

Recibido: 23 de mayo de 2008.

Aceptado: 8 de julio de 2008.

PLÄDOYER FÜR EIN ZWEISPRACHIGES
DRAMATISIERUNGSEXPERIMENT THOMAS BERNHARDS
„DIE JAGDGESELLSCHAFT“ – BASIERT AUF EINER RHYTHMUS
ORIENTIERTEN ANALYSE

MORTON MÜNSTER
Universidad de Extremadura

Resumen

En *La partida de caza* de Thomas Bernhard la forma musical se convierte en un fin en sí mismo. Esto se debe por un lado a la acción mínima que rechaza la tensión, basada principalmente en diálogos o más bien monólogos igual que en la espera de la muerte del General. Por el otro lado la pieza está construida de forma muy rítmica y polifónica, lo que intensifica la incomunicación y al mismo tiempo la hace ociosa. La estructura polifónica, los numerosos cambios rítmicos en la métrica y también el principio de la incomunicación son premisas del bilingüismo o del plurilingüismo en la dramaturgia.

Palabras clave: Polifonía, ritmo, bilingüismo en teatro, dramaturgia experimental.

Abstract

The musical form of Thomas Bernhard's *Die Jagdgesellschaft* is an end in itself. The reasons for this are, on the one hand, a minimal action without any tension which is mainly based on dialogues, or even monologues, as well as on the expectation of the General's death. On the other hand the drama is arranged in a very rhythmic and polyphonic way which supports the given inherent non-communication and which makes it at the same time pleasant. The polyphonic structure, the numerous rhythmic changes in the metric, as well as the principle of the non-communication are premises for a bilingual or multilingual dramatization.

Keywords: Polyphony, rhythm, bilingualism in theatre, experimental dramaturgy.

In diesem Beitrag soll erörtert werden, inwiefern Zwei- oder Mehrsprachigkeit in dem rhythmisch geprägten, polyphonen Drama Bernhards eine passende Adaption sein kann. Rhythmik und Musikalität erheben sich zum

Selbstzweck, die symptomatische Nicht-Kommunikation im Stück trägt zu dieser selbstreferenziellen Deutung bei. Eine Zwei- oder Mehrsprachigkeit, so die Arbeitshypothese, kann den polyphonen, rhythmisch orientierten Charakter des Dramas unterstützen. Nachfolgend sollen daher Rhythmik, polyphone Stimmen und Musikalität in *Die Jagdgesellschaft* näher untersucht werden.

Es wird in der kritischen Literatur oft festgestellt, dass Thomas Bernhards literarisches Werk sehr musikalisch geprägt ist, was sich in differenten Forschungsergebnissen zeigt. Köpnick (1992) untersucht die Gewalt der Musik in Bernhards *Der Untergeher*, Jurgensen widmet sich den *Sprachpartituren* Bernhards und sieht (1981: 114) in der Verwandlung von Sprache in Musik die Schaffung eines *neuen Satz-Sinns*. Aber die Frage nach dem Sinn in Bernhards Werk ist nicht unproblematisch. Petersen (1981: 174) sieht in Bernhards Prosa „die Beschreibung einer sinnentleerten Welt“, was das *Erzählen* in die schwierige Situation bringt, autoreferenziell und inhaltslos zu werden:

Das Erzählen tritt daher auf der Stelle. Was es vorzuführen vermag, ist immer nur eines: die monströse Nichtigkeit des Lebens; und dies geschieht auch dadurch, daß es sich zum Selbstzweck macht (Petersen [1981: 174]).

Dieser Selbstzweck bzw. die Inhaltslosigkeit, die an den Charakter des *nouveau roman* erinnert, stellen einen Dramaturgen vor ganz besondere Schwierigkeiten, denen man sonst eher im Bereich der Lyrik begegnet. Es muss etwas dargestellt werden, was man auf den ersten Blick gar nicht sieht. Abstraktionen und Modellhaftigkeit werden wichtiger als ein mimetischer Charakter des Theaters.

In Bernhards Drama *Die Jagdgesellschaft* treffen wir auf einen stark ausgeprägten Lebens-Nihilismus kombiniert¹ mit einer dominanten Musikalität, die sich besonders im Vers-Rhythmus aber auch auf anderen Ebenen zeigt. Die Musikalität fördert die polyphone Prägung des Werks. Es gibt viele Stimmen, die im Sinne der Musik eigentlich gleichzeitig, miteinander stattfinden sollten. Die Generalin und den Schriftsteller kann man in diesem Stück als gegenläufige Stimmen deuten, die sich ständig unterbrechen oder parallel zueinander laufen, ohne aufeinander einzugehen. Das muss auch aufgrund der Linearität von Sprache passieren, will man in dem Drama den polyphonen Charakter erzielen. Also suggeriert sich die eigentlich durch Linearität blockierte Gleichzeitigkeit mit Kunstgriffen, die allerdings nur eine vermeintliche Gleichzeitigkeit evozieren. Die hier aufgestellte Hypothese ist, dass Sprachwechsel im Stück beitragen können, sowohl eine dramatische

¹ In der Forschungsliteratur wird die Musik in Bernhards Werk oft als zerstörerische, todbringende Kraft gesehen, vgl. Köpnick (1992).

Darstellung von Polyphonie als auch die lebens- und gesellschaftsnihilistische Nicht-Kommunikation zu stützen.

Bei den Vorkommen von Musikalität respektive Rhythmus in diesem Drama handelt es sich um grundsätzlich verschiedene Qualitäten, nämlich nach Materie und Form unterteilt, die es separat zu untersuchen gilt. Der erste Komplex gilt dem Inhalt, also der Materie. Die Musik selbst wird thematisiert, wie etwa die Goldbergvariationen in *Der Untergeher*². Der andere Komplex beschäftigt sich mit der Musik, die zu einer strukturellen Kompositionsform des Dramas erhoben wird, auf einer Makro- sowie einer Mikro-Ebene. Diese formale Sprachmusik wirkt ihrerseits auf die inhaltliche Ebene zurück, die aufgrund ihrer nihilistischen Einstellung eher schwach ausgeprägt ist. In einem Monolog des Schriftstellers lässt sich dieser anklingende Sprachskeptizismus belegen: „das ist es/ diese unverständliche Sprache sprechen/ diese einzige gültige unverständliche Sprache“ (DJG 247)³. Dieser Mangel der Sprache, außersprachliche Sachverhalte inhaltlich vollkommen durch Sprache zu transportieren, führt in DJG zu einer neuen Gewichtung von Form und Inhalt: „Durch die Verwandlung eines sprachlichen (inhaltlich vorbestimmten) Satzes in einen musikalischen (nur formal bestimmbaren) Satz“, so Jurgensen (1981: 114), „komponiert Bernhard einen neuen Satz-Sinn. Er formuliert eine neue Aussage“.

Inhaltsseite

Zunächst sehen wir uns die inhaltliche Thematisierung von Musik in Bernhards DJG näher an. Bereits mit dem in das Drama einleitenden Zitat Kleists bezieht der Rhythmus eine topikalische Hervorhebung:

Ich erkundigte mich nach dem Mechanismus dieser Figuren, und wie es möglich wäre, die einzelnen Glieder derselben [...] so zu regieren, als es der Rhythmus der Bewegungen oder der Tanz erfordere⁴.

Damit stellt der Autor den Rhythmus als treibende Kraft ins Zentrum des Dramas. Auch bei der expliziten Erwähnung der russischen Schriftsteller Puschkin und Lermontow durch den Schriftsteller und Majakowski durch die Generalin im ersten Teil des Dramas handelt es sich um eine Perspektivierung von Rhythmik: Wolkowa (1976: 89) etwa sieht in Puschkin einen geeigneten Vertreter für den Einsatz sinnbetonender Metrik in der Lyrik. Mennemeier (1990: 231) hebt Majakowski für das „Streben nach inhaltlicher und formaler ‚Freiheit‘ [...] mit der Reflexion über das Problem des (freien) Rhythmus“ hervor. Rhythmus erscheine „als ideologische Kompensation der durch die

² Vgl. die Untersuchungen Köpnicks (1992).

³ Das Kürzel DJG steht nachfolgend für Bernhards Drama *Die Jagdgesellschaft*.

⁴ Kleist zitiert in Bernhard (1988: 173).

tatsächlichen Lebensverhältnisse des modernen Subjekts verursachten Erfahrungen von Unfreiheit“. In beiden Fällen geht also der Rhythmus über die Formseite hinaus und trägt wesentlich zur Inhaltsseite bei. Warum sich jedoch der Schriftsteller scheinbar konservativ für die russischen Klassiker Lermontow und Puschkin ausspricht, hingegen die Generalin für den viel moderneren Futuristen und Revolutionär Majakowski, bleibt zu klären.

Ein weiteres Beispiel für die Thematisierung von Musik im Drama ist das Einbringen zweier Musikstücke, nämlich der Suite Nr. 5 für Cembalo von Georg F. Händel (DJG 202) und der Haffner-Symphonie kurz vor Ende des Dramas (DJG 244). Die beiden Stücke lassen sich als Todesankündigung⁵ verstehen. Kurz vor dem Eintreffen der Jagdgesellschaft, bestehend aus General, Prinzenpaar und Ministern, wird die Suite gespielt. Der Schriftsteller, der den Plattenspieler eingeschaltet hat, zeigt sich überrascht über das unversehrte Eintreffen des Generals und stellt den Apparat wieder aus, hat er doch —so suggeriert es das Stück— eigentlich mit einem tragischen Ereignis gerechnet: „Der General/ stellt die Musik ab/ Kein Unglück also“ (DJG 204). Die Haffner-Symphonie hingegen, nun im letzten Teil des Dramas, legt der General selbst auf, kurz bevor er seinen Selbstmord ausführt (DJG 244). Und es ist wieder der Schriftsteller, der die Musik ausschalten wird, nachdem der General sich bereits erschossen hat (DJG 249). Man kann diese beiden Parallel-Stellen als Selbstbestimmungswillen des Generals deuten, der im ersten Teil nicht sterben will, nur weil der Zeitpunkt aus Sicht des Schriftsteller gekommen sein mag. Vielmehr erfordert es sein Wesen, den Zeitpunkt selbst zu wählen und sich gegen eine passive Schicksalhaftigkeit zu stellen.

Nicht zuletzt zeigt sich die thematisch-musikalische Dominanz in DJG auch in einer metaphorischen Sprache, in der nicht selten rhythmische Prinzipien angedeutet werden. So werden oft „Ruhe“ (198) und „keine Ruhe“ (197) gegenübergestellt, als wollte man aus Werten und Pausen einen Takt konstituieren. An anderer Stelle findet man „pausenlos“ (194), also eine einzige Impulslänge ohne Pausen, was sich als Widerstand gegen das Metrum stellt, oder auch das konträre Phänomen „Schweigen“ (200). In dem Fall gibt es keinen Impuls sondern die Verweigerung eines Rhythmus. An anderer Stelle begegnet uns sogar „Lärm“ (191), was als Diffamierung der Musik verstanden werden kann.

Formseite

In diesem Abschnitt sei auf die Formseite eingegangen, zunächst auf die Makro-Struktur, mit anderen Worten der strukturelle Aufbau. Zur musikali-

⁵ Das Zusammenfallen von Tod und Musik ist eine häufige Beobachtung in Bernhards Werk. Man vergleiche Skwara (2007) oder Köpnick (1992).

schen Komposition dieses Dramas, das aus drei Teilen besteht, bemerkt der Autor selbst in einer Notiz: „Das Stück ist in drei Sätzen geschrieben, der letzte Satz ist der «langsame Satz»“ (DJG, 249). Denkbar ist es zwar, in dieser Drei-Satz-Komposition die Entsprechung des Typus *Konzert* zu sehen; üblicherweise steht bei diesem Typ der langsame Satz jedoch in der Mitte. Die Form der *Suite*, die sich alleine aufgrund der autopoetologisch anmutenden Anwesenheit im Drama anbietet, entspricht der angelegten Struktur in DJG allerdings auch nicht vollkommen, da die Suite idealerweise aus einer Abfolge von vier Tänzen besteht. Die Haffner-Symphonie hingegen besteht zwar aus Sätzen und nicht aus Tänzen, ist dafür aber ebenfalls aus vier Elementen zusammengesetzt.

Eine weitere Gliederungsebene der Makro-Struktur ist der Sprecher-Aufbau in scheinbarer Dialogform. Es liegt nahe, die Figurenrede als polyphone Stimmen zu interpretieren. Dabei wechseln sich kurze und lange Einsätze, die oft monologischen Charakter annehmen in sämtlichen Kombinationen ab, also *kurz-kurz*, *kurz-lang*, *lang-kurz* und *lang-lang*. Oftmals entsteht der Eindruck, die Stimmen überlagerten sich, findet doch keine eigentliche Kommunikation statt:

S⁶: ohne das entscheidende Wort/ in dem Aphorismus

G: Es schneit

S: Durch das ständige Öffnen/ und wieder zumachen des Fensters [DJG 175]

Seine Ausführungen zum Aphorismus setzt der Schriftsteller erst auf Seite 177 fort und die Generalin die Schnee-Ausführungen auf Seite 176. Dieser Stil zieht sich durch das gesamte Drama. Es werden neue Motive in den Diskurs eingebracht, unterbrochen, später variiert oder nur wiederholend von einer der beiden Stimmen aufgegriffen, was im nachfolgenden Beispiel eine durchaus polyphone Komposition suggeriert:

G: Daß ich mich an den Nachmittagen/ [...]/ zutode mische/ *lacht und wiederholt*/ zutode mische

S: Zutode mische/ zutode mische

G: Dann/ wenn ich vollkommen erschöpft bin

S: Apathisch

G: Apathisch/ erschöpft und apathisch [DJG 180-181]

Zum einen wiederholt die Stimme der Generalin die Sequenz *zutode mische* in ihrem Einsatz, zum anderen greift die Stimme des Generals diese Sequenz auf und wiederholt diese, so dass *zutode mische* viermal hintereinander zu hören sein wird. Anschließend wird das Motiv der Generalin *erschöpft* vom

⁶ S steht in den Beispielen für Schriftsteller und G für Generalin.

General ausgebaut (*apathisch*), was wiederum von der Generalin aufgegriffen und wiederholt wird. Ein entsprechendes Kompositionsverhalten zeigt sich in den einzelnen Verlängen (siehe unten Mikro-Struktur).

Bei dem Einsatz stilistischer Methoden, um eine musikalische Komposition zu erreichen, bedient sich der Autor, wie eben bereits im Beispiel verdeutlicht Wiederholungen, Variationen oder Kontrapunkte. Dabei spielt Bernhard mit zwei grundsätzlichen Extremen in der Rhythmik, nämlich einerseits der Ordnung, die dem Erwartungsgefühl entspricht: „durch regelmäßige Wiederkehr wesentlicher Züge“ und andererseits „den Widerstand von Takt/Metrum“, der den Rhythmus häufig erst vollende (Mennemeier 1990: 228). Dazu sei exemplarisch eine weitere Sequenz aus dem Drama vorgestellt:

S: Dann habe ich/ immer die gleichen Kopfschmerzen/ immer die gleichen Kopfschmerzen

G: Sie lenken auf Ihre Kopfschmerzen ab/ Sie redeten plötzlich/ wehrten ab/ spielen wir sagte ich/ spielen wir

S: Es ist uns zur Gewohnheit geworden

G: Denn wie Sie selbst sagen/ ist das Kartenspiel wie nichts anderes geeignet/ den Kopf auszuhalten [Pause]/ Weil ich das Kartenspiel wünschte/ spielen Sie nicht/ Sie lenkten sofort vom Kartenspiel ab/ auf I h r Kopfweh/ von m e i n e m Kopfweh/ auf I h r Kopfweh

S: Man kann nicht ununterbrochen spielen/ ohne tatsächlich verrückt zu werden/ gnädige Frau (*schaut hinaus*)/ Es wird finster [DJG 182-183]

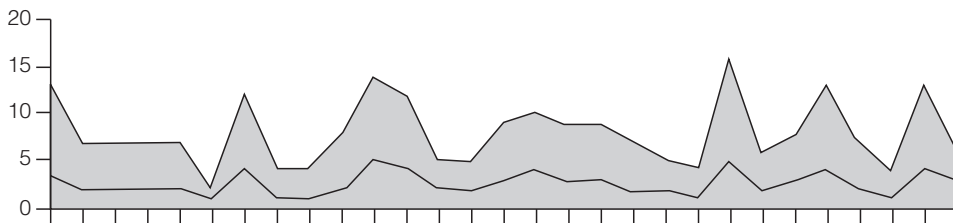
Die Markierungen⁷ verdeutlichen einige Motive, mit denen gearbeitet wird. Zunächst wird „immer die gleichen Kopfschmerzen“ (Motiv 1) vom Schriftsteller (Stimme 1) wiederholt. Daraufhin variiert die Generalin (Stimme 2) das Motiv „auf ihre Kopfschmerzen“. Stimme 2 bedient sich darauf hin der Wiederholung von Motiv 2 „spielen wir“. Stimme 1 geht nicht darauf ein und Stimme 2 variiert und kombiniert die beiden Motive: „das Kartenspiel/ wie nichts anderes geeignet/ den Kopf auszuhalten“. Die Motive werden in einer neuen Wiederholungsstruktur weiter variiert: „Sie lenkten sofort vom Kartenspiel ab/ auf I h r Kopfweh/ von m e i n e m Kopfweh/ auf I h r Kopfweh“. Die Variation der Personalpronomen wirkt beinahe kontrapunktisch, was sicherlich auch an den verschiedenen Vokalqualitäten [maɪn] und [iʌ] liegt⁸. Im ersten Fall steigt die Tonhöhe von unten nach oben, im zweiten fällt sie von oben nach unten ab. Es handelt sich um eine gegenläufige Bewegung. Schließlich versucht der Schriftsteller diese Motivsequenz zu beenden und schafft ein neues Motiv: „Es wird finster“ und setzt damit einen Widerstand.

⁷ Die Markierungen entstammen nicht dem Originaltext.

⁸ Man vergleiche außerdem die Silbengipfel.

Mikrostruktur

Widmen wir uns der Mikrostruktur, in diesem Fall der Metrik bzw. dem Versfuß. Zur Veranschaulichung der Distribution der Verlängen und der Betonungen dient folgendes Oszilations-Diagramm:



Die X-Achse bildet die Verse ab, die Y-Achse die Anzahl der Silben für die obere Kurve und der Hebungen für die untere Kurve (DJG 180-181).

In der Mikrostruktur bewegt sich Bernhard wie oben zur Stilistik beschrieben zwischen zwei Extremen. Zum einen konstruiert er sehr rhythmische Verse, die theoretisch den Regeln der Metrik unterliegen, zum anderen tendiert er aber auch zum freien Vers, der keinen Regeln unterworfen ist. Das zeigt sich oftmals in den Einzelanalysen, besonders wenn ein vorgegebenes oder vorherrschendes Metrum im jeweiligen Vers gegen inhärente Wortbetonungen ankämpfen muss. Solche Fälle können zwar mit der so genannten schwebenden Betonung aufgelöst werden, indem die betreffenden Silben gleichermaßen hervorgehoben werden. Dennoch stellen sie als Widerstände eine bewusste Perspektivierung dar. Gleich zu Beginn des Stücks lohnt es sich den Rhythmus genauer zu betrachten. Der Schriftsteller steht am Fenster (DJG 175):

(')Fort-'wäh-rend-'auf-und-'ab-ge-gan-gen
 Mit-'bei-den-'Hän-den-an-mei-nen-'Schlä-fen
 'mü-ssen-Sie-'wi-ssen
 'oh-ne-das-ent-'schei-den-de-'Wort
 'in-dem-A-pho-'ris-mus⁹

Während der erste Vers nach einem Auftakt recht gequält jambisch interpretierbar ist und sich dazu mit einer schwebenden Betonung (.) gegen die inhärente Wortbetonung durchsetzen muss, gibt es im zweiten Vers einen Bruch nach dem Wort *Händen*. Es entsteht eine Zäsur und ein neuer jambischer Vers beginnt nach einem erneuten Auftakt. Der dritte Vers, der einen Wechsel im Metrum darstellt, ist ohne Auftakt beginnend daktylisch am Ende

⁹ Eine Hebung wird durch einen Betonungsstrich ['] vor der entsprechenden Silbe angezeigt.

allerdings verkürzt mit einer Synkope auf ,*wi-*, da eine Silbe fehlt; alternativ kann man ihn auch trochäisch deuten. Der vierte Vers ist eher trochäisch mit einer Unregelmäßigkeit auf dem durch Deklination proparoxytononen Wort *entscheidende*. Hingegen der fünfte Vers ist ganz regelmäßig trochäisch angelegt. Diese ungewöhnlichen Wechsel im Metrum erwecken eine Unsicherheit, ein Suchen oder Abtasten des Schriftstellers gleich zu Beginn des Stücks. Das wird mit dem sich anschließenden Kontra der Generalin, die sehr souverän auftritt, deutlicher:

G: Es-'schneit

Hierbei handelt es sich um einen sehr prägnanten, jambischen Vers, der keine Zweifel zulässt. Selbst auf semantischer Ebene handelt es sich um eine selbstbewußte Zuweisung von Sprache auf eine außersprachliche Wirklichkeit. Einige sehr anschauliche Wechsel des Metrums gibt es in dem nächsten Beispiel:

Sie-'kenn-en-die-se-'Wes-te/ [...]

mei-ne-'pol-ni-sche-'Wes-te

Der-so-'for-ti-ge-Ge-'dan-ke-an-'Po-len-na-'tür-lich

'Drei-'Tag-e-'Kra-kau

und-'kein-Ge-'spräch

'nichts [DJG 175]

Beginnt dieser Ausschnitt zunächst nach einem Auftakt mit einem jambischen Vers, gerät man bereits beim nächsten Vers in Schwierigkeiten. Der Vers beginnt trochäisch, wird dann mit dem Wort *polnische* daktylisch und endet wieder trochäisch. Das führt einen Geschwindigkeitswechsel innerhalb des Verses mit sich, da ein trochäisches Grundmetrum dominiert. Der dritte Vers dieses Beispiels ist sehr frei; ein vorherrschendes Grundmetrum ist nicht mit Gewissheit auszumachen. Problematisch wirken sich in der gegebenen Reihenfolge die inhärenten Wortbetonungen und die bewusst markierte Nachstellung von *natürlich* aus. Das proparoxytonone Wort *sofortige*¹⁰ stellt für jambische oder trochäische Verse zudem einen Widerstand dar, der ohne eine schwebende Betonung oder einen raffinierten daktylischen Versfuß nicht zu lösen ist. Der nächste Vers beginnt betont, setzt sich jedoch trochäisch fort und klingt im Folgevers regelmäßig jambisch aus, als käme die Stimme (der Schriftsteller) nach großer Strapaze endlich zur Ruhe. Das wird mit dem betonten Einsilber *nichts* abschließend verdeutlicht: ein einziger Wert, der ohne unruhiges, rhythmisches Metrum ausklingen kann.

In den Versen, die auf diesen Ausschnitt folgen, führt ein im Stück angelegter Sprachwechsel zu einer Rhythmusänderung:

¹⁰ Erneut durch Deklination erzwungenes Proparoxytonon.

Ich-'hab-e-Ih-nen-ja-die-'Ski-zze-der-Go-be-'lins-ge-schickt
 Das-'Mu-ffel-wild
 O-vis-mu-si-mon [DJG 175]

Fängt der erste Vers nach einem Auftakt zunächst jambisch an, stellt sich diesem Metrum das französische Wort *Gobelins*¹¹ entgegen, was erneut eine schwebende Betonung erfordert. Der Folgevers ist unproblematisch jambisch interpretierbar. Der letzte stellt uns jedoch nach dem französischen *Gobelins* endgültig vor das Problem eines Sprachwechsels. Der Autor wechselt ins *quantierende* Lateinische, das mit Längen statt mit betonten Silben wie beispielsweise das *akzentuierende* Deutsche funktioniert. Damit wird eine neue polyphone Ebene im Stück aufgetan: nämlich eine rhythmische durch verschiedene Sprachtypen erzeugte Kontrastierung.

Dramatisierungsspektrum

In den bisherigen Abschnitten ist aufgezeigt worden, wie DJG strukturell musikalisch vor allem durch Rhythmik und Polyphonie und inhaltlich sehr minimalistisch die Nicht-Kommunikation betonend aufgebaut ist, was im Großen den Selbstzweck Musikalität unterstützt. Es ist offensichtlich, dass sich die Dramatisierung selbstreferenzieller Systeme vom mimetischen, traditionellen, nicht modernen Theater stark unterscheidet. In Bernhards Drama DJG sollten —zumindest gemäß der vorliegenden Deutung des Stücks— die polyphonen Stimmen, die rhythmische Organisation, aber auch die Nicht-Kommunikation als Hauptaussagen in der Dramatisierung transportiert werden. Eine Möglichkeit dafür ist die bewusste Förderung der Mehrsprachigkeit, die sich polyphon interpretieren lässt. Im vorigen Abschnitt hat sich bereits gezeigt, dass dieses Prinzip bereits im Stück angelegt ist. Es sei ausdrücklich auf das Einbringen französischer und lateinischer Sequenzen des Autors verweisen. Diese Sprachwechsel, die in den untersuchten Fällen rhythmusändernd funktioniert haben, können sowohl als polyphone Stimmen als auch als Manifeste der Nicht-Kommunikation gedeutet werden. Der Vorteil einer mehrsprachig basierten Inszenierung ist zudem der deutliche Differenzierungscharakter solcher Stimmen in der Rezeption des Publikums, dem die Gelegenheit¹² gegeben wird, in ein musikalisches, rhythmisch-polyphones Erleben eintauchen zu können.

¹¹ Es ist ergänzend anzumerken, dass diese Rhythmusunregelmäßigkeit hauptsächlich der Sprachalternanz Französisch-Deutsch verschuldet ist und den Weg zur lateinischen Sequenz vorbereitet.

¹² An der Universidad de Extremadura in Cáceres wurde die Jagdgesellschaft als experimentelle, zweisprachige Adaption, aus einem Seminar der *Facultad de Filosofía y Letras* hervorgehend, am 5. Juni 2008 aufgeführt.

Bibliographie

- BERNHARD, T., „Die Jagdgesellschaft“, in: „*Stücke*“ I, Frankfurt/Main (Suhrkamp), 1998, págs. 170-249.
- JURGENSEN, M., „Die Sprachpartituren des Thomas Bernhard“, in: M. Jurgensen (Hrsg.), *Bernhard. Annäherungen*, Bern (Francke), 1981, págs. 99-122.
- KÖPNICK, L., „Goldberg und die Folgen. Zur Gewalt der Musik bei Thomas Bernhard“, in: *Sprachkunst: Beiträge zur Literaturwissenschaft*, 23, II (1992), págs. 267-290.
- MENNEMEIER, F.N., „Rhythmus. – Ein paar Daten und Überlegungen grundsätzlicher Art zu einem in gegenwärtiger Literaturwissenschaft vernachlässigten Thema“, in: *Literatur für Leser*, 4 (1990), págs. 228-232.
- PETERSEN, J.H., „Beschreibung einer sinnentleerten Welt“, in: M. Jurgensen (Hrsg.), *Bernhard. Annäherungen*, Bern (Francke), 1981, págs. 143-176.
- SKWARA, E.W., „Der Totentanzmaler Thomas Bernhard. Inventarium einer Leser-Autor-Beziehung“, in: *Österreich in Geschichte und Literatur*, 51, IV-V (2007), págs. 258-263.
- WOLKOWA, J., „Der Rhythmus als Objekt der ästhetischen Analyse“, in: *Kunst und Literatur. Zeitschrift für Fragen der Ästhetik und Kunsttheorie*, 24 (1976), págs. 81-90.