



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Thomas Bernhard und die Komödie.
Die Untersuchung von Schock und Komik in den Dramen
Die Macht der Gewohnheit, Immanuel Kant und
Der Theatermacher.“

Verfasserin

Daniela Riedl, B.A.

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl: A 332
Studienrichtung: Deutsche Philologie
Betreuer: Ao. Univ.-Prof. Dr. Franz M. Eybl

Danksagung

Die prekären Umstände, die die Abfassung der vorliegenden Diplomarbeit bis zum Ende hin begleitet haben, machten es nicht immer leicht nach vorne zu blicken.

Deshalb gilt besonderer Dank meinen Eltern, die mir meine ganze Studienzeit lang, aber vor allem in dieser Phase voller Höhen und Tiefen, mit Rat und Tat zur Seite standen und immer ein aufmunterndes Wort für mich hatten.

Bedanken möchte ich mich auch bei meinem Betreuer Prof. Dr. Franz Eybl, der mich stets durch anregende Kommentare und Ideen unterstützte.

Vielen lieben Dank auch an Tamara und Raphael für den immerwährenden emotionalen Beistand.

Daniela Riedl
Wien, 30. Jänner 2013

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
2. Begriffsdefinition.....	5
2.2 Komik, eine Überblicksgeschichte.....	5
2.3 Das Absurde und das Theater.....	9
2.4 Grotesk.....	12
3. Theorie der Komödie.....	14
3.2 Gattungskonventionen.....	14
3.3 Die Komödie im 20. Jahrhundert.....	18
4. Die Komik – ein erklärbares Phänomen ?.....	23
4.2 Die objektiven Bedingungen der Komik.....	27
4.3 Die subjektiven Bedingungen der Komik.....	30
4.3.1 Komische Sprachverwendung.....	33
5. Komik im ästhetischen Sinn.....	36
5.2 Komik und Schock.....	39
6. Die Elemente des Schocks und der Komik in Thomas Bernhards Dramen <i>Die Macht der Gewohnheit, Immanuel Kant und Der Theatermacher</i>	41
6.2 Die Wirkung des Schocks.....	41
6.2.1 Drastik.....	41
6.2.2 Verdichtung.....	50
6.2.3 Ereignis.....	53

6.3 Die Wirkung der Komik.....	58
6.3.1 Der Text als Bühne.....	58
6.3.2 Theatralische Figuren.....	59
6.3.3 Verfärcung.....	61
6.3.4 Performatives Sprechen.....	66
6.3.5 Paradoxien.....	71
7. Sind es Komödien ?	75
7.2 Formale Kriterien.....	76
7.3 Inhaltliche Kriterien.....	80
8. Schlussbetrachtung.....	86
9. Bibliographie.....	88
9.2 Primärliteratur.....	88
9.3 Sekundärliteratur.....	88
9.4 Lexika.....	92
10. Anhang.....	93
10.2 Abstract.....	93
10.3 Lebenslauf.....	95

1. Einleitung

Die vorliegende Diplomarbeit befasst sich mit der Komik, der Komödie und Thomas Bernhard – auf den ersten Blick drei unvereinbare Begriffe, die so unbedarft im selben Satz genannt werden. Das mag wohl daran liegen, dass zwar immer mehr Aufarbeitung im Sinne einer komischen Wirkung in den Texten Bernhards geschieht, die sich jedoch erst sehr langsam hervorhebt und meist nicht das gesamte Werk betrifft. Die Rezeption Thomas Bernhards, einer der „produktivsten und wohl erfolgreichsten zeitgenössischen deutschsprachigen Bühnenauteurs“¹, stürzte sich in ihren Anfängen besonders auf „die dunkle Seite“ des Autors.

Durch die nahezu durchgehende Etikettierung Thomas Bernhards als „Düstermann“ und als Dichter von Krankheit, Verfall, Zerstörung und Tod ist ein Werkverständnis in Umlauf geraten, das in seiner konsequenten Einseitigkeit zu klischeehafter Reduktion und Verzerrung geführt hat und wahrscheinlich dafür verantwortlich ist, daß die facettenreiche Dimension des Komischen im dramatischen Schaffen Bernhards in der Literaturkritik kaum Beachtung gefunden hat.²

Die Verarbeitung dieser negativ besetzten Themen kann in keinsten Weise geleugnet werden, aber durch die gezielte Anwendung komischer Elemente ergibt sich eine Veränderung der bisher tristen Stimmung. In diesem Zusammenhang entsteht im Laufe der Komik-Rezeption auch die fragwürdige Bezeichnungen Bernhards als „Humorist“, der er allerdings nicht gerecht wird. Unter dem Bewusstsein dieser konträren Auffassungen und Meinungen der Literatur, möchte ich mit dieser Arbeit einen weiteren Zugang zur komischen Wirkung im Werk Bernhards eröffnen.

Der erste Teil beschäftigt sich mit den Begriffen der Komödie und der Komik, die schon in ihrer genaueren Spezifizierung Probleme aufzeigen. Ein Überblick über die Theorie der Komik soll zeigen, wie eine unterschiedliche Wahrnehmung der Theoretiker diese von Beginn an prägt und somit auch die Schwierigkeit der weiteren Verarbeitung bestimmt. Eine Abgrenzung zu den ähnlich eingesetzten Wörtern

1 Barhofer, Alfred: Vorliebe für die Komödie: Todesangst. Anmerkungen zum Komödienbegriff bei Thomas Bernhard. In: Linz. Adalbert-Stifter-Institut. Vierteljahresschrift. Jg 31. 1982. Folge ½. S.77.

2 Ebd. S.78

„absurd“ und „grotesk“ erscheint deshalb wichtig, da sie im allgemeinen Sprachgebrauch oftmals als Synonyme verwendet werden, jedoch in ihrer Definition grundlegend verschiedene Ansichten ausdrücken.

Weil die Komik sehr oft in Zusammenhang mit der Komödie genannt wird, und dahingehend eine Verbindung bestehen muss, widmet sich das nächste Kapitel dieser Untersuchung. Es setzt sich aus der Bestimmung der traditionellen Konventionen der Gattung und ihrer Veränderungen im Zuge der Umbrüche des 20. Jahrhunderts zusammen. Es wird sich zeigen, dass eine genaue Abgrenzung zu anderen Gattungen schnell eine ungewollte Einschränkung bewirkt und dahingehend keine eindeutige Definition sinnvoll ist.

Ähnlich verhält es sich mit der Bestimmung der Komik, bei der sich zu Beginn die Ursachen und Gründe, warum und worüber wir lachen, der genaueren Betrachtung unterziehen. Die präzise Erklärung der Komik bereitet deshalb solche Schwierigkeiten, da sie eigentlich als ein vorliterarisches Phänomen existiert und sich von Mensch zu Mensch, abhängig von Faktoren wie Alter, Kultur, Erziehung, Tradition und viele andere, unterscheidet. Trotzdem bestimmt beispielsweise András Horn³ objektive und subjektive Bedingungen der Komik, die als Voraussetzungen bestehen müssen, damit Komik entsteht. Darauf bezieht sich das vierte Kapitel.

Einen Schritt weiter weg von der herkömmlichen Theorie wagt sich der nächste Abschnitt der Arbeit, der die Komik als etwas Ästhetisches beschreibt. In der Reaktion des betreffenden Subjekts auf die komische Wirkung äußert sich dieses ästhetische Charakteristikum. Clara Ervedosa⁴ schafft hierbei mit ihrem Prinzip der Komik als Schock einen Zugang, weshalb ihr Modell auch in der Analyse Verwendung findet.

Der zweite Teil der Arbeit befasst sich dann mit der Analyse der Schock- und Komik-Elemente in Bernhards Dramen *Die Macht der Gewohnheit*, *Immanuel Kant* und *Der Theatermacher*. Die Auswahl erfolgte auf Grund der Entstehungszeit der Werke, weshalb jeweils eines der Früh-, Mittel- und Spätphase des Autors herangezogen wurde. Dies dient am Schluss dem Überblick über Veränderungen oder sich

3 Horn, András: *Das Komische im Spiegel der Literatur. Versuch einer systematischen Einführung*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1988.

4 Ervedosa, Clara: „Vor den Kopf stoßen“. *Das Komische als Schock im Werk Thomas Bernhards*. Bielefeld. Aisthesis Verlag 2008

wiederholender Muster im Schreiben des Autors. Die Analyse konzentriert sich auf die besondere Wirkung der Dramen, die sie beim Rezipienten erzeugt und eben gerade nicht auf den Sinn, der bisher immer wieder in der Sekundärliteratur versucht wurde zu entschlüsseln. In den Werken gerät das Vertraute aus den Fugen, der Rezipient soll einen physischen Schock verspüren, gleich ob damit ein positiv oder ein negatives Affekt gemeint ist. Wie man sich das vorstellen soll, veranschaulicht vielleicht folgendes Zitat aus dem Interview Bernhards mit Kurt Hofmann:

Aber irgendwie, irgendwo ist da Abenteuer weg. Jetzt sucht man Ausflüchte und schreibt halt Stücke oder konstruiert eine Prosa, die die Leute langweilt, weil sie sagen: „Das ist mir zu blöd, drei Seiten ein Satz.“ Und das ist doch der Reiz, daß die dann sagen „bäääh“. Und das ist noch ein Reiz, daß man was macht, was die Leute ablehnen und ihnen Widerstände macht.

Das ist vielleicht vergleichbar mit einem Kind, das immer in der Früh die Großmutter erschreckt und auch seinen Genuß hat. Vielleicht ist das ein Ersatz, weil das ja nicht mehr möglich ist. Als Kind, da war so ein Vorhang, vor einer kleinen Besenkammer, und da hab` ich mich hineingestellt, mit der Hand oben, und wenn meine Großmutter vorbeigegangen ist, habe ich die Hand herunterfallen lasse. Die ist zu Tode erschrocken, immer! Aber nicht jeden Tag. Wenn ich das Gefühl gehabt habe, jetzt hat sie die Sache vergessen, jetzt kann ich`s wieder machen, hat`s immer gewirkt. Und das kann man nicht mehr, ist ja auch keine Großmutter mehr da, aber dann sind`s eben solche Sachen. Oder daß jemand sagt: „Kommen Sie zu uns, lesen Sie vor“, und ich sag` nein. Da hab` ich meinen Mordsspaß. Da denk` ich mir zwar, Gott bist du blöd, das Geld, alles ist weg, aber der Spaß ist dann vielleicht noch größer.⁵

Diese Passage erscheint mir ein gutes Beispiel um die Wirkung der Dramen zu erklären. Sie ähneln der Hand des Kindes und warten nur darauf, dem Publikum einen Schock einzujagen. Der Zuschauer muss den Effekt spüren, und nicht versuchen, sich mit der Literatur zu identifizieren. Dies soll aus der Analyse hervorgehen.

Das letzte Kapitel der Arbeit stellt dann noch die Frage, ob dieses wirkungsorientierte Schreiben Bernhards einen neuen Zugang zur Gattungszugehörigkeit eröffnet. Der oftmals zitierte Titel der Erzählung „Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?“ und auch die verwirrenden Aussagen des Autors selbst über diese Abgrenzung, verursachen in der Sekundärliteratur die Trennung zweier Fronten, ähnlich der Bezeichnung Bernhards als „Düstermann“ oder eben als „Humorist“. Auch viele seiner Dramen beziehen sich auf diese Opposition, wie der folgende Auszug aus *Die Jagdgesellschaft*

5 Hofmann, Kurt: Aus Gesprächen mit Thomas Bernhard. Erw. Ausg. Wien: DTV 1991. S.33

zeigt:

[...] Wie Sie das letztmal dagewesen sind / haben Sie gerade eine Komödie geschrieben / oder sagen wir besser etwas / das Sie selbst als eine Komödie bezeichnen / ich selbst empfinde nicht als Komödie / was Sie als Komödie bezeichnen / Eine Komödie ist ja doch ein ganz und gar feststehender Begriff / damit hat was Sie schreiben nichts zu tun (JG 236)⁶

Den Begriff der Tragödie behandelt die vorliegende Arbeit aber nicht und deshalb möchte ich auch die Frage nach dieser in Bezug auf die Dramen nicht stellen. Im letzten Kapitel soll regelrecht untersucht werden, ob auf Grund des erweiterten Blicks hinsichtlich der Wirkung der Dramen eine Zugehörigkeit zur Gattung Komödie möglich ist oder nicht. Besonderen Einfluss dabei nimmt die Theorie Bernhard Greiners⁷, der die Komödie als Theatergeschehen erfasst.

Die Schlussbetrachtung schließt die Arbeit und gibt einen abschließenden Überblick über die Ergebnisse der Analyse.

ANMERKUNG

Da auf Grund der Häufigkeit der Verwendung „Rezipient“ ermüdende Wiederholungen entstünden, werden die Begriffe „Leser“, „Zuschauer“ und „Publikum“ als Synonyme verwendet. Dies scheint mir auch angesichts der Behandlung der Werke als Theaterstücke begründet. Es ist also nicht zwingend nur der Leser des Dramas gemeint, sondern immer gleichzeitig auch der Zuschauer während der Theatervorstellung und umgekehrt.

Im Rahmen der Diplomarbeit sind sämtliche personenbezogene Bezeichnungen geschlechtsneutral zu verstehen, auch wenn aus Gründen der leichteren Lesbarkeit und Verständlichkeit die männliche Form verwendet wird.

Die Zitierweise der Primärliteratur im Text lehnt sich an die gängigen Abkürzungen der Sekundärliteratur an:

Die Macht der Gewohnheit – MdG
Immanuel Kant – IK
Der Theatermacher – TM

-
- 6 Bernhard, Thomas: Stücke 1. Ein Fest für Boris. Der Ignorant und der Wahnsinnige. Die Jagdgesellschaft. Die Macht der Gewohnheit. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988. S.236
7 Greiner, Bernhard: Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen. 2.akt.u.erg. Aufl. Tübingen und Basel: Francke Vlg 2006.

2. Begriffsdefinition

2.2 Komik, eine Überblicksgeschichte

Komik, Komisch: Gegenstände, Ereignisse, Sachverhalten und Äußerungen, die Lachen verursachen; bzw. die Eigenschaft, die diese Wirkung erzeugt. [...]

Die Wörter komisch/Komik stammen vom griech. Κωμικός [komikós] „zum Lustspiel gehörig“, „scherzhaft“ ab, abgeleitet von κωμος [kómos] „Festzug“, „Gelage“ und später aus dem Griech. ins Lat. übernommen (comicus). In der uns geläufigen Bedeutung werden sie jedoch erst spät gebraucht [...]. Im dt. Sprachgebrauch erhält das Wort seine allgemeine Bedeutung im 17. Jh unter dem Einfluß von frz. *comique*. Die Zuordnung entsprechender fremdsprachlicher Begriffe ist schwierig. Im Lateinischen wird das betreffende Phänomen etwa als *ridiculum* bezeichnet.⁸

Im Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft durchzieht ein widersprüchlicher Komikbegriff die Geschichte der Begriffserklärung. Das Lachen selbst signalisiert einen Ausdruck der Freude, wobei der Gegenstand des Lachens meist negativ konnotiert ist. Das historische Wörterbuch der Rhetorik stellt die Komik und Tragik in Beziehung zueinander. Deren Gemeinsamkeit ist der auszutragende Konflikt, ihr Unterschied liegt jedoch in der Auflösung, nämlich dem Lachen, anstatt des Weinens. Die Komik scheint ein schwer erklärbares Phänomen zu sein, das schon lange die Aufmerksamkeit der Theoretiker auf sich zieht und unter vielen unterschiedlichen Aspekten untersucht wird. Einige Ansätze sollen hier kurz erläutert werden:

In der Antike, beginnend mit Platon, bestimmt dieser das Komische als etwas Schlechtes. Durch seine Argumentation, dass Lachen auf Grund des Übels anderer entsteht, wird die Komik zu einem moralisch bedenklichen Phänomen und unterscheidet sich nicht von der Lächerlichkeit.

Der widersprüchlich erscheinende Zusammenhang zwischen dem Lachen und den Merkmalen des komischen Gegenstands läßt als eine Affirmation der moralischen Norm begreifen, die aus bedenklichen Motiven erfolgt, aber ebenso als eine heimliche Unterminierung der Geltung dieser Norm beschreiben. Damit zeichnet sich eine fundamentale Ambivalenz aller Komik ab, die man später als „Kipp-Phänomen“ analysieren wird.⁹

⁸ Fricke, Harald (Hrg): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 2 H-O. Berlin. New York Walter de Gruyter 2000. S.289.

⁹ Ebd. S.290.

Auch Aristoteles verbindet die Komik mit etwas Hässlichem, einem Fehler, der jedoch keine Folgen trägt. Er meint damit stets die unschädliche Nachahmung des Hässlichen, die auch wiederum die Lächerlichkeit mit der Komik verbindet. Andererseits erwähnt er ihre nützliche Wirkung für die alltäglichen Mühen, die die Tugend dem Menschen abverlangt und durch Spiel und Scherz aufgewogen werden können. Auch in der Rhetorik soll sich der Redner der Komik bedienen, jedoch nicht als Überzeugungsmittel, sondern um das Publikum für sich einzunehmen. Sie widerspricht den Erwartungen oder durchbricht eine Norm, genauso erzeugt der Witz durch die Erwartungsdurchbrechung einen Lerneffekt, der sogar Vergnügen bereitet. Zusätzlich kann ein Witz einen Gegner beschädigen und durch Lachen seinen Ernst zunichte machen oder zumindest in Frage stellen.

Cicero wiederum konzentriert sich in seiner Rhetorik auf die Darstellung der Komik. Auch hier bleibt sie etwas Schändliches, wobei erst durch die Art und Weise wie sie präsentiert wird, und das darf keinesfalls hässlich sein, der Mensch über sie lacht. Der Redner brilliert durch seine rhetorischen Fähigkeiten, wenn er es schafft, Komik auf eine nicht anstößige Weise zu erzeugen. Quintilian setzt genau hier ein, meint jedoch, dass gerade durch die Schändlichkeit oder Hässlichkeit das Lachen erst hervorgerufen wird.

Aus dem Mittelalter kennt man keine eigenständige Theorie der Komik und lehnt sich deshalb weitgehend an die antiken Formen an. Zusätzlich dienen auch Überlieferungen aus der Bibel als Tadel sich nicht zur Komik und gleichzeitig zum Lachen hinreißen zu lassen, „da sich ein solcher Ausdruck der Freude für einen unerlösten Menschen nicht ziemt.“¹⁰ Im späteren Mittelalter stützt man sich teilweise auf die Theorie im Sinne Aristoteles und rechtfertigt so die Komik als Erholung des Menschen.

In der Renaissance findet eine weitgehende Veränderung der Auffassung des Komischen statt. Immer noch werden antike Vorbilder, wie Aristoteles, zur Theorie herangezogen, jedoch positiviert beispielsweise Maggi den zuvor negativen Gegenstand des Lachens.

Verwunderung wie Bewunderung lösen Dinge aus, die wir nicht verstehen und die deshalb dazu auffordern, ihnen auf den Grund zu gehen. Diese Wirkung

10 Fricke: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. S.291.

erklärt Maggi zum bestimmenden Merkmal alles Komischen. Komik geht mit dem novum einher, das einen Lerneffekt erzeugt und deshalb Freude auslöst. Anders als bei Aristoteles kommt eine solche novitas nicht mehr durch die Technik des Redners zustande, sondern bildet eine Eigenschaft des Komischen selbst.¹¹

In weiterer Folge lässt sich nur mehr schwer eine einheitliche Tendenz über die Theorien der Komik feststellen. „In der Aufklärung bis zum Ende des 19. Jahrhundert beruht der Diskurs über das Komische im wesentlichen auf der Feststellung von Kontrast und Inkongruenz“¹², bei dem vor allem der von Hobbes geprägte Begriff der Überlegenheits-Komik eine zentrale Rolle spielt. Es entsteht ein Glücksgefühl bei der Wahrnehmung der Komik, die aus dem Vergleich mit sich selbst und dem Fehler des anderen resultiert.

Gottscheds normative Regelästhetik ist Dreh- und Angelpunkt der deutschen Komik-Theorien des 18. Jahrhunderts. Während er die Komödie als Nachahmung einer lasterhaften Handlung bestimmt, möchte er die Figuren wie Hanswurst oder Arlequino vollkommen von der Bühne verbannen. Die Komödie soll den Dichtern zu Nutzen werden, um den Menschen zu belehren.

Mit Schiller und im Zuge der Aufklärung richtet sich die Komödie vorrangig an Vernunft und Gefühl. „Besonders Die Tugendlehre der Komödie behandelt das Komische als didaktisches Instrument und mündet in eine „Komödie ohne Komik“, die sich mehr durch Rührung als durch Gelächter auszeichnet.“¹³

Kant bezieht sich in seiner Kritik der Urteilskraft mehr auf den Affekt des Lachens, der durch die Verwandlung einer gespannten Erwartung ins Nichts, ausgelöst wird. So argumentiert er auch den Wortwitz, den er auf eine „enttäuschte Erwartung zurückführt, die jedoch Erstaunen und damit einen lusterzeugenden Lerneffekt bewirkt“¹⁴. Bei Kant steht nun nicht mehr die komische Wirkung im Vordergrund, sondern der wichtige Ausgangspunkt der nachfolgenden Theorien ist die Physiologie. Das Vergnügen wird laut Kant durch den Affekt ausgelöst, der das Zwerchfell bewegt und nicht durch den intellektuellen Witz.

11 Fricke: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. S.291.

12 Veding, Gert (Hrsg): Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Bd.: Hu-K. Tübingen: Niemeyer Verlag 1998. S.1168.

13 Veding: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. S.1170.

14 Fricke: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. S.292.

Weiters beschäftigte sich beispielsweise Schopenhauer mit der Komik, die durch die Trennung eines Teils vom Ganzen entstehe. Die komische Situation ergibt sich durch die paradoxe Subsumtion, egal ob diese durch Worte oder Taten hervorgerufen wird. „Die plötzliche Reduktion grundverschiedener Objekte auf einen Begriff oder die überraschende Unterordnung des Abstrakten unter das Anschauliche offenbaren den komischen Widerspruch.“¹⁵

Neues Interesse erweckt Bergson im 20. Jahrhundert mit seiner Theorie der Komik, denn seiner Meinung nach beinhaltet Lachen eine soziale Funktion. Es ist ein Affekt, der sich auf die menschliche Sphäre bezieht und sich an den Intellekt wendet. So muss sich also in einer Gruppe jemand finden, dem alle Beteiligten ihre Aufmerksamkeit schenken und gemeinsam ihren Intellekt spielen lassen, damit Komik entstehen kann. Helmut Plessner lehnt sich an Bergsons Auffassung an, beschreibt jedoch Lachen und auch das Weinen als einen Verlust der Beherrschung des Menschen. Der Mensch verliert die Kontrolle über die Funktionen des Körpers und damit schwindet die Harmonie zwischen ihm und seiner physischen Existenz.

In weiterer Folge werden die Komik-Theorien umfangreicher und erweitern sich um Begriffe wie *das Absurde* oder auch *das Groteske*, deren Abgrenzung voneinander immer wichtiger erscheint. Auch in dieser Arbeit soll noch auf diese Unterscheidung näher eingegangen werden.

15 Veding: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. S.1171.

2.3 Das Absurde und das Theater

Im etymologischen Wörterbuch der deutschen Sprache von Kluge findet sich folgende Erklärung für „absurd“: „Adj. „widersinnig“ *std.* (16.Jh.). Entlehnt aus l. *absurdus* (eigentlich „misstönend“), das zu einem lautmalerischen l. *susurrus* „Zischen“ gestellt wird. Früher vor allem üblich in der Sprache von Philosophie und Logik (vgl. *ad absurdum* führen).“¹⁶

Wenn widersprüchliche Meinungen oder Thesen *ad absurdum* geführt werden, wie es in der Philosophie oft verwendet wird, heißt das nichts Anderes, als dass sie keinen Sinn ergeben, weil sie unlogisch erscheinen. Es bedarf somit keiner weiteren Untersuchung, man legt sie beiseite. Schwieriger erscheint jedoch die Verwendung des Absurden in der Literatur und im Bereich des Theaters. Es sind nicht vorwiegend Widersprüche, die unerklärt bleiben, sondern der Mensch selbst steht im Widerspruch mit sich selbst und der Welt. Albert Camus charakterisiert in seinem *Essai sur l'absurde* die Stellung des modernen Menschen als das Absurde, wodurch auch eine neue philosophische Grundlage für das Theater entsteht. Entfremdung und Sinnlosigkeit sind die zentralen Begriffe der absurden Weltansicht des Menschen. Seine Existenz wird in Frage gestellt, sie erscheint absurd. Die Gründe des berechtigten Daseins schwinden, denn dem Menschen fehlt der Schlüssel zur Sinnstiftung. Daraus folgen die weiteren Themenschwerpunkte des Theaters, wie „Kommunikationslosigkeit und Isolation, dadurch das Bewusstsein der Einsamkeit und des Verlusts der Identität.“¹⁷ Die Auflösung der traditionellen Gattungsmuster ist ein weiteres Charakteristikum des absurden Theaters, wodurch sich keine klaren Grenzen mehr, beispielsweise zwischen Komik und Tragik, ziehen lassen. Das eine kann plötzlich in das andere umschlagen, so ist gerade diese Kombination oder Vermischung aus beiden ein wichtiges Merkmal des Absurden.

Wenn man von einer tragischen Komödie oder komischen Tragödie spricht [...]

16 Kluge, Friedrich: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Bearb. v. Elmar Seebold. 25. durchgesehene u. erw. Auflage. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2011. S.10.

17 Platz-Waury, Elke: Drama und Theater. Eine Einführung. 5., vollst. überarb. u. erw. Aufl. Tübingen: Narr 1999. S.208.

kommt das nicht nur einer Sinnverwischung, sondern einer Sinnentleerung der traditionellen Gattungsbezeichnungen gleich, und damit wird auch ihre Verwendung widersprüchlich und sinnlos, also absurd.¹⁸

Die absurden Theaterstücke präsentieren den absurden Zustand der Welt szenisch, erklären ihn aber nicht. Dadurch scheint es oft schwierig, solche Dramen zu deuten oder zu entschlüsseln. Dem Publikum soll eine existentielle menschliche Situation vor Augen geführt werden, das den Effekt erzielt, dass es sich mit seiner eigenen Absurdität konfrontieren muss. Ähnlich, wie im vorigen Kapitel angeführt, erscheint auch hier der Affekt des Lachens als die verstandene Absurdität. „Wenn die Zuschauer die Absurdität des Lebens klar erkennen, werden sie in die Lage versetzt, die Sinnlosigkeit zu bewältigen, indem sie darüber lachen.“¹⁹

Die absurde Existenz ist jedenfalls nicht in irgendeiner Form umkehrbar. Der permanente Zustand dieser Sinnlosigkeit des Daseins bestimmt auch in gewisser Weise die Handlungsstruktur. In den meisten absurden Dramen lässt sich keine Handlung als solche, also kein *plot*, erkennen. „Die Handlungen der Figuren sind eine bunte Folge von Aktivitäten.“²⁰ Sie verfolgen kein Ziel, die Aktionen drehen sich im Kreis, wodurch sich Wiederholungen ergeben, die wiederum zu keinem Schluss führen können. Dass absurde Dramen meist nur aus ein oder zwei Akten bestehen, untermalt ebenfalls die Unveränderlichkeit der Situation. Zeit und Ort lehnen sich an die klassizistischen Regeln an, wodurch allerdings das Beklemmende und Unausweichliche der Situation, in der sich die Figuren befinden, besonders deutlich präsentiert wird. So stimmt die dargestellte Zeit mit der Aufführungszeit und der Darstellungszeit meist überein.

Den Dramatikern des Absurden stellt sich die paradoxe Aufgabe, Zeitlosigkeit durch eine Abfolge zeitlicher Abläufe bewußt zu machen, ebenso wie die Handlungslosigkeit durch die Sukzession von Einzelhandlungen verdeutlicht werden muß. Der Zeitbegriff wird jedoch sinnlos, wenn weder Vergangenheit, noch Gegenwart und Zukunft genau zu erfassen sind und die Zeit nur als Endzustand erfahren wird [...].²¹

Die Figuren fungieren nur als Funktionshüllen, die wiederum auf die Sinnentleerung des Daseins verweisen. Dies fängt bei den Allerweltsnamen oder auch nur kargen

18 Platz-Waury: Drama und Theater. S.210.

19 Ebd. S.212.

20 Ebd. S.214.

21 Ebd. S.215.

Bezeichnungen, die auf ein eventuelles Geschlecht hinweisen können, an und erstreckt sich bis hin zur fehlenden Persönlichkeit, die insgesamt gleichzeitig auf den Verlust der Identität verweist. Mehr als agierende und sprechende Figuren darf sich das Publikum nicht erwarten und sogar bei diesen zwei Phänomenen wird es kompliziert. Des Weiteren charakterisiert die Unfähigkeit der Kommunikation oder auch die Sprachkrise das absurde Theater. Die Sprache steht im Widerspruch zur Wirklichkeit und die Wörter haben ihren Stellenwert verloren. Die Figuren sprechen aneinander vorbei anstatt miteinander, oder geben unsinnige Wörter von sich. Sie können nicht auf die andere Person reagieren und füllen die Leere des Daseins mit Unsinn. „Die Figurenrede besteht meist aus mechanisch verwendeten klischeehaften Wendungen oder aus Sprachspielereien, die weder mit den Sprechern noch der Situation etwas zu tun haben.“²² Wiederholungen, Pausen oder unvollständige Sätze sind ein oft verwendetes Zeichen für die Sinnlosigkeit der Sprache. Mit dem Schweigen gelangt das Drama an das Ende seiner Entwicklung. Es bleibt nur mehr das Theater. Darüber hinaus können Mimik und Gestik die Sprachkrise überwinden. Jegliche Ausdrücke des Körpers übernehmen die Funktion der Sprache und vermitteln somit nun die Gefühle und Sachverhalte. Die Gestik erfährt dabei eine starke Aufwertung und stellt sich über das Wort. Alle Merkmale des absurden Dramas sollen ein beklemmendes Unbehagen im Zuschauer auslösen, weswegen es auch mit einem Albtraum vergleichbar wird.

„Insofern als sich die absurden Dramatiker der Überzeichnung, Verzerrung und parodistischen Übertreibung zur Darstellung ihrer Weltsicht bedienen, ist ihr Drama „Deformationskunst“, weshalb ihre Werke immer wieder als grotesk charakterisiert wurden.“²³

Auf das Groteske soll noch genauer eingegangen werden, denn auch hier ist es wichtig, eine Unterscheidung zu treffen, da beide Begriffe in wesentlichen Punkten nicht übereinstimmen. Vorweg genommen soll schon einmal werden, dass sich das Groteske in gewisser Weise immer auf eine rational erklärbare Realität bezieht, während das Absurde den Sinnzusammenhang schon *a priori* negiert. Das Absurde bezeichnet den schon immer da gewesenen Zustand der Welt und ist nicht erst das durch den Menschen produzierte Produkt.

22 Platz-Waury: Drama und Theater. S.218.

23 Ebd. S.221.

2.4 Grotesk

Wie schon zuvor erwähnt, bezieht sich die Bezeichnung des Grotesken auf eine rational erklärbare Realität. Man trifft damit eine Aussage über eine Beschaffenheit der Wirklichkeit. Der Betrachter ist gleichzeitig entsetzt und belustigt über das, was er sieht und kann das Gefühl daher auch schlecht einordnen.

Nicht eine Laune der Natur gilt uns grotesk, sondern solche Entstellung, die das Schreckliche und das Lächerliche auf die Spitze, zum unerträglichen Widerspruch treibt: die produzierte Entstellung des Menschen, die von Menschen verübte Unmenschlichkeit.²⁴

Die Kombination oder Vermischung der Gefühle von Lachen und Grauen entsteht durch die eigentliche Unvereinbarkeit der Vorstellung. Der Mensch bleibt nicht er selbst, sondern wird zum Gegenstand. Die Entstellung wirkt lächerlich, somit belustigt plötzlich das Entsetzliche. Es handelt sich hier nicht um etwas von der Natur Gegebenes, sondern etwas wird künstlich produziert. Der Mensch fungiert als Produkt, erscheint also als Sache, wodurch eine tiefgreifende Entfremdung entsteht. Obwohl das Groteske vorerst immer abstoßend wirkt, fesselt es jedoch auf die Dauer und eröffnet dem sich Schauernden einen neuen Zugang zur Weltsicht. Die Welt, in der sich der Mensch befindet, wirkt allerdings unheimlich, weil er sich ihrer nicht bemächtigen kann, sie nicht versteht und sich somit entfernt.

Ähnlich der Komik muss dem Publikum eine Erwartung angeboten werden, die es annehmen kann, die schlussendlich jedoch gebrochen wird. Auch hier wirkt ein Werk nur grotesk, wenn sich die Zuschauer diesen Erwartungen und ihrem Scheitern bewusst werden. Es ist jedoch wichtig, dass das Werk weder zu wenig noch zu viel dem entspricht, was man sich vorstellen kann, sonst erscheint es entweder harmlos oder abstoßend.

Im grotesken Werk müssen Zerstörung und Erhaltung des Erwartungshorizontes in gespanntem Gleichgewicht stehen; nur so kann es die dem Grotesken oft zuerkannte Wirkung erzielen, anzuziehen und zugleich abzustößen. Das bedeutet auch, daß die Form, die das Werk erwarten läßt, nie ganz, aber immer

²⁴ Heidsieck, Arnold: Das Groteske und das Absurde im modernen Drama. 2. unv. Aufl. Stuttgart: Kohlhammer Verlag 1971. S.17.

etwas zerstört sein muß: sie muß, paradox gesprochen, Form im geformten Zustand ihrer Auflösung sein.²⁵

Hier lässt sich auch gut der Unterschied zum Absurden festhalten. Das groteske Werk erscheint nämlich als Mittel zur Erfahrung, beispielsweise sozialer Missstände, das absurde Werk an sich kann dies jedoch nicht zeigen, da es jeglichen Sinn negiert. Es entstünde ein Widerspruch in sich selbst. „Im Grotesken wird etwas erfahren, es ist ein Bewußtseinsvorgang, das Absurde dagegen wird selbst erfahren, es ist ein Bewußtseinsinhalt.“²⁶ Das Groteske also kritisiert oder greift einen bestimmten Sinn an, jedoch kennzeichnet das Absurde gerade das Ausbleiben des Sinnes. Während das Absurde das Publikum an einem Ort gefangen halten will, kann das Groteske es über die dargestellte Welt hinaustreiben. Das Groteske erweist sich als realistisches Gestaltungsprinzip, da es auf etwas Wirkliches verweist, nämlich auf den Erwartungshorizont oder das, was sich diesem widersetzt. Grauen und Lachen gleichzeitig sind fixer Bestandteil des Grotesken und haben auch den selben Grund ihres Entstehens. Das Ich muss auf einen Angriff seiner Weltorientierung reagieren, das sich auf unterschiedliche Weise, je nach eigener Haltung, äußern kann. Das Lachen fungiert auch als eine Art Selbstschutz vor der Bedrohung und dem Grauen. Es wird dadurch Distanz gewonnen, um das Grauen erträglich zu machen.

Die Verbindung dieser zwei gegensätzlichen Gefühle unterscheidet das Groteske von dem Komischen. Aus diesem resultiert ein befreiendes Lachen, wenn der komische Widerspruch gelöst wurde und der Rezipient sich in seiner gewohnten Weltordnung wieder sicher fühlen kann. Genau diese Sicherheit, durch eine selbstverständliche Situation ausgelöst, greift jedoch das Groteske an und Grauen mischt sich dem Lachen bei. „Es kann nur dort auftreten, wo bisherige Weltorientierungen zerbrechen oder zu zerbrechen beginnen und bekämpft werden, aber noch nicht durch neue ersetzt sind.“²⁷

25 Pietzcker, Carl: Das Groteske. In: Das Groteske in der Dichtung. Hrg.v. Otto Best. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980 (Wege der Forschung. Bd. CCCXCIV). S.88.

26 Ebd. S.92.

27 Ebd. S.98.

3. Theorie der Komödie

3.2 Gattungskonventionen

Der Gattungsbegriff der Komödie ist ähnlich schwer zu behandeln wie die Geschichte des Wortes *komisch*. Die Abgrenzung zu anderen Gattungen bewirkt schnell eine ungewollte Einschränkung ihrer Ausdehnungsfähigkeiten, weshalb auch nur die essentiellen Merkmale genannt werden sollen, die auch für die spätere Analyse wichtig werden. Aristoteles, dessen Dramentheorie erst durch Brecht ihre Umwälzung erfährt, bezieht sich in seiner Vorliebe für die ernste Dichtung nur auf die Definition der Tragödie. Gleichermäßen verhält es sich auch mit späteren Ansätzen, die ihren Schwerpunkt jedenfalls nicht in den humoristischen Dramen sehen. Dies hängt mit der geringeren Wertigkeit des Lachens gegenüber den ernsten, sozialen Affekten zusammen, die von der Tragödie erregt werden. So treten Komödie und Tragödie oftmals als Gegensatzpaar auf, durch deren spezifische Details ihre Abgrenzung erfolgt.

Im deutschsprachigen Raum findet man Begriffe wie „comedia“, „comédie“, „comedi“ ab dem 15. Jahrhundert, wobei im 16. Jahrhundert die Bezeichnung „comedia“ keine gezielte Bedeutung einnimmt, sondern jede Art von Drama meint. „Das gute Ende“²⁸ eines Stückes zählte als frühes Charakteristikum der Komödie, wobei damit auch im moralischen Sinne der Tod eines Bösewichtes gemeint sein kann. Dadurch kommt es vor, dass damals bezeichnete Komödien heute nicht mehr zu dieser Gattung zählen.

Andrea Bartl schlägt folgenden Versuch einer Definition von Komödie vor:

Die Komödie ist eine dramatische Gattung, deren Konflikte, Figuren, Form und Stil beim Leser bzw. Zuschauer maßgeblich komische Wirkung, Lachen, erzielen. Dem sind verschiedene formale wie inhaltliche Merkmale beigeordnet.²⁹

28 Schulz, Georg-Michael: Einführung in die deutsche Komödie. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2007. S.10.

29 Bartl, Andrea: Die deutsche Komödie. Metamorphosen des Harlekin. Stuttgart: Reclam 2009. S.29.

Sie nennt weiters den niederen Stil und die volkstümliche Sprache als Merkmale der Komödie und betont dabei, dass dies nicht die Artistik des Werks negiert, sondern die breit gefächerten Möglichkeiten der Sprachverwendung aufzeigt.

Diese Gattung bewegt sich zwischen hoher Kunst und Volksfest, und viele Komödien meistern diesen Spagat auf innovative Weise. Davon zeugen die Integration unterschiedlichster Kunstformen wie Tanz, Akrobatik, Songs, Pantomime sowie Improvisationstheater und die sprichwörtliche Doppeldeutigkeit komödiantischen Sprechens.³⁰

Die Form, in der sich jene Möglichkeiten präsentieren, setzt sich entweder aus einer episodischen Reihung von Einzelszenen zusammen oder aus einem Drei-, manchmal auch Fünfkakter. Auch Mischformen können auftreten, bei denen die Wiederholung, von der die Komik lebt, charakteristisch ist. „Die wiederkehrenden Einzelemente bestehen in gleichberechtigter Form oder ordnen sich in komplexer Vernetzung dem Ende des Textes unter, das auf ein Ziel (eine Pointe oder eine Lösung der Verwicklung, ein Happy End)³¹ ausgerichtet ist.

Aristoteles und nachher auch Gottsched erheben zum wesentlichen Merkmal der Komödie, dass diese nicht handlungsbestimmt ist. Viel mehr richtet sich das Augenmerk auf Figuren und deren Fehler, die psychologisch wenig ausdifferenziert sind. Die Komödie lebt von typisierten, festen Charakteren, wie beispielsweise dem Harlekin. „Aus diesen Figuren und ihren Fehlern erwächst die komische Handlung bzw. der komische Konflikt.“³² Dieser wird jedoch nicht vertieft oder zur Katastrophe geführt, sowie das für die Tragödie bestimmend wäre, sondern durch die komische Handlung aufgelöst. „Dem dienen Elemente der Verwechslung, des Zufalls oder der komischen Intrige, des Rollentausches und Maskenspiels, der Verkehrung und Vertauschung.“³³ Topisch repräsentiert die Komödie damit die verkehrte Welt. Das damit zusammenhängende Spiel zeigt hohe Relevanz in ihrer Bestimmung. Für Rainer Warning³⁴ ergibt sich eine Affinität von Spiel und Heiterkeit, die sich in der Körperreaktion des Lachens äußert. Es gehe in der Spielsituation darum, das

30 Bartl: Die deutsche Komödie. S.29.

31 Ebd. S.30.

32 Ebd. S.31.

33 Ebd. S.31.

34 Warning, Rainer: Die Theorie der Komödie. In: Theorie der Komödie – Poetik der Komödie. Hrg.v. Ralf Simon. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2001. (Aisthesis Studienbuch. Bd.2).

Körperverhältnis gegenständlich zu machen und die innere Distanz zu erfahren. Die verschiedenen Spielformen, wie

Verkleidungs-, Verkörperungs-, Maskierungsspiel, sodann Agon, also alle Formen spielerischen Wettstreits und dann Alea, d.h. Spiele, deren Ausgang nicht vom Spieler selbst abhängt und schließlich Ilinx, d.h. Traumspiele, Spiele, die abzielen auf lustvoll erfahrbare physische wie psychische Destabilisierung³⁵

und ihre Kombinierbarkeit sind nach Warning Beleg für die Commedia dell'arte. Da, wie zuvor schon erwähnt, die Figuren, aber auch das Handlungsgerüst, stereotyp sind, entwickelt sich die Improvisation zum wesentlichen Bestandteil des Spiels. Immer noch liegt der Schwerpunkt jedoch darauf, wie Rollen- und Handlungsvorgaben ergriffen und verarbeitet werden.

In der Commedia dell'arte würde dann so etwas wie ein anthropologisches Substrat der Komödie greifbar, [womit] ein Spielbetrieb [gemeint ist], der elementare Struktur- und Rollenvorgaben in Dienst nimmt für ein „Spielen des Spiels“, für eine sich in die Darstellung mit einbringende Performanz.³⁶

Die Performanz erhält eine wichtige Rolle für die Frage der Funktion bei komplexeren Formen der Komödie. Das durch den Text gestützte Spiel in der Komödie besetzt das freie, improvisierte Spiel der Commedia dell'arte semantisch, womit die Bezugnahme des Spiels zu einem sozialen Kontext gemeint ist. So können die Figuren beispielsweise Repräsentanten des Bürgertums sein, deren familiäre, private Ordnung durch den komischen Konflikt gestört wird. Die Varianten der Ausbreitung des Konflikts nehmen unterschiedliche Größen ein. So betrifft die Erschütterung oftmals nicht nur den familiären Raum, sondern überträgt sich auf größere Ordnungen der Welt. „Die Themen beziehen sich auf die Gegenwart, gespeist mit unmittelbarer Aktualität, und sind durch Gegensätze wie Ideal und Realität, Norm und Normverletzung, Ordnung und Pervertierung der Ordnung bestimmt.“³⁷ Wie die Antithesen aufgelöst werden, ist von Text und Geschichte abhängig, wobei der durch das gute Ende entstehende Hang zum Optimismus meist relativiert wird. Im Unterschied zur Tragödie wird der Konflikt in der Komödie in Bezug auf seinen Verursacher und dessen Umgebung als ein harmloser bestimmt. Diese Harmlosigkeit soll auf das Episodische

35 Warning: Die Theorie der Komödie. S.36.

36 Ebd. S.36/37.

37 Bartl: Die deutsche Komödie. S.31.

der komischen Handlung zielen.

Episodisch ist sie einmal in temporaler Hinsicht, d.h. sie erschöpft sich in der kurzen Zeitspanne des Aufbaus und der lachenden Beantwortung eines komischen Effekts, und episodisch ist sie sodann hinsichtlich der Konsequenzlosigkeit des komischen Fehlgriffs.³⁸

Durch den episodischen Charakter entwickelt sich nur schwer eine umfassende Komödienhandlung, woraus sich auch das Grundproblem vieler Komödientheorien ergibt. Das Prinzip der Wiederholung und Reihung der komischen Handlung kann somit als wichtiges formales Merkmal der Komödie bestimmt werden.

Die Komödien leben vielfach davon, dass sie Bezug auf bereits vorliegende Texte nehmen. Sie variieren dadurch ein gängiges Repertoire „lustiger Figuren, humoristischer Situationen und komischer Konflikte“³⁹, wodurch beim Zuschauer ein Wiedererkennen bekannter Muster und Strukturen eintritt. Das Vertraute erweckt beim Publikum einen Lustgewinn und wird gleichzeitig in seinen Gewohnheiten bestärkt. Durch das Neuarrangement gewisser Elemente entsteht aber auch eine Art Verfremdung beim Zuschauer, die sich durch Irritation oder Lust am Neuen auswirken kann.

Die Komödie arbeitet mit Mitteln der Verdichtung und Verschiebung. Sie verwendet vorgefundenes Material und kombiniert es neu, bis ein Effekt von Verschiebung und Widersinn entsteht. Er provoziert den Zuschauer, vom normalen Denken abzuweichen und einen Denkfehler (im Sinne des gesellschaftlich normierten Denkens) zuzulassen.⁴⁰

Die Komödie verbindet die Begriffe *delectare* (erfreuen) und *prodesse* (nützen), wobei es dem Dichter freigestellt bleibt, in welche Richtung sich das Drama gestaltet. Das Gefühl der Distanz und Überlegenheit, das beim Publikum ausgelöst wird, kommt sowohl der moralischen Belehrung und Gesellschaftskritik entgegen, dient aber durch das ästhetische Spiel auch dem Selbstzweck der Erheiterung. Die Tendenzen schließen einander nicht zwingend aus, sondern können auch nebeneinander bestehen.

Die Gegensätze von Geist und Körper finden in der Komödie ihre Bezugnahme. Während der Intellekt durch ein artistisches Sprachspiel gereizt wird, erfasst die

38 Warning: Theorie der Komödie. S.39.

39 Ebd. S.32.

40 Freud, Sigmund: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. Frankfurt: Fischer 1970. S.9-219.

burleske Sinnlichkeit den Leib. Figuren wie der Harlekin unterstützen die dialogische Interaktion mit dem Zuschauer. „In jedem Fall soll die Komödie befreiende Wirkung erzielen; sie wird zum Medium des Druckausgleichs, das in der spielerisch erprobten Subversion den Überdruck abzubauen sucht, der durch Repression von außen erzeugt wird.“⁴¹ In der Komödie werden Hierarchien und bekannte Ordnungssysteme auf den Kopf gestellt, wodurch sich dem Zuschauer Raum für verbotene Wünsche und ausgefallene Gedankenexperimente eröffnet. Sie überschreitet damit verankerte Grenzen, in denen statt schwarz-weiß Gegensätzen nur mehr Grauzonen existieren.

3.3 Die Komödie im 20. Jahrhundert

Im 20. Jahrhundert findet eine starke Veränderung der Gattung Komödie statt, man könnte auch sagen, dass das Gattungsschema regelrecht zu einem Problem wird. Schon mit dem Aufkommen des Begriffs des Lustspiels, der mit dem der Komödie nicht ausdifferenziert wird, vermischen sich die „Gattungsbezeichnungen“ immer mehr, anstatt sie klar voneinander abzugrenzen. Das 19. Jahrhundert bestimmt dann die Komik als wesentlichen Bestandteil einer Komödie.

Vom Ende des 19. Jahrhunderts an treten dann jedoch Tragikomisches (nunmehr mit einem Ineinander, nicht nur Nebeneinander von komischen und tragischen Momenten) Absurdes, Grotesken – Letzteres meist mit satirischer Tendenz – in den Vordergrund und verdrängen nicht selten das Nur-Komische.⁴²

Die Opposition Komödie/Tragödie verliert zunehmend an Bedeutung. Daraus ergibt sich eine Aufwertung des Begriffes der *Tragikomödie*, den beispielsweise Karl Guthke⁴³ näher zu erklären und zu bestimmen versucht. Die eher dürftigen und im

41 Bartl: Die deutsche Komödie. S.36.

42 Schulz: Einführung in die deutsche Komödie. S.77.

43 Guthke, Karl S.: Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1961.

ernsten Ton geschriebenen Komödien in Deutschland sind für ihn ein Hinweis darauf, wie es bei Gattungszuordnungen wie Komödie, Tragödie oder auch Lustspiel, keiner genauen Unterscheidung mehr bedarf und erklärt so ihre Gleichsetzung. Die Schwierigkeit, die sich des Weiteren daraus ergibt, ist eine einheitliche Definition der Tragikomödien zu finden. Die Definition findet Karl Guthke nicht in der Opposition der Komödie und Tragödie, sondern in ihren Gemeinsamkeiten.

[...] immer sind Tragödie und Komödie auf eine Ordnung bezogen. Und zwar handelt es sich in beiden Gattungen um die Störung einer solchen normhaften Ordnung durch ein Ungewöhnliches, oft durch den zentralen Helden, der sich in Auflehnung oder im Ausweichen über sie hinwegsetzen möchte; und hier wie dort behauptet sich schließlich die Ordnung als unerschütterliches Weltgesetz.⁴⁴

Der Mensch steht also immer im Spannungsverhältnis zu einer politischen, religiösen, sozialen oder ähnlichen Ordnung und muss in dieser alles umfassenden Welt einen Konflikt, sei er harmlos (typisch für die Komödie) oder nicht (charakteristisch für die Tragödie), austragen.

Die gattungsspezifischen Merkmale für die Komödie werden in Folge also weitgehend aufgelöst und mit anderen vermischt, übrig bleibt jedoch neben dem auszutragenden Konflikt auch das „Happyend“⁴⁵.

Helmut Arntzen fasst die Problematik über die Veränderung des Gattungsbegriffes nach der Romantik folgendermaßen zusammen:

1. Tragödie bzw. Trauerspiel unterscheiden sich von der Komödie dem Range nach, wobei mehr an eine Differenz der metaphysischen als der ästhetischen Qualität gedacht wird;
2. in der deutschen Literatur gibt es nur wenige auf längere Zeit lebendig gebliebene Komödien;
3. diese wenigen deutschen Komödien sind bei genauerer Prüfung in Wahrheit Tragödien oder Tragikomödien oder Dramen, die nicht näher zu charakterisieren sind.⁴⁶

Weiters sagt er Folgendes über die Komödie: „Die problematische Situation des Einzelnen wie der Gesellschaft macht auch die Komödie problematisch.“⁴⁷ Der

44 Guthke: Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie. S.13

45 Vgl Begriff bei Kraft, Stephan: Zum Ende der Komödie. Eine Theoriegeschichte des Happyends. Göttingen: Wallenstein Verlag 2011.

46 Arntzen, Helmut: Die ernste Komödie. Das deutsche Lustspiel von Lessing bis Kleist. München: Nymphenburger Verlagshandlung 1968. S.9.

47 Ebd. S.19.

Übergang vom 19. ins 20. Jahrhundert ist vom historischen Aspekt betrachtet durch gesellschaftliche Umbrüche geprägt, die auch die Veränderungen in der Literatur erklären. Neue philosophische Konzepte, wie beispielsweise Nietzsches Wertnihilismus oder Freuds Konzept der Tiefenpsychologie, erschüttern tradierte Sicherheiten und feste Strukturen von Familie, Arbeit und Gesellschaft. Damit geht der „Zerfall der Erkenntnissicherheit, Erfahrungswirklichkeit, aber auch des Ichs als Selbstbewusstsein einher“.⁴⁸ Dieser manifestiert sich in Strategien der *Entgrenzung* und *Desillusionierung*⁴⁹, die beispielsweise im literarischen Schaffen Arthur Schnitzlers ihre Wirkung finden. Auch Hugo von Hofmannsthal setzt sich mit den Veränderungen seiner Zeit auseinander und sieht im Unbewussten der Komödie den Zugang zum Sozialen im Drama. So spiegeln sich die Neuerungen im Zeichen der Selbstzersetzung wider und man versucht sich von den traditionellen Formen loszulösen.

„Wegen des anstehenden Endes der Geschichte der Klassenkämpfe, wegen der Katastrophengeschichte des 20. Jahrhunderts oder auch wegen der allgemein dissoziierenden Entwicklung der Moderne“⁵⁰ verliert die Tragödie ihre Funktionalität, wodurch die Komödie wieder mehr in den Mittelpunkt rückt. Stephan Kraft nennt zwei unterschiedliche Versuche im deutschsprachigen Raum, die Komödie als Ausweich- oder Ersatzmodell zu verwenden, nämlich „eine an Karl Marx anschließende Entwicklung einer sozialistischen Komödientheorie“⁵¹ mit Peter Hacks als Vertreter aus der DDR und bei dem Schweizer Friedrich Dürrenmatt „eine genaue Umkehrung dieses sozialistischen Geschichtsoptimismus“⁵², da nur mehr die Komödie einen Umgang mit der Moderne und ihren Katastrophen ermöglicht.

Ein Paradigmenwechsel des Komischen, eine Um- und Aufwertung, macht sich vor allem im 20. Jahrhundert immer stärker bemerkbar: dessen Umschlag in Bitterkeit, Zynismus, dessen Grenzüberschreitung zur Parodie, Satire und Farce, zur Groteske und zur Tragik, mit der Tragikomödie als Paradigma.⁵³

Die Komik zeichnet sich vor allem durch ihre Doppelbödigkeit und Ambivalenz aus,

48 Vgl. Greiner: Die Komödie. S.322.

49 Ebd. S.322.

50 Kraft, Stephan: Zum Ende der Komödie. S.379.

51 Ebd. S.380.

52 Ebd. S.380.

53 Georgeta, Vancea: Humor und Komik in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. In: Vom Scheitern. Hrg.v. Ralf Schnell. Stuttgart.Weimar: Metzler 2000. (LiLi. Jg. 30. Hf.119). S.143.

die durch die Brechung der Stimmung schnell sichtbar wird. Jedoch finden nicht mehr Situations- und Charakterkomik ihre komische Verarbeitung im Drama, sondern Darstellungsart und Gestaltungsprinzipien erlangen die neue Aufmerksamkeit. „Vor allem Erzähl- und Sprachtechnik fungieren als Komiksignale und Mittel humoristischer Wirkung.“⁵⁴ Auch hier tritt nun wieder die Vermischung der komischen und tragischen Elemente in den Vordergrund, womit auch Lachen und Grauen ineinandergreifen und das provokative Kontrastmoment potenzieren. Die Themen beziehen sich jedoch auch auf Gewalt und Schrecken und die Bereiche des Ernsten und der Unterhaltung sind kaum noch zu trennen. Umso mehr wirkt das Lachen anstößiger, bizarrer, gleichzeitig aber auch wird es zweideutig, manchmal sogar absurd. Es entwickelt sich eine spezielle Form, mit den zeitlichen Geschehnissen umzugehen.

Der leichte Ton und der ausgeprägte Sinn für das Tragi-Komische, die Komisierung des Unheils, der zeitgeschichtlichen und existentiellen Katastrophen, die Tendenz, das Fatale in Witz und Unernst zu ziehen, der respektlose Umgang mit Mythen und Klassikern prägen den Stil, doch sind sie etwas mehr als ein Darstellungsduktus.⁵⁵

Die Welt unterliegt einem empfundenen Chaos, in der das Komische die Position als Kehrseite des Bösen einnimmt. Durch die Komik wird Distanz gegenüber politischen Grenzen gehalten, wodurch sie ihr Autonomie erlangt und gleichzeitig als „befreiende Lebens- und Darstellungskunst mit emanzipatorischen Spiel- und Tendenzcharakter“⁵⁶ erscheint. So ermöglichen die komischen Normverletzungen Tabus zu problematisieren und zu sprengen. Das Lachen spielt hier eine wichtige Rolle, denn es fungiert als Zusammen-Lachen mit all denen, die mit den Spielregeln der Kunst vertraut sind und kann dadurch „Betroffenheit und Unterhaltung, Tiefe und Karnevalisierung als integrale Bestandteile unserer Gesellschaft“⁵⁷ miteinander versöhnen. Georgeta Vancea beschreibt dieses Phänomen, über das Ernste lachen zu können, als „Lachphilosophie“⁵⁸, die Überlegenheit und Sieg über das Scheitern ausdrückt, aber auch ihre Zweideutigkeit, also das „oxymoronische Wesen“⁵⁹ der

54 Georgeta: Humor und Komik in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. S.143.

55 Ebd. S.144.

56 Ebd. S.144.

57 Ebd. S.144.

58 Ebd. S.144.

59 Ebd. S.144.

Komik. Sie schafft es, das Vertraute und Akzeptierte zu hintergehen, ein weiterer Grund, warum humoristische Formen förmlich zum Kunstprogramm werden,

um Problematisches zu vermitteln, denn sie verfügen über eine subversive Dynamik und ein regenerierendes psychisches Potential – sie untergraben die Verbindlichkeiten der Geschichte, die existenziellen Ängste und die Hemmschwellen der ernstesten Hochkultur.⁶⁰

So wie Komik und Tragik, verschmelzen auch die Ausdrücke des Lachens und des Weinens miteinander.

Das Lachen ist tragisch wie komisch und in dieser paradoxen Simultaneität ist die fundamentale Ambivalenz und Offenheit, das Gegensatzpotential des Komischen zu erkennen, in dem auch ein zweideutiges Lebens- und Zeitgefühl pulsiert: der Humor als eine Art modernes Ethos, das aggressive Negation und versöhnende Bejahung vereint.⁶¹

Es zeigt sich dadurch auch die Dynamik der Komik und ihr gleichzeitig behaftetes innovatives Wahrnehmungsphänomen, da durch einen plötzlichen Umschlag unsere Aufmerksamkeit auf unterschiedliche Blickwinkel gelenkt werden kann.

Die Komik lässt sich als ein inhaltliches Element der Komödie bestimmen, setzt es aber nicht zwingend voraus. Das Komische existiert als lebensweltliche Erscheinung, weshalb die literarische Komik daher nur ein Teilgebiet der Komik an sich ist. Es muss also zwischen dem vorliterarischen Phänomen der Lebenswelt und der literarischen Schreibweise unterschieden werden. „Literarische Komik ist immer intendiert und erfüllt eine kommunikative Funktion.“⁶² Sie wird als Gestaltungsprinzip eingesetzt und lässt sich eben nicht an ein Gattungsprinzip binden. Die Möglichkeiten Komik zu erfassen, werden in den nächsten Kapiteln genauer erläutert.

60 Georgeta: Humor und Komik in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. S.144.

61 Ebd. S.145.

62 Kost, Jürgen: Geschichte als Komödie. Zum Zusammenhang von Geschichtsbild und Komödienrezeption bei Horváth, Frisch, Dürrenmatt, Brecht und Hacks. In: Epistemia. Würzburgerische Wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft. Würzburg: Königshausen & Neumann 1996. S.18.

4. Die Komik – ein erklärbares Phänomen ?

Was Komik nun genau ist, konnte noch nicht klar definiert werden. Warum wir lachen und welcher Zusammenhang zwischen dem Grund und dem verlachten Objekt besteht, soll in diesem Kapitel genauer untersucht werden. „Komik ist alles, was zum Lachen anregt, jedoch nicht umgekehrt“⁶³, ist eine in der Sekundärliteratur häufig zitierte Übereinstimmung. Es scheint zu allererst nicht von Bedeutung zu sein über welche Dinge oder aus welchen Gründen gelacht wird, wichtig ist nur, dass nicht alles komisch ist, was uns zum Lachen reizt. Freude, Glück, Verzweiflung, Hysterie sind unterschiedliche Gefühlsregungen, die durch Lachen eine Möglichkeit des Ausdrucks finden, aber keinen Bezug zu Komik herstellen.

Wie auch die zu Beginn angeführte Wortgeschichte zeigt, bleibt der Begriff „komisch“ bis heute im alltäglichen Sprachgebrauch in seiner unterschiedlichen Verwendung. Etwas ist komisch bedeutet nicht nur, dass wir etwas für amüsant oder erheiternd empfinden, es geht auch mit der Konnotation des Ungewohnten, Seltsamen oder Absonderlichen einher. Der Zugang zur Empfindung dieses „Komischen“, gleich in welchem Sinne, erscheint besonders wichtig. Es regt sich ein Gefühl in uns, das sich auf verschiedene Weise äußern kann. Durch beispielsweise kulturelle Unterschiede bricht in einer witzigen Situation bei einigen Menschen schallendes Gelächter aus, während andere nur durch ein Schmunzeln dem Geschehen ihre Aufmerksamkeit beipflichten. Das Lachen an sich unterliegt einer schwer einteilbaren Ordnung und für Theorien wurde dieser Affekt oft abgewehrt. Denn Lachen ist ein Ausdruck, der nicht in Worte zu fassen ist. Dies wäre ein Widerspruch in sich. Das Lachen zum *logos* machen, erscheint unmöglich. Der Ausdruck der inneren Regung ist jedenfalls kein Hinweis auf die Intensität der Komik. Als immer gleicher Ausgangspunkt erweist sich das empfundene, erquickende Gefühl, das nicht externalisiert werden muss, uns aber einen Hinweis auf die verstandene Komik gibt.

Folglich ist der Satz „Alles komische reizt zum Lachen“ folgendermaßen zu

63 Vgl. Horn: Das Komische im Spiegel der Literatur. S.14.

verstehen: Alles Komische erregt ein Gefühl in uns, das zumindest die Tendenz zum Lachen bei sich führt und das Lachen in uns zumindest aufkeimen läßt.⁶⁴

Um aber eben diese Gefühlsregung zu empfinden, muss die Komik zuvor erst verstanden werden. Dies weist also darauf hin, dass die Komik zuerst durch einen intellektuellen Vorgang entschlüsselt wird und sich danach erst die Lust im Menschen regt, darauf zu reagieren. Das Komische wird hier somit als ein intellektueller und zugleich physischer Vorgang charakterisiert.

Clara Ervedosa zieht die Inkongruenztheorie, eine der ältesten Komiktheorien, als Grundlage heran, bei der der Hauptauslöser des Komischen in der „Inkongruenz zwischen Erwartung und Wirklichkeit“⁶⁵ liegt. Die Kollision zwischen Sein und Sollen, die sie genauer noch als Schock beschreibt, ergibt die Komik. Der Rezipient wird dabei durch den Eintritt einer unerwarteten Situation aus seiner gewohnten Umgebung herausgerissen. Damit setzt sie die Inkongruenztheorie mit der Schocktheorie gleich. Ein Schock betrifft unmittelbar die kognitive und sinnliche Ebene des Menschen und stellt für diesen, nach Helmut Plessner, auch eine „Grenzerfahrung“⁶⁶ dar, weil die gewohnte Ordnung außer Kontrolle gerät. Natürlich führt nicht alles Unerwartete zur Komik, sondern nur überraschende Gegensätze, die sich als inkongruent mit dem zuvor Gedachtem erweisen. Clara Ervedosa nennt drei Formen dieser Art von Kollision:

Sie kann das Aufeinanderprallen zweier semantischer Ordnungen umfassen. Sie kann aber auch Kollision zwischen einer semantischen Ordnung und einer nicht semantischen Ordnung bestehen. Oder sie kann [...] sogar die Form einer Kollision und der daraus entstandenen Bewegung zwischen zwei nicht semantischen Ordnungen annehmen. Vor allem in den letzten beiden kommt der nicht hermeneutische und ästhetische Charakter des Komischen zum Vorschein.⁶⁷

Im ersten Fall bezieht sich dies häufig auf ein Herabsetzen von einem höher eingestuften zu einem niedriger eingestuften Sinn. Eine Kollision kann aber auch durch die Abwesenheit von Sinn entstehen oder durch das Aufeinandertreffen von Sinn und Nicht-Sinn, welches meist als Witz bezeichnet wird. Gerade dieser lebt vom Nicht-Sinn

64 Horn: Das Komische im Spiegel der Literatur. S.14

65 Ervedosa: „Vor den Kopf stoßen“. S.68.

66 Plessner, Helmut. Lachen und Weinen. Eine Untersuchung nach den Grenzen menschlichen Verhaltens. Bern: Francke Verlag 1950. S.117.

67 Ervedosa: „Vor den Kopf stoßen“. S.70.

und den damit zusammenhängenden Strukturen. Dieter Henrich ist der Meinung, dass Komik auch durch absichtlich eingesetzte Satzmodelle hervorgerufen werden kann und bezeichnet diese als „freie Komik“⁶⁸. Passend dazu erklärt auch das historische Wörterbuch der Rhetorik die Möglichkeiten auf diese Weise Komik zu erzielen:

Zu den rhetorischen Techniken zur Erzielung komischer Kontrast- und Inkongruenzeffekte zählen im Bereich der Argumentation die überraschende Vermischung von Plausibilität und Absurdität, etwa durch parodistischen Umgang mit fehlerhaften Syllogismen, ferner der offenbare oder versteckte Kontrast zum normativ oder satirisch gesetzten common sense sowie in der elocutio allgemein die konterkariierende Verletzung von innerem und äußerem aptum bei sprachlicher Gestaltung, Stilhöhe und Adressatenbezug.⁶⁹

Das Aufeinanderprallen verschiedener Kollisionen definiert die Komik als Bewegung, da sie nicht aus dem jeweiligen außer Kraft gesetzten Kontexten resultiert, sondern aus den Vorgängen dazwischen. Es macht also das Zusammenspiel oder eben gerade die Inkongruenz der Ordnungen aus, die die Bewegung und somit auch die Komik „zum Rollen“ bringt.

In Zusammenhang damit soll auch das Scheitern erwähnt werden, das Jenny Schrödel⁷⁰ als notwendige Dimension der Komik bestimmt.

Stolpern, Sich-Versprechen oder Fallen, jene Missgeschicke, die sich konträr zu avisierten Handlungen und Intentionen verhalten und zugleich eine Fremdbestimmtheit offenbaren, ob sie nun bewusst inszeniert oder unfreiwillig geschehen, gelten geradezu als Paradebeispiele des Komischen. Das Scheitern stellt aber nicht nur einen zentralen Topos des Komischen dar, sondern mit dem komischen Geschehen wird auch eine Verletzung und Kritik von sozialen, ästhetischen, moralischen und anderen Normen und Vorstellungen verbunden, also ein momentanes Aussetzen oder Versagen von normativen Werten.⁷¹

Doch das Komische selbst kann nicht nur das Scheitern aufzeigen, sondern selbst auch in eine Krise geraten. Das Lachen als Reaktion auf die verstandene Komik kann absichtlich verweigert werden, während sogar das eigentlich Komische manchmal ins Unkomische kippt. Dabei entsteht eine Unsicherheit über die verlachte Situation, die

68 Henrich, Dieter: „Freie Komik“. In: Das Komische. Hrg.v. Wolfgang Preisendanz u Rainer Warning. München: Fink 1976. (Poetik und Hermeneutik VII). S.385.

69 Veding: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. S.1168/1169.

70 Schrödel, Jenny: Vom Scheitern der Komik. In: Komik. Ästhetik. Theorien. Strategien. Hrg.v. Hilde Haider-Pregler, Brigitte Marschall, u.a. Köln.Weimar: Böhlau Verlag. 2006. (Maske und Kothurn. Jg. 51. Heft 4). S.30.

71 Ebd. S.30.

somit die Komik in Frage stellt. Wie bereits erwähnt, stellt das Lachen keine Notwendigkeit der Komik dar, sondern kann eine von mehreren Reaktion auf diese sein. Wolfgang Iser bezeichnet die Wechselbeziehung zwischen Komik und Lachen als „Kipp-Phänomen“⁷², also ein dynamisches Geschehen, „das sich durch Momente des Zusammenbruchs von Positionen, Orientierungen, Wahrnehmungs- und Erkenntnisweisen auszeichnet.“⁷³ Für ihn ist das Lachen ein Anzeichen einer Krise, aber auch ihre Verarbeitung und Überwindung. Das Komische zeichnet sich hier dadurch aus, dass zwei oder mehrere Positionen aufeinandertreffen, die sich eigentlich gegenseitig in Frage stellen oder sogar ausschließen. Der inkongruenztheoretische Ansatz wird hier radikalisiert, indem das Phänomen als eines der wechselseitigen Negation auftritt. Das bedeutet, dass die Bereiche einander gegenseitig zum Kippen bringen und zu allererst nicht die an sich negativ oder an sich positiv besetzten Positionen existieren. Das Kippen des einen Geschehens bewirkt eine neue Ansicht auf das andere, das ein weiteres Kippen durch die neue Sichtweise des Geschehens bewirkt. Dadurch wird die Dynamik zu einem wesentlichen Charakteristikum der Komik. Der Rezipient darf dabei nicht außer Acht gelassen werden, da der Umschlag der Ereignisse die Unterbrechung seiner Wahrnehmung auslöst. Es öffnet sich eine Leerstelle und er verliert dabei die Übersicht, da der Rezipient mehreren Bereichen gleichzeitig ausgesetzt ist. Das Lachen kann eine Reaktion auf die Überforderung darstellen, die Helmut Plessner als „Krisenantwort des Körpers“⁷⁴ bezeichnet. Es entwickelt ebenfalls eine Doppeldeutigkeit, nämlich als Zeichen der Verarbeitung der Krise, aber auch ihrer Bestätigung. Der Körper reagiert noch, wenn der Verstand es nicht mehr kann. Wo nichts mehr zu sagen bleibt, weil der Mensch nicht mehr versteht, bleibt trotzdem die Antwort des Körpers.

Im Lachen lässt das Subjekt kurzzeitig los, wird vom Körper ergriffen und erlebt lust- und genussvoll, manchmal auch schmerzhaft, seine eigenen Körperlichkeit, was man als eine Erfahrung der Nähe und Teilhabe von Körper und Welt bezeichnen könnte.⁷⁵

72 Iser, Wolfgang: „Das Komische: Ein Kipp-Phänomen.“ In: Das Komische. Hrg.v. Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning. München: Fink 1976. (Poetik und Hermeneutik VII) S.399

73 Ebd. S.399.

74 Plessner: Lachen und Weinen. S. 117.

75 Schrödel: Vom Scheitern der Komik. S.32.

Das Lachen fungiert auch als Loslösung oder Distanzierung zum Betreffenden und das chaotische Prinzip muss dabei nicht ernst genommen werden. Diese Art der Reaktion verweist auf eine Möglichkeit der Verarbeitung der wahrgenommenen Krise.

Das Interessante dabei für die spätere Analyse ergibt sich aus der Bewegung des Vorganges der Veränderung von einem Zustand in den anderen und die damit in Zusammenhang stehende Reaktion des Rezipienten. Einerseits ist es wichtig zu erkennen, wie das Kippen der unterschiedlichen Geschehnisse ausgelöst wird und andererseits, wie und warum der Rezipient darauf antwortet. Daraus folgt, dass dies eine genaue Untersuchung der Komik beinhaltet, wie diese entsteht und verstanden wird.

4.2 Die objektiven Bedingungen der Komik

Die Komik steht in einer Verbindung mit dem Rezipienten, ohne den sie nicht funktioniert. Anne Thill beschreibt die Komik vor allem als „Reaktionsphänomen“⁷⁶ und verweist damit auf ihre speziell nur auf den Rezipienten ausgerichtete Produktion und gleichzeitig ihre Abhängigkeit auf dessen Erfahrungshorizont. Dies unterstreicht einmal mehr einen subjektiven Charakter der Komik. Das würde bedeuten, dass es das Komische an sich nicht gibt, weil es vom lachenden Subjekt abhängig ist, ob die Komik verstanden wird, oder nicht. Horn bezeichnet das Komische als „sekundäre Qualität“⁷⁷, und vergleicht es mit Farben, die nicht existieren würden, wenn es uns Menschen nicht gäbe und verweist damit auf die kognitive Funktion des Komischen, weil die Natur nicht komisch sein kann. Im Gegensatz dazu kann jedoch eine komische

76 Thill, Anne: Die Kunst, die Komik und das Erzählen im Werk Thomas Bernhards. Textinterpretationen und die Entwicklung des Gesamtwerks. In: Epistemata. Würzburgerische Wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft. Bd 738 – 2011. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011. S.20.

77 Horn: Das Komische im Spiegel der Literatur. S.18.

Situation nur dann lustig sein, wenn sie in Zusammenhang mit dem Ganzen gesehen wird. Ein Moment kann gleichzeitig komisch oder tragisch empfunden werden und steht demnach in Abhängigkeit zu seinem Kontext. Darum ist das Komische sowohl vom Objekt als auch vom aufnehmenden Subjekt her bedingt. Diesen Schluss zieht man daraus, weil sonst nicht erklärbar wäre, warum über gleiche komische Stoffe über kulturelle Grenzen hinaus gelacht wird. So unterscheidet beispielsweise András Horn, aber auch Karlheinz Stierle, zwischen objektiven und subjektiven Bedingungen des Komischen. Damit das Scheitern einer Handlung als Komisch bezeichnet werden kann, müssen bestimmte Voraussetzungen gegeben sein:

Objektive Voraussetzung für Komik ist, daß das Scheitern einer Handlung sinnfällig wird als Fremdbestimmtheit eines Handelns. Dies ist insbesondere dann der Fall, wenn die durch ein plötzliches Moment der Störung zur Unhandlung gewordene Handlung dennoch den Schein der Handlung bewahrt, und zwar als einer abgelenkten oder fehlgerichteten.⁷⁸

Stierle zieht als Beispiel den Film *Modern Times* von Charly Chaplin heran und erklärt, dass die mechanische Fortsetzung der Bewegung der Hände des Fließbandarbeiters nach seiner täglichen Arbeit deshalb komisch wirkt, weil sie fremdbestimmt und sinnfällig ist, nämlich durch den Umstand, dass er zuhause, wie durch Zwang, diese ruckhaften Vorgänge weiterführt. Das Subjekt scheint gefangen in sich selbst und diesen mechanischen Bewegungen zu sein und setzt die Fließbandarbeit ohne Fließband, also eigentlich kontextlos, fort. „Fremdbestimmtheit des Handelns wird da erst sinnlich evident, wo sie nicht einfach ein anderes Handeln bewirkt, sondern eines, das zur Handlungsintention sich konträr verhält.“⁷⁹ Das Subjekt, der Zweck und die Mittel der Handlung, sowie das Handlungsschema sind die Momente der Handlung, die eine entsprechende Fremdbestimmtheit zulassen und somit mögliche Formen des Komischen sind.

Für das Subjekt ergibt sich eine große Vielfalt an Möglichkeiten der Fremdbestimmtheit, die sich sowohl auf die natürliche, als auch auf die künstliche Konstitution beziehen kann. Von ersterem spricht man beispielsweise beim Rollentausch von Mann und Frau. Es wirkt komisch, wenn sich ein Mann wie eine

78 Stierle, Karl-Heinz: Komik der Handlung, der Sprachhandlung, der Komödie. In: Das Komische. Hrg.v. Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning. München: Fink 1976. S.238/239.

79 Ebd. S.240.

Frau verhält oder umgekehrt. Auch die Komik des Stolperns gehört gleicher Kategorie an, bei der uns komisch erscheint, dass die Füße ein gewisses Eigenleben entwickeln und das Ganze plötzlich zum Objekt eines Teils wird. Für die kulturelle Fremdbestimmtheit steht zum Beispiel das Verhältnis zwischen Herr und Diener, wobei der Untergebene dabei die Position des Herrn einnimmt oder umgekehrt. Unter Berücksichtigung des konkreten Falls kann man zusammenfassend sagen, dass alles, was von der Norm abweicht, für uns unter Komik subsumiert werden kann.

Für András Horn sind „der Unverstand, die Erniedrigung, das Übermaß, sowie das Mechanische die wichtigsten objektiven Bedingungen des Komischen.“⁸⁰

- ⤴ Der Unverstand wirkt auf unterschiedliche Weise komisch, je nachdem ob er sich auf eine Person oder einen Gegenstand bezieht. In beiden Fällen wird jedenfalls gegen alltagspragmatische Erwartungen verstoßen. So führt dies zu Selbst-, Sprach- oder Weltverkennen einer Person, oder zu Unsinn oder Paradoxem in Bezug auf einen Vorgang oder Gegenstand.
- ⤴ Die Niedrigkeit wird dann komikfähig, wenn sie sich beispielsweise durch Grobheit, Starrheit oder soziale, wie seelische Insuffizienz ausdrückt. Alles, was außerhalb der akzeptierten Normalität steht, repräsentiert sie. Ein Anzeichen dafür ist vor allem das Absteigen vom Geistigen ins Körperliche, wie auch der Vergleich des menschlichen Körpers mit der Tierwelt.
- ⤴ Mechanik und Wiederholungen wirken komisch, weil sie dem organischen Lauf des Lebens widersprechen, was schon zuvor am Beispiel des Chaplin-Films erklärt wurde.

Plötzlichkeit und Anschaulichkeit bilden die zentralen Begriffe, um den komischen Charakter der zuvor beschriebenen Merkmale überhaupt wirksam zu machen. Ein Satz allein kann nicht komisch sein, denn der Kontext fehlt. Je klarer und begreifbarer, also anschaulicher, die Situation zuvor dargestellt wurde, umso besser führt dies zum Verständnis oder Erkennen der Komik. Abstraktheit und Dauer sind hier also Fehl am Platz. Die Plötzlichkeit geht mit dem anfangs erwähnten durchbrochenen Erwartungshorizont einher. Das Durchbrechen der Norm wirkt aber nur dann, wenn es plötzlich und unerwartet geschieht.

80 Horn: Das Komische im Spiegel der Literatur. S.21/22.

4.3 Die subjektiven Bedingungen der Komik

Wie zuvor bereits erwähnt, ist der Rezipient notwendig, damit Komik überhaupt entstehen kann. Daraus ergibt sich das Problem, dass die Wirkung nicht in ein starres System einzuteilen ist, da die Komik unter anderem vom Bewusstsein des Subjekts abhängt. Das bedeutet weiters, dass nicht jeder Mensch Komik in gleicher Weise empfindet, sondern beispielsweise auf den Kontext bezogen kulturelle Unterschiede bedacht werden sollten.

Die Definition des Begriffs 'Komik' muß bezogen werden auf Kommunikationspartner und Kommunikationssituationen, die prinzipiell sozial und historisch gedacht werden müssen. Was für wen aus welchen Gründen komisch wirkt, kann nur unter Rekurs auf konkrete Kommunikationspartner und Kommunikationssituationen bestimmt werden.⁸¹

András Horn nennt trotzdem *formale Bedingungen*⁸², die seitens des Subjekts gegeben sein müssen, damit Komik entsteht. Um die Normabweichung erkennen zu können, bedient sich der Mensch seines Intellekts. Der Verstand vergleicht das komische Objekt mit seinen bekannten Begriffen und stellt gegebenenfalls den Widerspruch fest. Horn nennt hier die Distanz als subjektive Bedingung des Komischen. Es darf keine Identifikation stattfinden, sonst kann der komische Effekt nicht erzielt werden. Sobald Gefühle den Verstand in den Hintergrund verdrängen, empfinden wir beispielsweise Verachtung oder Mitleid. Der Zuschauer achtet demnach nicht mehr auf die Normabweichung oder Paradoxie, sondern fühlt sich moralisch an der Situation beteiligt. Emotionale Teilhabe und Lachen lassen sich hier aber nicht vereinen. Das Empfinden sorgt für die Identifikation, für das Mitfühlen mit den Personen und entfernt sich damit vom „Empfinden“ der Komik. Die Sympathie, die sich zuvor schon zu einer Person entwickelt hat, ist deshalb nicht verschwunden, sondern im Moment des Lachens nur ausgeblendet. Der Schmale Grad, der zwischen dem Verlachen eines Verprügelten und dem Mitfühlen desselbigen durchwandert wird, hängt auch von der

81 Schmidt, Siegfried J.: Komik im Beschreibungsmodell kommunikativer Handlungsspiele. In: Das Komische. Hrg.v. Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning. München: Fink 1976. (Poetik und Hermeneutik VII). S.168.

82 Horn: Das Komische im Spiegel der Literatur. S.153/154.

zuvor gegebene Information über die Situation ab. Je mehr oder genauer das Publikum über die Figur Bescheid weiß, desto weniger kann es über diese lachen. In den Komödien kann eine Bedrohung dann komisch wirken, wenn sie am Schluss abgewendet wird.

Als Gegenbeispiel dafür nennt Horn den schwarzen Humor, der den Ernst der Situation nicht ausklammert, die Aspekte des Entsetzlichen jedoch ausspart und dadurch verharmlost.

Etwa: „Mama, ich habe Papa gefunden,“ ruft der Bub und kriegt zur Antwort: „Kind, du sollst nicht dauernd im Garten graben!“ - Oder: „Mama, ich mag meinen kleinen Bruder nicht!“ - „Sei still. Du ißt, was auf den Tisch kommt!“⁸³

Die Anschaulichkeit ist hier nicht gegeben, eines der Kriterien, damit Komik funktioniert, denn die Opfer werden nur erwähnt, um Identifikation und Einfühlung zu vermeiden. Das eigentlich Nicht-Komische, worunter Themen wie Tod oder Krankheit fallen, darf also nicht anschaulich dargestellt werden. So ergibt sich paradoxerweise, dass beide – die Anschaulichkeit des Komischen und die Nicht-Anschaulichkeit des Nicht-Komischen, zu den Bedingungen des komischen Effekts zählen. Anders formuliert bedeutet das, dass der Rezipient die Situation als harmlos oder auch als Spiel einstufen muss und sie ihm nicht bedrohlich erscheinen darf, so dass der Zugang zur Komik damit frei wird.

Die Situation, die sich aus den obigen Witzen ergibt, wird durch ihre Verfremdung auch nicht ernst genommen. Man kann sich nicht vorstellen, dass diese Gespräche wirklich stattfinden sollen. Es erweckt den Anschein, dass es sich hier um einen absurden Kontext handelt. Der schwarze Humor greift Themen auf, mit denen der Mensch oft nicht recht umzugehen weiß und gibt dadurch die Möglichkeit darüber zu reflektieren. Worüber gescherzt wird, wirkt harmlos und setzt somit den Zugang zur Komik frei. Der Rezipient erkennt die Situation als Spiel und stuft sie in seinem Wahrnehmungsvermögen als ungefährlich ein, wodurch es zum Affekt des Lachens kommt. Wer also über tragische Themen, wie Tod oder Krankheit lacht, muss nicht gleichzeitig ein furchtbarer Mensch sein, sondern das zeigt nur, dass das Thema für ihn verfremdet wurde und es somit gleichzeitig zu keiner Identifikation kommt.

83 Horn: Das Komische im Spiegel der Literatur S.156.

Die zweite wichtige formale Bedingung ist die Erwartung. Die Normabweichung entsteht nämlich erst durch die Enttäuschung der zuvor konstruierten Erwartung. „Der komische Held ist nicht an sich selbst, sondern vor einem Horizont bestimmter Erwartungen, mithin im Hinblick darauf komisch, daß er diese Erwartungen oder Normen negiert.“⁸⁴ Auch diese kann wiederum von Mensch zu Mensch unterschiedlich ausfallen und Horn versucht dahingehend eine Gruppierung vorzunehmen. „Diese Disparatheit des Belachenswerten besagt im Grunde, daß faktisch unsere Urteile über Komik abhängig sind [...] davon, wie jung, wie dumm und wie roh wir sind.“⁸⁵ Alter und Intelligenz stehen somit in Zusammenhang mit den erlernten Normen, sowie mit der Erfahrung im Umgang mit ihnen. Die Eigenschaften, sensibel oder roh auf etwas zu reagieren, sind jedoch auf der Gefühlsebene verankert und bilden demnach den Kontrast zu den kognitiven Voraussetzungen. Hier zeigt sich erneut, dass Komik sich aus einem intellektuellen und einem physischen Vorgang zusammensetzt,

[...] denn Komik ist ein Resultat von Interaktion und Interferenz, ein duales Phänomen. Einerseits ist Lachen eine universale anthropologische Konstante, emotionell und intellektuell, interkulturell vermittelbar und gattungsübergreifend; andererseits ist Komik ein relationales Kontextphänomen, durch Anspielungen auf Vorwissen und Normen angewiesen und kulturell verankert, personen- und zeitgebunden.⁸⁶

Im späteren Verlauf der Arbeit bleibt leider kein Raum für die Untersuchung, ob beispielsweise der Altersunterschied eines Rezipienten positiv dazu beiträgt, dass die Komik in Bernhards Dramen verstanden wird. Dies stört aber den Verlauf der Analyse nicht, weil besonders die Wirkung der Komik in das Blickfeld der Betrachtung rückt und nicht ihre hermeneutische Erfassung.

Das nächste Kapitel befasst sich kurz mit Voraussetzungen im Aufbau eines Textes, damit der Rezipient ihn als komisch wahrnehmen kann.

84 Jauss, Hans Robert: Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden. S.105.

85 Horn: Das Komische im Spiegel der Literatur. S.162.

86 Vancea: Humor und Komik in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. S.134.

4.3.1 Komische Sprachverwendung

Es treten Ähnlichkeiten in Mustern auf, wie ein komischer Text beschaffen sein muss, damit der Rezipient ihn auch als komisch interpretieren kann. Charakteristisch dafür ist jedenfalls, dass der Text etwas meint, was er jedoch nicht explizit sagt. Susanne Schäfer bezeichnet dieses Nicht-Gesagte mit dem Begriff der „Uneigentlichkeit“⁸⁷. Wichtig für die entstehende Komik dabei ist die intensive Spannung zwischen dem Gesagten und Ungesagten.

Die Uneigentlichkeit komischer Texte findet man im wesentlichen realisiert bei Anspielungen, Andeutungen, rhetorischen Fragen (oft die Pointe eines Witzes), komischen Metaphern und (besonders in narrativen Texten) bei der Ironie. Alle uneigentlichen Formen auf der Ebene der Rhetorik, Stilistik oder Poetik haben dabei Verweischarakter bzw. sind nur über ihre pragmatische Anbindung interpretierbar.⁸⁸

Der Sprechakt besteht aus zwei Teilen, die jedoch in Diskrepanz zueinander stehen, nämlich die sprachliche Äußerung und ihre eigentliche Bedeutung. Interessant dabei ist, dass sie sich nicht gegenseitig ausschließen, sondern sich durch ihre dynamische Struktur kennzeichnen, ohne die die Komik ausbleiben würde. Beide Teile sollten im Bewusstsein des Rezipienten sein, denn nur dieser kann das Eigentliche, das nicht gesagt wird, durch die Spannung beider Ebenen interpretieren. Eine der Voraussetzungen besteht jedoch darin, dass Text und Rezipient bei nicht konventionellen Zusammenhängen über ein gemeinsames Kontextwissen verfügen, welches sich auch durch außersprachliche Informationen widerspiegeln kann. Eine mögliche Variante wäre der situative Kontext, der die Aussage durch redebegleitende Gestik oder Mimik unterstützt, welcher oft in Zusammenhang mit der Ironie verwendet wird. Der Rezipient muss also aktiv interpretieren, um den Sinn zu verstehen. Die Komik steht hier im Gegensatz zur Täuschung, die eine ähnliche Interpretation des Nicht-Gesagten verlangt. Bei der Komik wird die Absicht der Irreführung nicht verheimlicht und die trügerische Intention bei Zeiten aufgedeckt, während die Täuschung gerade das zu vermeiden versucht. Die Lüge will die Täuschungsabsicht verbergen und verlangt eigentlich nach einer Wahrheitsprüfung. Bei einem komischen

⁸⁷ Schäfer: Komik in Kultur und Kontext. S.107.

⁸⁸ Ebd. S.107/108.

Text wird vom Rezipienten jedoch nicht verlangt, dass er alles ernst nimmt, was man ihm aufdrängt.

Schäfer spricht von einer „kommunikativen Anomalie“⁸⁹ in Bezug auf die Komik, die dadurch entsteht, dass eine Äußerung gegen ihren anerkannten Gebrauch in einer Kommunikationssituation verwendet wird. Sie stellt gleichzeitig einen Vergleich zur Metapher her, die auch durch die semantische Inkompatibilität den Rezipient dazu zwingt, über das Gesagte oder eben nicht Gesagte zu reflektieren. Der Text entwickelt damit eine Appellfunktion, damit man die Bruchstelle interpretiert. Dabei wird vorausgesetzt, dass der Mensch grundsätzlich bereit und bemüht ist, den Sinnzusammenhang verstehen zu wollen. Die kommunikative Anomalie bringt eine Irritation mit sich und ergibt dadurch einen Bruch in der fiktiven Welt, wodurch der Rezipient aufgefordert wird, neue Referenzzusammenhänge zu suchen.

Die semantische bzw. kommunikative Anomalie ist also eine Art Komiksignal, das dem Rezipienten zu erkennen gibt, daß es sich um einen komischen Text handelt. Der Text weist aus sich hinaus und fordert den Rezipienten auf, mit ihm zu kommunizieren und ihn verstehend zu interpretieren.⁹⁰

Es handelt sich dabei um textinterne Komiksignale, die den Rezipient auffordern, über den Text zu reflektieren und ihn gleichzeitig nicht ganz so ernst zu nehmen. Es zeigt sich gelegentlich als schwierig, die Interferenz und die damit zusammenhängende Komik zu erkennen und sie dann auch noch aufzulösen, besonders im interkulturellen Transfer. Auch hier trägt der Kontext einen wesentlichen Bestandteil zur Wirkung von Komik bei.

In seiner pragmatischen Bestimmtheit lebe es [das Komische] zu einem nicht unbeachtlichen Teil von der Referenz auf konkretes außertextliches Kontextwissen, das auf praktischen Erfahrungswerten, kulturellem Weltwissen und logischen oder assoziativen Verknüpfungen aufbauen kann.⁹¹

Susanne Schäfer spricht daher auch von „expliziten Komiksignalen“⁹², die sozusagen den Rahmen setzen und gleichzeitig anzeigen, dass sich der Rezipient nicht mehr in einer ernsten Situation befindet. Sie zeichnen sich dadurch aus, dass sie durch ihre

89 Schäfer: Komik in Kultur und Kontext. S.111.

90 Ebd. S.112.

91 Ebd. S.131.

92 Ebd. S.131.

Auffälligkeit - sei es linguistischer, mimischer, oder gestischer Art - eine Interpretationshaltung aktivieren. Als Signale dienen beispielsweise Dialekte oder auch Soziolekte, mit denen die Sprache der komischen Figur eingefärbt ist und stehen damit im Gegensatz zur Hochsprache der nicht-komischen Personen. Zu den nonverbalen Auffälligkeiten zählen auch sich wiederholende Gestik, übertriebene Mimik, offensichtliche Verkleidungen oder auch ein seltsames Äußeres.

Bisher widmete sich die Arbeit nur den formalen Kriterien, wie Komik erzeugt wird und welche Voraussetzungen gegeben sein müssen, damit der Rezipient sie auch erkennt. Im weiteren Verlauf unterliegt nun die Reaktion der verstandenen Komik der Analyse.

5. Komik im ästhetischen Sinn

Bei Clara Ervedosa bildet das Physische eines ihrer zentralen Merkmale, die in Verbindung mit der Komik stehen. Sie bezeichnet die Bewegung vom intellektuellen Verstehen der Komik ins Nichts als ein Übergehen in das lustvolle Gefühl und gleichzeitig auch in den lustvollen Schock, welches sich auf unterschiedliche Weise, vor allem körperlich, äußern kann. Beispielsweise folgt daraus ein Lachen, das Helmut Plessner als Zustand beschreibt, in den man sich fallen lassen muss. Daraus erschließt sich, dass der Körper zuvor in einer Starrheit gefangen ist, aus der er durch das plötzliche Gefühl des Lachens herausgerissen wird. Jenes Empfinden des Loslachens spürt der Mensch manchmal so stark, dass er sich dagegen wehrt, damit es nicht überraschend herausplatzt. Dabei verliert die Person die Kontrolle, den eigenen Körper zu beherrschen.

Dieses Ins-Lachen- und -Weinen-Geraten und -Verfallen zeigt, zumal im Hinblick auf den eigentümlich selbständigen Prozeß, der dann einsetzt und sich häufig der Dämpfung und Steuerung bis zur völligen Erschöpfung entzieht, einen Verlust der Beherrschung, ein Zerbrechen der Ausgewogenheit zwischen Mensch und physischer Existenz.⁹³

Dieser Verlust kennzeichnet jedoch als Reaktion die Antwort auf eine entsprechende Situation. Das Lachen führt zwar zur Entzweiung der Einheit zwischen Körper und Seele, ist jedoch die letzte mögliche Form der Äußerung auf die zuvor beispielsweise nicht beantwortbare Lage und fungiert als Zeichen, dass Komik verstanden und gleichzeitig darüber reflektiert wurde. „Wer nicht weiß, oder erkennt, was ein bestimmter komischer Held negiert, braucht ihn nicht komisch zu finden.“⁹⁴ Das Lachen versteht sich als Ausdruckscharakter, der unartikuliert, denn es ist eben kein Wort, durch Lautwerden etwas erwidern kann.

Zeugt dies auf der einen Seite für den eruptiven Einsatz, die einschneidende Tiefe der Desorganisation und für die Ungehemmtheit des körperlichen Geschehens, so auf der anderen Seite für die nicht zu übersehende soziale

93 Plessner: Lachen und Weinen. S.86.

94 Jauss, Hans Robert: Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden. In: Das Komische. Hrg.v. Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning. München: Fink 1976. (Poetik und Hermeneutik VII). S.105.

Komponente, die mit der Funktion des Signals zwar nicht ganz falsch, aber doch sicher zu eng gefaßt ist.⁹⁵

Das Lachen findet sich hier als Ausdruck von etwas Positivem oder Optimistischem wieder. Die Komik wird als „Freude an der Befreiung aus der eingefahrenen Enge“⁹⁶ interpretiert und bringt eine angenehme physiologische Wirkung mit sich. Jedoch gewann diese optimistische Perspektive der Komik erst seit Mitte des 17. Jahrhunderts und vor allem im 18. Jahrhundert durch die Sensualismusdebatte an Bedeutung. Davor fand nur eine pessimistische Sichtweise des okzidentalen Denkens weiten Anklang, wie auch anfangs bei Platon und Aristoteles kurz erwähnt. Vertreter dieser Richtung in der Neuzeit sind vor allem Thomas Hobbes und Henri Bergson. Sie reflektieren jedoch über das Verlachen anderer Personen und das damit verbundene Überlegenheitsgefühl dem Verlachten gegenüber. Diese Empfindung entsteht aber nur dann, wenn sich die Person außerhalb der lächerlichen Situation befindet und dadurch nicht unmittelbar betroffen ist. Gleich einer komischen Situation findet hier das Durchbrechen des Erwartungshorizontes statt, nur dass in diesem Fall eine Person eine Norm nicht einhält oder eben bestimmte Erwartungen nicht erfüllt.

Kant schränkt das Überlegenheitsgefühl etwas ein, indem er näher bestimmt, wann dieses auftritt, denn eigentlich sieht er im Lachen die Freude am Verpuffen von Sinn.

Es fügt sich also einem einheitlichen Verständnis, wenn derjenige uns komisch erscheint, der für seine körperlichen Leistungen zu viel und für seine seelischen Leistungen zu wenig Aufwand im Vergleich mit uns treibt, und es ist nicht abzuweisen, daß unser Lachen in diesen beiden Fällen der Ausdruck der lustvoll empfundenen Überlegenheit ist, die wir uns ihm gegenüber zusprechen. Wenn das Verhältnis sich in beiden Fällen umkehrt, der somatische Aufwand des anderen geringer und sein seelischer größer gefunden wird als der unsrige, dann lachen wir nicht mehr, dann staunen und bewundern wir.⁹⁷

Durch die entstehende Verbindung zwischen über etwas lachen und jemanden verlachen, ergibt sich somit ein Zusammenhang zwischen Komik und Lächerlichkeit. András Horn unterscheidet deshalb zwei Arten der Komik: „Das Lächerliche als der komische Gegenstand und das Lustige als Produzent des Komischen. Das heißt: Das Ausgelachte, der komische Gegenstand, ist vor allem lächerlich; derjenige, dank dem

95 Plessner: Lachen und Weinen. S.89/90.

96 Ervedosa: „Vor den Kopf stoßen“. S.80.

97 Freud: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. S.182.

wir lachen, der Produzent des Komischen, vor allem lustig;⁹⁸

Der Lachende amüsiert sich über den Umstand, dass sich derjenige, über den er lacht, aus eigener Schuld in einer Situation falsch und damit für ihn gleichzeitig komisch verhält. Zu Missinterpretationen kommt es dann folglich, wenn der Betrachter nicht weiß, dass der Verlachte nicht aus freien Stücken so handelt und sich dadurch in seiner Position angegriffen und verletzt fühlt. Beide Personen befinden sich im Moment des Lachens auf unterschiedlichen Wahrnehmungsebenen, wodurch sich erklären lässt, dass eigentlich nicht das Individuum an sich verlacht wird, sondern „das chaotische Prinzip“⁹⁹, das der Verlachte verkörpert. „Wer lacht, tritt aus dem Kommunikationszusammenhang des Handelns heraus und wird zum Betrachter, und nur solange er auf das handelnde Eingreifen verzichtet, kann sich ihm das komische Faktum als dieses repräsentieren.“¹⁰⁰ Dabei darf nicht vergessen werden, dass die Situation als harmlos eingestuft werden muss und dass der Zuschauer sich klar vor Augen führt, dass es sich um eine nicht reale Szene handelt, damit Komik entsteht.

Da das Komische das allgemein Anerkannte und das Vertraute zu hintergehen scheint, läßt sich das Verhältnis des Rezipienten zu dieser Erscheinung psychologisch vielleicht so erklären, daß jener die komische Abweichung so lange verlacht, wie er sie nicht als Bedrohung empfindet und sich noch in Sicherheit glaubt.¹⁰¹

Das vorgetäuschte Spiel ist notwendig, damit der Betrachter die Distanz dazu erhält und sich in einer sicheren Umgebung fühlt, die ihn nicht direkt betrifft. So eröffnet sich ihm auch später die Möglichkeit über das dargestellte Prinzip zu reflektieren und erklärt gleichzeitig, warum über einen Menschen gelacht werden kann - im Sinne des Überlegenheitsgefühls – und warum gerade dies auch die Empfindung über die Befreiung der Fesseln der Ordnung signalisiert. „Wenn die Komödie das Spiel im Spiel sucht, so gerade aus dem Grunde, daß so der Realitätseffekt des im Spiel erscheinenden ‚Nichtspiels‘ komisch ausgenutzt werden kann.“¹⁰²

Daraus zeigt sich mehrfach die Bestätigung, warum in komischen Gattungen die

98 Horn: Das Komische im Spiegel der Literatur. S.17.

99 Ervedosa: „Vor den Kopf stoßen“. S.85.

100 Stierle: Komik der Lebenswelt und Komik der Komödie. S.372.

101 Schäfer, Susanne: Komik in Kultur und Kontext. In: Studien Deutsch. Hrg.v. Dietrich Krusche und Harald Weinrich. Bd.22. München: Iudicium Verlag. 1996.S.17.

102 Stierle: Komik der Lebenswelt und Komik der Komödie. S.373.

Figuren nur typisiert werden, anstatt sie durchgängig zu charakterisieren. Die Charaktere bleiben unentwickelt, damit keine Identifikation stattfindet. Dem Publikum wird vermittelt, dass es sich nicht um eine Abbildung einer realen Lebenssituation handelt, damit es die Distanz zu den gezeigten Funktionshüllen hält und das vorgespilte Lebensprinzip „von außen“ zu betrachten, anstatt sich „einzufühlen“.

5.2 Komik und Schock

Clara Ervedosa vergleicht die Komik, die als eine Folge der Unterbrechung der Erwartungshaltung definiert ist, mit dem Schock. Dieser wird nicht als negatives Ereignis bestimmt, sondern meint nur das unerwartete Durchbrechen eines „Perzeptionsprozesses“¹⁰³. Dieses Innehalten ist wertneutral zu betrachten und erhält erst durch den jeweiligen Kontext und der Erwartung des Rezipienten eine negative oder positive Konnotation. Sie bestimmt vier dem Schock inhärente Eigenschaften, die hier kurz erläutert werden sollen, weil sie nachher auch in der Werkanalyse ihre Verwendung finden.

Als erste Erscheinung bestimmt sich die Peripetie des Schocks und meint damit das Umschlagen von einem Zustand in den anderen. Er wird dadurch als eine Bewegung charakterisiert, die jedoch plötzlich erfolgen muss. Daraus ergibt sich die zweite Eigenschaft, die der Schock mit sich bringt, nämlich der Plötzlichkeitsmodus. Die Wahrnehmung des Rezipienten wird unerwartet, also von einem Moment auf den anderen, durchbrochen, geht so mit einem Überraschungsmoment einher und tritt gleichzeitig in Form eines besonderen Ereignisses auf. Die dritte Qualität ist somit die Konnotation des Schocks mit der momentanen Erfahrung. Als letzte Eigenschaft erweist sich die Intensität. „Der Schock ist dramatisch in dem Sinne, dass seine Energie

103 Ervedosa: „Vor den Kopf stoßen“. S.89.

sich gebündelt an einem Punkt niederschlägt.“¹⁰⁴ Er kann sich zeitlich nicht ausdehnen und entfaltet seine Wirkung erst durch seine „geballte Ladung“.

Clara Ervedosa entwirft eine Definition der Literatur, die sich durch die zuvor beschriebenen Qualitäten des Schocks charakterisiert:

Schockliteratur meint also eine Literatur, die sich über Diskontinuitäten definiert, d.h. die fortlaufend Inkongruenzen zwischen dem Sein und dem Sollen aufbaut, die Wahrnehmungsgewohnheiten der Leser/Zuschauer herausfordert.¹⁰⁵

Es zeigt sich, dass das Gefühl des Schocks und das der Komik nicht weit auseinander liegen, da sie auf ähnlichen Themen und auch Kompositionsweisen beruhen. Beide setzen voraus, dass in einem Überraschungsmoment die Erwartungshaltung des Rezipienten, abhängig von dessen Erfahrung in Verbindung mit dem jeweiligen Kontext, erschüttert beziehungsweise seine Wahrnehmung durchbrochen wird und je nach Anschaulichkeit und Intensität der gegebenen Situation eine Regung entsteht, die auf ganz unterschiedliche Weise geäußert werden kann. Ob der Schock oder die Komik die Reaktion auf das Dargestellte ist, entscheidet sich dann durch die gelungene oder absichtlich vermiedenen Identifikation mit der Figur und/oder der dargestellten Szene. „Auch die Akzentuierung und Intensivierung der theatralischen und künstlichen Dimension der Sprache und des Textes“¹⁰⁶ entscheiden über eine komische oder schockartige Wirkung.

Die Begriffe Schock oder Komik werden hier benutzt, um eine mehr oder weniger intensive Wirkung zu erzielen und sollten demnach nicht mehr hermeneutisch, sondern ästhetisch erfasst werden, woraus sich jedoch ihre Schwierigkeit ergibt.

Im weiteren Verlauf der Arbeit erfolgt nun die Analyse der ausgewählten Dramen Thomas Bernhards. Die Untersuchung betrachtet besonders, wie die Effekte Schock und Komik im Werk funktionieren, welche Voraussetzungen erfüllt sind, und welche Mittel herangezogen werden, um Wirkung zu erzielen.

104 Ebd. S.91.

105 Ervedosa: „Vor den Kopf stoßen“. S.92.

106 Ebd. S.261.

6. Die Elemente des Schocks und der Komik in Thomas Bernhards Dramen *Die Macht der Gewohnheit*, *Immanuel Kant* und *Der Theatermacher*

Clara Ervedosa teilt Thomas Bernhards Schreiben in zwei voneinander getrennte Phasen ein, in denen seine Werke entweder auf die Wirkung des Schocks oder auf die der Komik ausgelegt sind. Die Dramen zählen ihrer Meinung nach zur späteren Periode und erzielen deshalb einen rein komische Effekt beim Publikum. Bei näherer Betrachtung fällt jedoch auf, dass Techniken unterschiedlicher Art bestimmt werden können, die einerseits Schock und andererseits Komik zur Folge haben. Unabhängig von der Zeit, in denen die Werke entstanden sind, treten somit beide Phänomene gleichwertig auf und ergänzen einander. Dass sie auf eine Wirkung abzielen, unterstreicht vor allem den ästhetischen Charakter der Dramen, „bei denen es jedenfalls nicht darum geht, Sinn mitzuteilen“¹⁰⁷.

Im folgenden Kapitel soll nun anhand des Modells von Clara Ervedosa gezeigt werden, welche Techniken in den Werken ihre Anwendung finden, um beim Rezipienten eine Wirkung, sei es die des Schocks, oder eben die der Komik, auszulösen,

6.2 Die Wirkung des Schocks

6.2.1 Drastik

Das Thema an sich hat von Beginn an großen Einfluss darauf, wie sich der Leser dem Text gegenüber verhält. Motive, „wie Krankheit, Wahnsinn, Tod, die Gemeinheit und Geistlosigkeit der Mitmenschen, die Beschränktheit der Österreicher und die

¹⁰⁷ Ervedosa: „Vor den Kopf stoßen“. S.275.

vergebliche Suche nach Vollkommenheit¹⁰⁸, die dem gängigen Repertoire Thomas Bernhards angehören, sind negativ konnotierte Begriffe, mit denen zweifellos eine Erschütterung erzielt werden kann.

In den ausgewählten Dramen *Die Macht der Gewohnheit* (MdG), *Immanuel Kant* (IK) und *Der Theatermacher* (TM) rückt für die von Krankheit geplagten Protagonisten vor allem die Frage nach dem Sinn ihrer Existenz in den Mittelpunkt des Geschehens. Caribaldi, Kant und Bruscon verkörpern drei Künstlerfiguren, die ihren selbst auferlegten Ansprüchen des Lebens nicht gerecht werden. Brüchig in ihrer physischen Gestalt, sowie zerrüttet in ihrer psychischen Verfassung, quälen sie sich und ihre Mitmenschen durch den Alltag. Viel erfährt der Leser über die Figur nicht, doch das Erscheinungsbild lässt sich in den Dramen ähnlich zusammenfügen. Die Einführung der Figuren erfolgt auf vergleichbare Weise. Zu Beginn erfährt der Leser zwar nichts über das Aussehen des Protagonisten, sein Leid wird jedoch sofort zur Schau gestellt. In *Die Macht der Gewohnheit* weist der Jongleur auf die altersbedingte Schwäche des Zirkusdirektors Caribaldi hin, dem regelmäßig auf Grund seiner ungeschickten Finger das Kolophonium aus der Hand fällt.

CARIBALDI *den Bogen gleichmäßig mit dem Kolophonium einstreichend* Alle Augenblicke fällt mir / das Kolophonium / aus der Hand / und auf den Boden
JONGLEUR Die Fingerschwäche / Herr Caribaldi / möglicherweise / altersbedingt (MdG 260)

Auch das Spielen auf dem Cello vollzieht der Zirkusdirektor eigentlich nur, damit sich keine Konzentrationsschwäche bemerkbar macht, die durch das voranschreitende Alter entstehen könnte.

CARIBALDI Das Forellenquintett / übe ich / zwanzig Jahr / Eine Therapie / müssen Sie wissen / Spielen Sie ein Instrument / ein Saiteninstrument / hat mein Arzt gesagt / Damit Ihre Konzentration nicht nachläßt (MdG 261)

Doch nicht nur kleine Gebrechen, wie „fatale Rückenschmerzen“ (MdG 264), die mit der Zeit in Erscheinung treten, sondern auch sein Holzbein charakterisieren Caribaldi als gebrochene Figur. Anfangs hat es den Anschein, als würde die physische Schwäche nur durch andere Mitglieder der Gruppe bemerkt werden, doch sogar der Zirkusdirektor selbst gesteht sich im Laufe des Dramas seine körperlichen Mängel ein.

108 Ervedosa: „Vor den Kopf stoßen“. S.263.

Sehr ähnlich verhält es sich auch mit Bruscon, der Figur aus *Der Theatermacher*, die ich wegen der gleichartigen Präsentation vorziehen möchte, obwohl zeitgemäß das Drama *Immanuel Kant* früher einzureihen wäre. Diese Figur wird zwar nicht von altersbedingten Leiden geplagt, doch auch hier stehen die Gebrechen einer empfindlichen Person an der Tagesordnung.

BRUSCON [...] andererseits erkälte ich mich / ziehe ich den Mantel aus / Alle Augenblicke von Husten gequält / von Halsschmerz gepeinigt / in Schweiß gebadet / *Wirt will ein Fenster öffnen* / BRUSCON herrscht ihn mit hochgeschleudertem Stock an / Unterstehen Sie sich / dann sitze ich ja in der Zugluft / *kauert sich zusammen* (TM 17)

Sogar seine Frau quält sich mit der Krankheit des „Kopfschmerz“ (TM 19), während Bruscon unter einer „Nierengeschichte“ (TM 19) leidet. Auch die Regieanweisung „erhebt sich wieder mühselig“ (TM 19) unterstreicht seine schlechte Befindlichkeit. Mit dem Voranschreiten der Handlung intensiviert sich auch der elende Zustand der Figur, Bruscon benennt sich selbst sogar als „Schmerzensmensch“ (TM 52).

In *Immanuel Kant* erträgt der Protagonist die schlimmste Situation. Er kann seinen Körper zwar noch bewegen, jedoch muss ihm ständig zum Hinsetzen oder wieder Aufstehen Hilfe geleistet werden. Die ganze Handlung erstreckt sich auch dahingehend, dass er sich auf Grund seines Augenleidens auf der Schiffsreise nach Amerika befindet. Die Sehkrankheit bestimmt auf erdrückende Weise das Geschehen.

KANT geht zu seinem Klappstuhl [...] setzt sich in den Klappstuhl / Achnein / will wieder auf, es gelingt ihm aber nicht allein / Frau Kant und der Steward helfen ihm / Manchmal scheint mir / ich höre auch schon schlecht / Andererseits höre ich / je schlechter ich sehe / desto besser / ein einziger Wettlauf / um das Augenlicht / Amerika / meine einzige Hoffnung (IK 258/259)

Jede dieser Figuren muss also entsprechende Beeinträchtigungen in ihrer Gesundheit ertragen, wie auch Leonhard Fuest formuliert: „Die Bernhardsche Welt hat einen tödlichen ‚Knacks‘. Sie schwankt und hinkt, befindet sich in permanenter Lebensgefahr und Aufruhr.“¹⁰⁹ Die Krankheiten und Leiden der Figuren stehen in zwingendem Zusammenhang mit ihrer Existenz. Die Protagonisten selbst erfassen ihr kränkliches Gemüt jedoch als nichts rein Negatives. Denn je mehr sich der elende Zustand

109 Fuest, Leonhard: Kunstwahnsinn Irreparabler. Eine Studie zum Werk Thomas Bernhards. In: Beiträge zur Literatur und Literaturwissenschaft des 20.Jhd. Hrg.v. Eberhard Mannack. Bd.20 Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang Vlg 2000. S.41.

intensiviert, desto besser aktiviert sich ihr Geist. Verstand und Krankheit stehen in einer Wechselwirkung, bei der ein Ausgleichsverfahren stattfindet. Durch geistige Anstrengung können die körperlichen Fehler kompensiert werden. So stellen die Figuren die Ansprüche an sich selbst und ihr Leben utopisch hoch, weshalb diese auch unerfüllbar bleiben. Es scheint sich daraus ein unaufhebbarer Kreislauf zu ergeben, dem weder Caribaldi, noch Bruscon oder Kant entkommen können. „Die Leiden der Protagonisten sind außerdem als Ausdruck ihres Verfalls Indiz für den allgemeinen Lebensprozeß als Verfallsprozeß, dem diese trotz Denkens nicht ausweichen können.“¹¹⁰ So erfährt auch in den Dramen das Thema der Krankheit besonderen Zuspruch, da der verstörende Effekt für den Leser eben besonders durch diese Unvereinbarkeit des Leidens mit den verfolgten Lebensansprüchen entsteht. Eine Figur, die sich einerseits durch körperliche Schwächen in eine Opferrolle positioniert, und andererseits ihre Mitmenschen als Mittel zum Zweck benutzt, wirkt erschütternd. Auf diese Weise entstehen unterschiedliche Machtstrukturen zwischen den Personen, aus denen keiner zu entkommen weiß. „Aus Angst vor Hilflosigkeit, aus Angst, im Elend zurückgelassen zu werden, vollzieht der Verkrüppelte einen Akt der Bemächtigung eines Gesunden mit dem Ziel, ihn vollkommen an sich zu ketten.“¹¹¹ In *Die Macht der Gewohnheit* bewirkt die Fingerschwäche des Zirkusdirektors das Fallenlassen des Kolophoniums, das der Jongleur immer wieder bereitwillig für seinen Arbeitgeber aufhebt. Auch die Tochter von Bruscon massiert ihrem Vater ohne Widerwillen die Füße (TM 52), der sich von der Anstrengung der Szenenproben erholen muss. In *Immanuel Kant* trägt Ernst Ludwig seinem Herrn den Vogel hinterher, der dafür aber wenigstens bezahlt wird. Die Nebenfiguren stehen aber nicht nur in einem Machtverhältnis, sondern zugleich auch in einem starken Abhängigkeitsverhältnis. Dieses könnte ein wenig durch die physischen Gebrechen der Machtfigur geschmälert werden, aber auf Grund der bereitwilligen Unterwerfung der Gegenspieler entstehen keine Zweifel an den unterschiedlich gewichteten Positionen.

110 Schiefer, Bettina: Die Künstlerfigur in Thomas Bernhards Schriften „Frost“, „Das Kalkwerk“, „Die Macht der Gewohnheit“, „Über allen Gipfeln ist Ruh“ und „Der Untergeher“. Diplomarbeit. Univ. Wien 1991. S.26.

111 Schneider, Franz: Plötzlichkeit und Kombinatorik. Botho Strauß, Paul Celan, Thomas Bernhard, Brigitte Kronauer. Frankfurt am Main: Lang Verlag 1993. (Europäische Hochschulschriften. Reihe 1. Deutsche Sprache und Literatur; Bd.1411). S.135.

Alle drei Protagonisten spiegeln Figuren wider, die die Menschen in ihrer Umgebung unterdrücken und ihnen ihren Lebensstil aufzwingen wollen. Mit Leichtigkeit scheint dieses Vorhaben jedoch erfüllbar zu sein, da sich die Nebenfiguren der Dramen kaum dagegen auflehnen. So wie sich Caribaldi, Bruscon und Kant nicht von ihren Krankheiten lösen können, gibt es kein Entkommen aus den Machtverhältnissen für ihre Untergebenen.

Trotzdem treten Figuren auf wie der Jongleur, sowie auch der Dompteur, die versuchen, dem Abhängigkeitsverhältnis zu enttrinnen, wobei Ersterer dabei kläglich scheitert. Der Jongleur droht Caribaldi förmlich mit dem „französischen Brief“ (MdG 273), der ihn aus der Abhängigkeit zu Caribaldi lösen soll, weil er ihm ein neues Geschäftsverhältnis bietet. Doch der Zirkusdirektor entlarvt den Brief als Fiktion und so auch die Möglichkeit des Jongleurs zu entkommen.

CARIBALDI [...] und Ihr Brief von dem Direktor des Sarrasani / ist einer jeder Hunderte von gefälschten Briefen / die Sie mir in den ganzen zehn oder elf Jahren / die Sie bei mir sind / schon unter die Nase gehalten haben / Zeigen Sie mir das Angebot / Zeigen Sie mir das Angebot / *zupft ein paarmal kurz die Saiten und hält den Cellobogen fest, wie zum Spiel / Jongleur tritt einen, dann noch einen Schritt zurück* (MG 286)

Der Zirkusdirektor zwingt seine Truppe zum Üben an den Instrumenten, aber auch zum Verbessern ihrer Zirkusnummern und dirigiert ständig ihr Leben. Es lässt sich schnell erkennen, „[...] daß es sich bei der regelmäßigen Quintettprobe in Caribaldis Wohnwagen um einen rituellen Akt der Unterwerfung handelt.“¹¹² Die einzelnen Mitglieder der Zirkustruppe des Direktors werden nicht wie Menschen behandelt, sondern von Gleichem instrumentalisiert, um die Wunschvorstellung, das perfekte Forellenquintett einzustudieren, zu erfüllen. So wie die Musiker, die eigentlich Zirkusakteure sind, ihre Instrumente unter Kontrolle halten sollten, taktiert sie Caribaldi mit seinem Cellobogen. Sie dienen als „Marionetten“ (MdG 283), dessen sich beispielsweise der Jongleur bewusst ist, versuchen jedoch nicht sich dagegen zu wehren.

112 Jürgens, Dirk: Das Theater Thomas Bernhards. In: Historisch-kritische Arbeiten zur deutschen Literatur. Hrg.v. Herbert Kraft. Bd. 28. Frankfurt am Main: Lang Verlag. 1999. S.191.

JONGLEUR [...] Durch diese Tür / kommen Ihre Opfer herein / Herr Caribaldi / Ihre Instrumente / Herr Caribaldi / Nicht Menschen / Instrumente (MdG 269)

Die Enkelin von Caribaldi wird gezwungen dessen Tochter und Frau, die beide bei einer Seiltanznummer ums Leben kamen, zu ersetzen und stürzt dabei zwar nicht vom Seil, aber in ihr eigenes Unglück. Ihr Alltag ist bestimmt durch die auferlegten Übungen und Anweisungen, die ihr der Zirkusdirektor kommandiert.

Enkelin stellt sich vor Caribaldi auf und macht auf sein Kommando eine Übung, die darin besteht, daß sie einmal auf dem rechten, einmal auf dem linken Bein steht, auf den Fußspitzen; steht sie auf dem rechten, hebt sie das linke Bein usf.: [...] CARIBALDI mit dem Cellobogen taktierend / Einszwei / Einszwei / Einszwei / Einszwei / Einszwei / Einszwei / Einszwei / Einszwei / Einszwei / Einszwei / Einszwei / Einszwei / Einszwei / Einszwei / Einszwei / So halt / Enkelin hört auf, erschöpft / Caribaldi befiehlt / Äpfel schälen / Schuhe putzen / Milch abkochen / Kleider bürsten / Und pünktlich zur Probe / verstehst du / Du kannst gehen (MdG, 284)

Doch nicht nur Caribaldi dirigiert das Machtverhältnis zu seiner Truppe, auch innerhalb dieser zeichnen sich bestimmte Rangordnungen ab. Der Dompteur stellt den Spaßmacher in Abhängigkeit zu sich und füttert ihn ähnlich einem Tier mit Fleisch, das er ihm auf den Boden wirft. Als Gegenleistung stellt er dem Dompteur immer ein frisches Bier auf das Klavier und ärgert damit gleichzeitig den Direktor. Der Dompteur erlangt dadurch eine Sonderstellung in der Zirkustruppe. Er ist auch der einzige, der regelmäßig die Quintettprobe sabotiert und sich somit gegen die Regeln des Caribaldi auflehnt. Am Schluss wirkt der Dompteur als die treibende Kraft, warum der Anspruch Caribaldi nicht erfüllt werden kann und sein Vorhaben kläglich scheitern muss.

Sehr ähnliche Machtstrukturen existieren in *Der Theatermacher*. Bruscon steht an der Spitze der Rangordnung und nimmt gleichzeitig den Platz des Patriarchen in der Familie ein. Sowohl seine Frau, seine Tochter, als auch sein Sohn unterstehen seinen Anweisungen und haben diesen sorgsam zu folgen. Doch zusätzlich im außerfamiliären Bereich verteidigt Bruscon mit Überzeugung seine Machtposition. Da er sich selbst, und seine Tochter ihren Vater unter Zwang, als „de[n] größte[n] Schauspieler aller Zeiten“ (TM 65) bezeichnet, verlangt er aus diesem Grund vom Wirt des Gasthofs und sogar von der Feuerwehr des Dorfes eine besondere Behandlung.

BRUSCON [...] Faßbinder und Feuerwehrhauptmann / Daß es das noch gibt / Gehen Sie hin / und sagen Sie wer ich bin / und sagen Sie ihm / daß seine Familie selbstverständlich / freien Eintritt hat / [...] er bekommt ein Exemplar meines Stückes / mit meiner Unterschrift / [...] schließlich ist eine solche von mir gegebene Unterschrift / eines Tages ein Vermögen wert / wenn ich nicht nur als Schauspieler / sondern auch als Dramatiker als der große Bruscon erkannt bin (TM 27)

Ähnlich wie Caribaldi dirigiert Bruscon das Leben seiner Familie. Sein Anspruch, das selbst geschriebene Theaterstück aufzuführen, kann nur erfüllt werden, wenn seine Schauspieler genau das verwirklichen, was Bruscon im Sinne hat. Auch hier fungieren die Mitglieder seiner Familie als Marionetten, an deren Fäden er schlussendlich zieht. Der „Theatermensch“ (TM 24), als den er sich selbst auch bezeichnet, leidet natürlich, wie auch Caribaldi, an der Unfähigkeit der Schauspieler, der er versucht durch seine ständige Kontrolle eine Ende zu setzen.

BRUSCON [...] Tatsächliche Ferruccio / wir haben nichts zu lachen / stell dich dahin / zeigt mit dem Stock an, wo sich Ferruccio hinstellen soll / Ferruccio stellt sich hin / BRUSCON Ja dort / Es stört mich immer / wenn du dich zu tief verneigst / wenn Napoleon hereinkommt / schließlich bist du der König von Sachsen / vergiß das nicht / Also bitte die Verneigung / Ferruccio verneigt sich / BRUSCON Ja / verneigen ja / aber nicht unterwürfig / königlich mehr oder weniger / streckt den Oberkörper ganz vor, um Ferruccio besser beobachten zu können / Ferruccio verneigt sich (TM 78)

In einer anderen Szene verhält es sich mit der Tochter von Bruscon ähnlich, die ihren Monolog eher leise vortragen soll, denn „heute wird in den Komödien geplärrt“ (TM 62) und das gefällt ihm nicht. Sarah und ihre Mutter wirken als unterwürfige Figuren, stehen aber schlussendlich für jene, die sich gegen die Macht des Mannes auflehnen. Die Mutter liegt krank in ihrem Zimmer und verhustet immer wieder die wichtigen Monologe, während sich seine Tochter Späße in den Proben erlaubt, die fast zur völligen Erschöpfung Bruscons führen.

BRUSCON zu Sarah Du glaubst / ich sehe nicht / daß du mir die Zunge zeigst / Ein billiger Effekt / um den Vater zu verärgern / darauf gehe ich gar nicht ein / zu Ferruccio / Nun gut / zieh den Vorhang wieder zu / daß ich dieses häßliche Kind / nicht mehr sehen muß / sinkt erschöpft auf dem Sessel zusammen / Ferruccio zieht den Vorhang zu (TM 73/74)

In diesem Drama tragen die umstehenden Figuren nicht die Schuld am Misslingen des

Theaterstücks, zu dessen Aufführung es gar nicht erst kommen kann, da durch den entstandenen Brand die Zuschauer aus dem Gasthaus flüchten müssen. Jedoch ähnelt ihre Auflehnung gegen das Machtverhältnis zu Bruscon jener, die die Figuren in *Die Macht der Gewohnheit* vollziehen.

In *Immanuel Kant* existiert ein „echtes“ Dienstverhältnis zwischen Kant und Ernst Ludwig, dessen Aufgabe darin besteht, den Vogelkäfig mit dem Papagei Friedrich hinterher zu tragen, ihn zu füttern und seine Decke zu richten. Obwohl Ernst Ludwig schon seit Jahren im Haus der Familie Kant arbeitet, wird er nicht wie ein Mensch behandelt. In der folgenden Szene unterstreichen die unterschiedlichen Körperpositionen der beiden Männer ihre Beziehung zueinander. Obwohl Kant sitzt und damit eigentlich schon eine niedrigere Augenhöhe vorgibt, drückt Ernst Ludwig durch die kniende Haltung deutlich erkennbar den unterworfenen Diener aus. Mit der drohende Gebärde des Stocks, die durch die Berührung sogar vollzogen wird, macht Kant seine übergeordnete Stellung deutlich.

KANT Glaubst du / ich bezahlt dich umsonst / *Ernst Ludwig vor Kant auf den Knien, Kants Füße in die Decken einwickelnd / Kant mit dem Stock Ernst Ludwig berührend* / Alle diese Kreaturen wie du / werden für die Faulenzerei bezahlt / Wir haben dich als Diener verpflichtet / ich und Friedrich / wir beide / aber wir bezahlen einen Dummkopf / du bist nicht einmal die Kopfstücke wert / die ich dir in den fünfundzwanzig Jahren gegeben habe / die du bei uns bist (IK 265/266)

Auch an dieser Stelle wird erneut hervorgehoben, dass die untergebenen Figuren keine „artgerechte“ Behandlung als Menschen verdienen, sondern ähnlich einem Tier gehalten oder zumindest so angesprochen werden.

Zwischen Kant und seiner Frau erscheint das Verhältnis ein wenig merkwürdig. Zu Beginn des Dramas wirkt es so, als würde er, ähnlich wie Bruscon und auch Caribaldi, die höhere Machtstellung einnehmen. Er dirigiert zwar nicht ihr Leben, jedoch fühlt er sich ihr intellektuell überlegen und lässt sie dadurch teilweise dumm oder naiv erscheinen. Das Verhältnis arrangiert sich so, dass sogar sein Haustier, der Papagei, über seiner Frau positioniert ist.

KANT [...] Kein Mensch hat sich jemals getraut / meine Frau getraute sich Friedrich / herabzusetzen / In Zoppot hat meine Frau / Friedrich herabgesetzt / aber ich habe meine Frau / vor Friedrich / zur Rechenschaft gezogen / sie mußte

sich bei Friedrich entschuldigen (IK 278)

Gegen Ende hin ergibt sich jedoch eine Wende für die Verhältnisse der Figuren. Da Kants Frau und die anderen Reisenden auf dem Schiff nur vorgaben den Anweisungen zu folgen, ist eigentlich sie diejenige, die dieses Mal die Fäden des Marionettentheaters in der Hand hat. Frau Kant schafft es, ihren Mann zu täuschen und ihn den Pflegern der Irrenanstalt zu überlassen.

Die Themen und Motive wirken zu Beginn nicht so drastisch wie vergleichsweise jene der Prosa Thomas Bernhards, die Clara Ervedosa als Beispiel für die Drastik wählt, doch ist die trotzdem ihre Ernsthaftigkeit nicht zu übersehen. Die Protagonisten, die eigentlich von Schwäche auf Grund ihrer Krankheiten durchdrungen sind und dennoch ihre Mitmenschen unterjochen, weil sie für die Erfüllung ihrer Lebensziele brauchen, wirken schnell durchtrieben von Wahnsinn. Auch die Mitspieler bleiben davon nicht unbelastet.

JONGLEUR: [...] Der Kranke und der Verkrüppelte / beherrschen die Welt / alles wird von den Kranken / und von den Verkrüppelten beherrscht / Eine Komödie ist es / eine böse Erniedrigung (MdG 272)

In allen drei Dramen existiert kein Grund für das Leben an sich. Die Protagonisten klammern sich verzweifelt an ihren persönlichen sinnstiftenden Lebensdrang, sei es die „Quintettprobe“ (MdG), das „Licht der Vernunft“ nach Amerika zu bringen (IK) oder „das Rad der Geschichte“ zu spielen (TM).

Die vollkommen isolierten „Geistesmenschen“ arbeiten mit höchsten Ansprüchen an ihren Projekten, treten mit Hohn und Trotz der Fachwelt entgegen und sind dem Wahnsinn ausgeliefert, einem Wahnsinn, der ihnen einerseits Fluch ist und Grund für ihr Scheitern, andererseits ihre Genialität beglaubigt.¹¹³

Die Protagonisten geben den Menschen ihrer Umgebung angesichts ihrer Unfähigkeit die Schuld an ihrem Scheitern, weshalb sie jedoch nicht damit aufhören, weil sie es nicht können. Ohne einem Ziel vor Augen gäbe es keinen Grund mehr für das weitere Leben.

[...] die ‚Spiel-Stücke‘ Bernhards [werden] zu Spiegeln, die der Autor seinem Publikum vorhält, um allgemein-menschliches Verhalten in einem entblößenden

113 Fuest: Kunstwahnsinn Irreparabler. S.134.

Licht erscheinen zu lassen;¹¹⁴

Wie schon zu Beginn des Kapitels erwähnt sind die Werke nicht dazu da Sinn zu vermitteln, sondern um den Leser zu schockieren. So steht auch nicht die Absicht hinter dem Text „über die Erschütterung reflektierende Gedanken anzustellen, sondern diese literarisch als Erschütterung zu präsentieren“¹¹⁵. Um die Wirkung des Schocks beim Rezipienten schlussendlich zu erzielen, bedarf es notwendigerweise mehr als rein das Thema. Welche Strategien zur Vorbereitung und Intensivierung des Moments beitragen, soll in den folgenden Kapiteln erläutert werden.

6.2.2 Verdichtung

Die dramatische Gestaltung der Werke Thomas Bernhards spielt eine wichtige Rolle bei die Wirkung des Schocks oder der Erschütterung. Das Interessante dabei ist, dass der Autor keine Welten entwirft, sondern gerade das Fehlen dieser epischen Elemente den Text auszeichnet. Die Konzentration auf die Handlung, die Zeit und den Raum und deren fehlenden Variationen führen zur Intensivierung des Schockgefühls.

Die dramatische Kondensierungstechnik Bernhards äußert sich vor allem in der „Einheit“ der Handlung, der Zeit und der Norm. Mit „Einheit“ wird zwar auf die aristotelischen Regeln der drei Einheiten angespielt, dies meint jedoch nicht eine strenge und bewusst programmatische Einhaltung der Norm, sondern die Durchschlagskraft, die aus der Konzentration auf einen Ort, auf einen abgeschlossenen Zeitraum und auf ein Geschehen anstehen kann.¹¹⁶

Durch die Fokussierung auf die jeweiligen Elemente entsteht der Eindruck von Geschlossenheit. So gibt es in den drei Dramen keinerlei Ortswechsel, sondern die Figuren bewegen sich allenfalls nur von einem Raum in den anderen.

In *Die Macht der Gewohnheit* ist Caribaldis Wohnwagen der zentrale Punkt des

114 Koch, Tine: Das Leben ein Spiel, die Welt ein Theater? Spielformen des Welttheaters in den dramatischen Werken Samuel Becketts und Thomas Bernhards. In: Beiträge zur neueren Literaturgeschichte. Bd. 306. Heidelberg: Universitätsverlag 2012. S.74.

115 Ervedosa: „Vor den Kopf stoßen“. S.275.

116 Ebd. S.276.

Geschehens, den auch keine der Figuren verlässt. Bedrückend erscheint die Enge, die durch die fehlende örtliche Bewegung ihre Wirkung erzielt. Hinzu kommt, dass besonders zu Beginn des Dramas immer über eine Reise nach Augsburg gesprochen wird, die eine Veränderung jedoch nur andeutet. Denn der Ausdruck „Morgen Augsburg“ (MdG 255), der als Leitspruch Caribaldis fungiert, bleibt eben nur ein intendiertes Vorhaben. Dass sich die Figuren in einem Wohnwagen befinden, weiß jedoch nur der Leser, aus einer Bühnensituation geht dies nicht hervor. Auch die laufende Zirkusvorstellung, die neben dem gezeigten Geschehen läuft, erschließt sich erst viel später aus den Reden der Figuren. Diese Nebenhandlung bewirkt ein reges Auf- und Abgehen der einzelnen Artisten, die Caribaldi zu ihren Nummern in die Manege schickt. „[...] das Bühnengeschehen im Wohnwagen [erhält] durch das *off stage* einen Spiel-im-Spiel-Charakter, da sich die Zirkuswelt als reale Welt gegenüber der Orchesterprobe verhält.¹¹⁷ Dass der Theaterbesucher aber nur das Bild des einen einzigen Raumes erhält und die Abgeschlossenheit nach außen somit noch verstärkt wird, hebt diese eingefahrene Enge hervor, die dem Publikum vermittelt werden soll. Ähnlich verhält es sich in *Der Theatermacher*, wobei hier die Reise schon vollzogen wurde. Der Leser erfährt, dass die Familie von Stadt zu Stadt zieht um „Das Rad der Geschichte“ (TM 15) aufzuführen. Angekommen nun in Utzbach im Gasthof „Schwarzer Hirsch“ (TM 13) verändert sich der Ort des Geschehens nicht mehr. Lediglich in der Schlusszene befinden sich Bruscon und seine Mitspieler „Hinter dem Vorhang“ (TM 106).

In *Immanuel Kant* entsteht eine interessante Situation durch die angetretene Schiffsreise, die das Drama ganzheitlich bestimmt. So befinden sich die Figuren bis zum entscheidenden Finale „Auf hoher See“ (IK 254) und umgeben sich mit der gefährlichen Sphäre des Meeres.

MILLIONÄRIN [...] Schrecklich / ich denke immerzu an die Eisberge / ich habe die ganze Nacht nicht geschlafen / nach der Erzählung des Kardinals / einerseits habe ich zugehört / andererseits fortwährend Whisky getrunken (IK 294)

Die Unberechenbarkeit und Kraft, die das Meer umgibt, kommt hier klar zum

¹¹⁷ Jang, Eun-Soo: Die Ohn-Machtspiele des Altersnarren. Untersuchungen zum dramatischen Schaffen Thomas Bernhards. Frankfurt am Main: Lang Verlag 1993. (Europäische Hochschulschriften: Reihe 1. Deutsche Sprache und Literatur. Bd.1417) S.66.

Ausdruck und wirkt bedrohlich auf die Figuren. Der unschöne Gedanke mit dem Schiff unterzugehen, versetzt auch den Zuschauer in eine unangenehme, erschütternde Situation. Eine Bewegung zwischen den Szenen auf dem Schiff findet jedoch statt, bewirkt aber keine Dynamik des Geschehens. Sie wirkt sogar der Bühnenhandlung entgegengesetzt. Während das Schiff sich dem Ziel nähert, erinnert der Raumwechsel vom „Vorderdeck“ (IK 255) zum „Mitteldeck“ (IK 293) ins „Hinterdeck“ (IK 317) mehr an einen Rückzug der Figuren, der das Ende, also die „Landung“ (IK 339), noch etwas hinauszögern soll. Die eigentliche Progress, nämlich die Fahrt nach Amerika ins Land der Hoffnung, wird durch die räumliche Rückwärtsbewegung der Figuren deutlich gebremst und vergrößert damit auch den Spannungsbogen zwischen der Handlungslosigkeit der Figuren und der plötzlichen Wende des Geschehens.

Der Eindruck des Raumes bleibt auch bestehen, wenn die Figuren Spaziergänge unternehmen. Obwohl die Iteration von einem Ort zum anderen Raumzerstreutheit implizieren müsste, sorgt der zirkuläre und reiterative Charakter des Gehens für den gegenteiligen Effekt.¹¹⁸

Die bedrückende Wirkung der Räume verstärkt sich durch die beinahe Einheit der Erzählzeit und erzählten Zeit. Sowohl in *Die Macht der Gewohnheit* als auch in *Der Theatermacher* erstreckt sich die Handlung nur über wenige Stunden. In Letzterem erfährt der Leser durch die Regieanweisung ganz genau, wie viel Zeit zwischen den Szenen vergangen ist – „Ein halbe Stunde später“ (TM 62/90). Das Publikum sieht also förmlich die Zeit vor seinen Augen verstreichen ohne dabei bedeutende Sprünge über Tage beachten zu müssen. In *Immanuel Kant* erfolgt die Einteilung der erzählten Zeit ein wenig diffuser als bei den anderen Dramen. Ein zu berücksichtigender Aspekt ist jedenfalls die Schiffsreise von Deutschland nach Amerika, die unmöglich nur wenige Stunden andauern kann. Der Tag, an dem die erzählte Handlung einsteigt, liegt jedoch weit nach dem Moment des Ablegens, wie beispielsweise die Reden der Millionärin beweisen, die sich „täglich vom Schiffsmasseur massieren“ (IK 295) lässt. Der Moment der Ankunft - „Dienstag laufen wir ein“ (IK 267) – erscheint wie ein fern in der Zukunft liegendes Ereignis und wirkt für den Rezipienten deshalb auch eher nicht irritierend. Dass jedoch am nächsten Morgen das Ziel schon erreicht ist, bewirkt einen

¹¹⁸ Ervedosa: „Vor den Kopf stoßen“. S.279.

überaus überraschenden und schockierenden Effekt. Dadurch dass keine weitere Bühnenhandlung zwischen der letzten Szene und dem Abführen Kants durch die Pfleger der Irrenanstalt liegt, erscheint der Moment der Wende unvorhergesehen.

Die Bindung an eine abgeschlossene Zeitspanne ist essentiell für den Effekt der Einheit der Zeit. „Die Fokussierung des Erzählten bzw. des Dargestellten auf eine einzige und kurze Handlung bzw. auf ein Ereignis sowie auf ein sehr reduziertes Personal bildet mit der Einheit des Raumes und der Zeit eine wirkungsvolle Symbiose.“¹¹⁹ Gleichzeitig stellt diese Geschlossenheit jedoch auch die Abgeschlossenheit der Figuren damit in Zusammenhang, wie auch schon Alfred Barthofer bemerkt.

In allen bisher veröffentlichten Dramen Thomas Bernhards wird die menschliche Wirklichkeit durch räumliche Begrenztheit charakterisiert. Wenn auch die Grundsituation („Krüppelasyl“, „Künstlergarderobe“, „Jagdhaus“, „Wohnwagen“ oder „Gefängnis“) ständig variiert wird, das Abgeschnittensein des Menschen wird immer wieder hervorgehoben und unterstrichen. Flucht nach außen und Hilfe von außen (oben?) ist nicht möglich.¹²⁰

Dem Element der Handlung folgt nun ein eigenes Kapitel, da es zentralen Einfluss auf die Konzentration des Textes hat.

6.2.3 Ereignis

Das Ereignis erweist sich als bedeutendes Element für die Wirkung des Schocks, denn es bestimmt grundlegend sowohl die Textentfaltung als auch den Textaufbau. „[...] ein unerwartetes Ereignis, das den „normalen“ Lauf der Dinge unterbricht und die Brüchigkeit der Existenz drastisch zum Vorschein bringt, [fungiert] meistens als Auslöser der Handlung.“¹²¹ Wann genau es in Erscheinung tritt, entspricht keiner fixen Regel, jedoch wirkt das Ereignis selbst schon als Schock, da es eine herausragende

119 Ervedosa: „Vor den Kopf stoßen“. S.280.

120 Barthofer, Alfred: Das Cello und die Peitsche. Beobachtungen zu Thomas Bernhards „Die Macht der Gewohnheit“. In: Sprachkunst. Wien: Vlg der österr. Akademie der Wissenschaften VII (1976). S.295.

121 Ervedosa: „Vor den Kopf stoßen“. S.280.

Phase im Leben der Figur zeigt. Alle weiteren Handlungen, Reden und Reflexionen der Protagonisten stellen dazu eine Verbindung her. Dieses erste Ereignis resultiert dann in der Erschütterung am Ende des Stückes, die für den Leser völlig unerwartet eintritt.

Da dieses zweite Ereignis einen „explosiven“ Effekt entfaltet, bleibt der Leser am Ende der Lektüre bzw. der Aufführung meistens verwirrt und orientierungslos, d.h. mit einem (hermeneutischen) „Nichts“ zurück. [...] Somit wird das Geschehen in Bernhards Texten von zwei Ereignissen, einem am Anfang als Handlungsauslöser und einem am Ende als Handlungsabschluss, umrahmt.¹²²

In den ausgewählten Dramen ist die erschütternde Wirkung am Ende des Werkes gänzlich vorhanden, während zu Beginn der Schock-Effekt noch zurück gehalten wird. Hinzu kommt, dass zwar nur ein zentrales Ereignis die Handlung voranschreiten lässt, dass aber ähnlich bedeutende Nebeneignisse existieren, die ebenfalls den Handlungsverlauf begründen. Da Clara Ervedosa die duale Ereignisstruktur bei Bernhard hervorhebt, soll dieser Charakter der Dramen vorerst untersucht werden, wodurch sich gleichzeitig die duale Schockstruktur zeigt.

Der programmatische Spruch „Morgen Augsburg“ (MdG 255) leitet das Werk *Die Macht der Gewohnheit* stimmungsvoll ein und beendet es mit gleichen Worten. Die Anfangsszene deutet auf ein erschütterndes Finale hin, von dem der Leser aber zu diesem Zeitpunkt noch nichts weiß. „*Das Forellenquintett auf dem Boden*“ (MdG 255) lautet die Regieanweisung bevor noch jemand zu sprechen beginnt. Beide Lebensansprüche werden durch den ersten Satz des Jongleurs vereint.

JONGLEUR *tritt ein* / Was machen Sie denn da / Das Quintett liegt auf dem Boden / Herr Caribaldi / Morgen Augsburg / nicht wahr
CARIBALDI Morgen Augsburg (MdG 255)

Sowohl die Reise, als auch die Musikprobe, bestimmen das weitere Handlungsmuster. So sind auch beide Motive im finalen Schock vereint und bewirken den erschütternden Effekt beim Rezipienten. Die Vereinigung des Quintetts gelingt nicht und Caribaldi sinkt erschöpft, nachdem er alle anderen Mitspieler des Raumes verwiesen hat, nach hastigem Aufräumen der Instrumente in seinem Fauteuil zusammen. „Morgen Augsburg“ (MdG 349) bilden seine letzten Worte, danach erklingt das Forellenquintett

¹²² Ervedosa: „Vor den Köpf stoßen“. S.281.

im Radio. Das Überraschungsmoment ist perfekt. Alleine bleibt der vom Wahnsinn befallene Zirkusdirektor zurück, „läßt den Kopf sinken“ (MdG 349) und verweilt in resignativer Stellung. Was noch übrig bleibt ist schließlich die Musik aus dem Rundfunkgerät, die wie als Ironie des Schicksals nach der misslungenen Probe ertönt. Gleichzeitig hebt dieses finale Moment den Akt des Scheiterns des Protagonisten hervor, gibt keinen Ausblick auf Versöhnung oder Veränderung, sondern setzt mit dem Effekt der Erschütterung ein drastisches Ende.

Sehr deutlich lässt sich erkennen, wie beide Ereignisse einen Rahmen um das restliche „Geschehen“ bilden und somit die duale Schockstruktur bestätigen. Dazwischen sind kaum narrativ entwickelte Ereignisse festzumachen, denn der Fokus liegt auf dem zu Beginn eingeführten Motiv, das „sprachlich unteleologisch und obsessiv umkreist und entfaltet [wird], ohne dass sich daraus Fortschritte im narrativen Sinne ergeben“.¹²³ Durch den effektvollen Schluss wird eine Peripetie freigesetzt, die nicht nur unerwartet kommt, sondern die das Umschlagen des bisher Dargestellten ins Unbekannte bewirkt. Clara Ervedosa bezeichnet dies als „Technik des Auslöschens“¹²⁴, die verhindert, dass der Leser das Ereignis in ein Sinnganzes zu stellen vermag. Deshalb „handelt es sich um keinen hermeneutischen Moment und um keine hermeneutische Erfahrung, sondern um einen Augenblick ästhetischer Intensität“¹²⁵. Auf Grund der Negation des bisher Dargestellten durch das zweite schockartige Ereignis, verändert sich das Erzählte zum Ereignis selbst. Dadurch zeigt sich der episodische Charakter der Werke Bernhards, die von einer Augenblickskunst bestimmt sind. Das Erzählte zwischen den beiden Ereignissen verneint jeglichen Verweis auf zukünftige Ansprüche, wodurch „der Text selbst insgesamt zur Episode [mutiert]“¹²⁶.

In *Immanuel Kant* spannt sich der Ereignisbogen bis hin zum überraschenden Moment am Ende des Dramas, das den Leser völlig unerwartet durch den Effekt der Erschütterung mitreißt. Die intendierte Fahrt nach Amerika, um dort die Augenoperation Kants durch die Hand der besten Ärzte vorzunehmen, dient ausschließlich dazu, den verrückten, alten Mann den Pflegern der Irrenanstalt zu

123 Ervedosa: „Vor den Kopf stoßen“. S.287.

124 Ebd. S.287.

125 Ebd. S.287.

126 Ebd. S.288.

übergeben. Die Überraschung für den Leser liegt darin, dass jegliche dargestellten Ereignisse rund um diese Reise und das Leben Kants ein vorgetäushtes Spiel sind. Die Irritation erfolgt deshalb so stark, da bis zum Zeitpunkt der Übergabe Kants in die Hände der Ärzte diese Scheinwelt nicht durchbrochen wird. Nur die Bühnenanweisung „*Wartende an Land, darunter Ärzte und Pfleger eines New Yorker Irrenhauses*“ (IK 339) klärt den Leser des Missverständnisses auf und zurück bleibt erneut die vollkommene Leere und Verständnislosigkeit des Rezipienten. Anfangs- und Schlusszene ähneln einander in diesem Drama nicht und die einrahmenden Ereignisse sind nicht klar einzureihen. Ein möglicher Hinweis dafür begründet sich im Täuschungsspiel um Kant, das der Leser nicht von Beginn an als solches identifizieren kann.

Der Theatermacher beginnt mit der Ankunft im Gasthof Schwarzer Hirsch im Dorf Utzbach, die an sich kein schockartiges Ereignis bezeichnet, jedoch gleich zu Beginn als solches durch Hinweise auf eine unangenehme Atmosphäre eingeführt wird.

BRUSCON [...] Was hier / in dieser muffigen Atmosphäre / Als ob ich es
geahnt hätte / [...] nicht einmal zum Wasserlassen / habe ich diese Art von
Gasthäusern betreten / Und hier soll ich / mein Rad der Geschichte spielen /
[...] Trostlos / [...] Absolute Kulturlosigkeit / trostlos (TM 13)

Seine Komödie will Bruscon eigentlich nicht in diesem verkommenen, kläglichen Wirtshaus spielen, das Unbehagen ist auch vom Leser unvermittelt zu spüren. Das Ereignis der erzielten Aufführung bestimmt jede weitere Entwicklung der Handlung, an der, wie auch schon in *Die Macht der Gewohnheit* oder *Immanuel Kant*, kein narrativer Fortschritt zu erkennen ist. Der laute und fulminante Schluss des Dramas endet im fast physischen Schock. Bevor die Schauspieler die Bühne überhaupt noch betreten können, entsteht ein Brand im Pfarrhof, vor dem das Publikum fliehen muss. Den Rahmen bilden hier zwar nicht die Worte des Protagonisten, doch die fehlgeschlagene Aufführung führt zur „Auslöschung“ der bisherigen Ereignisse. Ohne Publikum gibt es keine Komödie, ohne Komödie ist das Theater Spielen sinnlos, ohne dem Schauspiel besteht kein Grund mehr, der das Leben befürwortet. Während bei Kindern und Frau die Erleichterung förmlich zu spüren ist, bleibt dem großen Staatsschauspieler Bruscon nichts Anderes mehr als die Resignation.

SARAH ihren Vater umarmend, ihn auf die Stirn küssend, sehr zärtlich [...] bringt ihm einen Sessel, auf dem er zusammensinkt
BRUSCON nach einer Weile, in welcher sich Donnerrollen und Regen bis zum Äußersten verstärkt haben / Als ob ich es geahnt hätte / Vorhang (TM 116)

Dass die unterschiedlichen Überraschungsmomente am Ende der Dramen eine Wirkung beim Publikum auslösen sollen, und eben nicht hermeneutisch auf einen Sinn ausgerichtet sind, konnte effizient nachvollzogen werden. Ob diese effektvolle Wende nun Schock oder Komik im Rezipienten auslöst, hängt von verschiedenen Faktoren ab.

Die Ereignisstruktur und der damit zusammenhängende schockartige Schluss der Texte durch das zweite Ereignis kann verwirren, verstören und irritieren [...]. Diese Technik kann aber auch einen zentralen Baustein des Komischen bilden, wenn es in einem spielerischen Kontext ausreichend verfremdet vorkommt [...].¹²⁷

Da das Gefühl des Schocks jedoch nicht rein negativ zu werten ist, besteht die Möglichkeit einer Überleitung des einen Affekts in den anderen. Ein Brand in einem Gasthof, aus dem sich Menschen schreiend entfernen, wirkt jedenfalls zunächst einmal als Erschütterung und kann sich dann unter Berücksichtigung eines zuvor spielerisch entwickelten Kontextes zu einem erquickenden Gefühl – der Komik – verändern. Die nächsten Kapiteln widmen sich deshalb der komischen Elemente der Dramen.

127 Ervedosa: S.288/289.

6.3 Die Wirkung der Komik

6.3.1 Der Text als Bühne

Anschaulichkeit wie auch Harmlosigkeit des Dargestellten, fungieren als wichtige Voraussetzungen, damit Komik funktioniert. So lässt sich erklären, warum ähnliche Elemente der Dramen zugleich schockartige, aber eben auch komische Effekte auslösen. Wenn die Bedrohlichkeit der Situation nicht gegeben ist und der Kontext zuvor dem Rezipienten ausreichend anschaulich dargelegt wurde, kann die eigentlichen Erschütterung in eine komische Reaktion mutieren.

Die Verdichtung von Zeit, Raum und Handlung und der daraus erzielte Eindruck der Geschlossenheit, führen zu einer unangenehmen, eingeengten, bedrohlichen Einordnung des Geschehens. Da jedoch der Schauplatz an sich und die Bestimmung der Zeit als alltäglich und familiär einzuordnen sind, bleibt die Wirkung der Erschütterung aus. Eine Zirkusgruppe in einem Wohnwagen, eine Schauspielerfamilie in einem Gasthof und eine verwirrter Philosoph auf einem Schiff repräsentieren Räume mit Hang zum Burlesken. Auf das Gasthaus in *Der Theatermacher* bezogen, äußert sich Eun-Soo Jang folgendermaßen: „Er wirkt mit seiner provinziellen Stimmung, die durch Schweinegrunzen und Misthaufen konnotiert wird, eher komisch-karikierend.“¹²⁸ Was sich jedoch nicht ändert, ist der bedrückende, erschütternde Einfluss auf den Leser hinsichtlich der Geschlossenheit dieser Elemente. Diese darf nicht mit der Wahl und der zusammenhängenden Wirkung des Schauplatzes verwechselt werden. Auch dass die Zeitdimension durch Anspielungen auf eine alltägliche und historische Zeit greifbarer und zugleich zuordenbar wird, äußert sich positiv für den Effekt der Komik. Wie im Kapitel zuvor anschaulich erläutert, ist eine Doppelereignisstruktur in den Dramen zu erkennen, die vor allem eine Reaktion des Schocks beim Rezipienten auslöst. Die nicht narrativ ausgearbeitete Handlung führt jedoch deshalb auch zu einer komischen Wirkung, weil sie bis zum Ende hin übertrieben entwickelt wird.

¹²⁸ Jang: *Die Ohn-Machtspiele des Altersnarren*. S.73.

[...] dass Zeit und Raum in den 70er und 80er Jahren alltäglicher werden, trägt dazu bei, dass der dramatisch konstruierte Text nicht nur verdichtend und verstörend, sondern zunehmend spielerischer, theatralischer und performativer wirkt. Dies in Verbindung mit der weiterhin bestehenden Geschlossenheit des Raumes und der Zeit sowie dem Ereignischarakter des Geschehens lassen die Texte zunehmend zu „Bühnen“ mutieren [...].¹²⁹

Die Protagonisten nutzen ihren Raum als Bühne des Lebens, in dem sie mit ihren Reden theatralisch auftreten, während so die restlichen Personen einem stummen Inventar gleichen. Darauf bezieht sich das nächste Kapitel.

6.3.2 Theatralische Figuren

Die folgende Szene aus *Der Theatermacher* soll die Bühnensituation veranschaulichen, bei der die Figurendisposition durch Binarität theatralisch gestaltet ist.

BRUSCON [...] Mit den Frauen hat es die größten Schwierigkeiten / auf dem Theater / sie haben nichts begriffen / Sie gehen nicht bis zum Äußersten / sie gehen nicht in die Hölle in die Theaterhölle hinein / alles ist halbherzig was sie machen / Halbherzigkeit verstehen sie / diese Halbherzigkeit aber / ist der Tod des Theaters / Aber was wäre eine solche Komödie wie die meinige / ohne weibliche Darsteller / wir brauchen sie / Will unsere Komödie aufblühen / brauchen wir Frauen in unserer Komödie / das ist die Wahrheit / ist sie auch noch so bitter / Wenn Sie wüßten was es mich gekostet hat / meiner Frau die primitivsten Grundregeln des Theaterspielens beizubringen / jede Selbstverständlichkeit ein Martyrium auf Jahre / einerseits brauchen wir weibliche Darsteller / andererseits sind sie tödlich für das Theater (TM 28/29)

Unterdessen der *Geistesmensch*¹³⁰ sich durch unermüdliche Reden selbst als Schauspieler inszeniert, verweilen die Nebendarsteller als passive Zuhörer an der Seite. Dergleichen hält Bruscon hier endlose Redekaskaden, während beispielsweise der Wirt neben ihm nur als stummer Statist fungiert. Doch auch die Kinder Bruscons oder seine Frau nehmen eine ähnliche Position ein. Sie erhalten die Funktion eines Publikums, das dem Protagonisten den Raum zur Entfaltung bietet. „Diese Konstellation wirkt so, als

129 Ervedosa: „Vor den Kopf stoßen“. S.296.

130 Ebd. S.296.

ob der Protagonist eine Bühne betreten würde, um eine langen Vortrag zu halten, währenddessen der Zuhörer auf der Bühne die passive Funktion eines Publikums übernimmt.¹³¹ Das Theaterstück schafft in diesem Sinne den direkten Eindruck dieser Figurendisposition, da die Zuschauer das Geschehen physisch wahrnehmen, ohne dass eine Erzählinstanz sie erst über die Umstände aufklären muss.

In *Immanuel Kant* fungiert die Schiffsreise auch ähnlich einer Bühne für Kant und seinen Vogel. Vor allem in der ersten Szene hält der Professor endlose Vorträge über sein geliebtes Haustier und dessen unausgesprochen heikle Fürsorge. Das Schiffspersonal gehört dem fixen Bühneninventar an, klärt Kant wiederholend über die Windsituation auf und wirkt daher zusätzlich sehr mechanisch.

STEWARD *Haltung annehmend* / Alles in Ordnung / auf Hoher See
KANT *setzt sich wieder, nachdem sein Klappstuhl gerichtet worden ist, dann / Ich muß / die Ideallinie haben / befeuchtet seinen rechten Zeigefinger und hält ihn hoch in die Luft / West Nordwest / Ideallinie*
STEWARD *Haltung annehmend* / West Nordwest / Ideallinie
FRIEDRICH *Ideallinie Ideallinie* (IK 259)

Die Aufgabe der Bordcrew besteht darin, eine Bühnensituation zu schaffen und dem Geschehen zu lauschen. Auch Ernst Ludwig übernimmt die passive Statisten-Rolle als Diener an Kants Seite. In der zweiten Szene verändert sich die Figurendisposition ein wenig, da der Protagonist anfangs fehlt und nur Kants Frau und die Millionärin das Geschehen voran treiben. Als er sich wieder in die Szene einfügt, finden zwar zwischenmenschliche Gesprächssituationen statt, die Selbstinszenierung und das performative Sprechen Kants enden dabei jedoch nicht.

In *Die Macht der Gewohnheit* fungiert die Zirkusgruppe nicht als rein passives Publikum, insbesondere der Jongleur führt zu Beginn des Dramas ausgiebige Diskussionen mit Caribaldi. Diese anfangs ausgeglichene Sprechsituation ändert aber nichts an der Übermachtstellung des Zirkusdirektors, der besonders gegen Ende des Stückes durch seine überlauten Befehle und Wutausbrüche die Theatralisierung erst initiiert. „Bei ihrem „Auftritt“ verhalten sich die unermüdlich redenden Geistesmenschen fast wie Richterinstanzen, die mit ihrem radikalen und schonungslosen Urteilen ihre Mitmenschen und ihre Umwelt zugrunde richten.“¹³²

131 Ervedosa: „Vor den Kopf stoßen“. S.296.

132 Ebd. S.298.

CARIBALDI Das ist eine Unverschämtheit / die Haube fallen zu lassen
 JONGLEUR Eine ganz bestimmte Kopfbewegung / und die Haube fällt
 CARIBALDI *zeigt mit dem Cellobogen auf den Kopf des Spaßmachers* / Und
 die Haube fällt / fällt die Haube [...] Eine Unverschämtheit / eine
 Unverschämtheit [...] Sie lachen zu sehen / Sie nicht nur lachen / zu hören / Sie
 lachen zu sehen / bei diesem widerwärtigen Anlaß / *Jongleur lacht jetzt
 vollkommen frei und laut vor sich hin* / Es gibt nichts Abstoßenderes / als das
 unmotiviert Lachen / eines intelligenten Menschen (MdG 326)

Diese Szene gewinnt auf Grund der Verschmelzung der sinnlosen, sprachlichen Einwürfe Caribaldis mit den Slapstick-Elementen des Spaßmachers und der Wirkung der Bühne durch den Jongleur als Kommentator und der Enkelin als Zuschauerin eine farcenhafte Dimension. Wie die Figuren sprechen und ihre Reden entfalten, bedarf dabei genauerer Untersuchung, da gerade die Inszenierung der Sprache essentiell zur Wirkung der Komik beiträgt.

6.3.3 Verfärcung

Clara Ervedosa hebt die Konkretisierung des Semantischen in den Dramen Thomas Bernhards besonders hervor, da diese für sie elementar die Komik der Werke bestimmt.

Themen und Motive aus der gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Wirklichkeit werden immer stärker herangezogen: Institutionen wie Kirche, Justiz, Schulen, Regierung, aber auch Parteien, Ärzte, Akademiker, Vertreter des Kunstbetriebs sowie zum Kanon gehörende Schriftsteller, Philosophen [...] kommen häufiger in den Texten Bernhards vor.¹³³

In *Der Theatermacher* beharrt der Protagonist Bruscon auf das unabdingbare Ausschalten des Notlichts, damit seine Komödie auch wirklich funktioniert und nicht zu einer Tragödie wird. Bei der Uraufführung 1972 von *Der Ignorant und der Wahnsinnige* bei den Salzburger Festspielen diskutierte man über das selbe Problem. Thomas Bernhard brüskierte sich über die Situation, dass ein Publikum keine zwei

¹³³ Ervedosa: „Vor den Kopf stoßen“. S.299.

Minuten Dunkelheit ertragen könne¹³⁴. Der Autor verarbeitet so ein Stück seiner Vergangenheit und greift es als Thema für ein neues Drama auf. Im Detail ist es nicht meine Intention autobiographische Ansätze zu diskutieren, die in den Theaterstücken möglichen Verweischarakter bieten, sondern schließe mich Clara Ervedosa an, dass es Thomas Bernhard einfach verstand

Anspielungen auf Institutionen, gesellschaftspolitische Ereignisse und Personen einfließen zu lassen, auch wenn er keine politischen Werke im aufgeklärten und engagierten Sinne etwa des Dokumentartheaters verfasste. Weder zielen die Anspielungen auf die Abbildung der Wirklichkeit, noch stellen sie Bestandteile einer zu rekonstruierenden einheitlichen Botschaft dar. Eher dienen sie als „Munition“ für die Demontagen.¹³⁵

Die Dramen besitzen durch potentielle Andeutungen auf die Wirklichkeit beachtliches Provokationspotential, da der Leser zum Geschehen eine Verbindung herstellen kann. Essentieller Bestandteil der Verfärcung sind die Elemente „niedriger“ Realität, die als Gegensatz zur Welt des Geistes stehen. Der Fokus liegt dabei auf dem Somatischen, also auf dem Körper, „der traditionell für eine anarchische, antizivilisatorische und daher auch provokative Seite der menschlichen Natur steht“¹³⁶. Der Körper wirkt zudem nicht mehr nur als kranker, alter Körper, sondern erzielt damit gleichzeitig einen komischen Effekt.

In *Die Macht der Gewohnheit* sticht die Hauben-Szene als Slapstick-Element hervor. Die Zirkusnummer des Spaßmachers ist so aufgebaut, dass ihm in unerwarteten Momenten seine Haube vom Kopf rutscht. Caribaldi bringt dies jedoch zur Verzweiflung, obwohl der Geniestreich sogar seine Idee war. Die Komik entfaltet ihre Wirkung gerade im Zusammenfall der Wut des Zirkusdirektors über das Rutschen der Haube und seine verzweifelten Versuche, den Scherz durch das Befestigen zu unterbinden. Die unzähligen Male, die die Haube vom Kopf rutscht, intensivieren den Effekt.

CARIBALDI *zum Spaßmacher* / Du machst mich wahnsinnig / wenn du die Haube / mit beiden Händen / an deinem Kopf festhältst / *Späßmacher nimmt die Hände weg vom Kopf, die Haube fällt* / Caribaldi ruft aus / Ein Alptraum /

134 Vgl. Sandra-Michaela Risska: „Möglicherweise wird gesagt, ich selbst sei in meinem Theater...“.

Die Selbstinszenierung Thomas Bernhards als Kunstfigur. Diplomarbeit. Univ. Wien 2008. S.119.

135 Ervedosa. „Vor den Kopf stoßen“. S.301.

136 Mack, Gerhard: Farce. Studien zur Begriffsbestimmung und Gattungsgeschichte in der neueren deutschen Literatur. München: Fink 1989. S.36.

ein Alptraum / *Spaßmacher setzt sich die Haube wieder auf (...)* Caribaldi, die Haube des *Spaßmachers* untersuchend, zum *Jongleur* / Vielleicht ist es / nur eine Frage / des Stoffes [...] Seide ist es [...] Muß es Seide sein / Es muß nicht Seide sein / Leinen / Leinen / gestärktes Leinen (MdG 327/328/329)

Das komische Potential der viel zu bauschigen Haube, die auf dem Kopf des *Spaßmachers* bleiben muss, wird vollkommen ausgeschöpft. Caribaldi schreit zum Schluss nur noch von Wahnsinn getrieben herum und merkt dabei nicht, dass gerade diese Reaktion die Komik immer weiter vorantreibt. Eine eigene Binnenszene „Über die Haube“ (MdG 336) hebt dieses Slapstick-Element außerordentlich hervor, reizt das Komikpotential vollkommen aus und weist in gewissem Maße auch auf eine Übertreibung von Caribaldis Kontrollfunktion hin. Er erklärt dem *Spaßmacher* ganz genau, wann und wie er die Kopfbedeckung zu befestigen hat, damit „die Haube zum richtigen Zeitpunkt / vom Kopf fällt“ (MdG 341).

Eine ähnliche Szene, jedoch viel kürzer und prägnanter, findet sich in *Der Theatermacher*. Bruscon hält gerade eine seiner endlosen Redekaskaden im völlig ernsten und pathetischen Ton, während hinter seinem Rücken sein Mantel von Hand zu Hand gereicht wird. Es wirkt fast wie eine geheime Aktion der Umstehenden, von der er selbst nichts wissen darf. Seine Rede entgleitet ihm dadurch natürlich nicht und verweist so erneut auf diese Vermischung des Ernsten mit dem „unabsichtlich“ Komischen.

BRUSCON [...] zu Sarah / Wenn du mir nun endlich meinen Mantel / ausziehen würdest / *erhebt sich, Sarah hilft ihm aus dem Mantel*
BRUSCON Opfer unserer Leidenschaft / sind wir alle / gleich was wir tun / wir sind die Opfer unserer Leidenschaft / *Sarah nimmt den Mantel und gibt ihm Ferruccio, der gibt den Mantel an den Wirt weiter, der ihn auf den Arm nimmt*
BRUSCON Wir sind todkrank / und tun so / als lebten wir ewig[...] (TM 53/54)

Die auffällig eingesetzten Geräusche, die das Geschehen der Bühne untermalen, dienen als ein weiteres Motiv der „niedrigen“ Realität. Das „Schweinegrunzen“ (TM 94) begleitet wie eine Art Hintergrundmusik das gesamte Drama. Besonders intensiv ertönt es bei der Szenenprobe von Bruscon und seinem Sohn Ferruccio. Der Text den dieses Geräusch begleitet, könnte nicht noch ironischer gestaltet sein. Beide Personen spielen so, als würden diese unüberhörbare und wahrscheinlich auch störenden Tierrufe nicht existieren.

In *Immanuel Kant* gibt es zwar keine Tierlaute, die den Text begleiten, jedoch erscheint das Geräusch der Dampfpfeifen mindestens genauso auffällig. Es untermalt die Reden Kants und intensiviert sich gegen Ende des Dramas. Bevor Kant von den Pflegern entgegengenommen wird, ertönen sie wie Warnrufe.

In der gekonnten Verschränkung von lärmendem Schiffshintergrund (ständiges Pfeifen), mechanischem Zeremoniell, mit ungeschickt-lächerlicher Unterwürfigkeit, banal-trivialem Party-Geschwätz, quasi professoralem Gefasel und senil-tyrannischer Präpotenz zeichnet Bernhard eine Situation, welche durch die an Dürrenmatt erinnernde Doppeldeutigkeit (Wahnidentität oder Wirklichkeit) und mit der abschließenden Zwangsabführung Kants durch das Personal einer New Yorker Irrenanstalt ins Grotesk-Komische umkippt.¹³⁷

Ein weiteres Thema, das in Bernhards Dramen immer wieder aufgegriffen wird, ist das Motiv des Essens und der damit in Verbindung stehende komische Effekt. Schon in der antiken Tradition ist es üblich über Figuren und ihre Sorge um ihr leibliches Wohl zu berichten, welche Esskulte sie pflegten oder welche Geräte man dazu verwendete. Hungrige Sklaven fungierten als fixer Bestandteil komödiantischen Theaters und erzeugen so situationskomische Effekte. Auch Thomas Bernhard bedient sich dieser Methodik der volkstheatralen Komik,

die schon in den deftigen Komödien der Antike, im Mimusspiel, später dann in der *Commedia dell'arte*, in den Wandertruppenspektakeln, den Hanswurstiaden und der Altwiener Komödie Gelächter garantiert hatten, ehe die Theaterreformer der bürgerlichen Aufklärung das Stegreiftheater als solches und insbesondere die offenherzige Darstellung körperlicher Bedürfnisse als zotenhaft verteufelten.¹³⁸

Besonders auffällig erscheint die Situation in *Die Macht der Gewohnheit*, in der der Dompteur Rettich auf dem offenen Klavier isst und dazu Bier trinkt. Den Gestank des Rettichs, der Caribaldi so sehr anwidert, kann er nicht ignorieren.

CARIBALDI Das ist ja nicht auszuhalten / dieses verstimmte Klavier / und dieser entsetzliche Gestank / vom Rettich [...] Das Klavier als Biertisch / als Unterlage für das Verzehren / das unaufhörliche Verzehren / von Rettich [...] Immer ist dieser entsetzliche / dieser grauenhafte Rettichgeruch / in der Luft / Alles stinkt nach Rettich
JONGLEUR Nach Rettich
ENKELIN Nach Rettich (MdG 332/333)

137 Barhofer: Vorliebe für die Komödie. S.90

138 Haider Pregler, Hilde und Birgit Peter: Der Mittagesser. Eine kulinarische Thomas-Bernhard-Lektüre. Wien. München: Deuticke Verlag 1999. S.26.

Ebenfalls burlesk eingesetzt ist das Motiv des Essens in der zweiten Szene, als der Dompteur mit einbandagiertem Arm am offenen Klavier sitzt und dem Spaßmacher mehrmals abgerissene Stücke Brot, Wurst und Rettich zu Boden wirft, der sie sogleich verspeist. Der Spaßmacher erinnert dabei an ein Tier, dem die Reste des eigenen Mahls als „Leckereien“ hingeschleudert werden.

In *Der Theatermacher* und *Immanuel Kant* existieren zwei unterschiedliche Verarbeitungen dieses Motivs. Während Bruscon mit seiner Familie im Gasthof die köstliche Frittatensuppe genießt und dies der einzige Moment der vereinten Stille und Glückseligkeit zu sein scheint, ist das Mahl der Schiffsreisenden alles andere als ein leiser, inniger Moment. Die Tanzmusik, der Alkohol und das Lampionfest vereint mit Kants Vortrag, führen zur übertriebenen zur Schau Stellung des Vogels. Er ist der Ehrengast des Tisches, „das größte Kunstwerk der Welt“ (IK 338). Die Ekstase ergreift auch Kant, der trotz seiner zuvor dargestellten Gebrechen zum Schluss mit der Millionärin zum Donauwalzer tanzt.

Einen irritierenden, aber durchaus komischen, Charakter erlangt die Szene der Fütterung des Papageis. Auf Grund vergangener Ungeschicklichkeiten des Dieners kostet Kant die Körner der Tiernahrung. Besondere Aufmerksamkeit liegt dabei auf dem Kauprozess, der in der Regieanweisung durch hervorgehobene Deutlichkeit und Geräusche präsentiert wird.

KANT Ernst Ludwig will den Sack zumachen, Kant hindert ihn daran und entnimmt dem Sack eine Körnerprobe [...] steckt das Korn in den Mund und zerkaut es (...) kaut wieder deutlich sichtbar [...] plötzlich ausspuckend, laut (IK 271/272)

Aber auch in *Der Theatermacher* führt das Essen nicht nur zu wohliger Stimmung, sondern erzielt gleichsam komische Effekte. Die Frittatensuppe, „sozusagen unsere Existenzsuppe“ (TM 40) - natürlich ohne „Riesenfettaugen“ (TM 14) - ist das einzige, das in Utzbach gegessen werden kann und die Verwendung des Wassers muss zuerst einer strengen Kontrolle unterzogen werden.

BRUSCON Gewöhnliches Wasser / Leitungswasser / hier in Utzbach / hier wo alles verseucht ist / wo alles eine Kloake ist [...] Römerquelle habe ich gesagt / Mineralwasser / Mineralwasser unter Verschuß (TM 74)

Was die Protagonisten in Bernhards Dramen mit mehr oder weniger Begeisterung zu sich nehmen, darf keinesfalls als unwichtiges, szenisches Beiwerk gesehen werden. „Speisen lassen sich für Disziplinierungsmaßnahmen, Machtdemonstrationen und Demütigungsrituale gebrauchen, Lebensmittel ermöglichen Kommunikation und Interaktion.“¹³⁹ So bekommt beispielsweise die Enkelin Caribaldis als Strafe nur mehr „Kartoffelsuppe“ (MdG 324) zu essen. Wie in der beschriebenen Szene oben aus *Der Theatermacher* kann das gemeinsame Mahl aber auch der sinnlichen Erfahrung dienen. Grotteske Elemente finden ebenfalls ihre Verwendung in den Dramen. Sie sollen kurz erwähnt werden. Während die Familie in *Der Theatermacher* am Tisch zusammensitzt und isst, betritt die Tochter des Wirten die Szene. Obwohl sie stumm bleibt, bricht sie den kurz idyllisch wirkenden Moment der Familie: „*Erna fängt heftig zu kehren an und wirbelt / ungeheuren Staub auf / Alle fangen zu husten an*“ (TM 62). Die Szene wirkt entsetzlich und lustig zugleich. Es ist unvorstellbar das in einem Gasthof jemand zu kehren anfängt, wenn Gäste gerade beim Essen sitzen. Ähnlich verhält es sich in der Situation in *Immanuel Kant*, wenn die Millionärin beschreibt, dass auch „der Papagei mit zwei Lampions hereinkommt“ (IK 299) und dem festlichen Treiben beiwohnen soll. Insgesamt verwehren die Elemente der „niedrigen“ Realität durch ihre Präsenz den Ausblick auf eine höhere Realität und tragen deshalb essentiell zum Effekt der Komik bei.

6.3.4 Performatives Sprechen

Wie in den ersten Kapiteln schon erwähnt, zeichnen sich die Dramen nicht gerade durch ihre vielzähligen, nur schwer durchschaubaren Handlungsstränge aus, weshalb das Hauptaugenmerk an einem anderen Punkt angesetzt werden muss. Die endlosen Redekaskaden der Protagonisten sind ein Hinweis darauf, wie Sprache selbst zum

¹³⁹ Haider-Pregler und Peter: *Der Mittagesser*. S.25.

Ereignis mutiert. Gestik, Mimik oder auffällige körperliche Tätigkeiten wirken nicht gerade handlungsbestimmend, sondern sind eher eine Ausnahmeerscheinung einzelner Figuren. Wichtig also erscheint, die Inszenierung der Sprache zu untersuchen, da diese von Intensität und Gewalt getragen wird. Clara Ervedosa bezeichnet die Sprache selbst als Protagonist des Werkes.

Die Sprache gibt zwar nicht die dominante Rolle auf, welche sie schon immer in der europäischen Theatertradition hatte. Jedoch verwandelt sie sich erheblich, indem sie nicht nur als Mittel zum Zweck bzw. Sinnträger fugiert, sondern sich selbst inszeniert und in den Mittelpunkt stellt.¹⁴⁰

Die Sprache manifestiert sich nicht nur in Worten, sondern fungiert gleichzeitig als Körpersprache und steht deshalb in Verbindung mit Bewegung und Intensität. „Diese Somatisierung der Sprache manifestiert sich deutlich in Formen des exaltierten Sprechens wie vor allem in den Übertreibungen, den Wiederholungen, den Schimpftiraden, den unsinnigen Reden und den Kursivstellen in manchen Texten.“¹⁴¹ Da eine Aufzählung aller sprachlich komischen Elementen nur zu einer ermüdenden Aneinanderreihung führen würde, sollen nur die wichtigsten übergreifenden Beispiele der Dramen kurz zur Veranschaulichung dienen.

Die Wiederholung ist ein besonders stark eingesetztes Mittel der performativen Sprache der Dramen. Besonders auffällig erscheint die Reiteration durch Verrücken unterschiedlichster Gegenstände.

[...] *Sarah und Ferruccio mit rechter Gipshand kommen mit der großen Maskenkiste herein*
BRUSCON Da kommt die Maskenkiste hin / dahin / sie tragen die Maskenkiste dahin, wo Bruscon sie hingestellt haben will
BRUSCON Dahin habe ich gesagt / zeigt es mit dem Stock / Dahin / Doch nicht dahin / die Maskenkiste wird aufgehoben und wieder hingestellt
BRUSCON Dahin / dahin die Kiste / die Maskenkiste dahin / dahin / dahin wo ich gesagt habe / Wirt kommt auf das Podium und hilft die Maskenkiste tragen
BRUSCON Ich sagte doch / dahin / sie stellen die Kiste ab (TM 50)

In ähnlicher Variation, eventuell kürzer und prägnanter, taucht diese Form der Wiederholung immer wieder auf, jedoch Bezug nehmend auf unterschiedliche Gegenstände. Sogar in *Der Theatermacher* lassen sich noch weitere Szenen dieser Art

140 Ervedosa: „Vor den Kopf stoßen“. S.307.

141 Ebd. S.307.

finden. Natürlich stellt immer Bruscon die befehlende Figur dar, während beispielsweise der Wirt und die Wirtin versuchen einen Wäschekorb an den richtigen Platz zu stellen (TM 70). Kurz darauf muss Ferruccio eine Probe über sich ergehen lassen, bei der ihn sein Vater mit dem mehrmaligen Hin- und Herschieben des Vorhangs (TM 72) und dem Suchen der nützlichen Stelle für den Paravent quält.

Mit selbigem Motiv wird in *Immanuel Kant* eine komische Wirkung erzielt. Der Käfig des Papageien muss in der Ideallinie (IK 256) mit Kant selbst stehen, die natürlich nicht auf Antrieb gefunden werden kann. Auch wie genau und in welcher Geschwindigkeit Ernst Ludwig die Decke des Käfigs entfernt (IK 258), bedarf genauer Anweisung des Professors. Doch nicht nur sein treuer Begleiter auch Kant selbst benötigt die richtige Position des Klappstuhls (IK 305), während seine Frau die Versorgung mit Decken unter Beobachtung stellt (IK 282).

Caribaldi versteht es, den Jongleur mit der Auswahl des korrekten Cellos (MdG 273) für die jeweilige Tageszeit zu überfordern und überprüft immer wieder seine Unterwerfung, indem er das Kolophonium fallen lässt (MdG 259), das ihm der Jongleur wie ein Hund apportiert (MdG 297).

So wie der Text an sich sind auch die Wiederholungen nicht auf einen Sinn gerichtet und wirken deshalb nicht ergebnisorientiert, sondern sogar den Sinn negierend und verwirrend. Diese Schreibweise führt zu keiner narrativen Entwicklung, sondern kreist um sich selbst. „Die zahlreichen Wiederholungen und Variationen zeugen von einem exzentrischen Umgang mit Sprache, der nicht primär den Gesetzen der Vermittlung von Inhalten folgt, sondern performativ neue Wege und Techniken ausprobiert.“¹⁴²

Als übergreifendes, vereinheitlichendes Beispiel für die Übertreibungen in Bernhards Dramen fungieren die unzähligen Schimpftiraden seiner Protagonisten über die Mitmenschen, über Österreich an sich, oder die Kunst. „Durch den superlativischen Stil erhalten Meinungen und Sichtweisen eine verabsolutierende Qualität, die keinen Mittelweg und keinen Ausgleich zulässt.“¹⁴³ Der hyperbolische Stil bestärkt zusätzlich den Eindruck des Unechten und damit auch die Distanzierung des Realitätsbezugs.

BRUSCON ein Tirolerisches in meinem Wesen / auch etwas Perverses /
Österreich / grotesk / minderbemittelt / ist das richtige Wort /

142 Ervedosa. „Vor den Kopf stoßen“. S.313.

143 Ebd. S.314.

unzurechnungsfähig / ist der richtige Ausdruck / Mozart Schubert / widerwärtige Präpotenz / Glauben Sie mir / an diesem Volk ist nicht das geringste / mehr liebenswürdig / Wo wir hinkommen / Mißgunst / niederträchtige Gesinnung / Fremdenfeindlichkeit / Kunsthaß / nirgendwo sonst begegnen sie der Kunst / mit einer solchen Stupidität (TM 32/33)

Da die Übertreibung jegliche Möglichkeiten der Themen und Motive ausschöpfen kann und auf ihnen dadurch zugleich eine starke Fokussierung liegt, bieten sie großes Potential an Intensität der Komik. Umso „lauter“ oder eben intensiver sich das Thema präsentiert, desto mehr verliert es an Glaubwürdigkeit und Realitätsbezug. Clara Ervedosa hebt besonders diesen Charakter der Intensität der Übertreibung hervor, da er sich ideal für die *Performisierungszwecke*¹⁴⁴ eignet. Die Schimpftiraden bringen immer einen ausdrucksstarken Affekt mit sich, weil sich der Sprecher in einem Zustand von geballter Intensität befindet, die er versucht zu äußern. Nicht nur der Intellekt, sondern auch der Körper nimmt an der Sprache teil und „der „ganze“ Mensch [verwandelt sich] so in Ausdruck“¹⁴⁵. Die Sinnfunktion steht dabei nicht mehr in Zusammenhang mit der Sprache, die stark an Körperlichkeit gewinnt und somit als intensives Ausdrucksmittel fungiert.

Die Schimpftiraden erweisen sich außerdem als ideal für die Lust am Experimentieren mit den sprachlichen Möglichkeiten, weil die Sprache darin nicht der Disziplin und Ökonomie des diskursiven Gebrauchs unterworfen ist. Stattdessen kann sie in unendlichen langen Sätzen wiederholend und luxuriös um sich selbst kreisen, ihre Grenzen erproben, neue Wege suchen und sich in exzentrischen Ausdrucksweisen ostentativ inszenieren.¹⁴⁶

Die Szene in der sich Bruscons Tochter hinter dem Vorhang versteckt und ihrem Vater gelegentlich die Zunge entgegenstreckt, während ihr Bruder versucht den Anweisungen richtigen Vorhangziehens zu folgen, fällt in die Kategorie „Blödeln und Unsinn“. Genauso wie die Slapstick-Elemente verstärken jene Motive die Lust am Unsinn oder auch dessen spielerische Entfaltung. Bei solchen Szenen rücken Ausdruck und Präsenz in den Mittelpunkt des Geschehens und maximieren „die performative Dimension der Sprache“¹⁴⁷.

144 Ervedosa. „Vor den Kopf stoßen“. S.315.

145 Ebd. S.315.

146 Ebd. S.317.

147 Ebd. S.318.

Direkt auf die Ausdrucksform bezogen schafft es Thomas Bernhard zusätzlich mit Neologismen und Wortspielen die komische Wirkung zu entfalten. Verschiedenste Kalauer wie „Utzbach wie Butzbach“ (TM 13) oder das Missverständnis der „Seekrankheit mit der Sehkrankheit“ (IK 208) durchziehen die Dramen.

Neologismen oder unbekannte Wortkomposita legen das Spiel der Überschreitung der Grenzen offen und bereiten einen Weg um ein Thema noch mehr aufzubauchen. Gleichzeitig stehen sie jedoch für den Versuch neue Sprachmöglichkeiten zu entfalten oder auch bisher konträre Bereiche zu verbinden und so die Konventionen auf den Kopf zu stellen. „Gerade in ihrer Neukombination, in ihrer unteleologischen Bewegung, in Virtuosität und Artistik und dem dadurch gewonnenen Reichtum liegt ihr performatives, sinnliches bzw. musikalisches Potential.“¹⁴⁸ So verstärkt es den Ausdruck, wenn Bruscon sich darüber ärgert, dass seine Frau die Komödie „verhustet“ (TM 37) oder die Schweine jene „zergrunzen“ (TM 57). Die „Wändescheußlichkeit, Deckenfürchterlichkeit, Türen- und Fensterwiderwärtigkeit“ (TM 35) betont wohl den übertrieben Frust des großen Staatsschauspielers, in welchem „schauerlichem Utzbach“ (TM 35) er da sein Theaterstück spielen muss. Sowohl in *Der Theatermacher*, als auch in *Immanuel Kant* sorgen verwirrend beantwortete Fragen, wie „an was ist sie gestorben – an der Gartenschaufel“ (IK 277) oder – „an der Gastronomie“ (TM 34) für wirksame Effekte der Komik.

Diese Auszüge stellen nur einen winzig kleinen Teil der komischen Sprachverwendung in Thomas Bernhards Dramen dar und sollten nur der Veranschaulichung der Idee dienen, wie der Autor es schafft, auch auf dieser Ebene auf unterschiedliche Weise eine komische Wirkung zu entfalten.

148 Ervedosa. „Vor den Kopf stoßen“. S.321.

6.3.5 Paradoxien

Der rote Faden, der sich durch die Dramen zieht, ist das unermüdliche Streben der Protagonisten nach ihren utopischen Lebensansprüchen. An diesem Punkt entwickelt sich die Ironie des Textes. Je mehr und intensiver sie ihr Ziel vor Augen haben, desto mehr sind sie zum Scheitern verurteilt. Es ergibt sich daraus eine unaufhebbare Paradoxie, die eine Notwendigkeit für die komische Wirkung darstellt. Die Figuren stellen Fragen und Überlegungen über sich und ihre Existenz an, gelangen jedoch zu keinem Ergebnis.

Der Titel *Die Macht der Gewohnheit* erweist sich als programmatisch. Caribaldis Versuch die Zirkustruppe zu einer Musikprobe zusammenzuführen und dabei das Forellenquintett perfekt zu spielen, scheitert jedes Mal. Aus dem Text geht hervor, dass diese Unterfangen kein einmaliges Ereignis, sondern ein 22-jähriges unerfülltes Vorhaben darstellt. Der Arzt verschreibt Caribaldi die Musik als „Therapie“ (MdG 2561), jedoch bleibt fragwürdig, ob seine Zirkusgruppe nicht genau das Gegenteil bewirkt. Es scheint mehr *Gewohnheit* zu sein, warum diese Probe überhaupt noch stattfindet, als Lust am Musizieren. Hinzu kommt, dass der Zirkusdirektor der Wahrheit nicht ins Auge blicken will.

CARIBALDI [...] Die Letzte Probe / ist ein Skandal gewesen / Das möchte ich nicht mehr / erleben / spielt des tiefsten Ton lange / Einen betrunkenen Dompteur / dem es Mühe macht auf den Beinen / einen Spaßmacher dem fortwährend / die Haube vom Kopf fällt / eine Enkelin die mir durch ihre Existenz allein / auf die Nerven geht / Die Wahrheit ist ein Debakel (MdG 263)

Keiner befürwortet das Zusammentreffen zur Probe, offensichtlich nicht einmal Caribaldi selbst. Paradox wirkt dadurch das Festhalten an diesem ewig bestehenden Lebensanspruch „das Forellenquintett / fehlerfrei / [...] als ein Kunstwerk / zu Ende zu bringen“ (MdG 264), was bisher auch noch nie gelang. „Caribaldi deklariert die Kunst als alleinige sinngebende und identitätsstiftende Instanz, weshalb es für ihn keine andere Möglichkeit gibt, zu leben, als weiterhin an der täglichen Quintettprobe beziehungsweise an dem Versuch zu derselben festzuhalten.“¹⁴⁹

149 Thill: Die Kunst, die Komik und das Erzählen im Werk Thomas Bernhards. S.152.

Je weiter das Drama voranschreitet, desto mehr verändert sich das Bild von Caribaldi. Jener, der die ganze Zeit über den positiven Einfluss der Musik auf den Menschen philosophiert, legt in einem schwachen Moment dann doch die Wahrheit offen.

CARBALDI [...] Die Wahrheit ist / ich liebe das Cello nicht / Mir ist es eine Qual / aber es muß gespielt werden / meine Enkelin liebt die Viola nicht / aber sie muß gespielt werden [...] Wir wollen das Leben nicht / aber muß gelebt werden / zupft am Cello / Wir hassen das Forellenquintett / aber es muß gespielt werden [...] Nichts vormachen / kein Selbstbetrug [...] Was hier ohne weiteres / als eine musikalische Kunst bezeichnet werden kann / ist in Wirklichkeit / eine Krankheit (MdG 279)

Durch die ständig geäußerten Widersprüche der Figur verlieren ihre Aussagen an Glaubwürdigkeit und Wahrheitsgehalt, weshalb der Rezipient sich auch nicht mit dieser identifiziert, sondern von ihr distanziert. Der komische Effekt wird so erzielt, dass der Protagonist sich immer mehr in seine Redekaskaden und Paradoxien verschraubt und das Publikum von außen nur mehr eine vom Wahnsinn getriebene Figur damit verbindet, aber dem Gesagten keinen Wert mehr zuspricht. „Der Wahnsinn aber ist beredt, er taucht immer schon im sprachlichen Gewand auf, ereignet sich in den Texten und beherrscht ihre Thematik und Gestalt.“¹⁵⁰ Dass sich Caribaldi von seinen Ideen über das perfekte Kunstwerk in 22 Jahren nicht hat abbringen lassen und immer noch andere dazu zwingt, mitzuspielen, zeigt von erstaunlicher Willenskraft. Da er aber selbst für die Dinge gar nicht einsteht, die er verfolgt, tritt die komische Wirkung hervor.

[...]; denn bei Bernhard resultiert die Komik oftmals gerade daraus, dass die Protagonisten den von ihnen selbst gesetzten, also objektiv im Text verankerten Normvorstellungen zuwiderhandeln und sich dessen entweder nicht bewusst sind, oder aber trotz der Einsicht in die Inkongruenz von ihrem eigenen Anspruch und der Wirklichkeit weiterhin verbissen an ihrem Tun festhalten.¹⁵¹

Bruscons Entwicklung in *Der Theatermacher* funktioniert auf sehr ähnliche Weise. Auch sein utopischer Anspruch ist es, ein Kunstwerk im höchsten Maße zu schaffen. Im Verlauf des Dramas würde man sein Scheitern, wie in *Die Macht der Gewohnheit*, den Mitspielern zusprechen. Hier wirkt jedoch die Kraft von außen, das Gewitter als finaler Auslöser zum Fehlschlag. Das Theaterspielen begeistert den Staatsschauspieler

150 Fuest: Kunstwahnsinn Irreparabler. S.64.

151 Thill. Die Kunst, die Komik und das Erzählen im Werk Thomas Bernhards. S.23.

nicht, denn es macht für ihn keinen Sinn, so wie das Leben an sich auch nicht. Das führt zum einzigen widerspruchsfreien Ergebnis, nämlich zum Selbstmord. Dies scheint aber auch nicht die optimale Lösung zu sein, deshalb wählt er den Ausweg in die Ausweglosigkeit, also in die Paradoxie. „Den Sinn als Sinnlosigkeit, die Wahrheit als Irrtum aufzufassen – und umgekehrt –, konstituiert ein zentrales philosophisches Movens der exaltierten, leidenschaftlichen Reflexionen der Bernhardschen Protagonisten.¹⁵² Bruscon befindet sich im Dilemma zu existieren, obwohl nichts dafür spricht.

BRUSCON [...] Tatsächlich habe ich einmal Gastwirt werden wollen [...] Aber ich bin Schauspieler geworden / freiwillig in die Strafanstalt hineingegangen / auf lebenslänglich (TM 100)

Die Berufung als Schauspieler empfindet Bruscon als Gefängnisstrafe „Der Lebenprozeß ist ein Einüben in den Tod. Niemand ist von der Todeskrankheit ausgenommen, auch der Geistesarbeiter nicht.“¹⁵³

In *Immanuel Kant* sticht neben den ständigen Sprüngen in Kants Reden vor allem die Paradoxie der Reise nach Amerika hervor.

KANT zu Frau Kant / Ich glaube / ich komme / zu dem richtigen Zeitpunkt / nach Amerika / Im Grunde bin ich / ein Feind des Amerikanismus / Ich habe Amerika immer gehaßt / Jahrzehntlang habe ich mich geweigert / jetzt gehe ich nach Amerika / in diesem Falle geht jeder / Der Amerikanismus / ist schuld am Weltende (IK 287)

Die Analyse der einzelnen Elemente im Text hat gezeigt, dass Schock und Komik im Werk Thomas Bernhards überlappende Phänomene sind, die das Publikum, besonders am Ende, durch ihre Wirkung ergreifen sollen. Während die Themen, ihre Einbettung in Raum und Zeit und ihre Ausführung mit rein ereignishaftem Charakter, Erschütterung auslösen, erzielen die Gestaltung der Figuren an sich und ihre Sprache besonders den komischen Effekt.

¹⁵² Fuest: Kunstwahnsinn Irreparabler. S.177.

¹⁵³ Schiefer, Bettina: Die Künstlerfigur in Thomas Bernhards Schriften „Frost“, „Das Kalkwerk“, „Die Macht der Gewohnheit“, „Über allen Gipfeln ist Ruh“ und „Der Untergeher“. Diplomarbeit. Univ. Wien 1991. S.24.

Die objektiven Kriterien, wie Mechanik, Übertreibung, Wiederholung, Elemente der niedrigen Qualität, die in den Kapiteln vor der Analyse als Voraussetzung für die Wirkung der Komik genannt wurden, finden eben hier in den Werken Thomas Bernhards ihre Anwendung. Das Modell, das ich von Clara Ervedosa für die Dramen übernommen habe, orientiert sich also an den traditionellen Mustern zur Schaffung von Komik, genauso wie auch Thomas Bernhards Dramen. Besonders dabei ist aber die Gestaltung der unterschiedlichen Kriterien im Text selbst, wie schon die Analyse zeigte.

Distanz, Harmlosigkeit der Situation und Erwartungsdurchbrechung der Norm wurden als subjektive Bedingungen des Komischen bestimmt und auch die sind, wenn nicht immer ganz durchgängig, erfüllt. Die Handlung in den Werken den Ereignischarakter erhält, stört es nicht, dass zwischendurch der Zuschauer nicht vollständig Harmlosigkeit und Distanz zum Objekt empfindet, wie beispielsweise in *Die Macht der Gewohnheit*. Meiner Meinung nach erzielen die Dramen gerade durch diese Wechsel in der Empfindung des Publikums ihre volle Wirkung. Es fühlt sich in der gewohnten Umgebung sicher und spürt den überraschenden Effekt der Verfremdung dadurch umso drastischer. Die Werke Thomas Bernhards schaffen Situationen, in denen sich der Leser oder Zuschauer wohl fühlt und vielleicht sogar amüsiert. Im entscheidenden Moment werden jene dann durch die plötzliche Brechung der Erwartung oder Normverletzung überraschend herausgerissen. Die Komik in den Dramen erzeugt somit klar eine Wirkung, anstatt Sinn zu vermitteln. Der Inhalt fungiert als Schockmaterial und liefert dem Leser keine festen Aussagen.

Ob die Zusammenwirkung von Schock und Komik einen neuen Ansatz auf die Bestimmung der Gattungszuordnung eröffnet, findet im nächsten Kapitel genauere Betrachtung.

7. Sind es Komödien ?

Nachdem nun die Analyse der erschütternden und komischen Wirkung in Thomas Bernhards Dramen abgeschlossen ist, stellt sich die Frage nach der Möglichkeit der Einordnung in ein gewisses Gattungsschema. Die Meinungen der Theoretiker über dieses Thema könnten unterschiedlicher nicht sein und erstrecken sich von der Zuordnung zur Tragödie über die Tragikomödie bis hin zur Komödie. Da auch der Autor selbst irreführende Aussagen über die Trennung zwischen Komödie und Tragödie trifft, scheint dies jedoch nicht verwunderlich. In diesem Kapitel behandle ich keine Unterscheidung oder Abgrenzung der Begriffe, sondern in Verbindung mit den Ergebnissen der Analyse möchte ich Überlegungen anstellen, ob hinsichtlich der komischen Wirkung in den Dramen ein Rückschluss auf die Komödie möglich ist. Eines der ersten Kapitel der Arbeit beschäftigt sich mit den Gattungskonventionen der Komödie, an das nun angeknüpft wird.

Ausgehen möchte ich von der Idee Bernhard Greiners, der die Komödie als Theatergeschehen erfasst, die die „Hierarchisierung von Text und Theater, von Zeichen- und Körper-Bewegung verweigert und so der Doppelrolle des Menschen in seinem Verhältnis zu seinem Körper in besonderer Weise gerecht wird“¹⁵⁴. Das Theater veranschaulicht dies auf spezielle Weise, da der Mensch seinen Körper als Instrument auf der Bühne für die Darstellung von Zeichen benutzt und zugleich sich selbst aber als Schauspieler vorführt. „Vergegenwärtigt die Tragödie aber beide Aspekte in eindeutig hierarchischer Ordnung – den Führungsanspruch des Logos bekräftigend -, so verweigert sich die Komödie eben dieser Hierarchie.“¹⁵⁵ Dies trifft allerdings nur zu, wenn die Komödie als Theatergeschehen gefasst wird, bei dem der Text nur einen kleinen Teil einnimmt. Der Schauspieler präsentiert eine dramatische Figur und weist aber gleichzeitig von sich weg. Das Publikum nimmt dabei eine grundlegende Bedingung in der Theatersituation ein. Zusätzlich steht auf Grund der Anwesenheit der Zuschauer das Spielen nicht einfach nur für sich, sondern erhebt Anspruch auf mehr. „Spieler wie Zuschauer sind in diesem Zusammenwirken ebenso Produzenten wie

154 Greiner, Bernhard: Die Komödie. S.4.

155 Ebd. S.5.

Produkte des theatralen Ereignisses, Teil der Wirklichkeit und Abbild der Wirklichkeit [...].¹⁵⁶ In der Tragödie unterwirft sich der Körper strikt einem Zeichensystem, während in der Komödie die Grenzen der Ordnung verschwimmen. Das Interessante dabei ist die Zweideutigkeit, die das Gemeinte und das Ausgeschlossene verbindet.

So besteht die Komödie darin, dass die ausschließende Macht selbst (die z.B. auf Ordnung und Vernünftigkeit, auf dem Logos-Aspekt des Menschen besteht) das aussprechen muss, was sie ausschließt, das Chaotische, das Unvernünftige, die Körperlichkeit des Menschen.¹⁵⁷

Die Komödie ist also jenes Genre, das hierarchische Strukturen negiert und auf diese Weise die Grenzen zwischen „Spieler und gespielter Bedeutung, zwischen Leben und Kunst, Wirklichkeit und Imagination“¹⁵⁸ überschreitet.

In Bezug auf Thomas Bernhards Dramen erscheint mir das deshalb wichtig, da gerade seine Texte nicht von Gegensätzen wie schwarz oder weiß konstatiert sind, sondern versuchen, über die Grenzen hinauszugehen.

BRUSCON [...] Und natürlich spielt Metternich / eine entscheidende Rolle / in meiner Komödie / die in Wahrheit / eine Tragödie ist / wie sie sehen werden (TM 15/16)

Die folgende Analyse der Dramen teilt sich auf Grund der Bewahrung eines besseren Überblicks in formale und inhaltliche Kriterien zur Gattungsbestimmung.

7.2 Formale Kriterien

Von den ausgewählten Dramen *Die Macht der Gewohnheit*, *Immanuel Kant* und *Der Theatermacher* bezeichnet der Autor selbst die ersten beiden als Komödien. Inwiefern dies einen leichteren Zugang zu dem Gattungsbegriff eröffnet und letzteres Drama sich dann eventuell diesem verschließt, soll sich in der folgenden Analyse zeigen.

Betrachtet man die formalen Aspekte, sprechen vorerst keine fundierten Argumente

¹⁵⁶ Greiner: Die Komödie. S.5.

¹⁵⁷ Ebd. S.6.

¹⁵⁸ Ebd. S.6.

gegen die Zuordnung zur Gattung Komödie. *Die Macht der Gewohnheit* als 3-Akter mit endender Binnenszene, *Immanuel Kant* als 5-Akter, wenn man die Landung vom restlichen Geschehen absetzen möchte nur als 4-Akter, so wie auch die Anzahl in *Der Theatermacher*; widersprechen sie keinem gängigen Modell. Der niedere Stil und die volkstümliche Sprache können insofern bestätigt werden, als dass in diesen Theaterstücken nur Figuren bürgerlichen Standes auftreten, die sich auch jenem gemäß verhalten.

Der Theatermacher Bruscon verkörpert [...] die Kehrseite des aus der Aufbruchphase des Bürgertums im 18. Jahrhundert überkommenen Kunstverständnisses, des bürgerlichen Geniekults, von dem am Ende des 20. Jahrhunderts nur noch Dilettanten, Haustyranen und Schwadronneure übriggeblieben sind.¹⁵⁹

Fragwürdig sind die Verhältnisse der Figuren in *Immanuel Kant*, die allein durch die Namensgebung – Millionärin, Admiral, Kunstsammler – auf eine höher Schicht der Gesellschaft schließen lassen. Die Sprache, die im Kapitel zuvor schon ausgiebig von unterschiedlichen Blickwinkel analysiert wurde, zeichnet sich durch eine typisierte Sprache Thomas Bernhards aus, weshalb ein Erfassen in ihrer Volkstümlichkeit daher schwierig erscheint. Trotzdem evoziert sie keine Brüche, beispielsweise im Bild der Nebenfiguren, sondern verhält sich angepasst an das standesgemäße Milieu. Gerade in den Dramen *Die Macht der Gewohnheit* und *Der Theatermacher* zeichnet sich die Sprache durch das Nebeneinander der teils sehr pathetischen, teils von Schimpftiraden geprägten Ausdrucksweise der Protagonisten und der, wenn nicht vollkommen im Schweigen vernichtete, Volkstümlichkeit der Nebenfiguren aus.

Weiters bekräftigt die kurze Zeitspanne der dargestellten „Handlung“, die sich durch ihren Ereignischarakter auszeichnet, die Gattungszugehörigkeit zur Komödie. Dass die Handlung nicht an einfachen oder sich kompliziert überlagernden Strängen festgemacht werden kann, liegt an der möglichen Form der episodischen Reihung und begründet einmal mehr das Auftreten der Wiederholung einzelner Elemente in den Texten. Dafür ist schon der Begriff der Komödie an sich ein Beispiel, der immer wieder in den verschiedenen Dramen thematisiert wird. Auch die unterschiedlichen Lebensansprüche der Protagonisten wiederholen sich leitmotivisch in den

¹⁵⁹ Jürgens: Das Theater Thomas Bernhards. S.185.

Theaterstücken.

Die typisierten Figuren, die beim Publikum einen Wiedererkennungseffekt bekannter Muster auslösen sollen, scheinen auf den ersten Blick bei Bernhard im „klassischen“ Sinne nicht durchgängig vorhanden zu sein. Bei näherer Betrachtung finden sich jedoch durchaus einzelne Elemente, die Parallelen zur famosen Hanswurst-Figur zeigen.

Die Veränderungen in der Rolle Kants, die sich gegen Ende auffallend hervorheben, spiegeln besonders seine Loslösung vom Geistigen ins Körperliche wider und zeichnen daher immer stärker den Charakter einer komödiantischen Figur. Alfred Barthofer beschreibt Kant folgendermaßen:

Ein verbitterter, altgewordener Kasperl mit einer recht transparenten Maske der Würde und Respektabilität, dessen bramarbasierte Selbstgefälligkeit unschwer durchschaubar ist. In der Hingabe an übermäßiges Essen und Trinken [...] spiegelt Kant sogar Hanswurstzüge. Trotzdem ist er [...] ein Equilibrist, ein Wanderer auf einem dünnen Grat zwischen anspruchsloser Clownerie und clownhafter *Tragik*.¹⁶⁰

Der Theatermacher Bruscon trägt außerordentlich hanswurstiade Züge in seinem Aussehen, das aus der Bühnenanweisung gleich zu Beginn des Stückes hervorgeht. „Mit einem breitkrepfigen Hut auf dem Kopf, in einem knöchellangen Mantel und mit einem Stock in der Hand“ (TM 13), vereint er die wichtigsten Merkmale dieser Figur, die so dem Publikum die Möglichkeit der Wiedererkennung bieten. Dass er statt einem hölzernen Schwert einen Stock (aus Holz) bei sich hat, mindert keinesfalls die komische Situation, die gleich am Anfang der Szene, bevor überhaupt noch jemand gesprochen hat, entsteht. Auch in seinem „Rad der Geschichte“ vereint er „Personen der Weltgeschichte, die [...] offenbar wie in der *commedia dell’arte* auftreten sollen – Tyrannen (Nero, Caesar, Napoleon, Hitler, Stalin) und Wissenschaftler (Einstein, Madame Curie)“¹⁶¹.

Bei Caribaldi sind keine Züge typisierter, komödiantischer Figuren zu finden, was jedoch angesichts seiner anfangs bedrohlichen Wirkung, nicht verwundert. Den Cellobogen, vielleicht erneut als Hinweis auf das hölzerne Schwert, setzt der

160 Barthofer: Vorliebe für die Komödie. S.93.

161 Scherer, Stefan: Einführung in die Dramen-Analyse. In: Einführungen Germanistik. Hrg.v. Gunter E. Grimm und Klaus-Michael Bogdal. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2010. S.140.

Zirkusdirektor öfter als drohende Gebärde ein. Wenn er, „weil er sich unbeobachtet weiß, den rechten Hosenfuß noch höher hinauf[zieht] und [...], während der Jongleur das Kolophonium sucht, mit dem Cellobogen über das Holzbein [streicht]“ (MdG 284), nimmt Caribaldi stark die Eigenschaften einer grotesk-lächerlichen Gestalt an. Dennoch bleibt das Drama nicht frei von der Hanswurst-Figur, die beispielsweise im Dompteur, aber auch im Spaßmacher gesehen werden kann. Natürlich bringen Akteure der Zirkuswelt als Grundvoraussetzung eine gewissen komischen Effekt mit sich, jedoch sieht das Publikum sie nicht bei ihrer Vorstellung. Die Figuren nehmen demnach ihre komischen Züge mit in die „normale“ Welt, außerhalb des Zirkuszeltens. Das ist schlussendlich auch mit ein Grund, warum die Musikprobe des Forellenquintetts von Beginn scheitern muss.

Insgesamt ergibt sich eine Typisierung innerhalb der Dramen Thomas Bernhards. Seine Protagonisten sind in ihrer Ausstattung - verkrüppelt, krank, vom Wahnsinn getrieben, zum Scheitern verurteilt, vom utopischen Anspruch zerstört – um nur ein paar der hervorstechendsten zu nennen, sehr ähnlich. So gesehen, scheint dem Publikum auch hier ein Wiedererkennen möglich, auch wenn es sich dabei um eine Mikroebene der Beobachtung handelt. Der „Bernhard-Zuschauer“ findet sich mit den gezeigten Mustern der Figuren zurecht, empfindet dadurch den gewünschten Lustgewinn und fühlt sich in seinen Gewohnheiten bestärkt.

Die Analyse der formalen Kriterien zeigt, dass eine Zuordnung zur Gattung Komödie auf den ersten Blick vielleicht nicht einwandfrei erfolgen kann, bei genauerer Untersuchung aber nur mehr wenige Argumente dagegen sprechen. Dass sich die Konventionen über die Jahre immer ein wenig verändert haben, sollte hier ebenfalls in Betracht gezogen werden. So erscheint es schlüssig, dass sich die Typisierungen der Figuren verändern, traditionelle Muster zwar zulassen, aber sie nicht mehr vollkommen übernehmen.

Das nächste Kapitel widmet sich nun dem zweiten essentiellen Teil zur Bestimmung der Komödie, der Analyse der inhaltlichen Kriterien. Erst danach ist die vollständige kritische Auseinandersetzung abgeschlossen und es kann vielleicht eine Antwort darauf gegeben werden, ob es sich nun bei Bernhards Dramen wirklich um Komödien handelt.

7.3 Inhaltliche Kriterien

Das Thema der Komödie ist im „klassischen“ Sinne ein harmloser Konflikt, der sich um die Hochzeit der Liebenden entwickelt und sich schlussendlich in einer komischen Handlung auflöst. Bei Thomas Bernhard äußert sich dies jedoch auf eine andere Weise.

Vergleicht man die Grundstruktur der Bernhardschen „Komödien“ mit jener der „klassischen“ deutschen Komödie, in deren Mittelpunkt die mit Hürden und Schwierigkeiten verbundene und auf gesellschaftliche Revitalisierung ausgerichtete Sanktionierung einer Liebesbeziehung steht [...], die in der Regel in eine Generationen und gesellschaftliche und private Spannungen versöhnende Hochzeit mündet, was schon den aufgeklärten Gottsched veranlaßt hat, sich indigniert zu fragen, ob denn Fröhlichkeit und Glück in der Welt immer nur durch „Hochzeitmachen“ gesichert werden könnte, so fällt sofort auf, daß bei Bernhard Figurenkonstellationen und Grundproblematik völlig anders gelagert sein.¹⁶²

Will man also auf den „klassischen“ Themenstrukturen beharren, erschwert dies die Zuordnung beträchtlich. Trotzdem finden sich beispielsweise in *Die Macht der Gewohnheit* Andeutungen auf eine Liebesbeziehung zwischen der Enkelin und dem Spaßmacher, die jedoch thematisch nicht weiterentwickelt wird. Durch die Konzentration auf die Figur des Caribaldi und die Darstellung der Welt aus seiner Sicht bleibt keine Möglichkeit der Entfaltung dieses weiteren Handlungsstranges.

CARIBALDI [...] *zum Spaßmacher direkt* / Hast du denn keine Haube / die dir nicht fortwährend / herunterrutscht / kaum sitzt er da / rutscht ihm die Haube herunter / *Enkelin lacht* / *Caribaldi zum Jongleur* / darüber lacht sie natürlich / *schreit die Enkelin an* / Lachst du / *zum Jongleur* / Dieses entsetzliche Lachen / meiner Enkelin [...] (MdG 323)

Rückt man jedoch den harmlosen Konflikt in den Mittelpunkt der Betrachtung, der aus der Figur erwächst, trifft diese Themenstruktur sehr wohl auf Thomas Bernhards Dramen zu. Er besteht einerseits in der Unvereinbarkeit der Lebensansprüche der Haupt- und Nebenfiguren, jedoch hauptsächlich in der nicht erfüllbaren Suche nach dem Sinn des Lebens. Der Konflikt ergibt sich gleichsam aus dieser Paradoxie des immer weiter Strebens nach dem utopisch hoch gesteckten Ziel, das für die einzige, sinngebende Aktivität im Leben steht, und dem damit verbundenen Scheitern.

¹⁶² Barhofer: Vorliebe für die Komödie. S.87.

CARIBALDI [...] Jahrzehnte spiele ich / gegen den Stumpsinn das Cello /
Aber es ist kein Ende abzusehen / kein Ende abzusehen [...] Der Kopf ist von
der Kunst / die einer macht / nicht mehr in Ruhe gelassen / hört er auf / ist er
tot / sich mit dem Bogen / in den Tod / hineinstreichen (MdG 319/320)

Caribaldi, so wie auch Bruscon, streben beide nach der Vollkommenheit ihres Kunstwerks und sehen gleichzeitig darin den Sinn ihrer Existenz. Dadurch scheint das zwingende Festhalten an diesen absurden Vorstellungen gerechtfertigt, betrachtet man die Umstände, ist dies aber nicht verständlich. Der Konflikt entwickelt sich durch die Figur und ihre Fehler, die sich zur Kunst gezwungen fühlt und sich von ihr trotzdem nicht abwenden kann. Diese Gegensätze fungieren als Elemente der Komik.

[...] „Die Macht der Gewohnheit“ mündet in zurückhaltend-subtiler Andeutung an den Anfang, d.h. in die Perpetuierung einer erdrückend engen, sinnentleerten, monoton-mechanischen Existenzform, deren erstrebte Überwindung durch die Kunst als groteske Illusion demaskiert wird. Die bühnen-wirksame dramatische Durchgestaltung dieser Einsicht beruht durchgehend auf burlesk-komischen Strukturelementen, die der Ausweglosigkeit und Trostlosigkeit der Situation mit Grimasse und Gelächter begegnen wollen.¹⁶³

Die Suche nach dem Sinn des Lebens beschäftigt auch Kant und seine Mitreisenden auf dem Schiff nach Amerika, der sich vor der konkreten Frage dann auch verschließt.

MILLIONÄRIN [...] Sagen Sie Herr Professor Kant / worauf begründet sich
die mehr oder weniger permanente Todesfurcht / die Angst vor dem Ende
KANT *aufbrausend* / Sagen Sie nicht das Wort Ende
MILLIONÄRIN *ratlos* / Achja ein jeder Mensch hat sein Ziel (IK 307)

Diese regelrechte Abwehr der Frage zeigt die Hilflosigkeit Kants und „demonstriert das klägliche Scheitern der Vernunft in diesen Augenblicken echter Existenzbefragung“¹⁶⁴.

Durch Ernsthaftigkeit stechen die Themen des Konflikts hervor, in ihrer Gestaltung wirken sie allerdings durch die bewusst eingesetzten, komischen Elemente eher harmlos, ist dies ja gerade eine der Grundvoraussetzungen, damit Komik entsteht.

Der Konflikt löst sich der Tradition nach durch die komische Handlung auf und zielt auf ein gutes Ende ab. Bei Bernhard erfährt dies eine gewisse Modifikation.

Bernhards Drama unterläuft freilich schon diese Grundbestimmung des Komischen im Gesamtzusammenhang der Komödie, indem eben kein positiver

163 Barthofer: Vorliebe für die Komödie. S.89/90.

164 Ebd. S.93.

Schluß, kein glücklicher Ausgang, keine „Besserung“ der Hauptfigur, sondern eine Parodie auf ein glückliches Ende vorliegt.¹⁶⁵

Die Dramen bieten keine Lösungen der gezeigten Konflikte, da sie, wie auch in der Analyse schon erwähnt, nicht auf Sinn ausgerichtet sind, sondern eine Wirkung beim Publikum erzielen sollen. So bleibt auch das gute Ende aus, das in jedem Fall Ergebnisse oder zumindest Vorschläge für mögliche Antworten bringen müsste. Die effektvolle Wirkung würde dadurch wohl verloren gehen, die die Theaterstücke so stark charakterisiert. *Die Macht der Gewohnheit*, *Immanuel Kant* und *Der Theatermacher* enden im komischen Effekt, wenn auch das auslösende Ereignis zuerst als Schock wahrgenommen wird. Das gute Ende, das sich hier auf andere Art und Weise präsentiert, setzt sich daher der Tradition gemäß im Lachen des Publikums fort.

Der Konflikt und die dadurch entwickelte Handlung sollen einen Bezug zur Gegenwart aufzeigen, der bei jenen Dramen schon aufgrund der Anspielungen und Erwähnung bekannter historischer Personen, wie beispielsweise „Casals“ (MdG 274), „Leibniz“ (IK 274) oder „Hitler“ (TM 41) gegeben ist. Auch die Namen C[G]aribaldi¹⁶⁶ oder Kant, so wie **Theatermacher Bruscon** als Synonym für **Thomas Bernhard**¹⁶⁷ sprechen für sich. An den Themen selbst lässt sich ebenfalls unschwer ein Gegenwartsbezug begründen, die trotz alledem einen gewissen Eindruck zur Allgemeingültigkeit erwecken.

Hierarchien auf den Kopf stellen, wie schon in der Einführung dieses Kapitels erwähnt, ist ein typisches Merkmal der Komödie. Bernhard setzt dies in seinen Dramen nicht einfach nur um, sondern äußert sich auch sprachlich dazu.

In *Die Macht der Gewohnheit* entsteht neben der gewaltsamen Unterwerfung der Zirkusakteure unter Caribaldi, eine weitere Rangordnung unter jenen Opfern. Der Dompteur, der Neffe des Zirkusdirektors, behandelt besonders den Spaßmacher nicht wie eine gleichgestellte Person, sondern eher wie eines seiner Raubtiere, das er zähmen und füttern muss. In der willkürlich verursachten Sabotage der Musikprobe bekräftigt sich die Sonderstellung des Dompteurs, die eine Auflehnung gegen die

¹⁶⁵ Huber, Martin: Rettich und Klavier. Zur Komik im Werk Thomas Bernhards. In: Komik in der österreichischen Literatur. Hrg.v. Wendelin Schmidt-Dengler. Berlin: Schmidt Vlg 1996. (Philologische Studien und Quellen. Heft.142.). S.279.

¹⁶⁶ Vgl. Thill: Die Kunst, die Komik und das Erzählen im Werk Thoma Bernhards. S.161.

¹⁶⁷ Vgl. Greiner: Die Komödie. S.485.

Machtverhältnisse Caribaldis darstellt.

Auch in *Immanuel Kant* erscheint die Rangordnung der „Familie“ aus den Fugen geraten. Der Diener Ernst Ludwig erfährt schon auf Grund seines Berufes eine niedrigere Stellung im Gesellschaftssystem, dass er jedoch ähnlich einem Tier behandelt wird, überschreitet die Grenzen. Hinzu kommt, dass Kants Vogel Friedrich, „das größte Kunstwerk der Welt“ (IK 337), einen besonderen Platz in seinem Leben einnimmt und sogar mehr für ihn bedeutet als seine Frau.

Auf sprachlicher Ebene sind es vor allem die endlosen Redekaskaden der Protagonisten, die sich vor allem durch ihre Sprunghaftigkeit und Paradoxien auszeichnen. Die schnellen Wechsel der Themen bewirken nicht nur einen überraschenden Effekt, sondern bringen dem Publikum den beredten Wahnsinn der Figur näher.

KANT Alles was ist / alles was nicht ist / ist nicht / Die Welt ist die Kehrseite / der Welt / Die Wahrheit die Kehrseite / der Wahrheit (IK 280/281)

Caribaldi verweist in seiner Rede sogar über die Grenzen des Theaters hinaus, wenn er den Dompteur als „Ein[en] abstoßende[n] Mensch[en] / in der Rolle / eines abstoßenden Menschen“ (MdG 345) bezeichnet. Die Komödie bzw. das Theatermachen verschmelzen hierbei zu untrennbaren Begriffsoppositionen.

„Von Beginn an hieß Theatermachen, Illusionen der Wirklichkeit vor Augen zu stellen, um sich zu unterhalten und die Zeit zu vertreiben, um die Götter zu besänftigen und sich für die Jagd und die Schlacht zu wappnen“¹⁶⁸. Im teils übertragenen Sinne orientieren sich die Dramen Bernhards an diesen Mustern. Die Auffassung der Komödie als Theatergeschehen gewinnt daher wieder mehr an Bedeutung und bestärkt den Verlust der eindeutigen Grenzen der strengen Opposition – Komödie/Tragödie.

Die Begriffsopposition >Komödie – Tragödie< verliert bei Bernhard allerdings auch dadurch an Schärfe, dass Komödie primär nicht poetologisch als Gattungsbegriff, sondern ontologisch im Sinne von >Etwas Vormachen< gebraucht wird. Komödie hat den Gehalt von Schein, ist die Welt des Als ob, dieses aber ist die Welt, womit >Komödie< und >Theater< nahe zusammenrücken, gleichzeitig der Topos von der Welt insgesamt als Theater immer nahe liegt.¹⁶⁹

168 Scherer: Einführung in die Dramen-Analyse. S.139.

169 Greiner: Die Komödie. S.479.

Im Raum des Theaters ist somit alles nur vorgemacht und die Welt selbst wird zur Komödie. Auch Bruscon spricht von seiner Komödie (die ja die Welt ist)¹⁷⁰, das „Rad der Geschichte“, „in der alle Komödien enthalten sind“ (TM 99). In der vorangegangenen Analyse der komischen Elemente in den Dramen hat sich gezeigt, dass auch hier das Verfahren, fixe Positionen aufzuheben, einen positiven Einfluss auf die Wirkung des angestrebten Effekts hat. Die Loslösung von Oppositionen bedeutet aber ein Bewusstsein der Gleichwertigkeit aller Dinge.

Das Zerfallen des Prinzips der Unterscheidung eröffnet aber auch die [...] Perspektive, dass die fixierende Macht der Gegenstände wie eines verfestigten Weltbezugs aufgebrochen wird, dass eine Befreiung stattfindet aus einer Welt fixer Bestimmungen.¹⁷¹

Das Zerfallen fixierter Bestimmungen der Welt greift weiter auf das Theatergeschehen ein, welches somit nicht mehr einfach nur dargestellt werden kann, sondern performativ ergriffen werden muss. So beharrt auch Bruscon in *Der Theatermacher* auf das Ausschalten des Notlichts. Das Publikum soll den Reden der Protagonisten nicht nur lauschen, sondern das komplette Geschehen muss auf den Zuschauer wirken.

BRUSCON [...] ist es am Ende meiner Komödie / nicht absolut finster / ist mein Rad der Geschichte vernichtet / Wenn das Notlicht nicht gelöscht wird / verkehrt sich ja meine Komödie / gerade ins Gegenteil (TM 16)

Das Gegenteil, das die Tragödie meint, unterwirft sich strikten Regeln und besonders unter den fixierten Text. Mit der Komödie hingegen geht das Wirken der Schauspieler über die Grenzen der Sprache hinaus. So erstrebt Bruscon einen Effekt, der über den Text hinaus zielt und die Erwartung des Zuschauers sprengt. Das Resultat liegt damit im „Gewinnen eines offenen, spielerischen Bezugs zur Welt“¹⁷² und legt gleichzeitig eine Orientierung an neuen Mustern offen.

So scheinen nun auch die letzten Gattungskonventionen der Komödie bejaht, die in Zusammenhang mit dem Publikum stehen. Auf Grund des Auftreffens des geballten performativen Effekts am Ende der Theaterstücke, besonders durch die Loslösung von den bekannten Ordnungsmustern, entsteht im Zuschauer eine befreiende Wirkung. Der Raum für verbotene Wünsche und für extravagante Gedankenexperimenten ist eröffnet.

170 Vgl. Greiner. Die Komödie. S.482.

171 Ebd. S.484.

172 Ebd. S.487.

Die Analyse der formalen und inhaltlichen Merkmale der Komödie haben gezeigt, dass in vielen Punkten auf Grund traditioneller Muster keine eindeutige Zuordnung der Gattung möglich ist. Andererseits gibt es für viele Voraussetzungen eine Basis in den Texten, die dann eventuell noch leichter Abwandlung vorliegt, aber mit den Komödienkonventionen übereinstimmt. Die jedoch meiner Meinung nach essentiellen Argumente für die Bestimmung der Bernhardschen Dramen *Die Macht der Gewohnheit*, *Immanuel Kant* und *Der Theatermacher* als Komödien liegen in ihrer Verbindung zum Theatergeschehen. Die Texte erzielen Wirkung, von der das Publikum erschüttert werden soll. In der Erfassung des Werkes als Theatergeschehen verschwimmen die Oppositionen zwischen „Spieler und gespielter Bedeutung, zwischen Leben und Kunst, Wirklichkeit und Imagination“¹⁷³ und der physische Schock ist das, was bleibt¹⁷⁴.

173 Greiner: Die Komödie. S.6.

174 Außer Acht gelassen wurde der Aspekt der musikalischen Sprache Thomas Bernhards, die damit in Zusammenhang auch ein Hinweis auf ein völlig anderes Gattungsmuster sein könnte. Die Frage stellt sich dabei nach der Tradition der Oper, und ob die Dramen dieser Form unterliegen. Auf Grund des begrenzten Platzes ist es unmöglich diese Untersuchung hier weiterzuführen, die den Rahmen der Diplomarbeit sprengen würde.

8. Schlussbetrachtung

Komik, Komödie und Thomas Bernhard – die zu Beginn der Arbeit in Frage gestellte Kombination der Begriffe erscheint nun nach Abschluss der Analysen nicht mehr so abwegig. Die Arbeit befasste sich ausführlich mit den Elementen des Schocks und der Komik in Thomas Bernhards Dramen *Die Macht der Gewohnheit*, *Immanuel Kant* und *Der Theatermacher*. Der Unterschied zu den bisherigen Theorien über die Komik im Werk des Autors liegt darin, dass der Effekt im ästhetischen und nicht hermeneutischen Sinn erfasst wurde. Die Dramen zielen damit rein auf eine Wirkung ab, anstatt Sinn zu präsentieren. Natürlich negieren sie nicht jeglichen Sinn, geben aber auch keine Antworten oder schlagen Lösungen für die präsentierten Probleme vor.

Mit dem Modell von Clara Ervedosa wurde jedoch auch gezeigt, dass keine klare Trennung der Phasen von Erschütterung und Komik vorliegt, so wie sie das definiert, sondern dass beide Phänomene gleichzeitig in den Theaterstücken ihre Anwendung finden. Die drastische Essenz der Themen, die Verdichtung der Raum- und Zeitstruktur und die Reduktion der Handlung zum Ereignis bewirken eine Verstörung gegenüber dem Text oder dem Bühnengeschehen. Dass dieser Effekt nicht nur der Prosa zu Grunde liegt, konnte anhand der ausgewählten Dramen deutlich gezeigt werden. Dagegen tragen die theatralischen Figuren und ihr performatives Sprechen, sowie ihr Denken und Agieren in Paradoxien und die Verfärbung durch Elemente „niedriger“ Realität zur gänzlich komischen Wirkung der Texte bei. Aus diesem Ineinandergreifen beider Effekte resultiert der totale Schock am Ende der Dramen.

Dieser besondere Fokus der Wirkung in den Theaterstücken Bernhards hat die Frage nach der Zugehörigkeit zur Gattung Komödie aufgeworfen und konnte nach der Analyse der formalen und inhaltlichen Kriterien auch bejaht werden. Die Komödie fungiert als jenes Genre, das hierarchische Strukturen negiert und die Grenzen der Bedeutung überschreitet. Im Sinne eines Theatergeschehen muss es performativ ergriffen werden und verweist damit auf einen Zusammenhang zur erschütternden und auch komischen Wirkung der Dramen. Auch die besondere Stellung des Schauspielers, seine Inszenierung und sein Verweischarakter über seine Person hinaus, scheinen ein bekräftigendes Argument in der Stimmigkeit der Theaterstücke Bernhards. Dass nicht

alle traditionellen Kriterien für die Zugehörigkeit zur Gattung Komödie erfüllt sind, bestätigt meiner Meinung nach die Veränderungen durch die Zeit. Mit immer neuen Möglichkeiten der Inszenierung, vor allem im Bereich des Theaters, scheint es nicht verwunderlich, dass sich die traditionellen Merkmale der Gattungen ein wenig modifizieren und die Abgrenzungen der Gattungen zueinander immer schwieriger wird.

9. Bibliographie

9.2 Primärliteratur

Bernhard, Thomas: Stücke 1. Ein Fest für Boris. Der Ignorant und der Wahnsinnige. Die Jagdgesellschaft. Die Macht der Gewohnheit. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988.

Bernhard, Thomas: Stücke 2. Der Präsident. Die Berühmten. Minetti. Immanuel Kant. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988.

Bernhard, Thomas: Stücke 4. Der Theatermacher. Ritter, Dene, Voss. Einfach kompliziert. Elisabeth II. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988.

9.3 Sekundärliteratur

Arntzen, Helmut: Die ernste Komödie. Das deutsche Lustspiel von Lessing bis Kleist. München: Nymphenburger Verlagshandlung 1968.

Barthofer Alfred: Vorliebe für die Komödie: Todesangst. Anmerkungen zum Komödienbegriff bei Thomas Bernhard. In: Linz. Adalbert-Stifter-Institut. Vierteljahresschrift. Jg 31. (1982). Folge ½. S.77-100

Barthofer, Alfred: Das Cello und die Peitsche. Beobachtungen zu Thomas Bernhards „Die Macht der Gewohnheit“. In: Sprachkunst. Wien: Verlag der österr. Akademie der Wissenschaften VII (1976)

Bartl, Andrea: Die deutsche Komödie. Metamorphosen des Harlekin. Stuttgart: Reclam 2009.

Ervedosa, Clara: „Vor den Kopf stoßen“. Das Komische als Schock im Werk Thomas Bernhards. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2008.

Freud, Sigmund: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. In: Sigmund Freud: Studienausgabe. Hrg.v. Alexander Mitscherlich. Bd 4: Psychologische Schriften. Frankfurt am Main: Fischer 1989.

Fuest, Leonard: Kunstwahnsinn Irreparabler. Eine Studie zum Werk Thomas Bernhards. In: Beiträge zur Literatur und Literaturwissenschaft des 20. Jahrhunderts. Hrg.v. Eberhard Mannack. Bd 20. Frankfurt am Main u.a.: Lang Verlag 2000.

Greiner, Bernhard: Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen. 2.akt.u.erg. Aufl. Tübingen und Basel: Francke Verlag 2006.

Guthke, Karl S.: Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1961.

Haider-Pregler, Hilde und Birgit Peter: Der Mittagesser. Eine kulinarische Thomas-Bernhard-Lektüre. Wien/München: Deuticke Verlag 1999.

Heidsieck, Arnold: Das Groteske und das Absurde im modernen Drama. 2. unv. Aufl. Stuttgart: Kohlhammer Verlag 1971.

Henrich, Dieter: „Freie Komik“. In: Das Komische. Hrg.v. Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning. München: Fink 1976. (Poetik und Hermeneutik VII)

Horn, András: Das Komische im Spiegel der Literatur. Versuch einer systematischen Einführung. Würzburg: Königshausen & Neumann 1988.

Huber, Martin: Rettich und Klavier. Zur Komik im Werk Thomas Bernhards. In: Komik in der österreichischen Literatur. Hrg.v. Wendelin Schmidt-Dengler. Berlin: Schmidt Verlag 1996. S.279-284 (Philologische Studien und Quellen. Heft 142).

Iser, Wolfgang: „Das Komische: Ein Kipp-Phänomen.“ In: Das Komische. Hrg.v. Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning. München: Fink 1976. (Poetik und Hermeneutik VII).

Jauss, Hans Robert: Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden. In: Das Komische. Hrg.v. Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning. München: Fink 1976. (Poetik und Hermeneutik VII).

Jang, Eun-Soo: Die Ohn-Machtspiele des Altersnarren. Untersuchungen zum dramatischen Schaffen Thomas Bernhards. Frankfurt am Main: Lang Verlag 1993. (Europäische Hochschulschriften: Reihe 1. Deutsche Sprache und Literatur; Bd 1417).

Jürgens, Dirk: Das Theater Thomas Bernhards. In: Historisch-kritische Arbeiten zur deutschen Literatur. Hrg.v. Herbert Kraft. Bd 28. Frankfurt am Main: Lang Verlag 1999.

Kesting, Marianne: Das epische Theater. Zur Struktur des modernen Dramas. 6.Aufl. Stuttgart. Berlin. Köln. u.a.: Kohlhammer Verlag 1974.

- Klingmann, Ulrich: Begriff und Struktur des Komischen in Thomas Bernhards Dramen. In: Wirkendes Wort. Deutsche Sprache in Forschung und Lehre. Jg. 34. Heft 2. (1984). S.78-87
- Koch, Tine: Das Leben ein Spiel, die Welt ein Theater? Spielformen des Welttheaters in den dramatischen Werken Samuel Becketts und Thomas Bernhards. In: Beiträge zur neueren Literaturgeschichte. Bd 306. Heidelberg: Universitätsverlag 2012.
- Kost, Jürgen: Geschichte als Komödie. Zum Zusammenhang von Geschichtsbild und Komödienrezeption bei Horváth, Frisch, Dürrenmatt, Brecht und Hacks. In: Epistemia. Würzburgerische Wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft. Bd.182. Würzburg: Königshausen & Neumann 1996.
- Kraft, Stephan: Zum Ende der Komödie. Eine Theoriegeschichte des Happyends. Göttingen: Wallenstein Verlag 2011.
- Mack, Gerhard: Farce. Studien zur Begriffsbestimmung und Gattungsgeschichte in der neueren deutschen Literatur. München: Fink 1989.
- Pietzcker, Carl: Das Grotteske. In: Das Grotteske in der Dichtung. Hrg.v. Otto Best. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980 (Wege der Forschung. Bd CCCXCIV).
- Platz-Waury, Elke: Drama und Theater. Eine Einführung. 5., vollst. überarb. u. erw. Aufl. In: Literaturwissenschaft im Grundstudium. Hrg. v. Hans-Werner Ludwig unter Mitw. v. Gerhart von Greavenitz u. Ulrich Schul-Buschhaus. Tübingen: Narr 1999.
- Plessner, Helmut. Lachen und Weinen. Eine Untersuchung nach den Grenzen menschlichen Verhaltens. Bern: Francke Verlag 1950.
- Preisendanz, Wolfgang und Rainer Warning (Hrg.): Das Komische. München: Fink 1976. (Poetik und Hermeneutik VII).
- Risska, Sandra-Michaela: „Möglicherweise wird gesagt, ich selbst sei in meinem Theater...“. Die Selbstinszenierung Thomas Bernhards als Kunstfigur. Diplomarbeit. Univ. Wien 2008.
- Schäfer, Susanne: Komik in Kultur und Kontext. In: Studien Deutsch. Hrg.v. Dietrich Krusche und Harald Weinrich. Bd 22. München: Iudicium Verlag 1996.
- Scherer, Stefan: Einführung in die Dramen-Analyse. In: Einführungen Germanistik. Hrg.v. Gunter E. Grimm und Klaus-Michael Bogdal. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2010.

Schiefer, Bettina: Die Künstlerfigur in Thomas Bernhards Schriften „Frost“, „Das Kalkwerk“, „Die Macht der Gewohnheit“, „Über allen Gipfeln ist Ruh“ und „Der Untergeher“. Diplomarbeit. Univ. Wien 1991.

Schneider, Franz: Plötzlichkeit und Kombinatorik. Botho Strauß, Paul Celan, Thomas Bernhard, Brigitte Kronauer. Frankfurt am Main: Lang Verlag 1993. (Europäische Hochschulschriften. Reihe 1. Deutsche Sprache und Literatur; Bd 1411).

Schmidt, Siegfried J.: Komik im Beschreibungsmodell kommunikativer Handlungsspiele. In: Das Komische. Hrg.v. Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning. München: Fink 1976. (Poetik und Hermeneutik VII).

Schrödel, Jenny: Vom Scheitern der Komik. In: Komik. Ästhetik. Theorien. Strategien. Hrg.v. Hilde Haider-Pregler, Brigitte Marschall, u.a. Köln/Weimar: Böhlau Verlag 2006. (Maske und Kothurn. Jg. 51. Heft 4).

Schulz, Georg Michael: Einführung in die deutsche Komödie. In: Einführung Germanistik. Hrg.v. Gunter E. Grimm und Klaus-Michael Bogdal. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2007.

Thill, Anne: Die Kunst, die Komik und das Erzählen im Werk Thomas Bernhards. Textinterpretationen und die Entwicklung des Gesamtwerks. In: Epistemata. Würzburgerische Wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft. Bd 738 – 2011. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011.

Vancea, Georgeta: Humor und Komik in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. In: Vom Scheitern. Hrg.v. Ralf Schnell. Stuttgart.Weimar: Metzler 2000. (LiLi. Jg. 30. Heft 119).

Warning, Rainer: Theorie der Komödie: Eine Skizze. In: Theorie der Komödie – Poetik der Komödie. Hrg. v. Ralf Simon. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2001. (Aisthesis Studienbuch. Bd 2).

9.4 Lexika

Fricke, Harald (Hrg): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 2 H-O. Berlin. New York. Walter de Gruyter 2000.

Kluge, Friedrich: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Bearb.v. Elmar Seebold. 25.durchgesehene u. erw. Auflage. Berlin. Boston: De Gruyter 2011.

Veding, Gert (Hrg): Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Bd.: Hu-K. Tübingen: Niemeyer Verlag 1998.

10. Anhang

10.2 Abstract

Die vorliegende Arbeit untersucht in Thomas Bernhards Dramen *Die Macht der Gewohnheit*, *Immanuel Kant* und *Der Theatermacher* die Wirkung des Schocks und der Komik.

Der erste Teil beschäftigt sich mit den Definitionen der Begriffe Komödie und Komik. Ein Überblick über die Theorie der Komik soll zeigen, wie diese durch die unterschiedliche Wahrnehmung der Theoretiker von Beginn an geprägt ist. Eine Abgrenzung zu den im Sprachgebrauch oftmals synonym gebrauchten Wörtern wie „absurd“ oder „grotesk“ erleichtert die Verwendung in der Arbeit. Das nächste Kapitel befasst sich mit der Komödie und ihren traditionellen Konventionen, sowie Veränderungen durch die Umbrüche des 20. Jahrhunderts. Dies bietet die Grundlage für den zweiten Teil der Analyse. Besondere Betrachtung erlangt danach die Untersuchung der Komik als literarisches Phänomen. Es soll nach Gründen gesucht werden, warum wir lachen und wie diese konkret gesteuert werden können. Andrés Horn, der objektive und subjektive Voraussetzungen für die Komik bestimmt, bietet hierbei die Grundlage der Theorie.

Der zweite Teil der Arbeit befasst sich dann mit der Analyse der ausgewählten Dramen, die sich auf die Verwendung der Elemente des Schocks und der Komik konzentriert. Wie diese im Werk eingesetzt werden und welche Wirkung sie dabei erzielen, bilden die zentralen Fragestellungen. Mit dem Modell von Clara Ervedosa soll sich zeigen, dass Komik und Schock im Werk Thomas Bernhards als Wirkungselemente eingesetzt werden, die das Publikum erschüttern wollen, anstatt nur Sinn zu präsentieren. Daraus entsteht eine Verbindung zur Komödie als Theatergeschehen, das performativ wirksam sein will und die Grenzen der hierarchischen Strukturen durchbricht. Nach der Analyse formaler und inhaltlicher Kriterien traditioneller Gattungskonventionen, sowie auch die Untersuchung der Komödie als Theatergeschehen, wurde die Zugehörigkeit Bernhards Dramen zur Gattung Komödie bejaht.

10.3 Lebenslauf

Persönliche Daten

Vorname: Daniela

Zuname: Riedl

Akadem. Grad: BA

Schulbildung

September 1994 – Juni 2006 St.Ursula Wien - Matura

Studienverlauf

Oktober 2008 – September 2011 Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft
Erlangung des Grades BA

Oktober 2006 – April 2013 Studium der Deutschen Philologie
Erlangung des Grades Mag.Phil.

Auslandsaufenthalt

September 2010 – Februar 2011 LLP Erasmus – Universidad de Granada