

Kippfiguren. Zur Konstruktion von Mehrdeutigkeit in Thomas Bernhards *Der Schauspieler*

Irmgard Nickel-Bacon, Verena Ronge

Der Kurzprosa-Text von Thomas Bernhard, der im Mittelpunkt der folgenden Überlegungen steht, erscheint rätselhaft genug, um zu genauerer Betrachtung aufzufordern und Deutungen zu provozieren, ohne jedoch auch nur annähernd eindeutig zu sein. Vielmehr zeigt *Der Schauspieler* spezifische Formen der Konstruktion von Mehrdeutigkeit, wie sie im vorliegenden Band angesprochen ist (vgl. die Einleitung: Descher et al. 2023). Denn beim *Schauspieler* handelt es sich um einen äußerst kurzen, dabei komplexen Text, der an prägnanten Stellen in seiner Konstruktion von Bedeutung kippt und damit Brüche im Leser:innenseitigen Bedeutungsaufbau erzeugt. Bezogen auf die Thematisierung von Mehrdeutigkeit kann anhand des *Schauspielers* gezeigt werden, dass es neben der expliziten Thematisierung von Mehrdeutigkeit auch implizite Signale in Form von Ambivalenzen und Widersprüchen der literarischen Bedeutungskonstruktion gibt, wie sie kennzeichnend sind für die Ästhetik der Moderne (vgl. Bode 1988). Solche impliziten Signale sind für den hier zu untersuchenden Text charakteristisch und sollen im Folgenden näher betrachtet werden.

Die implizite Thematisierung von Mehrdeutigkeit entsteht vor allem dadurch, dass auf semantischer Ebene an prägnanten Stellen Ambiguität erzeugt wird, die zu systematisch vom Text erzeugten Mehrdeutigkeiten führt. Zu unterscheiden ist dabei die textseitig feststellbare Mehrdeutigkeit von den unterschiedlichen Deutungen einzelner Leser:innen im Rezeptionsprozess, welche beispielsweise auf unterschiedliche Wissensvoraussetzungen zurückzuführen sind (vgl. Nickel-Bacon 2018: 7). Im Rahmen der Polarität einer textseitig erzeugten Mehrdeutigkeit von den unterschiedlichen Deutungsansätzen im Rezeptionsprozess konzentrieren wir uns im Folgenden auf die Textseite. In diesem Kontext betrachten wir textseitige Mehrdeutigkeit als eine Folge der prinzipiellen ›Bedeutungsmehrwertigkeit‹ literarischer Fiktionen, die zu einer besonderen Wertschätzung der Literatur führt und unterschiedliche Ausprägungsgrade aufweist. Wie zu erläutern sein wird, zeigt *Der Schauspieler* in dieser Hinsicht einen systematisch angelegten und hohen Grad an Mehrdeutigkeit. Dabei ist der hier zugrunde gelegte Begriff der Mehrdeutigkeit in Anschluss an Jannidis vom Begriff der Vieldeutigkeit abzugrenzen, da keine unendliche Bedeutungsvielfalt angenommen wird, sondern eine endliche Anzahl

von Deutungsmöglichkeiten, die sich als Lesarten »deutlich voneinander abgrenzen lassen« (Jannidis 2003: 308). Ferner gehen wir im Folgenden davon aus, dass die leser:innen-seitige Erfahrung von Mehrdeutigkeit nicht nur auf einer Verarbeitungs-konvention im Sinne von Schmidts Polyvalenz-These (vgl. Descher et al. 2023: 7) basiert, sondern auch auf bestimmten Textmerkmalen (vgl. Jannidis 2003: 323), die nun im Einzelnen betrachtet werden sollen.

1. Mehrdeutigkeit und Textkomplexität

Die Basis für textseitig nachweisbare Deutungsspielräume bis hin zur Vieldeutigkeit ist die Komplexität eines fiktionalen Textes. Textkomplexität manifestiert sich in der Vielschichtigkeit eines Textes (vgl. Nickel-Bacon/Ronge 2018: 33f.), der nicht nur global, sondern auf verschiedenen Ebenen Brüche, Widersprüche und Ambivalenzen aufweist und im Rezeptionsprozess zur Erfahrung von Inkohärenzen veranlasst. Um die Brüche im Bedeutungsaufbau zu beschreiben, die Mehrdeutigkeit signalisieren, dient in diesem Kontext ein Mehr-Perspektiven-Modell, wie es ursprünglich zur Bestimmung von Fiktionalität entwickelt wurde (vgl. Nickel-Bacon/Groebe/Schreier 2000). In diesem Modell geht es um die Analyse der sprachlich-formalen Ebene, der semantischen Ebene und der pragmatischen Ebene. Dabei betrachtet die sprachlich-formale Ebene die textkonstituierenden Aspekte, z.B. die Wortwahl und die Syntax, aber auch den Sprachrhythmus und die Formatierung, etwa durch Zeilenumbrüche. Die semantische Ebene bezieht sich auf die Bedeutungsseite der Sprache, die in Prosatexten durch Aspekte wie Zeit und Raum, in denen Ereignisse stattfinden (vgl. Dennerlein 2011: 158f.), aber auch die Figuren- und Perspektivgestaltung zu erfassen ist. Die pragmatische Ebene fokussiert auf die Notwendigkeit, für das Verständnis literarischer Texte Kontexte zu berücksichtigen – vom Werkkontext über biographische Kontexte hin zu soziokulturellen Rahmenbedingungen. Eine Analyse der drei Ebenen von sprachlich-formalen, semantischen und pragmatischen Texteigenschaften ermöglicht die Feststellung von Kohärenzen und Differenzen bis hin zu gezielten Inkohärenzen, etwa zwischen der semantischen und der sprachlich-formalen Ebene, wie dies beispielsweise in Celans *Todesfuge* (vgl. Nickel-Bacon/Newzella 2021) der Fall ist. Im Zusammenhang mit dem Phänomen der Mehrdeutigkeit liegt der Fokus auf feststellbaren Inkohärenzen, die textseitig nicht auflösbar sind, um auf diese Weise eindeutig(er) von mehrdeutige(re)n Textstellen zu unterscheiden und zunächst die Konstruktion von Mehrdeutigkeit auf der sprachlich-formalen, der semantischen und der pragmatischen Ebene präzise untersuchen zu können. Nach der analytischen Trennung (Kap. 2) sollen in einem weiteren Schritt die Befunde zu den drei Ebenen zueinander in Beziehung gesetzt werden. Dieser Schritt ermöglicht es, begründete Deutungen und Lesarten zu entwickeln. Denn die Zusammenschau der Analyseergebnisse bildet die Basis für eine Integration der einzelnen Ebenen, auf der sich Deutungsansätze entwickeln lassen, die als mögliche Lesarten betrachtet werden (Kap. 3). Ein Fazit (Kap. 4) bündelt die Ergebnisse und geht abschließend auf die übergreifenden Fragen dieses Bandes in Bezug auf Formen und Funktionen von Mehrdeutigkeit ein.

Aus Gründen der Verständlichkeit soll zunächst die pragmatische Ebene betrachtet und eine Situierung des Kurzprosa-Textes *Der Schauspieler* im Rahmen des Werks von Thomas Bernhard vorgenommen werden. Dies erlaubt eine erste Annäherung an dessen spezifische Art der Konstruktion von Mehrdeutigkeit, die auf impliziten Signalen basiert. Anschließend rücken die anderen beiden Ebenen in den Fokus, um deren Spezifik in den Blick zu nehmen. Im dritten Teil geht es schließlich um die Funktion der systematischen Konstruktion von Mehrdeutigkeiten, wie sie am *Schauspieler* zu beobachten sind.

2. Konstruktion von Mehrdeutigkeit

Wie und auf welchen Textebenen stellt Thomas Bernhard Mehrdeutigkeit her? Die Antwort auf diese Frage soll an einem kurzen Textbeispiel versucht werden, das in seiner Verdichtung durchaus repräsentativ für Bernhards Werk ist. Der Kurzprosatext *Der Schauspieler*, um den es im Folgenden gehen wird, wurde erstmals 1969 in dem Band *Ereignisse* (vgl. Bernhard 1969: 14) veröffentlicht, der 1991 erneut aufgelegt wurde (Bernhard 1991: 20f. Alle folgenden Textzitate beziehen sich auf diese Textgrundlage ohne gesonderten Zitatnachweis):

DER SCHAUSPIELER tritt in einem Märchenspiel auf, in dem er die Rolle des bösen Zauberers spielt. Er wird in einen Schafspelz gesteckt und in ein Paar viel zu kurze Schuhe, die ihm die Füße zusammenpressen. Das ganze Gewand ist so unangenehm, daß er in Schweiß ausbricht, aber das sieht ja niemand und überhaupt spielt er vor keinem so gern wie vor Kindern; denn sie sind das dankbarste Publikum. Die Kinder, dreihundert, erschrecken bei seinem Auftritt, denn sie sind ganz für das junge Paar eingenommen, das er in zwei ungleiche Tiere verzaubert. Am liebsten würden sie nur das junge, in bunte Kleider gehüllte Paar sehen, sonst nichts, aber dann wäre das Spiel kein richtiges Spiel und schon nach kurzer Zeit langweilig; denn zu einem Märchenspiel gehört seit jeher eine bössartige undurchschaubare Gestalt, die das Gute, Durchschaubare, zu zerstören oder wenigstens lächerlich zu machen trachtet. Da nun zum zweitenmal der Vorhang aufgeht, sind die Kinder nicht mehr zu halten. Sie stürzen aus den Sesseln und auf die Bühne und es ist, als wären es nicht mehr nur dreihundert, sondern ein Vielfaches dieser Zahl und obwohl der Schauspieler unter der Maske weint und sie anfleht, doch einzuhalten mit ihren Fußstritten und Schlägen, die sie ihm mit harten, metallenen Gegenständen versetzen, lassen sie sich nicht beeinflussen und schlagen so lange auf ihn ein und trampeln so lange auf ihm herum, bis er sich nicht mehr rührt und seine bleichen verstümmelten Hände in die staubige Luft des Schnürbodens hineinragen. Als die anderen Schauspieler herbeigeeilt kommen und feststellen, daß ihr Mitspieler tot ist, brechen die Kinder in ein ungeheures Gelächter aus, das so groß ist, daß sie darin alle ihren Verstand verlieren.

2.1 Pragmatische Ebene: Situierung im Werkkontext *Ereignisse* und *Der Stimmenimitator*

Die Sammlung von insgesamt 31 Kurz- bzw. Kürzestprosatexten, die im Band *Ereignisse* versammelt sind, schrieb Bernhard bereits 1957. Veröffentlicht wurde sie allerdings zuerst 1963 in Teilen und 1969 schließlich komplett (vgl. Holdenried 2006: 245). Neben dem Band *Ereignisse* gibt es von Bernhard lediglich einen weiteren Band mit Kurzprosa, *Der Stimmenimitator*, der 1978 erschien. Während *Der Stimmenimitator* im Umfeld des autobiographischen Werkes angesiedelt ist, das »die Zäsur für das Spätwerk bildet« (ebd.: 235), werden die *Ereignisse* dem Frühwerk Bernhards zugerechnet. Sie entstanden zeitgleich mit den Gedichtbänden *Auf der Erde und in der Hölle* (1957) und *In hora mortis* (1958). In der Bernhard-Forschung zeichnet sich die Unterscheidung in Früh- und Spätwerk vor allem durch den Wechsel bzw. den Umschwung von der düsteren in komische Kurzprosa aus: »Während *Ereignisse* durch den düsteren Grundton moderner Parabolik seit Kafka bestimmt ist, erweist sich der *Stimmenimitator* als eigenständige Form, in der groteskerer Humor und [...] parodistische Elemente das Lachen nicht nur erlauben, sondern sogar notwendig machen.« (Ebd.: 246)

In den *Ereignissen* ist dieser attestierte düstere Grundton deutlich spürbar, er überzieht alle Erzählungen mit einem Gefühl der Negativität und Ausweglosigkeit. Bernhard zeigt hier Figuren in existenziellen Notsituationen, die die Leser:innen verstört zurücklassen. Doch im Gegensatz zu Holdenried (2006: 253), die vor allem auf die Düsternis der Texte in der Tradition Kafkas abhebt, kommt Reich-Ranicki in seiner Rezension zu einem anderen Schluss: »Was immer Bernhard in diesen *Ereignissen* berichtet, er offeriert Grauenhaftes und am Ende meist eine oder mehrere Leichen. Aber diese bisweilen schon stumpfsinnige Anhäufung makabrer Motive [...] mutet nur noch komisch an, es entsteht ein harmlos-gemütliches Gruselkabinett.« (zitiert nach Schönau 1976: 252) Auch Reich-Ranicki betont die Grauenhaftigkeit des Geschehens, vor allem aber konstatiert er einen dem Spätwerk zugeschriebenen Wechsel ins Komische. Dabei werden beide Zuordnungen dem Text gerecht, tatsächlich changieren Bernhards *Ereignisse* zwischen totaler Düsternis und grotesker Komik, also zwischen Anklängen an Kafka und verstörender Lächerlichkeit. Neben dieser Gleichzeitigkeit von Komik und Grauen zeigt sich eine weitere Kontinuität in scheiternden männlichen Künstlerfiguren und/oder Geistesmenschen, die sich ebenfalls durch Bernhards gesamtes Werk ziehen.

Damit wird bereits ein erster Ansatz von Mehrdeutigkeit sichtbar: Komik oder Grauen? Lachen oder Weinen? Kunst oder Scheitern? Oder, um den Titel einer weiteren Kurzgeschichte Bernhards zu paraphrasieren: *Ist es eine Tragödie? Ist es eine Komödie?* (Bernhard 2003 [1967]: 35–42) Diese Fragen können nicht eindeutig entschieden werden, da die Dualismen in Bernhards Werk oftmals durch die Gleichzeitigkeit und Gleichwertigkeit beider Elemente bestimmt sind (vgl. Ronge 2009: 9). Denn nicht nur die gängige Einteilung in Früh- und Spätwerk erweist sich als durchlässig, da bereits im Frühwerk Aspekte und Ansätze des späteren Werks angelegt sind. Auch die damit verbundenen Gattungsfragen können nicht eindeutig beantwortet werden: Neben den von Holdenried angesprochenen Anklängen an die moderne Parabel (vgl. dazu Nickel-Bacon 2013a; 2014: 94–100) bietet Bernhards Text zunächst eine realistische Lesart an. So zeigt sich auch auf Gattungsebene ein Changieren zwischen der Zuordnung zur Kürzestgeschich-

te als verdichteter Form der Kurzgeschichte (vgl. Hummel 2010: 10) auf der einen und der Lesart als rätselhafte Parabel auf der anderen Seite.

Dieser Mangel an Eindeutigkeit ist jedoch keineswegs als Manko zu betrachten, sondern vielmehr das Herzstück des bernhardschen Werkes, eine seiner wichtigsten ›naturgemäßen‹ Eigenarten. Denn bei Bernhard – so unsere These – ist es gerade die Uneindeutigkeit, das »Bewegen in Gegensätzen und Widersprüchen« (Ronge 2009: 13), die den Kern des gesamten Werkes ausmacht. Die Konstruktion solcher Gegensätze und deren Überwindung in einem schwer auflösbaren Neben- und Ineinander ist es, die Mehrdeutigkeiten generiert. Es gilt daher, die Kippfigur eines scheinbaren ›Entweder – Oder‹ als vordergründig zu erkennen, um dann im Sinne des ›Sowohl... als auch‹ weiterzudenken. Diese Prämisse soll den Ausgangspunkt unserer weiteren Überlegungen bilden. Zunächst ist es daher notwendig, die einzelnen Gegenläufigkeiten zu beschreiben, die wie optische ›Kippfiguren‹ in Vexierbildern oder Rorschach-Tests funktionieren, d.h. eine als gestalthaft wahrgenommene Bedeutung ›kippt‹ in eine ganz andere. Mit diesem Konstruktionsprinzip bilden sie die Grundlage der angesprochenen Widersprüche in der Textbedeutung. Zu thematisieren bleibt dann deren Nebeneinander und auf der Basis der Analysen erneut die Frage nach der Gattungszuordnung zu stellen.

2.2 Sprachlich-formale Ebene

Die sprachlich-formale Erscheinungsform des Textes fällt ganz offensichtlich aus dem typischen Muster der Konstruktion von Gegensätzlichkeiten zu einer systematisch changierenden Kippfigur heraus: Der Text ist in seiner Kürze auf einer Buchseite sehr überschaubar und insofern als Kürzestprosa zu bezeichnen. Er zeigt keine äußere Strukturierung z.B. durch Absätze oder Zwischenüberschriften, so dass er formal absolut monolithisch wirkt. Nicht einmal der Titel ist optisch abgegrenzt durch den sonst üblichen Zeilenumbruch. Vielmehr bildet er die ersten Worte des Textes, die lediglich durch Großbuchstaben hervorgehoben sind. Durch den bestimmten Artikel scheint der Text kurzgeschichtentypisch *medias in res* zu gehen (vgl. dazu Marx 2005: 64f.). Der folgende Erzähl(er)bericht ist monologisch gestaltet, ganz ohne Figurenrede. Die Erzählinstanz verwendet eine komplexe, sehr fein gestaltete Syntax mit wohl gesetzten Worten, die elegant miteinander verbunden sind. Präzise Bezeichnungen und komplexe Hypotaxen überschreiten die sprachliche Simplizität oder den Alltagsjargon typischer Kurzgeschichten (vgl. ebd.: 59f.) und verleihen dem Text die Aura einer sorgfältigen sprachlichen Inszenierung, die seiner monolithischen Gestalt entspricht. Lediglich die Worte »Da nun...« fallen durch die altertümelnde Verwendung der Konjunktion »da« (anstelle von »als«) auf. Diese Formulierung weist auf eine Zäsur hin, eine Zweiteilung des Erzählten, die auf semantischer Ebene (s. Kap. 2.3) noch deutlicher wird. Im Hinblick auf die komplexe Syntax, die stilistische Eleganz und das feine sprachliche Signal für einen Bruch im Erzählten lassen sich durchaus Parallelen zur Schreibweise Franz Kafkas (vgl. etwa Kafka 1996 [1935]: 162f.) feststellen.

Sowohl der monolithische Gesamteindruck als auch die Ruptur werden implizit unterstützt durch die Lexik. Betrachtet man die verwendeten Substantive und signifikante Verben, so lassen sich drei Wortfelder ausmachen, die einerseits den gesamten Text durchziehen, andererseits die mit »Da nun« markierte Zäsur unterstreichen. Dominant

sind im *Schauspieler* allgemeinsprachliche Begriffe aus dem Bereich des Theaters (Schauspieler, Bühne, Rolle, Maske, Publikum, Vorhang, Mitspieler), die sich vom Anfang bis zum Ende des Textes durchziehen. Im zweiten Teil findet sich allerdings auch der Fachbegriff »Schnürboden«. Neben dem textübergreifenden Wortfeld ›Theater‹ dominiert im ersten Teil ein Wortfeld, das Aspekte des Zaubermärchens (Zauberer, verzaubert, Märchenspiel) thematisiert und das eine eher kindliche Auffassung von Märchen nahelegt, dagegen ist der zweite Teil durch das Wortfeld ›körperliche Gewalt‹ (Fußtritte, Schläge, schlagen, trampeln) mit einer recht differenzierten, aber alltagssprachlichen Begrifflichkeit geprägt.

Neben dieser angedeuteten, eher impliziten Differenzierung in einen ersten und einen zweiten Teil finden sich auf lexikalischer und syntaktischer Ebene kaum Spuren von Mehrdeutigkeit. Formal wirkt der Erzählerbericht bruchlos und linear. Lediglich angedeutet ist die erwähnte Zäsur, die nahelegt, ihn in zwei Teile zu strukturieren. Durch die Aufteilung der Lexik in die Wortfelder ›Märchen‹ und ›(körperliche) Gewalt‹ zeigt sich eine gewisse, wenn auch zunächst noch unverständliche Gegenläufigkeit. Ebenso prägnant ist allerdings die monolithische Gesamtstruktur. Zusammenfassend kann somit im Hinblick auf die sprachlich-formale Konstruktion sowohl eine angedeutete Zweiteilung des Textes festgestellt werden als auch die textübergreifend einheitliche Gestaltung durch die komplexe Syntax und das Wortfeld ›Theater‹. Gegenläufigkeit innerhalb der übergeordneten Einheitlichkeit wäre wohl eine prägnante Zusammenfassung der sprachlich-formalen Analyse. Insbesondere die Gegenläufigkeit lässt sich auch auf der semantischen Ebene nachweisen.

2.3 Semantische Ebene

Die sprachlich angedeutete Zweiteilung des *Schauspielers* findet sich auf der Ebene der Textsemantik wieder, die sich als entscheidend für die Konstruktion von Mehrdeutigkeiten erweist. Denn die Erzeugung von Mehrdeutigkeit auf der semantischen Ebene erfolgt, indem ein Bedeutungsaufbau angebahnt und mit Konnotationen versehen wird, die im Rezeptionsprozess Erwartungshaltungen provozieren. Diese Erwartungshaltungen werden dann aber durch neue Informationen konterkariert. So zeigt etwa der detailrealistische Beginn einen bedauernswerten Schauspieler, der sich viel Mühe gibt für seine Rolle, aber auch die Kinder als »das dankbarste Publikum« betrachtet. Diese erste vom Text nahegelegte Bedeutung wird sodann durch Brüche im Erzählen gekippt in eine andere Bedeutung, teilweise in ihr Gegenteil. Dies geschieht durch die Andeutung neuer Konnotationen. Während die Kinder zunächst mit Dankbarkeit verbunden werden, zeigt der Handlungsverlauf im zweiten Teil deren rücksichtslose Gewalt. Diese Konstruktionsweise lässt sich auf verschiedenen Ebenen nachweisen und thematisiert insofern auf erzählende Weise Mehrdeutigkeit.

Für eine detaillierte Beschreibung solcher Kippfiguren auf semantischer Ebene soll zunächst die Raumsemantik analysiert werden. Da diese den Hintergrund für die erzählten Figuren und Ereignisse darstellt, wird in ihrem Zusammenhang am intensivsten auf den Wortlaut des Textes eingegangen. Anschließend soll die Figuren- und Perspektivgestaltung näher betrachtet werden, was Beobachtungen zur Rolle der Erzählinstanz einschließt.

2.3.1 Raumsemantik

Um die semantische Ebene in den Blick zu nehmen, bietet sich zunächst eine Betrachtung der Raumsemantik an. Definiert werden Räume ganz allgemein als »Objekte der erzählten Welt, die eine Unterscheidung von innen und außen aufweisen und die nach den Regeln der erzählten Welt zur Umgebung mindestens einer Figur werden oder werden können« (Dennerlein 2011: 158). Der erzählte Raum, in dem sich Figuren bewegen und Ereignisse stattfinden, ist in dem Kurzprosatext *Der Schauspieler* ein Theater. Mit diesem den Text bestimmenden (und umgrenzenden) Raum ist ein Schema (vgl. ebd.: 162) vorgegeben, das nicht nur Ereignisabfolgen, wie etwa das Heben des Vorhangs zur Markierung der einzelnen Akte, impliziert, sondern auch Konventionen zum Verhalten der dort agierenden Figuren. Entscheidend dafür ist die Grenze zwischen der Bühne mit Kulissen und dem Zuschauerraum, die im Text durch den Vorhang markiert ist. Dieses Raumschema wird implizit vorausgesetzt.

Der Text selbst eröffnet mit der Erwähnung der titelgebenden Figur den Blick von einer Bühne, auf der sich der Schauspieler befindet, in einen Zuschauerraum mit einem Publikum, das ausschließlich aus Kindern besteht. Schaut man sich den Textraum etwas genauer an, dann ergibt sich zunächst eine klare Zweiteilung in einen Bühnenraum und einen Publikumsraum. Der Kurzprosatext lenkt den Fokus der Leser:innen anfangs auf den ersten Raum, die Bühne. So befinden sich die Leser:innen wahrnehmungstechnisch zunächst mit ihrer Wahrnehmung im Fokus des Schauspielers, in seinem Raum: »Der Schauspieler tritt in einem Märchenspiel auf, in dem er die Rolle des bösen Zauberers spielt.« Der Hinweis auf das »Märchenspiel« aktiviert das narrative Muster der Gattung Märchen und damit nicht nur den märchentypischen Dualismus von Gut und Böse, sondern – da es sich ja genau genommen um die theatrale *Aufführung* eines Märchens handelt – auch eine bestimmte Rezeptionssituation, die den Schauspieler veranlasst, Kinder als dankbares Publikum zu erwarten. In diesem Sinne wird das Märchenspiel zunächst als etwas Gutes konnotiert

Der zweite Raum, der sich den Leser:innen eröffnet, ist der Publikumsraum, in dem sich die Kinder befinden. Erwartbar ist, dass sie auf ihren Sitzplätzen verweilen und das »Märchenspiel« genießen. Allerdings wird bereits im ersten Erzählabschnitt eine Reaktion der Zuschauer, also der Kinder, beschrieben, die bei dem Auftritt des Zauberers in Schrecken versetzt werden. Auch sie sind emotional stark involviert, sie erschrecken vor dem Schauspieler in seiner Rolle und ergreifen sofort Partei gegen ihn, da er die scheinbar guten Figuren, das junge Paar, bedroht: »Die Kinder, dreihundert, erschrecken bei seinem Auftritt, denn sie sind ganz für das junge Paar eingenommen, das er in zwei ungleiche Tiere verzaubert.« (Z. 6f.) Das dargebotene Spiel hat also nicht nur Konsequenzen für den Schauspieler, es löst auch Reaktionen bei den Rezipient:innen des Schauspiels aus. Die Kinder erfahren – ebenso wie der Schauspieler – am eigenen Leib starke emotionale Reaktionen. Die Tatsache, dass die Kinder davon ausgehen, dass der Zauberer so böse ist, dass er das junge Paar vernichten möchte, deutet nicht nur das drastische Ende an, sondern aktiviert darüber hinaus ebenfalls den Dualismus Gut vs. Böse, der noch genauer zu betrachten sein wird.

Nach der Konstruktion dieser zwei gegensätzlichen Räume, die zunächst durch eine klare Grenze getrennt sind, folgt im Text die oben erwähnte Zäsur, die markiert ist durch die Formulierung »Da nun zum zweitenmal der Vorhang aufgeht, sind die Kin-

der nicht mehr zu halten« (Z. 12f.). Nun findet eine den Konventionen des Raummodells ›Theater‹ widersprechende Grenzüberschreitung statt: Die Kinder stürmen auf die Bühne und attackieren den Schauspieler. Die zuvor aufgezeigte klare Trennung zwischen dem Zuschauerraum und dem Bühnenraum ist aufgehoben und führt schlussendlich zu dem drastischen Ende – die Kinder erstürmen die Bühne und bringen den Schauspieler um: »Sie stürzen aus den Sesseln und auf die Bühne und es ist, als wären es nicht mehr nur dreihundert, sondern ein Vielfaches dieser Zahl [...].« (Z. 13f.)

Als Ergebnis dieses Akts der Grausamkeit wird ein weiterer Raum sichtbar, der sich über dem toten Schauspieler und über der Bühne auftut. Damit wird die Zweiteilung in Publikumsraum und Bühne auf der Horizontalen des Raums (vorne vs. hinten) überschritten in die Vertikale (oben vs. unten). Während unten die Grenze zwischen Bühne und Publikum eingerissen und die Bühne zum gemeinsamen Raum wird, verweisen die Arme des toten Schauspielers auf den Schnürboden¹ als einen dritten Raum, der oberhalb der Bühne liegt. Dieser Raum ist allerdings leer, anders als in Kleists *Marionetten-theater* (vgl. Kleist 1994b [1810]) findet sich in Bernhards Text keine übergeordnete oder gar göttliche Instanz.

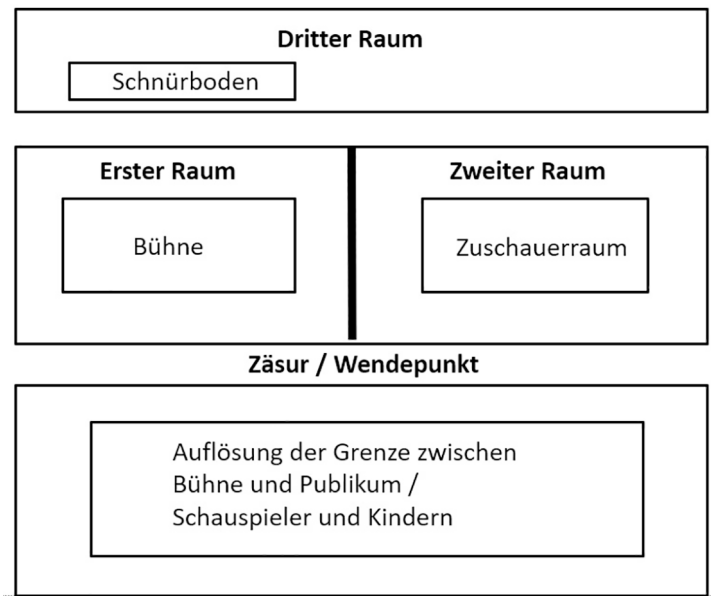


Abb. 1: Raumsemantik

1 Der sog. Schnürboden bezeichnet eine über der Bühne angebrachte Zwischendecke, die auch Seilboden genannt wird und eine einfachere Begehrbarkeit gewährleisten soll. Hier sind die Seile befestigt, mit deren Hilfe die Kulissen herabgelassen und hinaufgezogen werden.

Bevor im dritten Teil die interpretatorischen Ansätze zur Einführung eines dritten Raums erläutert werden, gilt es, die Figuren- und Perspektivgestaltung näher zu betrachten.

2.3.2 Figuren- und Perspektivgestaltung

Korrespondierend mit den beiden einander gegenüberliegenden Räumen steht die Titelfigur des Schauspielers einem Publikum gegenüber, das aus 300 Kindern besteht. Hinzu kommt als Drittes die extradiegetische Erzählinstanz, die von den Figuren erzählt und die Blickrichtung steuert, aber nicht persönlich sichtbar wird. Anders als in einigen Texten Kafkas (vgl. 1992: 530; 1996 [1935]: 464), findet sich keine Ich-Form im Text, so dass die erzählende Instanz nur in der Auswahl des Erzählten, also der Darstellung der Figuren und ihres Innenlebens, sichtbar wird. Dabei dominiert im ersten Teil die Figur des Schauspielers, im zweiten Teil das kindliche Publikum, wobei die Relation der beiden Perspektiven offenbleibt und der Rekonstruktion (vgl. Kloppert 2021: 75f.) bedarf.

Im ersten Teil des Textes wird das Geschehen aus der Sicht des Schauspielers geschildert. Er erscheint als eine realistisch dargestellte Person, die einen Beruf ausübt und dafür Maske und Kostüm trägt:

Er wird in einen Schafspelz gesteckt und in ein Paar viel zu kurze Schuhe, die ihm die Füße zusammenpressen. Das ganze Gewand ist so unangenehm, daß er in Schweiß ausbricht [...]. (Z. 2ff.)

Detailliert werden seine subjektiven Empfindungen benannt, die vor allem durch eine für Bernhard typische Zurichtung des Körpers² gekennzeichnet sind. Der Schauspieler quält sich in seinem Kostüm, das ihm viel zu klein ist und in das er dennoch – als passiv Erleidender – »gesteckt« (Z. 2) wird. Dabei wird die Unterscheidung zwischen Person und Rolle sichtbar gemacht: Nach innen ist der Schauspieler ein Leidender, nach außen in Maske und Kostüm ein böser Zauberer, ein Schädiger und Gegenspieler der Märchenhelden. Die scheinbar nur körperlichen Leiden nimmt er auf sich, da er ein dankbares Publikum von Kindern erwartet, denen er wohlwollend gegenübersteht.

Diese Erwartung eines harmonischen Zusammenspiels wird jedoch nicht eingelöst, sondern zu einem Antagonismus entwickelt. Denn bezüglich der Kinder gibt die Erzählinstanz bereits im ersten Teil eine emotionale Reaktion preis: Sie erschrecken über den bösen Zauberer und dessen Verzauberung der Liebenden, denn sie interessieren sich eigentlich nur für das Liebespaar, das erzähltechnisch lediglich angedeutet ist: »Am liebsten würden sie nur das junge, in bunte Kleider gehüllte Paar sehen, sonst nichts [...]«. (Z. 8f.) Obgleich mit dem Erschrecken der Kinder eine heftige Reaktion benannt ist, fällt sie weder aus dem Rahmen des Märchenschemas noch aus dem Rahmen des Raummodells »Theater«, da beide durchaus starke Emotionen beim Publikum vorsehen. Verwunderlich ist allerdings, dass die 300 Kinder als homogene Masse erscheinen: Alle reagieren gleich, alle haben dieselben Erwartungen, die sich in Bezug auf das Märchenschema als

2 Vgl. dazu Koch 2012: 261. Die Figuren leiden an der Künstlichkeit ihres Lebens, ihrem Zwang, eine Rolle zu spielen, so etwa in *Ein Fest für Boris*: »Das Kostüm hat mir die ganze Zeit/fürchterliche Schmerzen verursacht« (Bernhard 1988 [1970]: 31).

Identifikation mit den sogenannten Märchenhelden beschreiben lassen. Die Liebenden, die nur am Rande Erwähnung finden, wirken in ihren bunten Kleidern attraktiver auf die Kinder als der Zauberer in seinem Schafspelz. Diese Feststellung wird durch einen Erzählerkommentar ergänzt, der, sozusagen selbstreflexiv, die Beschränkung auf das Gute ausschließt und die Notwendigkeit von Gegenspielern begründet:

[...] aber dann wäre das Spiel kein richtiges Spiel und schon nach kurzer Zeit langweilig; denn zu einem Märchenspiel gehört seit jeher eine bösertige undurchschaubare Gestalt, die das Gute, Durchschaubare, zu zerstören oder wenigstens lächerlich zu machen trachtet. (Z. 9ff.)

Im zweiten Teil werden die Kinder dann zu dieser »undurchschaubaren Gestalt« (Z. 10f.), die »das Gute, Durchschaubare« (Z. 11) zerstört, als das uns der Schauspieler im ersten Teil präsentiert wurde. Denn nach der Zäsur zeigt der Text die destruktiven Folgen des kindlichen Schreckens und der Parteinahme des Publikums für das vermeintlich Gute. Die Kinder überschreiten kollektiv die im Theatermodell implizierte Grenze zur Bühne und greifen als Publikum massiv in das Schauspiel ein, das damit vom Fiktiven ins Reale wechselt und zu einem regelrechten Gewaltexzess führt. Nahezu enthusiastisch beschreibt die Erzählinstanz den Angriff des kindlichen Publikums in seiner Körperlichkeit:

Sie stürzen aus den Sesseln und auf die Bühne und es ist, als wären es nicht mehr nur dreihundert, sondern ein Vielfaches dieser Zahl und [...] sie [...] schlagen so lange auf ihn ein und trampeln so lange auf ihm herum, bis er sich nicht mehr rührt. (Z. 13ff.)

Das erzählte Geschehen kann daher auch als Anti-Märchen bezeichnet werden: Während sich in den Märchen Notsituationen auflösen, weil Schwierigkeiten und deren Bewältigung (vgl. Lüthi 2004: 25) zu einem glücklichen Ende führen, endet die Theateraufführung mit dem gewaltsamen Tod der Titelfigur. Anstatt für seine Mühen die erwartete kindliche Dankbarkeit zu erhalten, wird der Schauspieler in seiner Rolle als böser Zauberer niedergetrampelt, wobei er diesem Gewaltakt als reale Person wehrlos ausgesetzt ist und stirbt. Mit Begeisterung schildert die Erzählinstanz die sich steigernden Verletzungen, die die Kinder dem fiktiven Zauberer zufügen und die in einem ekstatischen Gewaltexzess enden, wie er wohl nur noch bei Kleist, insbesondere in *Der Findling* (vgl. Kleist 1994a [1811]: insb. 213f.), zu finden ist. Anders als in Kleists Novelle endet Bernhards Kürzestgeschichte jedoch eher im Komischen. Denn die Reaktion der Kinder auf die Feststellung des Todes ist überraschend, brechen sie doch kollektiv »in ein ungeheures Gelächter aus, das so groß ist, daß sie darin alle ihren Verstand verlieren« (Z. 21f.). Dem Spiel des Schauspielers folgt anstelle von Applaus eine nahezu rauschhafte Gewaltaktion des Kinderkollektivs, die durch dessen irres Lachen eine weitere Steigerung erfährt.

Während sich die Kinder den Folgen ihres Handelns durch Gelächter entziehen, weist die Leiche des Schauspielers in den Schnürboden. Semantisch deutet sich damit ein dritter Teil an, der zwar formal nicht markiert ist, aber die Figurenperspektiven inhaltlich überschreitet. Lediglich die Erzählinstanz vermag den Schnürboden wahrzu-

nehmen und verweist auf ihn mittels des toten Schauspielers als einem dem Publikum verborgenen Teil der Illusion, die auf der Bühne hergestellt wird. So zeigt sich Thomas Bernhard als Meister des literarischen Framing, der sich verschiedener Perspektiven bedient, um diese spielerisch miteinander zu verbinden und die Sympathien seiner Leser:innen zu lenken. Bei näherer Betrachtung wird gerade in dieser Sympathienlenkung (vgl. Kloppert 2021: 82), aber auch im Fachbegriff des Schnürbodens die Erzählinstanz sichtbar, da dieser weder dem Schauspieler noch dem Kinderkollektiv zugeordnet werden kann: Weder der tote Schauspieler noch die Kinder können ihn sehen, auch verfügen die Kinder vermutlich nicht über das entsprechende Vokabular.

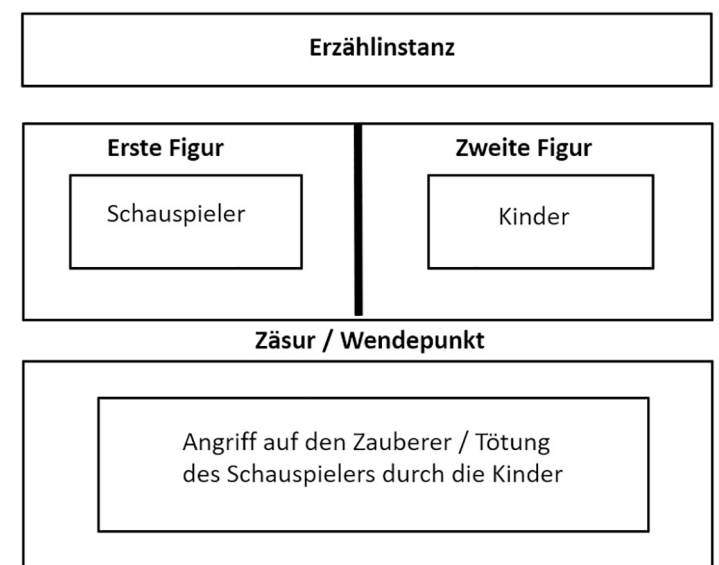


Abb. 2: Figurenkonstellation

3. Deutungsansätze und Lesarten

Offensichtlich spielt Bernhard in seinem fiktionalen Text auch mit der Figur des Schauspielers im Hinblick auf die Differenz von Person und Rolle. Denn obwohl der Schauspieler in der fiktiv erzeugten Fiktion des Märchenspiels ein mächtiger Zauberer ist, ist er in der fiktiv erzeugten Wirklichkeit des Theaters eine Person, die bei der Ausübung ihres Berufs von einem als dankbar erwarteten Publikum getötet wird. Daher liegt es nahe, die Frage nach dem Realitätsstatus des Erzählten (vgl. Nickel-Bacon/Groebe/Schreier 2000: 287, 292f.) zu stellen. Insbesondere gilt es zu fragen, welchen Wirklichkeitsstatus Bernhards zunächst realistisch erscheinendes Kinderpublikum hat, das im zweiten Teil zu einem mordenden Kollektiv wird und damit eine zentrale Kippfigur des Textes darstellt. Die Frage nach dem Realitätsstatus der Figuren ist verbunden mit der Frage nach

einer möglichen Gattungszuordnung: Lässt sich der Text insgesamt realistisch lesen, oder überschreitet er am Ende so signifikant die Grenzen des Wahrscheinlichen, dass an eine parabolische Lesart zu denken ist? Bernhard legt zwar im ersten Teil Spuren für eine realistische Lesart aus, indem er Befindlichkeiten des Schauspielers als Person sowie Details seines Kostüms beschreibt. Diese Lesart wird aber vom zweiten, zunehmend abstrakten Teil konterkariert, der im irren Lachen eines mörderischen Kinderkollektivs endet, welches schwerlich als realitätsnah gelten kann.

3.1 Realistische Lesarten

Zunächst soll versucht werden, den *Schauspieler* in einer realistischen Lesart zu deuten, wie es das Gattungsschema der Kürzestgeschichte als quantitativ wie qualitativ verdichtete Kurzgeschichte (vgl. Marx 2005: 85) erlaubt. In diesem Sinne erfordert das Textverstehen im Rahmen des Kurzgeschichten-Genres ein Füllen von Kohärenzlücken (vgl. Nickel-Bacon 2012: 94f.), wie sie kurzgeschichtentypisch sind, und zwar im Rahmen des Textpotenzials. Hummel beschreibt Kürzestgeschichten als komprimierte Form der Kurzgeschichte detaillierter: »Unter ›Kürzestgeschichte‹ versteht man heute zumeist fiktionale Erzählprosatexte, in denen gegenüber der Kurzgeschichte eine noch höhergradige Komprimierung und erzählerische Reduktion vorliegt, die also das Ergebnis einer zunehmenden Verknappung der Kurzgeschichte darstellen.« (Hummel 2010: 10) Auch sollen sie durch »die Einheit der erzählten Situation, des Ortes und der präsentierten Zeit sowie des Grundgestus und des Themas« (ebd.: 12) gekennzeichnet sein. Diese Merkmale finden sich im *Schauspieler* vor allem im ersten Teil. Dabei ist es primär der einheitliche Ort, der für die Konstruktion von Mehrdeutigkeit interessant ist. Denn es handelt sich um den Theaterraum, der bereits unter raumsemantischen Aspekten (s. Kap. 2.3.1) analysiert und in seinen Besonderheiten betrachtet wurde. Verbindet man die Ergebnisse der semantischen Raumanalyse mit Kontextwissen zur pragmatischen Ebene, lässt sich feststellen, dass die Schauplätze in Bernhards Texten als Spiegelbild der Figuren fungieren, die sich in einem immer weiter fortschreitenden Auflösungs- und Selbstzerstörungsprozess befinden. Kummer/Wendt sprechen von »existenziellen Kerkern«³. Der existenzielle Kerker, in den sich der Schauspieler flüchtet, ist »naturgemäß« das Theater. Wirft man einen kurzen Blick auf das Auftauchen dieses Ortes im Gesamtwerk Bernhards, finden sich einige Stellen, an denen das Theater oder aber die Aufführung eines Theaterstücks eine wichtige Rolle spielen. Interessant ist an dieser Stelle die Erkenntnis, dass Bernhard dabei immer wieder einen Zusammenhang zwischen dem Theater und dem Tod⁴ herstellt: »Meist verknüpft er Vorstellungen vom Theater und Haltungen zu ihm in Situationen, die unter einer Todesbedrohung stehen«

3 »Alles in der Welt, die Thomas Bernhard darstellt, verendet in einer Einsamkeit, die Menschen schließen sich aus der Welt aus, suchen Zuflucht an Orten, die sie sich selbst zu existenziellen Kerkern definieren.« (Kummer/Wendt 1970: 116)

4 Dies betrifft beispielsweise den Roman *Auslöschung*, in dem die männliche Hauptfigur nach Hause kommt, um an einer Beerdigung teilzunehmen, und sich inmitten einer Familie im Zerfall wiederfindet. »Mehr oder weniger ist das Schauspiel hier zuende, habe ich gedacht, die Nebenfiguren meiner Schwestern haben jetzt, da die Hauptfiguren tot sind und schon aufgebahrt in der Orangerie, nichts mehr auf diesem Theater zu suchen.« (zit.n. Kummer/Wendt 1970: 432; vgl. dazu auch

(Kummer/Wendt 1970: 119). Die Korrespondenz von Raum und dem Tode geweihter Figur (s. Kap. 2.3) ergibt sich aus dem Bedeutungspotential, das Bernhard dem Theater in seinen Texten zukommen lässt: Im Sinne der soziologischen Auffassung »der Welt als theatrum mundi und der damit verbundenen [...] Inszenierung der eigenen Person« (Ronge 2009: 117) sind Bernhards Figuren der alltäglichen Theatralik des Lebens ausgesetzt. Mit dem semantischen Raum des Theaters ist somit ein unterschwelliger Zwang der Protagonisten zur Selbstinszenierung verknüpft, der destruktive Wirkung⁵ hat.

Bezogen auf die Frage der Mehrdeutigkeit lassen sich die drei Räume nun mit jeweils verschiedenen Deutungsmöglichkeiten verknüpfen, die aus den in der Analyse genannten Blickrichtungen resultieren. Die erste Deutungsmöglichkeit entspricht dem Fokus auf den Bühnenraum. Der Schauspieler spielt – entsprechend den Regeln der Bühne – lediglich eine Rolle. Konform mit den Spielregeln einer Aufführung versucht er, diese Rolle möglichst glaubhaft zu gestalten. Dabei ist er klar mit dem moralisch Guten assoziiert: Er opfert sich auf, nimmt Schmerzen in Kauf, um ein möglichst gutes, authentisches Spiel zu liefern und dem Publikum zu gefallen. Er ist ein guter Mensch, der lediglich die Rolle des Bösen spielt. In dieser Interpretation ist das Ende dramatisch, ein Mensch stirbt, ausgelöst durch die in dieser Lesart mit dem Bösen verbundenen Kinder.

Die zweite Deutungsmöglichkeit hat ihren Ursprung im Zuschauerraum. Mit dem Blick aus dem Zuschauerraum auf die Bühne, also dem Blick der Kinder, verschiebt sich das Verhältnis zwischen Gut und Böse. Aus dieser Perspektive erscheint der Schauspieler als böse Figur, die es zu vernichten gilt. Die Kinder sind so gefesselt und in den Bann des Schauspiels gezogen, dass sie es nicht mehr als fiktiv wahrnehmen, sondern ihm Realitätscharakter zuschreiben. Sie unterscheiden nicht zwischen Rolle und Person. In diesem Rahmen ist der Schauspieler der böse Zauberer, nicht lediglich eine Figur, eine Rolle in einem Stück. Das Ende erscheint unter diesen Voraussetzungen auch weniger drastisch als vielmehr folgerichtig und nachvollziehbar: Da die Kinder sich als Teil des Spiels begreifen, müssen sie in dieser Rolle das Böse vernichten.

Aus Sicht der Figuren, des Schauspielers bzw. der Kinder, stehen sich diese beiden Deutungsmöglichkeiten scheinbar unvereinbar gegenüber. Eine dritte Deutungsmöglichkeit bezieht sich schließlich auf den Schnürboden. Dieser Schnürboden kann textintern als dritte Dimension jenseits der horizontalen Zweiteilung in Bühne und Zuschauerraum und somit als Sinnbild für das Überschreiten der konkurrierenden Deutungen im Hinblick auf die Annahme eines gezielt konstruierten Nebeneinanders betrachtet werden. Dem entspricht die Haltung einer neutralen Erzählinstanz, die die Figurenperspektiven von Schauspieler und kindlichem Publikum gezielt nebeneinanderstellt und damit Mehrdeutigkeit erzeugt.

318 und 184). Weitere Beispiele finden sich in *Der Italiener*, *Amras*, *Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?* (vgl. ebd.: 119ff.).

5 Zur (De)Konstruktion der männlichen Geistesmenschen im dramatischen Werk Bernhards siehe Ronge 2009: 150–177.

3.2 Parabolische Lesarten

Zugleich ist damit allerdings auch die Grenze einer realistischen Lesart markiert. Im Rahmen von Kurz- und Kürzestgeschichten ist zwar die symbolische Funktion einzelner Gegenstände in der Form von Dingsymbolen üblich (vgl. Nickel-Bacon 2012: 95f.), aber nicht ein globaler Verweischarakter des Erzählten, wie er sich in der Überlegung andeutet, dass es im Text letztlich um das Aushalten sich widersprechender Interpretationen derselben Wirklichkeit geht. Dies wäre nur in einer parabolischen Lesart denkbar, die nach Zymner durch Signale zur »Richtungsänderung des Bedeutens« (vgl. Zymner 1991: 101) von einer wörtlichen zu einer uneigentlichen Interpretation angezeigt ist. Mit sog. Transfersignalen wird indiziert, dass es nicht um ein wörtliches, sondern um ein übertragenes Textverständnis geht. Diese Signale können explizit sein, wie dies etwa in Brechts *Maßnahmen gegen die Gewalt* (vgl. etwa Brecht 2006: 28) der Fall ist, so dass die erzählte Geschichte als Erläuterung eines abstrakten Problems deklariert wird. In der modernen Parabel werden Transfersignale implizit indiziert, etwa durch semantische Inkohärenzen wie in Texten Franz Kafkas (vgl. Nickel-Bacon 2012: 92) und der von ihm begründeten Tradition der verrätselten Parabel (vgl. Nickel-Bacon 2014: 94ff.). Demnach könnten die »in die staubige Luft des Schnürbodens hineinragen[den]« Hände des Schauspielers mit ihrem Verweischarakter als ein implizites Transfersignal zur Richtungsänderung des Bedeutens gelesen werden, zumal dieser Schnürboden leer ist. Das im Text Erzählte wäre somit nicht wörtlich, sondern gleichnishaft als Verweis auf allgemeinere textexterne Phänomene (vgl. Nickel-Bacon 2013b, S. 82f.) zu verstehen, die etwa das Menschen- oder Weltbild betreffen.

Eine solche parabolische Lesart wird neben dem Verweis auf den leeren Schnürboden vor allem durch die Figurengestaltung nahegelegt. Während die Schilderung des Schauspielers und seines Publikums im ersten Teil des Textes realistisch erscheint, driftet die Darstellung der Kinder als homogene Masse im zweiten Teil zunehmend ins Irreale ab. Ist der im ersten Teil geschilderte Schrecken der Kinder noch wahrscheinlich, rückt die kollektive Tötung im zweiten Teil, vor allem aber das große Gelächter am Ende den Text doch sehr in die Nähe von Kafkas Parabeln (vgl. etwa Kafka 1992: 530). Die Kinder sind aus dieser Sicht nicht realistisch, sondern ebenfalls als Transfersignal zur Richtungsänderung des Bedeutens zu lesen. Allerdings enthält der Text keinerlei Hinweise, in welche Richtung entsprechende Deutungsversuche gehen sollen, so dass die »Richtungsänderung« offenbleibt »im Rahmen des Bedeutungspotentials des Textes« (Zymner 1991: 101). Insofern eröffnet auch eine Deutung im Sinne der Parabel (vgl. Nickel-Bacon 2014: 96–100) neue Mehrdeutigkeiten, aber auch Deutungsspielräume.

In Bezug auf die Figurengestaltung bietet sich eine psychologische Lesart an, die die einzelnen Figuren als innere Instanzen⁶ eines anzunehmenden Textsubjekts betrachtet: Da ist einerseits eine Instanz, die sich dem rigiden System an Zwängen unterordnet, sich für die erwartete Belohnung durch das Publikum opfert und dafür Unannehmlichkeiten

6 Die bekannteste Modellierung innerer Instanzen findet sich bei Sigmund Freud (vgl. 1999 [1923]: 237–289). Eine andere Modellierung legt Friedemann Schulz von Thun (vgl. 2011: 21–63) mit dem »Konzept des Inneren Teams« (29) vor. Hier wird die innere Pluralität betont (vgl. 45–48) und auch auf »Literatur und Dichtung« (59–63) bezogen.

in Kauf nimmt. In diesem Sinne steht der sich mühsam in seine Rolle zwängende Schauspieler für das erwachsene Ich, den Gut-Menschen, der sich selbst verleugnet, weil er auf spätere Belohnung hofft. Dagegen verweist das Kinderkollektiv auf eine vitale Kraft, die auf amoralische, nahezu animalische Weise hemmungslos ihren spontanen Bedürfnissen folgt – ohne Rücksicht auf Verluste. Beide agieren letztlich gegeneinander, die jüngere, vitalere Kraft obsiegt, ohne einen Sieg davonzutragen. Dieses ungewöhnliche Kinderbild lässt sich in Bernhards Werk in ähnlicher Weise in dem autobiographischen Text *Ein Kind* (Bernhard 1982) finden, in dem Bernhard über sein kindliches Ich schreibt: »Ich liebte meine Mutter, aber ich war ihr kein lieber Sohn [...]. Ich war grausam, ich war niederträchtig, ich war hinterhältig« (Bernhard 1982: 14). Festzustellen ist auch, dass eine dritte, koordinierende oder übergeordnete Instanz⁷ fehlt. Denn im *Schauspieler* steht den erzählten Figuren kein urteilender oder gar sinnstiftender Erzähler (vgl. Koch 2012: 261) zur Seite, sondern eine Erzählinstanz, die die unterschiedlichen Akteure in ihrer Gegensätzlichkeit erzählt. Allerdings lenkt sie den Blick wie eine Kamera teilweise näher auf einzelne Figuren und gibt punktuell Einblicke in deren Innenwelt, insbesondere in die des Schauspielers (Z. 4f.). Dann wieder wechselt sie zu einer neutralen Außensicht, wie sie in Bezug auf die Kinder den zweiten Teil des Textes kennzeichnet. Während die Motive des Schauspielers am Text erschließbar sind (»obwohl der Schauspieler unter der Maske weint und sie anfleht, doch einzuhalten mit ihren Fußstritten und Schlägen«, Z. 15f.), bleiben die Motive des Kinderkollektivs eine Leerstelle, die ebenfalls Signalcharakter hat. So erhebt die Erzählinstanz nicht den Anspruch, die Welt zu ordnen oder gar zu erklären, sondern lediglich zu erzählen.

Bedenkt man die zentrale Bedeutung des Theatermotivs im Werk Thomas Bernhards (s. Kap. 3.1), ist ein Deutungsansatz denkbar, der sich auf den in Andeutungen klar umrissenen Raum bezieht, den der Text erzählt. In einer parabolischen Lesart kann der Textraum als *theatrum mundi* gedeutet werden: Das Theater dient als Bild für die den Menschen umgebende Welt (vgl. Link 2000: 121, 128; Ronge 2009: 117). Es zeigt in komprimierter Form das Leben des Menschen als Spiel, die Welt als Theater.⁸ Immer wieder rekurriert Bernhard mit seinen Figuren auf die Theatermetapher (vgl. Koch 2012: 169), die sich als an der Welt scheiternde Künstler erweisen. Diese parabolische Lesart könnte man am ehesten als existenzialistisch bezeichnen.

In diesem Sinne kann schließlich auch der Schnürboden als Verweis auf das Überschreiten der konkurrierenden Deutungen betrachtet werden, die den Leser:innen immer wieder den sicher geglaubten »Interpretationsboden« unter den Füßen wegziehen. Mit dem leeren Schnürboden wird ein übergeordneter Raum aufgezeigt, der sozusagen selbstreferentiell auf den Text als solchen verweist und dessen Funktionsweise offenlegt: die als gegeben hinzunehmende Widersprüchlichkeit möglicher Deutungen. Auf Metaebene wäre somit eine übergeordnete Lesart angedacht, die die konkurrierenden Deutungen als perspektivbedingt einschließt. Insofern lässt sich der leere Schnürboden auch als Verweis auf »transzendente Obdachlosigkeit« (Lukács 1971 [1916]: 32) lesen und der

7 In Bezug auf die Modellierung Freuds fällt im *Schauspieler* das Fehlen der Über-Ich-Instanz auf.

8 »Wie sehr Bernhard sein eigenes Leben als Theater sah und inszenierte, zeigte sich in Interviews. In einer Notiz zu dem [...] Film *Drei Tage* nennt Bernhard die Suche nach einem »geeigneten Schauspielplatz« eine »höchstpersönliche Groteske« (Link 2000: 124).

Raum des Theaters als Hinweis auf »die labyrinthische Indifferenz des Lebens« (Barner 1994: 633) und der Welt, in der sich der Mensch bewegt.

So beginnt der Text als Kürzestgeschichte und endet mit impliziten Transfersignalen, die eine parabolische Lesart nahelegen. Er verweist auf die Tradition der modernen Parabel und überschreitet eindeutige Interpretationen. Dabei generiert er durch die Gestaltung des Raums sowie der Figuren(perspektiven) systematische Gegenläufigkeiten. Durch diese Konstruktion von Gegenläufigkeiten zeigt er Mehrdeutigkeit im Sinne einer Duplizität des Erzählten auf, aber auch die dritte Option, diese Mehrdeutigkeiten als gegeben hinzunehmen, anstatt im »Entweder – Oder« der Deutungsangebote stecken zu bleiben. Außerdem setzt Bernhard das Spiel mit unterschiedlichen Bezugsrahmen auch auf der Ebene der Gattungszuschreibungen fort.

4. Fazit

Zweifellos weist Bernhards *Schauspieler* Züge eines Anti-Märchens auf, vor allem aber zeigt die Betrachtung der Textsemantik hinter einer eher monolithischen Sprachstruktur, in der eine Zweiteilung lediglich angedeutet ist, die Konstruktion unerwarteter Gegensätze, aber auch deren Überschreiten hin zu einer Kippfigur, die die vermeintliche Bedeutung in Frage stellt. So wird der Aufbau von Bedeutung angebahnt, indem über konventionelle Konnotationen bestimmter Begriffe Erwartungshaltungen erzeugt werden. Ein sich mühsam in sein Kostüm zwängender Schauspieler erwartet ein dankbares Kinderpublikum für das Märchenspiel, in dem er die Rolle des bösen Zauberers übernommen hat. Diese erste, naheliegende Bedeutung wird jedoch durch das anschließend Erzählte gekippt in etwas anderes, häufig ihr Gegenteil. So überschreiten die Kinder die Grenze zwischen Bühne und Zuschauerraum und trampeln den Schauspieler tot, ohne dass plausible Gründe vorliegen. Das zunächst realistisch scheinende Publikum verwandelt sich in eine mordende Masse, es wird zum Akteur im Raum des Theaters. Auf der sprachlich-formalen Ebene wechselt die Lexik entsprechend vom Wortfeld »Märchen« zum Wortfeld körperliche »Gewalt«. Zugleich changieren die Merkmale einer Kürzestgeschichte, deren Bedeutung durch das Füllen von Kohärenzlücken erschlossen werden kann, hin zu impliziten Transfersignalen, wie sie typisch für moderne Parabeln sind. Derartige Kippfiguren finden sich also auf allen drei Ebenen: auf der sprachlich-formalen Ebene im Wechsel der Wortfelder »Märchen« und »Gewalt«, auf der semantischen Ebene in Bezug auf die unterschiedlichen Räume und Figurenperspektiven (Bühne/Schauspieler vs. Zuschauerraum/Kinder) und auf der pragmatischen Ebene durch den Wechsel von der Kürzestgeschichte zur Parabel.

Durch solche Kippfiguren werden die zunächst vom Text nahegelegten Interpretationsansätze überführt in die Konstruktion gegenläufiger Deutungen des erzählten Geschehens, die von einer dritten, umfassenderen Interpretationsebene aus als gleichwertig zu integrieren sind: Wie die antagonistisch konstruierten Räume von Bühne und Zuschauerraum durch die übergeordnete Ebene des Schnürbodens überschritten werden, werden die zunehmend antagonistisch agierenden Figuren von Schauspieler und kindlichem Publikum durch die übergeordnete Erzählinstanz wertfrei nebeneinandergestellt. Dabei erscheint der titelgebende Schauspieler als realistische Figur, das kollektiv han-

delnde Kinderpublikum als realitätsferne, abstrakte Masse. Diese steigert sich im zweiten Teil in eine Gewaltaktion hinein, die mit einem irren Gelächter endet, welches Deutungen offenlässt und eine zentrale Leerstelle des Textes darstellt. Auf diese Weise wird Mehrdeutigkeit nicht explizit, aber durch zahlreiche implizite Signale in Form von Brüchen und Widersprüchen im Bedeutungsaufbau thematisiert und zugleich durch die Zäsur auf sprachlich-formaler Ebene angedeutet. Die semantische Kippfigur führt auch zu einer Gegenläufigkeit bei der Gattungszuordnung. Neben den systematisch konstruierten Kippfiguren lassen sich also auf allen Ebenen Parallelkonstruktionen finden.

Mit dieser Feststellung lässt sich eine der Leitfragen des vorliegenden Bandes beantworten, in Bezug auf welchen Aspekt des Textes mehrere Deutungen möglich sind (vgl. dazu die Einleitung). Dies kann vor allem durch den Hinweis auf die zentrale Rolle der Textsemantik beantwortet werden. Auf der Mikroebene des Textes verdichten sich subtile Hinweise, die im Hinblick auf das Verständnis des Theaterraums sowie der dort handelnden Figuren zu den beschriebenen Gegenläufigkeiten in der Bedeutungszuschreibung führen. Allerdings werden diese semantischen Kippfiguren auch durch die sprachlich-formale und die pragmatische Ebene des Werkkontextes unterstützt. Daraus ergibt sich eine Zweiteilung des Textes, die auch eine Duplizität der Gattungszuordnung ermöglicht.

Der realistisch erzählte Textbeginn lässt sich im Rahmen einer Kohärenzbildung durch das kointentionale Füllen von Leerstellen lesen, die lediglich als Kohärenzlücken erscheinen, so dass in Bezug auf den ersten Teil von einer Kürzestgeschichte (vgl. Hummel 2010) zu sprechen ist. Angesichts der Typisierung der Kinder zu einem vitalen Kollektiv im Gewaltrausch lassen sich dessen irrationale Handlungen im zweiten Teil als implizite »Signale zur Richtungsänderung des Bedeuten« (Zymner 1991: 101) lesen, wie sie für moderne Parabeln in der Tradition Kafkas (vgl. Nickel-Bacon 2014: 96) kennzeichnend sind. Hier handelt es sich nicht mehr um Kohärenzlücken, sondern um gezielte Ambiguitäten, die zu einer parabolischen Lesart auffordern. In dieser Lesart wären die erzählten Figuren und Ereignisse lediglich Verweise auf etwas anderes: So kann beispielsweise das Theater als Verweis auf das menschliche Leben betrachtet werden und die darin agierenden Figuren erscheinen als Verweis auf innere Instanzen des Menschen, der damit selbst als höchst widersprüchliches Konstrukt enthüllt wird. Während sich dieser Deutungsansatz eher auf Bernhards Menschenbild bezieht, legt die Semantik des Theaterraums auch die Deutung der Ereignisse im Sinne eines *theatrum mundi* nahe. In diese Richtung geht die Verweisfunktion des toten Schauspielers, wobei die Ebene des leeren Schnürbodens ebenfalls Verweischarakter zeigt und das Fehlen einer sinngebenden Instanz offenbart. Mit der Entscheidung für eine parabolische Lesart ist das Problem der Mehrdeutigkeit daher keineswegs gelöst. Vielmehr tun sich neue, vielfältige Deutungsmöglichkeiten auf, wenn auch auf einer durch die Gattungszuschreibung bedingten Metaebene.

Damit zeigt sich, dass der hier analysierte Text das Potenzial der Mehrdeutigkeit in vielfacher Hinsicht ausschöpft. Der Text provoziert gegenläufige Bedeutungskonstruktionen, bietet aber auf subtile Weise auch eine übergeordnete Lesart des zu tolerierenden Nebeneinanders an. Damit verweigert *Der Schauspieler* eine kohärente Interpretation und irritiert im Verstehensprozess. Die offensichtlichste Funktion der als Gegenläufigkeiten konstruierten Ambiguitäten ist es, automatisierte Verstehensprozesse zu

durchbrechen, um das Augenmerk auf die künstlerische Machart des Textes zu lenken. Erst wenn die Kippfiguren als systematisch angelegte Mehrdeutigkeit durchschaut werden, bietet sich der Text an für einen analytischen Umgang mit verschiedenen Deutungsmöglichkeiten, der die Leser:innen brüskiert, aber auch herausfordert, in einen intensiveren analytischen Austausch mit ihm zu treten. Mit der trotz seiner Kürze komplexen Gestaltung hat er die Funktion, das ästhetische Potenzial einer impliziten, aber auf allen Ebenen systematisch durchgehaltenen Thematisierung von Mehrdeutigkeit zu demonstrieren. Durch die Verschränkung von erzählter Katastrophe und sprachlicher Schönheit steht er exemplarisch für die moderne Ästhetik des Scheiterns. Da durch die Kippfiguren einer zusammenhängenden Textbedeutung immer wieder der Boden entzogen wird, rücken einzelne sprachlich erzeugte Bilder in den Fokus: der in sein Kostüm gezwängte Schauspieler, seine ins Leere weisenden »bleichen verstümmelten Hände« (Z. 19), das Getrappel und Gelächter des Kinderkollektivs. An die Stelle eines übergeordneten Textsinns tritt die Ausdruckskraft einzelner Bedeutungsfragmente. Mit ihrer poetischen Expressivität und Prägnanz (vgl. Nickel-Bacon 2018: 32f.) haben sie die Funktion, die Aufmerksamkeit von der Textbedeutung hin zur Textästhetik zu lenken und damit zu einer ästhetischen Lektüre anzuregen. Jenseits realistischer Deutungsmöglichkeiten rückt die Funktion der poetischen Expressivität (vgl. Nickel-Bacon 2014: 96f.) in den Vordergrund, die im Signalcharakter des toten Schauspielers und des lachenden Kinderkollektivs ihren Höhepunkt findet. So birgt der Text ein hohes Potenzial für ästhetische Erfahrung mit Literatur (vgl. Nickel-Bacon 2018: 12–22), das nicht nur textseitig (vgl. Ronge/Kloppert 2018a) nachweisbar ist, sondern auch empirisch überprüft (vgl. Ronge/Kloppert 2018b) wurde.

Durch seine Vielschichtigkeit, seine sprachliche Schönheit und die Prägnanz einzelner Bilder vermag *Der Schauspieler* durchaus, unterschiedliche Leser:innengruppen anzusprechen, so dass sich auf der Basis der vorangegangenen Analyse unterschiedliche Anspruchsniveaus festlegen lassen. Grundlegend ist die Erkenntnis, dass realistische Deutungsansätze zu kurz greifen, da die Textbedeutung im zweiten Teil nicht nur ins Irrationale, sondern ins Irreale kippt. Über die Frage nach der Textbedeutung hinaus steigert die Gattungsfrage den Schwierigkeitsgrad, ermöglicht aber auch, das Deutungsspiel auf der höheren Ebene des parabolischen Deutens fortzuführen. Wer bereit ist, sich auf die vielfältigen Signale der Mehrdeutigkeit einzulassen, kann durch die Beschäftigung mit Bernhards *Der Schauspieler* ästhetisches Vergnügen erleben, möglicherweise sogar literarischen Genuss erfahren.

Literaturverzeichnis

- Barner, Wilfried (1994): »Konzentrationsbewegungen an den Rändern, Subjektivität und Monomanie: Peter Handke und Thomas Bernhard«, in: Wilfried Barner (Hg.), *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*, München: Beck, S. 625–633.
- Bernhard, Thomas (1978): *Der Stimmenimitator*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bernhard, Thomas (1982): *Ein Kind*, Salzburg/Wien: Residenz.

- Bernhard, Thomas (1988): »Ein Fest für Boris [1970]«, in: Ders.: Stücke 1, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 7–78.
- Bernhard, Thomas (1991): Ereignisse [1969], Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bernhard, Thomas (2003): »Ist es eine Tragödie? Ist es eine Komödie? [1967]«, in: Hans Höller/Martin Huber/Manfred Mittermayer (Hg.), Erzählungen. Kurzprosa, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 35–42.
- Bode, Christoph (1988): Ästhetik der Ambiguität. Zu Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne (= Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft, Band 43), Tübingen: Max Niemeyer.
- Brecht, Bertolt (2006): Geschichten vom Herrn Keuner, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Dennerlein, Katrin (2011): »Raum«, in: Matías Martínez (Hg.), Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte, Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 158–165.
- Descher, Stefan/Jacke, Janina/Konrad, Eva-Maria/Petraschka, Thomas (2023): »Arten, Formen und Funktionen der literarischen Thematisierung von Mehrdeutigkeit«, in: Dies. (Hg.), Mehrdeutigkeit als literarisches Thema. Strategien und Funktionen von der Romantik bis zur Gegenwart. Bielefeld: transcript, S. 7–22.
- Freud Sigmund (1999): »Das Ich und das Es« [1923], in: Gesammelte Werke. Bd. 13, Frankfurt a.M.: Fischer, 237–289.
- Holdenried, Michaela (2006): »Pointen der Vergeblichkeit. Thomas Bernhards Kürzestprosa«, in: Euphorion 100, S. 245–265.
- Hummel, Christine (2010): »Versuch einer Begriffsbestimmung der Kürzestgeschichte«, in: Dies. (Hg.), Kürzestgeschichten, Stuttgart: Reclam, S. 7–16.
- Jannidis, Fotis (2003): »Polyvalenz – Konvention – Autonomie«, in: Fotis Jannidis et al. (Hg.), Regeln der Bedeutung. Zur Theorie der Bedeutung literarischer Texte, Berlin: de Gruyter, S. 305–329.
- Kafka, Franz (1992): Nachgelassene Schriften und Fragmente, hg. von Jost Schillemeit, Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Kafka, Franz (1996): Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa [1935], hg. von Roger Hermes, 6. Aufl., Frankfurt a.M.: Fischer.
- Kleist, Heinrich von (1994a): »Der Findling [1811]«, in: Ders.: Erzählungen und Anekdoten. Sämtliche Werke und Briefe [1984], Bd. 2, hg. von Helmut Sembdner, 7. Aufl., München: dtv, S. 199–215.
- Kleist, Heinrich von (1994b): »Über das Marionettentheater [1810]«, in: Ders.: Erzählungen und Anekdoten. Sämtliche Werke und Briefe [1984], Bd. 2, hg. von Helmut Sembdner, 7. Aufl., München: dtv, S. 338–345.
- Kloppert, Katrin (2021): Perspektivgestaltung und Perspektivverstehen in Kurzgeschichten. Literaturwissenschaftliche und literaturdidaktische Überlegungen, Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren.
- Koch, Tine (2012): Das Leben ein Spiel, die Welt ein Theater? Spielformen des Welttheaters in den dramatischen Werken Samuel Becketts und Thomas Bernhard, Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Kummer, Elke/Wendt, Ernst (1970): »Die Schauspieler in den Schauspielen der Schauspieler«, in: Anneliese Botond (Hg.), Über Thomas Bernhard, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 116–135.

- Link, Kay (2000): *Die Welt als Theater. Künstlichkeit und Künstlertum bei Thomas Bernhard*, Stuttgart: Akademischer Verlag.
- Lukács, Georg (1971): *Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik* [1916], Neuwied: Luchterhand.
- Lüthi, Max (2004): *Märchen*, bearb. von Heinz Rölleke, 10. aktual. Aufl., Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Marx, Leonie (2005): *Die deutsche Kurzgeschichte*, 3. aktual. und erw. Auflage, Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Nickel-Bacon, Irmgard (2012): »Parabel oder Kurzgeschichte? Prozeduralisiertes Gattungswissen, literarische Lesekompetenz und ästhetische Erfahrung am Beispiel von KurzprosaGattungen«, in: Daniela Frickel/Clemens Kammeler/Gerhard Rupp (Hg.), *Literaturdidaktik im Zeichen von Kompetenzorientierung und Empirie. Perspektiven und Probleme*, Freiburg: Fillibach, S. 85–103.
- Nickel-Bacon, Irmgard (2013a): »Von Lessing bis Kunert. Textseitige Vorgaben und Rezeptionsanforderungen des parabolischen Erzählens«, in: Daniela A. Frickel/Jan M. Boelmann (Hg.), *Literatur – Lesen – Lernen. Festschrift für Gerhard Rupp*, Frankfurt a.M.: Lang, S. 273–291.
- Nickel-Bacon, Irmgard (2013b): »Linear oder rekursiv? Literarisches Verstehen moderner Kurzprosa – kritisch (und konstruktiv) betrachtet«, in: Christian Dawidowski/Dieter Wrobel (Hg.), *Kritik und Kompetenz. Die Praxis des Literaturunterrichts im gesellschaftlichen Kontext*, Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren, S. 79–94.
- Nickel-Bacon, Irmgard (2014): »Fabeln und Parabeln«, in: Kurt Erlemann/Irmgard Nickel-Bacon/Annika Loose (Hg.), *Gleichnisse – Fabeln – Parabeln*, Tübingen: Francke, S. 69–112.
- Nickel-Bacon, Irmgard (2018): »Ästhetische Erfahrung – ästhetische Sensibilisierung«, in: Dies. (Hg.), *Ästhetische Erfahrung mit Literatur. Textseitige Potenziale, rezeptionsseitige Prozesse, didaktische Schlussfolgerungen*, München: kopaed, S. 7–25.
- Nickel-Bacon, Irmgard/Groeben, Norbert/Schreier, Margrit (2000): »Fiktionssignale pragmatisch. Ein medienübergreifendes Modell zur Unterscheidung von Fiktion(en) und Realität(en)«, in: *Poetica* 3–4, S. 267–299.
- Nickel-Bacon, Irmgard/Newzella, Johannes (2021): »Zusammen- oder Widerspiel? Aspekte von Komplexität in der Lyrik«, in: *Der Deutschunterricht* 73, S. 14–23.
- Nickel-Bacon, Irmgard/Ronge, Verena (2018): »Textseitige Potenziale«, in: Irmgard Nickel-Bacon (Hg.), *Ästhetische Erfahrung mit Literatur. Textseitige Potenziale, rezeptionsseitige Prozesse, didaktische Schlussfolgerungen*, München: kopaed, S. 30–36.
- Ronge, Verena (2009): *Ist es ein Mann? Ist es eine Frau? Die (De)Konstruktion von Geschlechterbildern im Werk Thomas Bernhards*, Köln: Böhlau.
- Ronge, Verena/Kloppert, Katrin (2018a): »Vielschichtigkeit und Perspektivität oder: Der Text als Spiel«, in: Irmgard Nickel-Bacon (Hg.), *Ästhetische Erfahrung mit Literatur*, München: kopaed, S. 49–69.
- Ronge, Verena/Kloppert, Katrin (2018b): »Versuch einer Typologie der Rezeption von Vielschichtigkeit«, in: Irmgard Nickel-Bacon (Hg.), *Ästhetische Erfahrung mit Literatur*, München: kopaed, S. 133–156.
- Schönau, Walter (1976): »Thomas Bernhards *Ereignisse* oder Die Wiederkehr des Verdrängten«, in: *Psyche* 30, S. 252–267.

Schulz von Thun, Friedemann (2011): *Miteinander Reden 3. Das »Innere Team« und situationsgerechte Kommunikation*, 20. Aufl., Reinbek: Rowohlt.

Zymner, Rüdiger (1991): *Uneigentlichkeit. Studien zu Semantik und Geschichte der Pabel*, Paderborn u.a.: Schöningh.

