



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**Glenn Gould in "Der Untergeher" von Thomas Bernhard**

Verfasser

**Paul Wiborny**

angestrebter akademischer Grad

**Magister der Philosophie (Mag.phil.)**

Wien, im November 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt: Musikwissenschaft

Betreuerin: Ass.-Prof. Dr. Martha Handlos

## Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	2
2.1 Thomas Bernhards Biographie allgemein	5
2.2 Die Entstehungszeit von "Der Untergeher" und die Rolle der Musik in Thomas Bernhards Leben	8
3. Inhaltsangabe "Der Untergeher"	14
4. Gould in "Der Untergeher" und die Realität im Vergleich	18
4.1 Biografische Daten	18
4.2 Persönlichkeit und Aussehen	33
4.3 Goulds Klavierspiel	43
5. Künstlerfiguren im Werk Thomas Bernhards	50
5.1 Der Grundtypus eines Künstlers	50
5.2 Der Künstler als Dilettant	53
5.3 Der Künstler als (historisch-authentisches) Genie	53
6. Bernhards Geniekonzept	59
7. Musik und Musikerfiguren im Werk Thomas Bernhards	67
7.1 Professionelle Musiker	68
7.2 Wissenschaftler, Musikwissenschaftler	74
7.3 Amateurmusiker	78
7.4 Musikrezipienten	80
8. Resumée	81
9. Zusammenfassung	84
Literatur	86
Anhang	92

## 1. Einleitung

Die Musik in Thomas Bernhards Werk ist seit Beginn der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem österreichischen Schriftsteller ein zentrales Thema der spezifischen Forschungsliteratur. Es fällt auf, dass hierbei immer wieder der Versuch unternommen wurde, auf die Musikalität der Bernhardschen Sprache selbst hinzuweisen. Darauf, dass sich die Wirkung eines Bernhardtextes erst voll entwickeln könne, wenn man diesen laut lese, wird in der Literatur häufig hingewiesen. Bernhard selbst deutet dies in *Über allen Gipfeln ist Ruh* an, wenn er eine seiner Figuren sagen lässt, dass man während des Lesens die Stimme des Autors hören müsse, um *sein schriftstellerisches Werk tatsächlich*<sup>1</sup> zu begreifen.

Neben der Musikalität der Sprache des Autors wurden auch im Aufbau und der Erzähltechnik Bernhards Parallelen zu gängigen musikalischen Techniken und Formschemata entdeckt. Gerade *Der Untergeher* hat immer wieder Anlass zu diversen Spekulationen gegeben, was Bernhards Nähe zur musikalischen Kompositionstechnik betrifft. Betrachtet man Bernhards Eigenart, gewisse Phrasen und einzelne Wörter immer wieder zu wiederholen und zu variieren, sind Vergleiche mit musikalischen Variationsformen und Themenverarbeitungen durchaus einleuchtend. Was hingegen den scheinbaren Versuch Bernhards betrifft, musikalische Kompositionsprinzipien, wie etwa eine Fuge oder einen Kanon, literarisch nachzuempfinden, erwiesen sich die Argumentationsketten und Erklärungsversuche mehrerer Autoren nicht nur meiner Ansicht nach als nicht schlüssig. Auch Liesbeth Bloemsaat-Voerknecht meint, dass *der Wunsch vieler, in Bernhards Werken die genaue Rekonstruktion eines Musikstücks in Worten aufzuzeigen, [...] zu sehr spekulativen Thesen geführt [hat], die in ihrer Beweisführung jedoch relativ leicht zu durchschauen und zu entkräften waren.*<sup>2</sup>

---

1 Bernhard, Thomas: *Über allen Gipfeln ist Ruh*. Stücke 3, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1981: S.208

2 Bloemsaat-Voerknecht: *Thomas Bernhard und die Musik. Themenkomplex mit drei Fallstudien und einem musikthematischen Register*. Königshausen & Neuman, Würzburg 2006: S.228

Wie es möglich ist in einem Prosawerk kontrapunktisch zu schreiben, konnte für mich keiner der Autoren, die dieses Thema behandeln, schlüssig beantworten. Die Möglichkeit in der Literatur eine kontrapunktische Technik anzuwenden sehe ich nach wie vor nur im Drama gegeben, da es unerlässlich ist neben der horizontalen auch die vertikale Ebene miteinzubeziehen. Es muss also die Eventualität gegeben sein zumindest zwei Stimmen gleichzeitig erklingen zu lassen. Nichtsdestotrotz wurden in *Der Untergeher* ganze musikalische Großformen entdeckt.

Als Grundlage, ja Schablone, hätten Bernhard Bachs Goldberg Variationen oder Die Kunst der Fuge gedient, an deren Aufbau er sich in seinem Roman halte.<sup>3</sup> Im ersten Augenblick scheinen diese Thesen äußerst interessant und schlüssig zu sein, bis zum Äußersten lassen sie sich aber nicht verfolgen.

Die Musiker- und Künstlerfiguren in Thomas Bernhards Werk sind ebenfalls Gegenstand diverser Arbeiten. In die Reihe dieser Forschungsliteratur reiht sich auch diese Arbeit ein. Ihr Untersuchungsgegenstand ist Glenn Gould in *Der Untergeher* von Thomas Bernhard. Es soll aufgezeigt werden, welche Aussagen bezüglich Gould nun der Wahrheit entsprechen und welche der Fantasie Bernhards entsprungen sind. Weiters wird untersucht, inwieweit es Bernhards Absicht war, den historischen Glenn Gould nachzuzeichnen und inwieweit er das Bild Glenn Goulds seinem Bild eines idealen Künstlers angepasst hat. Anhand der einzelnen Textstellen aus *Der Untergeher*, die Glenn Goulds Biographie, Charakter, Aussehen oder Klaviertechnik betreffen, sollen die Diskrepanzen zwischen Realität und Fiktion aufgezeigt werden.

Sowohl in Bernhards Prosa als auch in seinen Theaterstücken spielen immer wieder Künstler eine große Rolle. Diese Thematik zieht sich von seinem ersten veröffentlichten Roman *Frost* bis hin zu *Auslöschung*, seinem letzten veröffentlichten Prosawerk.

---

3 etwa in: Mariacher, Barbara: *"Umspringbilder". Erzählen - Beobachten - Erinnern.* Peter Lang, Frankfurt am Main 1999;

Petrasch, Ingrid: *Die Konstitution von Wirklichkeit in der Prosa Thomas Bernhards. Sinnbildlichkeit und groteske Überzeichnung.* Peter Lang, Frankfurt am Main 1987

Olson, Michael P.: *Thomas Bernhard, Glenn Gould and the Art of the Fugue. Contrapunctal Variations in "Der Untergeher".* in: *Modern Austrian Literature* 24, 2-3, 1991

Hens, Gregor: *Thomas Bernhards Trilogie der Künste. "Der Untergeher", "Holzfällen", "Alte Meister".* Camden House, Rochester 1999

Es sollen die verschiedenen Künstlertypen in Bernhards Werk aufgezeigt werden und untersucht werden, und welche Stellung Gould unter diesen einnimmt. Ebenfalls kategorisiert sollen die verschiedenen Musikerfiguren bei Bernhard werden, da sie in seinem Werk eine Sonderstellung genießen. Ob sich Gould wiederum von den diversen Musikern abhebt wird sich zeigen. Um die besondere Rolle der Musik in Thomas Bernhards Leben zu veranschaulichen steht am Anfang dieser Arbeit eine Kurzbiographie des Autors mit besonderem Augenmerk auf die Musik und die Entstehungszeit von *Der Untergeher*.

## 2.1 Thomas Bernhards Biographie allgemein<sup>4</sup>

Thomas Bernhard wird am 9.2. 1931 in Heerlen (Niederlande) als unehelicher Sohn von Herta Bernhard (1904-1950) und Alois Zuckerstätter (1905-1940) geboren. Seine ersten Lebenswochen verbringt er in Pflegeunterkünften in Holland, wo seine Mutter als Dienstmädchen arbeitet. Im Herbst 1932 bringt Herta Bernhard ihren Sohn zu ihren Eltern, Anna Bernhard (1878-1965) und dem Schriftsteller Johannes Freumbichler (1881-1949) nach Wien. Seine frühe Kindheit verbringt Bernhard mit seinen Großeltern in Seekirchen am Wallersee und in Traunstein in Oberbayern. Diesen Lebensabschnitt beschreibt er später als den schönsten seines Lebens. Seinen leiblichen Vater (Alois Zuckerstätter), der Thomas Bernhard nie als seinen Sohn anerkennt und auch keine Alimamente zahlt, lernt Thomas Bernhard nie kennen. Zuckerstätter stirbt im Jahr 1940 durch eine Gasvergiftung. Ob es sich dabei um einen Suizid gehandelt hat, ist nicht ganz geklärt.

1941 wird Bernhard nach vermehrten Auseinandersetzungen mit seiner nun verheirateten Mutter in ein nationalsozialistisches Erziehungsheim nach Saalfeld in Thüringen geschickt. Ab 1943 wird er im „Johanneum“, einem nationalsozialistischen Internat in Salzburg, einquartiert. In diesem Jahr beginnt Bernhard erstmals sich näher mit Musik zu beschäftigen. Er nimmt Violinunterricht, den ihm sein Großvater zahlt. Da Salzburg immer wieder bombardiert wird, wohnt Bernhard einige Zeit bei Johannes Freumbichler in Traunstein. 1945 muss er jedoch ins "Johanneum" zurück, das mittlerweile zu einer katholischen Einrichtung umfunktioniert wurde. Mit sechzehn Jahren bricht Bernhard seine schulische Laufbahn ab und beginnt eine Lehre bei dem Lebensmittelhändler Karl

---

4 Mittermayer, Manfred: *Thomas Bernhard. Leben, Werk, Wirkung*. Frankfurt am Main 2006

Honegger, Gitta: *Thomas Bernhard, Was für ein Narr?* Probylän, München 2003.

Bernhard, Thomas: *Die Ursache. Eine Andeutung*. 3. Aufl., Residenz Verlag, Salzburg 2007

Bernhard, Thomas: *Der Keller. Eine Entziehung*. 3. Aufl., Residenz Verlag, Salzburg 2007

Bernhard, Thomas: *Der Atem. Eine Entscheidung*. 3. Aufl., Residenz Verlag, Salzburg 2007

Bernhard, Thomas: *Die Kälte. Eine Isolation*. 3. Aufl., Residenz Verlag, Salzburg 2007

Bernhard, Thomas: *Ein Kind*. 3. Aufl., Residenz Verlag, Salzburg 2007

Podlaha in der „Scherzhauserfeldsiedlung“, einer Salzburger Armensiedlung. Daneben ermöglicht ihm sein Großvater eine künstlerische Ausbildung. Er erhält Gesangsunterricht bei Maria Keldorfer sowie Musiktheorie- und Musikästhetikunterricht bei Keldorfers Ehemann Theodor W. Werner. Dieses Leben zwischen Kaufmannslehre und Gesangstudium beschreibt er in seinem autobiographischen Text "Der Keller", der 1976 erscheint.

Im Jänner 1949 erkrankt Thomas Bernhard an einer nassen Rippenfellentzündung und später an einer schweren Lungentuberkulose, die immer wieder Aufenthalte in Sanatorien nötig macht. Noch im selben Jahr stirbt sein Großvater nach einer ärztlichen Fehldiagnose an einer Harnvergiftung. Kurz darauf, im Herbst 1950 erliegt Bernhards Mutter einem Krebsleiden.

Anfang der 50er Jahre veröffentlicht Bernhard unter dem Pseudonym Thomas Fabian mehrere Kurzgeschichten, womit seine Karriere als Schriftsteller beginnt. Der Tod und die Lächerlichkeit aller anderen Dinge in Anbetracht der Vergänglichkeit wird zu einem zentralen Motiv seiner Werke.

Von 1952 bis 1955 arbeitet Bernhard als Journalist und Kritiker bei der sozialdemokratischen Zeitung "Demokratisches Volksblatt". Von 1955 bis 1957 studiert er am Mozarteum in Salzburg Gesang, Dramaturgie und Schauspielkunst. 1957 erscheint sein erster Gedichtband: "Auf der Erde in der Hölle". Seinen unverwechselbaren Stil findet Bernhard aber in der Prosa und im Drama. Er schreibt hingebungsvoll über Leidende, Kranke, Psychopathen und Sterbende.

Bernhard freundet sich mit dem Komponisten Gerhard Lampersberg und dessen Ehefrau Maja an und verbringt einige Zeit bei ihnen auf dem Tonhof in Maria Saal. Dort trifft Bernhard Schriftstellerkollegen wie H.C. Artmann, Peter Turrini, Peter Handke und Gert Jonke. Nach mehreren kleinen Auseinandersetzungen kühlt Bernhards Beziehung zu den Lampersbergs ab. Die Veröffentlichung von *Holzfällen* beendet die Freundschaft ganz. Lampersberg veranlasst eine Beschlagnahmung des Romans, da er sich in der Figur des Auersberger wiedererkennt.

1965 erhält Thomas Bernhard den Bremer Literaturpreis für seinen Roman Frost. Das Preisgeld desselben verschafft ihm erstmals die finanzielle Potenz sich ein Haus zu kau-

fen, was er auch kurz nach der Verleihung des Literaturpreises tut. Er erwirbt einen Vierkanthof in Obernathal in Oberösterreich, wo er von da an die meiste Zeit verbringt. In dem posthum erschienenen Band *Meine Preise*<sup>5</sup> beschreibt Bernhard eingehend sein ambivalentes Verhältnis zu staatlichen und sonstigen Auszeichnungen für künstlerische Erfolge. Unter anderem geht er auch auf den Erhalt des Bremer Literaturpreises und den unmittelbaren Nutzen für ihn ein.

Im November 1988 erkrankt Bernhard an einem Lungeninfekt. In Anwesenheit seines Halbbruders, Peter Fabjan, ein in Gmunden tätiger Arzt, der Bernhard seit geraumer Zeit ärztlich betreut, stirbt Thomas Bernhard am 12. Februar 1989 in seiner Gmundner Wohnung an Herzversagen.

Vor allem zwei Menschen sind es, die Thomas Bernhard nachhaltig prägen.

Sein Großvater Johannes Freumbichler brachte ihm die Philosophie näher und machte ihn mit Montaigne, Schopenhauer und Pascal bekannt, drei Philosophen, die für sein Werk von großer Bedeutung sind. Sein Großvater ist es auch, der den jungen Thomas immer dazu drängt, Künstler zu werden.

Die zweite Person, die in Bernhards Leben eine entscheidende Rolle einnimmt, ist Hedwig Stavianicek. Er lernt sie, seinen "Lebensmenschen"<sup>6</sup> 1951 während seines Aufenthalts in der Lungenheilstätte Grafenhof bei St. Veit im Pongau kennen. Von da an sind die beiden ein geradezu unzertrennliches Paar. Stavianicek übernimmt für Bernhard unterschiedliche Funktionen. Sie wird für ihn zur Ersatzmutter, Freundin und Managerin. Sie macht ihn mit wichtigen Personen aus Kunst, Kultur und Politik bekannt und versucht damit seine Karriere in Schwung zu bringen. Am 29. April 1984 stirbt Hedwig

---

5 Bernhard, Thomas: *Meine Preise*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2009

6 "Aber in Wahrheit wäre ich auch ohne den Paul in diesen Tagen und Wochen und Monaten auf der Baumgartnerhöhe nicht allein gewesen, denn ich hatte ja meinen Lebensmenschen, den nach dem Tod meines Großvaters entscheidenden für mich in Wien, meine Lebensfreundin, der ich nicht nur viel, sondern, offen gesagt, seit dem Augenblick, in welchem sie vor über dreißig Jahren an meiner Seite aufgetaucht ist, mehr oder weniger alles verdanke. [...] Die Eingeweihten wissen, was alles sich hinter diesem Wort Lebensmensch verbirgt, von und aus welchem ich über dreißig Jahre meine Kraft und immer wieder mein Überleben bezogen habe, aus nichts sonst, das ist die Wahrheit."  
Bernhard, Thomas: *Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1987. S. 30f

Stavianicek im Krankenhaus auf der Baumgartner Höhe in Wien, nachdem Thomas Bernhard sie liebevoll gepflegt hat. Ihren Tod verarbeitet er 1988 in seinem Prosawerk *Alte Meister*. Stavianicek tritt hier als Frau des Protagonisten Reger auf.

Am 16. Februar wird er auf eigenen Wunsch sogar in Stavianiceks Grab auf dem Grinzinger Friedhof in Wien beerdigt. Die Beerdigung findet unter Ausschluss der Öffentlichkeit, die erst nach der Beisetzung von derselben erfährt, nur in Anwesenheit enger Angehöriger statt.

## **2.2 Die Entstehungszeit von "Der Untergeher" und die Rolle der Musik in Thomas Bernhards Leben**

Thomas Bernhard arbeitet an dem Prosawerk "Der Untergeher" von Dezember 1982 bis April 1983. Nachdem Bernhard im Herbst 1982 das Theaterstück "Der Schein trügt" in Dubrovnik fertiggestellt hat, kehrt er nach Österreich zurück. *"Es geht ihm gut, es geht ihm so gut, daß er mit der Arbeit, die er vorhatte, schon zu Ende ist und jetzt eine neue beginnt. [...] Ihm schwebt vor, eine neue Prosaarbeit zu schreiben, die er im April 83 beendet hat."*<sup>7</sup> Mit der *neuen Prosaarbeit* ist in dieser Telefonnotiz von Burgel Zeeh höchstwahrscheinlich "Der Untergeher" gemeint. Im Dezember 1982 hält sich Bernhard in Wien auf, wo er in der Wohnung von Hedwig Stavianicek an seinem neuen Roman arbeitet.

Über Weihnachten machen Thomas Bernhard und sein "Lebensmensch" Stavianicek ihren letzten gemeinsamen Urlaub. Für die mittlerweile 88-jährige Frau sind weite Reisen zu beschwerlich geworden, deshalb führt sie ihre letzte gemeinsame Reise ins Hotel *Panhans* am Semmering unweit von Wien.

Für die finale Schreibphase reist Thomas Bernhard vom 18. bis 28. März alleine nach Spanien. Der Ortswechsel, das fremde Land, die andere Luft sind seinem Denken zuträglich, wie er selbst immer wieder betont. Viele seiner Werke entstehen im Ausland. Die Begeisterung für Madrid verarbeitet Bernhard in "Der Untergeher". Der Ich-Erzähler

---

7 Burgel Zeeh: Telefonnotiz vom 16. November 1982. nach Renate Langers Anhang zu: Bernhard, Thomas: *Der Untergeher*. Thomas Bernhard Werke, Band 6, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2006: S.155

ler hat ebenfalls diese *herrlichste aller Städte*<sup>8</sup> als *idealen Existenzmittelpunkt*<sup>9</sup> gewählt um dort seine Arbeit über Glenn Gould zu schreiben. Im April 1983 schreibt der Verleger Thomas Bernhards, Siegfried Unseld, in einem Reisebericht, dass ihm Bernhard *das Manuskript, das früher ›Chur‹ hieß, dann ›Der Asphaltgeher‹ und jetzt ›Der Untergeher‹*<sup>10</sup> übergeben habe. Tatsächlich soll der Prosatext ursprünglich "Chur"<sup>11</sup> heißen. Bei Suhrkamp hat man bereits einen Umschlagentwurf<sup>12</sup>, der Thomas Bernhard *entzückt*<sup>13</sup> haben soll, für ein Werk mit dem Titel "Chur" gestaltet. Unseld urteilt über den neuen Roman seines Schützlings: *"Ich meine, ein guter Thomas Bernhard, ein erfolgreicher Thomas Bernhard, aber ohne diese Bedeutung und diese Brillanz von ›Beton‹ und ›Wittgensteins Neffe‹."*<sup>14</sup> Nach dem Grund für Unselds ernüchternde Kritik sucht man in seinen Aufzeichnungen vergeblich.

Renate Langer vermutet in ihrem Nachwort zu "Der Untergeher", Thomas Bernhard könnte womöglich ein Manuskript unter dem von Unseld erwähnten Titel "Chur" oder "Der Asphaltgeher" schon im Herbst 1982 entworfen haben, in dem der Tod Glenn Goulds oder der kanadische Pianist überhaupt noch keine Rolle spielten und lediglich Wertheimer und seine Künstlerfreunde im Zentrum standen.<sup>15</sup> Allerdings lässt sich diese These anhand des Nachlasses nicht beweisen, der nur ein einziges Typoskript enthält,

---

8 Ug: S. 28

9 Ug: S. 57

10 Reisebericht Siegfried Unseld: Paris-Wien, 19.-21. April 1983.  
In: Bernhard, Thomas: *Der Untergeher*. Thomas Bernhard Werke, Band 6, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2006: S. 156

11 Chur ist die schweizerische Stadt, in der sich Wertheimer unweit der Wohnstätte seiner Schwester das Leben nimmt.

12 Langer, Renate: Anhang zu: Bernhard, Thomas: *Der Untergeher*. Thomas Bernhard Werke, Band 6, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2006: S. 159

13 Reisebericht Siegfried Unseld: Paris-Wien, 19.-21. April 1983.  
in: Langer, Renate: Anhang zu: Bernhard, Thomas: *Der Untergeher*. Thomas Bernhard Werke, Band 6, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2006: S. 156

14 Reisebericht Siegfried Unseld: Paris-Wien, 19.-21. April 1983.  
in: Langer, Renate: Anhang zu: Bernhard, Thomas: *Der Untergeher*. Thomas Bernhard Werke, Band 6, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2006: S. 158

15 Bernhard, Thomas: *Der Untergeher*. Thomas Bernhard Werke, Band 6; Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2006: S.158

das aber, abgesehen von wenigen kleinen Änderungen, der Fassung der Erstausgabe entspricht.

Am 4. Oktober 1982 stirbt der kanadische Pianist Glenn Gould. Ob erst der Tod des Klavierspielers Bernhard dazu veranlasst, diesen als einen der drei Protagonisten in seinem Roman "Der Untergeher" einzuarbeiten, lässt sich nicht nachweisen. Es lässt sich jedoch beweisen, dass Bernhard schon seit längerer Zeit ein Bewunderer Goulds war. Dies kann man anhand der zahlreichen Einspielungen des Pianisten sehen, die der Schriftsteller besaß. Acht Schallplatten von Glenn Gould, darunter die zwei berühmten Aufnahmen der *Goldberg Variationen* in Erstausgaben, sind in Thomas Bernhards Schallplattensammlung zu finden.<sup>16</sup> Damit ist Gould, nach dem Dirigenten Carl Schuricht, als Künstler am häufigsten in Bernhards Plattensammlung vertreten.<sup>17</sup> Des Weiteren wird die Begeisterung Bernhards für Glenn Gould in diversen Aussagen von Zeitzeugen erwähnt. Erika und Wieland Schmied, Freunde Thomas Bernhards, berichten: *Thomas Bernhard hat Glenn Gould wie keinen anderen Klaviervirtuosen geschätzt, in die von Gould gespielten Goldbergvariationen war er vernarrt.*<sup>18</sup>

Hedwig Stavianicek erwähnt dem Musiker Rudolf Brändle gegenüber, mit dem Bernhard seit ihrem gemeinsamen Aufenthalt in der Lungenheilstalt Grafen Hof befreundet war, dass sich *der Herr Bernhard jetzt den ganzen Tag die Goldbergvariationen von Glenn Gould anhört.*<sup>19</sup> Diese Behauptung Stavianiceks stammt bereits aus der Zeit, als Bernhard begann sich intensiver mit den *Goldbergvariationen* und Glenn Gould auseinanderzusetzen.

---

16 Kuhn, Gudrun: *Thomas Bernhards Schallplatten und Noten, Verzeichnis und Kommentar von Gudrun Kuhn.* edition münchen, Bibliothek der Provinz, Wien, Linz, Weitra, ua. 1999

17 Bloemsaat-Voerknecht, Liesbeth: *Thomas Bernhard und die Musik. Themenkomplex mit drei Fallstudien und einem musikthematischen Register.* Königshausen & Neuman, Würzburg 2006, S.290

18 Schmied, Wieland & Erika: *Thomas Bernhards Österreich. Schauplätze seiner Romane.* Residenz Verlag, Salzburg 2000: S.141

19 Brändle, Rudolf: *Zeugenschaft. Erinnerungen an Thomas Bernhard.* Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1999: S.120

Die Musik war, neben der Tatsache, dass seine Schreibweise eine höchstmusikalische ist und seine Texte erst durch das laute Lesen ihre volle Wirkung entfalten, immer schon ein wichtiges Thema, sowohl in Bernhards Werk, als auch in seinem eigenen Leben. In seinem autobiographischen Werk weist er immer wieder auf die größte Wichtigkeit der Musik für seine psychische und auch physische Gesundheit hin.<sup>20</sup> So ist ihm schon in jungen Jahren das Geigenüben eine Insel, auf die er sich vor den Scheußlichkeiten des nationalsozialistischen Internats flüchten kann. Die Geige ist sein *kostbares Melancholieinstrument*<sup>21</sup>. Durch das *Geigenspiel geht er gänzlich in seinem Selbstmorddenken auf, in welchem er schon vor dem Eintritt in das Internat geschult gewesen war, denn er war in dem Zusammenleben mit seinem Großvater die ganze Kindheit vorher durch die Schule der Spekulation mit dem Selbstmord gegangen.*<sup>22</sup> Der Großvater ist es auch, der Bernhard immer wieder darin bestärkt Künstler zu werden, egal in welchem Bereich. Nachdem Bernhard am Malen und Geigenspielen gescheitert ist, entdeckt er den Gesang für sich. Der Großvater, begeistert von der neuen Idee des Enkels, kümmert sich sogleich um die geeignete Ausbildung. Er bezahlt den Unterricht bei der Gesangslehrerin Maria Keldorfer und deren Mann, Theodor W. Werner, der Thomas Bernhard in Musiktheorie und Musikästhetik unterrichtet. Als Bernhard schwer an der Lunge erkrankt, sind es die Musik und der Gesang, die ihm wieder Mut geben.

*Ich hatte schon wieder meine Pläne im Kopf. Ich dachte schon wieder an die Musik. Ich hörte schon wieder Musik in meinem Eckbett, Mozart, Schubert, ich hatte schon wieder die Fähigkeit, aus mir heraus die Musik zu hören, ganze Sätze. Ich konnte die in meinem Eckbett aus mir heraus gehörte Musik zu einem, wenn nicht zu dem wichtigsten Mittel meines Heilungsprozesses machen.*<sup>23</sup>

---

20 Bloemsaat-Voerknecht, Liesbeth: *Thomas Bernhard und die Musik. Themenkomplex mit drei Fallstudien und einem musikthematischen Register*. Königshausen & Neuman, Würzburg 2006: S. 32

21 Bernhard, Thomas: *Die Ursache. Eine Andeutung*. 3. Aufl., Residenz Verlag, Salzburg 2007: S.57

22 Bernhard, Thomas: *Die Ursache. Eine Andeutung*. 3. Aufl., Residenz Verlag, Salzburg 2007: S. 15

23 Bernhard, Thomas: *Der Atem. Eine Entscheidung*. 3. Aufl., Residenz Verlag, Salzburg 2007: S. 46f

Über die Musik lernt Thomas Bernhard auch seinen späteren Freund, den Kapellmeister Rudolf Brändle, der ebenfalls Patient im Sanatorium Grafenhof war, kennen.

*Die Musik hatte mich einen Menschen finden, mich einem Menschen anschließen lassen, die Musik, die mir so viele Jahre alles gewesen war und die ich schon so lange nicht mehr gehört hatte, da war sie wieder und so kunstvoll wie lange nicht.<sup>24</sup>*

Während seines Aufenthaltes in der Lungenheilanstalt singt Bernhard immer wieder in der nahegelegenen St. Veiter Kirche bei den sonntäglichen Messen die *Baßpartien*<sup>25</sup> in diversen Messen, ua. von Haydn und Schubert. Dort lernt er auch seinen "Lebensmenschen", Hedwig Stavianicek kennen, die ihn in seiner Absicht Sänger zu werden tatkräftig unterstützt.<sup>26</sup> Sein sehnlichster Wunsch Sänger zu werden geht auch aus einem Brief an den Großvater hervor, den Bernhard am 3.5.1948, nachdem er Salzburg, ohne etwas zu sagen, fluchtartig verlassen hat, aus Wien schreibt:

*Mein Lieber Großvater!*

*Warum ich aus Salzburg geflüchtet bin, wirst Du eigentlich nicht wissen [sic!]. Ich bin Samstag früh hier eingetroffen. Heute Montag wurde ich an der "Hochschule für Musik in Wien", Lothringerstr. inscribiert. Stelle Dir vor. Man staunte über meine Stimme. Ich bekomme ein Stipendium, oder eine sehr große Ermäßigung. Am 15. Juli beginne ich zu studieren. [...] Mein allerliebster Großvater, meine letzte Hoffnung auf dieser Welt, kannst du mich verstehen. Ich werde frei sein, mich selbst erhalten können, Musik zu studieren. Ich habe für nichts mehr Interesse, nur meine Musik ist mir alles, für sie werde ich sterben. Es wird mich niemand abhalten können zu studieren. [...] Bitte ich flehe, laßt mich studieren, ich brauche ja keinerlei Zuwendung. Ich werde bestimmt ein großer Sänger werden, mit größtem Fleiß und Energie erreiche ich mein Ziel. [...] für meine*

---

24 Bernhard, Thomas: *Die Kälte. Eine Isolation*. 3. Aufl., Residenz Verlag, Salzburg 2007: S. 50

25 Bernhard, Thomas: *Die Kälte. Eine Isolation*. 3. Aufl., Residenz Verlag, Salzburg 2007: S. 93

26 *"Die Frau Doktor [Hedwig Stavianicek] hat ihm ja dann das Gesangsstudium ermöglicht, und er war, wie g'sagt, am Mozarteum, hat allerdings nicht Gesang studiert, sondern war am Schauspielseminar. [...] Die wollte unbedingt einen Sänger aus ihm machen und hat immer wieder Vorsingen arrangiert", so Rudolf Brändle in einem Interview mit Krista Fleischmann, Bloemsaat-Voerknecht: S.36*

*Kunst brauche ich Ruhe, Einsamkeit. Wien wird mich zum Sänger machen; ich bin doch schon groß genug. Viele Menschen verdienen Ihr [sic!] Brot selber, auch ich kann mich erhalten, und sogar gut. Ich habe hier die besten Operaufführungen. Mein Stipendium erstreckt sich auf "Gesang" [und] "Operndramaturgie" [...].*

Bitte ich komme erst nach Salzburg, wenn ich telegraphisch die Zustimmung "zum Studium" von Euch habe. Bitte berätet darüber.<sup>27</sup>

Ob Bernhard die Zustimmung der Seinen bekommen hat, ist nicht geklärt. Der Brief zeigt jedenfalls den innigen Wunsch Bernhards Sänger zu werden. Er ist noch vor seiner schweren Erkrankung geschrieben worden, aber auch diese kann ihm den Mut und den Glauben an sein Talent nicht nehmen. Dies geschieht erst im Laufe der Zeit, nach vielen Rückschlägen in Form seiner Krankheit. Ein weiteres einschneidendes Erlebnis ist die Begegnung mit dem Dirigenten Josef Krips, der Bernhard nach einem Vorsingen gesagt haben soll, er könne besser Fleischhauer als Sänger werden. Sein Freund, der Kapellmeister Rudolf Brändle, meint dazu: "Also das, glaub ich war dann endgültig das Ende seines Sängertraums."<sup>28</sup> Dieses Ereignis verarbeitet Bernhard später in seinen Theaterstücken "Der Ignorant und der Wahnsinnige" und in "Die Berühmten".

Es ist wichtig diese Erlebnisse aus Bernhards Jugend aufzuzeigen, um zu verstehen wie er seine Figuren in "Der Untergeher", aber auch in anderen Werken mit Musikbezug, so intensiv zeichnen konnte.

Nachdem Bernhard seinen *Sängertraum* ausgeträumt hat, wendet er sich immer mehr dem Schreiben zu. Die Musik ist für viele seiner Werke von großer Bedeutung. In vielen seiner Theaterstücke kommen Sänger, Kapellmeister und diverse Instrumentalisten vor. Im Jahr 1982, also ein Jahr vor "Der Untergeher", schreibt Bernhard "Wittgensteins Neffe", ein Werk, in dem die Musik ebenfalls eine zentrale Rolle spielt.

In "Der Untergeher" wird einerseits das Erreichen des Höchsten, das vollständige Aufgehen in seiner Kunst, und andererseits das Scheitern als Künstler, als Musiker thematisiert. Eine Thematik, um die sich auch Bernhards eigenes Leben drehte.

---

27 zitiert nach: Bloemsaat-Voerknecht: S. 37 (Hervorhebungen lt. Original)

28 Brändle, Rudolf: *Zeugenfreundschaft. Erinnerungen an Thomas Bernhard*. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1999: S. 99

### 3. Inhaltsangabe "Der Untergeher"<sup>29</sup>:

Der namenlose Erzähler betritt das schäbige Gasthaus "Dichtelmühle" in Wankham bei Attnang-Puchheim an der Bahnstrecke von Salzburg nach Linz, steht in der Gaststube, schaut sich nach der Wirtin um, stellt seine Reisetasche auf den Boden und geht ein paar Schritte auf das Fenster zur Küche zu. Dieses ist so verschmutzt, dass er nicht hindurchsehen kann auf das "österreichische Küchenschmutzchaos". Endlich kommt die Wirtin herein und begrüßt ihn. Der Erzähler nimmt ein Zimmer und geht dann zum Jagdhaus nach Traich hinüber.

Soweit die äußere Handlung, die sich durch das Buch zieht. Der eigentliche Inhalt ist jedoch ein innerer Monolog: Während der Erzähler in dem Wirtshaus herumsteht, zieht er die Bilanz seines bisherigen Lebens und denkt über Glenn Gould, sowie seinen Freund Wertheimer, von dessen Beerdigung in Chur er gerade kommt, nach.

Nicht weit von Wankham, in Desselbrunn, habe ein Großonkel des Erzählers ein herrschaftliches Haus gebaut. Als der Erzähler noch ein Kind gewesen sei, sei er in den Sommermonaten oft nach Desselbrunn gekommen. Dann sei er jahrelang in Desselbrunn und Wankham zur Schule gegangen, bevor er ein Gymnasium in Salzburg besucht habe. Aus Protest gegen die großbürgerliche Lebensauffassung seiner Eltern habe er keinen kaufmännischen Beruf ergriffen, sondern Musik studiert und Klaviervirtuose werden wollen. Mit Abscheu erinnere er sich an seine Lehrer am Mozarteum und an der Wiener Akademie.

1953 habe er auf dem Mönchsberg in Salzburg Glenn Gould kennengelernt. Ein paar Tage später sei auch Wertheimer dazugestoßen, der ebenfalls den Kurs des berühmten Pianisten Vladimir Horowitz am Mozarteum besucht habe. Weil sie die Altstadt von Salzburg unausstehlich gefunden hätten, hätten sie sich für die zweieinhalb Monate, die der Kurs dauerte, zu dritt ein Haus in Leopoldskron gemietet. Zwei Jahre später, als Glenn Gould bei den Salzburger Festspielen die *Goldberg Variationen* von Johann Sebastian Bach gespielt habe, seien auch der Erzähler und Wertheimer anwesend gewesen.

---

29 Wunderlich, Dieter: *Thomas Bernhard: Der Untergeher*, URL: [http://www.dieterwunderlich.de/Bernhard\\_untergeher.htm](http://www.dieterwunderlich.de/Bernhard_untergeher.htm) (abgerufen am 16.6.2009)

Nach dem Konzert hätten sie sich alle drei in der Gaststätte "Ganshof" in Maxglan getroffen.

Schon während des Horowitz-Kurses, spätestens aber seit dem Auftritt Glenn Goulds bei den Salzburger Festspielen, hätten Wertheimer und der Erzähler begriffen, dass sie zwar herausragende Klaviervirtuosen hätten werden können, vielleicht sogar die besten in Europa, aber niemals hätten sie sich mit dem einzigartigen Genie aus Kanada messen können. Weil keiner von ihnen die Chance gehabt hätte, zum weltbesten Pianisten aufzusteigen, hätten beide ihren Plan Klaviervirtuosen zu werden aufgegeben.

Wertheimer habe seinen Flügel verkauft und sich den Geisteswissenschaften zugewandt. Der Erzähler habe seinen Steinway einem Lehrer in Neukirchen bei Altmünster für dessen neunjährige, völlig unbegabte Tochter geschenkt, die den wertvollen Flügel innerhalb kürzester Zeit ruiniert habe. Er habe sich in das inzwischen geerbte Haus seines Onkels in Desselbrunn zurückgezogen, habe dort aber irgendwann das Gefühl, in eine Sackgasse geraten zu sein bekommen.

Vor zwölf Jahren hätten Wertheimer und der Erzähler Glenn Gould in dessen Wohnung in New York besucht. Zu diesem Zeitpunkt habe der gefeierte Klaviervirtuose bereits seit zehn Jahren kein öffentliches Konzert mehr gegeben, sondern nur noch Schallplattenaufnahmen in seinem Privatstudio eingespielt.

Der Erzähler erinnert sich, dass Glenn Gould unglaublich kräftig gewesen sei. Einmal, als er sich von einer Esche vor seinem Fenster beim Klavierspielen gestört gefühlt habe, habe er sie kurzerhand gefällt und habe den mehr als einen halben Meter dicken Stamm in Holzscheite zersägt, die er an der Hauswand aufgeschichtet habe. Dann erst sei ihm eingefallen, dass er nur die Vorhänge zuziehen und die Rollläden herunterlassen hätte müssen um die Störung zu beseitigen. Selten sei Glenn Gould vor vier Uhr morgens ins Bett gegangen, und auch dann hätte er es nicht getan um zu schlafen, sondern um die Erschöpfung ausklingen zu lassen. Glenn Gould sei 1982 im Alter von einundfünfzig Jahren einem Schlaganfall erlegen, während er gerade wieder die Goldbergvariationen gespielt habe. Wie Wertheimer und der Erzähler habe auch Glenn Gould an Tuberkulose gelitten. Glenn Gould habe sich zur "Kunstmaschine" gemacht.

Wertheimer, für den Glenn Gould den Spitznamen "Untergeher" geprägt hätte, habe ein Buch veröffentlichen wollen. Dazu sei es jedoch nicht gekommen, weil er das Manuskript so oft geändert und Teile davon gestrichen habe, bis am Ende nur noch der Titel übrig geblieben sei: "Der Untergeher".

Seit Wertheimers Eltern mit ihrem Auto bei Brixen in eine Schlucht gestürzt seien, habe er nur noch seine Schwester gehabt. Mit ihr habe er zwei Jahrzehnte lang am Kohlmarkt in Wien gewohnt, bis sie mit sechsvierzig einen Schweizer Chemiekonzernbesitzer namens Duttweiler geheiratet habe und zu ihm nach Zizers bei Chur gezogen sei.

Der Erzähler, der nach der Aufgabe seines Traums von einer Klaviervirtuosenkariere "Weltanschauungskünstler" geworden sei und vor neun Jahren damit begonnen habe, ein Buch über Glenn Gould zu schreiben, habe es schließlich in seinem Haus in Dessebrunn nicht mehr ausgehalten, weil es zum Symbol seiner Selbstaufgabe geworden sei. Mittlerweile lebe er in Madrid.

Er habe sich gerade in Wien aufgehalten, um seine dortige Wohnung, die er seit Jahren zu verkaufen versucht hätte, Interessenten zu zeigen. Da habe er vom Tod Wertheimers erfahren und sich eine Bahnfahrkarte nach Chur gekauft, wo das Begräbnis stattgefunden habe.

Wertheimer, der zuletzt in seinem Jagdhaus in Traich bei Wankham gelebt hätte, sei gut zwei Wochen vor seinem Tod auf die Idee gekommen, sich ein einfaches Klavier aus Salzburg liefern zu lassen und eine Menge früherer Kommilitonen aus Wien einzuladen, die in Traich alles auf den Kopf gestellt, gesoffen und gelärmt hätten, während Wertheimer pausenlos auf dem völlig verstimmten Instrument die Goldbergvariationen gespielt habe. Dann habe Wertheimer seine Gäste hinausgeworfen, sei zwei Tage später nach Chur gefahren und habe sich erhängt, nur hundert Schritte vom Haus seiner Schwester entfernt, an einem Baum. Erst vier oder fünf Tage nachdem man ihn gefunden habe, sei jemand auf den Gedanken gekommen, den einundfünfzigjährigen Selbstmörder mit dem Mädchennamen der Ehefrau des Chemiekonzernbesitzers Duttweiler in Verbindung zu bringen und dort nachzufragen.

An der Beerdigung Wertheimers in Chur habe außer dem Ehepaar Duttweiler nur der Erzähler teilgenommen. Der habe die Einladung der Duttweilers zum Essen ausgeschla-

gen und den nächsten Zug nach Wien genommen. Unterwegs habe er beschlossen, in Attnang-Puchheim auszusteigen und sich in Traich nach den Aufzeichnungen zu erkundigen, die Wertheimer in all den Jahren bei der Arbeit an seinem Buch angefertigt haben musste.

Obwohl sein eigenes Haus in Desselbrunn nur zwölf Kilometer entfernt ist und leer steht, zieht es der Erzähler vor, in dem schäbigen Wirtshaus "Dichtelmühle" in Wankham ein Zimmer zu nehmen. Schließlich geht er nach Traich und erfährt von dem Knecht Franz Kohlroser, dass Wertheimer einen Tag, bevor die vielen Gäste aus Wien gekommen seien, mit seiner Hilfe Berge von Zetteln verbrannt habe.

Der Erzähler will in Madrid sofort nach seiner Rückkehr das Manuskript "Über Glenn Gould" ins Feuer werfen und neu anfangen.

Soweit zur Inhaltsangabe von "Der Untergeher". Um nun die Figur des Glenn Gould und ihren Bezug zur Realität zu untersuchen, werden im nächsten Kapitel die Textstellen, die Bernhards Figur des *Glenn Gould* betreffen und beschreiben, angeführt und mit dem realen Glenn Gould verglichen.

## 4. Gould in "Der Untergeher" und die Realität im Vergleich

### 4.1 Biografische Daten:

*Wertheimer war wie Glenn Sohn reicher Eltern, nicht nur wohlhabender. (S. 28)*<sup>30</sup>

Goulds Vater hat seinen Reichtum mit dem Verkaufen von *Häuten* und *Fellen* erreicht.

*Im übrigen sei sein Vater ein reicher Mann. Häute, Felle, sagte er, [...]. (S. 16)*

Reichtum ist bekanntlich relativ, doch Glenn Goulds Eltern als reich und "nicht nur wohlhabend"<sup>31</sup> zu bezeichnen, suggeriert einen übermäßigen Reichtum, den die Goulds nicht wirklich besaßen. Sie waren repräsentative Mitglieder der oberen Mittelschicht Torontos und lebten in einem für diese Schicht typischen Viertel, eher unter ihrem Standard.<sup>32</sup> Das lässt sich mit den anglo-protestantischen Wertvorstellungen von Goulds Vater erklären, der sich keinerlei Luxus erlaubte und hart als Pelzhändler für sein Geld arbeitete. Der einzige Bereich im Leben der Goulds, bei dem man nicht sparte, war die musikalische Ausbildung ihres einzigen Sohnes, der von dem Zeitpunkt an, zu dem Goulds Mutter seiner pianistischen Ausbildung allein nicht mehr gewachsen war, Privatunterricht erhielt. Des Weiteren wurden Unsummen für geeignete Klaviere ausgegeben. Sogar ein eigener Probenraum, Glenns Reich, wurde an das Haus der Goulds angebaut. Ansonsten führte man ein geradezu spartanisches Leben. Keine teuren Autos, keine Villa in einer teuren Gegend, obwohl man sich all das hätte leisten können. Es entsprach aber nicht dem Charakter von Goulds Eltern. Nach einer flüchtigen Episode, in der sich Glenn eine Villa am Stadtrand Torontos kaufte und nach kurzer Zeit wieder verkaufte, als er bemerkte, dass diese protzige Lebensart nicht die seine war, besann sich auch Gould wieder auf die Wertanschauung seiner Eltern, und begann als, wie er es nannte, "letzter Puritaner"<sup>33</sup> zu leben.

---

30 Die Seitenzahlen in Klammer beziehen sich auf: Bernhard, Thomas: *Der Untergeher*. Suhrkamp Taschenbuch 1497, Mainz 1988

31 Ug: S.28

32 Bazzana, Kevin: *Glenn Gould. Die Biografie*. Schott, Mainz 2006: S. 28-35

33 Bazzana: S. 327

*Er [Gould] habe ein Rockefellerstipendium, sagte er. (S. 16)*

Glenn Gould erhielt Zeit seines Lebens kein Stipendium.

*[...] er sprach besser deutsch als unsere Mitstudenten aus der österreichischen Provinz. (S. 16)*

*Von seiner mütterlichen Großmutter habe er, Glenn, Deutsch gelernt, das er, wie ich schon angedeutet habe, fließend gesprochen hat. (S. 34)*

Gould hatte zwar immer ein Faible für die deutsche Sprache, man denke nur an sein Alter Ego, den deutschen Komponisten Karlheinz Klopweisser, aber davon, dass er *besser deutsch als unserer Mitstudenten aus der österreichischen Provinz*<sup>34</sup> sprach, kann keine Rede sein.

Dazu Bazzana: *Wie es schien, liebte er alles Deutsche, und wenn er auch nie mehr als einige wenige Worte Deutsch gelernt hatte, konnte er doch dem Impuls nicht widerstehen, mit entsprechendem Akzent zu sprechen, wenn er über irgendein deutsches Thema sprach. "In dem Jahr, als er Nietzsches 'Also Sprach Zarathustra' entdeckte", schrieb Fulford, "wurde sein Akzent beinahe unerträglich breit."*<sup>35</sup>

Auch, dass er von seiner mütterlichen Großmutter deutsch gelernt habe, muss somit in den Bereich der Fiktion gestellt werden. Bernhard deutet hier an, Florence Goulds Mutter habe fließend deutsch gesprochen und somit womöglich deutsche Vorfahren. In Wahrheit stammten die Greigs (Florences Mädchenname) ursprünglich aus Schottland<sup>36</sup> und auch sein väterlicher Stammbaum führt in dieses Land. Bernhard nimmt hier wohl eine Änderung vor, um eine problemlose Kommunikation zwischen den drei Protago-

---

34 Ug: S.16

35 Bazzana: S.113

36 *Die Greigs wiederum stammen ab von dem berühmten Gregor-Clan, zu dem auch der geächtete Rob Roy gehörte. (S.32) Glenn Gould selbst behauptete, dass Edvard Grieg ein Cousin meines Urgroßvaters mütterlicherseits war. Tatsächlich lassen sich die Griegs auf einen gewissen Alexander Greig aus Schottland, der Mitte des 18. Jahrhunderts nach Norwegen auswanderte und seinen Namen in Grieg änderte, zurückführen. Bazzana: S.32*

nisten zu ermöglichen und um, den Sprachfluss erhaltend, Glenns Aussprüche nicht als Fremdkörper in englischer Sprache in Erscheinung treten zu lassen.

*Auch Glenn Gould, unser Freund und der wichtigste Klaviervirtuose des Jahrhunderts, ist nur einundfünfzig geworden, dachte ich beim Eintreten in das Gasthaus. Nur hat der sich nicht wie Wertheimer umgebracht, sondern ist, wie gesagt wird, eines natürlichen Todes gestorben. (S. 1)*

*Glenn soll mitten in den Goldbergvariationen vom Schlag getroffen worden sein. (S. 33)*

Am 27.9.1982, zwei Tage nach seinem fünfzigsten Geburtstag erlitt Gould *in einem Zimmer im Inn On the Park*<sup>37</sup> einen Schlaganfall. Drei Tage später verlor er im Krankenhaus sein Bewußtsein und musste an ein Beatmungsgerät angeschlossen werden, das, nachdem es keine Hoffnung auf Genesung mehr gab, am 4. Oktober abgeschaltet wurde. Um elf Uhr vormittag wurde er für tot erklärt.<sup>38</sup>

Dazu der Beginn des Romans *Der Untergeher*:

*Auch Glenn, unser Freund und der wichtigste Klaviervirtuose des Jahrhunderts, ist nur einundfünfzig geworden, dachte ich beim Eintreten in das Gasthaus.*<sup>39</sup>

Die offensichtliche Diskrepanz von einem Lebensjahr führt uns zu der Frage: Aus welchen Quellen bezog der Autor seine Informationen zum Leben und Sterben Glenn Goulds? Eigentlich würde das tatsächlich erreichte Alter des Pianisten noch besser in Bernhards Weltbild und somit in seine Literatur passen. Er selbst schrieb in seinem einundfünfzigsten Lebensjahr sein Alter betreffend an seinen Verleger Siegfried Unseld:

*Einerseits lebe ich sehr gern, andererseits finde ich, daß fünfzig Jahre reichlich genug sind. Alles über fünfzig ist ein dacapo auf Krücken.*<sup>40</sup>

---

37 Bazzana: S.393

38 Bazzana: S.395

39 Ug: S.1

40 Thomas Bernhard an Siegfried Unseld, 17. Dezember 1981.

Langer Renate: Anhang zu: Bernhard, Thomas: *Der Untergeher*. Thomas Bernhard Werke, Bd. 6, hrsg. Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2006: S.154-155

Auffällig ist, dass durch diese Änderung des Lebensalters seiner Romanfigur Gould, Bernhard dessen Lebensalter an sein eigenes angleicht. Ob das nun absichtlich oder unbewusst geschehen ist, lässt sich nicht sagen.

Zur Aussage, Gould sei *mitten in den Goldbergvariationen vom Schlag getroffen worden*<sup>41</sup>:

Dass diese Behauptung zu schön ist um wahr zu sein, muss nicht näher erklärt werden. Bernhard *vermengt Dichtung und Faktizität im Sinne einer höheren Aussagekraft*.<sup>42</sup>

Gould litt an einer Lungenkrankheit. *Von seiner Lungenkrankheit sprach er, als wär [sic!] sie seine zweite Kunst.* (S.10)

Es klingt ganz so, als wäre hier von Bernhard selbst die Rede, litt doch der Autor sein Leben lang selbst an einem chronischen Lungenleiden (Morbus Boeck)<sup>43</sup>. Er schreibt in "Der Untergeher" weiter: *Daß wir zur gleichen Zeit dieselbe Krankheit gehabt haben und dann immer gehabt haben, dachte ich, und letztenendes auch Wertheimer diese unsere Krankheit bekommen hat*.<sup>44</sup> Bernhard muss tatsächlich geglaubt haben an der gleichen oder zumindest einer ähnlichen Krankheit wie Glenn Gould zu leiden, denn die Zeitungen, und aus diesen musste Bernhard zumindest zum Teil seine Informationen erhalten haben, setzten das Gerücht in die Welt, Gould leide an einer Lungentuberkulose, die auch bei Bernhard diagnostiziert worden war. Der Klavierspieler litt jedoch Zeit seines Lebens nie an Tuberkulose. Er hatte lediglich eine Zeit lang eine chronische Bronchitis im rechten Lungenflügel.<sup>45</sup> Bernhard schreibt ganz der Wahrheit entsprechend weiter: *Aber Glenn ist nicht an dieser Lungenkrankheit zugrunde gegangen, dachte ich*.<sup>46</sup>

---

41 Ug: S.33

42 Langer, Renate: Anhang zu: *Der Untergeher*: S.164

43 Mittermayer, Manfred: Thomas Bernhard. *Leben Werk Wirkung*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2006: S.62

44 Ug: S.10

45 Bazzana: S.154

46 Ug: S.10

Trotzdem, hier lag Bernhard richtig, zelebrierte Gould diese Krankheit, *wie eine zweite Kunst*<sup>47</sup>. Ein Monat lang zog er sich im Hamburger Hotel "Die Vier Jahreszeiten" zurück, um seine Bronchitis auszukurieren. Er verglich sich selbst mit dem lungenkranken Hans Castorp, dem Protagonisten aus Thomas Manns *Der Zauberberg*,<sup>48</sup> ein Roman, zu dem auch Thomas Bernhard eine gewisse Affinität hatte.

Glenns Hypochondrie war anerzogen. Schon sein Großvater, Thomas Gould, war dafür berüchtigt ein ganzes Arzneiköfferchen zur Arbeit mitzunehmen.<sup>49</sup> Diese Angst vor Krankheiten wurde auch auf Glenns Mutter übertragen, die sie wiederum ihrem Sohn vererbte. Was den Gesundheitszustand ihres Sohnes betraf, war Florence Gould über vorsichtig. Schon beim ersten Anzeichen eines Schnupfens wurde der Junge ins Bett gesteckt. In Folge entwickelte sich die mittlerweile berühmt gewordene Eigenheit des Pianisten, auch im Sommer Mantel, Schal und Handschuhe zu tragen, immer auf der Hut vor Erkältungen.

Dazu Bazzana:

*Während seiner Konzertjahre*<sup>50</sup> *breitete sich die Legende von Gould dem Hypochonder immer weiter aus, aber es häuften sich auch Krankheiten, die, ob nun psychosomatisch oder nicht, sehr real waren. Ständig vermeldete er Erkältungen, grippale Infekte und Schmerzen in den Nasennebenhöhlen, die sich seiner Meinung nach auf Flügen und in kalten Sälen und kalten Hotelzimmern noch verschlimmerten, wobei man letztere in Europa besonders häufig antraf. Für ihn waren 27 Grad Celsius Raumtemperatur "gerade richtig", und Freunde erinnern sich, dass sie ihn in Hotelzimmern buchstäblich von geliehenen elektrischen Heizöfen umringt sahen. Einmal verließ er nach eigener Aussage eilig einen Konzertsaal, und "eine solche Kälte blies mir ins Gesicht, dass ich auf der linken Seite meines Mundes monatelang nicht kauen konnte". Seine Klagen nahmen zuweilen noch bizarrere Formen an. In einem Brief schreibt er, dass er 1956 einmal "aus*

---

47 Ug: S.10

48 Bazzana: S.154

49 Bert Gould (Glenns Vater) über Thomas Gould. Bazzana: S.36

50 Gemeint sind die Jahre 1955 - 1964, die Goulds Konzerttätigkeit betreffend seine produktivsten waren.

*Texas nach Hause kam und taub" war. Es kam vor, dass er mitten in einem Musikstück aufhörte zu spielen und sich auf die Suche nach dem Ursprung eines wahrgenommenen Luftzugs machte. Ständig hatte er Schmerzen im Rücken, in den Schultern, Armen und Händen; "Entzündung der Handmuskeln" war eine typische Klage. Mit religiöser Inbrunst trug er Handschuhe, manchmal mehrere Schichten übereinander, benutzte in Hotels ein spezielles Schaumgummikissen, hatte immer einen elektrischen Wasserkocher dabei, um zwischendurch schnell einmal die Hände in heißes Wasser einzutauchen, und suchte in verschiedenen Städten Chiropraktiker und Therapeuten auf. Wohin er auch ging, immer hatte er einen Vorrat an Tabletten dabei: Tabletten gegen übermäßiges Schwitzen oder zur Stärkung des Kreislaufs, Aufputsch- und Beruhigungsmittel, Kopfschmerztabletten und Schlaftabletten, Antihistamine und Vitamine. Das brachte ihm oft Probleme beim Grenzübertritt ein; wenigstens einmal unterzog man ihn einer Leibesvisitation. "Aber dieser Pillenkomplex von mir ist maßlos übertrieben worden"<sup>51</sup>, erzählte er Jock Carroll. "Einmal schrieb doch ein Reporter, ich reiste mit einem ganzen Koffer voller Tabletten. In Wirklichkeit füllen meine Tabletten grademal eine Aktentasche."<sup>52</sup>*

Bernhard schreibt zwar, dass Glenn mit *merkwürdigen Allüren ausgestattet*<sup>53</sup> war, aber diese Beschreibung der hypochondrischen Anwandlungen Glenn Goulds will so gar nicht zu Bernhards *athletischem Gould*<sup>54</sup> passen. Mit dem im Untergeher gezeichneten Bild des "Übermenschen Gould" ließen sich diese "schlechten" Eigenschaften wohl nur schwer vereinen. Sie wurden ausgespart.

*Von zwanzigtausend Musiklehrern ist nur ein einziger der ideale. Horowitz war dieser ideale, dachte ich. Glenn wäre, wenn er sich dafür hergegeben hätte, ein solcher gewesen. (S. 21)*

---

51 Die Presse zeigte eine gewisse Leidenschaft für die psychischen Störungen und Süchte Goulds.

52 Bazzana: S.151f.

53 siehe S. 43 dieser Arbeit

54 siehe S. 42 dieser Arbeit

Gould hat zwar oft Vorlesungen und Vorträge zu verschiedensten Themen gehalten, aber tatsächlich nie Klavier unterrichtet. Dazu meinte er in einem Telefoninterview mit dem Musikjournalisten Jonathan Cott:

*Kürzlich sprach ich vor einer Gruppe von Lehrern über die Schwierigkeiten beim Unterrichten von Pianisten in institutionalisierten, technischen "Ausbildungs-Fabriken"<sup>55</sup> [...] ich sagte: Geben Sie mir eine halbe Stunde Ihrer Zeit und Aufmerksamkeit und einen ruhigen Raum, und ich könnte jedem von Ihnen beibringen, wie man Klavier spielt - alles was man über das Klavierspielen wissen muß, kann in einer halben Stunde gelehrt werden, davon bin ich überzeugt. Ich habe es bislang nicht getan und werde es auch niemals tun, weil es im Schönbergschen Sinne tausendfüßlerisch ist - Schönberg fürchtete sich davor, gefragt zu werden, warum er eine Reihe auf eine bestimmte Art und Weise benutzte; er sagte, er fühle sich wie der Tausendfüßler, der nicht über die Bewegung seiner Beine nachdenken wolle, weil er dann bewegungsunfähig würde: Wenn er darüber nachdenke, könne er überhaupt nicht mehr laufen. Deshalb werde ich diese halbe Stunde Unterricht nicht geben.<sup>56</sup>*

Weniger metaphorisch antwortete Gould Jim Aikin auf die Frage, ob er nicht unterrichten wolle:

*Wie gesagt, ich war nie in der Situation eines Pädagogen. Ich habe mir immer vorgestellt, daß - sollte ich je in eine solche Situation geraten (was ich mir nie wünschen würde) - die einzige Möglichkeit für mich darin bestünde, etwas zu tun, was jeder andere tun könnte: ein Tonbandgerät nehmen und den Studenten aufnehmen, während er spielt, und ihm dann die Aufnahme vorführen: "Okay, bist du damit zufrieden? Bist du mit deiner Technik zufrieden, mit der Gestik dessen, was du da gespielt hast, und so weiter? Nehmen wir an es handelt sich um ein literarisches Werk oder einen Film: Würdest du sagen, daß die Gestik (womit ich nicht das Tempo meine, sondern eine Art struktureller Motivation) verändert werden sollte, um die Erfahrung spannender zu gestalten? Wo müsste man etwa eine etwas entspanntere Atmosphäre vermitteln? Kann sein, daß so*

---

55 Ein Ausdruck der von Bernhard stammen könnte.

56 Cott, Jonathan: *Nahaufnahme. Telefongespräche mit Glenn Gould*. Vierte Auflage, Zweitausendeins, Berlin 2007: S.23 f.

*unterrichtet wird. Ich habe so wenig Verbindung zu pädagogischen Systemen, daß ich nicht die geringste Vorstellung davon habe, wie heute unterrichtet wird."*<sup>57</sup> Weiters empfiehlt er jungen Pianisten noch, sich nicht nach anderen Musikern und sogenannten Größen zu richten und deren Aufnahmen erst zu studieren, wenn es unbedingt sein müsse, nachdem sie sich selbst ein genaues Bild ihrer eigenen Interpretation eines Werkes gemacht hätten.<sup>58</sup>

*Und Glenn spielte ja auch nur zwei oder drei Jahre öffentlich, dann ertrug er es nicht mehr und blieb zuhause und wurde da, in seinem Haus in Amerika, der beste und der wichtigste aller Klavierspieler. (S.25)*

Gould hatte seinen ersten verbürgten öffentlichen Auftritt im Alter von fünf Jahren, *und zwar am 5. Juni 1938, an einem Sonntag Nachmittag, als er in einem Gottesdienst anlässlich des dreißigjährigen Bestehens der "Business Men's Bible Class" seine Eltern bei einem Duett begleitete. Am Tag darauf trat er bei den 50-Jahr-Feiern der Trinity United Church auf [...]*<sup>59</sup>.

Sein letztes öffentliches Konzert gab der Klavierspieler am 10. April 1964 in Los Angeles. Gould trat also beinahe sechsundzwanzig Jahre lang öffentlich auf.

*...dann blieb er zuhause... :*

Nach seinem Rückzug vom Konzertleben ist Gould tatsächlich nie wieder aufgetreten. Nichteinmal hunderttausend Dollar Gage konnten ihn davon überzeugen, ein Comeback in der Carnegie Hall zu geben.<sup>60</sup>

---

57 Aikin, Jim: *Glenn Gould*. in: *Contemporary Keyboard*. August 1980: S.28 f, nach: Stegemann S. 365 f.

58 Cott, Jonathan: *Nahaufnahme. Telefongespräche mit Glenn Gould*. Vierte Auflage, Zweitausendeins, Berlin 2007: S.23 f.

59 Bazzana: S.48

60 Stegemann, Michael: *Glenn Gould. Leben und Werk*, Piper Verlag, Hamburg 2007: S.252

Glenn habe ein Studio in seinem Haus gehabt. (S.27)

Bernhard suggeriert, Gould habe seine Plattenaufnahmen in seinem Haus vorgenommen. Er hatte zwar Aufnahmegeräte in seiner Wohnung, aber diese dienten nur privaten Zwecken.

Glenn Gould zeigte sein Leben lang großes Interesse an technischen Neuerungen vor allem im Bereich der Radio- und Aufnahmetechnik. Schon als Jugendlicher besaß er ein Aufnahmegerät mit dem er seine eigenen Radiosendungen gestaltete. Er spielte den Moderator für die von ihm in Folge interpretierten Klavierstücke. Leider sind diese privaten Aufnahmen der Öffentlichkeit nicht zugänglich. Über seine erste Erfahrung mit einem echten Rundfunkstudio im Dezember 1950 sagte Gould:

*[...] Es war zwar mein erster Auftritt in einer Rundfunksendung, aber nicht mein erster Kontakt mit dem Mikrophon: Seit Jahren hatte ich zu Hause alle möglichen Experimente mit primitiven Tonbandgeräten angestellt, wobei ich zum Beispiel die Mikrophone am Resonanzboden meines Klaviers befestigte, um die Sonaten von Scarlatti weicher klingen zu lassen, so wie ich überhaupt sowohl das eine wie das andere Instrument allen Schikanen aussetzte, die mir in den Sinn kamen.<sup>61</sup>*

Dieser erste Studioaufenthalt war für Gould der Beginn eines regelrechten Liebesverhältnisses zum Mikrophon.

*"Glenn sagte es radikaler: sie hassen mich und mein Klavier. Sage ich Bach, sind sie nahe daran, zu erbrechen, sagte Glenn. Er war schon weltberühmt, waren seine Eltern noch unversöhnlich. Aber während er konsequent geblieben war und sie schließlich und endlich doch, wenn auch erst zwei drei Jahre vor seinem Tod, von seinem Genie überzeugen konnte, [...]" (S. 32)*

Goulds Eltern seien mit dem Künstlerdasein ihres Sohnes nicht einverstanden gewesen.

---

61 Gould, Glenn: *An Epistol to the Parisians: Music and Technology*, Part 1. In: *Piano Quarterly*, 1974/75, nach Stegemann: S.100

Goulds Eltern waren durch die eingeschlagene Künstlerlaufbahn ihres Sohnes keineswegs vor den Kopf gestoßen. Ganz im Gegenteil, von frühester Kindheit an waren Florence und Bert Gould stolz auf das außergewöhnliche Talent ihres Sohnes und sahen es als ihre Pflicht an, den Jungen so gut wie möglich zu fördern. Florence, sie war Klavierlehrerin, nahm immer weniger Schüler an und widmete sich fast ausschließlich der musikalischen Erziehung ihres Sohnes.<sup>62</sup>

*Sage ich Bach, sind sie nahe daran, zu erbrechen, sagte Glenn.*<sup>63</sup>

Betrachtet man das Repertoire, das am Beginn von Goulds Ausbildung stand, ist klar, dass Florence mit Sicherheit keine Abneigung gegen Bach haben konnte. Ausgangspunkt der pianistischen Lehrjahre bildeten protestantische Kirchenlieder, die in großer Zahl aus der Feder Johann Sebastian Bachs stammen. Schon mit zehn Jahren beherrschte Gould das gesamte *Wohltemperierte Klavier I*.

*Er war schon weltberühmt, waren seine Eltern noch unversöhnlich.*

Gerade was die Beziehung zu den Eltern betrifft scheinen andere Pianisten wesentlich bessere Vorlagen abzugeben als der Kanadier. Alfred Brendel etwa wurde das Einschlagen der Pianistenlaufbahn von seiner Mutter erst verziehen, als er die ersten Ehrendoktorwürden von diversen Universitäten erhielt.<sup>64</sup> Davor war sie ob des Künstlerdaseins ihres Sohnes unverzeihlich. Diesen Aspekt betreffend hätte Brendel also eine bessere "Bernhard-Figur" abgegeben. Was aber Brendels Bedeutung als Künstler angeht, reicht er nach Bernhards Meinung nicht an Gould heran.

Dazu Bernhard im Untergeher:

*Jährlich gehen Zehntausende Musikhochschüler den Weg in den Musikhochschulstumpfsinn [...]. Werden unter Umständen berühmt und haben doch nichts begriffen [...]. Werden Gulda oder Brendel und sind doch nichts.*<sup>65</sup>

---

62 Bazzana: S. 46f.

63 Ug: S.32

64 Schaufler, Wolfgang: *Der sanfte Komet. Krystian Zimerman*. in: Zeitschrift der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Ausgabe Mai/Juni 2004, Wien 10.6. 2004

65 Ug: S.21

Schon aus den anfänglichen Ausführungen geht hervor, dass die geschichtlichen Eltern Goulds mit den fiktiven nur wenig zu tun haben. Für Bernhards Figuren sind das Elternhaus und die *gutbürgerliche "Normalität"*<sup>66</sup> lediglich ein Käfig, aus dem es auszuweichen gilt. Auf Glenn Gould projiziert, erscheint diese Geisteshaltung beinahe grotesk. Der Mann lebte dreißig Jahre lang im Haus seiner Eltern bis er von Freunden darauf aufmerksam gemacht wurde, möglicherweise langsam an einen Umzug zu denken und mehr Eigenverantwortung zu übernehmen. Auch das so genannte "Bürgertum" war für Gould keineswegs ein Feindbild, vielmehr waren es gerade konservative, mittelständische Werte, die der Klavierspieler sein Leben lang anstrebte.

*Wertheimer und Glenn waren schließlich wegen ihrer kranken Lungen aufs Land gegangen, [...] Glenn in letzter Konsequenz, weil er schließlich die ganze Menschheit nicht mehr ertragen konnte [...]. (S. 37)*

Bis auf seinen einmonatigen Aufenthalt in einem Luxushotel in Hamburg war Gould nie gezwungen aufgrund seiner Lungenkrankheit (sie war nach einem Monat auskuriert,) eine Auszeit zu nehmen und *aufs Land* zu gehen.<sup>67</sup>

*...in letzter Konsequenz, weil er schließlich die ganze Menschheit nicht mehr ertragen konnte...*

Gould fühlte sich sein Leben lang von der Einsamkeit angezogen. Oft zog er sich im Haus seiner Eltern am Lake Simcoe zurück, aber nicht, weil er die Menschheit nicht mehr ertragen konnte, sondern um sich von seiner regen Konzerttätigkeit zu erholen und sich für die nächsten Aufgaben zu sammeln. Als er aufhörte Konzerte zu geben genügte ihm offenbar die Einsamkeit seines Appartements in der Stadt. Das Haus am See wurde verkauft. Einsamkeit und Isolation waren für Gould nicht unweigerlich mit einem Leben auf dem Land gekoppelt. Er fand die nötige Ruhe und Einsamkeit auch in Toronto, wo er den Großteil seines Lebens verbrachte.

---

66 Oberparleiter, Susanne: *Der Untergangskünstler. Künstlermythos und Destruktion in Thomas Bernhards Roman "Der Untergeher"*. Diplomarbeit, Universität Wien 1990: S.21

67 siehe S.21 dieser Arbeit

*Glenn hatte im Grunde doch nur die Goldbergvariationen und Die Kunst der Fuge gespielt, auch wenn er etwas anderes gespielt hat, Brahms etwa oder Mozart, Schönberg oder Webern, von welchen er die höchste Meinung hatte, aber Schönberg stellte er über Webern, nicht umgekehrt, wie man glauben will. (S. 49)*

Wie viele andere, vor allem Journalisten und Fans, geht Bernhard hier von einem stark vereinfachendem Irrtum aus und reduziert das Gouldsche Repertoire lediglich auf Bach, und hier vor allem auf die Goldbergvariationen, die, *obwohl sie zu Goulds Markenzeichen wurden, nicht sein Lieblingsstück, nicht einmal sein Lieblingsstück von Bach waren. Teile daraus zählt er zum "Albernsten", was Bach geschrieben habe; Variation 14 sei "eines der flatterhaftesten Stückchen Neo-Scarlattismus, das man sich nur denken kann"; Variation 17 sei "leicht dumm"; Variationen 28 und 29 "launenhaft" und "reine Schmeichelei für das Publikum auf den obersten Rängen". Die enzyklopädische Bandbreite des Werks, von Musikern seit Jahrhunderten bestaunt, verstörte Gould offenbar. "Als Musikstück, als Konzept funktioniert es meiner Meinung nach nicht ganz", sagte er 1981 zu Joseph Roddy, und seine vereinheitlichende Interpretation aus jenem Jahr stellt seinen Versuch dar, die "alberne" Seite logisch in das Ganze einzugliedern.*<sup>68</sup>

Goulds Lieblingskomponist war Orlando Gibbons. Das behauptete er zumindest mehrere Male in Interviews.

---

68 Bazzana: S.368

Die Bedeutung, die Schönberg für Gould spielte, ist nicht zu unterschätzen. Betrachtet man nicht nur die Einspielungen Schönbergscher Werke durch Gould<sup>69</sup>, sondern auch die Auseinandersetzung mit diesem Komponisten in anderer Form, wird klar, dass Schönberg zu Goulds Fixsternen am Komponistenhimmel gehörte. Unter anderem gestaltete Gould Radiodokumentationen<sup>70</sup>, Fernsehdokumentationen<sup>71</sup>, Vortragsreihen und eine Monografie<sup>72</sup>, die diesen Komponisten zum Thema hatten.

Wolfgang Amadeus Mozart betreffend hatte Gould, wie in so vielen anderen Bereichen, eine äußerst eigenwillige, selbständige Auffassung. Wie die Werke anderer Komponisten, die ihm zu theatralisch und effekthascherisch schienen, beurteilte Gould Mozarts Musik, die in diese Kerbe schlug, ohne Rücksicht auf den Sonderstatus, den Mozart im Kanon einnimmt.

Dazu Elizabeth Angilette:

*Another Example of what Gould called theatrical music was Mozart's mature period music. Gould lost interest in Mozart's music for the following reasons. Mozart employed theatrical gestures in his operas and instrumental music. This exemplified the "hedonism of the eighteenth century theater"<sup>73</sup>. Gould considered Mozart's music to be very repetitive. Gould described it as "cut from the same cookie stamp. I think that as*

---

69 Goulds "Schönberg-Einspielungen":

*Das Buch der hängenden Gärten op. 15* (mit Helen Vanni)

*Fantasie für Violine und Klavier op. 47* (mit Israel Baker)

*Ode to Napoleon Buonaparte op. 41b* (mit John Horton und dem Juilliard String Quartet)

*Klavierkonzert op. 42* (mit dem CBC Symphony Orchestra unter Robert Craft)

*Klavierstücke op. 11*

*Lieder op. 1, 2, 3, 6, 12, 14, 48 und op. post.* (mit Donald Gramm und Ellen Faulk)

*Suite op. 25*

*Drei kleine Klavierstücke op. 11*

Bazzana: S.426

70 *Schönberg: The First Hundred Years - A Documentary Fantasy*. Bazzana: S. 336

71 *Arnold Schönberg: The Man Who Changed Music*. Bazzana: S. 187

72 *Arnold Schönberg: Perspektiven*. Bazzana: S. 193

73 Cott, Jonathan: *Conversations with Glenn Gould*. Little, Brown, Boston 1984: S.56

*Mozart became relatively successful as a theatrical craftsman, his instrumental compositions declined in interest very rapidly"*<sup>74</sup>

*Gould claimed that he recorded Mozart because he disapproved of Mozart's worldly way. Gould wrote,*

*My ambition for that project was that it would rid those pieces of their frivolous, theatrical accoutrements. I wanted to bypass such diversions with the help of firm, baroqueish tempos, and to create, from the rather promising material of Alberti basses, the suggestion of secondary voices and, hence, the illusion of contrapuntal aspect-of a life of the spirit-of which Mozart, in my eyes, is essentially innocent.*<sup>75</sup> *Gould said in a phone conversation with Oliver Daniel that "as long as Mozart doesn't as yet have his own theatrical identity...I like him... the moment he gets it, I don't like him" (Gould, 1978, transcript of a telephone conversation with Oliver Daniel, p. 6).*<sup>76</sup>

Gould schreckte also nicht einmal davor zurück Mozarts Kompositionen nach seinem eigenen Geschmack zu ändern.

*[...] Glenn war niemals mehr nach Europa gekommen nach seinem Konzert bei den Salzburger Festspielen. (S. 49)*

Tatsächlich gab Gould nach seinem Konzert am 25.8.1959 in Salzburg noch ein letztes Konzert in Europa. Am 31. August 1959 spielte er unter Herbert von Karajan in Luzern das Klavierkonzert in d-Moll von Johann Sebastian Bach. Nach diesem Konzert kam er aber tatsächlich nie wieder nach Europa zurück.

*Von Glenn ist tatsächlich nichts erhalten, Glenn hat keinerlei Aufzeichnungen gemacht, [...]*

---

74 Cott, Jonathan: *Conversations with Glenn Gould*. Little, Brown, Boston 1984: S.57

75 Page, Tim (Hg.): *The Glenn Gould Reader*. Faber and Faber, Toronto, New York 1984: S. 45

76 Angilette, Elizabeth: *Philosopher at the Keyboard: Glenn Gould*. The Scaracrow Press, London 1992: S. 143-144

Bernhard hat entweder nicht von den schriftstellerischen und wissenschaftlichen Ambitionen Goulds gewusst, oder diesen Aspekt der kreativen Persönlichkeit des kanadischen Pianisten bewusst ausgespart um einen noch deutlicheren Kontrast zu den beiden anderen Protagonisten des Romans, die beide *in die Geisteswissenschaften hineingegangen sind*<sup>77</sup>, herzustellen.

Wenn es zu Bernhards Vorbereitungsarbeiten für einen Roman gehört hätte, sich genau über seine Figuren mit realem Hintergrund zu informieren, wäre es ihm sicher möglich gewesen herauszufinden, dass Gould auch schriftstellerisch tätig gewesen ist. Allerdings waren Goulds Schriften in Österreich vor 1986 nur schwer zugänglich. Seine gesammelten Aufsätze erschienen 1986/87, also nur knapp vor dem Erscheinen des Romans, auf deutsch. Die englische Erstausgabe erschien schon 1984, vier Jahre vor dem Erscheinen von "Der Untergeher".<sup>78</sup>

[...] *Glenn war reich* [...] (S. 102)

Glenn Gould reich zu heißen, ist mit Sicherheit übertrieben. Er hatte genügend Geld um nur seinen Leidenschaften nachzugehen, auch wenn er dieses Geld zu einem großen Teil nicht, wie man vielleicht glauben könnte, durch seine pianistische Tätigkeit verdiente, sondern größtenteils durch sehr gekonnte Spekulationen an der Börse.<sup>79</sup>

---

77 Ug.: S.11

78 Dazu Renate Langer im Anhang der Thomas Bernhard Gesamtausgabe:  
"Wir wissen freilich nicht, ob Thomas Bernhard, als er den Untergeher schrieb, überhaupt Schriften Glenn Goulds gekannt hat. Einzelne Gould-Texte waren zwar bereits zu Lebzeiten ihres Autors übersetzt in deutschen Musikzeitschriften erschienen; der von Tim Page herausgegebene *Glenn Gould Reader*, in dem die gesammelten Essays in Buchform veröffentlicht wurden, erschien im englischen Original aber erst 1984. Die deutsche Übersetzung ließ bis 1986/87 auf sich warten. Ein Exemplar des Bandes *Von Bach bis Boulez* mit einer persönlichen Widmung des Übersetzers Hans Joachim Metzger befindet sich übrigens in Bernhards nachgelassener Privatbibliothek."  
in: Bernhard, Thomas: *Der Untergeher*. Thomas Bernhard Werke, Band 6, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2006, S.166

79 Bazzana: S. 152, 197f, 231f und 321f

*Glenn Gould baute sich seinen Isolationskäfig, wie er sein Studio nannte, in Amerika in Newyorknähe. (S. 223)*

Gould besaß nie ein Studio in der Nähe von New York. Viele seiner Aufnahmen, unter anderem auch die berühmte erste Aufnahme der Goldbergvariationen, entstanden zwar in der amerikanischen Metropole, jedoch nicht in seinem eigenen, sondern im Studio von Columbia. Ab 1971 wurden beinahe alle seiner Aufnahmen im Eaton's Auditorium in Toronto gemacht. Hier richtete sich Gould selbst ein Studio ein und war nunmehr befreit von den ihm lästigen Reisen nach New York.

*[...] 1955 hat er die Goldberg Variationen im Festspielhaus [in Salzburg] gespielt. (S. 224)*

In Wirklichkeit spielte Gould die Goldbergvariationen 25.8. 1959 in Salzburg (siehe Punkt 16), was durch einen Livemitschnitt dieses Konzerts belegt ist.<sup>80</sup>

## **4.2 Persönlichkeit und Aussehen**

*Er litt an Schlaflosigkeit. [...] die Schlaflosigkeit (des Glenn Gould!) war zu unserem entscheidenden Zustand geworden [...] (S. 8)*

Gould hatte in der Tat einen außergewöhnlichen Schlafrhythmus. So ging er nur ungern außer Haus, wenn die Sonne noch am Himmel stand und ging meist erst zu Bett, wenn es hell wurde.<sup>81</sup> Den Tiefschlaf konnte er nur durch Hilfe von Medikamenten erreichen und sechs, sieben Stunden durchzuschlafen war für ihn eine Seltenheit.

*[...] Glenn hat keinen anderen Komponisten mehr geliebt als Bach, als zweiten Händel, Beethoven verachtete er, selbst Mozart war nicht jener von mir wie kein anderer geliebter, wenn er über ihn redete [...] (S. 10)*

---

80 "Glenn Gould live in Salzburg", Sony 1988

81 Bazzana: S. 112f

Die Anzahl von Bacheinspielungen durch Glenn Gould legt die Vermutung nahe, sie entspringe einer persönlichen Vorliebe für diesen Komponisten. Ungefähr siebzig Werke von Bach hat Gould eingespielt, viele davon mehrmals.<sup>82</sup> Sieht man diese Anzahl der eingespielten Werke Bachs im Verhältnis zu Einspielungen von Werken anderer Komponisten<sup>83</sup> ist klar, dass Bach zu Goulds Lieblingskomponisten gezählt haben muss. Dennoch ließ sich Gould nie nur auf Bach beschränken. Er betonte mehrfach, dass sein Lieblingskomponist Orlando Gibbons war.<sup>84</sup>

Gould spielte lediglich vier Werke Georg Frierich Händels ein. Diese Aufnahme stellt aber eine Besonderheit dar: Das erste und einzige Mal ist Gould darauf als Cembalist zu hören.

Dass Gould Beethoven verachtete, kann man nicht behaupten. Wie bei allen anderen Komponisten, hatte er aber auch, was Beethoven betrifft, höchst eigenwillige Ansichten und urteilte, wie auch bei Mozart, ohne Rücksicht auf das hohe Ansehen, das der Komponist in der Musikwelt genießt. Zu Beethovens 200. Geburtstag schrieb Gould für das Begleitheft des *Guelph Spring Festival* einen Beitrag in Form eines Selbstgesprächs, das seine Zweifel den Komponisten betreffend in humoristischer Weise zum Ausdruck bringt, dennoch betont er auch seine Wertschätzung für Beethoven, und dass er eine große Rolle in seinem, Goulds, Leben gespielt habe.<sup>85</sup> Allein die Anzahl der Aufnahmen von Klavierwerken Beethovens, die der Kanadier einspielte, spricht für den hohen Stellenwert, den dieser Komponist für ihn hatte. Bereits für seine zweite Schallplatte 1956 spielte Gould die Klaviersonaten Nummer 30-32 ein und auch seine vorletzte Aufnahme 1983, also nach seiner berühmten zweiten Einspielung der Goldbergvariationen, war den Klaviersonaten Nr.12 und Nr. 13 Beethovens gewidmet.

Goulds Haltung Mozart gegenüber wurde schon an früherer Stelle besprochen<sup>86</sup>.

---

82 Stegemann: S.453-469

83 Beethoven steht, was die Anzahl der eingespielten Werke betrifft, mit ca. 40 an zweiter Stelle.

84 Von Orlando Gibbons hat Gould nur drei Werke eingespielt.

85 Stegemann: S.304-305

86 siehe S. 30f. dieser Arbeit

*Er trug jahraus, jahrein die gleiche, wenn auch nicht dieselbe Hose [...] . (S. 34)*

Auf seine äußere Erscheinung legte Gould keinen großen Wert. Solange seine Mutter über seine Kleidung wachte, war er immer adrett angezogen. Als Jugendlicher trug er normalerweise Krawatte mit einem Pullover oder Jackett, wie man auf Fotos aus der Schule, der Öffentlichkeit oder am Klavier sieht. Als Erwachsener bestand er auf tristen, dunklen Farben. Seine Kleidung mochte teuer oder von guter Qualität sein, aber sie war für gewöhnlich ausgebeult oder altmodisch, nichts passte zusammen, und meist warf er seine Kleidung einfach achtlos auf den Boden. Seine Sachen wirkten schäbig und verschmutzt und sahen oft aus, als habe er darin geschlafen. Hemd und Socken konnten voller Löcher sein, Hosen an der Naht am Hosenboden aufgerissen, Schuhe mit Gummibändern zusammengehalten. Seine Socken passten nicht zusammen, die Schuhe hatte er nicht zugebunden. Kurz, nachdem seine Mutter ihn in Sachen Kleidung nicht mehr betreute, bevorzugte er den "Clochard-Look".<sup>87</sup>

*Am liebsten lief er kurz nach Mitternacht noch auf die Straße, [...] Wir müssen uns immerfort frische Luft zuführen, sagte er, [...] (S. 35)*

Gould laufe am liebsten nach Mitternacht auf die Straße, um frische Luft zu schnappen. Gould lief oft zu allen möglichen Tages-, aber vor allem Nachtzeiten, auf die Straße. Nicht um sich *frische Luft zuzuführen*<sup>88</sup>, sondern um in sein Auto zu steigen und einfach loszufahren. Dies war seine Art seinen Geist auszulüften, um wieder *das Höchste erreichen*<sup>89</sup> zu können.

*Er war der rücksichtsloseste Mensch gegen sich selbst. Er gestattete sich keine Unge- nauigkeit. Nur aus dem Denken entwickelte er seine Rede. (S. 35)*

---

87 Bazzana: S.261

88 Ug.: S.35

89 Ug.: S.35

Was die Behandlung seines eigenen Körpers betrifft, war Gould mit Sicherheit rücksichtslos. Aufputscher bei Müdigkeit, Schlaftabletten bei Schlaflosigkeit, Blutdrucksenker usw. Eine ordentliche Mahlzeit nahm Gould, wenn überhaupt, nur einmal am Tag zu sich, meist mitten in der Nacht. Ansonsten aß er lediglich Kekse aus Pfeilwurzmehl und trank *Poland Water*. Goulds Körper hatte zu funktionieren. Trat ein störendes Symptom auf, wurde dieses, ohne nach der Ursache zu suchen, behandelt. Er wollte seine Arbeit nicht aufgrund von lästigen Blutdruckschwankungen oder irgendwelchen Schmerzen unterbrechen. Dafür gab es doch Medikamente. Das Problem war, dass Gould, auch wenn er oft Rücksprache mit verschiedenen Ärzten hielt, immer selbst entschied wie er zu therapieren sei und welche Pillen er einzunehmen hätte. Hier stand ihm wohl seine überdurchschnittliche Intelligenz im Wege.<sup>90</sup>

*Er gestattete sich keine Ungenauigkeit.*

Den Grundstein für diesen Perfektionsdrang wurde bereits von seiner ersten Klavierlehrerin, seiner Mutter, gelegt. Selbst beim ersten Vom-Blatt-Spielen durfte Glenn nicht den kleinsten Fehler ignorieren.

*Nur aus dem Denken entwickelte er seine Rede.*

Diese Aussage lässt sich nur schwer beweisen, was man aber dennoch in den vielen Interviews erkennen kann, ist, dass Gould selten Behauptungen in den Raum stellte, ohne diese auch durch Beweise untermauern zu können, die, wenn auch nicht immer musikwissenschaftlichen, so doch zumindest seinen hohen Ansprüchen genügten.

*Er verabscheute Menschen, die nicht zuende Gedachtes redeten, also verabscheute er beinahe die ganze Menschheit. (S. 35)*

Gould mag sich ja oft zurückgezogen und ein Einsiedlerleben geführt haben. Das ist aber noch kein Beweis dafür, dass er ein Menschenfeind war.

In den vielen Interviews, die mit seinen Freunden, Bekannten und Kollegen geführt wurden, kann man immer wieder lesen, welch freundlichen Charakter Gould hatte, wie einfühlsam und zuvorkommend er war. Viele waren von diesen Eigenschaft Goulds ü-

---

90 Bazzana: S.151, 284ff, 392ff;

berrascht, da sie Gould auch nur von den üblichen Anekdoten aus der Presse kannten, die oft einen egozentrischen Misanthropen zeichneten.

*Er war der einzige weltbedeutende Klaviervirtuose, der sein Publikum verabscheute und sich auch von diesem verabscheuten Publikum tatsächlich und endgültig zurückgezogen hat. (S. 35)*

Er verabscheute nicht das Publikum, sondern den Aufführungsrahmen des Konzertes und hier vor allem den *Applaus und Kundgaben aller Art*<sup>91</sup> während und nach einer Musikaufführung. Für ihn stand immer die Musik selbst im Zentrum des Interesses. Alles was von dieser ablenkte, wie eben der Applaus oder die Anwesenheit von tausenden anderen Zuhörern zur selben Zeit, lehnte er ab. Das Wettkampfhafte, das Warten auf ein Scheitern der Interpreten in der *Arena*, war ihm zutiefst zuwider. Die Schuld daran gab er aber nicht den Zuhörern, sondern dem Konzert selbst, einer seiner Meinung nach überflüssig gewordenen Tradition. Dieses konnte jetzt ersetzt werden durch die vorbehaltfreie Form der Aufnahme, bei der die Musik zum alleinigen Mittelpunkt wird und alle Äußerlichkeiten, wie Kleidung und Gehabe des Künstlers, auf die Gould bekanntlich nichts gab, ausgeblendet sind.

*Er war ein Ordnungsfanatiker. Alles in seinem Haus war Ordnung. (S. 35)*

Nur wenige seiner Freunde durften auch seine Wohnstätte, das Zimmer im "Inn on the Park" betreten. Alle, denen Einlass gewährt wurde, konnten jedoch keinesfalls bezeugen, dass Gould, wie von Bernhard behauptet, ein Ordnungsfanatiker war. Ganz im Gegenteil, den wenigen, die zu Goulds Lebzeiten das "Allerheiligste" seines Privatlebens aufsuchen durften, verschlug es die Sprache ob der Unordnung die dort herrschte. Silvia Kind, eine befreundete Cembalistin Goulds, berichtet, dass in der Saint Clair Avenue *nirgends ein freier Platz war, überall lagen Bücher und Noten herum - auf dem Boden, auf den Tischen, auf dem Flügel, auf den Stühlen -, so dass wir die ganze Zeit stehen*

---

91 Gould, Glenn: *Vom Konzertsaal zum Tonstudio. Schriften zur Musik 2*. S.14

mussten.<sup>92</sup> Im Badezimmer ein Schrank voller elektrischer Apparate und ein Turngerät<sup>93</sup>, erinnert sich Yehudi Menuhin. Ein abgewetzter Plüschsessel, ein Tisch mit längst ruiniertes Furnier, eine stil- und geschmacklose Stehlampe; an den Wänden ein Ölgemälde von Banquo, eine japanische Federzeichnung, ein Bild des kanadischen Malers David E. Milne. Die Vorhänge waren tagsüber dicht geschlossen, damit auch nicht der kleinste Sonnenstrahl ins Zimmer fallen konnte. Das ganze machte den Eindruck der Verwahrlosung.<sup>94</sup>

*Glenn las beinahe gar nichts, er verabscheute Literatur, was ganz zu ihm paßte. Nur was meinem eigentlichen Zweck dient, sagte er einmal, meiner Kunst.*(S. 60)

Zu Jock Carroll, einem kanadischen Journalisten sagte Gould einmal: *"Bücher verschlinge ich buchstäblich. Alles was ich von Thomas Mann und Kafka greifen kann, und alle Russen."*<sup>95</sup> In seinem Text zu den *Goldbergvariationen* zitiert Gould Bernard Shaw und Charles Baudelaire. Verfolgt man weiter die literarischen Anspielungen und Zitate in Goulds Schriften, so ergibt sich eine stattliche Liste von Namen, die sich - selbst wenn man nur die bekanntesten nimmt - wie ein *Who is Who* der Weltliteratur liest: Edward Albee, Samuel Beckett, Jorge Luis Borges, Bertolt Brecht, Max Brod, Emily Brontë, Lord Byron, Charles Dickens, John Donne, Ilja Ehrenburg, William Faulkner, Sigmund Freud, Stefan George, Iwan Gontscharow, Hugo von Hofmannsthal, Aldous Huxley, Henrik Ibsen, Henry James, Jewgeni Jewtuschenko, James Joyce, Sören Kierkegaard, Sinclair Lewis, André Malraux, Jaques Maritain, Henry Miller, Vladimir Nabokov, Friedrich Nietzsche, Harold Pinter, Rainer Maria Rilke, Jerome David Salinger, George Santayana, Friedrich von Schiller, Alfred Tennyson, Henry David Thoreau, John Ronald Reuel Tolkien, Lew Tolstoi, Kurt Vonnegut, Thornton Wilder. Und dann die Bü-

---

92 Kind, Silvia: *Glenn Gould, the man.* in: GGSBul 10, Oktober 1988, nach Stegemann: S.124

93 Menuhin, Yehudi: *Glenns Gold - Kleine Hommage fürs große Genie.* in: *du* 4,1990, nach Stegemann: S.124

94 Stegemann: S. 124

95 Carroll, Jock: *"I don't think I'm at all eccentric", says Glenn Gould.* in: *Week-end Magazine* Nr. 27, 1956, nach Stegemann: S.109

cher aus Goulds Nachlass: Theodor W. Adorno, Karl Barth, Georges Bataille, Martin Buber, Denis Diderot, André Gide, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Hermann Hesse, August Strindberg, Iwan Turgenjew.<sup>96</sup> Auch in seinen Interviews lässt Gould immer wieder Namen von Autoren fallen, deren Werke er gelesen hat. Davon, dass er *beinahe gar nichts* gelesen habe, kann also überhaupt keine Rede sein.

*Glenn wird, wo immer, als Krüppel und Schwächling abgebildet, [...] aber er war tatsächlich ein athletischer Typus [...] (S. 113)*

Vielleicht war Glenn Gould kein Krüppel oder Schwächling, aber ihn als athletischen Typus zu bezeichnen ist mit Sicherheit genauso übertrieben wie das Gegenteil.

In "Der Untergeher" beschreibt Thomas Bernhard, wohl als Beweis für die Athletik des Glenn Gould, wie dieser eine Esche mit einem halben Meter Durchmesser vor dem Haus in Leopoldskron lediglich unter Zuhilfenahme einer Axt eigenhändig fällt. Interessanterweise gibt es zu dieser Stelle in Bernhards Roman ein Pendant im Leben des historischen Gould. Auf Anraten seines Lehrers Alberto Guerrero hilft Glenn seinem Vater beim Holzhacken, um, wie sein Lehrer meint, seine Arme und Hände auf eine dem Klavierspiel dienliche Weise zu trainieren.<sup>97</sup> Eine weitere Episode aus Goulds Leben dient eher dem Beweis Gould wäre ein "Schwächling" gewesen. Im Dezember 1959 wird Gould von William Hupfer, einem Chefmechaniker der Firma Steinway and Sons, durch einen freundschaftlichen Schlag auf die Schulter begrüßt. Dabei soll eine schwerwiegende Verletzung der linken Schulter entstanden sein, die Gould sogar einen Monat lang in einen Gips zwang, was den für Gould positiven Nebeneffekt hatte keine Konzerte geben zu müssen.

*Eine Röntgenaufnahme des linken Schulterblatts zeigte, daß es ungefähr eineinviertel Zentimeter nach unten gedrückt worden war. Dieses Problem ist inzwischen weitgehend behoben, hatte aber sehr viel schwerwiegendere Folgen: Der Nerv, der den vierten und fünften Finger meiner linken Hand steuert, wurde eingeklemmt und hat sich irgendwie*

---

96 Stegemann: S.109 f.

97 Bazzana: S.64

entzündet, so daß mir jede Bewegung der linken Hand (etwa zur tiefen Lage der Tastatur) zur Zeit wenn nicht unmöglich, so doch nur mit enormer Willenskraft ausführbar ist. [...] Ich werde derzeit zweimal pro Tag behandelt - einmal mit Medikamenten und einmal von einem Chiropraktiker -, und wenn auch niemand daran zu zweifeln scheint, daß sich über kurz oder lang eine Besserung einstellen wird, bin ich selbst doch reichlich unzufrieden mit den bisher eher spärlichen Ergebnissen.<sup>98</sup> Schließlich zahlte Steinway & Sons dem Pianisten 9500 Dollar Schadenersatz. Der Psychiater Joseph Stevens war nicht der einzige in Goulds Freundeskreis, der die ganze Geschichte als bloße Einbildung abtat.<sup>99</sup>

*Die Anbeter beten ein Phantom an, dachte ich, sie beten einen Glenn Gould an, den es niemals gegeben hat. (S. 115)*

Es gibt kaum einen zweiten Pianisten des zwanzigsten Jahrhunderts, der mehr zur Legendenbildung angeregt hat als Glenn Gould. Die Gerüchte gehen von seiner vermeintlichen Homosexualität bis zum schweren Fall von Autismus, an dem er gelitten haben soll. Bernhard selbst hat, wie man an dieser Arbeit sehen kann, sehr viele Klischees für bare Münze genommen und ging ebenfalls von einem "Phantom-Gould" aus, den es so nie gegeben hat.

*Im Grunde hasse ich die Natur; sagte er immer wieder. [...] Die Natur ist gegen mich, [...] (S. 117)*

Rein oberflächlich betrachtet ist man dazu verleitet Bernhard zu widersprechen und naiv rhetorisch zu fragen: "War Gould nicht ein großer Naturliebhaber? Hat er nicht lange Perioden alleine am Lake Simcoe verbracht, mitten in der Abgeschiedenheit des kanadischen Nordens? War er nicht, wie Bernhard übrigens auch, ein leidenschaftlicher Spaziergänger?" Auch wenn die Antwort auf all diese Fragen „ja“ lautet, muss man doch erkennen, dass Bernhard mit der Natur eben nicht nur die Umwelt oder die Landschaft

---

98 Friedrich, Otto: *Glenn Gould - A Life in Variations*. Random House, New York 1989: S.89, nach Stegemann: S.169

99 Stegemann: S.169f

meint. Bedeutet Natur und ihr Gesetz nicht auch den unweigerlichen Verfall des eigenen Körpers und somit den unabwendbaren Tod, dem man zu entfliehen trachtet? Ist Natur nicht auch eine Metapher für Realität, vor der man in die Kunst flieht? Schon von früher Kindheit an war das Klavier für Glenn ein Zufluchtsort in schweren Zeiten. Wurde er von seinen Klassenkameraden gehänselt, gestupst und verprügelt, so konnte er sich ans Klavier setzen und all das von seiner Seele spielen und vergessen. Krankheitssymptome und Schmerzen, Erinnerungen an ein weltliches Dasein, an die Natur wurden unterdrückt und durch Medikamente beseitigt bzw. unterdrückt. Selbst der Hunger schien für Gould lediglich ein Hindernis zu sein, das es so schnell wie möglich zu überwinden galt. Essen war kein Genuss, sondern eine Notwendigkeit, der man nachzugehen hatte, um sich so rasch wie möglich wieder Wichtigerem, in Goulds Fall der Kunst, zu widmen.

[...] *Glenn schwieg auch über die weitesten Strecken, wie ich auch, der ich wie Glenn wenigstens tagelang schweigen konnte, wenn auch nicht wie Glenn, wochenlang.*

(S. 126)

Auch wenn Gould oft über lange Phasen *physisch* abwesend war und der Einsamkeit frönte, so bedeutete dies nicht gleichzeitig, dass er *wochenlang* schwieg. Sein Hauptkommunikationswerkzeug war das Telefon, über das er mit Freunden, Managern, Kollegen und seiner Familie in Kontakt blieb. Ausführliche, stundenlange Interviews, wie jene mit Jonathan Cott, wurden via Telefon geführt. Seine Telefonrechnungen waren immer mehrstellig. Selbst ein teurer Anruf nach Übersee bedeutete für Glenn nicht das Gespräch kurz zu halten. Er sang seinen Freunden oft ganze Partituren via Telefon vor und gab ausführliche Vorträge und Monologe zum Besten. Dass seine Gesprächspartner oft während eines Telefonats einschliefen, wurde von Gould meist gar nicht bemerkt. Überhaupt geht aus vielen Interviews mit Freunden und Kollegen Goulds hervor, dass dieser kein guter Zuhörer, sondern ein großer Monologisierer war. Das Schweigen war seine Sache nicht.

Er war mit *merkwürdigen Allüren ausgestattet*. (S. 131)

Dass Gould mit *merkwürdigen Allüren ausgestattet* war, muss nicht näher erläutert werden. Bernhard geht auf diese *Allüren* auch nicht näher ein. Lediglich seine Angewohnheit beim Klavierspielen mitzusingen wird erwähnt.

Gould sei ein Künstler, der seine Kunst so weit getrieben und dabei seine Persönlichkeit vernichtet habe, um Genie zu sein. Er habe sich zur *Kunstmaschine* gemacht. (S. 132)

Durch seinen Rückzug vom Konzertleben habe Glenn Gould sich selbst entmenschlicht, entmaterialisiert und, sozusagen, seine Persönlichkeit, zumindest was die öffentliche Wahrnehmung betrifft, *vernichtet*<sup>100</sup>. Er beraubt sein Publikum der Möglichkeit, ihn als Person wahrzunehmen, indem er als solche nicht mehr in Erscheinung tritt. Was übrig bleibt, und das ist von Gould sicherlich beabsichtigt, sind nur mehr seine Aufnahmen und somit nur die Musik. Gould wollte alle Fragen des Publikums nach seiner Person unbeantwortet lassen, denn diese repräsentierten lediglich ein Verlangen, eine Sensationslust, die Gould zutiefst zuwider war, da sie mit dem einzig Wichtigen, zumindest für Gould, der Musik nichts zu tun hätten. Dass er durch diesen Schritt, den Rückzug vom öffentlichen Leben, die Sensationslust seiner Fans nur noch gesteigert hat, war seinerseits sicher keine Absicht, dennoch hatte es den positiven Nebeneffekt, dass sich seine Aufnahmen klassischer Musik besser verkauften als die meisten seiner Pianistenkollegen, eben weil sie den einzigen Weg darstellten mit dem Klavierspieler in Kontakt zu treten.

Glenn litt, wie Wertheimer, unter einem künstlerischen Bestätigungszwang. (S. 154)

Wie der vorhergehende Punkt schon zeigt, musste und wollte sich Gould vor keiner Öffentlichkeit bestätigen. Der einzige Richter, vor dem er sich zu verantworten hatte, war er selbst. Das genügte ihm.

*Glenn Gould war kein Wunderkind, er war von Anfang an ein Genie auf dem Klavier; dachte ich, schon als Kind hatte ihm Meisterschaft nicht genügt.* (S. 223)

---

100 Ug.: S.132

Ein Wunderkind ist ein sehr früh entwickeltes Kind mit aussergewöhnlichen Kenntnissen und Fähigkeiten. Glenn Gould ist nicht nur nach dieser Definition ein Wunderkind. Schon mit drei Jahren begann er Klavier zu spielen und bereits in diesem Alter konnte er, der ein absolutes Gehör hatte, die einzelnen Noten eines komplizierten Akkordes, den seine Mutter am Klavier anschlug, benennen. Der Unterschied zu anderen musikalischen Wunderkindern war, dass seine Eltern ihm ein Schicksal à la Mozart ersparen wollten und ihn nur nach und nach an ein Leben als Konzertpianist heranführten. Gould gibt in einem Interview mit Bruno Monsiegeon einmal zu bedenken, ob nicht dieser bereits von seinen Eltern eingeschlagene Weg zu seiner Abneigung gegen das Konzertwesen führte, da er erst relativ spät vor einem größeren Publikum auftrat. Florence Gould meinte, dass es für die Entwicklung seiner eigenen musikalischen Persönlichkeit und Sprache besser wäre, nicht zu früh mit dem Konzertieren zu beginnen. Glenn selbst war später auch der Meinung, dass das "Auf-Tournee-Gehen" eine Stagnation in der Entwicklung bedeute, da man ja meist nur wenige Stücke, diese aber um so öfter, spiele.

### 4.3 Goulds Klavierspiel

*Vor achtundzwanzig Jahren hatten wir in Leopoldskron gewohnt und bei Horowitz studiert [...] (S.1)*

Gould hat nie bei Horowitz studiert. Gerade diesen Pianisten hätte er vermutlich nie als Lehrer gewählt, denn er hatte keine sehr hohe Meinung von Horowitz. In mancher Hinsicht war Horowitz, als Pianist das genaue Gegenteil von Gould, und in Goulds Augen verkörperte er all das, was am klassischen Klavierrepertoire, an der Klaviermusik der Romantik und am Konzertleben "falsch" war. Kaum einmal hat sich Gould schlecht über einen Kollegen geäußert (jedenfalls nicht in der Öffentlichkeit), aber Horowitz bildete da die Ausnahme. Beim Thema Horowitz war er missgünstig und verdrießlich; so sagte er zum Beispiel einmal über die berühmte Oktaventechnik von Horowitz: "Die täuscht er nur vor."<sup>101</sup> Von einem weiteren unglaublichen Ereignis berichtet Joseph

---

101 Bazzana: S.87

Roddy in seinem Gould-Porträt für den *New Yorker*. Gegen Ende seines Lebens stand Horowitz bei Columbia, also der gleichen Plattenfirma wie Gould unter Vertrag. Eines Tages soll Gould durch Zufall Zeuge der Abmischung einer Horowitz-Platte gewesen sein, bei der die RCA-Techniker schier verzweifelten, *weil auf jedem der Takes irgendetwas falsch war*. Gould [, der dafür bekannt war, gerade was die Schnitfführung betrifft, ein geniales Gehör zu haben, was auch die Columbiatechniker wussten] *ließ sich erklären worum es ging, und sagte dann: "Well, wenn sie dies und das machen, das hier und das andere da herausschneiden, dann kriegen Sie's hin - bis auf den einen Takt hier, der Ihnen dann fehlt; ich spiele ihn schnell ein."*<sup>102</sup> Dieses Ereignis ist nicht belegt, aber wenn es denn wahr ist, befindet sich auf irgendeiner Horowitzaufnahme ein von Glenn Gould gespielter Takt.

Gould protestierte etwas zu sehr, um alles, was er über Horowitz sagte, für bare Münze zu nehmen. Die Motivation für seine Abneigung dürfte, wie in vielen anderen Bereichen, das "Gegen-den-Strom-Schwimmen" gewesen sein. Horowitz war ja gerade zu Beginn von Goulds Karriere in pianistischen Belangen das Maß aller Dinge.

*Nicht einen einzigen Ton hat Glenn jemals ohne seine Singstimme angeschlagen, dachte ich, kein anderer Klavierspieler hat diese Angewohnheit jemals gehabt. (S. 10)*

Gould meinte, er könne sich diese "schlechte" Angewohnheit nicht abgewöhnen, denn sobald er das Singen unterdrücke, leide darunter auch sein Klavierspiel. So musste bei den Aufnahmen besonders an der Aufstellung der Mikrophone getüftelt werden, um den Gesang Goulds ein wenig zu kaschieren. Dennoch muss man sagen, dass gerade auch das begleitende Singen Goulds zu seinem Ruhm beigetragen hat. Ein Musiker mit den sonderlichsten Allüren lässt sich nun einmal besser vermarkten als einer, an dem außer technischer Brillanz scheinbar nichts Besonderes ist.

---

102 Roddy, Joseph: *Profiles: Apollonian*. in: *The New Yorker Magazine*, 14.5.1960, nach Stegemann: S.288

*Kaum saß er am Klavier, war er auch schon in sich zusammengesunken gewesen, dachte ich, er sah dann aus wie ein Tier, bei näherer Betrachtung aber dann wie der scharfsinnige, schöne Mensch, der er gewesen war. (S.34)*

*Er sackte in sich zusammen und fing an. Spielte von unten nach oben sozusagen, nicht wie alle andern, von oben nach unten. (S. 36)*

Den auffällig eigenwilligen Klavierstil dürfte Gould von seinem einzigen Lehrer Alberto Guerrero übernommen haben. Im Gegensatz zu den meisten anderen Pianisten glaubte dieser, dass Kraft und Stütze für das Spiel nicht aus Oberarmen und Schultern, sondern aus dem Rücken kommen sollten. Ziel dieser "Rückenstütze" war eine Haltung, die den Unterarm fast schwebend, gewichtslos, erscheinen ließ und Händen und Fingern erlaubte vollkommen entspannt zu sein. Bis zu seinen ersten öffentlichen Auftritten vor größerem Publikum war sich Gould der Besonderheit seiner Haltung beim Klavierspielen gar nicht bewusst.

*Bis dahin hatte ich mir nicht vorstellen können, daß alles, was mein Klavierspiel begleitet - von mir aus sagen wir ruhig: meine Exzentrizitäten -, auch nur die geringste Aufmerksamkeit erregen könnte. Von niemandem hatte ich je diesbezügliche Bemerkungen gehört. Jetzt aber bekam ich plötzlich von einer ganzen Reihe wohlmeinender Konzertveranstalter und anderer Herrschaften vom Fach Briefe in dem Stil: "Junger Mann, Sie sollten unbedingt lernen, sich zusammenzureißen und dieses ganze Gehabe zu unterlassen."*

*Gemeint waren mein Mitsingen, mein Mitdirigieren und so weiter. Das Problem war, daß ich bis dahin nur für mich zuhause oder von Zeit zu Zeit in einem Rundfunkstudio gespielt hatte. Da ich kein konzertierendes Wunderkind gewesen war, hatte ich auch nie über die Bedeutung nachgedacht, die bestimmte Leute dem äußeren Anschein beimessen. Als man mich um 1956 zwang, mir plötzlich dieser Dinge bewußt zu werden, achtete ich auf einmal selbst darauf, wie ich mich gab, und fühlte mich dadurch ziemlich geniert. Das Geheimnis all dessen, was ich bislang getan hatte, beruhte darauf, daß ich mich ausschließlich darauf konzentriert hatte, ein bestimmtes Bild der Musik, die ich spielte, deutlich werden zu lassen, ohne dabei die physischen Ausdrucksmittel zu be-*

rücksichtigen. Dieses neue Bewußtsein meiner physischen Besonderheiten war anfangs etwas sehr Unangenehmes für mich.<sup>103</sup>

[...] ich versuchte während meines Hinundhergehens herauszufinden, worin der Unterschied besteht zwischen der Interpretation auf diesen Platten, und der Interpretation achtundzwanzig Jahre vorher [...]. Ich stellte keinen Unterschied fest. (S. 88-89)

Wer die beiden Aufnahmen der Goldbergvariationen kennt, weiß, dass sie gänzlich unterschiedlich sind. Der größte Beweis dafür ist, dass sie unterschiedlich lange dauern, und zwar nicht nur ein paar Sekunden, sondern ganze dreizehn Minuten, ein immens großer Unterschied.

Gould selbst hat sich mehrfach zu den Unterschieden seiner beiden Aufnahmen geäußert:

*Ich muß sagen, der Eindruck war ziemlich schmeichelnd. Ich habe der Aufnahme über weite Strecken mit großem Vergnügen zugehört, zum Beispiel was den Humor betrifft, den ich immer wieder in ihr entdeckt habe - witzige und spritzige Einfälle, die ihr einen gewissen jugendlichen Schwung geben -, und ich habe eigentlich überall meine eigene Handschrift wiedererkannt, jedenfalls in pianistischer Hinsicht; mein Klavierspiel hat sich, scheint's, in den ganzen Jahren nicht wirklich verändert: Es ist das gleiche geblieben, was manche mir vielleicht als "Unbeweglichkeit" vorwerfen mögen. Aber - und das ist ein gewaltiges "Aber" - mit dem Geist der Person, die jene Aufnahme gemacht hat, konnte ich mich überhaupt nicht mehr identifizieren. Es schien mir fast ein Fremder zu sein, der damals in meiner Haut steckte, und insofern war ich sehr glücklich, die "Goldbergvariationen" jetzt noch einmal einspielen zu können.<sup>104</sup>*

Gould betont also, dass sich seine Klaviertechnik zwar nicht verändert habe, seine Auffassung von Tempo und Charakter der Werke aber sehr wohl.

[...] früher war für mich das rhythmische Voranpreschen ungeheuer wichtig, aber je älter ich wurde, desto mehr empfand ich viele Interpretationen (und sicher auch den

---

103 Asbell, Bernard: *Interview*. In: *Horizon* Nr. 3, Jänner 1962, nach Stegemann: S.111

104 Page, Tim: *On bach's Goldberg Variations*. In: *Glenn Gould*, Nr.7; zitiert nach Stegemann: S.382

*größten Teil meiner eigenen) als viel zu schnell. Ich glaube, einer der Gründe dafür ist die Tatsache, daß ausnahmslos alle Musik, die mich interessiert, kontrapunktisch ist. [...] Ich finde, kontrapunktische Musik verlangt einfach nach einem langsamen, überlegten Tempo. Und gerade das Fehlen langsamer Tempi [...] ist es, was mich an meiner alten Einspielung der »Goldberg-Variationen« am meisten stört.<sup>105</sup>*

*Das Ideale wäre, ich wäre der Steinway, ich hätte Glenn Gould nicht notwendig, [...] Steinway und Glenn in einem sein, sagte er, dachte ich, Glenn Steinway, Steinway Glenn nur für Bach. (S.119)*

Gould selbst sagte in einer pianistischen Krisenzeit am Ende seines Lebens, in der er glaubte seine berühmte Leichtigkeit am Klavier zu verlieren: *"Das Geheimnis des Klavierspielens liegt teilweise darin, dass man sich auf jede nur erdenkliche Weise vom Instrument löst. Ich muss eine Möglichkeit finden, aus mir herauszutreten, während ich mich gleichzeitig völlig auf das konzentriere, was ich gerade tue."*<sup>106</sup>

Das Aufzeigen der Unterschiedlichkeiten zwischen dem realen Glenn Gould und Thomas Bernhards Kunstfigur führt unweigerlich zu der Frage, warum Bernhard gewisse Änderungen vornahm. Änderungen wie etwa jene des Alters Glenn Goulds, der, wie beschrieben, in der Realität fünfzig und nicht einundfünfzig wurde, oder die Behauptung Bernhards, Gould hätte ein Studio in der Nähe New Yorks gehabt, legen die Vermutung nahe, dem Autor wären biografische Oberflächlichkeiten nicht wichtig gewesen und er habe sich lediglich am Rande über Goulds Biografie informiert. Was hingegen Interesse erregt sind jene offensichtlichen Diskrepanzen zwischen Fiktion und Realität, wie etwa Goulds Interesse an Literatur oder seine geisteswissenschaftlichen Ambitionen, die Bernhard offensichtlich bewußt negiert hat, da Gould bereits zu Lebzeiten, auch wenn man sich nicht tiefer mit seiner Persönlichkeit auseinandersetzte, als beleseener Geistesmensch, der seine gedanklichen Ergüsse gerne zu Papier brachte, bekannt

---

105 zitiert nach Stegemann: S. 383

106 Bazzana: S.347

war. Dies geht nicht nur aus den vielen Plattencovertexten hervor, die er in vielen Fällen selbst verfasste, und den zahlreichen Interviews, von denen Bernhard, ein eifriger Zeitungsleser, mit Sicherheit einige gelesen hatte.

Wie man anhand von Gudrun Kuhns "*Verzeichnis und Kommentar von Thomas Bernhards Schallplatten und Noten*" gut sehen kann, besaß der Autor acht Schallplatten, auf denen Glenn Gould zu hören ist. Für einige davon hat er auch den Cover-Text selbst verfasst:

Johann Sebastian Bach

*Goldberg Variationen* (CBS 61 540; 1955)

*Goldberg Variationen* (D 37 779; 1982)

*Das Wohltemperierte Klavier I* (CBS 77 427)

*Englische und Französische Suiten,*

*Zweistimmige Inventionen* (CBS 76986)

*Konzert für Klavier und Streicher Nr.3, Nr. 5, Nr.7;*

*Columbia Orchestra, Vladimir Golschmann* (CBS 61 819)

Georges Bizet

*Premier Nocturne,*

*Variations Chromatiques* (CBS 60209)

Edvard Grieg

*Sonate in e-Moll* (CBS 60209)

Robert Schumann

*Klavierquartett op.47; Julliard Quartett* (CBS 61 820)

Richard Strauss

*Sonate op.5,*

*Fünf Klavierstücke op.3 (D 38 659)<sup>107</sup>*

Bernhard wusste also mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit von Goulds geisteswissenschaftlichen Ambitionen. Warum also sparte Bernhard diesen Aspekt der Künstlerpersönlichkeit Gould bewusst aus?

---

107 Kuhn, Gudrun: *Thomas Bernhards Schallplatten und Noten, Verzeichnis und Kommentar von Gudrun Kuhn*. edition münchen, Bibliothek der Provinz, Wien, Linz, Weitra, ua. 1999

## **5. Künstlerfiguren im Werk Thomas Bernhards**

Um auf diese Frage eine klare Antwort zu finden, muss man einen tieferen Einblick in Bernhards Figurenpanoptikum gewinnen. Bernhard setzt sich in vielen seiner Werke mit dem Typus des Künstlers auseinander. Legt man sein Augenmerk auf Gemeinsamkeiten dieser verschiedenen Künstlerfiguren, kristallisieren sich drei verschiedene Typen von Künstlern oder drei verschiedene Kunstauffassungen heraus.

1. Der Grundtypus eines Künstlers
2. Der Künstler als Dilettant
3. Der Künstler als Genie

Was macht aber nun diese einzelnen Künstlertypen aus?

### **5.1 Der Grundtypus eines Künstlers**

Bernhard sieht den Künstler als geistige Elite. Gemäß der lateinischen Wurzel des Begriffs "Elite" lässt sich das künstlerische Schaffen bei Bernhard als die Möglichkeit interpretieren, sich damit auf die Ebene der Auslese der Besten zu begeben. Dieser Prozess ist im Idealfall folgendermaßen zu verstehen:

Künstlerische Produktivität konstituiert sich beim Bernhardschen Künstler zunächst als obsessive Idee, die er andauernd zu perfektionieren und schließlich zu realisieren versucht. In Anbetracht dessen gründet sich der Elitenbegriff Bernhards vom Künstler, der oberflächlich betrachtet in der Tradition keine Novität darstellt, hauptsächlich auf die geistige Kapazität des Kreativen. Aber im Unterschied zum traditionell elitären Künstler, legen seine Künstler, in ihrem Bewusstsein absoluter geistiger Schaffenskraft, eine abwehrende Haltung gegen alles, was materiell und physisch bestimmt ist, an den Tag. Geht man von diesem Wesenszug aus, so ist es verständlich, dass ein Künstlertypus, der seine Stärke hauptsächlich im geistigen Schaffen sieht, sich konsequenter Weise in dauerndem Konflikt mit einer materiell bestimmten Welt befinden muss. Bernhard porträtiert diese Welt in seinen Prosastücken oft in der Familie des Künstlers. Aufgrund eines strikt auf Geistiges, also künstlerische oder intellektuelle Inhalte ausgerichteten Lebensstils zeichnen sich die eigentätigen Künstler grundsätzlich durch eine isolationistische

Haltung gegenüber ihrer Umwelt aus, das heißt, ihre Kunst bestimmt auch ihre Lebensform, da sie sich ihr fast ausschließlich widmen. Diese Haltung, auch wenn sie problematisch ist, muss als Ausdruck eines hohen geistigen Anspruchs gesehen werden, der bezüglich der Verwirklichung einer künstlerischen Idee in einer bedingungslosen unabhängigen geistigen Anstrengung besteht. Mit dieser l'art-pour-l'art-artigen Haltung hängt auch das Bernhardsche Verständnis künstlerischer Autonomie zusammen. Konkret gesehen bedeutet ein intellektuell ausgerichtetes Kunstverständnis für den Bernhardschen Grundtypus eines Künstlers das Vermeiden materieller und physischer Bindungen; dass sich dieses Vermeiden nicht nur auf den künstlerischen Bereich beschränkt, muss damit erklärt werden, dass künstlerisches Schaffen und Leben für diesen Typus gleichbedeutende Begriffe darstellen. Selbst die Natur, in der romantischen Literatur oft Inspirationsquelle und Rückzugsmöglichkeit für den Künstler, bedeutet für den Bernhardschen Künstler einen Störfaktor, wie auch alles andere, das einen materiellen und physischen Wert besitzt und damit nicht unmittelbar mit intellektuell kreativer Arbeit verbunden ist. Das bedeutet Natur wird nicht nur als Ablenkung, sondern auch als Beeinträchtigung der geistigen Arbeit empfunden. So ist es nicht verwunderlich, dass Glenn Gould, der ideale Künstler, das Genie, gegen die Natur anzugehen versucht.

*Im Grunde hasse ich die Natur, sagte er immer wieder. Ich selbst hatte mir diesen Satz zu Eigen gemacht und sage ihn mir auch heute, werde ihn, wie ich glaube, immer sagen, dachte ich. Die Natur ist gegen mich, sagte Glenn in derselben Anschauungsweise wie ich, der ich auch diesen Satz immer wieder sage, dachte ich. Unsere Existenz besteht darin, fortwährend gegen die Natur zu sein und gegen die Natur anzugehen, sagte Glenn, solange gegen die Natur anzugehen, bis wir aufgeben, weil die Natur stärker ist als wir, die wir uns zu einem Kunstprodukt gemacht haben aus Übermut.<sup>108</sup>*

Dem Bernhardschen Künstler ist bewusst, dass er sich außerhalb der Gesellschaft befindet, dass er sich gegen die Natur auflehnt und sich zum *Kunstprodukt* gemacht hat. Aber all das ist notwendig um Bedeutendes zu leisten, um voll und ganz Geistesmensch zu sein. Auch die Feststellung des Erzählers in dem Roman "Wittgensteins Neffe" kann auf alle Bernhardschen Künstler bezogen werden, wenn er sagt: " ... einem Geistesmen-

---

108 Ug.: S.117

*schen nimmt das Land alles und gibt ihm fast nichts ... auf dem Land kann sich der Geist niemals entwickeln.*"<sup>109</sup> Das Wort "Geist" ist dabei in verschiedenen Zusammensetzungen wie "Geistesmensch" oder "Geistesarbeit" ein von Bernhard sehr häufig verwendeter Begriff, der die besagte Auffassung des Künstlers als geistige Elite zum Ausdruck bringt.

Charakteristisch für den Grundtypus sind ebenfalls Freundschaften, die ausschließlich auf gemeinsamen geistigen und daher auch künstlerischen Interessen basieren. Diese Art des elitären Künstlers lebt dabei nicht nur in einer Welt, die, praktisch betrachtet, von der Außenwelt schlechthin abgesondert ist und damit auch frei von intimen Beziehungen physischer Art ist; das dieser Haltung zugrundeliegende Elitebewußtsein sieht seine geistige Unabhängigkeit vor allem in seiner Haltung gegen jede kommerzielle Einflussnahme auf seine Kunst begründet, wie sie etwa von der Kulturindustrie betrieben wird. Denn Voraussetzung für künstlerisches Schaffen ist beim Bernhardschen Künstler im Idealfall seine Freiheit von äußeren Zwängen und Bestimmungen. Die "ungeistige", das heißt in Bernhards Worten, die "geistesfeindliche" Welt, wird als dauerndes Hemmnis für künstlerische Produktivität angesehen, da sie die geforderte Unabhängigkeit des Künstlers beeinträchtigen kann; zum Beispiel wird sie als völlig verständnislos gegenüber einer geistbetonten Kunst geschildert. Der Bernhardsche Künstler lässt sich daher nicht von außen inspirieren; vielmehr unterbricht die Außenwelt fortwährend seine Konzentration. So neigen die Bernhardschen Künstler, wie auch Glenn Gould im "Untergeher", zu geradezu asozialem Verhalten und ziehen sich in ihren *Isolationskäfig*<sup>110</sup> zurück. In Bernhards Roman *Beton* betont der Schriftsteller Rudolf ebenfalls die Unvereinbarkeit der geistigen und weltlichen Welt:

*An eine Freundin und an Geistesambitionen ist nicht zu denken! Entweder ich habe eine Freundin oder ich habe Geistesambitionen, beides zusammen ist unmöglich. Und ich habe mich schon sehr früh für die Geistesambitionen entschieden.*<sup>111</sup>

---

109 Bernhard, Thomas: *Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1987: S.124

110 Ug.: S.223

111 Bernhard, Thomas: *Beton*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1983: S.41

## 5.2 Der Künstler als Dilettant

Der Zweck der Kunst besteht für den Bernhardschen Dilettanten hauptsächlich in äußerlichen und materiellen Werten. Im Gegensatz zum idealen Grundtypus kann er daher keine gesellschaftliche Elite bilden, da er seine Kunst den Gesetzen und Bestimmungen der Kulturindustrie anpasst oder unterwirft, zum Beispiel um berühmt zu werden. In diesem Sinne muss er als Antipode zum Genie gesehen werden. Verkörpert der Typus des Geistesmenschen bei Bernhard grundsätzlich künstlerische Qualitäten, indem er seine Kunst von den Werturteilen der Außenwelt unabhängig macht, so ist der Dilettant nur mehr für die Bewertung dieser Außenwelt, etwa der Kulturindustrie, tätig, die nach Bernhard hauptsächlich aus geistesfeindlichen Elementen besteht. Ein grundlegendes Ziel des Dilettanten ist dabei zunächst öffentliche Anerkennung und Bekanntheit. Ohne sie wäre für ihn der Status des Künstlers als geistige Elite ohne Wert; denn erst öffentliche Anerkennung ermöglicht dem Künstler-Dilettanten sowohl in seinen als auch in den Augen der Außenwelt das Erlangen von Prestige; dieses erleichtert es ihm dann seine Kunst an die Öffentlichkeit zu verkaufen. Öffentliche Bekanntheit erreicht er dabei nicht etwa aufgrund der hohen künstlerischen Qualität seiner Werke oder Interpretationen, sondern zum Beispiel durch Imitationen von Künstlern, die durch ihre Genialität allmählich Berühmtheit erlangen. Der Dilettant macht sich somit abhängig von der sogenannten Umwelt und verliert seine künstlerische Eigenständigkeit und Identität.

## 5.3 Der Künstler als (historisch-authentisches) Genie

Dieser Künstlertypus ist in Bernhards Werk zweimal vertreten. Neben Gould wird auch der Schauspieler Bernhard Minetti im gleichnamigen Stück "Minetti" als solcher dargestellt. Die Figur "Minetti" ist, wie auch Glenn Gould, nicht als individueller Charakter zu verstehen, sondern als Verkörperung eines bestimmten Typus. Diese Funktion von Bernhards historischen Künstlerfiguren bekräftigt auch der Schauspieler Minetti selbst in seinen *Erinnerungen eines Schauspielers*, wenn er, angesprochen auf sein Porträt in *Minetti*, erwidert:

[ich hatte] *nie das Gefühl, ebenso wie in Minetti mich selbst zu spielen. Der da seine Rolle spielt, konnte auch Matkowsky heißen [...] ich werde immer wieder gefragt, ob ich denn dieser Minetti sei, den Thomas Bernhard geformt hat. Ich kann dann nur mit einem flüchtigen Lächeln antworten und daran denken, dass große Teile meines Lebens in Bernhards Stücken ja gar nicht vorkommen. Andererseits trifft er im Kern mein Wesen als Schauspieler. [...] Der Minetti ist darin allgemein.*<sup>112</sup>

Also nicht die Person Minetti soll verewigt werden, sondern der Schauspieler als Künstlertypus. Bernhard will die Essenz des wahren Künstlertypus am authentischen Vorbild demonstrieren. Warum sich dazu neben Glenn Gould auch Bernhard Minetti besonders eignete, verdeutlicht seine Autobiographie. Hier fallen bestimmte Wesenszüge auf, die als prototypisch für den wahren Künstler bei Bernhard (siehe Grundtypus) in das Stück übernommen werden, und sich auch bei Glenn Gould finden lassen. Charakteristisch dafür wäre seine "Schauspielerbesessenheit"<sup>113</sup>, die er, so gibt er zu, schon in frühester Kindheit besaß; *Schauspieler sein ist meine Art zu leben und mich zu äußern*<sup>114</sup>, so sagt er. Diese Obsession und Liebe zu seiner Kunst, gekoppelt mit einem ausgeprägten Perfektionsdrang, lässt wiederum an den Bernhardschen Grundtypus denken. Minetti hat zusätzlich einen hohen geistigen Anspruch, mit dem er an seine Kunst herangeht. Dies äußert sich auch darin, dass er immer schon eine sehr selbstkritische Haltung gegenüber seinem Talent einnahm, zum einen aus Furcht, dilettantisch zu wirken, und zum anderen, um seine Kunst nicht zu sehr von den Organen der Kulturindustrie, wie zum Beispiel dem Schauspielerektor und der Presse<sup>115</sup>, beeinflussen zu lassen. Dieser Versuch, sich die künstlerische Autonomie zu bewahren, ist damit als zusätzlicher Grund dafür zu sehen, dass er sich als historische Vorlage für Bernhards Demonstration eignete. Diese vor allem beim darstellenden Künstler ins Gewicht fallende Schwierigkeit, in seiner Kunst autonom zu bleiben, zeigt sich auch im Stück *Minetti*. Als idealer Künstler ver-

---

112 Minetti, Bernhard: *Erinnerungen eines Schauspielers*. Rowohlt, Reinbeck b. Hamburg 1988: S.273

113 Minetti: S.11 und 28

114 Minetti: S.11

115 Minetti: S.272

mag Minetti jedoch diese Herausforderung auf seine Art zu meistern. Dass er dazu fähig ist, deutet schon die von Bernhard immer positiv gemeinte Bezeichnung des *Geisteskünstlers* an. Denn auch Minettis Kunstverständnis ist rein geistig ausgerichtet, zum Beispiel, wenn er im Stück erklärt, dass er nur mittels seiner Kunst *dem Stumpfsinn eine Geisteskrone aufzusetzen vermag*<sup>116</sup>. Auch in diesem Ausspruch kommt wiederum das Elitebewußtsein des Bernhardschen Künstlers, das schon bei seinem Grundtypus zu finden ist, zum Ausdruck. Dass Minetti dann im Stück, im Gegensatz zum erfolgreichen historischen Minetti von der Öffentlichkeit fallengelassen wird, bestätigt nur seine konsequente Haltung als geistig unabhängiger Künstler, der sich nicht von der öffentlichen Meinung gängeln lässt. Denn es zeigt sich, dass Minetti auch als ruhmloser wie brotloser Künstler weiterhin seiner Schauspielkunst verfallen ist und an seinen hohen Schauspieleridealen festhält.

Minettis Reaktion auf dieses Stück war äußerst positiv. Er bezeichnete Bernhard als sein *Sprachrohr*<sup>117</sup> und im Sinne des Stückes damit auch als Sprachrohr des Schauspielers im allgemeinen. Auch in dieser Hinsicht kann das Porträt Minettis im Stück als Hommage Bernhards an den Prototypus des idealen Künstlers gesehen werden, der um seine geistige Autonomie kämpft und sie trotz widriger äußerer Umstände zu bewahren vermag. In diesem Sinne wurde das Stück auch von Minetti selbst verstanden.

Im Roman *Der Untergeher* begegnen wir wiederum einer historisch-authentischen Künstlerfigur, Glenn Gould, der ebenfalls von Bernhard als ideale Künstlerfigur gezeichnet wird. Denkt man an das Gouldsche Künstlertum, seinen Weg als Einsiedler, seine Verweigerung gegenüber dem Konzertbetrieb und seinen nur seiner Kunst gewidmeten Perfektionstrieb, wird deutlich, warum er sich so sehr für Bernhard als ideale Künstlerfigur eignete. Denn zweifellos war ihm sein eigener künstlerischer Stil, nicht anders als bei Minetti, wichtiger als die öffentliche Meinung über ihn, gegen deren Forderungen und Maßstäbe er sich aber mittels seines überragenden Genies durchzusetzen vermochte. Sowohl der historische, als auch der fiktive Gould, stellen also wie Minetti

---

116 Bernhard, Thomas: *Minetti. Stücke 2*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1988: S.222

117 Minetti: S.243

Künstler dar, die sich mit ihrem herausragendem Talent vollkommen zu identifizieren vermögen, über diese Begabung autonom verfügen und zugleich von der Kulturindustrie anerkannt werden. Dieses ausgeprägte Unabhängigkeitsstreben wird positiv zu den anderen im Roman vorkommenden Künstlern abgehoben, die ihre Kunst äußeren Werten unterordnen. Die drei Protagonisten des Romans sind Vertreter dreier verschiedener Künstlerkategorien. Aufgrund dieses Kontrastes treten die Eigenschaften Goulds um so deutlicher hervor. Gerade der Untergeher Wertheimer unterstreicht das "Gewinnen" Goulds dadurch, dass er ganz im Gegensatz zu diesem durch konsequent befolgtes Epigonentum zu gewinnen versucht. Sein Talent reicht allerdings nicht an das von Gould heran. Der dritte Pianist, der Ich-Erzähler wendet sich im Bewusstsein seiner unzureichenden Begabung der Schriftstellerei zu und gleicht damit in seinem ehrlichen Bemühen um die Qualität seiner Kunst dem Bernhardschen Grundtypus. Im Gegensatz zu ihm erscheint Wertheimer in seinem sich langsam abzeichnenden Verfall als Dilettant, da er trotz der Erkenntnis eines mangelnden künstlerischen Talents sich anfangs weiterhin bemüht, ein Klavierspieler wie Gould zu werden. Dass er dann später seinen Flügel verkauft und *in die Geisteswissenschaft hineingeht*<sup>118</sup>, tut seinem Selbstmitleid keinen Abbruch. Schuld an seinem Nicht-Erfolg ist seiner Meinung nach die Begegnung mit Gould, der ihm durch sein Genie die eigene Unfähigkeit aufzeigt.

Bernhard demonstriert an drei verschiedenen Künstlerkategorien die Grade wahren Künstlertums, die vor allem in ihrer Beziehung zur Kulturindustrie, zur öffentlichen Erwartungshaltung deutlich werden. Der Ich-Erzähler gibt sein Klavierspiel auf, sobald er das Genie Goulds erkennt, da er sich dadurch der Zweitrangigkeit seiner Kunst bewusst wird. Wertheimer reagiert anders auf das Genie seines Kollegen. Als er das überragende Können Goulds erkennt, degradiert er sich zum bloßen Epigonen und verrät damit das Künstlerideal des Bernhardschen Grundtypus, nämlich künstlerische Originalität und Unabhängigkeit, indem er seine Eigenidentität als Künstler aufgibt. Auch in seiner Beziehung zu Horowitz wird Wertheimers Dilettantismus offenkundig. Gould nutzt den Lehrer lediglich als Hilfsmittel auf seinem Weg zum eigenständigen Virtuosen. Er definiert sich und sein Können nicht über Horowitz und dessen Fähigkeiten. Im

---

118 Ug.: S.11

Gegensatz dazu achtet Wertheimer nur auf die Fähigkeiten Goulds, Horowitz' und auch des Ich-Erzählers. Er vergleicht sich ständig anstatt sich selbst zu genügen, *sich selbst als Einmaligkeit zu betrachten*<sup>119</sup> [...].

Dazu weiter die zentrale Stelle in *Der Untergeher*:

*Jeder Mensch ist ein einmaliger Mensch und tatsächlich, für sich gesehen, das größte Kunstwerk aller Zeiten, so habe ich immer gedacht und denken dürfen, dachte ich. Wertheimer hatte diese Möglichkeit nicht, so wollte er immer nur Glenn Gould sein oder eben Gustav Mahler oder Mozart und Genossen, dachte ich. Das stürzte ihn schon sehr früh und immer wieder ins Unglück. Wir müssen kein Genie sein, um einmalig zu sein und das auch erkennen zu können, dachte ich. Wertheimer war ein ununterbrochener Nacheiferer, er eiferte allem nach, von dem er glaubte, dass es besser gestellt sei als er, obwohl er nicht die Voraussetzungen dazu hatte, wie ich jetzt sehe, dachte ich, hatte er unbedingt Künstler sein wollen und ist dadurch in die Katastrophe hineingegangen.*<sup>120</sup>

Der *Untergeher* Wertheimer besitzt also im Gegensatz zu Gould keine künstlerische Eigenidentität. Sein Kunstverständnis basiert lediglich auf dem Wunsch, ein zweiter Gould oder Horowitz zu werden, auch wenn er sich seines Scheiterns an diesem Ziel bewusst ist. Der Prozess des Untergehens ist somit weniger auf Wertheimers Leben selbst bezogen, das schließlich in Selbstmord endet, sondern auf seinen sich immer mehr ausprägenden Dilettantismus, da er seine künstlerische Identität nur in der Identifikation mit Gould verwirklicht sieht. Den Gipfel seines Dilettantismus erreicht Wertheimer kurz vor seiner Abreise nach Chur, als er auf einem ungestimmten Klavier sein Unvermögen lustvoll zur Schau stellt.

*Wertheimers Ziel war der Klaviervirtuose gewesen, der der musikalischen Welt seine Meisterschaft unter Beweis zu stellen hat [...]*<sup>121</sup>

---

119 Ug: S.134

120 Ug: S.134

121 Ug: S.123

Das Genie Glenn Gould dagegen, wie es im Roman aufgrund der historischen Vorlage beschrieben ist, erscheint als der Prototyp des wahren Künstlers, da bei ihm, wie bei Minetti, künstlerische Bessessenheit, Perfektionismus und ein bereits darin begründetes Zeichen von weitgehender Unabhängigkeit von der Kulturindustrie die entscheidenden Wesensmerkmale darstellen. Seine Berühmtheit ist dabei als Nebenprodukt seines Könnens anzusehen, und beweist hauptsächlich den zusätzlichen Erfolg eines Künstlers, der sich selbst treu bleibt. Dass Bernhard zugleich mit den sich von äußeren Faktoren abhängig machenden Epigonen Charakterschwäche verbindet, mit dem Genie als autonomen Künstler dagegen persönliche Stärke, wird ebenfalls offenkundig. So bemerkt etwa der Erzähler:

*Die schwachen Charaktere werden immer auch nur schwache Künstler, sagte ich mir, Wertheimer bestätigt das unmißverständlich, dachte ich.*<sup>122</sup>

Auch Gould äußert sich im Roman mehrere Male in verächtlicher Weise über Wertheimers Selbstmitleid wegen mangelnder öffentlicher Anerkennung.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das Genie als historischer Künstler bei Bernhard in seiner Authentizität seine (siehe Minetti) nicht immer leicht errungene Unabhängigkeit seines Künstlertums unterstreicht, indem er den von ihm selbst bestimmten Wert seiner Kunst über einen von außen festgesetzten Wert zu stellen vermag und auch zu verteidigen weiß. Werbung für seine Persönlichkeit hat er im Gegensatz zum Dilettanten nicht nötig, da er seine künstlerische Identität bereits in seinem Können verwirklicht sieht.

---

122 Ug: S.125

## 6. Bernhards Geniekonzept

*Der Untergeher* versteht sich nicht nur als Hommage an das Musikgenie Glenn Gould oder dessen "Lieblingskomponisten" Johann Sebastian Bach, sondern vielmehr verdeutlicht die Erzählung Bernhards Auffassung von allgemeinen Fragen der Ästhetik vor allem seines Geniekonzeptes und seiner Musikauffassung. Es ist mehrfach nachgewiesen worden, dass Schopenhauer einen von Bernhards philosophischen Eckpfeilern darstellt. Martin Huber weist anhand einer chronologischen Analyse des Gesamtwerkes Bernhards dessen Schopenhauer-Rezeption detailliert nach.<sup>123</sup> Als Beweis für die Bedeutung Schopenhauers in Bernhards Werk darf das folgende von Martin Huber angeführte Zitat aus *Die Berühmten* gelten. Es stellt ein direktes Zitat aus *Die Welt als Wille und Vorstellung* von Schopenhauer dar.

*Während dem gewöhnlichen Menschen/  
sein Erkenntnisvermögen die Laterne ist/  
die seinen Weg beleuchtet sagt Schopenhauer/  
ist dem Genialen die Sonne/  
welche die Welt offenbar macht.*<sup>124</sup>

Martin Huber führt aus:

*Dieses Zitat stammt aus dem der Kunst gewidmeten dritten Buch von "Die Welt als Wille und Vorstellung", und zwar aus jenem Abschnitt, in dem Schopenhauer den Unterschied zwischen dem Genie und dem gewöhnlichen Menschen an der anderen Art des Erkenntnisgewinns festmacht. Einmal abgesehen von der Stelle im Kontext des Dramas ist das genau der Punkt, an dem sich Schopenhauers Genie-Konzept von der Tradition unterscheidet. War in dieser -gewiß vereinfachend dargestellt- das Genie durch subjek-*

---

123 Huber, Martin: *Thomas Bernhards Philosophisches Lachprogramm, Zur Schopenhaueraufnahme im Werk Thomas Bernhards*. WUV Universitätsverlag, Wien 1992

124 Bernhard, Thomas: *Die Berühmten*. in: Stücke 2, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1988: S.146

*tive Ungebundenheit und Schöpfertum charakterisiert, so betont Schopenhauer die Objektivität des Erkennens ("klares Weltauge").<sup>125</sup>*

Aber nicht nur Schopenhauer ist ein wichtiger Baustein von Thomas Bernhards Geniekonzept. Wie Rainer Barbey in seinem Aufsatz *"Das Genie als Menschenkenner und Weltanschauungskünstler"*<sup>126</sup> aufzeigt, war Bernhard auch stark von dem Philosophen Otto Weininger beeinflusst. Geradezu paradigmatisch für das Dilemma der Figur des Wertheimer kann das dem Aufsatz vorangestellte Motto Weiningers gelten:

*Genie! Genialität! Was hat dieses Phänomen nicht bei der Mehrzahl der Menschen für Unruhe und geistiges Unbehagen, für Haß und Neid, für Mißgunst und Verkleinerungssucht hervorgerufen, wie viel Unverständnis und wie viel Nachahmungstrieb hat es nicht ans Licht treten lassen!*<sup>127</sup>

Es ist auffällig, dass Bernhard im *Untergeher* nicht die altbekannte Nähe von Genie und Wahnsinn in den Vordergrund stellt. Vielmehr thematisiert er das soeben angeführte Zitat Weiningers, die *Konstellation Genie/Untergeher*<sup>128</sup>. Zentral ist, wie der Titel des Werkes schon sagt, die Geschichte des Untergehers, des Scheiternden, oder, betrachtet man seine Beziehung zum Genie Glenn Gould, des *unoriginalen Künstlers, der sein Schaffen auf die zweitklassige Nachahmung vergangener Genies konzentrieren muß und daran verzweifelt*.<sup>129</sup> Gould/Wertheimer, Genie/Untergeher bzw. Genie/Epigone sind die zwei Seiten ein und derselben Medaille. Das Eine ist ohne das Andere nicht möglich. Das Wesen des Genies wird also nicht klar definiert, sondern lediglich durch seine Wirkung auf den Normalsterblichen, den nicht genialen Menschen, beschrieben und von

---

125 Huber, Martin: *Thomas Bernhards Philosophisches Lachprogramm, Zur Schopenhaueraufnahme im Werk Thomas Bernhards*. WUV Universitätsverlag, Wien 1992: S.100f

126 Barbey, Rainer: *Das Genie als Menschenkenner und "Weltanschauungskünstler"*, *Neue Aspekte zu Thomas Bernhards Otto-Weininger-Rezeption in Der Untergeher*. In: *Thomas Bernhard Jahrbuch 2003*, hrsg. von Martin Huber, Manfred Mittermayer, Wendelin Schmidt-Dengler; Böhlau Verlag, Wien, Köln, Weimar 2003: S.253-265

127 zitiert nach Barbey: S.254

128 Steingröver, Reinhild: *"Der Hellsichtigste aller Narren": Das Genie des Thomas Bernhard: Der Untergeher und Glenn Gould*. In: Steingröver, Reinhild: *Einerseits und andererseits: Essays zur Prosa Thomas Bernhards*. Peter Lang Publishing, Inc., New York, Washington, Boston, Bern, ua. 2000: S.63

129 Steingröver: S.64

diesem nie in Frage gestellt. Von Beginn an, noch in der Türschwelle, nach den ersten von Glenn Gould gespielten Takten, ist Wertheimer klar, dass jener ein Genie und seine Klavierkunst für ihn unerreichbar ist. *Nachdem diese Einsicht akzeptiert ist, können Wertheimer und der Erzähler sich nur noch im Schatten dieses für sie unerreichbaren Genies definieren. "Wertheimer hatte den genialen Glenn Gould erkannt und war tödlich getroffen, dachte ich"*<sup>130</sup>. *Die ironische Spitze ist schließlich, daß Wertheimer und der Erzähler ihr überdurchschnittliches Talent gerade darin manifestiert sehen, daß sie das Genie Goulds überhaupt erkennen können, während die eher durchschnittlichen Kommilitonen von dieser Tatsache unbehelligt ihren Weg weitergehen können und tatsächlich Virtuosen werden.*<sup>131</sup>

Weininger<sup>132</sup>, der wie Thomas Bernhard ein eifriger Leser Arthur Schopenhauers war, definiert Genie in einem Aspekt, den Bernhard übernimmt, anders als Schopenhauer: *Er entwickelt seine Definition von Genialität aus der Vorstellung vom Genie als großen Menschenkenner: Die einfühlsame Darstellung unterschiedlichster Menschentypen bei Shakespeare, Euripides oder Kleist sind ihm Beweise für die These, daß der "geniale Mensch [...] ungleich mehr Wesen versteht als der mittelmäßige"*<sup>133</sup>. *Diese höhere Bewußtseinsform des Menschen ergibt sich nicht unbedingt aus langen intensiven Charakterstudien, sondern erfolgt viel eher intuitiv und plötzlich. Weininger führt aus: »Der bedeutende [d.h. geniale] Mensch blickt einfacheren Menschen oft im ersten Augenblick bis auf den Grunde und ist nicht selten imstande, sie sofort völlig zu charakterisieren«.*<sup>134 135</sup> Diese von Weininger beschriebene Eigenschaft des Genies, Menschen sofort durchschauen zu können, trifft auf den Glenn Gould Thomas Bernhards ebenfalls zu:

---

130 Ug.: S.152

131 Steingröver: S.65

132 Weininger, Otto: *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*, Braumüller, Wien 1925

133 Weininger: S.130

134 Weininger: S.135

135 zitiert nach Barbey: S.254

*[...] Glenn hat Wertheimer schon im ersten Augenblick durchschaut gehabt, alle Menschen die er zum ersten Mal gesehen hat, sofort vollkommen durchschaut.*<sup>136</sup>

Bernhard übernimmt also beinahe wörtlich ("im ersten Augenblick") Weiningers Definition einer genialen Eigenschaft. Wie auch bei Bernhard bedeutet diese Eigenschaft des Genies Menschen sofort zu durchschauen nicht gleichzeitig, mit diesen zu kommunizieren und womöglich sogar therapeutisch zu unterstützen.

*Vielmehr versteht auch Weininger den Außenseiterstatus, ja die bewußt gewählte, nicht selten misanthropisch motivierte Isolation, die spätestens seit Schopenhauer zu den toxischen Eigenschaften des Genies gehört, als unabdingbar für geniales Schöpfungstum. Jedoch radikalisiert Weininger, [...] indem er jede Art von zwischenmenschlicher Gemeinschaft, besonders aber die sexuelle Beziehung, als dem Wesen des genialen Bewußtseins, das für ihn die höchste Form der Individualität verkörpert, zutiefst entgegengesetzt, ja schädlich ansieht.*<sup>137</sup> Das vermittelt auch Bernhard in *Der Untergeher*, wenn er schreibt: *[...] nämlich von einem Augenblick auf den andern den Entschluß wahrzumachen, nicht mehr aufzutreten und doch sich noch weiter zu perfektionieren bis an die äußerste Grenze seiner und im Grunde aller klavierinstrumentalen Möglichkeiten und durch Isolation erst recht zu dem Außerordentlichsten aller Außerordentlichen und schließlich noch dazu der Weltberühmteste zu werden [...].*<sup>138</sup>

Eine weitere zentrale Stelle des *Untergehers* bezeugt ebenfalls die Wichtigkeit der Isolation für die Entwicklung des Genies. Gould wird erst dadurch, dass er sich vom Konzertleben zurückgezogen hat und *in seinem Haus in Amerika* geblieben ist zum *besten und wichtigsten aller Klavierspieler*. *Als wir ihn vor zwölf Jahren das letzte Mal aufsuchten, hatte er schon zehn Jahre kein öffentliches Konzert mehr gegeben. Er war in der Zwischenzeit der hellstichtigste aller Narren geworden.*<sup>139</sup>

Eben in dieser Fähigkeit zur Isolation wird Goulds Genie im Gegensatz zu den beiden anderen Protagonisten betont.

---

136 Ug: S.61f

137 Barbey: S.255

138 Ug: S.56

139 Ug: S.25

*Wertheimer redete, auch wenn er nichts zu sagen hatte, [...] Glenn schwieg auch über die weitesten Strecken, wie ich auch, der ich wie Glenn wenigstens tagelang schweigen konnte, wenn auch nicht wie Glenn, wochenlang.*<sup>140</sup>

Auch eine andere Stelle belegt Glenns geniale Fähigkeit zur Isolation und seine Überlegenheit darin dem Ich-Erzähler und Wertheimer gegenüber:

*Den Wunsch nach Verrammelung haben wir drei lebenslänglich immer gehabt. Alle drei waren wir die geborenen Verrammelungsfanatiker. Glenn aber hatte seinen Verrammelungsfanatismus am weitesten vorangetrieben.*<sup>141</sup>

Wie schon gesagt ist nicht nur Weininger sondern vor allem Schopenhauer Quelle der Bernhardschen Genie-Definition. Eines der *wesentlichsten Merkmale des Genies bei Kant und auch bei Schopenhauer ist die Vorstellung des Genies als unbewußt und interesselos schaffender Künstler.*<sup>142</sup> Schopenhauer führt aus: *daraus, daß die Erkenntnisweise des Genies wesentlich die von allem Wollen und seinen Beziehungen gereinigte ist, folgt auch, daß die Werke desselben nicht aus Absicht oder Willkür hervorgehen, sondern es dabei geleitet ist, von einer instinktartigen Nothwendigkeit.*<sup>143</sup> Bernhards Glenn Gould lässt diese Interesse- und Absichtslosigkeit in einem Fehlen einer *Kunstauffassung* erkennen: *Wertheimers Natur war der Natur Glenns vollkommen entgegengesetzt, dachte ich, er hatte eine sogenannte Kunstauffassung, Glenn brauchte keine.*<sup>144</sup>

Wie bei Bernhard so oft, widerspricht sich der Gould Bernhards ebenfalls selbst:

*Die meisten, selbst allerberühmtesten Klavierspieler haben keine Ahnung von ihrer Kunst, sagte er [...]. Die meisten Künstler sind sich ihrer Kunst nicht bewußt [...]. Wir hatten uns gleich verstanden, waren, das muß ich sagen, vom ersten Augenblick an an-*

---

140 Ug: S.126

141 Ug: S.27

142 Steingröver: S.80

143 Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung, Band II*, S.442f, zitiert nach Steingröver: S.80

144 Ug: S.125

*gezogen von unseren Gegensätzen, die tatsächlich die entgegengesetztesten waren in unserer selbstverständlichen gleichen Kunstauffassung.*<sup>145</sup>

Dieser bewusst gesetzte Widerspruch kann als Beispiel für Bernhards stetige Verweigerung einer endgültigen Wahrheit gesehen werden.

Ein weiteres Attribut des Genies bei Bernhard findet sich ebenfalls bei Schopenhauer wieder. Es ist dies das völlige Aufgehen des Genies in seiner Kunst, um die scheinbar unüberwindbaren Grenzen der eigenen Persönlichkeit zu durchbrechen.

*Der ideale Klavierspieler (er sagte niemals Pianist!) ist der, der Klavier sein will, und ich sage mir ja auch jeden Tag, wenn ich aufwache, ich will der Steinway sein, nicht der Mensch, der auf dem Steinway spielt, der Steinway selbst will ich sein. Manchmal kommen wir diesem Ideal ganz nahe, sagte er, ganz nahe, dann, wenn wir glauben, schon verrückt zu sein, auf dem Weg in den Wahnsinn, vor welchem wir uns wie vor nichts fürchten. [...] Eines Tages aufwachen und Steinway und Glenn in einem sein, sagte er, dachte ich, Glenn Steinway, Steinway Glenn nur für Bach.*<sup>146</sup>

In ihrem Aufsatz *"Der hellsichtigste aller Narren"* glaubt Reinhild Steingröver in dieser Stelle einen ironischen Unterton wiederzuerkennen, da Gould *"nicht so sehr den Wunsch"* hat *"tiefste Weisheiten"* auszudrücken, *"sondern er möchte ganz praktisch eins werden mit seinem Steinway."*<sup>147</sup> Hier möchte ich Steingröver entschieden widersprechen, aber um dies zu tun muss ich erst die angesprochenen Stellen aus dem Werk Schopenhauers zitieren:

*Was man das Regewerden des Genius [...] nennt, ist nichts anderes als das Freiwerden des Intellekts, wann dieser, seines Dienstes unter dem Willen einstweilen enthoben, jetzt nicht in Untätigkeit oder Abspannung versinkt, sondern auf eine kurze Weile, ganz allein, aus freien Stücken thätig ist. Dann ist er von der größten Reinheit und wird zum*

---

145 Ug.: S.17

146 Ug: S.118f

147 Steingröver: S.80

*klaren Spiegel der Welt: denn von seinem Ursprung, dem Willen, völlig abgetrennt ist er jetzt die in EINEM Bewußtseyn konzentrierte Welt als Vorstellung selbst.*<sup>148</sup>

Die Arbeitsweise des musikalischen Genies im Speziellen beschreibt Schopenhauer an anderer Stelle:

*Der Komponist offenbart das innerste Wesen der Welt und spricht die tiefste Weisheit aus, in einer Sprache die seine Vernunft nicht versteht; wie eine magnetische Somnambule Aufschlüsse gibt über Dinge, von denen sie wachend keinen Begriff hat. Daher ist in einem Komponisten, mehr als in irgend einem anderen Künstler, der Mensch vom Künstler ganz getrennt und unterschieden.*<sup>149</sup>

Ich denke, dass hier Bernhard nicht ironisch, sondern exakt den Kern der Schopenhauerschen Beschreibung trifft. Natürlich immer in Anbetracht der Tatsache, dass es sich bei Gould nicht um einen Komponisten, wie bei Schopenhauer, sondern um einen Pianisten, also einen reproduzierenden Künstler handelt. Was Bernhard mit dieser Klavierwerdung ausdrückt ist eben genau das Abtrennen des Genies von seinem Willen. In dieser Absichtslosigkeit ist es ihm erst möglich zum *klaren Spiegel der Welt* zu werden und nun, da es von der *größten Reinheit* ist, da *der Mensch vom Künstler ganz getrennt* ist, etwas Wahres -in diesem Fall- am Klavier zu spielen und nicht zu sagen oder zu schreiben.

*Mit der Thematisierung der Authentizität von Beschreibungen der (eigenen) Genialität, so ließe sich abschließend vermuten, gestaltet Thomas Bernhard in Der Untergeher das Grundproblem aller Geniedefinitionen, die bei Schopenhauer [...] oder Weininger gleichermaßen immer auch verkappte Selbstporträts und damit subjektive Konstruktionen sind, da ein vollständiges Erfassen des Phänomens der Genialität -wie sich bereits aus dem Beschreibungsgegenstand ergibt- allein von der Warte des Genies möglich ist, o-*

---

148 Schopenhauer: WWV, Bd.II, S.443, zitiert nach Steingröver: S.82

149 Schopenhauer: WWV, Bd.I, S.344, zitiert nach Steingröver: S.82

*der, wie Weininger selbst im Rekurs auf Goethe formuliert, »nur der Genius den Genius ganz zu verstehen« vermag.<sup>150</sup>*

---

150     Barbey: S.263

## 7. Musik und Musikerfiguren im Werk Thomas Bernhards

Hat sich das vorangegangene Kapitel mit dem Künstler allgemein beschäftigt, so will ich in diesem Kapitel auf den Musiker und Figuren, die mit Musik zu tun haben, speziell eingehen. In Thomas Bernhards Werk spielen immer wieder Musiker oder Menschen, die mit Musik zu tun haben, sei es als selbst Ausübende, als Rezipienten oder als kritische Betrachter, eine wichtige Rolle. Liesbeth Bloemsaat-Voerknecht teilt in ihrer Arbeit "*Thomas Bernhard und die Musik*"<sup>151</sup> diese Figuren Bernhards wie folgt ein:

1. Professionelle Musiker
2. Wissenschaftler, Musikwissenschaftler
3. Amateurmusiker
4. Musikrezipienten

Diese treffende Einteilung sei in dieser Arbeit übernommen. Des Weiteren sollen Parallelen zwischen diesen diversen Figuren, die im Zusammenhang mit Musik stehen, und dem Bernhardschen Glenn Gould aufgezeigt werden. Immer wiederkehrende Muster bei der Charakterisierung von "Musikerfiguren" in Bernhards Werk sollen beleuchtet werden und dabei Glenn Goulds Sonderstatus oder Übereinstimmungen mit anderen Figuren herausgearbeitet werden.

Auffällig ist, dass Bernhard in der Auswahl seiner Protagonisten, die mit Musik im Zusammenhang stehen, häufig auf seinen eigenen Erfahrungsschatz zurückgreift. Im Zusammenhang mit Musik sind es am häufigsten Sänger und Pianisten, die wir in Bernhards Werk antreffen. Es ist Thomas Bernhards einstiger Wunsch, Sänger zu werden, der in der Wahl dieses Berufstandes als Protagonist in seinem Werk wieder anklingt. Doch auch der persönliche Kontakt zu anderen Sängern und auch Pianisten war ihm Inspiration für seine Arbeit. Ebenfalls pflegte Bernhard mit Musikwissenschaftlern oder zumindest tiefergehend interessierten Musikbegeisterten und Komponisten Kontakte. Es soll hier nicht angedeutet werden, Bernhards Figuren hätten alle ein reales Pendant, sondern, dass sein privater Umgang mit vielen Menschen, die mit Musik zu tun hatten,

---

151 Bloemsaat-Voerknecht, Liesbeth: *Thomas Bernhard und die Musik. Themenkomplex mit drei Fallstudien und einem musikthematischen Register*. Königshausen & Neuman, Würzburg 2006

sei es beruflich oder amateurhaft, ihn zur Beschäftigung mit dieser Thematik inspirierten. Erkennt man dennoch reale Personen hinter den Figuren Bernhards, so sind diese immer *persifliert, variiert und oft übertrieben*<sup>152</sup> dargestellt.

### 7.1 Professionelle Musiker

Die am meisten anzutreffenden Musiker in Thomas Bernhards Werk sind Sänger und Pianisten. Die erste Sängerin im Œuvre Bernhards findet sich in der 1959, also noch vor Frost entstandenen Erzählung *In der Höhe. Rettungsversuch, Unsinn*, die erst posthum, 1989 veröffentlicht wurde. Der Anspruch dieser Operettensängerin an sich selbst und an die Musik ist *unsterblich* zu werden, ein Ziel, das sie natürlich nicht erreicht.

*Ich denke an eine Arie und an den Ton, den ich niemals habe erreichen können, ich wollte ihn immer erreichen, ich entblöbte mich in dieser Musik, aber ich erreichte diesen Ton nicht, weil ich das alles vollzog, ohne die Aufmerksamkeit der Welt tatsächlich auf mich zu ziehen und man muß die Aufmerksamkeit der Welt tatsächlich auf sich ziehen!, damit man unsterblich werden kann!, sonst erreicht man nichts sagt sie, [...].*<sup>153</sup>

Das Scheitern an ihrem hoch gesteckten Ziel, dem Erreichen der Unsterblichkeit stemmelt sie zur Versagerin ab. Sie resigniert:

*dieser Kolaratur wegen hätte ich sterben können, sterben, nur um dieser einzigen Kolaratur wegen wäre ich häßlich geworden, nur dieser einzigen Kolaratur wegen, jetzt ist es zu spät, [...].*<sup>154</sup>

In diesem Frühwerk findet man schon die Thematik, die vierundzwanzig Jahre später auch in *Der Untergeher* behandelt wird: Das Scheitern eines Künstlers an seinen zu hoch gesteckten Zielen. In *Der Untergeher* ist es Wertheimer, der die Perfektion des *Glenn Gould* nicht erreichen kann und deshalb seine Pianistenkarriere an den Nagel hängt.

---

152 Bloemsaat-Voerknecht: S.40

153 Bernhard, Thomas: *In der Höhe. Rettungsversuch, Unsinn*. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1989: S.40

154 *In der Höhe. Rettungsversuch, Unsinn*: S.42

Bloemsaat-Voerknecht glaubt in der Sängerin aus *In der Höh*e eine Prafiguration der Koloratursopranisten aus *Der Ignorant und der Wahnsinnige* zu erkennen. Diese höchst erfolgreiche Sängerin tritt zum zweihundertzweiundzwanzigsten Mal als Königin der Nacht in Mozarts Zauberflöte auf, hat eine "ungeheurliche Entwicklung" durchgemacht, ist auf dem Höhepunkt ihres Erfolgs, vom Publikum und Kritikern umjubelt<sup>155</sup> und "durch Rücksichtslosigkeit vor allem gegen sich selbst/ [...] zu der Berühmtesten aller Koloratursangerinnen geworden / die heutzutage auftreten"<sup>156</sup>.

Im Unterschied zu ihrer Berufskollegen aus "In der Höhe" ist die Königin in "Der Ignorant und der Wahnsinnige" zu der Berühmtesten aller Koloratursangerinnen geworden, und zwar durch Rücksichtslosigkeit vor allem gegen sich selbst. Auch diese Rücksichtslosigkeit, bei Bernhard offenbar eine unabdingbare Voraussetzung für den Erfolg, findet sich in "Der Untergeher" wieder, freilich nicht bei Wertheimer, sondern bei Glenn Gould, der der rucksichtsloseste Mensch gegen sich selbst<sup>157</sup> war. Wie Gould will auch die Königin dem Kulturbetrieb den Rücken kehren. Sie erträgt das Gehetztwerden durch sämtliche Opernhäuser nicht mehr. Im Unterschied zu dem Pianisten setzt sie aber ihren Wunsch nicht in die Tat um und bricht letztendlich beim Essen nach der Vorstellung zusammen, nachdem sie dem psychischen und physischen Druck des Sangerdaseins nicht mehr standhalten kann.

Ganz anders ist es um die Künstler in "Die Berühmten" bestellt. Sie scheitern nicht an zu hoch gesteckten Zielen. Ganz im Gegenteil: der Bassist, er hat gerade zum zweihundertsten Mal den "Ochs von Lerchenau" gesungen, betont seinen äußerst erfolgreichen Werdegang als Sänger. Das Stück gipfelt in einer Selbstbeweihrauchersorgie. Die Protagonisten, allen voran der Bassist, steigern sich immer mehr in Selbstgefälligkeit und Eigenlob. Wieder ist es die Berühmtheit, von der für den Dilettanten die größte Faszination der Kunst ausgeht. Diese wird aber nicht auf Grund von hoher künstlerischer Qualität, sondern durch Imitationen von Künstlern, die durch ihre Genialität Be-

---

155 Bloemsaat-Voerknecht: S.41

156 Bernhard, Thomas: *Der Ignorant und der Wahnsinnige*. In: Dramen I, hrsg. von Mittermayer, Manfred und Winkler, Jean-Marie; Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2004: S.256

157 Ug: S.35

rühmtheit erlangt haben, erreicht. Diese künstlerischen Vorbilder werden anhand von leblosen Puppen dargestellt. Im Fall des Bassisten ist dieses Vorbild der Sänger Richard Mayer. Gegen Ende des Stückes streicht der *Regisseur* selbst hervor, woher für ihn die Motivation zum Künstlerberuf rührt: *"Von der Berühmtheit geht die größte Faszination aus. Man kann sagen, von diesem Tisch hier: Der Opernkünstler ist der eigentliche Herrscher der Kunstgesellschaft, und der Bassist an sich ist ihr König."*<sup>158</sup>

In Bernhards Prosa wird meist abschätzig über den Sängerberuf gesprochen. In *Holzfällen* etwa, in der das Ehepaar Auersberger, er Komponist, sie Sängerin, ein künstlerisches Abendessen veranstalten, schreibt Bernhard über Frau Auersberger, ihre Stimme sei *"alt und brüchig"*<sup>159</sup> geworden und *"in höchstem Maße ausgesungen und verbraucht"*<sup>160</sup>. Später erinnert sich der Erzähler jedoch, dass ihr Gesang *"immer von großem Reiz gewesen"* sei und, *"daß die Auersberger in Wahrheit immer eine besonders schöne Stimme gehabt hat, wahrscheinlich sogar eine Stimme, die ich ohne Weiteres als eine allererste bezeichnen hätte können jederzeit"*.<sup>161</sup>

Andere Werke Bernhards, in denen Sänger vorkommen, in denen aber kein gutes Haar an dieser Berufsgruppe gelassen wird, sind:

In *Alles oder nichts*, einer Satire über deutsche Massen(fernseh)unterhaltung, meldet der Moderator abschätzig, man habe bereits eine Sängerin in der Sendung zu Gast gehabt, die ihnen die Isolde zur singenden Säge gesungen habe. Auch in *Alte Meister* und *Auslöschung* wird über Sänger nur Negatives berichtet. Reger (*Alte Meister*) erzählt von der Unerträglichkeit *"einen unserer Dick- oder Dünnbauchsänger die Winterreise zersingen"*<sup>162</sup> zu hören und wie diese *"im Frack am Flügel stehenden Lieder- oder Ariensän-*

---

158 Bernhard, Thomas: *Die Berühmten*. In: Dramen II, hrsg. von Martin Huber und Jean-Marie Winkler, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2005: S.354

159 Bernhard, Thomas: *Holzfällen. Eine Erregung*. In: Thomas Bernhard. Werke: Bd. 7, hrsg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2007: S.23

160 ebenda

161 Bernhard, Thomas: *Holzfällen. Eine Erregung*.: S.149

162 Bernhard, Thomas: *Alte Meister*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1985: S.126

ger"<sup>163</sup> zutiefst lächerlich und eine "Hör- und Sehkatastrophe"<sup>164</sup> seien. Er kommt zu dem Schluss: "Der Sänger ist lächerlich und peinlich, er kann singen wie er will, ist er Tenor oder Bassist, alle Sängerinnen sind immer nur lächerlich und peinlich, sie mögen angezogen sein und singen wie sie wollen [...]"<sup>165</sup> In *Auslöschung* besucht Maria in Rom Liederabende mit "ehemals berühmten österreichischen Sängern, die schon jahrelang keine Stimme mehr, nur noch ein Altersgekrächze haben und auf das italienische Ohr nur grauenhafte irreparable Auswirkungen"<sup>166</sup> haben.

Kaum zu übersehende Parallelen zu Thomas Bernhards Werdegang weist die Figur des Meister in *Über allen Gipfeln ist Ruh* vor. Dieser wollte anfangs Sänger werden, musste aber seinen Traum aufgeben, nachdem er durch eine Verkühlung seine Singstimme verliert. Stattdessen wird Meister Schriftsteller. Bernhard lässt Frau Meister auf seine eigene Arbeitsweise anspielen, wenn sie über ihren Mann sagt:

*Man merkt es jeder Zeile meines Mannes an / daß er ein hochmusikalischer Mensch ist / und der sensible Leser erkennt auch / daß mein Mann Sänger hätte werden wollen / wie der Professor Stieglitz / Er wäre ein glänzender Liedersänger geworden / Die Winterreise von ihm gesungen / das wäre das Höchste / aber es sollte nicht sein / auf einmal war die Stimme weg / wissen Sie / das ist schrecklich für einen Künstler / wenn plötzlich sein Instrument versagt / sein Lebensinstrument / [...] / Schade, daß sie seine Stimme nicht kennen / das erklärt vieles in seinem schriftstellerischen Werk / Man müßte lesen was er geschrieben hat / und gleichzeitig dazu seine Stimme hören / das ist natürlich nicht möglich / so bleibt auch sein schriftstellerisches Werk tatsächlich unbegriffen / er sieht es so<sup>167</sup>.*

Pianisten sind bei Bernhard, die am zweithäufigsten agierenden Musiker.

---

163 ebenda

164 ebenda

165 ebenda

166 Bernhard, Thomas: *Auslöschung. Ein Zerfall*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1986: S.236

167 Bernhard, Thomas: *Über allen Gipfeln ist Ruh*, Stücke 3, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1981: S.208

Eine der Künstlerinnen in *Die Berühmten* etwa ist eine Pianistin. Ihr Vorbild ist Elly Ney, die als leblose Puppe ebenfalls auf der Bühne vertreten ist. Diese Puppe ist die einzige unter den leblosen Vertretern berühmter Künstler, die aktiv wird. Nachdem sie ans Klavier gesetzt wird, spielt sie Robert Schumanns *Fantasie Opus 17*. In *Beton* hat eine der Cañellastöchter "bei dem berühmten Wührer"<sup>168</sup> Klavier studiert. Ihre Fähigkeit als Klavierspielerin erlaubt es ihr sogar schon einige Chopinkonzerte zu spielen.

Zwei Pianistinnen in Bernhards Œuvre geben einer anderen Person zuliebe ihre Karriere als Klavierspielerinnen auf:

Die Frau Meisters in *Über allen Gipfeln ist Ruh* bricht ihre Tätigkeit als Konzertpianistin am Höhepunkt ihrer Karriere zugunsten der Schriftstellertätigkeit ihres Mannes ab. Nur einer der beiden könne "sich der hohen Kunst widmen"<sup>169</sup>. Obwohl sie "alle diese Reisen / allen Jubel der Menge"<sup>170</sup> aufgegeben hat, meint ihr Mann: "Ihre Kunst ist heute vollkommener als früher [...] im Stillen [ist sie] gereift zur höchsten Meisterschaft".<sup>171</sup>

Die zweite Person, die wegen einer anderen ihre Musikerlaufbahn beendet ist das Fräulein Zallinger in *Elisabeth II*. Die Tochter eines Kapellmeisters und studierte Pianistin gibt ihre Karriere aus nicht näher erläuterten Gründen für ihren Arbeitgeber Herrenstein, bei dem sie schon seit 42 Jahren dient, auf.<sup>172</sup>

Die einzigen Männer, die in Bernhards Werk professionell Klavier spielen, sind die drei Protagonisten in *Der Untergeher*. Anfangs ist für alle drei die Musik lediglich eine Möglichkeit sich gegen die Familie aufzulehnen. Der Erzähler etwa sagt:

"Ich mußte auf das Mozarteum gehen, um es ihnen zu zeigen, ich hatte ja überhaupt keinen Kunstbegriff und das Klavierspiel war mir niemals eine Leidenschaft, aber ich benützte es als Mittel zum Zweck gegen meine Eltern und die ganze Familie, ich nützte

---

168 Bernhard, Thomas: *Beton*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1982: S.33

169 *Über allen Gipfeln ist Ruh*: S.261, zitiert nach Bloemsaat-Voerknecht: S.43

170 *Über allen Gipfeln ist Ruh*: S.213, zitiert nach Bloemsaat-Voerknecht: S.43

171 *Über allen Gipfeln ist Ruh*: S.214, zitiert nach Bloemsaat-Voerknecht: S.43

172 Bernhard, Thomas: *Elisabeth II.*, Stücke 4, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1991

*es aus gegen sie und ich begann es gegen sie zu beherrschen, von Tag zu Tag besser, von Jahr zu Jahr mit einer noch größeren Virtuosität.*"<sup>173</sup>

Auch Goulds und Wertheimers Grund mit dem Klavierspielen zu beginnen ist nicht etwa eine große Liebe zur Musik.<sup>174</sup> Wertheimer studiert nur Musik, *um seinen Vater vor den Kopf zu stoßen* und weil dies für seine Familie *eine Katastrophe*<sup>175</sup> ist. Lediglich bei Glenn ist die Liebe zur Musik so stark, dass er zum *Inbegriff der Selbstdisziplin und Rücksichtslosigkeit gegen sich selbst*<sup>176</sup> wird und so zum größten Klaviervirtuosen des Jahrhunderts reift. Die beiden anderen Protagonisten, Wertheimer und der Erzähler, finden in der Musik kein Glück. Wertheimers Scheitern als Pianist treibt ihn letztendlich sogar in den Selbstmord, ein Beweis für *die mortifizierende Kraft der Musik*.<sup>177</sup>

In *Die Cellistin* wird die Cellistin, ebenfalls eine zum Perfektionismus verdamnte Musikerin, von der Musik soweit zur Verzweiflung getrieben bis sie ihr Instrument zertrümmert.

Auffallend ist, dass alle professionellen Musiker bei Bernhard reine Interpreten sind. Nur eine Ausnahme bestätigt diese Regel: Der Komponist Auersberger in *Holzfällen*.

Einst verehrte der Erzähler den *erstklassigen Klaverispieler*<sup>178</sup> Auersberger und nannte ihn ehrfurchtbekundend "*Novalis der Töne*"<sup>179</sup>. Aber wie bei Frau Auersberger schlägt diese Bewunderung in Geringschätzung und Verachtung um.

"[...] *er ist verkommen, hat alles in ihm, selbst das Musikalische, das ihm einmal das Höchste gewesen war, mit den Jahren seiner krankhaften Trunksucht, verلودern lassen*".<sup>180</sup>

---

173 Ug: S.30

174 siehe S.14 dieser Arbeit

175 Ug: S.32

176 Bloemsaat-Voerknecht: S.45

177 Bloemsaat-Voerknecht: S.45

178 *Holzfällen*: S.38

179 *Holzfällen*: S.38

180 *Holzfällen*: S.38

Die Künstler in *Holzfällen* sind nur zu solchen geworden, um sich der elitären Oberflächlichkeit hinzugeben. Die "scheinbare" Zugehörigkeit zu einer geistigen Elite scheint hier genug Ansporn zum Künstlerdasein zu verkörpern. Auersberger hat "*das musikalische Genie schließlich für die Gesellschaftswiderwärtigkeit*" eingetauscht.<sup>181</sup>

Es ist augenfällig, dass die Berufsmusiker in Bernhards Werk selten bis nie Erfüllung, Freude oder Glück durch die Musik erfahren. Vielmehr scheitern und verzweifeln sie oft an ihrem Perfektionsdrang und daran, die Genialität eines Vorbildes nicht zu erreichen. Oft ist die Musikausübung nur ein Vehikel zum glückverheißenden Berühmtsein oder um der elitären Gesellschaft anzugehören. *Tiefere positive, gar emotionale Aussagen über die Musik*<sup>182</sup> treffen professionelle Musiker in Bernhards Werk nicht. Selbst erfolgreiche Musiker wie *Glenn Gould* oder die Protagonisten aus *Die Berühmten* lässt Bernhard kein Wort über ihre Musikrezeption verlieren. Dies überlässt er scheinbar nur Personen, denen die Musik nicht zum Broterwerb dient.

## 7.2 Wissenschaftler, Musikwissenschaftler

In Bernhards Werk ist eine weitere Berufsgruppe, die sich mit Musik beschäftigt, stark vertreten: die Musikwissenschaftler oder Wissenschaftler, die sich neben ihrem eigentlichen Hauptfach auch mit der Musik beschäftigen. Diese Protagonisten schreiben meist an mehr oder weniger großen musikwissenschaftlichen, mathematischen oder philosophischen Abhandlungen. Schon in der 1964 erschienenen Erzählung "*Amras*" beschäftigt sich *Walter* mit musikwissenschaftlichen und der Erzähler, sein Bruder, mit naturwissenschaftlichen Forschungen. In späteren Werken werden zwei Wissenschaftsrichtungen, hier noch jeweils durch eine Person vertreten, in einem Protagonisten vereint, der sich oft mit der Musik beschäftigt, um seine Studien in einem anderen wissenschaftlichen Fach voranzutreiben. Dies geschieht etwa in *Das Kalkwerk*, *Korrektur*, *Ja* und *Alte Meister*.

---

181 *Holzfällen*: S.264

182 Bloemsaat-Voerknecht: S.47

In *Das Kalkwerk* entwirft Konrad eine *medizinisch musikalisch philosophisch mathematische Arbeit* über das Gehör. Er versucht also gleich vier verschiedene Wissenschaftsdisziplinen unter einen Hut zu bringen. Zu Versuchszwecken testet er an seiner Frau die "Wirkung von Kratzgeräuschen [...] Schlaggeräuschen, Bohrgeräuschen, Tropfgeräuschen, Sausen, Surren und Summen [...]". Auch "die Aufnahmefähigkeit ihres Gehörs für Zwöltonmusik": "Orchesterstücke von Webern, Schönbergs Moses und Aaron, überhaupt Musik, wie die Streichquartette von Béla Bartók"<sup>183</sup> wird auf die Probe gestellt. Neben Roithamer aus *Korrektur* ist Konrad der einzige Wissenschaftler, der selbst ein Instrument spielt. Alle anderen erfahren Musik lediglich passiv als Hörer. Interessant ist, dass die moderne Musik in *Das Kalkwerk* zu Untersuchungszwecken dient, die *Haffnersymphonie* hingegen als Vertreter des klassischen Repertoires beruhigen soll, um seine Frau und sich selbst von den Strapazen der Untersuchungen zu erholen.

Wie schon erwähnt, ist die Beschäftigung mit der Musik oft ein Mittel, um die Arbeit in anderen Disziplinen voranzutreiben. Roitheimer meint in *Korrektur*: "Was ich denke und vorantreibe kann ich ohne die Musik niemals denken und vorantreiben".<sup>184</sup>

Um mit seiner Studie über "die Antikörper in der Natur" weiterzukommen, widmet sich auch der Erzähler in *Ja* seinen *Gegenstudien*, wie er es nennt. Gemeint ist eine Schrift über Schopenhauer und Schumann.

Der Erzähler in *Beton* hat nach anfänglicher Beschäftigung mit Mathematik und Philosophie festgestellt, dass ihn "außer Musik nichts auf der Welt in einem höheren Grade fesselte und daß deshalb alles außerhalb der Musik, für [ihn] Unsinn"<sup>185</sup> sei. Für ihn hat die Musik, wie für viele andere Bernhardfiguren, eine lebensnotwendige Funktion.

"Was wäre alles ohne die Musik, ohne Mozart! Sagte ich mir. Immer wieder ist es die Musik, die mich rettet".<sup>186</sup>

---

183 Bernhard, Thomas: *Das Kalkwerk*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1970: S.178f.

184 Bernhard, Thomas: *Korrektur*. In: Thomas Bernhard Werke, Bd.4, hrsg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2005: S.54

185 Bernhard, Thomas: *Beton*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1982: S.168

186 *Beton*: S.143

Auch Reger in *Alte Meister* beschäftigt sich mit der Philosophie und der bildenden Kunst, um sich für seine Profession als Musikkritiker befruchten zu lassen. *"Die sogenannte Bildende Kunst ist für einen Musikwissenschaftler, wie ich einer bin, von höchster Nützlichkeit. [Sie] ergänzt auf wunderbare Weise die musikalische und die eine ist immer gut für die andere, sagt er."*<sup>187</sup>

Auch für Reger hat die Musik eine trostspendende Funktion und gibt dem sonst tristen Leben einen Sinn.

*[...] denn naturgemäß gibt es ja noch etwas anderes, etwas Erfreulicheres, die Musik beispielsweise, so Reger. Solange ich noch Lust habe, über die Sturmsonate zu sprechen oder über die Kunst der Fuge, so lange gebe ich ja nicht auf, sagte Reger. Die Musik rettet mich ja immer wieder, die Tatsache, daß die Musik noch immer in mir lebt und sie lebt ja in mir wie am ersten Tag, so Reger. Durch die Musik aus allen Scheußlichkeiten und Widerwärtigkeiten jeden Tag aufs Neue herausgerettet, sagte er, das ist es, durch die Musik jeden Tag in der Frühe doch wieder zu einem denkenden und fühlenden Menschen gemacht, verstehen Sie! sagte er.*<sup>188</sup>

Neben einer Erbschaft, die es ihm, wie den Protagonisten in *Der Untergeher*, ermöglicht beruflich seinen Interessen zu folgen, hat Reger mit den Figuren aus *Der Untergeher* auch gemeinsam, dass für sie die Musik auch eine Fluchtmöglichkeit vor dem Leben bietet:

*"Ich bin in die Kunst hineingeschlüpft, um dem Leben zu entkommen. [...] Ich habe den günstigsten Augenblick ausgenützt und habe mich aus der Welt in die Kunst davongeschlichen, in die Musik, sagte er. Wie sich andere in die sogenannte Bildende Kunst davonschleichen, in die Schauspielkunst, sagte er. Diese Leute, die so wie ich im Grunde tatsächlich Welthassende sind, schleichen sich von einem Augenblick auf den andern aus der gehaßten Welt davon in die Kunst, die ja ganz und gar außerhalb dieser gehaßten Welt ist. Ich habe mich in die Musik davongeschlichen, sagte er, in aller Heimlichkeit."*<sup>189</sup>

---

187 Bernhard, Thomas: *Alte Meister*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1985: S. 36

188 *Alte Meister*: S.243

189 *Alte Meister*: S.190

Die Musik hat für Reger aber nicht immer nur positive Seiten. In den Konzerten, die er ob seiner Tätigkeit als Musikkritiker für die Times besuchen muss, wird oft nur *Abgestandenes, Abgedroschenes gespielt, immer wieder diese mir schon auf die Nerven gehenden Mozartkonzerte und Brahmskonzerte und Beethovenkonzerte*.<sup>190</sup>

So ist es nicht verwunderlich, dass die Musik nicht immer die rettende Funktion haben kann. Nach dem Tod von Regers Frau<sup>191</sup> vermag selbst die geliebte Musik ihn nicht zu trösten.

*"Immer habe ich geglaubt, die Musik ist es, die mir alles bedeutet, manchmal ja auch, die Philosophie ist es, die hohe und die höchste und die allerhöchste Schriftstellerei, wie überhaupt, daß es ganz einfach die Kunst ist, aber alles das, die ganze Kunst, wie auch immer, ist nichts gegen diesen einzigen geliebten Menschen."*<sup>192</sup>

Es fällt auf, dass die meisten Musikwissenschaftler in Bernhards Œuvre ihre Schriften nie veröffentlichen. Meistens halten die Verfasser ihre Werke für nicht gut genug und vernichten diese daraufhin. Dies geschieht etwa in *Beton*, *Der Untergeher* und *Auslöschung*. Manchmal gehen die Arbeiten auch einfach verloren, wie in *Korrektur*, wo Roithamer meint: *"Eine sogenannte Vergleichsschrift mit dem Titel Händel und Purcel [!], sei aber verlorengegangen, da er die in tatsächlicher Unkenntnis ihrer Qualitäten selbstverfaßten Kunstwerke nach ihrer Fertigstellung, gleich, wie gelungen sie waren, auf jeden Fall geringschätzte und sich um sie nicht mehr kümmerte."*<sup>193</sup>

Oft werden die Studien auch nicht fertig gestellt. Gründe dafür sind, wie in *Beton* oder *Ja*, oft das Entwerfen anderer Arbeiten sogenannter *Gegenstudien*<sup>194</sup>, die auf die eigentliche "Hauptarbeit" vorbereiten sollen.

In *Das Kalkwerk* und *Beton* kann nicht einmal der erste Satz der musikwissenschaftlichen Schriften gefunden werden, da die Protagonisten keine Konzentration aufbringen

---

190 *Alte Meister*: S.180

191 In dieser Figur hat Bernhard seinem kurz zuvor verstorbenen Lebensmenschen Hedwig Stavianicek ein Denkmal gesetzt.

192 *Alte Meister*: S.285

193 *Korrektur*: S.54

194 Bernhard, Thomas: *Ja*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1978: S.127

bzw. keine Ruhe finden können. In *Beton* gibt der Erzähler dafür seiner Schwester die Schuld.

Obwohl beinahe jeder dieser Protagonisten am Verfassen seiner Arbeiten scheitert, wird nicht der Versuch unternommen sich nach einer anderen Beschäftigung umzusehen.

Es lässt sich also feststellen, dass im Unterschied zu den professionellen Musikern die Musikwissenschaftler die Musik als eine Lebensnotwendigkeit empfinden. Ohne sie ist eine Existenz unvorstellbar. Bis auf Roithamer und Konrad in *Korrektur* und *Das Kalkwerk*, die selbst Klavier spielen, erfahren alle Protagonisten Musik durch das Hören von Schallplatten oder Konzerten.

### 7.3 Amateurmusiker

Unter den Amateurmusikern bei Bernhard gibt es zwei Möglichkeiten der Beurteilung von Musik. Einerseits wird die Musik, wird sie unfreiwillig und erzwungen ausgeübt, gehasst, andererseits wird sie geliebt, wenn aus freien Stücken musiziert wird. Wieder hat die Musik eine sinnstiftende Funktion. So zum Beispiel in *Verstörung*: Über Ebenhö, die früher Orgel spielte, nun aber aufgrund einer Krankheit nicht mehr dazu fähig ist, wird gesagt: "*Ohne die Musik, die sie schon so lange nicht mehr machen, sich nur noch vorstellen könne (»ich höre sie ja noch!«), sei ihr Leben nichts mehr wert.*"<sup>195</sup> Der ebenfalls in *Verstörung* agierende Krainer gesteht der Musik sogar einen Einfluss auf den Verlauf seiner Krankheit zu. Einst hat er gleich drei Instrumente auf einmal (Geige, Cello, Klavier) gelernt, als er aber seinen Musiklehrer "*ohne jeden ersichtlichen Grund*"<sup>196</sup> mit dem Geigenbogen auf den Kopf schlägt und dieser dann den Unterricht beendet und nicht mehr wieder kommt, verschlechtert sich Krainers Krankheit schlagartig.

---

195 Bernhard, Thomas: *Verstörung*. Insel Verlag, Frankfurt am Main 1967: S.35

196 *Verstörung*: S.88

Meist wird die von Amateuren vorgetragene Musik in Bernhards Werk äusserst gering geschätzt. Eine Ausnahme ist hierin Rudolf in *Vor dem Ruhestand*.<sup>197</sup> Als Vera nach langer Zeit wieder etwas auf dem Klavier spielt und "die kalten Wände anfüll[t] mit Musik / sie mit Musik lebendig mach[t]", denkt er an vergangene Zeiten: "Früher war die Musik hier so sehr im Vordergrund / [...] Das habe ich immer geliebt / wenn sie sich hingesetzt hat und spielte / etwas zur Abenddämmerung"<sup>198</sup> Ganz anders steht Veras Schwester Clara zu deren Klavierspiel. Sie vertritt den bei Bernhard häufigeren Typus, der amateurhaft, dilettantisch ausgeführte Musik verabscheut.

"wie falsch wir doch gespielt haben / wie dilettantisch wie grauenhaft".<sup>199</sup>

Auch der Erzähler in *Holzfällen* urteilt Jahre später äusserst hart über seine Gesangskünste. Sie seien "von jetzt aus gesehen" eine "perverse [...] Selbstüberschätzung"<sup>200</sup> gewesen. Diese *Selbstüberschätzung* wird auch in *Das Kalkwerk* und *Der Schein trägt* als Merkmal des Dilettanten erkannt. Konrad meint: "Merkmal des Dilettanten sei, sich immer wieder im Schwierigsten zu versuchen"<sup>201</sup> und in *Der Schein trägt* vergreifen sich die Dilettanten immer am *Allerhöchsten*, am *Allerheiligsten*. Auch in *Die Macht der Gewohnheit* versuchen sich die Protagonisten gleich am *Forellenquintett* von Franz Schubert. Sogar nach 22 Jahren des Probierens gelingt es nicht das Stück fehlerfrei zu spielen. Es verwundert nicht, dass die vom Zirkusdirektor gezwungenen Mitspieler keine Freude mehr an der Musik haben. Die Musik wird zur Qual. Dies geschieht bei Bernhard immer, wird nicht freiwillig musiziert. Das lässt sich mit der Biographie Bernhards erklären, dem ja vom Großvater das Geigenspiel auferlegt wurde. Die Zerstörung der Geige bei einem Bombenangriff wird von Bernhard als Erleichterung empfunden. Der Gesang hingegen, für den sich Bernhard freiwillig entschieden hat, bedeutet für ihn Rettung und ist oftmals der einzige Lebenszweck. So auch bei seinen Figuren.

---

197 Bernhard, Thomas: *Vor dem Ruhestand*. In: Thomas Bernhard Werke, hrsg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler, Bd.18, Dramen IV hrsg. von Bernhard Judex und Manfred Mittermayer, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2007

198 *Vor dem Ruhestand*: S.70

199 *Vor dem Ruhestand*: S.46

200 *Holzfällen*: S.89

201 *Das Kalkwerk*: S.200

## 7.4 Musikrezipienten

In sehr vielen Werken Bernhards wird Musik gehört. Dabei hat sie auf ihre Rezipienten die verschiedensten Auswirkungen. Manche Protagonisten gehen nur ins Konzert um gesehen zu werden oder dort ihre Geschäfte voranzutreiben.<sup>202</sup> Oft hat die Musik eine soziale Funktion und führt Menschen zusammen, die sich für die gleichen Komponisten interessieren oder einfach gerne Musik hören.<sup>203</sup> Viele können ohne Musik nicht leben oder nicht arbeiten, da sie das Hören von Musik erst in die geeignete "gehobene" Stimmung versetzt, um ihr wissenschaftliches Werk voranzutreiben. In einigen Werken wird die Musik als einzig möglicher Zufluchtsort beschrieben und in wieder anderen ist sie die oft letzte Rettung. Nur wenigen Bernhardfiguren bedeutet die Musik nichts oder zumindest nur sehr wenig. Es fällt auf, dass Bernhards Musikhörer häufig nur ein einziges Stück oder zumindest nur Werke eines einzigen Komponisten hören. In *Ritter; Dene, Voss* hört Voss immer wieder Beethovens dritte Symphonie. Sie hat eine heilende Wirkung auf ihn, was zu einer äußerst obsessiven Hörgewohnheit seinerseits führt. Ein Auszug aus seinem Notizbuch bestätigt dies:

*Siebenundzwanzigster Mai Eroica / achtundzwanzigster Mai Eroica / neunundzwanzigster Mai Eroica / dreißigster Mai Eroica / einunddreißigster Mai Eroica / erster Juni Eroica etcetera.*<sup>204</sup>

In *Das Kalkwerk* hören sich Konrad und seine Frau immer wieder die *Haffnersymphonie* an, bis sie übersättigt sind und sie nicht mehr hören können.<sup>205</sup>

Auch Gould fügt sich in diesen Personenreigen ein. Er, der *im Grunde doch nur die Goldbergvariationen und Die Kunst der Fuge gespielt, auch wenn er etwas anderes gespielt hat.*<sup>206</sup>

---

202 so in *Auslöschung und Beton*, Bloemsaat-Voerknecht: S.59

203 so in *Minetti, Watten. Ein Nachlaß, Ja, usw.*, Bloemsaat-Voerknecht: S.60f

204 Bernhard, Thomas: *Ritter, Dene, Voss*. Stücke 4, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1984: S. 211f

205 *Das Kalkwerk*: S.201

206 Ug: S.49

## 8. Resumée

In geradezu allen Werken Thomas Bernhards spielen Künstler und hier vor allem Musiker eine zentrale Rolle. Dies lässt sich, wie das erste Kapitel zeigt, anhand der Biographie des Autors erklären. Bernhards Großvater drängte seinen Enkel schon früh in eine künstlerische Laufbahn. Sie allein schien dem erfolglosen Schriftsteller als erstrebenswert. Nach anfänglichen Versuchen in der Malerei kristallisiert sich bald die Musik als die geeignetste Kunstform für Thomas Bernhard heraus. Der unumstößliche Wunsch Sänger zu werden wird geboren, und erst nach zahlreichen Rückschlägen in Form von Krankheiten und schließlich einem vernichtenden Urteil des Dirigenten Josef Krips verworfen. Es ist also nicht verwunderlich, wenn gerade Sänger die am häufigsten vorkommenden Musiker bei Bernhard sind. An zweiter Stelle dieser Häufigkeitsrangliste stehen die Pianisten, oder wie Bernhard sagte: Die Klavierspieler, da er den Begriff Pianist verabscheute. Einer dieser Klavierspieler ist Glenn Gould, dem er mit seinem 1983 erschienen Roman *Der Untergeher* ein Denkmal setzt.

Inwieweit wollte Bernhard in seinem Prosawerk den historischen Glenn Gould nachzeichnen? Ein Vergleich der zentralen Textstellen aus *Der Untergeher*, die Goulds Biographie, Charakter, Aussehen und Klaviertechnik behandeln, mit der Biographie des realen Glenn Gould zeigt, dass der Autor sich nur oberflächlich mit Goulds Leben auseinandergesetzt hat. Es lässt sich zwar nicht restlos beweisen, aber es wird angenommen, dass er die nötigen Informationen lediglich diversen Zeitungen und Plattencovertexten entnommen hat. Dass Bernhard aber viele leicht erudierbare Fakten, wie etwa Goulds Wohnort oder wie alt er tatsächlich geworden ist, ändert bzw. falsch wiedergibt weist darauf hin, dass ihm eine genaue Darstellung des realen, historischen Gould nicht wichtig war, ja, dass er eine solche von Anfang an nicht angestrebt hat. Was er von Gould, ohne sich intensiv mit dem Thema auseinanderzusetzen, wusste reichte als Initialzündung, um Gould seinem Schema des wahren Künstler-, bzw. Musikertums anzupassen. Bei Bernhard setzt sich dieses Künstlertum aus drei verschiedenen Typen von Künstlern zusammen: dem Grundtypus des Künstlers, dem Dilettanten und dem Genie, wobei Gould offenkundig den Typus des Genies vertritt. Dieser findet sich neben dem

*Untergeher* auch in Bernhards Stück *Minetti*, in dem Bernhard Minetti, ebenfalls eine Figur mit historischem Hintergrund, das Künstlergenie repräsentiert.

Wie Glenn Gould eignet sich auch der historische Bernhard Minetti hervorragend für eine Bernhardsche Figur. Mit einem ausgeprägten Perfektionsdrang und einer obsessiven Liebe führte dieser seine Kunst aus. Des Weiteren versuchte er stets seine Kunst nicht zu sehr von Organen der Kulturindustrie beeinflussen zu lassen und seine künstlerische Autonomie zu bewahren. Eigenschaften die für den Bernhardschen Genietypus unablässlich sind. Aus der Notwendigkeit dieser Eigenschaften lassen sich auch offensichtliche Abweichungen von den realen historischen Personen erklären. Gould etwa, der ein äußerst eifriger Leser war, wird diese Leidenschaft abgesprochen. *Er verabscheute Literatur* behauptet Bernhard sogar. Die intensive Auseinandersetzung mit Literatur würde dem Streben des Bernhardschen Genies nach Unabhängigkeit entgegentreten. Ein Gewinnen seiner Ideen aus den Gedanken anderer und dem bloßen Nachempfinden derselben würde das Genie zu nah an die Eigenschaften des Dilettanten heranzuführen, der seine Motivation zur Ausübung einer Kunst lediglich aus dem Anstreben der Genialität und der Berühmtheit gewinnt. Das Genie aber agiert unbewusst und interesselos aus einer instinktartigen Notwendigkeit heraus. Eine weitere Eigenschaft des Genies übernimmt Bernhard von Anton Weininger. Dieser meint ein Genie zeige sich auch in der Fähigkeit andere im ersten Moment zu durchschauen und sofort charakterisieren zu können. Dies trifft auf den fiktiven Glenn Gould zu, der Wertheimer schon im ersten Augenblick durchschaut und ihm vorausahnend den Beinamen Untergeher gibt. Auch das Streben der Bernhardfigur Gould nach Außenseitertum und Isolation, das sich etwa in seinem wochenlangen Schweigen äußert, kann ebenfalls der Genieauffassung Weiningers aber auch Schopenhauers zugeordnet werden. Weininger meint, dass jede Art von zwischenmenschlicher Gemeinschaft, vor allem aber sexuelle Beziehungen, dem Wesen des genialen Bewusstseins, das für ihn die höchste Form der Individualität verkörpert, entgegengesetzt, ja schädlich seien. Die von den Medien vermittelte scheinbare Asexualität des Glenn Gould eignet sich für Bernhard also hervorragend, um sein Geniebild zu vermitteln.

Das letzte Kapitel will nach den Künstlern nun spezifischer die Musiker und Protagonisten, die mit Musik zu tun haben, kategorisieren und charakterisieren. Dabei hat sich die Einteilung in professionelle Musiker, Wissenschaftler (Musikwissenschaftler), Amateurmusiker und Musikrezipienten als nützlich erwiesen.

Bei Bernhard finden professionelle Musiker in ihrem Beruf meist keine Erfüllung. Hier bildet Glenn Gould die große Ausnahme, obwohl auch er am Wunsch, selbst Klavier zu werden scheitert. Freude oder Glück durch Musik zu empfinden ist den Bernhardschen Profimusikern fremd, wie überhaupt tiefere positive, oder gar emotionale Aussagen über die Musik von diesen Protagonisten nicht getroffen werden. Über die Musikrezeption wird kein Wort verloren.

Für die Wissenschaftler in Bernhards Werk bedeutet die Musik oft die letzte Rettung. Ohne sie wird das Leben oft als sinnlos empfunden. Oft dient die Beschäftigung mit der Musik als Mittel, um mit anderen Studien besser voranzukommen. Die Musik befruchtet sozusagen den Geist des Wissenschaftlers. Die meisten Wissenschaftler in Bernhards Werk veröffentlichen ihre Schriften nie. Häufig werden diese auch vernichtet, seien sie nun vollendet oder nicht.

Unter den Amateurmusikern wird die Musik auf zweierlei Arten beurteilt:

Wird sie freiwillig ausgeübt, so wird sie geliebt. Wird jemand zur Ausübung derselben gezwungen, wird die Musik gehasst. Für viele der Amateurmusiker hat die Musik eine sinnstiftende Funktion. Sie macht das Leben erst lebenswert.

Unter den Musikrezipienten bei Bernhard fällt auf, dass diese sehr oft nur ein einziges Stück oder die Werke eines einzigen Komponisten immer wieder hören. Auch unter ihnen wird der Musik eine heilende Wirkung zugeschrieben.

Zur Frage ob Bernhard den historischen Glenn Gould beschreiben wollte lässt sich abschließend sagen, dass es sicher nicht Bernhards Absicht war ein detailgetreues Bild des realen Glenn Gould zu zeichnen, sondern das Bild eines idealen Künstlers, eines Genies zu formen. Glenn Gould war dafür lediglich eine Anregung, die Bernhards Phantasie beflügelte.

## 9. Zusammenfassung

In Thomas Bernhards Werk sind immer wieder Musikerfiguren zentrale Protagonisten. So auch in seinem Roman "Der Untergeher", in dem der kanadische Pianist, Glenn Gould eine Hauptfigur ist. Aus einem Vergleich des Bernhardschen Gould mit der realen Person kann man gut erkennen, dass es sicherlich nicht Bernhards Absicht war seine Figur möglichst realitätsgetreu zu zeichnen. Ganz im Gegenteil Bernhards Darstellung des Klavierspielers legt die Vermutung nahe, dass der Autor sich nur oberflächlich mit Goulds Biographie auseinandergesetzt hat. Selbst leicht eruierbare Fakten, wie etwa Goulds Wohnort oder sein Alter, als er starb, sind im Roman falsch wiedergegeben. Bernhards Absicht war es also gar nicht den realen Gould darzustellen, sondern einen Gould nach seinem Geschmack zu kreieren, der sich in sein Schema eines idealen Künstlers bzw. Musikers einfügt.

Es gibt drei verschiedene Typen von Künstlern in Bernhards Schaffen: den Grundtypus des Künstlers, den Dilettanten und das Genie. Gould ist ein Vertreter des letzteren. Eigenschaften des Bernhardschen Künstlergenies und somit auch Goulds sind u.a. ein ausgeprägter Perfektionsdrang, eine obsessive Liebe zu seiner Kunst und das Bewahren der Autonomie gegenüber der Kulturindustrie. Bernhards Geniebild ist stark von den Philosophen Otto Weininger und Arthur Schopenhauer beeinflusst. Beide Denker sehen die Isolation und das Außenseitertum als unabdingbare Voraussetzung für die Entfaltungsmöglichkeit eines Genies. Ebenfalls meist zurückgezogen und isoliert leben die Wissenschaftler (Musikwissenschaftler) in Bernhards Werk. Sie sind einer von vier Typen, die bei Bernhard mit Musik zu tun haben. Neben den Wissenschaftlern kommen im Bernhardschen Oeuvre noch Musikrezipienten, Amateurmusiker und professionelle Musiker vor. Die Bernhardschen Profimusiker finden in ihrem Beruf meist keine Erfüllung. Freude oder Glück durch Musik zu empfinden ist ihnen fremd. Hierin bildet Glenn Gould die große Ausnahme. Für den Wissenschaftler hingegen bedeutet die Musik oft die letzte Rettung. Sie verleiht dem Leben Sinn und wirkt oft sogar befruchtend auf die zu verrichtende wissenschaftliche Arbeit. Auch für viele Amateurmusiker in Bernhards Werk hat die Musik eine sinnstiftende Funktion. Bei den Bernhardschen Mu-

sikrezipienten fällt auf, dass sie oft nur ein einziges Stück immer wieder hören, oder sich in ihren Hörgewohnheiten nur auf einen einzigen Komponisten beschränken. Auch hierin bildet Glenn Gould keine Ausnahme. Bei Bernhard spielt er fast ausschließlich Bach. Wer aber Goulds Diskographie kennt, weiß, dass diese bei weitem vielfältiger ist, als es bei Bernhard den Anschein hat. Der Autor formt also einen Gould nach seinen Vorstellungen zu Gunsten einer höheren Aussagekraft.

## Literatur

- Adorno, Theodor W.: *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, Vierte Auflage, 1996
- Aikin, Jim: *Glenn Gould*. in: *Contemporary Keyboard*. August 1980
- Angilette, Elizabeth: *Philosopher at the Keyboard: Glenn Gould*. The Scarecrow Press, London 1992
- Asbell, Bernard: *Interview*. in: *Horizon* Nr. 3, Jänner 1962
- Barbey, Rainer: *Das Genie als Menschenkenner und »Weltanschauungskünstler«*. *Neue Aspekte zu Thomas Bernhards Otto-Weininger-Rezeption in "Der Untergeher"*.  
in: *Thomas Bernhard Jahrbuch 2003*, hrsg. von Martin Huber, Manfred Mittermayer und Wendelin Schmidt-Dengler, Wien, Köln, Weimar 2003
- Bazzana, Kevin: *Glenn Gould. Die Biografie*. Schott, Mainz 2006
- Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1963
- Bernhard, Thomas: *Der Untergeher*. Suhrkamp Taschenbuch 1497, Mainz 1988  
*Der Untergeher*. Thomas Bernhard Werke, hrsg von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler, Band 6, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2006  
*Verstörung*. Insel Verlag, Frankfurt am Main 1967  
*Das Kalkwerk*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1970  
*Ja*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1978  
*Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1987

*Korrektur.* Thomas Bernhard Werke, Band 4, hrsg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2005

*Holzfällen. Eine Erregung.* Thomas Bernhard Werke, Band 7, hrsg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2007

*Beton.* Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1982

*Alte Meister.* Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1985

*Auslöschung. Ein Zerfall.* Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1986

*Die Ursache. Eine Andeutung.* 3. Aufl., Residenz Verlag, Salzburg 2007

*Der Keller. Eine Entziehung.* 3. Aufl., Residenz Verlag, Salzburg 2007

*Der Atem. Eine Entscheidung.* 3. Aufl., Residenz Verlag, Salzburg 2007

*Die Kälte. Eine Isolation.* 3. Aufl., Residenz Verlag, Salzburg 2007

*Ein Kind.* 3. Aufl., Residenz Verlag, Salzburg 2007

*In der Höhe. Rettungsversuch, Unsinn.* Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1989

*Der Ignorant und der Wahnsinnige.* Dramen I, hrsg. von Manfred Mittermayer und Jean-Marie Winkler, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2004

*Die Berühmten.* Dramen II, hrsg. von Martin Huber und Jean-Marie Winkler, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2005

*Über allen Gipfeln ist Ruh.* Stücke 3, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1981

*Vor dem Ruhestand.* Thomas Bernhard Werke, hrsg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler, Bd.18, Dramen IV, hrsg. von Bernhard Judex und Manfred Mittermayer, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2007

*Minetti.* Stücke 2, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1988

*Meine Preise,* Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2009

Bloemsaat-Voerknecht,

Liesbeth: *Thomas Bernhard und die Musik. Themenkomplex mit drei Fallstudien und einem musikthematischen Register.*

Königshausen & Neuman, Würzburg 2006

Brändle, Rudolf: *Zeugfreundschaft. Erinnerungen an Thomas Bernhard.*

Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1999

Carroll, Jock: *"I don't think I'm at all eccentric", says Glenn Gould.* in: *Weekend Magazine* Nr. 27, 1956

Cott, Jonathan: *Nahaufnahme. Telefongespräche mit Glenn Gould.* Vierte Auflage, Zweitausendeins, Berlin 2007

Dittmar, Jens (Hg.): *Thomas Bernhard. Werkgeschichte.* Frankfurt am Main 1990

Friedrich, Otto: *Glenn Gould - A Life in Variations.* Random House, New York 1989

Grabher, Michael: *Der Protagonist im Erzählwerk Thomas Bernhards.* Verlag Dr. Kovač, Hamburg 2004

Gebesmair,

Franz (Hg.): *Bernhard-Tage. Ohlsdorf 1994. Materialien.* hrsg. Von Franz Gebesmair und Alfred Pittertschatscher, Bibliothek der Provinz, Weitra 1994

- Gould, Glenn: *Von Bach bis Boulez*, hrsg. von Tim Page, übersetzt von Hans-Joachim Metzger, München, Zürich 1988
- Vom Konzertsaal zum Tonstudio. Schriften zur Musik 2*, hrsg. von Tim Page, übersetzt von Hans-Joachim Metzger, München 1992
- An Epistol to the Parisians: Music and Technology. Part 1*, in: Piano Quarterly, 1974/75
- Hagestedt, Jens: *Wie spielt Glenn Gould? Zu einer Theorie der Interpretation*. Peter Kirchheim Verlag, München 1991
- Hennetmair,
- Karl Ignaz: *Ein Jahr mit Thomas Bernhard. Das versiegelte Tagebuch 1972*. Residenz Verlag, 2. Auflage, Salzburg und Wien 2003
- Hens, Gregor: *Thomas Bernhards trilogie der Künste. "Der Untergeher", "Holzfällen", "Alte Meister"*. Camden House, Rochester 1999
- Honegger, Gitta: *Thomas Bernhard, Was für ein Narr?* Probyläen, München 2003
- Huber, Martin: *Thomas Bernhards Philosophisches Lachprogramm, Zur Schopenhaueraufnahme im Werk Thomas Bernhards*. WUV Universitätsverlag, Wien 1992
- Kind, Silvia: *Glenn Gould, the man*. in: GGSBul 10, Oktober 1988
- Kleist, Jürgen: *Das Dilemma der Kunst. Kunst- und Künstlerproblematik in der deutschsprachigen Prosa nach 1945*. Peter Lang, New York, Bern, Frankfurt am Main, Paris 1989
- Kolleritsch,
- Otto (Hg.): *DIE MUSIK, DAS LEBEN UND DER IRRTUM. Thomas Bernhard und die Musik*. Universal Edition, Wien, Graz 2000

- Kuhn, Gudrun: *Thomas Bernhards Schallplatten und Noten, Verzeichnis und Kommentar von Gudrun Kuhn.* edition münchen, Bibliothek der Provinz, Wien, Linz, Weitra, ua. 1999
- "Ein philosophisch-musikalisch geschulter Sänger". Musikästhetische Überlegungen zur Prosa Thomas Bernhards.* Königshausen & Neumann, Würzburg 1996
- Mariacher, Barbara: *"Umspringbilder". Erzählen - Beobachten - Erinnern.* Peter Lang, Frankfurt am Main 1999
- Menuhin, Yehudi: *Glenns Gold - Kleine Hommage fürs große Genie.* in: *du* 4,1990
- Minetti, Bernhard: *Erinnerungen eines Schauspielers.* Rowohlt, Reinbeck b. Hamburg 1988
- Mittermayer,  
Manfred: *Thomas Bernhard. Leben, Werk, Wirkung.* Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2006
- Oberparleiter,  
Susanne: *"Der Untergangskünstler". Künstlermythos und Destruktion in Thomas Bernhards Roman "Der Untergeher".* Diplomarbeit, Universität Wien 1990
- Olson, Michael P.: *Thomas Bernhard, Glenn Gould and the Art of the Fugue. Contrapunctal Variations in "Der Untergeher".* in: *Modern Austrian Literature* 24, 2-3, 1991
- Petrasch, Ingrid: *Die Konstitution von Wirklichkeit in der Prosa Thomas Bernhards. Sinnbildlichkeit und groteske Überzeichnung.* Peter Lang, Frankfurt am Main 1987
- Pittertschatscher,  
Alfred: *Bernhard-Tage. Ohlsdorf 1994. Materialien.* Hrsg. Von Franz Gebesmair und Alfred Pittertschatscher, Bibliothek der Provinz, Weitra 1994
- Roddy, Joseph: *Profiles: Apollonian.* in: *The New Yorker Magazine*, 14.5.1960

- Schaufler, Wolfgang: *Der sanfte Komet. Krystian Zimerman*. In: Zeitschrift der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Ausgabe: Mai/Juni 2004
- Schmied, Wieland
- & Erika: *Thomas Bernhards Österreich. Schauplätze seiner Romane*. Residenz Verlag, Salzburg 2000
- Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Sämtliche Werke 2, Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, Frankfurt am Main 1986
- Sorg, Bernhard: *Der Künstler als Misanthrop: Zur Genealogie einer Vorstellung*. Niemeyer, Tübingen 1989
- Stegemann, Michael: *Glenn Gould. Leben und Werk*, Piper Verlag, Hamburg 2007
- Steingröver, Reinhild: *"Der Hellsichtigste aller Narren": Das Genie des Thomas Bernhard: Der Untergeher und Glenn Gould*. in: *Einerseits und andererseits: Essays zur Prosa Thomas Bernhards*. Peter Lang Publishing, Inc., New York, Washington, Boston, Bern, ua. 2000
- Weininger, Otto: *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*, Braumüller, Wien 1925
- Wunderlich, Dieter: *Thomas Bernhard: Der Untergeher*, URL: [http://www.dieterwunderlich.de/Bernhard\\_untergeher.htm](http://www.dieterwunderlich.de/Bernhard_untergeher.htm) (abgerufen am 16.6.2009)

**Anhang:**

**Lebenslauf**

Paul Wiborny

geboren am 17.1.1981 in Horn (NÖ).

Österreichischer Staatsbürger

verheiratet, ein Kind

Ausbildung:

1999-2009 Studium der Musikwissenschaft

1991-1999 AHS Horn, Matura

1987-1991 Volksschule Gars/Kamp