Ioana Craciun-Fischer

## Das groteske Bild des Numinosen in Thomas Bernhards Komödie *Die Macht der Gewohnheit*

Für den Interpreten der 1974 bei den Salzburger Festspielen uraufgeführten Komödie Thomas Bernhards *Die Macht der Gewohnheit* stellt sich zunächst die Frage nach einem adäquaten hermeneutischen Instrumentarium im Umgang mit diesem Werk, dessen Bedeutungspotential zwar erahnt, jedoch nur ungenügend erforscht wurde. Optiert man beispielsweise für eine *realistische* Lektüre dieses Theaterstückes, stößt man bald auf die Grenzen der Aussagekraft seiner Handlung : seit über zwanzig Jahren zwingt Caribaldi, der kunstbesessene Direktor eines fahrenden Zirkus, seine Mitarbeiter - einen Jongleur, einen Spaßmacher, einen Dompteur und eine Seiltänzerin -, in seinem Wohnwagen Schuberts „Forellenquintett" zu proben. Trotz der langjährigen Proben gelingt jedoch ein richtiges Konzert, eine perfekte Musik nie. Der realistischen Interpretation dieser Handlung widersetzt sich die Absenz jeglicher logisch nachvollziehbaren Begründung der Macht, die Caribaldi seit so langer Zeit über seine Mitarbeiter hat. Nirgendwo wird in dieser Komödie Thomas Bernhards darüber nachgedacht, worauf sich die grenzenlose Macht Caribaldis stützt, warum seine Mitarbeiter keinen Widerstand leisten, welche Alternative es zu seinem Despotismus gibt oder warum gerade Schuberts „Forellenquintett" und kein anderes Stück geprobt wird. Caribaldis Macht wird als eine absolute geschildert, als eine Macht, die sich nicht zu legitimieren braucht, genauso wie Schuberts „Forellenquintett" als eine absolute Musik geschildert wird, zu der es keine Alternative gibt.
Eine andere Möglichkeit, sich dieser Komödie Thomas Bernhards zu nähern, wäre die *parabolische* Lektüre, zu der Caribaldis Allmacht einlädt. Für *Die Macht der Gewohnheit* als Parabel über die Struktur des Despotismus spricht sowohl der Titel dieser Komödie, in dem das Schlüsselwort *Macht* dominiert, als auch die Tatsache, daß Caribaldis Macht, genauso wie im Alltag die Macht der Gewohnheit selbst, sich nicht zu legitimieren braucht. Stärker scheinen mir jedoch die Argumente, die gegen eine solche parabolische Interpretation sprechen: nirgendwo im Text begegnet man der politischen Reflexion über den Totalitarismus oder der sozial-psychologischen Analyse des Despotismus. Die Machtverhältnisse um Caribaldi entziehen sich jeglicher Analyse, sie transzendieren jeden politischen, sozialen und historischen Determinismus. Für eine politische Parabel ist das reflexive Moment, das die geschilderte Welt als eine analyisier- und korrigierbare zeigt, jedoch konstitutiv wie unverzichtbar. Caribaldis Welt hingegen erscheint als hoffnungslos und als nicht änderbar.
Einen Hinweis auf das methodisch adäquate hermeneutische Instrumentarium zur Erschließung dieses Werkes gibt es meines Erachtens in den beiden Mottos, die Thomas Bernhards Komödie tragen und von der Forschung bisher eher als dekorative Elemente denn als Interpretationsschlüssel wahrgenommen wurden. Das erste Motto aus Diderot („*Ich selbst habe als junger Mensch zwischen der Sorbonne und der Komödie geschwankt*")



enthält einen Hinweis auf die Mischung von Ernst („*Sorbonne*") und Komik („*Komödie*"), welche für *Die Macht der Gewohnheit* als Tragikomödie charakteristisch ist; gleichzeitig ist jedoch zu bedenken, daß die Sorbonne 1253 als Studienkolleg für arme Theologiestudenten gegründet wurde, was als verborgener Hinweis auf die religiöse Dimension des Stückes betrachtet werden kann, zumal das zweite Motto aus Artaud („*...aber das Geschlecht der Propheten ist erloschen...*") diese religiöse Dimension des Stückes auch deutlich nennt.
Ausgehend von diesen bisher in der Forschung unbeachteten Hinweisen Thomas Bernhards für den Umgang mit seiner Komödie, habe ich mir zum Ziel gesetzt, *Die Macht der Gewohnheit* als Theaterstück mit religiöser Thematik zu analysieren. Ich optiere für eine *christlich-symbolische* Lektüre dieses Stückes und richte dabei mein Augenmerk vorzugsweise auf seine theologische Problematik. Auf bedeutende Aspekte dieses Bernhardschen Werkes, wie etwa auf die musikalische Struktur seiner Monologe und Dialoge, in denen das barocke Kompositionsprinzip des Themas und der Variationen unschwer zu identifizieren ist, oder auf Bernhards Vorliebe für Neologismen oder für den Nominalstil, um nur einige wenige Charakteristika seines Stils zu erwähnen, wird im folgenden nicht näher eingegangen, zumal diese Aspekte in der Bernhard-Forschung ausgiebig diskutiert worden sind.
Thomas Bernhard baut sein Theaterstück *Die Macht der Gewohnheit* nach den aristotelischen Regeln der klassischen Tragödie: der Einheit des Ortes (als unveränderter Schauplatz fungiert der Wohnwagen Caribaldis), der Einheit der Zeit (die Handlung spielt sich parallel zur letzten Vorstellung in der Manege vor der Abreise nach Augsburg) und der Einheit der Handlung (die beiden bereits im Titel angekündigten Grundmotive der „Macht" bzw. der „Gewohnheit" werden ohne Nebenhandlungen durchgeführt). Auch wenn es formal nach den Regeln des klassischen Dramas gebaut ist, kann *Die Macht der Gewohnheit* eher als groteske Karikierung einer literarischen Tradition denn als Fortsetzung dieser Tradition bezeichnet werden. Während die literarische Tradition, und insbesondere die barocke, das Bild des „theatrum mundi", d.h. der Welt als eines Theaters etabliert hat, auf dessen Bühne die Menschen als Schauspieler die ihnen von Gott als Dramatiker, Regisseur und zugleich einzigem Zuschauer zugeteilten Rollen spielen , um anschließend für immer die Weltbühne zu verlassen, verzerrt Thomas Bernhard diese klassische Metapher, macht aus dem Bild der Welt als eines Theaters das Bild der Welt als eines Zirkus und aus den von Gott für die Schauspieler vorgesehenen Rollen die von Caribaldi für die Aufführung des „Forellenquintetts" an die Zirkusmitarbeiter verteilten Stimmen. Die Manege wird in Thomas Bernhards Theaterstück *Die Macht der Gewohnheit* nur indirekt gezeigt, indem das, was sich in Caribaldis Wohnwagen abspielt, als Spiegelung der Handlungen in der Manege erscheint. In der Manege versucht der Dompteur , sich die wilden Tiere gefügig zu machen, was auch Caribaldi in seinem Wohnwagen versucht, indem er seine Mitarbeiter zwingt, seinem Willen zu gehorchen und das „Forellenquintett" zu spielen. Die Enkelin Caribaldis zeigt in der Manege ihr Können als Seiltänzerin, während sie im Wohnwagen von ihrem Großvater gezwungen wird, sich ständig wie vor einem imaginären Publikum zu verneigen. Der Jongleur beeindruckt in der Manege mit seiner Geschicklichkeit und seiner Zauberkunst, während er im Wohnwagen versucht, in der Hoffnung auf bessere Lebensbedingungen Caribaldi einen fingierten Brief mit einem großzügigen Angebot vom berühmten Zirkusdirektor Sarrasani als authentisch zu präsentieren. Und der Spaßmacher selbst , der in der Manege das Publikum belustigt, macht



BDD-A13299 © 1997 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:09:38 UTC)

seine Späße auch im Wohnwagen Caribaldis, womit er die anderen zwar erheitert, Caribaldi jedoch sehr ärgert. All diese Korrespondenzen zwischen der Manege und dem Wohnwagen Caribaldis fügen dem Bild der Welt als eines Zirkus das Bild des Lebens als einer Reise hinzu: Dem Provisorium des Wohnwagens, der Ortlosigkeit und Suche suggeriert, entspricht die ewige Probe des „Forellenquintetts", die als Suche nach einer vollkommenen Musik , nach der Vollkommenheit im allgemeinen geschildert wird. Bezeichnend ist die Tatsache, daß dieser Wohnwagen Caribaldi gehört und nicht etwa dem Zirkuspersonal im allgemeinen. Allein Caribaldi ist in diesem Wohnwagen sozusagen zu Hause, während die anderen nur Gäste sind. Auch dieser Aspekt läßt *Die Macht der Gewohnheit* in die Nähe der barocken Lebensauffassung rücken, die den Menschen als Gast auf Erden zeigt, dessen zeitlich begrenzte Existenz mit der Ewigkeit Gottes kontrastiert.

Als Zeit der Handlung gibt Thomas Bernhard die letzte Vorstellung vor der Reise seines fahrenden Zirkus nach Augsburg an. Für eine Interpretation der letzten Vorstellung als einer eschatologischen Metapher plädieren alle Bilder, welche diese letzte Vorstellung evozieren. Es sind keine Bilder , in der etwa die Freude über ein erfolgreich beendetes Gastspiel oder die Hoffnung auf einen neuen Anfang zum Ausdruck kommen, sondern es sind apokalyptische Bilder, die eine auseinanderfallende Welt evozieren (*„Schon wenn die Vorstellung anfängt/Abbau des Zelts/Die Zuschauer sitzen noch da/aber das Zelt ist nicht mehr da", S.309; „Noch während der Tellernummer/Wird das Zelt abmontiert/(...)Das Publikum nimmt natürlich/Diesen Vorgang nicht wahr/(...)Die Konzentration* des *Publikums/ist auf mich gerichtet", S. 267)*, eine Welt, deren Anblick Hoffnungslosigkeit entstehen läßt *(„Nichts Deprimierendes/als die letzte Vorstellung", S. 309)* . Auch das Ziel der Weiterreise , die Stadt Augsburg, ist eher symbolisch denn als reale Ortschaft zu verstehen. Wenn Augsburg in der *Macht der Gewohnheit* eine reale Stadt wäre, wären die grellen Töne, in denen Thomas Bernhard sie schildert (*„Augsburg ist/das Schlimmste", S. 310; „in diesem muffigen verabscheuungswürdigen Nest/In dieser Lechkloake", S. 331; „Es ist eine Unglücksreise/nach Augsburg", S. 345*), nichts als geschmacklich fragwürdige Rhetorik. Als Bild des verhaßten Todes hingegen folgt die Schilderung einer langen kulturellen Tradition.

Nicht nur Ort und Zeit der Handlung lassen sich in der *Macht der Gewohnheit* symbolisch interpretieren, sondern auch die Zahl der Gestalten. Die fünf Protagonisten dieser Komödie , die tagtäglich gezwungen werden, Schuberts" Forellenquintett" zu proben, bilden selber ein Quintett. Überhaupt begegnet man der Zahl Fünf und ihren Vielfachen zehn, fünfzehn und zwanzig insbesondere bei den Zeitangaben, die in diesem Stück gemacht werden: Caribaldi spielt beispielsweise *„vor fünf Uhr nachmittag/das Maggini/und nach fünf Uhr nachmittag/das Ferraracello"* (S. 257), der Jongleur gibt vor , einen Fünfjahresvertrag mit dem bekannten Zirkusdirektor Sarrasani unterschreiben zu wollen, von der Seiltänzerin heißt es, daß sie seit zehn Jahren auf der Viola spielt, und von Caribaldi , daß er seit fünfzehn oder gar zwanzig Jahren das „Forellenquintett" zu spielen versucht; um mit dem Jongleur zu sprechen: *„so weit ich zurückdenken kann"* (S. 260). Diese massive Rekurrenz der Zahl Fünf ist nicht zufällig. Die Fünf ist nach Pythagoras die vollkommene Zahl des Mikrokosmos Mensch; im Alten Testament begegnet man den fünf Büchern Mose, in deren Mittelpunkt die Offenbarung Gottes steht; Christus speist im Neuen Testament die viertausend Mann mit fünf Broten, und die Evangelien berichten alle von seinen fünf Wunden; in der Epoche der Gotik suchen die Weisen nach den Elementen einer fünften



Essenz, nämlich der Quintessenz, usw. Diese wenigen Beispiele genügen, um zu zeigen, daß die Fünf eine lange und reiche symbolische Tradition besitzt, in deren Folge auch ihre leitmotivische Rekurrenz in Thomas Bernhards Stück **Die** *Macht der Gewohnheit* zu betrachten ist. Die Zahl Fünf deutet einerseits auf die religiöse Dimension dieser Tragikomödie hin; andererseits verleiht sie dem menschlichen Quintett wie dem „Forellenquintett" selber einen symbolischen Status. Im folgenden soll dieser symbolische Status näher untersucht werden.

Die fünf Protagonisten des Stückes verkörpern durch ihr Verhältnis zueinander die Essenz, oder , genauer gesagt, die Quintessenz der Welt als eines fahrenden Zirkus. Der Spaßmacher, der Dompteur, der Jongleur und die Seiltänzerin sind weniger als Berufsbezeichnungen im Zirkus denn als Metaphern für die möglichen Haltungen des Menschen der Macht gegenüber zu verstehen, so wie sie von Caribaldi als dem Zirkusdirektor personifiziert wird. Der Dompteur beispielsweise versucht ständig, Caribaldis Macht zu brechen, so wie er in der Manege den Willen wilder Tiere zu brechen versucht. Es ist kein Zufall, daß er in der Manege von einem Löwen gebissen wird; der „reale" Löwe in der Manege entspricht auf symbolischer Ebene dem Zirkusdirektor Caribaldi, der, wie ich etwas später zeigen werde, göttliche Züge besitzt; daß der Löwe in der christlichen Ikonographie ein Christussymbol darstellt, ist bekannt. Caribaldi verletzt den Dompteur , seinen Neffen, hauptsächlich durch seine sprachliche Gewalt: er vernichtet ihn sogar, indem er von ihm behauptet: *„Zum Einreiben/ist mein Neffe/gut genug/sonst ist er /für nichts."* (S. 332) Im Unterschied zu dem Dompteur vermeidet der Jongleur jegliche direkte Konfrontation mit Caribaldi, d.h. mit der Macht. Statt dessen appelliert er an verschiedene Kunststücke, wie etwa an die „Kunstpudelnummer" oder an die Nummer mit den achtzehn Tellern, um Caribaldis Machtmonopol zu brechen, was ihm allerdings nicht gelingt, entweder weil Caribaldi ihm die Nummern verbietet (*„Diese Kunstpudelnummer/die Sie mir verboten haben/Zwei Jahre an diese Nummer geopfert/und dann haben Sie sie mir verboten", S. 268)*, oder weil seine Kunstfertigkeit dafür nicht ausreicht (*„Die Artisten/ aber insgesamt alle Künstler/erpressen mit ihrer Kunst/auf das rücksichtsloseste/Aber mich beeindruckt das nicht", S. 286).* Der Spaßmacher leistet passiven Widerstand gegen Caribaldi, indem er dessen eigenen Einfall mit der ständig vom Kopf fallenden Haube als Mittel zur systematischen Sabotage der Forellenquintett-Proben einsetzt, und die Enkelin entkommt geistig dem Machtbereich Caribaldis, dem sie nur physisch gehorcht, indem sie sich freiwillig der Faszination des Jongleurs, d.h. dem Machtbereich eines anderen, unterwirft. Auch wenn ihr Verhältnis zur Macht sich unterschiedlich gestaltet, ist die Grenze zwischen den Protagonisten keine fest umrissene. Nach dem Prinzip des Themas und der Variationen sind Thomas Bernhards Helden nur teilweise individualisiert; die Züge, die sie voneinander unterscheiden, sind blasser als diejenigen, die sie nicht nur untereinander, sondern auch im Verhältnis zu Caribaldi als ähnlich erscheinen lassen. Das Ideal der Vollkommenheit beispielsweise, das auf den ersten Blick allein Caribaldi hegt, verfolgen mit gleicher Leidenschaft, wenn auch in unterschiedlicher Form, sowohl der Jongleur als auch der Dompteur; der Jongleur, indem er während der ganzen letzten Vorstellung die Spiegel und die Bilder, die sich im Wohnwagen an der Wand befinden, gerade richtet und mit dem Ergebnis seiner Bemühung nie zufrieden ist , und der Dompteur , der davon träumt, in der Manege im Umgang mit dem Löwen, die *„Präzision zur Gewohnheit /zu/ machen"* (S. 290). Genau so fließend sind in dieser



BDD-A13299 © 1997 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:09:38 UTC)

Zirkuswelt die Grenzen zwischen Mensch und Tier : der Dompteur wirft dem Spaßmacher wie einem wilden Tier Wurststücke hin, die dieser auffängt und ißt; Caribaldi bezeichnet seinen Neffen als *„uneheliches Tier"* (S. 333) und die anderen als *„Bestien"* und als *„Kunstzertrümmerer"* (S. 347). Auch die Grenzen zwischen der Tier- und der Musikwelt sind in der *Macht der Gewohnheit* fließend: für Caribaldi stellen die Menschen, die ihn umgeben, einerseits Bestien , die sich seinem Streben nach Vollkommenheit widersetzen, andererseits Instrumente zur Durchsetzung seines Willens dar. Die Identifikation des menschlichen Quintetts mit den Musikinstrumenten, auf denen Schuberts „Forellenquintett" geprobt wird, geht sogar so weit, daß Caribaldi sein rechtes Holzbein manchmal mit dem Cellobogen streicht und dabei von Casals als der Verkörperung seines Musikerideals schwärmt. Es ist vor allem der Jongleur, der sich seines Status als eines Instrumentes bewußt ist (*„Durch diese Tür/kommen Ihre Opfer herein/Herr Caribaldi/Ihre Instrumente/Herr Caribaldi/Nicht Menschen/Instrumente", S. 269*), während der Dompteur über die Degradierung des Menschen zum Tier in einer Welt nachdenkt, in der die Macht eines einzelnen durch nichts eingeschränkt ist (*„Wir sind nichts/als Tiere/Das Klavier/die Viola/die Baßgeige/die Violine/Tiere/nichts als Tiere", S. 296f.*).

Die symbolische Interpretation der fünf Gestalten als Quintessenz einer Welt, die mit einer Manege verglichen werden kann, erfordert eine symbolische Interpretation des „Forellenquintetts" selbst, das in *der Macht der Gewohnheit* zwar als eine bekannte Komposition Schuberts erwähnt wird , das aber zugleich im Kontext der religiösen Problematik des Stückes neue Konnotationen gewinnt. Das „Forellenquintett" verkörpert zum einen das Ideale, das Absolute in der Kunst, das ständig angestrebt (*„Wenn es nur einmal/nur ein einziges Mal gelänge/das Forellenquintett/zu Ende zu bringen/ein einziges Mal eine perfekte Musik", S. 263*), jedoch nie erreicht wird (*„In diesen zwanzig Jahren/ist s nicht ein einziges Mal gelungen/das Forellenquintett/fehlerfrei/geschweige denn als ein Kunstwerk/zu Ende zu bringen/Immer ist einer darunter/der alles zerstört/durch eine Unachtsamkeit/oder eine Gemeinheit", S. 264).* Als Verkörperung der künstlerischen Harmonie ist das „Forellenquintett" das Gegenteil einer Zirkusvorstellung, d.h. das Gegenteil eines Lebens, das aus Machtkämpfen besteht. (/Die Zuschauer/*"kommen /in eine Zirkusvorstellung/und hören das Forellenquintett", S. 304*). Zum anderen verkörpert aber das „Forellenquintett" auch das Leben selbst, so wie sich dieses im Wohnwagen Caribaldis abspielt (*„so weit ich zurückdenken kann/von dem ersten Tag an/an welchem ich mit Ihnen zusammen bin/erinnere ich mich/sitzen Sie hier auf dem Sessel/und probieren das Forellenquintett", S. 260f.);* das „Forellenquintett" ist folglich das Reale und das Ideale, die Kunst und das Leben zugleich; eine primordiale Realität, eine Verkörperung des Prinzips der **coincidentia oppositorum**. Als ideale Entität wird das „Forellenquintett" geliebt, als reale , als Sinnbild des Lebens, jedoch gehaßt (*„"Die Wahrheit ist/ich liebe das Cello nicht/Mir ist es eine Qual/aber es muß gespielt werden/(...)/Wir wollen das Leben nicht/Aber es muß gelebt werden", S. 278;* „Wir *hassen das Forellenquintett/aber es muß gespielt werden", S. 279*). In diesem Licht erscheint das Spiel als Metapher für das menschliche Dasein, eine Metapher, die insbesondere in der barocken Tradition fest etabliert ist. Die ständige Bemühung Caribaldis, das Quintett zu retten, nachdem der Vorgänger des Dompteurs, der auf dem Klavier spielte, von Leoparden zerrissen worden ist, gewinnt somit eine soteriologische Dimension. Diese soteriologische Dimension wird von der Symbolik des Fisches als eines Christussinnbildes in der christlichen Tradition



unterstrichen: nicht zufällig ist dieses Tier im Namen des Quintetts präsent. Wenn das „Forellenquintett" eine Metapher für ein harmonisches Leben nach christlichen Prinzipien darstellt, dann ist Caribaldis Scheitern, dieses Quintett perfekt zu spielen, nichts anderes als das Scheitern einer sozialen Utopie, deren Grundlage die Nächstenliebe bildet. Wer oder was ist daran schuld, daß diese Utopie sich nicht verwirklichen läßt? Die menschliche Physis vor allem, die körperlichen Schwächen der Quintettmitglieder (*„Ihre Enkelin ist kränkelnd/der Spaßmacher/hat etwas im Hals/und der Dompteur/ist auch heute wieder ein Opfer/seiner Melancholie/Dies ist ein Begriff/Herr Caribaldi/ein medizinischer Begriff", S. 262f.).* Caribaldi synthetisiert diese Schwächen, indem er bei allen Quintettmitgliedern Atmungsschwierigkeiten diagnostiziert (*„Alle habt ihr Atmungsschwierigkeiten", S. 322)* , auf die er das Versagen seiner „Instrumente" zurückführt (*„Wenn die Atmung funktioniert/funktioniert auch die Hohe Kunst", S. 322).* Wenn man die Bedeutung des Odems als eines Sinnbildes des göttlichen Geistes in der christlichen Tradition bedenkt, erscheint Caribaldis Diagnose nicht mehr als grotesk. Die Geistlosigkeit der Welt ist ein Dauerzustand, während die Vollkommenheit, die Caribaldi anstrebt, eine augenblickhafte Struktur hat , die sich nicht konservieren läßt. Als Dauerzustand entwickelt die Geistlosigkeit eine eigene , zerstörerische Macht. Es ist die Macht der Gewohnheit. Alles, was sich Caribaldis Machtbereich entzieht oder sich seinem Machtmonopol widersetzt, wird von ihm als *„fürchterliche Gewohnheit"* (S. 321) oder als *„eine nervöse Krankhaftigkeit"* (S. 281) apostrophiert. Bei einer näheren Betrachtung erscheinen die Gewohnheiten der Quintettmitglieder als ihr „Erkennungszeichen", wenn nicht sogar als Inhalt oder Ersatz ihrer Identität; den Spaßmacher, dessen „Gewohnheit" es ist, seine seidene Haube ständig vom Kopf hinunterfallen zu lassen, erkennt man beispielsweise an dieser „Gewohnheit" ; und da er während des ganzen Stückes hauptsächlich mit nichts anderem beschäftigt ist, als die Haube vom Kopf hinunterfallen zu lassen, ist diese Gewohnheit der Inhalt oder der Ersatz seiner Identität. Ähnliche „Gewohnheiten" , die ihre auf ein groteskes Minimum reduzierte Identität signalisieren, haben alle Quintettspieler: die Gewohnheit , d.h. die Identität des Jongleurs, besteht darin, ständig die Bilder an der Wand gerade zu richten; die Gewohnheit, d.h. die Identität des Dompteurs, besteht darin, ständig riesige Rettiche auf dem Klavier zu verzehren; die Gewohnheit, das heißt die Identität Caribaldis, besteht darin, ständig das „Forellenquintett" zu proben; die Gewohnheit, d.h. die Identität der Seiltänzerin besteht darin, über die Späße des Clowns zu lachen. Es ist diese Macht der Gewohnheit, die Caribaldi zu besiegen bestrebt ist. Indem er dagegen kämpft, zerstört er jedoch Identitäten, deren Inhalt er zum Teil selbst bestimmt hat. Caribaldi ist wie das „Forellenquintett" selber eine schöpferische und zugleich zerstörerische Präsenz.

Im folgenden möchte ich nun Caribaldis Gestalt näher analysieren. Manche Quintettmitglieder sehen in ihm ein Genie (S. 272), andere einen Verrückten (S. 294), *„Der nichts als die Vernichtung/im Kopf hat"* (S. 294), wiederum andere einen Kranken und Verkrüppelten (S. 272). Caribaldi selber spricht von sich als einem Opfer der Bestien, die ihn umgeben, während aus den Erzählungen anderer über seine Vergangenheit hervorgeht, daß er sich seiner Tochter gegenüber grausam benommen und sie auf dem Gewissen hat . Caribaldis Erinnerungen sind meistens mit Tod und mit Leiden verbunden; es sind die Lebenserinnerungen eines Skeptikers und eines Nihilisten. Da in der *Macht der Gewohnheit* die Grenzen zwischen Menschen, Tieren und Gegenständen fließend sind, ist Caribaldi eine groteske Mischung aus Mensch, Tier und Gegenstand: er strebt, wie jeder Mensch, nach



BDD-A13299 © 1997 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:09:38 UTC)

Vollkommenheit, ist blind und riecht wie ein Tier die Orte, an denen er sich befindet (*„Ich rieche wo ich bin", S. 310)*, und sein rechtes Bein ist ein Holzbein, das er ab und zu mit dem Cellobogen streicht, als wäre es ein kostbares Musikinstrument. Am stärksten sind jedoch diejenigen Züge, die aus Caribaldi eine Gottheit, eine Verkörperung des Numinosen machen. Seine Attribute , das Cello und die Peitsche, lassen ihn als eine allmächtige Gottheit erscheinen. *„Er kennt keine Müdigkeit/Er kennt kein Aufhören/Keinerlei Aufmucken"* (S. 293); er ist allgegenwärtig (*„auch wenn er nicht da ist/ist er da/beobachtet uns/verstehst du/belauert uns", S. 296)*, und kontrolliert alle Bewegungen der Quintettmitglieder *(„Tagtäglich prüfe ich/eure Instrumente", S. 344)* , über deren Leben und Tod er zu verfügen scheint (*„Eines Tages/bringe ich diesen Menschen/um/Diesen Neffen", S. 327)*. Der Dompteur nennt ihn nicht zufällig *„Der Herr"* (S. 291) und spricht von ihm wie von einer Gottheit: *„Das Genie ist der Vater/mein Onkel/der die Geschöpfe tanzen/oder dressieren/oder jonglieren läßt"* (S. 293). Caribaldi hat die Züge und die Eigenschaften einer anti-christlichen Gottheit: er ist keine liebende, sondern eine hassende Gottheit, der seine Geschöpfe quält, verachtet, mißbraucht ; er ist schwach, krank und verkrüppelt und doch allmächtig, kein Weiser, sondern ein Verrückter, kein Schöpfer, sondern ein ewiger Versager. Er ist sich dessen bewußt, daß ihn niemand liebt (*„Ihr seid alle* gegen *mich/ich sollte euch alle zum Teufel jagen", S. 330f.)* und daß er als Schöpfer völlig versagt hat (*„Die Versuche die ich/gemacht habe/gescheitert", S. 317)*. Diese grotesken Verzerrungen des Gottesbildes , so wie es in der christlichen Tradition erscheint, machen jedoch aus Caribaldi keinen Dämon; dazu fehlen ihm die Größe und vor allem die Tragik. Was augenblickhaft als Tragik erscheinen mag, schlägt sekundenschnell in Komik um; wenn Caribaldi beispielsweise droht: *"Die Probe findet statt/und wenn ich sie alle mit Fußtritten/an ihre Instrumente treten muß"* (S. 306), dauert der Ernst dieser Drohung nur so lange, bis der Zuschauer sich daran erinnert, daß Caribaldi ein Holzbein besitzt... Caribaldi ist die Ersatz-Gottheit einer Zirkuswelt, in der das Geschlecht der Propheten erloschen ist. Die grotesken Verzerrungen des christlichen Gottesbildes gehen in der *Macht der Gewohnheit* so weit, daß Caribaldi, obwohl er selber eine Gottheit, seinerseits einen Gott braucht, den er verehren und nachahmen kann. Dieser Gott heißt Casals, offensichtlich in Anlehnung an den spanischen Violoncellisten, Dirigenten und Komponisten Paul Casals, der 1973, im Entstehungsjahr der *Macht der Gewohnheit* gestorben ist. Der besondere Einfall Thomas Bernhards besteht darin, einer Gottheit wie Caribaldi einen Menschen (Casals) als Gott zu geben, wodurch er die kosmische „Rangordnung" ins Groteske zu ziehen versucht. Für Caribaldi ist Casals die Verkörperung der Tonkunst, einer tyrannischen Macht, von der er zugibt: *„Ich habe nicht wissen können/daß der Tonkunst dienen/so schwierig ist"* (S. 264). Von den vielen Paradoxien, die Caribaldi charakterisieren, möchte ich eine einzige näher beleuchten: er dient, indem er herrscht, zwingt, Verbote ausspricht und von allen bedingungslosen Gehorsam verlangt (*„Sie beherrschen Ihren Neffen/wie Ihre Enkelin/Der Spaßmacher macht seine Späße nur/weil Sie ihn dazu zwingen/Alle diese Leute/sind Ihnen ausgeliefert"* , *S. 271)*. Welche ist die Grundlage dieser grenzenlosen Macht, die sich nicht zu legitimieren braucht , nie in Frage gestellt wird und auch zu keiner Revolte führt? Indem er an die Sprache der christlichen Symbolik appelliert, suggeriert Thomas Bernhard , daß die Allmacht Caribaldis die Allmacht Gottes ist; was auf den ersten Blick als Legitimationsdefizit dieser Macht erscheint, erweist sich bei einer näheren Betrachtung als ein Maximum an Legitimität, die allerdings die Gesetze des Irdischen



transzendiert und sich jeglicher sozialen Logik verschließt. Und da die Macht Caribaldis mit den Kategorien der sozialen Logik nicht analysierbar ist, zieht es Thomas Bernhard vor, Caribaldis Strategien der Machtausübung zu beschreiben. Sein Augenmerk richtet sich vor allem auf Caribaldi als sprechende, weniger als agierende Gestalt. Caribaldis Macht ist in seiner Sprache und in seiner Sprechweise konzentriert, womit jede billige Komik um eine verkrüppelte Gestalt wie Caribaldi vermieden wird. Caribaldis Sprache ist eine Herrschaftssprache par excellence, in der die Imperativsätze dominieren (*„Drehen Sie/Ihre Hosensäcke um/(...)/Stecken Sie alles wieder ein", S. 314; „Hinaus mit dir/In die Manege mit dir/mach deine Späße/wird's bald", S. 298, usw.)* . Diese Imperativkonstruktionen blockieren jede Kommunikation, was auch durch die Verwendung von Invektiven (*„Hinaus mit dir/Die Tiere brüllen vor Hunger/und du frißt dich an/Hinaus/(...)/Fauler Hund/(...)/Idiot", s. 299*) erreicht wird. Daher auch der monologische Charakter des Stückes, das trotz seiner Dialoge als eine Aneinanderreihung von Selbstgesprächen beschrieben werden kann. Caribaldi schreit seine „Instrumente" an, brüllt, macht allen um ihn herum Vorwürfe und behauptet dabei, mit diesem verbalen Lärm der Tonkunst zu dienen. Thomas Bernhards Ironie ist hier unüberhörbar. Zur Strategie der Herrschaftssprache gehört auch die massive Verwendung von opaken, wortwörtlich übernommenen oder leicht modifizierten Novalis-Zitaten (z. B. *„Alles Unwillkürliche/soll in ein Willkürliches/verwandelt werden/Die Denkorgane/sind die Weltzeugungs-/und die Naturgeschlechtsteile/Partielle Harmonien/darauf beruht alles", S. 279f.)* , durch die Caribaldi sich zum rätselhaften Orakel selbststilisiert und intellektuelle Überlegenheit vorgaukelt. Genau so wie Caribaldi versucht auch der Dramatiker Thomas Bernhard durch seine Sprache zu herrschen und die Welt zu vervollkommnen. Genau so wie Caribaldi kämpft er mit seiner einzigartigen Sprache gegen die Macht der Gewohnheit. Ist Caribaldi zu gleicher Zeit die groteske Selbstkarikatur eines Dramatikers, dem die Welt als ein Zirkus erscheint? Die Haltbarkeit dieser Hypothese wäre noch zu prüfen. Eines steht allerdings bereits fest: *„Ein Dummkopf/der heute noch einem Künstler glaubt/ein Dummkopf"* (S. 286).

## Anmerkungen

Thomas BERNHARD, *Die Macht der Gewohnheit*, in: ders., *Stücke 1*, Frankfurt am Main 1988, S. 251-349.
Jens DITTMAR, *Thomas Bernhard. Werkgeschichte*, 2. Aufl., Frankfurt am Main 1990.
Gerd HEINZ-MOHR, *Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst*, 10. Aufl., München 1988.
Christian KLUG, *Thomas Bernhards Theaterstücke*, Stuttgart 1991.



BDD-A13299 © 1997 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:09:38 UTC)