

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU – FILOZOFSKI FAKULTET

ODSJEK ZA GERMANISTIKU

DANIJEL ĐEKIĆ

Musik als Instrument der Macht und Gewalt in
Dramen Thomas Bernhards

DIPLOMSKI RAD

ZAGREB, 2013.

ODSJEK ZA GERMANISTIKU

Musik als Instrument der Macht und Gewalt in
Dramen Thomas Bernhards

DIPLOMSKI RAD

Student: Danijel Đekić

Mentor: dr. sc. Marijan Bobinac, red. prof.

Ak. god. 2012/2013.

Kurzfassung

Thomas Bernhard wurde zum Teil, wegen seiner Protagonisten und ihrer langen Schimpftiraden gegen den bestehenden Zustand in der österreichischen Kultur und Gesellschaft, als ein provokanter Autor bekannt. Das Ziel der vorliegenden Arbeit ist anhand der analysierten Dramen *Der Ignorant und der Wahnsinnige* und *Die Macht der Gewohnheit* eine Parallele zu Adornos musiksoziologischer Kritik der Massenkultur und Kulturindustrie herzustellen, um die Beziehung von einerseits Macht und Gewalt und andererseits Musik zu analysieren und definieren. Es werden Hauptpunkte aus Adornos Kulturkritik herausgenommen, erklärt und in Verbindung mit den analysierten Dramen Bernhards gesetzt. Es wird gezeigt, dass gerade in der Musik ästhetische und soziologische Fragen miteinander verflochten sind. Die Musik in ihrer Produktion und Konsumtion ist Indiz, auf welche Weise das Individuum unter den heutigen Bedingungen der Manipulation und Zerstörung durch das System ausgesetzt ist. Dabei bedient sich das System der Kulturindustrie, die durch Einführung der Fetischisierung und Regression die Individuen zu Objekten herabsetzt. Die Analyse offenbart, wie sehr die bernhardschen Geistesmenschen unter gerade diesen Machtkonstellationen leiden und wie nah Bernhards Denken zu Adornos Theorie steht.

Schlagwörter: Geistesmenschen, Kulturindustrie, Musiksoziologie, Theodor W. Adorno

Inhalt

1. Einführung.....	4
1.1. Methodologie.....	4
1.2. Die österreichische Dramenlandschaft von 1960 bis 1980.....	5
1.3. Thomas Bernhards Werk	7
1.4. Theodor W. Adorno und seine Arbeit.....	9
2. Negative Dialektik und die Methode der Übertreibung	10
3. Musik und Gesellschaft.....	13
4. Die Macht des Fetischismus.....	22
5. Konzentration und Dekonzentration	31
6. Geistesmenschen	36
7. Schlussbemerkung	42
8. Literatur	45

1. Einführung

Das Ziel dieser Arbeit ist anhand des analysierten Dramenkorpus von Thomas Bernhard eine Parallele zu Adornos musiksoziologischer Kritik der Massenkultur und Kulturindustrie herzustellen, um die Beziehung von einerseits Macht und Gewalt und andererseits Musik zu analysieren und definieren. Die zentrale Frage der Arbeit lautet, kann man Bernhard als Kritiker der Kultur, die unter der Macht der Kulturindustrie steht, betrachten?

Bernhard wurde zum Teil auch als ein provokanter Autor bekannt, dessen Protagonisten in langen Schimpftiraden gegen den bestehenden Zustand in der österreichischen Kultur und Gesellschaft ankämpfen. Was aber steckt hinter ihren Tiraden? Immer präsent sind in seinen Werken die Topoi der „Wahrheit und Lüge, Sein und Schein, Natürlichkeit und Künstlichkeit, Genialität und Stumpsinn“.¹ Topoi, die in Adornos kulturkritischer Musiksoziologie und Philosophie auch einen wichtigen Platz einnehmen. Bernhards Werk zeigt auf unterschiedlichen Niveaus Ähnlichkeiten mit Adornos Theorie, jedoch muss betont werden, dass der Vergleich nicht unproblematisch bleibt und nicht in jedem Vergleichspunkt identische Resultate liefert. Bernhard hat ja auch kein philosophisch-phänomenologisches System entwickelt, in dem eindeutige Thesen postuliert werden. Er kann nur als kulturkritischer Literat betrachtet werden.

1.1. Methodologie

Diese Arbeit analysiert zwei Dramen Bernhards: *Der Ignorant und der Wahnsinnige* (Uraufführung: Salzburger Festspiele, 29. Juli 1972) und *Die Macht der Gewohnheit* (Uraufführung: Salzburger Festspiele, 27. Juli 1974).² Andererseits werden Arbeiten von Adorno aus unterschiedlichen Phasen seines Schaffens herangezogen, von den Essays, veröffentlicht im Jahre 1928, bis hin zu Arbeiten aus der letzten Schaffensphase. Ihnen ist aber gemeinsam, dass es kulturkritische und musiksoziologische Arbeiten sind.

Das Werk und die Poetik von Thomas Bernhard werden immer wieder mit Musik in Zusammenhang gebracht. Ein wichtiges Argument für die Bedeutung der Musik stellt Bernhards

¹ Löwe 2012: 58.

² Die Daten über Zeit und Ort der Aufführungen vgl. Mittermayer 1995: 144 und 149.

Biographie dar. Die Vermutung, dass ein Vergleich mit Musik der Interpretation von Bernhards literarischen Werken nützt, wird durch die Sekundärliteratur, seinen Lebenslauf, Selbstaussagen und die Tatsache, dass er in fast allen Werken Musik thematisiert hat, bestätigt.³ Diese Arbeit wird sich jedoch nicht mit der formalen Struktur seiner Dramen und ihrer Parallelen zu musikalischen Strukturen befassen.

In der Sekundärliteratur über Bernhard wird oft auch ein starker Akzent auf seine Biographie gelegt. Besonders hervorgehoben werden seine harte Kindheit, der Einfluss seines Großvaters als gescheiterten Künstlers, sein wegen Krankheit gescheiterter Versuch, sich professionell mit Musik zu befassen und andere lebensprägende Momente. Die vorliegende Arbeit wird aber bewusst auf (auto-)biographische Daten und ihre Analyse verzichten.

In der Arbeit werden Hauptpunkte aus Adornos Kulturkritik herausgenommen, erklärt und in Verbindung mit den analysierten Dramen Bernhards gesetzt. Der Vergleich wird Ähnlichkeiten und Divergenzen im Denken der beiden Autoren zeigen. Abschließend wird eine zusammenfassende Schlussbemerkung gemacht.

1.2. Die österreichische Dramenlandschaft von 1960 bis 1980

Um eine eindringlichere Ausarbeitung des historisch-kulturellen Kontextes nach dem zweiten Weltkrieg zu bieten, würde es einer Arbeit weit größeren Umfangs benötigen. Im Folgenden wird daher lediglich die nötige Kontextualisierung dargelegt. Bis hin zu den 1960ern gab es in Österreich eine konservative Gruppe von Literaten und Kritikern, die sich als Bewahrer des österreichischen kulturellen Lebens sahen. Dabei wurde eine Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit verdrängt. Allerdings wurde ihre Position durch formale und thematische Neuerungen der Wiener und Grazer Gruppe infrage gestellt. Die jungen Autoren haben sich dann der Aufarbeitung der Vergangenheit gewidmet. Neben Ingeborg Bachmann, die sich eigentlich keiner von den Gruppierungen zuordnen lässt, und eher im Kontext der Gruppe 47 sehen lässt, sind Erich Fried und Jean Améry, denen gemeinsam „der Widerstand gegen die literarische Objektivierung der subjektiven, innerlichen ‘Bewältigungsversuche’ (Améry) und der schließlich doch stärkere Antrieb, die

³ Vgl. Diederichs 1998: 55ff.

Oberflächlichkeit von Anpassung und Verdrängung in der westlichen deutschen und österreichischen Nachkriegsgesellschaft aufzudecken sowie 'die eigentlichen seelischen und geistigen Aufgaben' (Fried) einzuklagen.⁴ In diesem Jahrzehnt kommt auch die Problematik des Lebens in den ländlicheren Teilen Österreichs dazu. Die Bedingungen und Verhältnisse in der Provinz werden mit der Fortwirkung faschistischer Strukturen verbunden. Der Begriff „Heimat“ wurde für die jüngeren Autoren während der nationalsozialistischen Zeit unbrauchbar: „Um 1960 setzt nun die kritische Durchleuchtung dieses Komplexes in der Literatur Österreichs ein.“⁵ In diese Bewegung lässt sich beispielsweise Gerhard Fritsch exemplarisch einordnen. Es waren die Jahre des Aufbruchs und Aktionismus, nicht nur in den Dramen, sondern auch in der Gesellschaft.

Nach den 1960ern „machen sich Stagnation und Reflexion auf der Bühne breit, entbinden aber zugleich, nachdem die Fessel des dokumentarischen Realitätsgebots gefallen ist, die Kräfte der Phantasie und einer neuen Experimentierfreudigkeit.“⁶ In den Dramen kommt anstatt des Handelns das Leiden der Protagonisten. Dabei wird der Akzent oft auf die Krankheiten und den Tod gelegt. In all diesen Befangen kommt es allmählich zur Dekonstruktion der dramatischen Form selbst, die in ihre Grenzbereiche geht. Autoren, wie Peter Handke, Heine Müller, Ernst Jandl, Elfriede Jelinek, Peter Turrini oder Thomas Bernhard haben mit dieser Dekonstruktion sehr erfolgreiche und konstruktive Versuche eingeleitet. Dabei sind ihre Dramen oft mit Schockeffekten und Tabubrüchen geladen. Das „große“ Drama verlor an seiner Relevanz trotz der Versuche der Dramatiker der fünfziger und sechziger Jahre. Die 70er und 80er Jahre waren definitiv die Zeit des Kleindramas bzw. der Klein- und Randformen. Auch kennzeichnend ist die Abkehr von „größeren“ Geschichten oder Weltgeschichten hin zu „kleinen“ und individuellen. Die meisten „Dramatiker und Dramatikerinnen, seit der Volksstück-Renaissance am Ende der sechziger Jahre, [hielten sich] in den Randzonen der Gattung und bei den Randfiguren und Opfern der Gesellschaft auf. Aber nur wenigen von ihnen ist es gelungen, auch an dieser Peripherie noch die Erinnerung an das abwesende große Drama wachzuhalten.“⁷

⁴ Bartsch 1994: 794.

⁵ Bartsch 1994: 795.

⁶ Schröder 2006: 675.

⁷ Schröder 2006: 683.

1.3. Thomas Bernhards Werk

Das Werk von Thomas Bernhard nimmt eine Sonderstellung im österreichischen Literaturbetrieb der Mitte des 20. Jh. ein. Er schwankt zwischen den oben angeführten Positionen und Tendenzen, wird aber oft als „selbstgewählter Außenseiter“⁸ bezeichnet.

Bernhards schwere Kindheit, die er bei seinen Großeltern verbrachte, war am prägendsten für sein Schaffen – „In Erinnerung an die eigene Jugend in der Familie des besitzlosen Schriftstellers sollte später »die Welt der verachteten Künstler, der Schauspieler, Schausteller und Zirkuskünstler« ins Zentrum einiger Werke [...] treten.“⁹ In den 50er Jahren begann Bernhard seine literarische Karriere, jedoch erst mit drei journalistischen und kaum beachteten Lyrikbänden. Der Durchbruch gelang ihm mit dem Roman *Frost* (1963), der die radikale Negativperspektive, charakteristisch für Bernhards Schaffen, einleitete. Danach folgten die Romane *Verstörung* (1967), *Kalkwerk* (1970) und *Korrektur* (1975), mit denen er auch außerhalb des deutschsprachigen Raumes bekannt geworden ist. Diese Romane finden ihren Platz in der Problematisierung der Form und Tradition des Heimatromans. Die Ausarbeitung der Provinzthematik ist kennzeichnend für Bernhard, jedoch ist diese radikal negativ gezeichnet und zielt auf die Zerstörung der Idylle. Zu dieser Zeit hat er auch die Erzählungen *Amras* (1964) und *Ungenach* (1968) geschrieben.

Im Jahr 1970 wurde das Stück *Ein Fest für Boris* uraufgeführt, das den Beginn seiner Karriere als erfolgreichsten deutschsprachigen Theaterautor darstellte. Es folgten 17 weitere abendfüllende Dramen, deren Uraufführungen fast alle von dem deutschen Regisseur Claus Peymann inszeniert wurden. Die langen Monologe aus der Prosa der 60er hat Bernhard auch auf seine Dramen übertragen, „in denen die Protagonisten ebensowohl nur monologisieren und aus ihrem Solipsismus nicht auszubrechen imstande sind“.¹⁰ Es folgten die Dramen, um nur einige zu nennen, *Der Ignorant und der Wahnsinnige*, *Die Macht der Gewohnheit*, *Der Theatermacher*, *Ritter*, *Dene*, *Voss* bis hin zu *Heldenplatz* (1988). In Bernhards Dramen hat Schröder die folgenden Merkmale als Konstanten hervorgehoben: „hermetische Geschlossenheit des Bühnen- und Kommunikationsraumes – eine Innenwelt ohne Außenwelt; die Künstlichkeit

⁸ Bartsch 1994: 798.

⁹ Mittermayer 1995: 13.

¹⁰ Bartsch 1994: 799.

dieses Raumes; die unablässige Thematisierung von Theater, Schauspieler, Künstler und Kunst; die physische und psychische Reduktion der Figuren; das Quälerische und Selbstquälerische ihrer Beziehungen; die Dominanz von Krankheit, Tod und Ausweglosigkeit; die makabre Komik [...]; die Verfahren der insistierenden Wiederholung, der Tautologie, der Umkehrung und der Übertreibung; [...] der Verzicht auf die Erkenntnisfunktion des Theaters zugunsten seiner Irritationsfunktion.“¹¹

Bernhard hat auch eine Reihe von autobiographischen Texten geschrieben, beginnend mit *Die Ursache* (1975), dem *Der Keller* (1976), *Der Atem* (1978), *Die Kälte* (1981) und *Ein Kind* (1982) folgten. Charakteristisch für diese Texte, aber auch für sein ganzes Werk, ist die Grenzverwischung zwischen Authentizität und Fiktionalität. „Während die fiktionalen Arbeiten deutliche autor-biografische Markierungen aufweisen, lassen sich zugleich auch an den als autobiographisch deklarierten Texten Merkmale fiktionaler Stilisierung erkennen.“¹²

Zuletzt sei noch gesagt, dass sich Bernhard durch die Jahre hinweg einen „Ruf als düsterer, gleichzeitig provokanter und zunehmend auch komischer Autor begründet und befestigt [hatte]“.¹³ Sein Schaffen stand und steht noch immer oft im Lichte der Skandale und Provokationen. Die Theateraufführungen wurden oft zu skandalösen Zwischenfällen. Er hat sogar in seinem Testament ein Verbot jeder öffentlichen Aufführung seiner Texte in Österreich für die Dauer der gesetzlichen Urheberschutzfrist eingefügt. Ich bin aber der Meinung, dass diese Momente nicht ausschlaggebend für die Betrachtung seiner kulturkritischen Haltung sind, weswegen sie hier auch nicht bearbeitet werden. Seine Werke selber haben mehr zu bieten und sind keine mit direkter anarchischer Aggressivität geladene Zerstörungsversuche jeglicher Ordnung. „Seine heftigen Auseinandersetzungen mit heimischen Institutionen, Politikern und Künstlern bildeten den Orgelton zur Sozialgeschichte der österreichischen Literatur unserer Gegenwart.“¹⁴

¹¹ Schröder 2006: 673f.

¹² Mittermayer 1995: 6.

¹³ Sorg 1992: 152.

¹⁴ Rothschild 1992: 696.

1.4. Theodor W. Adorno und seine Arbeit

Wenn man sich mit der Kritik der modernen Massenkultur befassen möchte, ist es unmöglich, Werke von Theodor W. Adorno nicht als eine wissenschaftliche Basis heranzuziehen. Für seine Gedanken und seine Arbeiten waren mehrere Erfahrungen von entscheidendem Einfluss – im Vordergrund standen die Erfahrungen mit dem Nationalsozialismus und der modernen konsumistischen Gesellschaft, aber auch mit dem Stalinismus. Als die Nationalsozialisten in Deutschland an die Macht kamen, kam auch Adornos Position eines linksorientierten Denkers am Institut für Sozialforschung ins Schwanken, weshalb er es 1941 verlassen und in die Vereinigten Staaten fliehen musste. Dort arbeitete er im Kreise des Instituts in New York und Los Angeles weiter. Die Vereinigten Staaten haben ihm auch das erste Mal gezeigt, wie ein demokratischer Staat wirklich funktioniert, aber gleichzeitig wurde ihm diese Gesellschaft zum Kritikpunkt des kapitalistischen Systems und der Kulturindustrie als Massenkultur: „In Amerika wurde ich von kulturgläubiger Naivität befreit, erwarb die Fähigkeit, Kultur von außen zu sehen. Um das zu verdeutlichen: mir war, trotz aller Gesellschaftskritik und allem Bewußtsein von der Vormacht der Ökonomie, von Haus aus die absolute Relevanz des Geistes selbstverständlich.“¹⁵ Er hatte auch an Thomas Manns *Doktor Faustus* mitgearbeitet, aber auch den *Versuch über Wagner, Philosophie der neuen Musik* und *Minima Moralia* geschrieben. Zu dieser Zeit entstand auch die *Dialektik der Aufklärung*, die er gemeinsam mit Max Horkheimer schrieb. Zusammen mit Horkheimer kehrte Adorno 1949 nach Frankfurt zurück, mit dem er auch seit 1950 das neugegründete Institut für Sozialforschung leitete. Hier hat sich die kritische Soziologie entwickelt und kam zum Durchbruch. Adorno wurde zu einem der führenden Intellektuellen in BRD. Mit den Essaysammlungen *Prismen*, *Eingriffe* und *Stichworte* hat er seine Wirkung auch über den akademischen Diskurs hinaus entfaltet. In den letzten Jahren seines Schaffens hat er noch die *Negative Dialektik* und *Ästhetische Theorie* geschrieben, die im Nachlass herausgegeben wurden. Er hat sich auch mit den studentischen Bewegungen solidarisiert, jedoch wollte sich nie zum Aktionismus bekennen, was ihm auch übel genommen wurde.

¹⁵ Theodor W. Adorno, zit. nach: Schweppenhäuser 1996: 11.

Abschließend kann man hinzufügen, dass Adornos Arbeiten auch heute relevant für Auseinandersetzungen mit der konsumistischen Massenkultur und dem modernen Musikbetrieb sind. Deshalb ist es nicht übertrieben zu sagen, dass „die zeitgenössische Analyse der populären Musik noch immer, jedoch kritisch, auf der Basis von Adornos Theorie beruht, während man sich manchmal auf seinen Namen als auf das Symbol einer spezifischen Denkart über Theorie und Kultur beruft.“¹⁶

2. Negative Dialektik und die Methode der Übertreibung

Die *Negative Dialektik* ist nicht nur Adornos Buchtitel, sondern ein zentraler Gehalt seiner philosophischen und kulturkritischen Theorie. Für Adorno sollte die Philosophie „kritisches Nachdenken über geschichtlich und gesellschaftlich präformierte Inhalte sein“.¹⁷ Dabei ist seine Philosophieverfassung durch wesentliche Nichtreferierbarkeit gekennzeichnet. Referierbar wäre die Philosophie nur, wenn es sich um die Form eines diskursiven Fortschreitens handeln würde im Sinne einer These und eines Argumentes. In einem philosophischen Text gibt es aber diesen Unterschied nicht und somit auch keine Ordnung der Gründe. „In einem philosophischen Text sollten alle Sätze gleich nah zum Mittelpunkt stehen.“¹⁸ Das hat sich dann auch auf seine Texte ausgewirkt, die eine hohe Dichte des Gewebes anzeigen, wobei es sich oft um Wiederholungen von Prämissen handelt, auf die dann zusätzlich aufgebaut wird. Dies kann letztendlich beim Leser zu Verständnisschwierigkeiten, einem Verlust der Unterscheidung von unterschiedlichen Argumentationsniveaus und auch zu Irritationen führen. Es ist dann schwierig, Adornos Texte zu kommentieren und referieren.

Mit seiner negativen Dialektik steht Adorno in der Nachfolgerschaft Hegels. Es ist wichtig, die negative Dialektik von der positiven zu unterscheiden. Für Adorno ist, laut Honneth, positiv „diejenige Benutzung, die zum Zweck der rationalen Bestimmung der Wirklichkeit vorgenommen wird, während der negative Gebrauch von solchen »identifizierenden«

¹⁶ Strinati 1995: 52.

¹⁷ Honneth & Menke 2006: 2.

¹⁸ Theodor W. Adorno, zit. nach: Honneth & Menke 2006: 4.

Zielsetzungen frei ist.¹⁹ Wichtig bei der negativen Dialektik ist der Versuch die vorgeistigen, triebhaften und/oder praktischen Wurzeln aller geistigen Phänomene ans Licht zu bringen. Die Gegenstände, die die negative Dialektik betrachtet, werden als viel komplexer und heterogener gehalten, als von der positiven, die nur ein einziges Schema der Objekte registriert. Die negative Dialektik subsumiert das Objekt nicht nach einem einzigen Schema, sondern in allen seinen für unsere Reflexion möglichen Aspekten und Qualitäten. So aber ändert sich auch das Verhältnis zum erkennenden Subjekt, das dezentralisiert wird. Hier sieht man, wie Adorno zurück auf die Psychoanalyse und Sprachtheorien, aber auch Nietzsche, greift. Das Subjekt steht laut Adorno nicht mehr im Zentrum der Wirklichkeit und kann die Wirklichkeit nicht rational durchdringen. Gleichzeitig gewinnt das Subjekt aber eine Unbefangenheit im Vertrauen auf seine Erfahrungen, d.h., es kann offen und differenziert allen Empfindungsregungen folgen. Es steigert sich seine Differenziertheit und Sensibilität, die dem Subjekt verhelfen die Wirklichkeit mit einer höheren Genauigkeit zu registrieren und die Objekte in ihrer nichtidentischen und qualitativen Seite zu erfahren.

Adornos negative Dialektik bedient sich der Verfahren der Gegensätze und Übertreibungen. Er findet in einem Problemfeld den fundamentalen Gegensatz zwischen zwei Polen und bearbeitet den negativen Pol mithilfe der Übertreibung. Paddison hat sein dreistufiges Verfahren folgend beschrieben: „(i) Ein Dilemma, das bedingungslos dargestellt wird; (ii) Spannung zwischen den Polen (Vulgärmusik/Kunst), die zu einer Art, im besten Hegelschen Sinne, Synthese führt [...]; (iii) zuletzt reformuliert er das anfängliche Dilemma, nun aber umgekehrt und noch bedingungsloser dargestellt, als im ersten Schritt.“²⁰ Dieser Prozess ist dialektisch, weil es sich um zwei Gegenpole einer Sache, eines Phänomens handelt. Dabei möchte er nicht irgendeine die Gegensätze neutralisierende Analyse durchführen. Deshalb bedient er sich der Übertreibung. Nur in extremen Formulierungen ist es für Adorno möglich, zu den Bedeutungen der Gegensätze zu kommen. Sein Ansatz ist negativ, weil er sich immer kritisch richtet.

Die fundamental gegenseitigen Pole, die Adorno in der modernen kapitalistischen Gesellschaft ermittelt, sind einerseits die Massenkultur im Sinne der Kulturindustrie und

¹⁹ Honneth 2006: 17.

²⁰ Paddison 1996: 84.

andererseits das selbstbewusste und verantwortliche Individuum. Bei Adorno ist es das kapitalistische System, das manipulierend die Massen beherrscht und ihnen ein falsches Bewusstsein aufzwingt. Seine Macht wird durch die totale Verwaltung der Welt vom Arbeitsleben bis hin zur Freizeit erlangt, wobei besonders die Kulturindustrie ausschlaggebend ist. Das Endresultat ist die totale Ergreifung des Menschen. Der Mensch verliert seine Einbildungskraft, sein kritisches Denken und seine Freiheit - kurzum das Individuum wird liquidiert.

Bei Bernhard wird ein identisches Verfahren der Gegensätze und Übertreibungen angewandt. Das Hauptziel Bernhards ist eine „Existenzanalyse stets historisch markierter Darstellungselemente, um auf diese Weise die Gefährdungen und Zerstörungen sichtbar zu machen, denen das Subjekt unter heutigen Bedingungen ausgesetzt ist.“²¹ Löwe hat gezeigt, dass sich Bernhard gegen die Modernisierung und die geistlichen Haltungen, die sie mitbringt, wehrt. Deshalb platziert er Bernhard in den dezisionistischen Diskurs. Hier aber möchte gezeigt werden, dass es viele Berührungspunkte mit Adornos Verfahren und Theorie gibt. Anstatt des dezisionistischen Standpunkts des Ausnahmezustandes, durch den „man die Substanzlosigkeit und das künstliche Gemacht-Sein des Normalzustands behaupten“²² kann, wird hier das Verfahren der negativen Dialektik und der Methode der Übertreibung eingesetzt, durch die man sich von der positiven Akzeptanz des jetzigen Zustands distanzieren und seine Substanzlosigkeit erkennen kann. Wie Adorno wehrt sich Bernhard gegen die blinde Akzeptanz des aufgedrängten Zustandes. Eine positive Dialektik könnte nie hinter die Fassade der Machtkonstellationen blicken und die dahinterstehenden Mächte bloßstellen. „Dialektik offenbart vielmehr jedes Bild als Schrift. Sie lehrt aus seinen Zügen das Eingeständnis seiner Falschheit lesen, das ihm seine Macht entreißt und sie der Wahrheit zueignet.“²³

Anstatt positivistisch Situationen und Kontexte aus dem „Normalleben“ zu thematisieren, nimmt Bernhard in den analysierten Dramen Zirkustruppen, Wahnsinnige, Blinde, Schizophrene, Personen mit fragwürdiger Vergangenheit und setzt sie in fast bizarre Kontexte. Er übertreibt die Situationen, damit er sie negativ und somit kritisch darstellen kann. So werden auch die Protagonisten in ihren Charakterzügen und Handlungen übertrieben und als Geistesmenschen

²¹ Mittermayer 1995: 1.

²² Löwe 2012: 60.

²³ Adorno & Horkheimer 2011/1947: 30.

konstruiert. Sie stehen in lebendiger Haßliebe zu Familie und Staat, den wichtigsten gesellschaftlichen strukturellen Instanzen. Um sich von denen zu lösen, fliehen sie in eine Welt von Wissenschaften und Kunst, die ihnen die Möglichkeit bietet, sich gegen die bestehende Lage zu wehren, bzw. weiterhin ihren Weg zu gehen. Sein Terminus für den geistigen Zustand, in den das System die Individuen hineinpresst, heißt *Stumpfsinn*. Er ist derselbe, der bei Adorno *Regression* heißt.

Die zwei entgegengesetzten Pole bei Bernhard sind, wie auch bei Adorno, die offene Gesellschaft und das selbstständige Individuum. Es ist die gleiche adornosche Konstellation von der Macht des Systems, die das Individuum zerdrückt und in den Stumpfsinn führt. Die Individuen werden identisch, konformistisch und leicht zu bändigen. Was immer wieder in der Sekundärliteratur jedoch betont wird, ist Bernhards Fixierung auf den Tod als den Ausnahmezustand *par excellence*: „[E]s ist alles lächerlich, wenn man an den *Tod* denkt“.²⁴ Adorno geht nie so weit, denn der Tod kann nichts am Leben ändern, er kann es nur beenden.

3. Musik und Gesellschaft

Musik erscheint als Thema in vielen dramatischen und erzählerischen Werken Bernhards und wird von vielen Interpreten als ein wichtiges Element ihrer Poetik postuliert. Walsh hat allerdings bemerkt, dass, selbst wenn in der Forschungsliteratur Musik als konkretes Thema in Bernhards Werk vorkommt, selten gesellschaftliche und politische Fragen akzentuiert werden.²⁵ Die Musik wird als eine ästhetische Form behandelt, abgeschlossen von der Außenwelt und der Gesellschaft. Diese Prämisse ist aber meiner Meinung nach falsch, besonders im Lichte der Theorie Adornos und der Ästhetik Bernhards.

Trotz seiner Position eines maßgebenden Musiksoziologen wurde Adorno oft wegen des nicht rein musikalischen Ansatzes von der Musikforschung kritisiert. Paddison hat Adornos Ansatz als „kritische soziologische Ästhetik“²⁶ genannt. Adorno operiert auf verschiedenen Niveaus, und zwar mit der immanenten Analyse, soziologischen Kritik und philosophisch-

²⁴ Thomas Bernhard, zit. nach: Löwe 2012: 62.

²⁵ Vgl. Walsch 2012: 103ff.

²⁶ Paddison 1996: 23.

historischen Interpretation. Er selbst hat immer wieder hervorgehoben, dass ästhetische und soziologische Fragen in der Musik miteinander verflochten sind. „Nichts an Musik taugt ästhetisch, was nicht, sei's auch als Negation des Unwahren, gesellschaftlich wahr wäre; kein gesellschaftlicher Gehalt von Musik gilt, wofern er nicht ästhetisch sich objektiviert.“²⁷ Somit kann sich die Musiksoziologie nicht nur mit der Konsumption der Musik beschäftigen. „Die gesellschaftliche Distribution und Rezeption der Musik ist bloßes Epiphänomen; das Wesen ist die objektive gesellschaftliche Konstitution der Musik in sich.“²⁸ Wichtig für Adorno ist, dass sich die Auseinandersetzung mit Musik nicht ausschließlich auf Subjekte konzentrieren kann, um somit die Objektivität zu garantieren. Solcher Ansatz wäre falsch, denn ihr Gegenstand ist sekundär. Was heißt das? Für Adorno sind die Subjekte in der modernen Gesellschaft eigentlich die Objekte der Gesellschaft. Sie haben ihre Substanz in der Gesellschaft verloren. „Die Industrie ist an den Menschen bloß als an ihren Kunden und Angestellten interessiert und hat in der Tat die Menschheit als ganze wie jedes ihrer Elemente auf diese erschöpfende Formel gebracht.“²⁹ Die Subjekte sind Kunden, sind Objekte des kapitalistischen Systems. Was noch objektiv ist, ist die gesellschaftliche Macht und der Produktionsapparat, der auch die Distribution kontrolliert.

In der Distribution durchläuft die Musik Selektionsprozesse, bis sie die Hörmassen erreicht. Während dieser Selektionsprozesse wird die Musik nach den Wünschen der Mächte geformt, ohne die von den Hörern zu berücksichtigen. Somit verlieren die Hörer ihre Freiheit in der Auswahl der Musik und anderer Kulturgüter, obwohl es tendenziell keinen Unterschied zwischen ihnen mehr gibt. Die Kulturwaren richten sich „nach dem Prinzip ihrer Verwertung, nicht nach dem Gehalt und seiner stimmigen Gestaltung“.³⁰

Es ist aber wichtig zu betonen, dass Adorno zwei Kategorien der Musik nach ihrem gesellschaftlichen Aspekt unterscheidet: i) Musik, die den Warencharakter anerkennt und sich unter Verzicht auf jeden dialektischen Eingriff nach dem Markt richtet; ii) Musik, die sich in der Entfremdung der Gesellschaft und Musik auf die Seite der Musik stellt. Es ist an dieser Stelle wichtig diese Unterteilung eingehender zu erläutern, weil sie Adorno als Basis für die Kritik der

²⁷ Adorno 2003p/1962: 398.

²⁸ Adorno 2003p/1962: 398.

²⁹ Adorno & Horkheimer 2011/1947: 155.

³⁰ Adorno 2003e/1963: 338.

Musik und der Kulturindustrie nimmt und es für das Verständnis bei der weiteren Ausarbeitung eines Vergleichs zwischen den ästhetischen Ansätzen von Bernhard und Adorno ausschlaggebend ist.

Bei dieser Unterteilung handelt es sich nur scheinbar um die Teilung in die leichte und hohe Musik. Stärkste Kritikpunkte an Adornos Denken waren gerade die exklusive Haltung gegenüber der hohen Musik, die alle anderen Arten von Musik automatisch ausschließt und sie als „schlecht“ verbannt. Jedoch ist diese Kritik nicht allzu richtig und ihr Ansatz wird oft falsch gedeutet, gerade weil man ihn nicht mit seiner eigenen Methode liest. Adorno aber meint, dass auch Teile der „hohen“ Musik sich dem Markt beugen und der Kulturindustrie sehr nah sind.

Die Musik der zweiten Kategorie ist die *wahre* Musik für Adorno. Es ist die Musik, die der Macht der Kulturindustrie und des Systems widerspricht, indem sie den echten Zustand der Welt zeigt. „Autonome Kunstwerke richten sich nach ihrer immanenten Gesetzlichkeit, nach dem, was sie als sinnvoll und stimmig organisiert.“³¹ Hier ist sein strukturelles Denken entscheidend. Die Grundformel bei Adorno heißt die synthetische Beziehung zwischen dem Ganzen und seinen Teilen. „Jedes Detail leitet seinen musikalischen Sinn aus der konkreten Totalität des Stückes her, welches wiederum aus der lebendigen Beziehung der Details und nie aus der bloßen Durchsetzung eines musikalischen Schemas besteht.“³² Jedes Teil, sei es ein Motiv, ein Thema o.Ä., wirkt auf das Ganze und *vice versa*. Die Teile können nicht beliebig ausgetauscht werden, ohne dass das Ganze zerbricht. Es ist die Kraft der Synthesis, die die Teile zum Ganzen festhält. Dieses Strukturmodell überträgt Adorno auch auf die Gesellschaft. Er sieht ein gesellschaftliches System, das sich von unten aus bildet, d.h. Individuen, die in einem gegenseitigen Empfindlichkeitsverhältnis stehen, bilden das gesellschaftliche Ganze, das wiederum in gegenseitiger Empfindlichkeit zu seinen Teilen steht. Adorno möchte eine Gesellschaft und Kunst sehen, in der „die Relation der partikularen Momente zu einem sich produzierendem Ganzen auch das Bild eines gesellschaftlichen Zustandes festgehalten, in dem allein jene partikularen Elemente von Glück mehr wären als gerade Schein“.³³

³¹ Adorno 2003h/1967: 370.

³² Adorno 2006a/1941: 414.

³³ Adorno 2003o/1938: 17.

Durch die Synthese kann die Kunst die Individuen aufbauen. Die Musik muss für Adorno die Widersprüche und Brüche der Gesellschaft zeichnen, jedoch ist dazu nur die Musik der zweiten Kategorie fähig. Das Resultat für die Musik selber ist aber Isolation. „Heute und hier vermag Musik nichts anderes als in ihrer eigenen Struktur die gesellschaftlichen Antinomien darzustellen, die auch an ihrer Isolation Schuld tragen.“³⁴ Trotz der Isolation ist es ihre Funktion, in ihrer Formsprache die Not des gesellschaftlichen Zustandes auszusprechen und zur Veränderung aufzurufen. Es ist der Erkenntnischarakter, den Adorno von der Musik fordert. „In ihrem Material muss sie die Probleme rein ausformen, die das Material – selber nie reines Naturmaterial, sondern gesellschaftlich-geschichtlich produziert - ihr stellt.“³⁵ Solche Musik wirkt esoterisch, unverständlich und reaktionär und wird von der Gesellschaft abgewiesen. Doch es ist nicht die Unverständlichkeit, die Schrecken macht, sondern man kann sie allzu richtig verstehen. Sie „gestaltet jene Angst, jenes Entsetzten zugleich, jene Einsicht in den katastrophischen Zustand, dem die anderen bloß ausweichen können, indem sie regredieren.“³⁶ Sie muss dialektisch zur Praxis stehen und sich dem Waregebrauch verweigern. Die Funktion der Musik ist demnach die Dekonstruktion und Destruktion der herrschenden gesellschaftlichen Machtkonstellationen. Die Musik, die Adorno als beispielhaft postuliert, ist die von Arnold Schönberg. Seine Musik hat nämlich die Musik des privaten bürgerlichen Individuums aufgehoben und auch gesellschaftliche Funktionen inklusive Kommunikation abgelehnt, jedoch lässt sie „an immanent-musikalischer Qualität, dann an dialektischer Aufklärung des Materials alle andere Musik der Zeit hinter sich und [bietet] eine so vollkommene rationale Durchkonstruktion [dar], daß sie mit der gegenwärtigen gesellschaftlichen Verfassung schlechterdings unvereinbar ist.“³⁷ Was solche Musik außerdem kennzeichnet, ist die Forderung nach aktivem und konzentriertem Hören.

Die gesellschaftliche Konstellation der Macht hat das individuelle Bewusstsein so eingerichtet, dass jeder Verweis auf die gesellschaftliche und geistige Lage, der über die Gegebenheiten hinausgeht, der Bedrohung gleichwertig ist. In diesem Moment kann man auch eine andere Kategorie in Adornos Denken einführen, und zwar den Wahrheitsgehalt der Musik

³⁴ Adorno 2003v/1932: 731.

³⁵ Adorno 2003v/1932: 732.

³⁶ Adorno 2003o/1938: 50.

³⁷ Adorno 2003v/1932: 736.

und Kunst allgemein. Der Wahrheitsgehalt ist nur über eine philosophische Interpretation erreichbar. Diese Interpretation muss die immanente Analyse (die Beschreibung der Dialektik des Werks) und die soziologische Analyse miteinbeziehen. Die Kunst bzw. Musik wird somit einer gesellschaftlichen Theorie gleichgesetzt. „Die Aufgabe der Musik als Kunst tritt damit in gewisse Analogien zu der der gesellschaftlichen Theorie.“³⁸ Die Musik muss sich gegen den *status quo* wehren. Es ist die Haltung, die die Individuen einnehmen, nach der ihnen die gegenwärtige Lage als *natürlich* erscheint und sie somit mit Passivität antworten. Es bleibt aber offen, wie eine zur Isolation verurteilte Musik doch zu den Individuen durchdringen und sie bewegen kann.

Im Gegensatz zu dieser Musik steht die Musik, die sich dem kapitalistischen Markt und den gesellschaftlichen Mächten fügt. Diese zählt Adorno zu der populären Kultur, die Fernsehen, Radio und Film miteinbezieht. Diesen ganzen Apparat nennt er Kulturindustrie. Den Begriff der Industrie, warnt Adorno, sollte man nicht wörtlich nehmen – „Er bezieht sich auf die Standardisierung der Sache selbst [...] und auf die Rationalisierung der Verbreitungstechniken, nicht aber streng auf den Produktionsvorgang.“³⁹ Das Modell der Kunst, das die Kulturindustrie postuliert, hat die „falsche Identität von Allgemeinem und Besonderem“⁴⁰ inne. Es entsteht die Massenkultur, deren Kulturwaren identisch und ideologiebeladen sind.

Die „gesunde“ strukturelle Grundformel wird verzerrt. Das Allgemeine kann das Besondere ersetzen und umgekehrt. Es gibt keine Kraft der Synthesis mehr. Bei der populären Musik ist diese Umwandlung am offensichtlichsten. „Das Ganze ist vorgegeben und vorakzeptiert, noch bevor die eigentliche Erfahrung der Musik beginnt; somit ist es nicht wahrscheinlich im großen Umfang auf die Reaktion auf Teile zu wirken, außer ihnen unterschiedliche Grade der Betonung zu geben.“⁴¹ Der Akzent wird auf die Teile gelegt, um stärkere Effekte auszulösen. Die Teile können beliebig ausgetauscht werden, wobei sich nichts am Ganzen ändert, denn es gibt keine Wechselwirkung zwischen dem Ganzen und den Teilen. Nie wird das Ganze als ein musikalisches Ereignis begriffen. Auch verschwindet die kritische

³⁸ Adorno 2003v/1932: 731.

³⁹ Adorno 2003e/1963: 339.

⁴⁰ Adorno & Horkheimer 2011/1947: 128.

⁴¹ Adorno 2006a/1941: 413.

Haltung gegenüber der gesellschaftlichen Lage: „Nicht länger mehr fungieren die Partialmomente kritisch gegenüber dem vorgedachten Ganzen, sondern sie suspendieren die Kritik, welche die gelungene ästhetische Totalität an der brüchigen der Gesellschaft übt.“⁴²

Der Inhalt der musikalischen Werke ist standardisiert. Sie „eignet ein Moment der Rationalität, der planvollen Reproduktion des Niedrigen“.⁴³ Das Niedrige im musikalischen Sinne ist: einfache melodische Struktur mit Wiederholungen, Harmonie basiert auf primitiven Schemata, einfache rhythmische Strukturen. Über alles, was sie produziert, wirft sie dazu einen Schleier von Individualität und Verschiedenheit. Jedoch „Individualität selbst taugt zur Verstärkung der Ideologie, indem der Anschein erweckt wird, das ganz Verdinglichte und Vermittelte sei eine Zufluchtsstätte von Unmittelbarkeit und Leben.“⁴⁴ Kunstwerke besitzen ästhetische Vielschichtigkeit und keines von ihnen „kommuniziert eindeutig seinen eigentlichen Gehalt von sich aus.“⁴⁵ Bei den Kunstwerken der Kulturindustrie fehlt dieser Sachverhalt gänzlich.

Das Prinzip der Kulturindustrie lautet, „alle Bedürfnisse als von der Kulturindustrie erfüllbare vorzustellen, auf der anderen Seite aber diese Bedürfnisse vorweg so einzurichten, dass er in ihnen sich selbst nur noch als ewigen Konsumenten, als Objekt der Kulturindustrie erfährt.“⁴⁶ Sie prägt den Menschen ein, „die Welt sie in eben der Ordnung, die sie ihnen suggerieren will, betrügt sie um das Glück, das sie ihnen verspricht“.⁴⁷ Sie ist das Pendant der Anti-Aufklärung – mit ihr wird die Aufklärung zum Massenbetrug und dient nur der Fesselung des Bewusstseins. „Die Massen sind nicht das Maß, sondern die Ideologie der Kulturindustrie, sowenig diese auch existieren könnte, wofern sie nicht den Massen sich anpaßte.“⁴⁸

Adornos Position muss historisch betrachtet werden. Wie es Huysen hervorhebt, zieht Adorno seine Prämissen aus drei Quellen: „aus der Kultursphäre während der Stabilisationsphase der Weimarer Republik, mit ihrer Amerikanisierung und dem Technikkult, aus dem Triumph des

⁴² Adorno 2003o/1938: 18.

⁴³ Adorno 2003f/1966: 360.

⁴⁴ Adorno 2003e/1963: 339.

⁴⁵ Adorno 2003j/1953: 520.

⁴⁶ Adorno & Horkheimer 2011/1947: 150.

⁴⁷ Adorno 2003e/1963: 345.

⁴⁸ Adorno 2003e/1963: 338.

Faschismus in Deutschland und aus dem Kulturschock, den er während der Emigration in den USA erlebt hat.⁴⁹ Adorno wehrt sich deshalb mit allen Kräften gegen alles, was Anzeichen von totalitären Mächten zeigt. Adorno stand und steht noch immer unter Kritik für seine einschlägige Unterteilung der Kunst auf hohe und niedrige. Aber das ist gerade der Moment, in dem er die Kunst retten möchte. „Der politische Impuls hinter derer Arbeit [Adorno und der Frankfurter Schule, Anm. des Autors] war die Dignität und Autonomie der Kunstwerke zu bewahren von dem totalitären Druck faschistischer Spektakel, dem sozialistischen Realismus und der immer mehr degradierten Massenkultur im Westen.“⁵⁰

Nach dieser Erläuterung von Adornos Konzept der Musik und der Kunstwerke im Lichte ihrer gesellschaftlichen Verankerung kann man auch Parallelen zu Bernhards Werk ziehen. Einerseits kann man Bernhards „Schilderung von Musik, die sich mit einem kulturellen Diskurs über Musik, die im Nachkriegsösterreich verbreitet war, vereinbaren lässt“,⁵¹ und als die adornosche Rettung der Kunst vor totalitären Vorzeichen lesen. Wie es Walsh erklärt, wurde in der Nachkriegszeit oft über die große und lange musikalische Tradition Österreichs im öffentlichen Diskurs gesprochen. Es handelt sich einerseits um den Diskurs, der das musikalische Erbe betont, wobei man auf die Wiener Klassik mit Mozart, Haydn und Beethoven und die Romantik mit Schubert, Brahms und Mahler zurückgreift. Andererseits dreht es sich um den Diskurs der genetischen Prädisposition der Österreicher für Musik. Wie Walsh betont, haben beide Diskurse eine wichtige Rolle in der Konsolidierung der Zweiten Republik gespielt. Jedoch haben sie auch zum Opfermythos des Zweiten Weltkriegs verholfen, indem sie über die dunkle Vergangenheit hinweg auf positive Errungenschaften im doppelten Sinne aufgreifen: „Erstens, weil dieses Konstrukt als eine Art kulturelles Ablenkungsmanöver funktionierte; und zweitens weil sie uns vor der zentralen Rolle, die Musik selbst in den Nazijahren gespielt hat, ablenkte.“⁵² Anstatt die „zweite Schuld“⁵³ zu gestehen, hat man, wie es Honegger treffend gesagt hat, ein „berühmtes Touristenbild [Österreichs] als das Land der Operette, des Kitschs, Schmalz und

⁴⁹ Huyssen 1975: 3.

⁵⁰ Andreas Huyssen, zit. nach: Paddison 1996: 41.

⁵¹ Walsh 2012: 106.

⁵² Walsh 2012: 107.

⁵³ Ralph Giordano, zit. nach: Pfabigan 2012: 38.

Schlags⁵⁴ konstruiert. Bernhards Werk kämpft somit gegen den totalitären Druck auf die Kunstwerke und möchte sie von dem totalitären Schmutz, den sie aufgezwungen bekommen haben, „reinigen“.

Wie Walsh es an dem Roman *Alte Meister* vorgeführt hat, kann man auch im hier analysierten Dramenkorpus Beweise für eine solche Einstellung Bernhards finden. So wie die zwei oben genannten Diskurse auf die Wiener Klassik und die Romantik zurückgreifen, macht es auch Bernhard. Es werden Mozart im Drama *Der Ignorant und der Wahnsinnige*, Schubert in *Die Macht der Gewohnheit* gespielt. Besondere Beziehung zur Musik leistet der Roman *Alte Meister*, in dem Mozart, Beethoven, Mahler und Bruckner unter die Lupe des Musikwissenschaftlers Reger genommen werden, oder der Roman *Der Untergeher* mit dem *Goldbergvariationen* von J.S. Bach. Die Königin in *Der Ignorant und der Wahnsinnige* ist „die perfekte einerseits/ makellos andererseits“⁵⁵ Stimme im Musikbetrieb. Sie nimmt eine Position ein, die sich in die österreichischen Diskurse perfekt einfügt. Sie hat in den bekanntesten Opernhäusern gesungen und mit bekanntesten Dirigenten und Orchestern gearbeitet. Sie bewahrt eifrig die Rolle des musikalischen Österreichs. „Und in der Nachkriegszeit war es stets wichtig, Ausländer mit dem Ansehen eines musikalisch begabten Österreichs vertraut zu machen.“⁵⁶ Das Drama *Die Macht der Gewohnheit* andererseits kann metaphorisch für die Misshandlung der hohen Kunst für totalitäre Zwecke stehen. Caribaldi zwingt vergeblich seine Zirkustruppe schon seit 22 Jahren, das *Forellenquintet* von Franz Schubert zu üben. Es ist ein absurder Moment, in dem ein despotischer Machthaber die Musik für die Tortur seiner Untertanen sich aneignet. Aber letztendlich kann sein Vorhaben nie erreicht werden. Und wenn es trotzdem erreicht werden sollte, würde es eine lächerliche Zirkusaufführung sein. Es ist nämlich die Fusion der Kultur und Unterhaltung, die die Kulturindustrie einführt. Adorno meint, dass sie „sich nicht nur als Depravation der Kultur [vollzieht], sondern ebenso sehr als zwangsläufige Vergeistigung des Amusements.“⁵⁷ Das Amusement dient dann der Verdeckung des Wichtigen.

⁵⁴ Honegger 1980: 97.

⁵⁵ Bernhard 1988a: 83.

⁵⁶ Walsh 2012: 108.

⁵⁷ Adorno & Horkheimer 2011/1947: 152.

Gleichzeitig ist es auch die neue offene Gesellschaft, gegen die sich Bernhard wehrt. Wie es Löwe korrekt bemerkt hat, gehen „Bernhards Ressentiments gegenüber der Moderne und Österreich deutlich über eine reine Kritik am Weiterwirken des Nationalsozialismus in der Zweiten Republik“.⁵⁸ Anstatt aber des Devisenismus Carl Schmitts, mit dem Löwe Bernhards Werk vergleicht, wird hier Adornos Kulturkritik hergenommen. So kann man Bernhard als einen Kulturkritiker der modernen kapitalistischen Gesellschaft lesen. Die offene Gesellschaft steht für Bernhard für den Verlust des Selbstverständlichkeitsstatus der „Erfahrungen der Einheit und Unverwechselbarkeit der eigenen Person, also [der] Erfahrungen von Identität und Individualität“.⁵⁹ Es ist nämlich zu dieser Zeit, als Österreich sich in einen Wohlfahrtsstaat verwandelt und das kapitalistische System mit sich die Manipulation und Kulturindustrie bringt. „Staatliche Wohlfahrt schläfert ein, erzeugt ‘Stumpfsinn’ und verhindert ein Leben in höchster todesbewusster Intensität.“⁶⁰ Das kapitalistische System übt seine mit Ideologie versteckte Macht aus und beraubt die Individuen ihrer Individualität. Es fordert eine „total vergesellschaftete Gesellschaft“.⁶¹ Diese Massengesellschaft wird stumpfsinnig ohne jegliches kritisches Denken und Handeln. „Sie gehen/ einmal folgerichtig einmal nicht/ solange Sie gehen/ durch eine vollkommen kopflose Gesellschaft“.⁶²

Bernhard setzt sich gegen die Einmischung des Systems in die Kunst ein. Besonders war er gegen staatliche Subventionierung der Literaten,⁶³ denn das bedeutet schon eine Art Einwirken und Manipulation der Kultuindustrie. Am Ende realisiert sich doch die stumpfsinnige Massenkultur, die der Kunst ihren Erkenntnischarakter beraubt und ihre Kritik der bestehenden Lage außer Kraft setzt. „[D]ie Kultur ist ein Misthaufen/ auf welchem die Theatralischen/ und die Musikalischen/ gedeihen/ aber es ist ein Misthaufen/ geehrter Herr“.⁶⁴ Deshalb kann die Musik bei Bernhard nie ihre ästhetische Wirkung im adornoschen Sinne erreichen. Die Kunstwerke haben nicht die Möglichkeit, sich frei zu entfalten und ihre kritische Kraft zur Geltung zu bringen. Sie werden immer in partielle Momente zerstückelt, ohne dass das Ganze je

⁵⁸ Löwe 2012: 59.

⁵⁹ Löwe 2012: 58.

⁶⁰ Löwe 2012: 61.

⁶¹ Schweppenhäuser 2000: 80.

⁶² Bernhard 1988a: 98.

⁶³ Vgl. Pfabigan 2012: 40f und Löwe 2012: 61.

⁶⁴ Bernhard 1988a: 156.

erreicht wird (*Forellenquintet*, Arie der Königin der Nacht). Aus ihnen kommt nie Erkenntnischarakter. Sie üben aber eine Macht aus, die sich in Gewalt über die Protagonisten manifestiert. Es muss noch hinzugefügt werden, dass man bei Bernhard selten Kommentare zur populären Musik findet. Man könnte ihn wie Adorno der Exklusivität beschuldigen, jedoch scheint es, dass Bernhard gerade die Situation beschreibt, in der die hohe und niedrige Musik die gleichen Merkmale der kulturindustriellen Macht tragen.

4. Die Macht des Fetischismus

Der Musikfetischismus nimmt bei Adorno eine der zentralen Rollen in seiner Kritik der Massenkultur ein. Der Essay *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens* bietet hier eine ausgezeichnete Basis, auf der man Adornos Auffassung des Musikfetischismus mit Bernhards Musikbild vergleichen kann.

Der Fetischismus bei Adorno ist nicht als ein psychologischer zu verstehen, sondern ist eher im marxistischen Diskurs verankert. Marx meint in seinem Hauptwerk *Kapital*, dass die Waren außerhalb des Bewusstseins stehen und als natürliche erscheinen. Die Arbeitsprodukte in Warenform haben einen rätselhaften Charakter, der aus ihrer Form entspringt. Er erklärt, dass „das Geheimnisvolle der Warenform also einfach darin [besteht], daß sie den Menschen die gesellschaftlichen Charaktere ihrer eignen Arbeit als gegenständliche Charaktere der Arbeitsprodukte selbst, als gesellschaftliche Natureigenschaften dieser Dinge zurückspiegelt, daher auch das gesellschaftliche Verhältnis der Produzenten zur Gesamtarbeit als ein außer ihnen existierendes gesellschaftliches Verhältnis von Gegenständen.“⁶⁵ Die Ware wird als ein historisches Objekt für sich betrachtet. Die Konsumenten unterwerfen sich den Waren, ohne irgendeinen Einfluss über sie zu haben. Es wird die Standardisierung eingeführt, die sich der Werbung durch die allgegenwärtigen Medien bedient. So antworten die Konsumenten gleich auf die aufgelegten Waren, die den Schein von Differenziertheit tragen, obwohl sie sich wiederholen und vorausberechenbar sind.

⁶⁵ Marx 1867.

Die Kulturgüter, zu denen auch die Musik zählt, wirken nur scheinbar aus der Warenwelt ausgenommen zu sein, gleichzeitig ist es gerade dieser Schein, dem sie ihren Tauschwert verdanken. Adorno hebt den spezifischen Fetischcharakter der Musik hervor: „Affekte, die auf den Tauschwert gehen, stiften den Schein des Unmittelbaren, und die Beziehungslosigkeit zum Objekt dementiert ihn zugleich.“⁶⁶ Die Musik als Ware wird unkritisch konsumiert, ohne dass ihre spezifischen Qualitäten überhaupt noch zum Bewusstsein kommen. Dieser Sachverhalt reflektiert sich dann auch auf das Verhältnis von Kultur und Gesellschaft. Adorno meint, dass der Tauschwert letztendlich selbst zum Gegenstand des Genusses wird. Die Menschen werden zu Warenfetischisten.

Warenfetischisten akzeptieren ohne Bedenken die neue Massenkultur, die unter der Regie der Kulturindustrie steht. Die Masse ist aber der Kulturindustrie nicht das Primäre, sondern das Sekundäre. „Der Kunde ist nicht, wie die Kulturindustrie glauben machen möchte, König, nicht ihr Subjekt, sondern ihr Objekt.“⁶⁷ Die Massen werden missbraucht, nur um die Position der Kulturindustrie zu bewahren, befestigen und zu verstärken. Sie sind die Ideologie dieser Kultur.

Adorno hebt hervor, dass die Grenze zwischen leichter und hoher Musik verbleichte. Die Musik verfällt dem Konsum und dem Waren-Hören und somit werden sich die leichte und die hohe Musik gleich. Wie schon betont, ist bei Bernhard die sogenannte leichte Musik nicht präsent, wenigstens nicht in den analysierten Theaterstücken. Alles dreht sich um musikalische Werke der hohen Musik. Da sich aber ähnliche Tendenzen im Musikbetrieb der leichten und hohen Musik abspielen, kann man Tendenzen der kulturindustriellen Regression und des Verfalls bemerken. Adorno hebt hervor, dass die statische Trennung der leichten und hohen Musik sowieso illusionär ist. Es ist aber die Kulturindustrie und ihre Totalität, die den Massen die Vorherrschaft der leichten Musik illusionär vorgibt. Die Unterschiede in der Rezeption der beiden Sphären der Musik sind verblasst und haben keine Bedeutung mehr.

Das Reich des Musiklebens „(the world’s best composer) ist eines von Fetischen“.⁶⁸ Auf dem Niveau der Rezeption fetischisieren die Hörer alles, was eigentlich nur teilhaft oder effektbezogen ist. Die Reize der Musik erscheinen isoliert. Eigentlich sieht Adorno, dass sich die

⁶⁶ Adorno 2003o/1938: 25.

⁶⁷ Adorno 2003e/1963: 337.

⁶⁸ Adorno 2003o/1938: 21.

Reaktionen der Hörer aus der Beziehung zum Genuss lösen und nur noch unmittelbaren und realen Effekten oder Reizen gelten. Diese Unmittelbarkeit zerstört die Werke. Es werden die Stars, die Werke selber, die Stimme, die Instrumente und der Einfall fetischisiert. Die Fetische aber können nicht mehr genossen werden: „Neue Phase des musikalischen Bewußtseins der Massen wird definiert durch Genußfeindschaft im Genuß“.⁶⁹

Am stärksten fetischisieren die Zuhörer Stars, die, laut Adorno, totalitär geworden sind. Es ist nicht mehr wichtig, welche Musik diese Stars aufführen und letztendlich, wie sie es machen. Das Publikum reagiert nur auf den Namen und dieser gewährt den scheinbaren Genuss der Musik. Künstler, die sich noch keinen Namen geschaffen haben, haben es schwer ihrer Produktion, gerecht zu werden. „Reaktionen der Hörer scheinen sich aus der Beziehung zum Vollzug der Musik zu lösen und unmittelbar dem akkumulierten Erfolg zu gelten, der auf das Kommando der Verleger, Tonfilmmagnaten und Rundfunkherren zurückdatiert.“⁷⁰ Es ist gerade diese Fixierung auf die Stars, die sich durch Bernhards Theaterstücke *Der Ignorant und der Wahnsinnige* und *Die Macht der Gewohnheit* durchzieht. Die Tochter im Stück *Der Ignorant und der Wahnsinnige* ist der absolute Star. Nicht nur wegen der Opernrolle wird sie Königin genannt, sondern sie *ist* die Königin des Opernbetriebs und ihrer Bewunderer. Sie hat die Macht über das Publikum bzw. über die manipulierten Massen. Der Starfetischismus läßt nicht alle an sich herankommen, damit es nicht zum Überfluß des Gebotenen kommt. „Ihre Tochter/ ist die berühmteste/ neben ihr/ keine zweite“.⁷¹ Die Presse und die Kritik haben nur Lobgesang für ihr Singen. „Die Zeitungen schreiben/ jedesmal wenn sie auftritt/ ist ihre Kunst/ eine noch perfektere Kunst/ die höchsten Ansprüche“.⁷² Die Kulturindustrie hat den Betrieb so eingerichtet, dass die Kunst, die die Künstler produzieren, nicht gleichwertig ist. Ausschlaggebend ist der Mechanismus der Reklame, der aus dem Künstler einen Star herausgebildet: „Tausende werden ausgebildet/ aber nur eine einzige/ bewundern wir schließlich“.⁷³

Im Stück *Die Macht der Gewohnheit* ist der Starfetischismus ebenso präsent. Der Name, der sich durch die ganze Handlung durchzieht, ist Pablo Casals, einer der größten Cellisten des

⁶⁹ Adorno 2003o/1938: 19.

⁷⁰ Adorno 2003o/1938: 21.

⁷¹ Bernhard 1988a: 151.

⁷² Bernhard 1988a: 152.

⁷³ Bernhard 1988a: 125.

20. Jahrhunderts. Caribaldi fixiert sich auf diesen Star und postuliert ihn als das Idol der Perfektion. Caribaldi selbst hat ein mittelmäßiges musikalisches Talent und dazu noch eine körperliche Behinderung: „Aber natürlich leiden Sie auch/ [...]/ an Ihrer eigenen Rücksichtslosigkeit/ Herr Caribaldi/ Und die Ursachen/ sind Ihre Rückenschmerzen/ ist Ihr Holzbein“.⁷⁴ Seine Truppe ist auch eine quasimusikalische Zirkustruppe - fünf Dilettanten in einer stets misslingenden Veranstaltung. Nur eines gelingt – Caribaldis Terror. Jeder von ihnen hat einmal in seiner Jugendzeit eines der Streichinstrumente gespielt und es aufgehört. Caribaldi ist aber derjenige, der ihnen das Spielen wieder aufgezwungen hat: „Und Ihrer Enkelin/ haben Sie die Viola aufgezwungen/ und dem Spaßmacher die Baßgeige/ und dem Dompteur Ihrem Neffen/ das Klavier/ ruft/ Aufgezwungen/ aufgezwungen“.⁷⁵ Das einzige, was Caribaldi übrig bleibt, ist Casals nachzuahmen. Er kennt einige Details aus Casals professionellem Leben und überträgt sie auf sein eigenes. Aber nicht einmal die Anzahl der Kolophoniumfläschchen, wie die von Casals, oder die Imitation seiner Haltung („In dieser Haltung/ des Oberkörpers/ war Casals angelangt/ auf dem Höhepunkt“⁷⁶) kann ihm helfen, das Dilletantetum zu überwinden. Das Idol hat die Macht über Caribaldi genommen und zwingt ihn, ohne kritisches Denken das *Forellenquintet* ad absurdum zu wiederholen und seiner Truppe das Spielen aufzuzwingen.

Gerade im Stück *Der Ignorant und der Wahnsinnige* wird ein weiterer Effekt des Musikbetriebs, den auch Adorno hervorhebt, fetischisiert - das musikalische Werk selbst. Es wird ein „Pantheon von bestsellers“⁷⁷ aufgebaut. Eine kleinere Anzahl von Werken wird immer wieder in Konzertsälen, Opernhäusern und im Rundfunk gespielt. Dabei wird nicht mehr auf Qualität Wert gelegt. Viele Werke, die ein äußerstes Niveau an ästhetischer Raffiniertheit aufweisen, werden als *Seltenheiten* im Musikleben behandelt. Andere Werke zerfallen, wie beispielsweise Barbers *Streichquartets* Op. 11, von dem nur der zweite Satz *Adagio* einer breiten Öffentlichkeit bekannt ist und als ein alleinstehendes Werk fungiert. Die Devise lautet: das Bekannteste ist das Erfolgreichste. Deshalb werden diese Werke immer wieder gespielt, um sie noch bekannter zu machen. Die Auswahl ist einfach und erfolgt nach Kriterien, die sich ausschließlich auf ihre Wirksamkeit beziehen. Es werden Werke ausgesucht, die den Künstlern

⁷⁴ Bernhard 1988b: 272.

⁷⁵ Bernhard 1988b: 269.

⁷⁶ Bernhard 1988b: 266.

⁷⁷ Adorno 2003o/1938: 22.

oder Dirigenten programmgemäß zu faszinieren erlauben. Es kann ein Stück mit äußerster technischer Bravour sein, schnellem Tempo oder pompöser Dynamik – jegliche Effekte, die eine Faszination beim Publikum auslösen können.

Bernhard hat es ebenso bemerkt und bearbeitet diesen Fetisch in seinen Stücken. Im Drama *Der Ignorant und der Wahnsinnige* wird immer wieder die Oper *Zauberflöte* von Wolfgang Amadeus Mozart aufgeführt. Es ist eine der bekanntesten Opern Mozarts, „ein unsterbliches Werk“.⁷⁸ Sie bietet den Sängern, ihre Technik und Stimme zu zeigen. Besonders die zweite Arie der Königin der Nacht *Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen* ist als besonders anspruchsvoll bekannt. Sie hat einen Umfang von zwei Oktaven und fordert von der Sopranistin eine breite Stimmlage und perfekte Beherrschung der Stimme selbst.

Es ist interessant zu hinterfragen, warum Bernhard gerade dieses musikalische Werk genommen hat. Es ist einerseits vielleicht die bekannteste Oper des bekanntesten österreichischen Komponisten. Selbst der Doktor nennt es „die bedeutendste Oper in der Operngeschichte“.⁷⁹ Aber andererseits, und das ist wichtiger, hat gerade diese Oper, laut Adorno, eine Wende in der Musikgeschichte eingeführt. Seit der Antike bis hin zu diesem Augenblick waren die leichte und hohe Musik miteinander verflochten und haben Elemente eine von der anderen aufgenommen. Selbst die Parodie mit der Unterlegung profaner Melodien mit sakralen Texten ist ein Beispiel dieses Verflochtenseins oder Bachs *Goldbergvariationen* (Bernhard *Der Untergeher!*), die sich der leichten Musik bedienen. „Das letzte Mal, daß sie sich wie auf schmalen Grat, in äußerster Stilisierung versöhnten, war Mozarts *Zauberflöte*; sehnsüchtig trauern diesem Augenblick noch Gebilde wie die *Ariadne* von Strauss und Hofmannsthal nach.“⁸⁰ Hiermit hat der ästhetische Verfall der leichten Musik begonnen und die beiden Sphären haben angefangen, sich immer weiter eine von der anderen zu entfernen. Besonders kritisch in diesem Auseinanderfallen steht Adorno der Opernproduktion gegenüber. Er sieht, wie „der Niedergang sich in den abgeschmackten Libretti ebenso wie in einer instinktunsicheren Neigung zum aufgedonnerten Opernwesen“⁸¹ ankündigt. Je präventiöser sich die leichte Musik angibt,

⁷⁸ Bernhard 1988a: 83.

⁷⁹ Bernhard 1988a: 133.

⁸⁰ Adorno 2003p/1962: 200.

⁸¹ Adorno 2003p/1962: 200.

desto ästhetisch schlechter ist sie. Nach Offenbach und Strauß kamen die Wiener, Budapester und Berliner Operetten, die wiederum in Musicals ihren Nachfahren gefunden haben.

Wie seine Figuren nach der Vergangenheit greifen, die sie als lebenswert meinen, im Sinne einer Utopie rückwärts,⁸² so versuchen sie auch mit diesem Stück die Existenz der Musik wiederherzustellen. Dieses Vorhaben ist aber ausweglos. Wie die Utopie rückwärts „angewandt auf die Erfahrungen von heute zur Lüge [wird]“,⁸³ so kann es nie wieder zur Synthese von leichter und hoher Musik kommen. Auch die 222. Wiederholung der *Zauberflöte* von der wunderbarsten und exaktesten Stimme kann die Lage nicht verändern. In dieser Wiederholung kann es nur zum Zerfall des Werkes selber kommen. Es ist eigentlich eine Gewalttat, die der Musikbetrieb ausübt. Sorg nennt es die „pompose Leichenfeier“⁸⁴ und es stimmt, denn die zerstückelten, zu Effekten depravierten Werke sind nur noch Leichen der Kunstwerke ohne ästhetische und gesellschaftliche Wichtigkeit.

Es ist interessant, wie Adorno das Publikum in der Oper sieht. Generell meint Adorno, dass „das Musikleben prompt und exakt auf jede Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse im Bürgertum [reagiert]“.⁸⁵ So ist die Mittelschicht laut Adorno aus den Opern- und Konzerthäusern wegen der wirtschaftlichen Krise und Inflation in den 30ern Jahren verjagt worden. Was aber die Oper betrifft, so ist die Großbourgeoisie nicht mehr an ihr interessiert und hat sich den Konzerten zugewandt, auf deren Programmpolitik sie, wegen ihrer wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Macht, Einfluss hat. Die Opern werden von der älteren Generation der Mittelschicht besucht. Auch Kleinhändler und Handwerker finden sich oft unter Besuchern, denn „anwesend zu sein verleiht ihm etwas von der Würde der Bildung“.⁸⁶ Sie alle aber wehren sich gegen sämtliche Neuerungen in der Programmpolitik. Das Programm reicht bis hin zu Wagner und weiter nicht. Neue Musik wird überhaupt nicht konsumiert. Und wenn es doch passiert, dann in kleinen Organisationen der Künstler untereinander.

⁸² Vgl. Gamper 1970: 131.

⁸³ Gamper 1970: 131.

⁸⁴ Sorg 1992: 160.

⁸⁵ Adorno 2003v/1932: 760.

⁸⁶ Adorno 2003v/1932: 761.

Auch das Stück *Die Macht der Gewohnheit* ist auf ein einziges Werk fixiert - das *Forellenquintet* von Franz Schubert. Es ist Schuberts einziges Klavierquintett mit einer etwas für die damalige Zeit unüblichen Besetzung des Streicherapparats, der aus Geige, Viola, Violoncello und Kontrabass zusammengesetzt ist. Der Zirkusdirektor Caribaldi probt mit seiner Zirkusgruppe schon 22 Jahre dasselbe Stück, aber es kann nie zur Aufführung kommen. Wieso hat er gerade das *Forellenquartett* gewählt hat, ist nicht bekannt, aber es passt wiederum in den österreichischen Diskurs der Musiknation. Paradox ist aber, dass die Truppe, trotz der 22 Jahre Übung, nie das Stück bis zum Ende gespielt hat. Immer ist es einer von den fünf, der die Probe verhindert – dem Spaßmacher rutscht die Haube vom Kopf, die Enkelin lacht, der Jongleur hustet, Caribaldi hat Rückenschmerzen oder der Dompteur hat eine Bisswunde und ist betrunken. Wieder wird das Kunstwerk auf seine Teile zerlegt, die in keiner Verbindung mit dem Ganzen stehen. Das Kunstwerk zerfällt. Wie Caribaldi die Vorgänger der Truppe in den Tod geschickt hat, so schickt diese Aufführung das Kunstwerk in den Tod. Aber warum es trotzdem gespielt wird, ist bekannt. Caribaldi nennt es Therapie, und zwar nicht irgendeine, sondern Therapie eines Zustandes, der so oft Bernhards Geistesmenschen befällt. „Eine Therapie/ müssen Sie wissen/ Spielen Sie ein Instrument/ ein Saiteninstrument/ hat mein Arzt gesagt/ damit Ihre Konzentration nicht nachläßt“. ⁸⁷ Konzentration, das bernhardsche Thema.

Der Fetischismus in der Musik hat laut Adorno einen Boden am musikalischen Material gefunden. Gerade die Singstimme wird zu einem ausgezeichneten Fetischobjekt. Das Publikum preist nur die Stimme, d.h. das Material selbst ohne jegliche Funktion. „Eine Stimme haben und Sänger sein, sind für den musikalischen Vulgärmaterialisten synonyme Ausdrücke.“⁸⁸ Adorno betont jedoch, dass heute auch nicht mehr die mechanische Verfügung über das Material wichtig ist, geschweige denn die Darstellungsfähigkeit. Das Publikum wirft die „mäßigeren“ Stimmen ab, weil sie nicht eine hervorragende Darstellung eines Werkes garantieren.

Die Stimme in Bernhards Stück *Der Ignorant und der Wahnsinnige* ist das einzige Phänomen in der Operaufführung, das wichtig ist. Die Königin ist die „Koloraturmaschine“ und „wird von Anfang an als Inkarnation jener perfekten Künstlichkeit gepriesen, in der Bernhards

⁸⁷ Bernhard 1988b: 261.

⁸⁸ Adorno 2003o/1938: 22f.

Figuren immer wieder ihr Leben zu stabilisieren suchen“.⁸⁹ Auch die Kritik hat nur Lob für die Koloraturmaschine: „Die Stimme Ihrer Tochter/ die perfekteste einerseits/ makellos andererseits“ oder „Da/ das Wort phänomenal/ das Wort Spitzentöne [...] zwölfmal das Wort Stimmmaterial/ neunzehnmal das Wort stupend“.⁹⁰ Der Doktor kommt auf den Punkt: „Eine solche Stimme/ ist eine Kostbarkeit/ geehrter Herr“.⁹¹ Kostbarkeiten haben die Kulturindustrie und ihre Ware inne. „Ihre Umgebung hat sie zu dem gemacht, was sie jetzt ist“ - die Umgebung heißt Kulturindustrie. Zur (Koloratur)Maschine kann man ja nur unter dem Zwang der technisch-rationalisierten Welt werden. Die Stimme ist zur Ware geworden, das Individuum zur Maschine, die die Ware wie am Fließband produziert. „[J]etzt [ist] es Ihrer Tochter zur Gewohnheit geworden/ daß sie seit Jahren/ in den Opernhäusern aus und ein geht/ und ihre berühmten Koloraturen singt“.⁹² „Die mechanische Reproduktion des Schönen, der die reaktionäre Kulturschwärmerei in ihrer methodischen Vergötzung der Individualität freilich um so unausweichlicher dient, läßt der bewußtlosen Idolatrie, an deren Vollzug das Schöne gebunden war, keinen Spielraum mehr übrig.“⁹³

Die Fetischisierung des Materials steigert sich, laut Adorno, ins Absurde bei den Meistergeigen. Die alten Geigen der Meister Stradivari, Amati oder Guarneri werden mehr geschätzt als die Aufführung. Das Prinzip ist ähnlich dem des Stimmenfetischismus. Das Publikum konzentriert sich ausschließlich auf den Klang des Instruments, obwohl dieser in Wirklichkeit fast nur dem Expertenohr zugänglich ist. Das Instrument selber garantiert den Zuhörern ihren Genuss.

Im Stück *Die Macht der Gewohnheit* wird gerade der Klang der Celli fetischisiert. Caribaldi hat sich drei Celli erworben: das Maggini, das Salo und das Ferraracello. Wahrscheinlich kann diese Obsession mit alten Celli in Verbindung mit dem Idol Caribaldis gesetzt werden. Casals hat nämlich auch auf alten Celli gespielt, jedoch auf den Goffriller und Gagliano Celli, beide aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.⁹⁴ Die Celli Caribaldis sind

⁸⁹ Mittermayer 1995: 144.

⁹⁰ Bernhard 1988a: 83.

⁹¹ Bernhard 1988a: 125.

⁹² Bernhard 1988a: 105.

⁹³ Adorno & Horkheimer 2011/1947: 148.

⁹⁴ Anderson 2001: 227.

ebenso von italienischen Meistern gebaut worden, jedoch etwas älteren Datums – das Salo Cello hat der Cellobauer Gasparo Salo und das Maggini hat Giovanni Paolo Maggini am Übergang vom 16. zum 17. Jh. gebaut. Beide Cellobauer waren aus Brescia.⁹⁵ Beim Ferraracello bleibt offen, um welchen Cellobauer es sich handelt. Caribaldi ist besessen vom Klang seiner Celli und diese Besessenheit hat ihn zu einer ausführlichen Analyse des Klangs geführt, dessen Resultat die geographische und sogar stündliche Klassifizierung der drei Celli ist. „Das Salo/ hat einen ganz anderen Ton/ als das Maggini/ Wie spät ist es denn/ Sagen Sie mir nicht/ wie spät es ist/ [...]/ Das Salo/ Das Ferraracello/ Vor fünf das eine/ nach fünf das andere [...]/ Das Salo/ hören Sie/ Die Feuchtigkeit/ nördlich der Alpen/ [...]/ Sie müssen genau hinhören/ ein ganz anderer Ton/ Aber spiele ich das Ferraracello/ vormittags/ hat es eine verheerende Wirkung“⁹⁶ oder auch „Das eine Cello am Vormittag/ das andere am Nachmittag/ verstehen Sie/ das gilt auch für die Geige/ Auch für die Viola gilt das“.⁹⁷

Was sich bei Bernhard als eines der Leitmotive durch die beiden Theaterstücke durchzieht, ist die Fetischisierung der „lückenlos funktionierenden, metallglänzenden Apparatur als solcher“.⁹⁸ Adorno nennt es die Barbarei der Vollendung. Es wird eine makellose und perfekte Aufführung der Werke verlangt, jedoch führt diese Neigung nur weiter zur Verdinglichung. Adorno ist der Meinung, dass in der Klangmaterie Widerstände in dem Augenblick ihres Erklingens herrschen, jedoch kann sich das Werk ohne die Spontanität nicht realisieren. Die Synthese des Ganzen und der Teile wird verhindert d.h. das Werk produziert sich nicht selbst und wird somit zerstört. „Der letzte Fetischismus, der die Sache ergreift, erstickt sie: die absolute Angemessenheit der Erscheinung an das Werk dementiert dieses und macht es gleichgültig hinter dem Apparat verschwinden.“⁹⁹ Es ist gerade dieser Moment, der in Bernhards Musikaufführungen von äußerster Wichtigkeit für seine Geistesmenschen ist.

Bernhards Figuren leiden oft an gerade dem Fetisch der äußersten Perfektion. Sie konstruieren sich ein „Idol der Perfektion“.¹⁰⁰ „Was wir vermischen/ ist die Präzision/ die

⁹⁵ Bonta 2001: 746.

⁹⁶ Bernhard 1988b: 275f.

⁹⁷ Bernhard 1988b: 276.

⁹⁸ Adorno 2003o/1938: 31.

⁹⁹ Adorno 2003o/1938: 32.

¹⁰⁰ Sorg 1992: 13.

Exaktheit“.¹⁰¹ Aber diese Perfektion kann einerseits nie erreicht werden oder wird andererseits auf Kosten der Zerstörung der eigenen Person erreicht. Das Individuum geht letztendlich doch an der Perfektion zugrunde. Wie dieser Fetischismus die musikalischen Werke erstickt, so ersticken die Geistesmenschen selbst auf dieselbe Weise. Nur im Tod können die Geistesmenschen die Perfektion erreichen. „In der Destruktion des artistischen Über-Ich oder der Familie oder seiner selbst liegt die letzte und einzig irreversible Tat der Bezeugung intellektueller Auserwähltheit.“¹⁰² Hier ist die Abweichung von Adornos Denken. Adorno postuliert nicht den Tod als den Zeitpunkt der Erlösung - es muss während des Lebens geschehen, damit etwas verändert werden kann.

5. Konzentration und Dekonzentration

Wegen dem Verfall der musikalischen Werke und der Fetischisierung der einzelnen Reizmomente kommt es zur Änderung der Hörweise beim Publikum. Das atomistische Hören, das von der Kulturindustrie eingeführt wird, kann in Verbindung mit der Angst vor Konzentrationsverlust von Bernhards Geistesmenschen gesetzt werden. In den analysierten Dramen wird vom breiten Publikum nicht viel gesprochen, aber es ist immer im Hintergrund präsent, weil sich die Dramen um Plätze mit Publikum drehen.

Das Resultat der Macht der Fetischisierung von Musik und ihrer Warenform spiegelt sich in der Konsumtion als dezentriertes Hören oder, wie es Adorno immer wieder betont, als regressives Hören, wider. Die Hörer haben sich die Fetische angeeignet und ihre Reaktionen auf diese genormt. „Es wird vorschriftsmäßig gehört.“ Was heißt das? Den Hörern wird kein Raum mehr für unbewusste Reaktionen freigegeben, alles orientiert sich nach der Macht der herrschenden Fetischkategorien. Solches Hören kann, so Adorno, nur in einer Regression resultieren. „Damit ist nicht ein Zurückfallen des einzelnen Hörers auf eine frühere Phase der eigenen Entwicklung gemeint, auch nicht der Rückgang des kollektiven Gesamthörens. Vielmehr

¹⁰¹ Bernhard 1988a: 136.

¹⁰² Sorg 1992: 13f.

ist das zeitgemäße Hören der Regrediertern, auf infantiler Stufe Festgehaltener.“¹⁰³ Das Publikum hat die Freiheit der Wahl welche Werke und welche Künstler es hören möchte, aber in der Wahrheit sind die musikalischen Werke der Kulturindustrie zu identischen Produkten geworden.

Mit der Regression verschwindet auch die Fähigkeit zur bewußten Erkenntnis der Musik. Adorno ist sogar der Meinung, dass die Erkenntnis vom Publikum negiert wird. Das Resultat ist ein Fluktuieren, ein Hin-und-her-Schwanken zwischen Vergessen und Wiedererkennen. Dieses Hören bejaht nur die Realität, wie es die Kulturindustrie und die gesellschaftlichen Mächte bieten. Die Hörweise definiert Adorno als die „masochistische Verhöhnung des eigenen Wunsches nach dem verlorenen Glück oder die Kompromittierung des Glücksverlangens selber durch Retrovertierung in eine Kindheit, deren Unerreichbarkeit für die Unerreichbarkeit der Freude zeugt.“¹⁰⁴

Adorno wie Bernhard sehen in der Kategorie der Konzentration die Macht der Überwindung der jetzigen gesellschaftlichen Lage. Werke, die diese Lage verändern können, verlangen gerade solches Hören. Atomistisches Hören andererseits bedeutet bei der hohen Musik Dekomposition der Werke an sich, wobei es bei der leichten Musik eigentlich nichts mehr zu dekomponieren gibt. Die Kulturindustrie bietet ihnen deshalb Werke deren Struktur einfach zu folgen ist und die dem Prinzip der Synthese des Ganzen und der Teile nicht mehr folgen. Eine Verschiebung des Interesses auf partikulare Momente bzw. sensuelle Reize wie auf Instrumente, Tonfarben, akrobatische Passagen usw., wird eingeleitet. Dabei sind aber diese Reize ambivalent. Adorno meint nämlich: „ein sinnlich Wohlgefälliges schlägt in Ekel um, sobald ihm anzumerken ist, wie sehr es bloß noch dem Betrug des Konsumenten dient.“¹⁰⁵ Der Betrug besteht in der Immergleichheit des Angebotenen. Leider sind die Hörer so regressiv, dass sie trotz dieser Ambivalenz sich diesem Zustand nicht entziehen (können). „Ohren aber, die bloß noch fähig sind, vom Gebotenen das zu hören, was man von ihnen verlangt, und die den abstrakten Reiz registrieren, anstatt die Reizmomente zur Synthesis zu bringen, sind schlechte

¹⁰³ Adorno 2003o/1938: 34.

¹⁰⁴ Adorno 2003o/1938: 35.

¹⁰⁵ Adorno 2003o/1938: 39.

Ohren.“¹⁰⁶ Infolge der Standardisierung, die die Kulturindustrie aufzwingt, müssen die Hörer Arten von Abwehrmechanismen herstellen, damit sie überhaupt zuhören können und damit es ihnen erträglich wird. „Genormte und ähnliche Produkte gestatten nicht konzentriertes Hören, ohne den Hörern unerträglich zu werden.“¹⁰⁷ Das regressive Hören kann als Abwehrmechanismus verstanden werden, aber eigentlich ist es die Macht der Kulturindustrie, die es aufzwingt und es ideologisch verschleiert. „Fetischcharakter der Musik produziert durch Identifikation der Hörer mit den Fetischen seine eigene Verdeckung.“¹⁰⁸ Erst diese Identifikation übt Gewalt über ihre Opfer und die Folge ist ein Schwanken zwischen Vergessen und Erinnern.

Bei Bernhard ist die Angst um die Dekonzentration bei den Geistesmenschen immer präsent. Wie es Mittermayer hervorgehoben hat, sind drei Begriffe dominant: *Kontrolle*, *Konzentration* und *Konsequenz*.¹⁰⁹ Begriffe die unter dem Zeichen der Macht stehen. Die Geistesmenschen müssen sich ständig gegen den Verlust der Existenz und Persönlichkeit wehren. Dafür dient als Abwehrmechanismus die Konzentration: „Konzentration ist das Wichtigste“ – sie ist die Macht über sich selbst und das Einwirken des Umfeldes. Auch Caribaldi ist davon befallen: „Denn vor nichts hatten Sie mehr Angst/ als vor dem Nachlassen Ihrer Konzentration“. ¹¹⁰ Dieses Nachlassen aber passiert immer abrupt, weswegen die Angst gesteigert wird: „Die Konzentration darf nicht nachlassen/ Damals/ vor zweiundzwanzig Jahren/ hatte meine Konzentration/ plötzlich nachgelassen/ Auf den Peitschenknall/ keine Präzision“. ¹¹¹ Auch Bernhard ist der Meinung, dass die Existenz eines musikalischen Kunstwerks durch Dekonzentration vernichtet wird. Alles, was Caribaldi möchte, ist, das *Forellenquintet* nicht zur Übung, sondern zu Kunst machen. „Immer ist einer darunter/ der alles zerstört/ durch eine Unachtsamkeit/ oder eine Gemeinheit/ JOUNGLEUR: Konzentrationsunfähigkeit/ Herr Caribaldi“. ¹¹² Mit dieser absurden repetitiven Klimperei auf Instrumenten, ohne Konzentration und Bewusstsein, kann sich nicht nur das Kunstwerk nicht entfalten, sondern nicht mal entstehen. In diesem Stück findet sich ein ambivalentes Verhalten zur Musik. Für Caribaldi ist

¹⁰⁶ Adorno 2003o/1938: 39.

¹⁰⁷ Adorno 2003o/1938: 37.

¹⁰⁸ Adorno 2003o/1938: 36.

¹⁰⁹ Vgl. Mittermayer 1995: 137.

¹¹⁰ Bernhard 1988b: 261.

¹¹¹ Bernhard 1988b: 261.

¹¹² Bernhard 1988b: 264.

das Spielen die einzige Möglichkeit die Konzentration zu bewahren und zu trainieren. Aber gleichzeitig wird es zu einer Qual. Mit der absurden Repetition dieses Stückes ist es ihnen widerwärtig geworden: „Wir haßen das Forellenquintett/ aber es muß gespielt werden“.¹¹³ Das Spielen ist zur Krankheit geworden. Es ist ein sadomasochistischer Akt, in dem sich die dialektischen Gegensätze der Existenzbewahrung und –vernichtung widerspiegeln. Einerseits quält sich Caribaldi selbst, indem er sich als Idol der Perfektion einen der besten Cellospieler des 20. Jh. ausgesucht hat, andererseits quält er seine Truppe, das Quintett immer wieder zu spielen, obwohl sie es überhaupt nicht können und letztendlich auch nicht wollen. Hier findet keine Retrovertierung in die Kindheit statt, sondern eine Retrovertierung wegen der absurden dilettantischen und deshalb auch zerstörerischen Wiederholung des Stückes. Aber die Kunst kann nie erreicht oder gemacht werden – es ist deren Unerreichbarkeit für die Unerreichbarkeit der Freude. Ein eigenwilliger Machtzirkel der in Vernichtung – körperlicher, geistlicher und künstlicher – endet.

Die Standardisierung ist ebenso präsent. Es ist jedoch nicht die adornoische strukturelle Standardisierung der Werke selbst, sondern die Standardisierung des ganzen musikalischen Kontextes: repetitives Scheitern und dilettantische Vernichtung des Kunstwerkes ohne jegliche Erkenntnis und jeglichen Genuss. Diese Standardisierung hat die Macht über ihre Konsumenten erreicht – sie hat sich zur Gewohnheit etabliert, bzw. ihre Präsenz unter dem Schleier der Gewohnheit verdeckt. Caribaldi übt Gewalt mithilfe des *Forellenquintets* über seine Truppe und zwingt sie zum Spielen, gleichzeitig aber übt das Quartett dieselbe Gewalt über Caribaldi, der der Fetischisierung anheimgefallen ist.

Im Theaterstück *Der Ignorant und der Wahnsinnige* ist die Konzentration ebenfalls eines der zentralen Themen. Die Königin ist auf dem Gipfel ihrer Künstlichkeit und Perfektion angelangt. Diese Perfektion fordert aber immense Energie, um auch am Gipfel zu bleiben. Das ist spürbar in der Disziplin, von der wiederholt gesprochen wird. Schon am Anfang ihrer Karriere hat die Tochter Nervosität empfunden: „bedenken Sie was es gekostet hat/ die unglaubliche Nervosität zu überwinden/ die sie noch vor fünf oder sechs Jahren/ an der

¹¹³ Bernhard 1988b: 279.

Ausübung ihrer inzwischen längst erreichten/ Künstlerschaft/ gehindert hat“.¹¹⁴ Während der Jahre hat sie aber eine Disziplin aufgebaut, die es ihr ermöglicht fast übermenschliche Exaktheit zu erreichen. „Ihre Tochter ist die disziplinierteste“.¹¹⁵ Das reflektiert sich jedoch auf ihr psychisches Leben und das Resultat ist eine „ständige Nervenanspannung“,¹¹⁶ oder wie es der Vater sagt „mich schmerzt die Schizophrenie/ meiner Tochter“.¹¹⁷ Sie steht unter ständigem Druck und dieser ist eigentlich der Druck auf die Existenz selber. Die Angst vom Zerreißen des Kostüms, vom eisernen Vorhang zerquetscht zu werden, vom Herunterfallen der Krone oder der Haare, wird von der Angst der Bloßstellung der eigenen Existenz geleitet. In dieser Angst erfährt sie aber keinen Rückhalt von ihren Mitmenschen: „kein Mensch weiß/ was ich mitmache/ daß meine Umgebung die unverlässlichste ist/ alles hier ist unverlässlich“.¹¹⁸ Dieses Übermenschliche dreht sich um in Entmenschlichung, in die Maschinerie der Produktion. „Je entmenschlicher ihr [von der Kulturindustrie, Anm. des Autors] Betrieb und ihr Gehalt, um so emsiger und erfolgreicher propagiert sie angeblich große Persönlichkeiten und operiert mit Herztönen.“¹¹⁹

Es ist wiederum das Schwanken zwischen sadistischer und masochistischer Machtausübung. Einerseits ist es die Gesellschaft, die das Individuum zwingt, ständig in Angst um Verlust der eigenen Existenz zu sein. Wie sich das System (das Ganze) zu den Individuen verhält, im Sinne eines ständigen Zerstörungdrucks, so verhalten sich Individuen (Teile) zueinander. Das System heißt hier ebenso die Kulturindustrie, gegen die sich die Königin nur mit äußerster Konzentration und Disziplin wehren muss. Jedoch ist dieses Vorhaben nicht gänzlich möglich – sie befindet sich in einem Musikbetrieb, der unter der Macht der Kulturindustrie steht. Ihre große Kunst besteht wiederum nur aus Trümmern und Entstellungen der musikalischen Kunstsprache. Das Publikum, gefesselt durch die Fetischisierung, kann die aufgeführte Musik nicht als Ganzes erkennen und gemäß reagieren. „Erstaunlich/ die Reaktionsunfähigkeit/ des Publikums/ Phantasiearmut/ Geradezu lämende Dummheit“.¹²⁰

¹¹⁴ Bernhard 1988a: 108.

¹¹⁵ Bernhard 1988a: 107.

¹¹⁶ Bernhard 1988a: 127.

¹¹⁷ Bernhard 1988a: 107.

¹¹⁸ Bernhard 1988a: 130.

¹¹⁹ Adorno 2003e/1963: 340.

¹²⁰ Bernhard 1988a: 135.

6. Geistesmenschen

Das Individuum steht bei beiden Autoren im Mittelpunkt und ist der Gegenpol der modernen Gesellschaft. Auch die Auffassung des Individuums ist den beiden Autoren ähnlich.

Als Erstes muss betont werden, dass Adorno das Individuum historisch begreift und es nicht als ein zeitloses biologisches Einzelwesen definiert. Das Individuum formiert sich als gesellschaftliche Entität historisch erst in der Neuzeit nach der Auflösung der feudalen Gesellschaftsordnung. In seinem Werk zeigt Adorno, „dass das Individuum keine letzte Naturgegebenheit ist, und zweitens, dass es nicht nur eine historisch gewordene, sondern eben damit auch eine transitorische, also vergängliche soziale Organisationsform bürgerlicher Subjektivität ist.“¹²¹ Das kapitalistische System aber zwingt die Form des Individuums zu ihren Grenzen. Laut Adorno sind sich alle Individuen gleich geworden – das System hat den Menschen zum „bloßen Gattungswesen“¹²² geformt. Jeder kann einen anderen ersetzen und der gegenseitige Einfluss der Gesellschaft und der Individuen ist verloren gegangen. Die Individuen sind nur fungible Exemplare in der Gesellschaft, wie es die Kunstwerke in der Kulturindustrie sind. Das ist das Resultat der totalen Erfassung der Gesellschaft.

Die kapitalistische Gesellschaft bedient sich der Aufklärung, um die Menschen zu fesseln und sie der kritischen Erkenntnis zu berauben. „Der Anspruch der Erkenntnis besteht nicht im bloßen Wahrnehmen, Klassifizieren und Berechnen, sondern gerade in der bestimmenden Negation des je Unmittelbaren.“¹²³ Jedoch, und das ist das Ausschlaggebende, bedient sich die Aufklärung des mathematischen Formalismus und klammert sich an das gänzlich Unmittelbare. Somit wird nur das Tatsächliche bejaht und die Erkenntnis auf reine Wiederholung beschränkt. Deshalb kann das Individuum die Macht des Systems und der Kulturindustrie nicht erkennen. Dazu macht der Fetischcharakter das Leben und die Gesellschaft zusätzlich starr. Die Kultur und die kapitalistische Produktion fordern Verhaltensnormen, die den Individuen als natürlich und

¹²¹ Schweppenhäuser 1996: 83.

¹²² Adorno & Horkheimer 2011/1947: 43.

¹²³ Adorno & Horkheimer 2011/1947: 33.

vernünftig erscheinen. Wie es Schweppenhäuser treffend gesagt hat, ist „das zugleich erscheinende und sich verbergende Wesen der modernen Gesellschaft ein Unwesen“.¹²⁴

Mit der totalen Erfassung der Gesellschaft geht auch die totale Organisation der Produktion und Rezeption der Kunst einher. Das kapitalistische System übt durch die Kulturindustrie seine Macht auch auf die Freizeit aus. Obwohl sich die Kulturindustrie angibt, auf die individuellen Wünsche ihrer Konsumenten zu antworten, ist die Wahrheit die Pseudoindividualität. Das Individuum ist schon aufgrund der Standardisierung der Produktion illusionär. „Nur dadurch, dass die Individuen gar keine sind, sondern bloße Verkehrspunkte der Tendenzen des Allgemeinen, ist es möglich, sie bruchlos in die Allgemeinheit zurückzunehmen.“¹²⁵ Das System mitsamt der Kulturindustrie hat aber die aus der Ideologie herausgenommene Macht all diese Sachverhalte zu verschleiern und die Individuen als freie und noch immer existierende vorzustellen. „Zugleich macht der Schein der Freiheit die Besinnung auf die eigene Unfreiheit unvergleichlich viel schwerer, als sie im Widerspruch zur offenen Unfreiheit war, und verstärkt so die Abhängigkeit.“¹²⁶ Letztendlich definiert Adorno den kategorischen Imperativ der Kulturindustrie als folgend: „du sollst dich fügen, ohne Angabe worein; fügen in das, was ohnehin ist, und in das, was, als Reflex auf dessen Macht und Allgegenwart, alle ohnehin denken“.¹²⁷

Bernhard sieht das System mit seiner Macht die Individuen zerstören. Wie schon am Anfang gesagt, möchte er die Gefährdungen und Zerstörungen sichtbar machen, denen das Individuum unter den heutigen Bedingungen ausgesetzt ist. „[V]or dem Hintergrund universaler Finsternis konturieren sich einzelne Wirklichkeitselemente, die in einer grundsätzlich in Auflösung begriffenen Realität ebenfalls vom Zerfall bedroht sind.“¹²⁸ Der Staat und der Kulturbetrieb sind nur Teile einer repressiven Machtkonstellation. An ihnen wird das Individuum

¹²⁴ Schweppenhäuser 1996: 73.

¹²⁵ Adorno & Horkheimer 2011/1947: 164.

¹²⁶ Adorno 2003c/1951: 48.

¹²⁷ Adorno 2003e/1963: 343.

¹²⁸ Mittermayer 1995: 2.

gebrochen und der Geistesmensch muss scheitern. „Aber nicht genug/ wird man auch noch/ fortwährend aufgezogen/ desavouiert/ hintergangen/ ausgelacht“.¹²⁹

Die Erläuterung der Obduktion im Stück *Der Ignorant und der Wahnsinnige*, die der Doktor dem Vater vorführt, steht metaphorisch für die Dekonstruktion des Individuums. Das Individuum ist tot, jetzt werden seine Merkmale wissenschaftlich beschrieben. Alles, was noch das tote Individuum ausmacht, ist das gänzlich Unmittelbare, das Vorgefundene. Blanker Körper anstatt Geist. Das ist der Sieg des mächtigen Systems und seiner Mechanismen.

Im Zentrum von Bernhards Werken stehen die sogenannten Geistesmenschen. Es ist die Gestalt, wie es Sorg definiert, „des Intellektuellen, Künstlers oder Pseudo-Künstlers, des unbedingten Wahrheitsfanatiklers, der kompromißlos seinen Weg geht, bis er am Ziel, bei der Realisation seiner grandiosen oder skurrilen Pläne und damit auch: am Ende seiner Existenz angelangt ist.“¹³⁰ Keinem von seinen Geistesmenschen „gelingt ein versöhnlicher Umgang mit der offenen Gesellschaft“,¹³¹ weshalb sie sich, wie sie Löwe nennt, Exklusionsindividualitäten konstruieren. Sie suchen sich einen Rückzugsort, um der Vernichtung zu entfliehen. Aber dieser steht auch unter der Macht des Systems, denn es gibt keine Sparte mehr, bis zu der das System nicht vordringt. Somit erweist sich der Unterschlupf immer wieder als sehr brüchig. Es ist gerade wie Adorno den Hörmasochismus definiert: „Hörmasochismus definiert sich nicht bloß in der Selbstpreisgabe und der Ersatzlust durch Identifikation mit der Macht. Zugrunde liegt ihm die Erfahrung, dass die Sicherheit des Unterschlupfs unter den herrschenden Bedingungen ein Provisorium, daß sie bloße Erleichterung sei, und daß endlich doch alles zu Bruch gehen müsse.“¹³² Die Hörer, die die Musik genießen, fühlen sich als Verräter des Möglichen und zugleich verraten vom Bestehenden. Die Geistesmenschen fühlen sich gleich. Sie sind „gefesselt an eine Welt, von der sie sich separieren müssen und doch nicht restlos separieren können“.¹³³

Im Drama *Der Ignorant und der Wahnsinnige* sucht die Königin ausweglos nach Wegen, sich vom Kulturbetrieb zu entfernen. Sie meint, nur in der Oper ihre Arie zu singen und sich von

¹²⁹ Bernhard 1988b: 327.

¹³⁰ Sorg 1992: 9.

¹³¹ Löwe 2012: 58.

¹³² Adorno 2003o/1938: 45.

¹³³ Sorg 1992: 11.

ihren Verehren zu isolieren, reiche, um sich zu beschützen. Es ist aber ein Lügengespinst. Sie flieht dem Musikbetrieb einerseits: „[V]or der Vorstellung einen Spaziergang machen/ die Füße zu rasenden machen/ in den Park hinein“¹³⁴ „[o]der sie sperrt sich in ihrem Zimmer ein“.¹³⁵ Andererseits flieht sie auch von der Musik selbst. Sie möchte sich von der Partie ablenken „durch die verschiedensten selbsterfundenen Methoden“,¹³⁶ und zwar diktiert sie in das Magnetophon, memoriert einen Schauspieltext oder stellt sich einfach vor das Fenster mit geschlossenen Augen. Doch trotzdem bleibt sie eine (oder *die*) Koloraturmaschine. Das System lässt seine Maschinen nicht leerlaufen und nach gewisser Zeit stellt es sie ab: „dieser schönste aller Talente geehrter Herr/ wird sich noch fünf oder gar zehn Jahre entwickeln/ wenn es dann plötzlich abbricht/ das ist gleichgültig geehrter Herr/ zweifellos ist es/ wie *wenn eine Maschine abgestellt wird* [Hervorhebung durch den Autor]“.¹³⁷ Doch während dieser Zeit aber wird das Individuum langsam gebrochen. Die Tochter wird in den Wahnsinn getrieben, der aber auch als natürlicher Zustand postuliert wird. „[A]lle diese Leute/ die sie haßt/ von Ihrer Tochter fernzuhalten/ die Menschenmenge wird immer beängstigender [...] alles was wir tun ist/ unter Kontrolle/ nur wenn wir uns in ein *Séparée* flüchten“.¹³⁸ Dieser provisorische Unterschupf aber bietet auch keine Sicherheit. Hier hilf es nicht, sich „vor einer/ schmutzigen Öffentlichkeit/ vor ihrer tödlichen Inkompetenz“¹³⁹ zu schützen. Die Königin ist im Machtzirkel der Kulturindustrie gefangen. Es ist ein Marionettentheater, denn „handelt es sich/ um ein Puppentheater/ nicht Menschen agieren hier/ Puppen“.¹⁴⁰ Treffend wird es als „die natürliche Künstlichkeit“¹⁴¹ erläutert.

Es muss außerdem betont werden, dass die Geistesmenschen nur einen kleinen Kreis von Menschen dulden, der ihre Tortur erdulden muss. Hier ist das *wahre* strukturelle Grundprinzip gebrochen. Das System übt seine destruktive Macht auf die Individuen, die sich in ihrer Ausweglosigkeit wieder der Macht bedienen, um andere zu foltern. Dabei aber bleibt das System unversehrt – es ist nur eine der Methode die Prinzipien des Systems weiterzuführen. Die

¹³⁴ Bernhard 1988a: 91.

¹³⁵ Bernhard 1988a: 95.

¹³⁶ Bernhard 1988a: 95.

¹³⁷ Bernhard 1988a: 102.

¹³⁸ Bernhard 1998a: 154.

¹³⁹ Bernhard 1988a: 168.

¹⁴⁰ Bernhard 1988a: 127.

¹⁴¹ Bernhard 1988a: 128.

Geistesmenschen übernehmen die gleiche Umgangsweise mit anderen Mitmenschen, so wie es das System mit ihnen macht. Kafitz nennt es „zwischenmenschliche Beziehungen als Machtbeziehungen“.¹⁴² Wie das System die Individuen instrumentalisiert, so machen es auch die Geistesmenschen. Dies wird sehr deutlich in den autoritativen Monologen der Protagonisten. Es kommt nie zu einer Diskussion zwischen den Figuren, eigentlich gibt es keine echten Dialoge – alles schrumpft zu Monologen der Mächtigen. Oder wie es Caribaldi sagt: „Die anderen sich entwickeln lassen/ verbietet sich einem solchen Menschen/ wie ich“.¹⁴³ Bernhard nennt diesen Zustand die Rücksichtslosigkeit. Sie ist ein Mechanismus, mit dem man überleben kann, jedoch verkennt er, dass es gerade ein Mechanismus des Systems selber ist, mit dem es die Individuen zerstört.

Durch beide Stücke Bernhards zieht sich die Rücksichtslosigkeit wie ein Leitmotiv hindurch. Im Stück *Die Macht der Gewohnheit* haben Caribaldis Celli eine weitere Funktion neben der musikalischen. Es sind Instrumente der Gewalt. Der Jongleur sagt im ersten Akt „Ihre Hand/ ist an die Peitsche gewöhnt“.¹⁴⁴ Zu nichts anderem als zur Peitsche wird auch das Instrument. Wie Caribaldi mit der Peitsche seine Tiere dressiert, so macht er mit dem Cello und dem Bogen seine Truppe zu widerspruchslosen Dienern – „Mit dem Bogen [...] gegen alles“.¹⁴⁵ Er hat alle bedingungslos unterworfen. Sie sind für ihn Instrumente „Nicht Menschen/ Instrumente“.¹⁴⁶ Er schont keinen, selbst seine Tochter nicht. Das System macht vor keinem Halt: „immer die gleichen Übungen/ immer die gleiche Rücksichtslosigkeit/ Er kennt keine Müdigkeit/ Er kennt kein Aufhören/ Keinerlei Aufmucken“.¹⁴⁷ Oder wie es Nietzsche sagt: „nur was nicht aufört, weh zu tun, bleibt im Gedächtniss.“¹⁴⁸ „Die Verrücktheit/ eines einzigen Menschen/ in welche dieser Mensch rücksichtslos/ alle andern hineintaktiert/ Der nichts als Vernichtung im Kopf hat/ [...] Das Cello/ und die Peitsche“.¹⁴⁹ Es ist bei Adorno gerade die Peitsche der Kulturindustrie, die auf das ganze Musikleben ihren Schlag setzt. Die Individuen werden ihrer Individualität beraubt und zu widerspruchslosen Objekten des Systems und der

¹⁴² Dieter Kafitz, zit. nach: Mittermayer 1995: 136.

¹⁴³ Bernhard 1988b: 317.

¹⁴⁴ Bernhard 1988b: 260.

¹⁴⁵ Bernhard 1988b: 320.

¹⁴⁶ Bernhard 1988b: 269.

¹⁴⁷ Bernhard 1988b: 292f.

¹⁴⁸ Friedrich Nietzsche, zit. nach: Kittler 2003/1985: 238.

¹⁴⁹ Bernhard 1988b: 294.

Kulturindustrie herabgestuft. „[S]ich mit dem Bogen/ in den Tod/ hineinstreichen“.¹⁵⁰ Auch die Koloraturmaschine kann wie jede andere Maschine keine Rücksicht zeigen. Das System sowie die Kulturindustrie sind rücksichtslos. Der Doktor sagt es treffend: „Das ganze Leben/ ist das rücksichtsloseste/ geehrter Herr/ und eine einzige Beschämung“.¹⁵¹

Beide Autoren sehen das Potenzial in den Individuen, aus der bestehenden Lage auszubrechen. Obwohl Adorno seinen Ansatz teils an Marx aufbaut, war er kein radikaler Marxist und hat seine Theorie erheblich modifiziert. Er lehnt es nämlich ab, dass die Klassen fähig sind, aus der unterdrückten Lage auszubrechen und sich überhaupt als Klasse zu organisieren. Denn „[d]ie totale Organisation der Gesellschaft durchs big business und seine allgegenwärtige Technik hat Welt und Vorstellung lückenlos besetzt, daß der Gedanke, es könnte überhaupt anders sein, zur fast hoffnungslosen Anstrengung geworden ist.“¹⁵² Adorno sieht jedoch, besonders in seinem späteren Arbeiten, ein Potenzial in den Individuen, „ein tief unbewußtes Mißtrauen“,¹⁵³ das sie aus der bestehenden Lage befreien könnte.

Bernhards Ansatz ist ambivalent. Was den Individuen fehlt, ist die Erkenntnis über die gesamte Machtkonstellation, in der sie im System stehen. „Wir haben/ das ist erschreckend geehrte Herr/ nur immer Wirkungen vor uns/ die Ursachen sehen wir nicht“.¹⁵⁴ Es ist die Ideologie, der sie sich reichlich bedient und auf aufklärerische Weise alles Gebotene als natürlich erscheinen lässt. Bernhard bietet aber Mechanismen zur Abwehr gegen das System in Form von Philosophie: „[D]aß alles/ das Bedenklichste ist/ daß man sich auf nichts / verlassen kann/ daß alles ein Grund/ zu Mißtrauen/ und zu Verachtung ist/ Wenn Sie mit offenen Augen/ agieren/ und eine rücksichtslose Sektion machen/ die Gegenwart/ zu einem philosophischen Zustand“.¹⁵⁵ Jedoch lässt Bernhard sie nie benutzen: „Nichts Intellektuelles/ auf keinen Fall/ dürfte er sich mit Bücher/ oder gar mit Philosophie beschäftigen/ denn daran verschlimmerte sich zweifellos/ sein Zustand“.¹⁵⁶ Deshalb drohen die Geistesmenschen immer wieder ihren Untertanen, sie zum Lesen der leichtesten kulturindustriellen Literatur zu zwingen, um somit ihren Stumpfsinn noch

¹⁵⁰ Bernhard 1988b: 320.

¹⁵¹ Bernhard 1988a: 100.

¹⁵² Adorno 2003a/1942: 376.

¹⁵³ Adorno 2003e/1963: 344.

¹⁵⁴ Bernhard 1988a: 102.

¹⁵⁵ Bernhard 1988a: 137.

¹⁵⁶ Bernhard 1988a: 123.

zu vergrößern, damit sie nicht in der Lage sind, überhaupt von einem anderen Zustand zu denken, geschweige denn es zu verlangen. „Morgen in Augsburg kaufe ich dir die ganze grauenhafte Literatur“¹⁵⁷ drohte Caribaldi seiner Enkelin. Am Ende gibt es für sie nur einen Ausweg. Das System hat sie ausgemergelt. „Erschöpfung/ nichts als Erschöpfung“.¹⁵⁸ Der einzige Ausweg, den ihnen Bernhard lässt, ist der Tod. „Das Licht/ ist ein Unglück“.¹⁵⁹

7. Schlussbemerkung

Von Bernhard als Kulturkritiker zu sprechen ist nicht leicht. Wie es Pfabigan summiert hat, gibt es mehrere Bilder von Bernhard und seinem Verhältnis zur Gesellschaft und ihren Fragen, die sich dann auch stark auf die Analyse auswirken können: „Es gibt [...] das Bild von der gespaltenen Gesellschaft in der ein ‘mutiger Dichter’ mit hohem persönlichen Einsatz ‘ausgesprochen hat, was ist’ und damit eine ungeheure Wirkung erzeugt hat; es gibt das Bild vom geltungssüchtigen, neurotischen oder gar geschäftstüchtigen Provokateur und es gibt schließlich das Wort von der ‘Bernhard-Falle’ in der alle zappeln, die den Dichter allzu wörtlich nehmen.“¹⁶⁰

Diese Arbeit kann und möchte keine eindeutige Antwort oder Platzierung von Bernhard in eines der drei Bilder geben. Die zwei analysierten Dramen sind zu wenig, um anhand von ihnen generelle Prämissen zu postulieren. Was aber sicherlich aus der Analyse hervorgeht, ist, dass Bernhard gemeinsame Punkte mit Adornos Kulturkritik teilt. Zu behaupten, dass Bernhard aber vollkommen und bewusst in seinem Einfluss stünde, würde ohne entsprechende Analyse übertrieben sein. Jedoch kann man Gemeinsamkeiten im Ansatz in diesen zwei Dramen nicht leugnen. Die Analyse hat gezeigt, dass beide Autoren i) das System als bedrohlich und anti-aufklärerisch betrachten; ii) dass der Kulturbetrieb unter der Macht der Kulturindustrie steht, die mithilfe ihrer Mechanismen und der Fetischisierung nur zu weiteren Stabilität der Macht des

¹⁵⁷ Bernhard 1988b: 334.

¹⁵⁸ Bernhard 1988a: 169.

¹⁵⁹ Bernhard 1988a: 168f.

¹⁶⁰ Pfabigan 2012: 36.

Systems und der Unterdrückung der Individuen dient; iii) dass das Individuum als freie und kritisch denkende Entität an seine historische Grenze gelangt ist.

Wenn Bernhard Kritik ausüben wollte, dann musste es in der Übertreibung sein, sonst blieb sie wahrscheinlich stumpf am Rande der Literaturrezeption. Und die Übertreibung garantiert auch, dass der dargestellte Sachverhalt zur Erkenntnis gelangt. Aber wer Kritik übt, steht auch in Feindschaft und Widerstand von der Öffentlichkeit. Insbesondere wenn man bedenkt, dass Bernhard ein heikles Thema bearbeitet, nämlich die Auseinandersetzung mit der Rolle Österreichs im Nazionalsozialismus und die Verschleierung dieser in der Nachkriegszeit, erscheint auch die Möglichkeit, dass man ihn bloßstellen möchte und seine Rolle herabstuft. Adornos Beschuldigung, dass die verspätete Demokratie in Deutschland Misstrauen gegen Kritik anstachelte, könnte man auch auf Österreich übertragen. Der Kritiker wird zum Kritikaster reduziert. „[D]urch die antikritische Struktur des öffentlichen Bewußtseins wird der Typus des Dissidenten *wirklich* in die Situation des Querulanten gebracht und nimmt querulantenhafte Züge an.“¹⁶¹

Laut Adorno muss der Kulturkritiker erkennen, „dass die Verdinglichung des Lebens selbst nicht auf einem Zuviel, sondern einem Zuwenig der Aufklärung beruhe und dass die Verstümmelungen, welche der Menschheit von der partikularen Rationalität angetan werden, Schandmale der totalen Irrationalität sind“.¹⁶² Bernhard hat es erkannt. Seine Geistesmenschen stehen unter der totalen Macht des Systems, die sie langsam ummodelliert und als Entitäten vernichtet. Das, was das System als geistige Verhaltensweise postuliert, ist Stumpfsinn, gegen den sie schwer oder überhaupt nicht ankämpfen können. „Gerade weil es im eigentlichen Sinn von falschem Bewußtsein keine Ideologie mehr gibt, sondern bloß noch Reklame für die Welt durch deren Verdopplung, und die provokatorische Lüge, die nicht geglaubt werden will, sondern Schweigen gebietet“¹⁶³ müssen Kulturkritiker diese Lage brandmarken und den Individuen zur Erkenntnis verhelfen.

Was aber hier fruchtbar erscheint, wäre auch weitere Theaterstücke, aber auch Prosatexte, nach dem gleichen Prinzip zu analysieren, um eine breitere Perspektive zu erlangen. Hier stellen

¹⁶¹ Adorno 2003m/1969: 790.

¹⁶² Adorno 2003c/1951: 17.

¹⁶³ Adorno 2003c/1951: 29.

sich in den Vordergrund vor allem die Romane *Alte Meister*, *Holzfällen. Eine Erregung* und *Der Untergeher* und die Theaterstücke *Der Weltverbesserer* und *Ein Fest für Boris*. Erst nach einer solchen Analyse könnte man von einer eindeutigen Position Bernhards reden.

Bernhards berühmte Aussage „Ich schreibe, um zu provozieren. Wo wäre sonst die Freude am Schreiben?“¹⁶⁴ wird hier nur als eine weitere Übertreibung gesehen, die eigentlich nur dazu verhalf, ihn und seine Kritik der breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Ob er es geschafft hat, die Individuen zu bewegen, um zu neuen Erkenntnissen zu gelangen, bleibt offen. Man muss sich bewusst sein, dass die Masse unter der Ideologie des Systems und der Kulturindustrie steht. Adorno und Bernhard analysieren die Symptome ihrer Patienten, aber das Symptom wehrt sich jeglicher Interpretation und es ist schwer zu glauben, dass die Patienten das abgeben werden, was sie als Lust begreifen.

¹⁶⁴ Thomas Bernhard, zit. nach: Pfabigan 2012: 37.

8. Literatur

1. Adorno, Theodor W. (2003): *Gesammelte Schriften (= GS)*, Bd. 8: *Soziologische Schriften I*, Frankfurt a/M: Suhrkamp.
2. Adorno, Theodor W. (2003a/1942): Reflexionen zur Klassentheorie, in: *GS*, Bd. 8, 373-391.
3. Adorno, Theodor W. (2003b): *Gesammelte Schriften*, Bd. 10.1: *Kulturkritik und Gesellschaft I*, Frankfurt a/M: Suhrkamp.
4. Adorno, Theodor W. (2003c/1951): Kulturkritik und Gesellschaft, in: *GS*, Bd. 10.1, 11-30.
5. Adorno, Theodor W. (2003d/1953): Zeitlose Mode: Zum Jazz, in: *GS*, Bd. 10.1, 123-137.
6. Adorno, Theodor W. (2003e/1963): Résumé über Kulturindustrie, in: *GS*, Bd. 10.1, 337-345.
7. Adorno, Theodor W. (2003f/1966): Filmtransparente, in: *GS*, Bd. 10.1, 353-361.
8. Adorno, Theodor W. (2003g/1967): Die Kunst und die Künste, in: *GS*, Bd. 10.1, 432-453.
9. Adorno, Theodor W. (2003h/1967): Thesen zur Kunstsoziologie, in: *GS*, Bd. 10.1, 367-374.
10. Adorno, Theodor W. (2003i): *Gesammelte Schriften*, Bd. 10.2: *Kulturkritik und Gesellschaft II*, Frankfurt a/M: Suhrkamp.
11. Adorno, Theodor W. (2003j/1953): Fernsehen als Ideologie, in: *GS*, Bd. 10.2, 518-532.
12. Adorno, Theodor W. (2003k/1953): Prolog zum Fernsehen, in: *GS*, Bd. 10.2, 507-517.
13. Adorno, Theodor W. (2003l/1963): Notiz über Geisteswissenschaft und Bildung, in: *GS*, Bd. 10.2, 495-498.
14. Adorno, Theodor W. (2003m/1969): Kritische Modelle 3, in: *GS*, Bd. 10.2, 783-799.
15. Adorno, Theodor W. (2003n): *Gesammelte Schriften*, Bd. 14: *Dissonanzen, Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt a/M: Suhrkamp.
16. Adorno, Theodor W. (2003o/1938): Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens, in: *GS*, Bd. 14, 14-50.
17. Adorno, Theodor W. (2003p/1962): Einleitung in die Musiksoziologie, in: *GS*, Bd. 14, 169-436.
18. Adorno, Theodor W. (2003q): *Gesammelte Schriften*, Bd. 18: *Musikalische Schriften V*, Frankfurt a/M: Suhrkamp.
19. Adorno, Theodor W. (2003r/1928): Die stabilisierte Musik, in: *GS*, Bd. 18, 721-728.
20. Adorno, Theodor W. (2003s/1930): Bewußtsein des Konzerthörers, in: *GS*, Bd. 18, 815-818.
21. Adorno, Theodor W. (2003t/1931): Warum ist die neue Kunst so schwer verständlich?, in: *GS*, Bd. 18, 824-831.

22. Adorno, Theodor W. (2003u/1932): Kitsch, in: *GS*, Bd. 18, 791-794.
23. Adorno, Theodor W. (2003v/1932): Zur gesellschaftlichen Lage der Musik, in: *GS*, Bd. 18, 729-777.
24. Adorno, Theodor W. (2003w/1934): Musik im Hintergrund, in: *GS*, Bd. 18, 819-823.
25. Adorno, Theodor W. (2003z/1936): Musikpädagogische Schrift: Brief an Ernst Krenek, in: *GS*, Bd. 18, 805-812.
26. Adorno, Theodor W. (2006): *Nachgelassene Schriften*, Bd. 3: *Current of Music: Elements of a Radio Theory*, Frankfurt a/M: Suhrkamp.
27. Adorno, Theodor W. (2006a/1941): On Popular Music, in: *Nachgelassene Schriften*, Bd. 3, 399-476.
28. Adorno, Theodor W. & Horkheimer, Max (2011/1947): *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*, Frankfurt a/M: Fischer.
29. Anderson, Robert (2001): Casals, Pablo, *NGroveD²*, Bd. 5, 225-227.
30. Bartsch, Kurt (1994): Vergangenheitsbewältigung. Kritische Durchleuchtung der Provinz, in: Žmegač, Viktor (Hrsg.): *Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jh. bis zur Gegenwart*, Bd. III/2 (1945-1980), Weinheim: Beltz Athenäum, 790-800.
31. Bernhard, Thomas (1988): *Stücke I*, Frankfurt a/M: Suhrkamp.
32. Bernhard, Thomas (1988a): Der Ignorant und der Wahnsinnige, in: *Stücke I*, 79-169.
33. Bernhard, Thomas (1988b): Die Macht der Gewohnheit, in: *Stücke I*, 251-349.
34. Bonta, Stephen (2001): Violoncello, *NGroveD²*, Bd. 26, 745-765.
35. Diederichs, Barbara (1998): *Musik als Generationsprinzip von Literatur. Eine Analyse am Beispiel von Thomas Bernhards Untergeher*, Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades an der Justus-Liebig-Universität Gießen, online zugänglich: <http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2000/301/pdf/d000103.pdf>
36. Dowden, Steve (2012): The Masterpiece Problem in Thomas Bernhard, in: Lughofer, Johann Georg (Hg.): *Thomas Bernhard: Gesellschaftliche und politische Bedeutung der Literatur*, Wien & Köln & Weimar: Böhlau, 77-86.
37. Fetscher, Justus (1992): Theater seit 1968 – verspielt?, in: Briegleb, Klaus & Wigel, Sigrid (Hg.): *Gegenwartsliteratur seit 1968*, München: DTV, 491-535.
38. Gamper, Herbert (1970): “Eine durchinstrumentierte Partitur Wahnsinn”, in: Botond, Anneliese (Hrsg.): *Über Thomas Bernhard*, Frankfurt a/M: Suhrkamp, 130-136.
39. Honegger, Gitta (1980): Thomas Bernhard: An Introduction, *Performing Arts Journal*, 5, 1, 96-100.

40. Honneth, Axel (2006): Einleitung: Zum Begriff der Philosophie, in: Honneth, Axel & Menke, Christoph (Hg.): *Theodor W. Adorno: Negative Dialektik*, Berlin: Akademie, 11-29.
41. Honneth, Axel & Menke, Christoph (2006): Zur Einführung, in: ibid. (Hg.): *Theodor W. Adorno: Negative Dialektik*, Berlin: Akademie, 1-11.
42. Huyssen, Andreas (1975): Introduction to Adorno, *New German Critique*, 3, 6, str. 3-11.
43. Kittler, Friedrich A. (2003/1985): *Aufschreibesysteme 1800/1900*, München: Wilhelm Fink.
44. Kummer, Elke & Wendt, Ernst (1970): Die Schauspieler in den Schauspielen der Schauspieler, in: Botond, Anneliese (Hg.): *Über Thomas Bernhard*, Frankfurt a/M: Suhrkamp, 116-125.
45. Löwe, Matthias (2012): Erregtes Ich und dezisionistische Ästhetik: Die Auseinandersetzung mit der offenen Gesellschaft im Werk Thomas Bernhards, in: Lughofer, Johann Georg (Hg.): *Thomas Bernhard: Gesellschaftliche und politische Bedeutung der Literatur*, Wien & Köln & Weimar: Böhlau, 55-68.
46. Marx, Karl (1867): Der Fetischcharakter der Ware und sein Geheimnis, in: Marx, Karl: *Das Kapital: Kritik der politischen Ökonomie*, Bd. 1, online zugänglich: <http://www.textlog.de/kapital-fetischcharakter.html> (Zugang: 30.08.2013).
47. Mennemeier, Franz Norbert (2006): Nachhall des absurden Dramas – Thomas Bernhard, in: ibid.: *Modernes Deutsches Drama: Kritik und Interpretation*, Bd. 2 (1933 bis 1970er Jahre), Berlin: Weidler, 278-290.
48. Mittermayer, Manfred (1995): *Thomas Bernhard*, Stuttgart & Weimar: J.B. Metzler.
49. Paddison, Max (1996): *Adorno, Modernism and Mass Culture: Essays on Critical Theory and Music*, London: Kahn & Averill.
50. Pfabigan, Alfred (2012): Motive und Strategien der Österreichkritik des Thomas Bernhard, in: Lughofer, Johann Georg (Hg.): *Thomas Bernhard: Gesellschaftliche und politische Bedeutung der Literatur*, Wien & Köln & Weimar: Böhlau, 35-48.
51. Rothschild, Thomas (1992): Österreichische Literatur, in: Briegleb, Klaus & Wigel, Sigrid (Hg.): *Gegenwartsliteratur seit 1968*, München: DTV, 667-702.
52. Sorg, Bernhard (1992): *Thomas Bernhard*, München: C.H. Beck.
53. Sorg, Bernhard (2012): Natur und Kunst als Matrix des Protestes, in: Lughofer, Johann Georg (Hg.): *Thomas Bernhard: Gesellschaftliche und politische Bedeutung der Literatur*, Wien & Köln & Weimar: Böhlau, 49-54.
54. Strinati, Dominic (1995): The Frankfurt School and the Culture Industry, u: ibid.: *An Introduction to Theories of Popular Culture*, London & New York: Routledge, 51-87.

55. Walsh, Simon (2012): Das Problem liegt auch im *Was*: Thomas Bernhards *Alte Meister* im Spiegel des Diskurses von Nachkriegsösterreich als „Land der Musik“, in: Lughofer, Johann Georg (Hg.): *Thomas Bernhard: Gesellschaftliche und politische Bedeutung der Literatur*, Wien & Köln & Weimar: Böhlau, 103-114.