selbstbehauptungen und Grenzen: Zu Thomas Bernhard.* Würzburg, Königshausen & Neumann, 1996.

FORTE, Luigi: *Thomas Bernhard oder die Macht der Verzögerung. Kunst und Künstler im Frühwerk Bernhards.* In: Gebesmair, Franz u.a. (Hrsg.): *Bernhard-Tage Ohlsdorf 1996. Materialien*, Weitra: Bibliothek der Provinz, 1998, S. 219-233.

GAMPER, Herbert: *Thomas Bernhard*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1977.

HALLER, Verena: *Das Bild der Frau in ausgewählten Theaterstücken Thomas Bernhards.* Diplomarbeit, Universität Wien, 1992.

HANSEN, Frank-Peter: *Georg W. F. Hegel: „Phänomenologie des Geistes“: Ein einführender Kommentar.* Paderborn; München; Wien; Zürich: Schöningh, 1994.

HAVRYLIV, Tymofiy: *Die Anwesenheit der abwesenden Figur. Thomas Bernhards Theaterstück „Elisabeth II“.* In: Bombitz/Huber (Hrsg.): *„Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?“ Ein Symposium zum Werk von Thomas Bernhard*, Wien, 2010, S. 147- 159.

HÖLLER, Hans: *Kritik einer literarischen Form. Versuch über Thomas Bernhard.* Stuttgart, Heinz, 1979.

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

JAHRAUS, Oliver: *Das „monomanische“ Werk. Eine strukturelle Werkanalyse des Oeuvres von Thomas Bernhard*. Frankfurt a.M. u.a., Lang, 1992.

JANG, Eun-Soo: *Die Ohn-Machtspiele des Altersnarren. Untersuchungen zum dramatischen Schaffen Thomas Bernhards*. Frankfurt a. M., u. a., Lang, 1993.

KAFITZ, Dieter: *Die Problematisierung des individualistischen Menschenbildes im deutschsprachigen Drama der Gegenwart*. In: Grimm/Hermand (Hrsg.): *Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur*. Frankfurt a. M., 1980, S. 93-126.

KLUG, Christian: *Thomas Bernhards Theaterstücke*. Stuttgart, Metzler, 1991.

KRAMMER, Stefan: *„redet nicht von Schweigen“. Zu einer Semiotik des Schweigens im dramatischen Werk Thomas Bernhards*. Dissertation, Universität Wien, 2001.

LACKENBUCHER, Günther: *Der Schein trügt. Anmerkungen zum dramatischen Werk Thomas Bernhards*. Dissertation, Universität Wien, 1988.

MITTERMAYER, Manfred: *Thomas Bernhard*. Stuttgart/Weimar, Metzler, 1995.

PART, Matthias: *Verkrüppelte Verwandtschaften. Über Thomas Bernhards reale und künstliche Krüppel-Welt*. In: Gebesmair, Franz u.a. (Hrsg.): *Bernhard-Tage Ohlsdorf 1996. Materialien*, Weitra: Bibliothek der Provinz, 1998, S. 174-218.

SCHMIDT-DENGLER, Wendelin: *Komödiotragödien. Zum dramatischen Spätwerk Bernhards*. In: Gebesmair, Franz u.a. (Hrsg.): *Bernhard-Tage* Ohlsdorf 1994. Materialien, Weitra: Bibliothek der Provinz, 1994, S. 74-98.

SORG, Bernhard: *Thomas Bernhard*, 2.Aufl., München, Beck, 1992.

6 ANHANG

A) ZUSAMMENFASSUNG

Das Herr-Dienerverhältnis ist ein Machtspiel, das die Herren und ihre Diener die ganze Zeit zu spielen versuchen. Auf den ersten Blick scheinen die Machtgrenzen, offensichtlich eingesetzt zu werden. Die dominierenden Protagonisten treten als die mächtigen Sprechenden auf und ihnen unterworfenen Dienerschaft wird zum Schweigen verurteilt.

Die Herrschenden isolieren sich von der Außenwelt und versuchen, sich ständig der Position der Mächtigen zu vergewissern, indem sie ihre Diener rücksichtslos tyrannisieren. Die Demütigung wird zu ihrem täglichen Ritual, welches ununterbrochen zelebriert wird. Obwohl die Tyrannen über viel Macht verfügen, leben sie in ständiger Angst, diese zu verlieren. Die Bedrohung ihrer starken Position versuchen sie, zu verdrängen und stützen sich in die absurden und sinnlosen Beschäftigungen.

Die Diener hingegen sind keine hilflosen, unterlegenen und stummen Marionetten. Zwar schweigen sie immer und führen gehorsam die Befehle ihrer Herren aus, aber hinter dem Schweigen verbirgt sich auch ihre Stärke. Das Schweigen wird zu ihrer Waffe gegen die Tyrannei. Die Diener kennen alle Schwächen der Mächtigen, nutzen sie zur Verteidigung aus und werden somit zum starken Gegenspieler.

Es lässt sich jedoch nicht immer feststellen, wer in dem Machtspiel der Gewinner und wer der Verlierer ist. Die scheinbar dominierenden Figuren haben ihre Schwächen und die scheinbar unterworfenen Figuren zeigen ihre Stärken. Das Verhältnis zwischen den Herrschenden und den Unterworfenen ist ein Abhängigkeits- und Hassverhältnis, in dem nicht nur die Herren den Dienern, sondern auch die Diener den Herren überlegen sein können.

B) LEBENS LAUF

Name: Marta Magdalena Salewicz
Geburtsdatum: 14.05.1982
Geburtsort: Walbrzych, Polen

Schul Ausbildung:

1990–1997 Grunds chule in Walbrzych
1997–2001 1. Lyzeum namens Paderewski in Walbrzych
2001 Abschluss mit Matura

Studium:

2001-2004 Fachhochschule in Walbrzych (Studienrichtung:
Übersetzung und Deutsch als Fremdsprache)
2004 Abschluss mit Bakkalaureat

Titel der Bakkalaureatsarbeit:

„Die Hexenverfolgung und die Massenhysterie
im Drama von Gerhart Hauptmann „Magnus
Garbe.““

Seit 2005 Deutsche Philologie
Universität Wien