

SCHWEIGEN DES VERSTUMMTEN

Stille Rebellion und aggressive Gehorsamkeit in Thomas Bernhards Drama ›Ein Fest für Boris‹

Von Reika Hane (Berlin)

Thomas Bernhards Drama ›Ein Fest für Boris‹ kontrastiert die Stummheit der Dienerin mit dem Rede-Exzess der Herrin, die ihr gebietet zu schweigen. Ausgehend von einer Unterscheidung zwischen Schweigen (gewähltem Nicht-Reden) und Verstummen (Nicht-Reden-Können) untersucht der Beitrag anhand der Analyse des Dramentexts Möglichkeiten und Unmöglichkeiten, in der erzwungenen Sprachlosigkeit sich doch zum Subjekt einer Schweige-Handlung zu ermächtigen.

Thomas Bernhard's drama ›Ein Fest für Boris‹ contrasts the silence of the servant with the excessive speech of the mistress who commands her to be silent. Starting from the distinction between an 'act of silence' and silence as a condition of not being able to speak, this article analyzes the text of the drama in order to investigate possibilities and impossibilities of subjective (self-)empowerment through an 'act of silence' in a situation of coerced speechlessness.

1. Einleitung – Ist es ein Schweigen? Ist es ein Verstummen?

Thomas Bernhards Drama ›Ein Fest für Boris‹ (1970, UA 1970) ist bestimmt von den Interaktionen zwischen einer mächtigen und einer untergeordneten Figur: einer Herrin, die in den *dramatis personae* als „Gute“ aufgeführt ist, und ihrer Dienerin Johanna. Die Kommunikation der beiden kennzeichnet eine starke Asymmetrie, die der Machtverteilung zwischen ihnen zu entsprechen scheint: Während die „Gute“, die sich gegenüber Johanna tyrannisch verhält, extrem redselig ist, sodass sich ihre Rede oft einem Monolog nähert, bleibt die Dienerin schweigsam; diese sagt die meiste Zeit nichts, und in den seltenen Fällen, in denen sie sich äußert, sind es nur wenige Worte. Gemäß der Rangordnung spielt Johanna in den Interaktionen überhaupt eine reagierende Rolle: Die Initiative des Gesprächs ergreift sie nur selten; sie antwortet zumeist entweder auf eine von der Herrin gestellte Frage oder wiederholt, was diese gesagt hat.¹⁾ Zudem gebietet die Herrin der Dienerin explizit zu schweigen: als Johanna „*etwas sagen [will]*“, befiehlt die „Gute“:

¹⁾ Im gesamten Stück äußert sich Johanna insgesamt 25 Mal. In sechs Fällen sind es Antworten auf Fragen der „Guten“; zwölf Mal wiederholt Johanna, was die „Gute“ gesagt hat.

„Schweigen Sie“, noch bevor die Dienerin überhaupt zu sprechen beginnt (154).²⁾ Die Asymmetrie auf der Ebene der ‚Sprachhandlung‘ wiederholt sich in umgekehrter Weise auf der Ebene des körperlichen Handelns: Die „Gute“, die bei einem Unfall, bei dem ihr Mann umkam, ihre Beine verlor, sitzt im Rollstuhl. Um sich zu bewegen, benötigt sie die Hilfe von Johanna. Die Unbeweglichkeit der Herrin, die eine Einschränkung ihrer Freiheit bedeutet, wird jedoch zugleich zum Anlass ihrer Machtdemonstration, wenn sie zu einem bestimmten Zweck statt des eigenen Körpers den des anderen einsetzt, mit ihren Befehlen die Dienerin dazu ‚bewegt‘. Die Bewegungen Johannas bezeugen so ebenfalls eher ihre Unterordnung als eine durch körperliche Beweglichkeit ermöglichte Handlungsfreiheit; sie bewegt sich in der Regel anlässlich direkter oder indirekter Aufforderungen der „Guten“.

Die Thematisierung des Herrschaftsverhältnisses, die Immobilität der auf dem Rollstuhl sitzenden Herrin, das Motiv der Beinlosigkeit und nicht zuletzt die auffällige Präsenz des Schweigens machen ›Ein Fest für Boris‹ vergleichbar mit Samuel Becketts Drama ›Endgame‹ (UA 1957 auf Französisch, erschien in englischer Übersetzung 1957).³⁾ Im Text von ›Endgame‹ findet sich das mit „*Pause*.“ markierte Schweigen nicht nur innerhalb einer Figurenrede, sondern auch zwischen zwei Figurenreden. Während die Bühnenanweisung „*Pause*.“ innerhalb einer Rede formal einer Figur zugeordnet ist und sich somit als deren Schweigen verstehen lässt, entzieht sich dieselbe Anweisung zwischen zwei Redebeiträgen der eindeutigen Zuschreibung zu einer Figur und damit auch der Identifizierung als Schweigen – sie steht einer Stille nahe. Diese Schwierigkeit, das „*Pause*.“ zwischen den Figurenreden zuzurechnen, affiziert jedoch auch die Abwesenheit innerhalb einer Figurenrede, die ebenso markiert ist. Im Unterschied zu den mit den Zeichen „...“ und „–“ kenntlich gemachten Auslassungen und Verzögerungen in der Rede erscheint auch das „*Pause*.“ innerhalb der Rede wie der Einbruch einer Stille, keines bloßen Nicht-Sprechens, sondern einer nicht sprachlichen Abwesenheit. Claudia Benthien betrachtet das von der Sprache entkoppelte Zwischen-Schweigen bei Beckett (›Waiting for Godot‹) oder Ödön von Horváth (›Kasimir und Karoline‹) als „eine ‚zusätzliche‘ Figur der Aufführung“, die zu einer „Figur der Stille“ geworden sei. Das Erscheinen derartigen Schweigens bei Horváth und Beckett markiert für Benthien einen Endpunkt im Prozess der „sukzessive[n] semantische[n] Entleerung des Schweigens“ in der Dramatik des 20. Jahrhunderts. Die Ersetzung

²⁾ Hier und im Folgenden zitiere ich aus ›Ein Fest für Boris‹ mit Seitenzahlen in Klammern aus: THOMAS BERNHARD, Ein Fest für Boris, in: DERS., Werke, hrsg. von MARTIN HUBER und WENDELIN SCHMIDT-DENGLER, Bd. 15, hrsg. von MANFRED MITTERMAYER und JEAN-MARIE WINKLER, Frankfurt/M. 2004, S. 137–221.

³⁾ SAMUEL BECKETT, Endgame, in: DERS., The Complete Dramatic Works, London 2006, S. 89–134. In ›Endgame‹ sitzt Hamm, der Herr, „in an armchair on castors“ (ebenda, S. 92); seine Eltern Nagg und Nell haben beim Tandemfahradunfall ihre Unterschenkel verloren. Zudem verbinden die Leere des Zimmers („*Bare interior*“, ebenda, S. 92) und die Wiederholungsstruktur Becketts Stück mit ›Ein Fest für Boris‹. Auf die leere Räumlichkeit und die im Vergleich zu Beckett weit exzessiveren Wiederholungen in Bernhards Stück komme ich unten zurück.

des ‚bereden‘ Schweigens in den Dramen des 18. und 19. Jahrhunderts durch die ‚leere‘ Stille sieht sie als einen zentralen Faktor für die von Peter Szondi bei Ibsen, Tschechow, Strindberg, Maeterlinck und Hauptmann diagnostizierte „Krise des Dramas“, dessen Möglichkeit Szondi zufolge von der „Möglichkeit des Dialogs“ abhängt.⁴⁾

Im Unterschied zu Beckett (wie auch zu Horváth) erscheint die Abwesenheit der Rede bei Bernhard primär als Schweigen einer Figur. Dabei operiert Bernhard, wie ich im Folgenden eingehender zeigen werde, in ›Ein Fest für Boris‹ mit einer extrem ungleichmäßigen Verteilung von Rede und Schweigen zwischen den Figuren, die im Konflikt miteinander stehen. Das Schweigen der Dienerin provoziert einen Rede-Exzess auf der Seite der Herrin, während die Rede der Herrin umgekehrt mehr Schweigen vonseiten ihrer Dienerin zu provozieren scheint. In dieser Dynamik der Selbstverstärkung unterscheidet sich Bernhards Stück von ›Endspiel‹, in dem Herr und Diener gleichermaßen reden und schweigen bzw. in den mit „*Pause*.“ bezeichneten Zustand geraten. Der Konflikt in ›Ein Fest für Boris‹ resultiert aus dem Herrschaftsverhältnis zwischen der „Guten“ und Johanna. Dabei bleibt aber unklar, inwieweit ein Antagonismus zwischen ihnen besteht und vor allem *worum* es dabei geht. Anders als etwa in Bernhards Drama ›Vor dem Ruhestand‹ (1979, UA 1979), in dem sich die redseligen Figuren Rudolf und Vera und die schweigsame Figur Clara das ganze Stück hindurch schematisch auf eine dem Nationalsozialismus gegenüber affirmative und eine kritische Seite verteilen und entsprechend gegensätzliche Positionen vertreten, ist das Schweigen Johannas semantisch schwierig zu bestimmen. Die Uneindeutigkeit beschränkt sich außerdem nicht nur auf die semantische Ebene, sondern erstreckt sich auch auf den Modus: Während die Ambiguität bei der mit „*Pause*.“ markierten Abwesenheit in Becketts ›Endspiel‹ deren Identifizierbarkeit *als* Schweigen betrifft (Ist es ein Schweigen? Ist es eine Stille?), lautet die Frage zum Nicht-Sprechen der Dienerin in ›Ein Fest für Boris‹: Ist es ein Schweigen? Ist es ein Verstummen?

Im Folgenden möchte ich ausgehen von einer Unterscheidung zwischen einerseits dem Schweigen im Sinne eines freiwillig gewählten Nicht-Sprechens – und andererseits dem Verstummen im Sinne eines Nicht-Sprechen-Könnens und nach Möglichkeiten fragen, im Verstummen zu schweigen, d. h. in einer Situation des erzwungenen Stillseins doch zum Subjekt einer Schweige-Handlung zu werden. Genauer gesagt: Möglichkeiten und Unmöglichkeiten, denn es soll um die Chancen, aber auch um die Schwierigkeiten einer solchen ‚Aneignung des Nicht-Sprechen-Könnens‘ gehen. Zuerst möchte ich anhand einiger ausgewählter Passagen aus dem Text des Stückes zeigen, wie diese Dienerin von ihrer Herrin

⁴⁾ Vgl. CLAUDIA BENTHIEN, Die stumme Präsenz. Zur ‚Figur‘ des Schweigens bei Ödon von Horváth, in: *de figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt*, hrsg. von GABRIELE BRANDSTETTER und SYBILLE PETERS, München 2002, S. 195–220, bes. S. 195–204, hier: S. 204 und 197; – vgl. PETER SZONDI, *Theorie des modernen Dramas (1880–1950)*, Frankfurt/M. 1956, hier: S. 16.

zum Verstummen gezwungen wird und wie sich dieses Stummsein in bestimmten Momenten in ein (Ver-)Schweigen verwandelt. Anschließend möchte ich einige Überlegungen über die Möglichkeiten und die Grenzen der Verschiebung des Verstummens ins (Ver-)Schweigen anstellen.

II. *Stille Rebellion und aggressive Gehorsamkeit in ›Ein Fest für Boris‹*

1. *Rebellion der Verstummten*

Die Struktur von ›Ein Fest für Boris‹ prägen Wiederholungen und deren Unterbrechungen.⁵⁾ Die Handlungen der „Guten“ und Johannas folgen alltäglichen Wiederholungsroutinen: „Alles ist jeden Tag tagtäglich/ eine Wiederholung von Wiederholungen“ (142), sagt die „Gute“. In diesem Alltag markieren der Streik der Zeitungsdrucker sowie zwei Feste – ein Maskenball und eine Geburtstagsfeier – Zäsuren. Durch den Streik wird die „Abwechslung“, die der „Guten“ „Die Inserate/ Die Mordfälle/ und das Wetter“ (144) in den Zeitungen bieten, unterbrochen, wobei diese „Abwechslung“ nichts anderes als eine weitere Wiederholung darstellt. Ball und Fest erscheinen ihrerseits in ihren eigenen Wiederholungen: „Diese Bälle sind immer dasselbe/ Immer dieselben Leute/ immer die gleiche schlechte Luft“ (164), kommentiert die „Gute“ nach dem Ball. Auch der besondere Tag der Geburtstagsfeier kehrt jährlich wieder. Das Geburtstagsfest für Boris, den neuen, ebenfalls beinlosen Ehemann der „Guten“, den sie nach dem Tod ihres Mannes im „Asyl“ „ausgesucht“ hat (174), wird jedoch durch dessen Tod abrupt beendet – der einzige Moment im gesamten Drama, in dem der Lauf der Wiederholungen nicht bloß vorläufig *unter-*, sondern endgültig *abgebrochen* wird.

⁵⁾ Die Wiederholung ist ein charakteristisches Stilmerkmal bei Bernhard. Christian Klug zufolge finden sich in Bernhards Theaterstücken Wiederholungen „als rhetorische Figuren; als ‚sprachrealistische‘ Gestaltung Alltagssprachlicher Formulierungsprozesse; als Leitmotiv; als sprachlicher Reflex auf die stupiden Rituale, die das Leben der Protagonisten bestimmen. Ferner [...] als gestalterisches Mittel musikalischer Strukturierung, indem die lockere Motivrekurrenz mittleren und größeren tektonischen Einheiten Kontinuität und Geschlossenheit verleiht“. CHRISTIAN KLUG, *Thomas Bernhards Theaterstücke*, Stuttgart 1991, S. 170f. Als Variationen der Wiederholungsformen ließen sich zudem der Wechsel „zwischen Nominal- und Verbalstil, zwischen den Aktionsarten (aktiv-passiv), zwischen Formulierungen mit oder ohne Modalverb“ feststellen – „ferner variieren Tempus, Kasus, Wortreihenfolge (Epanodos bzw. Chiasmus), Allgemeingheitsgrad (Existenz- und Allsatz) sowie der Adressat der Rede (Gegenüber, Schicksal, Selbstgespräch)“. Ebenda, S. 173. Die Salzburger Festspiele, in deren Rahmen 1967 die Uraufführung des Stücks zwar geplant war, jedoch nicht zustande kam, hätte eine weitere festlich-normative Wiederholung dargestellt, innerhalb derer die Wiederholungen auf der Handlungsebene des Stücks gespielt worden wären. Zur Bernhardschen „Idee des Festspiels für den parabolischen und reflexiven Bruch des Theaterrahmens“ in diesem Zusammenhang sowie zur „Funktionalisierung des Festmotivs im Hinblick auf selbstreflexive Momente und deren Schreibweisen“ in ›Ein Fest für Boris‹ vgl. MIRIAM HALLER, *Das Fest der Zeichen. Schreibweisen des Festes im modernen Drama*, Köln, Weimar, Wien 2002, S. 261–274, hier: S. 269.

Die Figurenrede ist ebenfalls stark repetitiv. Bei den Interaktionen zwischen der Herrin und der Dienerin wird der Sprechakt des Befehlens fast exzessiv wiederholt. Dieses Wiederholen ist für die Beziehung zwischen den beiden Figuren deshalb aufschlussreich, weil der Befehl eigentlich einen definitiven, endgültigen Gestus hat: Beim Befehl fordert ein Sprecher eine andere Person *ultimativ* auf, etwas zu tun (oder im Falle des verbietenden Befehls etwas zu unterlassen). Dabei bezieht sich diese Aufforderung nicht allein auf die Ausführung oder die Unterlassung von etwas, was der Befehl nennt (also seinen ‚propositionalen Gehalt‘), sondern es geht auch um die Befolgung des Befehls selbst: Jeder Befehl will den Angesprochenen dazu nötigen, ihm Folge zu leisten. Daher bezieht sich ein wiederholtes Befehlen potentiell auch noch auf eine weitere Wiederholungsfigur: die wiederholte Befolgung des Befehls. Johanna führt die Befehle der „Guten“ zumeist unverzüglich aus. Umso mehr fällt es auf, wenn sie plötzlich nicht (sofort) gehorcht. Die Stellen in ›Ein Fest für Boris‹, an denen das Gehorchen unterbleibt oder Verzögerungen eintreten, sind bemerkenswert als Momente, in denen die Macht, die durch das Befehlen aktualisiert wird, ihre Wirkung (zunächst) verfehlt.

In ›The Psychic Life of Power‹ weist Judith Butler auf einen Bruch hin, der besteht zwischen der Macht, die es einem Subjekt ermöglicht, als solches zu erscheinen, und der Macht, die dieses Subjekt ausübt. Damit die Macht, die die Bedingung für das Erscheinen eines Subjekts ausmacht, fortbestehen kann, müsse sie durch das Subjekt wiederholt aktualisiert werden. Dabei finde diese Wiederholung niemals auf dieselbe Weise statt.

If conditions of power are to persist, they must be reiterated; the subject is precisely the site of such reiteration, a repetition that is never merely mechanical. As the appearance of power shifts from the condition of the subject to its effects, the conditions of power (prior and external) assume a present and futural form. But power assumes this present character through a reversal of its direction, one that performs a break with what has come before and dissimulates as a self-inaugurating agency. The reiteration of power not only temporalizes the conditions of subordination but shows these conditions to be, not static structures, but temporalized – active and productive.⁶⁾

Das Erteilen eines Befehls ist so ein Moment, in dem die Herrin versucht, die Macht, die ihrer Position als Herrin innewohnt, zu aktualisieren. Der Befehl kann dabei nur in Form einer Anrede gegeben werden. Daher birgt das Befehlen zugleich das Risiko, dass der darin erhobene Machtanspruch negiert wird – etwa indem derjenige, der den Befehl erhält, nicht entsprechend darauf reagiert. Der Herrschende kann zwar versuchen, dieses Risiko zu verringern, indem er zum Beispiel für das Befolgen seines Befehls eine Belohnung verspricht oder umgekehrt Strafe bei Befehlsverweigerung androht. Solche Maßnahmen lassen sich jedoch gerade als Zeichen fehlender Souveränität verstehen. Wenn die Herrin ihren Befehl wiederholt, bekräftigt sie dessen Anspruch einerseits; zugleich multipliziert sie aber

⁶⁾ Vgl. JUDITH BUTLER, *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*, Stanford, CA 1997, S. 12–18, hier: S. 16.

auch die Möglichkeiten ihres Scheiterns. Unterbrechungen, die sich in Bernhards Drama eben dort finden, wo ein Befehl darauf dringt, zum wiederholten Mal ausgeführt zu werden, sind somit potenziell Momente einer Subversion. Für solche subversiven Momente scheint der Streik der Zeitungsdrucker, über den Johanna die „Gute“ informiert, quasi paradigmatisch zu stehen:

DIE GUTE
 [...]

 Warum gibt es denn heute keine Zeitungen

 JOHANNA

 Sie streiken

 DIE GUTE

 Wer streikt

 JOHANNA

 Die Drucker

 DIE GUTE

 Die Drucker

 JOHANNA

 Alle streiken

 DIE GUTE

 Alle streiken

 Auf einmal streiken alle

 Alles streikt

 Alles

 JOHANNA

 Überall wird gestreikt

 DIE GUTE

 Alles streikt (143f.)

Hier bricht Johanna, indem sie die Frage der „Guten“ beantwortet, ihr Schweigen, um dieser den Grund für das Fehlen der Zeitung, also ein gewisses Schweigen der ‚Welt‘, zu erklären. Das Ausbleiben der Zeitung ist Resultat einer kollektiven Unterlassung der Arbeit durch „Drucker“, durch eine Gruppe von Arbeitenden, die anders als Journalisten auf die diskursive Dimension des Mediums keinen Einfluss haben, d. h. durch ein in diesem Sinne schweigendes Kollektiv im Produktionsprozess der Zeitung. Das Verhältnis zwischen Journalisten und Druckern, die ausschließlich mit der materiellen Dimension des Mediums zu tun haben, spiegelt sich im Verhältnis zwischen der Herrin und der Dienerin bei der Rezeption der Zeitung wider: die „Gute“ verbietet Johanna, den Inhalt des für sie vorzulesenden Texts zu verstehen, da dies, so ihre Behauptung, das Anhören des Vorgelesenen unerträglich mache. Die Herrin verlangt also von der Dienerin, ausschließlich die Rolle eines Mediums zu spielen, das das Graphische ins Phonetische verwandelt, während es den Inhalt des Vermittelten ‚intakt‘ bleiben lässt, indem es keinen Einfluss auf ihn ausübt. (Es ist aber unmöglich, etwas auf diese Weise vorzulesen. Die Herrin befiehlt der Dienerin etwas Unmögliches und legt es mit dem unmöglichen Befehl offenbar darauf an, diese zum Scheitern zu bringen, was ihr weitere

Gelegenheit gäbe, die Dienerin anzuschreien, zu beschimpfen, zu peinigen usw.) Insofern lässt sich die Übertreibung bei den oben zitierten Äußerungen Johannas („Alle streiken“, „Überall wird gestreikt“),⁷⁾ die wegen ihrer Eigeninitiative Ausnahmen darstellen, auch als eine auf sich selbst bezogene Aussage lesen, d. h. als Hinweis auf *ihren* „Streik“, ihre Weigerung, die übliche Rolle zu spielen.

Hans Höller bemerkt, dass die Stummheit der Dienerin außerstande ist, das System der Herrschaft zu durchbrechen, das die „Gute“ in und durch die Sprache einrichtet.⁸⁾ Tatsächlich geht die Subversion der Dienerin durch das gesamte Stück hindurch nie so weit, dass die bestehende Herrin-Dienerin-Beziehung zu einem Ende kommt; die „Gute“ bleibt bis zuletzt Herrin, Johanna Dienerin. Doch innerhalb des festgelegten Rollenspiels zeigen sich durchaus Momente, in denen die Machtverhältnisse zwischen der Herrin und der Dienerin ihre Eindeutigkeit verlieren. Solche Momente ereignen sich in und durch die Stummheit der Dienerin, eben weil das Herrschaftssystem in und durch die Sprache konstruiert ist; Schweigen, das die Leerstelle in diesem sprachlich eingerichteten System ausmacht, ist ein Ort, an dem die gegen die Herrschaft widerstehende oder subversive Macht sich einnisten oder entstehen kann. Zum Schweigen der Beherrschten in Bernhards Dramen bemerkt Stefan Kramer im Anschluss an Jang Eun-Soo:

Das Schweigen der Beherrschten ist [...] nicht notgedrungen als ratlose Reaktion, sondern durch ihre Verweigerung als gezielte Gegenaktion zu deuten. Die schweigenden Figuren in Bernhards Dramen werden im subtilen Kräftespiel durch ihr nonverbales Verhalten zu den eigentlichen Handelnden, indem sie den offenbar Mächtigen, die das Sagen haben, ihre Überlegenheit fühlen lassen. Reden und Schweigen werden demnach zu einem Spiel zwischen Macht und Ohnmacht. Dem Schweigen kann nicht widersprochen werden, deshalb taugt es auch zu subtilem Umgang mit Herrschaftsverhältnissen. Allerdings dreht das Schweigen die Machtverhältnisse nicht einfach um, sondern führt sie in eine Unentscheidbarkeit, welche die gefertigten Hierarchien zuallererst in Frage stellt und sie dadurch zum Einsturz bringt: Ist es Macht? Ist es Ohnmacht?⁹⁾

Meines Erachtens betrifft die „Unentscheidbarkeit“ dabei nicht nur die veränderten Machtverhältnisse, die durch die Wirkung der Stummheit von Unter-

7) Die Übertreibung ist neben der Wiederholung ein weiteres charakteristisches Stilmerkmal bei Bernhard. Vgl. WENDELIN SCHMIDT-DENGLER, *Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard*, 2., erweiterte Aufl., Wien 1989.

8) Vgl. HANS HÖLLER, *Kritik einer literarischen Form. Versuch über Thomas Bernhard*, Stuttgart 1979, S. 39f. „[...] *die geschlossene Welt* ist in Thomas Bernhards Theaterstück *die Welt ‚der Guten‘*, sie ist darin die *Herrin*, die sich demonstrativ der nach innen und außen abgesperrten Sprachstrukturen in ihrer Rede bedient, sie schaltet und waltet sprachlich mit den Totalisierungsformeln der Vergeblichkeit, sie besitzt die sprachliche Apparatur, die systematisch die Zerstörung der kommunikativen, praktischen und geschichtlichen Möglichkeiten der Sprache betreibt. Die Sprache ist *ihre Welt*, in ihr besitzt sie nicht nur ihre Entfremdung, sondern auch ihre Herrschaft über die Dienerin.“ Ebenda, S. 39.

9) STEFAN KRAMMER, „redet nicht von Schweigen...“. Zu einer Semiotik des Schweigens im dramatischen Werk Thomas Bernhards, Würzburg 2003, S. 79f. – Vgl. auch: JANG EUN-SOO, *Die Ohn-Machtspiele des Altersnarren. Untersuchungen zum dramatischen Schaffen Thomas Bernhards*. Frankfurt/M. u. a. 1993, S. 176–186.

geordneten eintreten, sondern auch den Modus der Stummheit – d. h., es bleibt ebenfalls ambig, ob die Untergeordneten ihr Schweigen als „gezielte Gegenaktion“ oder überhaupt als Aktion ausführen oder ob sie schlicht nichts sagen oder weiterhin nichts sagen können (d. h. verstummt sind), während ihr Schweigen dessen Wirkung tut.

In einem Typoskript von ›Ein Fest für Boris‹ heißt die Figur der „Guten“ „die Herrin“; die Figur Johanna bezeichnet Bernhard in mehreren Fassungen als „Zofe“.¹⁰⁾ Während die Bezeichnungen der beiden Figuren in den früheren Fassungen die Hierarchie zwischen ihnen festlegen, kommt diese in der Endfassung ausschließlich durch ihre (Sprach-)Handlungen zum Ausdruck, bei denen sich, wie ich im Folgenden zeigen möchte, subtile Änderungen ihrer Machtverhältnisse ereignen. Bernhards Drama intensiviert die Aufmerksamkeit des Lesers und vor allem des Zuschauers auf diese Machtverhältnisse ändernden (Sprach-)Handlungen, indem es sie sich im „Leere[n] Raum“ (141) abspielen lässt.¹¹⁾ Im Folgenden möchte ich anhand einiger Textpassagen Momente des Widerstands und der Subversion betrachten, die sich innerhalb des geschlossenen Herrschaftssystems quasi auf einer Mikroebene ereignen.

2. Exzessives Schweigen

Eine de-struktive, d. h. Machtstrukturen defigurierende und anders rekonstruierende Wirkung des Schweigens lässt sich beispielsweise bei den folgenden Interaktionen zwischen der „Guten“ und Johanna am Anfang des ersten Akts beobachten. Dabei trifft der Effekt des Schweigens, sich der eindeutigen Sinnzuschreibung zu entziehen, nicht nur die Figur der „Guten“, die mit dem Schweigen konfrontiert wird, sondern indirekt auch den Leser des Stücks, der als verwickelter Dritter ebenfalls zum Empfänger desselben Schweigens wird.

Johanna tritt von links mit einem Tisch ein
und stellt ihn neben die Gute

DIE GUTE

Es ist kalt

JOHANNA *rückt den Tisch noch näher an die Gute heran
und stellt sich selbst hinter sie*

DIE GUTE

Es ist doch kalt

Bringen Sie mir die Decke

JOHANNA *zögert*

DIE GUTE *herrscht sie an*

Bringen Sie mir die Decke

¹⁰⁾ Zu Entstehung, Uraufführung und zeitgenössischen Reaktionen auf ›Ein Fest für Boris‹ vgl. den Kommentar in: THOMAS BERNHARD, Werke, Bd. 15 (zit. Anm. 2), S. 449–463.

¹¹⁾ Höller weist darauf hin, dass diese Räumlichkeit die Aufmerksamkeit auf die Figurenreden erhöht. Vgl. HÖLLER, Kritik einer literarischen Form (zit. Anm. 8), S. 14.

Mich friert
 weil ich schon eine Stunde da sitze
 und mich nicht rühre
 JOHANNA *will gehen*
 DIE GUTE
 Warten Sie
 warten Sie
 Haben Sie die Briefe aufgegeben
 die Briefe den Brief an das Asyl
 an den Bürgermeister
 an den Polizeidirektor
erkennt, daß sie sie nicht aufgegeben hat
 Also zerreißen Sie sie
 werfen Sie sie weg
 JOHANNA *will weggehen*
 DIE GUTE
 Nein bringen Sie sie her
 JOHANNA
 Alle (141)

Auf die ersten Worte der „Guten“ („Es ist kalt“) reagiert Johanna mit Handlungen, die in diesem Zusammenhang (zunächst) absurd erscheinen („JOHANNA *rückt den Tisch noch näher an die Gute heran und stellt sich selbst hinter sie*“). Im Unterschied zum bloßen Stillstehen, einer Art ‚Schweigen‘ auf der Ebene der Körpersprache, signalisieren ihre Bewegungen, dass Johanna die Bemerkung der „Guten“ gehört hat und auch darauf eingeht.¹²⁾ In Form einer konstatierenden Aussage äußert die Herrin zunächst implizit eine Aufforderung: Sie will eine Decke.¹³⁾ Indem Johanna Bewegungen macht, die zu den Worten der Herrin nicht passen, ignoriert sie diese Aufforderung. Dabei zeigt ihr Standort, hinter der Herrin, „zwar einerseits ihre (auf weitere Befehle wartende) Dienstbereitschaft, macht aber andererseits mit

¹²⁾ Ulrich Gaier nennt verschiedene mögliche Interpretationen der Handlung Johannas: „Johanna hat über ihrer Beschäftigung mit dem Tisch die Feststellung ‚Es ist kalt‘ nicht gehört, oder sie ist stumpfsinnig und erwartet einen direkten Befehl, oder sie ist renitent und gehorcht nur dem verschärften Druck, oder sie nimmt an, daß es der ‚Guten‘ nicht tatsächlich kalt ist, sondern daß diese ihren blinden Gehorsam oder ihre endlose Gutmütigkeit durch einen unsinnigen Wunsch prüfen will.“ ULRICH GAIER, Ein Fest für Boris oder das Ende der Hermeneutik, in: Der Deutschunterricht 36 (1984) H. 3, S. 34. Dem könnte man z. B. auch die Hypothese hinzufügen, dass Johanna eine Sprachstörung hat. Allerdings bleiben diese Interpretationsmöglichkeiten nicht gleich wahrscheinlich. Mit dem Fortgang des Stücks, in dem die Interaktionen zwischen der „Guten“ und Johanna allmählich bestimmte Merkmale zeigen, verringert sich die Wahrscheinlichkeit bestimmter Interpretationen (das unabsichtliche Überhören Johannas, ihre Stumpfsinnigkeit, Sprachstörung).

¹³⁾ Gaier zufolge enthält die Äußerung der „Guten“ eine dreistufige Aufforderung: „[...] die Hilfsperson soll ihr zunächst zustimmen, daß es kalt ist (die „Gute“ formuliert nicht subjektives Empfinden ‚Mir ist kalt‘, sondern macht eine allgemeine Feststellung), soll zweitens daraus den Schluß ziehen, daß die Hilfsbedürftige friert, und soll drittens das reibungslose Funktionieren des Dienstverhältnisses demonstrieren, indem sie ohne direkte Aufforderung eine Decke holt.“ Ebenda, S. 34.

ihrer ignorierenden Haltung die Fortsetzung der Aufforderung durch etwaigen Blickkontakt unmöglich“, wie Krammer kommentiert.¹⁴⁾ Durch die Vermeidung des Blickkontakts lässt die Dienerin ihren Blick gegenüber der Herrin ‚schweigen‘ und bringt den Blick der Herrin ebenfalls zum ‚Schweigen‘. Die „Gute“ muss daher dasselbe nochmals mit Nachdruck wiederholen („Es ist doch kalt“), um dann ihre Aufforderung explizit in Form eines Befehls auszusprechen („Bringen Sie mir die Decke“). Dieser Befehl gleich im Anschluss an die vorherige Äußerung lässt sich als eine vorbeugende Maßnahme verstehen, um zu verhindern, dass ihre mit der konstatierenden Aussage implizit geäußerte Aufforderung nochmals von der Dienerin ignoriert oder abgelehnt wird. Indem die „Gute“ pausenlos redet, tilgt sie die Möglichkeit, dass ihr Johanna wiederholt eine unerwünschte Antwort in Form eines Schweigens und/oder unpassender Handlungen gibt, was die Macht der Herrin erneut in Frage stellen würde. Dabei ist ihr Befehl zwar Zeichen und Demonstration ihrer Macht, aber er verrät zugleich ihr Scheitern beim vorausgegangenen Versuch, Macht in subtilerer Manier auszuüben. Johannas wortlose Reaktion erzwingt den expliziten Befehl, und auf diese Weise offenbart sie einen Souveränitätsmangel auf der Seite der Herrin.¹⁵⁾ Als Johanna auch weiterhin „zögert“, dem Befehl Folge zu leisten, lässt ihre Weigerung die „Gute“ ihre Macht in gesteigerter Form nochmals demonstrieren, indem sie denselben Befehl lauter und heftiger wiederholt („DIE GUTE herrscht sie an! Bringen Sie mir die Decke“). Dies bekräftigt umso mehr das Scheitern des zuvor erteilten Befehls, und verschlimmert das Scheitern, denn je höher der Druck ist, mit dem Macht durchgesetzt werden soll, desto stärker ist auch deren Negation im Fall der Wirkungslosigkeit.

Nach dieser Wiederholungssequenz „will“ Johanna „geben“. Dabei bleibt ihre endgültige Absicht unklar, da Johanna keine verbalen, akustischen oder gestischen Zeichen gibt, die Anhalte für die Interpretation ihrer Bewegung bieten würden; man kann nicht wissen, ob die Dienerin, die zuvor dem Befehl nicht Folge geleistet hatte, nun beabsichtigt, ihn schließlich auszuführen oder nicht. Die „Gute“ gibt dann einen neuen Befehl („Warten Sie/ warten Sie“), was sich ebenfalls nicht eindeutig interpretieren lässt: es kann ein Versuch der Herrin sein, die abermalige Befehlsverweigerung der Dienerin zu verhindern; möglich ist aber auch, dass die „Gute“ Johannas Geste als Ansatz zur Befehlsausführung, als Zeichen ihrer Gehorsamkeit betrachtet und sich damit begnügt; oder der Befehl kann lediglich auf die unbeständige Laune der Herrin hindeuten. Klar ist hingegen, dass die Herrin selber durch ihren neuen Befehl die Ausführung des früheren Befehls verhindert. Insofern der neue Befehl die Annullierung des vorherigen bedeutet, befiehlt sie dabei gewissermaßen gegen sich selbst. Danach ist von „Briefen“ die Rede, die

¹⁴⁾ KRAMMER, „redet nicht von Schweigen ...“ (zit. Anm. 9), S. 107.

¹⁵⁾ Vgl. die folgende Bemerkung Krammers: „Mit dem direkten Befehl demonstriert die Gute zwar dann ihren Machtanspruch, demontiert ihn dadurch aber gleichzeitig. Denn schließlich sind es Johanna und ihr Schweigen, die sie dazu zwingen, das Herrschaftsverhältnis voll auszuspielen.“ Ebenda, S. 107.

Johanna offenbar trotz eines Befehls der „Guten“ nicht abgeschickt hat. Nach einem weiteren Befehl („Also zerreißen Sie sie“) sowie dessen Variation („werfen Sie sie weg“) bewegt sich Johanna wiederum, als ob sie weggehen wolle, und die wortlos ausgeführte Bewegung ist ein weiteres Mal nicht eindeutig interpretierbar. Die Herrin gibt daraufhin nochmals einen Befehl, der den vorherigen Befehl negiert („Nein bringen Sie sie her“). Der Widerruf des Befehls ist seinerseits ein Befehl (dem vorausgehenden Befehl nicht zu folgen) und damit Ausübung der Befehlsgewalt. Doch wer widerruft, schreibt in die Geschichte seiner Macht ein Moment der (Selbst-)Negierung ein, das jede weitere Aktualisierung der Macht heimsuchen und komplizieren kann. Der Gegenbefehl bzw. der Widerruf des eigenen Befehls negiert dann nicht nur den vorherigen Befehl, sondern tendenziell die Macht des Befehlenden selbst: ein wiederholter Widerruf von Befehlen untergräbt die Autorität des Befehlenden.¹⁶⁾ Auf den Befehl, Briefe herzubringen, antwortet die Dienerin zum ersten Mal verbal – mit einer Nachfrage („Alle“), die die Ausführung des Befehls erwarten lässt. Tatsächlich bringt Johanna der „Guten“ anschließend die Briefe.

In der Sequenz, die der oben zitierten Passage am Anfang des Stücks folgt, stellt sich heraus, dass der Tisch, den Johanna näher an die „Gute“ heranrückt, mit deren Manie des Briefschreibens zu tun hat. Die „Gute“ schreibt immer wieder Briefe, nur um sie zu zerreißen (bzw. sie Johanna zerreißen zu lassen), worunter sie selbst leidet. Wenn die „Gute“ Johanna befiehlt, Briefe abzuschicken, führt diese den Befehl nicht aus. Durch ihre selektive Unterlassung trägt Johanna so ihrerseits zur Monologisierung des Briefschreibens bei. In diesem Zusammenhang ließe sich Johannas erste Handlung („*Johanna tritt von links mit einem Tisch ein und stellt ihn neben die Gute*“) auch als Ausführung eines vorausgegangenen Befehls der „Guten“ lesen, der zwar im Stück nicht explizit erteilt wird, in Anbetracht der vielen Wiederholungsstrukturen aber als Möglichkeit denkbar ist. In diesem Fall würde der Widerstand der Dienerin darin bestehen, den Befehl der Herrin zum falschen Zeitpunkt auszuführen, wobei sie das Übermaß von Befehlen ausnutzt, die ihr die tyrannische Herrin gibt. Ihre zweite Handlung („*JOHANNA rückt den Tisch noch näher an die Gute heran*“) wäre dann nicht bloß eine unpassende Reaktion, sondern eine, die die Herrin zum Schreiben von Briefen drängt. Die erste verbale Antwort Johannas „Alle“ macht dem Leser kenntlich, dass es mehrere Briefe gibt, die sie trotz des Befehls der „Guten“ nicht abgeschickt hat. In dieser Hinsicht lässt sich das Wort „Alle“ verstehen auch als ironischer Hinweis auf ein Zeugnis für die Ohnmacht der Briefschreiberin, die eben nur schreiben, aber ihre Briefe nicht abgeben kann, sowie für die Macht der Botin, die durch ihre Unterlassung

¹⁶⁾ Bernhard lässt dort die Selbst-Negierung der Macht sich bis zur Absurdität steigern, wo die „Gute“ Johanna befiehlt, ihr etwas zu verbieten („Ich befehle Ihnen mich keine Briefe mehr/ schreiben zu lassen“, 143), oder ihrem Befehl nicht zu folgen und das Gegenteilige zu tun („Wenn ich sage zerreißen Sie meine Briefe/ gehn Sie hinaus und lesen Sie sie/ und erst wenn Sie sie gelesen haben/ werfen Sie sie weg/ Zerreißen Sie sie/ Und wenn ich sage Sie dürfen sie/ bevor Sie sie wegwerfen nicht lesen/ lesen Sie sie“, 146).

verhindert, dass die Adressierende zur Senderin wird und die Adressaten zu den Empfängern werden.

Die Uneindeutigkeit darüber, was die Handlungen Johannas bedeuten, entsteht dadurch, dass Johanna *mehr schweigt, als die „Gute“ sie auffordert zu schweigen*. Dieses exzessive Schweigen unterscheidet sich formal nicht von dem Schweigen, das ihre Herrin von ihr fordert. Ihr Stillsein differenziert sich aber dort, wo es der Erwartung der Herrin nicht entspricht; es bekommt Momente des Widerstandes gegen die Kontrolle, die die Herrin über die Dienerin auszuüben versucht. Ob Johanna dabei ihr Schweigen im Sinne einer bewussten rebellischen Schweige-Strategie übersteigert, bleibt letztlich unklar, obwohl die Art, wie sie vom Streik der Zeitungsdrucker spricht, in eine solche Richtung deutet; im Text von ›Ein Fest für Boris‹ fehlen Hinweise, die es erlaubten, über diesen Punkt Sicherheit zu gewinnen. Doch unabhängig von der Absicht der Dienerin provoziert ihr Schweigen Äußerungen der Herrin, welche deren Macht untergraben. In solchen Momenten hört das Schweigen der Dienerin auf, ein bloßes Zeichen ihrer Ohnmacht zu sein.

3. *Gehorsam-aggressive Stummheit*

Widerstehende oder rebellische Kräfte setzt Johanna Stummheit nicht nur durch den Exzess frei. Sie werden vor allem auch durch die Wahrnehmung der Herrin erzeugt, die im gehorsamen Schweigen der Dienerin, das ihrer Aufforderung nachkommt, ein anderes Schweigen zu hören glaubt. Dies bringt die Herrin selbst zur Sprache:

Erinnern Sie sich noch
wie ich Sie jeden Tag tagtäglich
um ein Paar Strümpfe geschickt habe
und jedesmal in ein anderes Geschäft
Sie wissen ja auch nichts vom Lord Byron
Ich hab Sie jeden Tag um ein Paar Strümpfe geschickt
obwohl ich keine Beine mehr habe
und obwohl Sie genau gewußt haben daß ich keine Beine mehr habe
[...]
Jeden Tag in diesen drei Jahren
habe ich Sie immer um Punkt drei gefragt
wie spät es ist
und Sie haben mir immer geantwortet
Drei Uhr
Wenn Sie mir einmal nicht geantwortet hätten
wenn Sie mir nur ein einzigesmal nicht geantwortet hätten
Es ist ein Spiel
[...]
Es ist die Finsternis
Und das Nachdenken
Und das Nichtstun

Weil Sie mich ununterbrochen allein lassen
wenn ich rede
Sie stehen die ganze Zeit da und bewegen sich nur
wenn ich Ihnen befehle bewegen Sie sich (158–160)

In dem Moment, da die „Gute“ von Johanna etwas Anderes als ein gehorsames Schweigen will, nimmt deren Gehorsamkeit selbst eine aggressive Wendung. Johanna wehrt sich nicht gegen die Unterdrückung durch die Herrin, die ihr untersagt, Partnerin eines Dialogs zu sein; sie überschreitet die Rede-Rolle, die ihr zugewiesen wird, nicht. Dadurch trägt sie auf passive Weise dazu bei, dass sich die absurden täglichen Rituale wiederholen. (Dieses Schweigen lässt aber nicht nur die Herrin, sondern auch die Dienerin im Rollenspiel bleiben, ohne dass sie ihre unterlegene Position verlassen könnte. In diesem Sinne schweigt Johanna nicht nur gegen die Herrin, sondern auch gewissermaßen gegen sich selbst. Einen Kontrast dazu bildet die Wirkung der oben zitierten *Äußerungen* Johannas über den Streik der Zeitungsdrucker. Während es normalerweise die Dienerin ist, die die Äußerungen der Herrin repetiert, wiederholt diese dort zwei Mal, was die Dienerin gesagt hat.)¹⁷⁾ Indem Johanna absurde Befehle gehorsam ausführt oder Antworten gibt, die sich nahtlos in den Redestrom der „Guten“ einpassen, wobei diese sich, wie sie selber sagt, der Absurdität bewusst ist, macht die Dienerin unabhängig von ihrer Absicht die Herrin für diese selbst zu einer komischen Figur, die sich von der eigenen Dienerin schweigend beobachtet sieht. Johanna spielt das Rollenspiel stillschweigend mit, was die Tragikomik im Gang hält:

Weil Sie eine intelligente Person sind
Und weil Sie so intelligent sind
schweigen Sie oft
Es ist Mißbrauch
alles ist Mißbrauch
Auf intelligente Weise Ihre Schweigsamkeit
die Schweigsamkeit Ihrer Intelligenz (148)

Sie sind intelligenter als Sie mir zeigen wollen
Sie zeigen mir nur Ihre oberflächliche Intelligenz (158)

Die Herrin leidet unter der Intelligenz der Dienerin und unterstellt ihr, ihre Intelligenz absichtlich nicht zu zeigen. Johanna bestätigt dies weder, noch widerspricht sie – sie schweigt auch dazu. Dabei ist es die Herrin selbst, die ihr jede Gelegenheit raubt, bei der ihre Intelligenz oder ihre Dummheit zum Ausdruck kommen könnte. Doch eben dadurch wird ihre Intelligenz für die Herrin ‚unermesslich‘. Die Herrin *macht* hier die Dienerin zum Subjekt der Schweige-Handlung, unabhängig davon, ob Johanna ihrerseits in ihrem Verstummen eine Schweige-Handlung auszuführen beabsichtigt. Die Herrin konstruiert sich in der

¹⁷⁾ „JOHANNA Die Drucker/ DIE GUTE Die Drucker/ JOHANNA Alle streiken/ DIE GUTE Alle streiken“ (144)

schweigenden Dienerin ihr eigenes übermächtiges Gegenbild als Widerspiegelung ihrer Beunruhigung.

III. *Wie man im Verstummen (nicht) schweigen kann*

Die Wirkung des Schweigens der Dominierten, die die bestehenden Machtverhältnisse destabilisiert, lässt sich anhand dessen diskutieren, was Roland Barthes in ›Das Neutrum‹ die polyphone Struktur des Schweigens nennt:

Das Schweigen ist nicht ein Zeichen im eigentlichen Sinne, es verweist nicht auf ein Signifikat: es ist wie das *tacet* einer Partitur (Violine); syntagmatischer Wert: im Diskurs füge ich Leerstellen ein, nicht an sich, sondern im Verhältnis zu dem, was ich denke; der syntagmatische Wert in einer Polyphonie verfügt über mindestens drei Dimensionen: was ich denke + was ich sage oder nicht sage + was beim anderen ankommt (denn mein ‚Schweigen‘ wird nicht unbedingt als ‚Schweigen‘ aufgenommen!).¹⁸⁾

Während ich rede oder schweige, spricht sozusagen meine ‚innere‘ Stimme. Was meine ‚innere‘ Stimme spricht („was ich denke“), kann der andere etwa anhand meines Gesichtsausdrucks oder meiner Gestik möglicherweise bis zu einem bestimmten Grad erraten, aber nicht in *derselben* Deutlichkeit vernehmen wie das Ausgesprochene. Wenn der andere mein Schweigen ‚hört‘, wird ihm das, was meine ‚innere‘ Stimme spricht, als Unausgesprochenes, als Leerstelle im Diskurs präsent. Und diese Leerstelle kann beunruhigend sein. Petra Gehring bemerkt zur Unruhe, zu „Suchbewegungen“, die ein als Leerstelle bemerkbar gewordenenes Schweigen veranlasst:

Wird ein Schweigen eigens auffällig und gewissermaßen hörbar, dann entsteht der Verdacht eines UnGesagten. Es öffnet sich in der Kommunikation eine noch verborgene Sinn-Dimension. Von hier aus gewinnt das Schweigen Ereignischarakter; es entsteht der Eindruck eines Geheimnisses oder wenigstens, um eine Unterscheidung von Derrida aufzugreifen, des Rätsels, also desjenigen Geheimnisses, das nicht vollständig dunkel bleiben will, sondern ein Verstecktes andeutet, um Neugier zu wecken und Suchbewegungen zu initiieren. Sofern sich Geheimnisse oder Rätsel nur irgendwie abzeichnen, kommen sie einer Aufforderung zur Fortsetzung der Kommunikation gleich, und Worte können sich am Schweigen entzünden. Die vorhandenen Anknüpfungspotenziale laden ein, und noch die trotzig verweigerte Rede dient der Spekulation.¹⁹⁾

Das Schweigen der Dienerin in ›Ein Fest für Boris‹ ereignet sich auf der Ebene der zweiten Stimme der Polyphonie („was ich sage oder nicht sage“). Das Redeverbot, das die „Gute“ verhängt, ist ein expliziter Versuch, die *Außerungen* ihrer Dienerin zu regulieren, und damit hat sie Erfolg. Doch während das Schweigebot wirksam ist, das die zweite, äußere Stimme betrifft, kann die erste Stimme

¹⁸⁾ ROLAND BARTHES, *Das Neutrum*. Vorlesung am Collège de France, 1977–1978, hrsg. von ÉRIC MARTY, Texterstellung, Anmerkungen und Vorwort von THOMAS CLERC, übers. von HORST BRÜHMANN, Frankfurt/M. 2005, S. 59.

¹⁹⁾ PETRA GEHRING, *Das Echo als Schweigen. Zur Phänomenologie des vollständigen Verstummens*, in: *Schweigen und Geheimnis*, hrsg. von KURT RÖTTGERS und MONIKA SCHMITZ-EMANS unter Mitarbeit von UWE LINDEMANN, Essen 2002, S. 136.

(„was ich denke“) weiter sprechen. Die Dominierende weiß dabei, dass die ‚innere‘ Stimme der Unterdrückten nicht mit der ‚äußeren‘ Stimme, also mit ihrem Schweigen nach außen hin, übereinstimmt; sie weiß, dass diese nicht deswegen schweigt, weil sie nichts zu sagen hat. Die „Gute“ wird durch das Schweigen Johannas an die Grenze ihrer Selbstkontrolle getrieben. Genau das, was sie zu wissen begehrt – nämlich was in diesem Schweigen steckt –, kann die Herrin aber nicht erfahren, eben weil sie ihrer Dienerin verbietet, sich zu äußern. So erzeugt das Redeverbot der Herrin, das seine Wirkung erzielt, gerade dadurch ein Geheimnis, das sich ihrer Kontrolle entzieht. Wegen dieses Geheimnisses kann das Schweigen der Dienerin ihre Herrin in die Paranoia treiben. Barthes bemerkt: „In der Tat ist in jeder ‚totalitären‘ oder ‚totalisierenden‘ Gesellschaft das Unausgesprochene ein Verbrechen, denn es entzieht sich der Macht; daher ist es der Nullpunkt, die signifikante Stelle, der Joker jedes Verbrechens [...]“²⁰) Die Unterdrückung der Redefreiheit führt andererseits dazu, dass auch das Reden der Dominierten etwas Unausgesprochenes vermuten lässt. Daher ist die Herrin mit Äußerungen der Dienerin, die ihrem Gebot gehorchen, nur auf eine bestimmte Weise zu reden, nicht etwa zufrieden, sondern wird umgekehrt davon hysterisiert. Die Figur der Herrin lässt sich als Karikatur einer Macht lesen, die unter dem Geheimnis leidet, das sie durch ihre erfolgreiche Unterdrückung selber erzeugt.

Eine Differenzierung des Schweigens in ›Ein Fest für Boris‹ wird dort bemerkbar, wo die monologisierende Herrin ihre Rede an die schweigende Dienerin richtet und so den Raum für eine Interaktion öffnet. Wenn die „Gute“ Johanna einen Befehl gibt, fordert sie diese auf, die im Befehl aktualisierte Macht anzuerkennen. Die Anrede der Herrin lässt jedoch der Dienerin zugleich verschiedene Antwortmöglichkeiten: den Befehl ausführen oder nicht ausführen; ihn sofort oder später ausführen; ihn teilweise ausführen; die Befehlsausführung verbal verweigern; die Absicht zur Ausführung des Befehls äußern oder nicht äußern usw. Wenn die Dienerin dem Befehl der Herrin mit einem Schweigen erwidert, das deren Schweigegebot nicht explizit missachtet, es aber *übersteigt*, wird damit unter den diversen Antwortmöglichkeiten eine aktualisiert, die den Unterschied zwischen Gehorsam und Auflehnung nahezu unentzifferbar macht. Indem die Schweigende dabei keine Zeichen gibt, die Anhalte für die Interpretation ihres Schweigens bieten würden, wird die oben genannte polyphone Struktur des Schweigens aktiviert; ihr Schweigen wird zu einer Leerstelle, die sich der eindeutigen Sinnzuschreibung entzieht. Die Polyphonie als Vielfalt möglicher Stimmen wird zu einer Waffe gegen diejenige Herrschaft, die Einstimmigkeit herstellen will.

Das Schweigen Johannas, das in bestimmten Momenten mehrdeutig wird, ist mit dem „schweigende[n] Schweigen“²¹) der Massen vergleichbar, von dem Jean Baudrillard in ›Schweigen der Massen, Schweigen der Wüste‹ schreibt.

²⁰) BARTHES, Das Neutrum (zit. Anm. 18), S. 59f.

²¹) JEAN BAUDRILLARD, Schweigen der Massen, Schweigen der Wüste, übers. von MAIKE ALBATH, in: Schweigen. Unterbrechungen und Grenze der menschlichen Wirklichkeit, hrsg. von DIETMAR KAMPER und CHRISTOPH WULF, Berlin 1992, S. 86–94, hier: S. 87.

Die freiwillige Knechtschaft, das Schweigen der Massen, ist kein dummes Schweigen ersten Grades, sondern zweiten Grades: ein gigantischer Zufluchtsort, um vor dem Imperativ der Macht und des Willens zu fliehen. Schwindel des Schweigens, um sich der Transparenz des Wortes zu entziehen, des Diskurses und des Gesellschaftsvertrages, die an das Wort gebunden sind./ Es ist ein Schweigen in seiner Tiefe, das die Beraubung des Wortes verdoppelt; denn sicherlich ist die erste Aktion der Macht diejenige, uns das Wort zu entsagen. Nunmehr verdoppelt dieses Schweigen die objektive Entfremdung in einem Spiel der Induktionen, in einer Art Strategie des Schweigens. [...] Diese Strategie kann verhängnisvoll genannt werden, weil sie anstelle der Zeichen der Freiheit, der Rache, des Kampfes, des Dialogs usw. (alles Dinge, die für uns die Eigenschaften des freien Menschen zusammenfassen, des souveränen Menschen), im Gegenteil diese Überentfremdung wählt, die Verdopplung der eigenen, negativen Bedingung, welche das Schweigen ist. Ein Schweigen, das plötzlich unentzifferbar wird, denn es sinkt auf irgendeine Weise eine Ebene tiefer.²²⁾

Das Schweigen der Massen bedeutet also zunächst ihren des Wortes beraubten *Zustand*, in den sie durch die „Aktion der Macht“ gedrängt werden. Dieser Zustand der Wortlosigkeit macht ihre „negative Bedingung“ aus. Eine strategische Dimension nimmt das Schweigen an, wo die Massen die Wortlosigkeit, in die sie durch die Macht gedrängt werden, eigens wählen und so das Verstummen in ein *aktives Schweigen* verschieben. Wenn eine Verdopplung der „Beraubung des Wortes“ stattfindet, ist die Beraubung keine „Aktion der Macht“ mehr, ist das Subjekt der Beraubung nicht mehr die Macht, sondern es sind die Massen, die sich des Wortes berauben (die „freiwillige Knechtschaft“).

In Bezug auf eine solche „Strategie des Schweigens“ stellt sich allerdings die Frage: Wie kann sich das aktive Schweigen vom Verstummen abheben, wie kann sich die Differenz zwischen den beiden Modi der Wortlosigkeit den anderen (d.h. Gegenüberstehenden, Dritten, Zeugen – gegebenenfalls auch anderen Schweigenden) mitteilen? Auf welche Weise kann der Schweigende den anderen zu erkennen geben, dass es sich bei seinem Schweigen nun um ein *anderes* Schweigen handelt, zumal wenn das Schweigen über sich selbst schweigt, also weder sich selbst erklärt noch auf sich selbst aufmerksam macht? Wie Barthes schreibt: „[...] mein ‚Schweigen‘ wird nicht unbedingt als ‚Schweigen‘ aufgenommen!“

Baudrillard nennt zwei Beispiele für das, was er den „verhängnisvollen Konformismus“ nennt. Beide Male handelt es sich um ein Schweigen, das unter bestimmten Bedingungen als solches erscheinen kann. Es sind zwei Fälle von Gefangenschaft. Das erste Beispiel ist der Langstreckenläufer in dem auf Alan Sillitoes Erzählung basierenden Film ›The Loneliness of the Long-Distance Runner‹: Ein Junge, der aus einer ärmlichen Umgebung stammt und wegen Diebstahls in eine Erziehungsanstalt eingewiesen wurde, vertritt seine Anstalt beim Wettlauf gegen eine Eliteschule. Kurz vor dem Ziel bremst er ab, obwohl er den Sieg vor Augen hat. Das zweite Beispiel ist die Geschichte eines Gefangenen namens Gilmore, der seine Begnadigung, nachdem diese wegen einer Änderung

²²⁾ Ebenda, S. 90.

der öffentlichen Meinung wahrscheinlich geworden war, ablehnte und die Hinrichtung verlangte, zu der er verurteilt worden war.²³⁾

Beim ersten Beispiel hatten die Zuschauer zu dem Zeitpunkt, da der Junge aufhört zu laufen, bereits reichlich Gelegenheit, sich von seinem Können als Läufer zu überzeugen. Erst vor diesem Hintergrund zeigt sich seine Unterlassung des Gewinnens (sein ‚Schweigen‘) als solche. Die anderen Häftlinge, die nicht laufen (‚reden‘) dürfen bzw. können, haben von vornherein keine Option, das Laufen aus eigenem Willen zu unterlassen, es als Schweigen bemerkbar zu machen. Beim zweiten Beispiel konnte der Todeskandidat die staatliche Ordnung nur deshalb gegen die inszenierte Übereinstimmung von Regierungsmacht und öffentlicher Meinung ausspielen, weil ein Konflikt zwischen Staat und Bürgern die Rahmensituation veränderte. Gäbe es den öffentlichen Druck zur Begnadigung nicht, wäre Gilmores *freiwillige* Fügung in die juristische Ordnung (d. h. sein einstimmendes Schweigen) vom Verstummen eines Verurteilten, der dem Urteil folgen *muss*, nicht unterscheidbar. Außerdem gelangt das Schweigen oder das Verstummen eines Gefangenen, das sich am Rande der Gesellschaft ereignet, selbst nach einem Prozess, der öffentliche Aufmerksamkeit erweckt hat, gewöhnlich kaum an die Öffentlichkeit.

In den beiden Beispielen kommen zudem bemerkenswerterweise die Massen, mit denen Baudrillard die „Strategie des Schweigens“ assoziiert, nicht vor. Die Beispiele betreffen einzelne Helden-Figuren, deren Schweige-Akte innerhalb konventioneller Erzählstrukturen präsentiert werden. Vom „Schweigen der Massen“ schreibt Baudrillard im Zusammenhang mit einem „politische[n] Programm“:

[...] das Schweigen der Massen ist ein verbündetes Schweigen. Es besteht aus jener Verbündetheit, aus jener Zweideutigkeit, die auf der anderen Seite das große Spiel der freiwilligen Knechtschaft ist, verstanden als verhängnisvolle Strategie: ein politisches Programm, das, ohne Blutvergießen, die Machtlosigkeit der Macht und das Verschwinden des Politischen betrachtet. / [...] / Das Schweigen der Massen ist die einzig wirkliche Herausforderung, die heute gegen die tyrannische, terroristische Organisation des Sozialen gerichtet werden kann.²⁴⁾

Dieses politische Programm der im und durchs Schweigen Verbündeten ähnelt in gewisser Hinsicht dem, was Michel Foucault in einem Gespräch mit Gilles Deleuze von jenem Widerstand gegen die Macht sagt, der durch die Unterdrückten über geographische Entfernung und Differenzen der jeweiligen konkreten Situationen der Unterdrückung hinweg als Verbündete geleistet werde:

[...] if the fight is directed against power, then all those on whom power is exercised to their detriment, all who find it intolerable, can begin the struggle on their own terrain and on the basis of their proper activity (or passivity). [...] They naturally enter as allies of the proletariat, because power is exercised the way it is in order to maintain capitalist exploitation. They genuinely serve the cause of the proletariat by fighting in those places where they find themselves oppressed. Women, prisoners, conscripted soldiers, hospital patients, and homosexuals have

²³⁾ Vgl. Ebenda, S. 91f.

²⁴⁾ Ebenda, S. 90.

now begun a specific struggle against the particularized power, the constraints and controls, that are exerted over them. [...] And these movements are linked to the revolutionary movement of the proletariat to the extent that they fight against the controls and constraints which serve the same system of power.²⁵⁾

Dieses politische Programm kritisiert Gayatri Chakravorty Spivak in ›Can the Subaltern Speak?: „[...] the substantive concern for the politics of the oppressed which often account for Foucault’s appeal can hide a privileging of the intellectual and of the ‚concrete‘ subject of oppression that, in fact, compounds the appeal.“²⁶⁾ Dieselbe Kritik wäre auch am Programm der schweigenden Massen zu formulieren, das ein Konzept *Baudrillards* ist, der über das Schweigen der Massen *schreibt (redet)*. Es stellen sich also die Fragen: Beobachtet und beschreibt Baudrillard die „Strategie des Schweigens“, die die Massen anwenden, oder generiert er sie vielmehr im Akt des Schreibens? Kann das „schweigende Schweigen“ der Massen, sich von deren Verstummen abhebend, hörbar werden, ohne dass Baudrillard ihnen das in seinem theoretischen Diskurs attestiert? Können die Massen aus eigener Kraft zum Subjekt des Schweigens werden, und wenn ja, wie? Gibt es *ein* kollektives Schweigen der Massen – d. h., gibt es eine Vereinigung, eine Solidarisierung im Modus des Schweigens? Und existieren die Kollektive, von denen Baudrillard spricht, überhaupt, oder handelt es sich bei den genannten Massen nicht um die Konstruktion eines Diskurses, den jemand ‚von außen‘ führt, ohne dazuzugehören?

Das Schweigen kann dort zur Strategie der Ohnmächtigen werden, wo die Möglichkeit auftaucht, das eigene Verstummen so zu verschieben, dass es von anderen als ein aktives Schweigen wahrnehmbar wird. Weil zwischen dem Verstummen und der Schweige-Handlung materiell kein Unterschied besteht, kann der Verstumnte sein Verstummen in ein aktives Schweigen wenden, kann er an der Grenze des Verstummens die polyphone Struktur des Schweigens aktualisieren, d. h. dessen Potenzial, Geheimnis zu werden. Die phänomenale Identität des Verstummens und der Schweige-Handlung schafft aber zugleich die Schwierigkeit, eine solche Aneignung des Nicht-Sprechen-Könnens gegenüber den anderen wirksam werden zu lassen. Denn derjenige, der im Verstummen schweigt, verfügt über kein Mittel, den anderen die Änderung im Modus seiner Wortlosigkeit mitzuteilen. Mehr noch: im Verstummen schweigend kann er nicht einmal auf seine Wortlosigkeit aufmerksam machen.

Das Schweigen der Dienerin in ›Ein Fest für Boris‹ findet in Interaktionen statt, die sich in einem Zimmer des Privathauses, d. h. einem relativ engen, intimen Raum zwischen voneinander abhängigen Figuren abspielen. Dieser Raum

²⁵⁾ MICHEL FOUCAULT und GILLES DELEUZE, *Intellectuals and Power. A Conversation between Michel Foucault and Gilles Deleuze*, in: MICHEL FOUCAULT, *Language, Counter-Memory, Practice. Selected Essays and Interviews*, ed. with an introduction by DONALD F. BOUCHARD, trans. by DONALD F. BOUCHARD and SHERRY SIMON, Ithaca, NY 1996, S. 216.

²⁶⁾ GAYATRI CHAKRAVORTY SPIVAK, *Can the Subaltern Speak?*, in: *Marxism and the Interpretation of Culture*, ed. by CARY NELSON and LAWRENCE GROSSBERG, Houndmills, Basingstoke, Hampshire 1988, S. 292.

ist zudem „Leer[]“ (141), was die Dienerin zur intensiveren Wahrnehmung des Verhaltens ihrer Herrin zwingt, aber ebenso die Herrin zu einer intensiveren Wahrnehmung des Verhalten ihrer Dienerin. Hans Höller weist darauf hin, dass das System der Herrschaft, das die Herrin in und durch die Sprache errichtet, nicht nur die Dienerin, sondern auch die Herrin selbst zu einer Beherrschten macht: „Sie ist ununterbrochen beherrscht von der ununterbrochenen Beherrschung ihrer Dienerin.“²⁷⁾ Unter diesem Zwang zu beherrschen werde die Dienerin, so Höller, zum „Betrachtungs- und Experimentierobjekt“.²⁸⁾ Das Schweigen der Beherrschten ereignet sich also in einer Sphäre intensiver Aufmerksamkeit. Diese erhöhte Aufmerksamkeit macht die Herrschenden für die Leerstellen im Verhalten ihrer Unterworfenen besonders empfänglich, mitunter nahezu hysterisch überempfindlich. (Es gibt eine Kontrastsituation: eine Fest-Szene mit dreizehn ständig wechselnd redenden und vier weiteren schweigenden Figuren neben der „Guten“, Johanna und Boris, in der sich die „Gute“ nicht mehr über Johannas Schweigen beschwert, obwohl diese nur einmal lacht und bis aufs Ende des Fests sonst durchgehend schweigt.) Sie stellt also ‚dankbares‘ Opfer dar, weil sie sich durch ihre ständige Observation und Interpretation eigens dem Schweigen der Dienerin aussetzt. Für einen Dritten macht das Medium Literatur bzw. Theater, das das Schweigen in Szene setzt, d. h. in die Aufmerksamkeit des Rezipienten rückt, die Verschiebung des Verstummen ins Schweigen wahrnehmbar oder erhöht zumindest die Chancen für ein solches Wahrgenommen-Werden.

In ›Ein Fest für Boris‹ bezeugen die Äußerungen der Herrin die Wirkung, die von solch einem verdoppelten Schweigen ausgeht; die Verschiebung des Verstummen ins aktive Schweigen ist also als etwas Performatives, als ein ereignishafter Effekt des Schweigens feststellbar. Uneindeutig bleibt hingegen, inwiefern dieses Performative auf die Dienerin zurückzuführen ist; inwiefern die Dienerin in dem Augenblick, da sich das Schweigen in den Reaktionen der Herrschenden verdoppelt, eine „Strategie des Schweigens“ verfolgt, d. h. ihrerseits eine Schweige-Handlung vollzieht. Möglicherweise wird das „schweigende Schweigen“ und dessen Wirkung zuweilen allein durch die observierende und interpretierende Herrin generiert. Wenn die Verschiebung des Verstummen ins aktive Schweigen von einem anderen (einem Wahrnehmenden, Beobachtenden, Beschreibenden) festgestellt wird, besteht stets das Risiko, dass dieser im Verstummen ein aktives Schweigen zu hören glaubt. Das heißt nicht nur, dass er sich selbst verunsichert und seine eigene Position destabilisiert, sondern auch, dass er dadurch *das tatsächliche Verstummen überhört*. Der Interpretierende kann so unfreiwillig das Verstummen erneut zum Verstummen bringen. Bernhards Drama, bei dem es letzten Endes offen bleibt, ob die Unterstellung der Herrin zutrifft oder nicht, scheint auch noch auf diese Möglichkeit aufmerksam machen zu wollen.

²⁷⁾ HÖLLER, Kritik einer literarischen Form (zit. Anm. 8), S. 16.

²⁸⁾ Ebenda, S. 17.

