



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Die sprachliche Musikalität Thomas Bernhards im Werk  
*Der Untergeher*. Ein Vergleich der französischen  
Übersetzung mit dem deutschen Original.

Verfasserin

Sabrina Kadlecek

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:  
Studienrichtung lt. Studienblatt:  
Betreuer

A 236 346  
Romanistik Französisch  
Ao. Univ.-Prof. Dr. Peter Cichon



Eine Diplomarbeit zu verfassen ist eine wunderbare aber auch oftmals zermürbende Angelegenheit. Während des Schreibens gelangt man, wenn man Glück hat, in andere *Sphären*. Diese Höhenflüge werden jedoch auch oftmals wieder zerschmettert, indem man an einer Sache aneckt, nicht weiterkommt oder sich zu sehr verbeißt und schließlich brutal auf den Boden der Realität zurückgeholt wird. Während des Lesens, des Denkens und der intensiven Recherche, die mit dem Schreibprozess einhergeht, fühlt man sich *lebendig*. Ist dieser Schreibprozess vorbei, setzt zum einen natürlich Erleichterung ein. Zum anderen bleibt jedoch eine gewisse Leere zurück und das Bedauern, dass die geschriebenen Zeilen *geschrieben sind* und nicht *jetzt* geschrieben werden.

An dieser Stelle möchte ich ein Gedicht des österreichischen Dichters Erich Fried anführen, der ähnliche Gedanken in Bezug auf *Lyrik* formuliert hat:

*Liebesbeziehungslosigkeit*

Manchmal  
liebe ich  
eine Zeile  
eines Gedichtes  
das ich geschrieben habe  
als hätte ich sie geschrieben

Ich weiß sogar  
ich habe sie geschrieben  
Aber das hilft mir nicht  
denn ich schreibe sie *jetzt* nicht

Die Zeile  
die ich liebe  
liebt mich nicht wieder<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Fried (2005), S. 91



## Danksagung

Mein besonderer Dank gilt meinem Diplomarbeitsbetreuer Ao. Univ.-Prof. Dr. Peter Cichon, der mir während des Verfassens der Diplomarbeit stets freundlich mit schnellen und konstruktiven Antworten zur Seite stand und es mir gleichzeitig ermöglichte, frei und selbstständig zu arbeiten.

Ein weiterer Dank gilt dem Leiter des Thomas Bernhard Archivs in Gmunden, Dr. Martin Huber, der mich an diesem schönen Ort in Ruhe arbeiten ließ und mir bei meiner Recherche behilflich war.

Ganz besonders möchte ich mich bei meiner Familie bedanken, allen voran bei meiner liebsten Mutter Brigitte Kadlecek, die stets an mich glaubte und mich in meinem Tun bestärkte. Aber auch bei meinem Bruder Martin Kadlecek möchte ich mich für seine Hilfe und die vielen Spaziergänge mit meinem lieben Hund bedanken. Danke auch an meinen Vater, an meinen Taufpaten und an seine Frau, die stets Vertrauen in mich hatten und mich mit lustigen Abenden aufmunterten.

Bei meinem wunderbaren Freund Markus Novak, der mir durch konstruktive Gespräche und Kritik oft weiterhalf, mir stets zur Seite stand und mir Mut zusprach, wenn sich Verzweiflung breitmachte, möchte ich mich herzlich bedanken.

Abschließend möchte ich noch einem sehr wichtigen meiner Lebensmenschen, Sandra Pascal, an dieser Stelle für ihre Gespräche und Aufmunterungen, danken.



1. Einleitung.....	3
2. Thomas Bernhard und die Musik .....	5
<b>2.1 Biographische und autobiographische Bezüge</b> .....	7
2.1.1 Bernhard als Sänger .....	8
2.1.2 Musik als Rettung .....	9
<b>2.2 Musik und Musikerfiguren im Werk Thomas Bernhards</b> .....	13
2.2.1 Wittgensteins Neffe – der „Musiknarr“ .....	14
2.2.2 Holzfällen. Eine Erregung – Der Komponist und die Sängerin.....	15
2.2.3 Heldenplatz – Professor Schusters Liebe zur Musik.....	18
2.2.4 Der Ignorant und der Wahnsinnige – Die Stimme .....	21
2.2.5 Korrektur – Die Musikwissenschaft .....	23
2.2.6 Über allen Gipfeln ist Ruh – Der verhinderte Sänger Schriftsteller Meister .....	25
2.2.7 Die Macht der Gewohnheit – Zirkus und Musik.....	27
<b>2.3 L'art pour l'art</b> .....	30
3. Der Untergeher .....	33
<b>3.1 Einführende Bemerkungen zur Analyse des Prosawerks <i>Der Untergeher</i></b> .....	33
<b>3.2 Résumé</b> .....	33
<b>3.3 Musik und Musikvirtuosentum</b> .....	34
<b>3.4 Musik und Musikerfiguren im Roman <i>Der Untergeher</i></b> .....	38
3.4.1 Glenn Gould in <i>Der Untergeher</i> .....	40
<b>3.5 Musik, Literatur und Krankheit</b> .....	42
<b>3.6 Die Goldbergvariationen</b> .....	45
3.6.1 Entstehungsgeschichte .....	45
3.6.2 Struktur und Variationsform .....	46
<b>3.7 <i>Der Untergeher</i> und Die Goldbergvariationen</b> .....	48
3.7.1 Inhaltliche Anspielungen auf die <i>Goldbergvariationen</i> .....	48
3.7.2 Sprachliche Strukturen in <i>Der Untergeher</i> als Verweis auf die musikalische Struktur der <i>Goldbergvariationen</i> .....	49
3.7.2.1 Die Aria im <i>Untergeher</i> .....	52
3.7.2.2 Sagte er – dachte ich .....	54
<b>3.8 Die sprachliche Musikalität in <i>Der Untergeher</i></b> .....	55
3.8.1 Bernhards kunstvolle Sprachstilisierung. Ein kurzer Abriss.....	55
3.8.2 Thomas Bernhards musikalische Schreibkunst.....	58
3.8.3 Kriterien sprachlicher Musikalisierung.....	58
3.8.3.1 Variation .....	60
<b>3.9 Zusammenfassung <i>Der Untergeher</i> und die Musik</b> .....	62

<b>4. Die Übersetzung</b> .....	<b>65</b>
<b>4.1 Versuch einer Definition</b> .....	65
<b>4.2 Übersetzung als Sprach- und Kulturtransfer</b> .....	69
<b>4.3 Die literarische Übersetzung – Grenzen und Möglichkeiten</b> .....	75
4.3.1 Die Problematik der Äquivalenz und Adäquatheit .....	76
4.3.2 Zur Übersetzbarkeit von Texten.....	78
<b>4.4 Walter Benjamin und Die Aufgabe des Übersetzers</b> .....	83
<b>5. Empirischer Teil: Analyse ausgewählter Textpassagen aus dem Roman <i>Der Untergeher</i> im Vergleich mit der französischen Übersetzung <i>Le naufragé</i></b> .....	<b>89</b>
<b>5.1 Textpassage 1: <i>Der Selbstmordberg / La montagne des suicidés</i></b> .....	90
<b>5.2 Textpassage 2: <i>Das Genie und sein Lehrer / Le génie et son professeur</i></b> .....	102
<b>5.3 Textpassage 3: <i>Die Unglück-Variation / La variation du malheur</i></b> .....	109
<b>5.4 Schlussbemerkungen zum Vergleich der deutschen Textpassagen mit der französischen Übersetzung</b> .....	117
<b>6. Résumé en langue française</b> .....	<b>125</b>
<b>6.1 <i>Thomas Bernhard et la musique – aspects biographiques</i></b> .....	125
<b>6.2 <i>La musique dans l'œuvre – un abrégé</i></b> .....	126
<b>6.3 <i>Le naufragé et la musique</i></b> .....	127
<b>6.4 <i>Les Variations Goldberg</i></b> .....	128
<b>6.5 <i>La musicalité de la langue de Thomas Bernhard</i></b> .....	129
<b>6.6 <i>La traduction</i></b> .....	132
<b>6.7 <i>L'analyse des extraits en comparaison avec la traduction française</i></b> .....	133
<b>7. Bibliographie</b> .....	<b>137</b>
<b>7.1 <i>Werke von Thomas Bernhard</i></b> .....	137
7.1.1 <i>Prosa</i> .....	137
7.1.2 <i>Dramen</i> .....	137
<b>7.2 <i>Biographien</i></b> .....	138
<b>7.3 <i>Sekundärliteratur</i></b> .....	138
<b>8. Anhang</b> .....	<b>145</b>
<b>8.1 <i>Abstract</i></b> .....	145
<b>8.2 <i>Lebenslauf</i></b> .....	147

# 1. Einleitung

Thomas Bernhard und die Musik. Ein Thema da capo sine fine.<sup>2</sup>

Die Bedeutung der Musik für Bernhards Leben und Werk wurde bereits vielfach und eingehend untersucht. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit werde ich zu Beginn eine Klassifizierung des Themenfeldes *Thomas Bernhard und die Musik* vornehmen. Hierbei differenziere ich zwischen den biographischen Bezügen und der Bedeutung der Musik für das Werk Thomas Bernhards. Zu diesem Zweck habe ich drei Prosawerke und vier dramatische Texte gewählt, in denen *Musik* auf unterschiedliche Weise thematisiert wird.

Hauptaugenmerk meiner Analyse stellt das Prosawerk *Der Untergeher* dar. Ich werde versuchen, zu eruieren, in welcher Form das Themenfeld *Musik* verarbeitet wird. Im Rahmen dieses Kapitels werde ich die *Goldbergvariationen* von J. S. Bach vorstellen, um die Verweise auf die Komposition zu untersuchen und aufzuzeigen.

Bei den Verweisen unterscheide ich zwischen inhaltlichen Anspielungen und sprachlichen Strukturen, die im Roman vorkommen und mit der Struktur der *Goldbergvariationen* in Zusammenhang stehen *könnten*. Ich lege großen Wert auf den Konjunktiv beim Wort *könnten*, denn die Verweise, die ich analysiere und als solche erkenne, sind nicht kritiklos als Tatsache hinzunehmen. Ich möchte betonen, dass es sich um eine wissenschaftliche Untersuchung dieses Zusammenhangs und um meine gewonnenen Erkenntnisse handelt.

Im Anschluss an das Kapitel, das sich dem *Untergeher* widmet, fasse ich meine Ergebnisse zur Untersuchung der Bedeutung von *Musik* im Roman noch einmal zusammen.

Bevor ich mich dem empirischen Teil der Arbeit widme, in dem ich ausgewählte Textpassagen aus dem deutschen Originalwerk *Der Untergeher* mit der französischen Übersetzung *Le naufragé* von Bernard Kreiss vergleiche, versuche ich, eine theoretische Grundlage rund um den Begriff der *Übersetzung* zu schaffen. Ich möchte in diesem Kapitel die Grenzen und Möglichkeiten literarischer Übersetzungen erforschen, um für die darauf folgende empirische Analyse eine theoretische Basis zu schaffen. Das weite Feld der Übersetzung möchte ich vor

---

<sup>2</sup> Kuhn (1999), S. 7

allem im Hinblick auf die kulturelle Dimension des Übersetzungsprozesses beleuchten. Ich werde jedoch auch auf einige wichtige Begriffe, die mit der *Übersetzung* in Zusammenhang gebracht werden, näher eingehen, da ich mich dieser Begriffe im empirischen Teil bedienen werde.

Im ersten Teil möchte ich herausfinden, woher Thomas Bernhards *musikalische Schreibkunst* rührt und folglich wodurch und in welcher Form diese Musikalität ausgedrückt wird. Dieser theoretische Teil soll dazu dienen, einen Überblick über das weite Feld *Thomas Bernhard und die Musik* zu schaffen. Um den Roman *Der Untergeher* und die französische Übersetzung *Le naufragé* hinsichtlich der sprachlichen Musikalität zu analysieren, ist eine gewisse Kenntnis des Autors unerlässlich. Es ist notwendig, über ein Repertoire an Kenntnissen und Begriffen zu verfügen, um die Zusammenhänge begreifen und aufzeigen zu können.

Der erste, theoretische Teil dieser Arbeit dient als grundlegende Vorbereitung für den empirischen Teil.

Im zweiten, empirischen Teil vorliegender Arbeit werde ich mich der Analyse drei von mir gewählter Textpassagen aus dem Roman *Der Untergeher* widmen und mich intensiv mit der französischen Übersetzung *Le naufragé* befassen. Ich möchte herausfinden, inwieweit und in welcher Form, die im ersten Teil gewonnen, theoretischen Erkenntnisse in der Praxis zum Ausdruck kommen.

Im Rahmen der Analyse versuche ich, syntaktische und semantische Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen dem Original und der Übersetzung im Hinblick auf die sprachliche Musikalität, herauszuarbeiten und zu untersuchen.

In den Schlussbemerkungen sind meine Erkenntnisse aus der empirischen Analyse und dem Vergleich der Textpassagen noch einmal zusammengefasst.

## 2. Thomas Bernhard und die Musik

Die Musik war meine Bestimmung!<sup>3</sup>

In Beschäftigung mit Thomas Bernhard spielt Musik eine sehr bedeutende Rolle. Liest man seine Werke, kommt der Gedanke, mehr noch das Gefühl auf, man höre ihn auch. Die Musikalität, die seine Sprache umgibt, ist spürbar; ja seine Sätze sind nicht nur lesbar, sie sind *hörbar*.

Gudrun Kuhn spricht in ihren musikästhetischen Überlegungen von Stimmen, die immer wieder zu vernehmen sind, von einer *Prosa wie Musik*.<sup>4</sup>

Die *Hörbarkeit* seiner Sätze, die akustische Wirkung Bernhards Literatur, die den/die LeserIn immer wieder umgibt, ist auch für den Schriftsteller selbst lebensnotwendig.

Am Mozarteum lernte Bernhard die Pianistin Ingrid Bülau kennen. Gemeinsam besprachen die beiden stundenlang seine Texte auf ein Aufnahmegerät, um sie sich dann anzuhören.<sup>5</sup> Bernhard legte also großen Wert auf die akustische Wirkung und die *Hörbarkeit* seiner Texte. Sein Halbbruder Peter Fabjan musste ihm bereits seine frühen Arbeiten vorlesen, damit er den Klang und die musikalische Wirkung seiner Texte prüfen konnte.<sup>6</sup>

Rezipiert man Thomas Bernhard, hat man das Gefühl einer Einheit von Musik und Person; als wäre die Musik von der Person nicht wegzudenken; als wäre die Musik ein untrennbarer Teil der Person selbst. Im Rahmen der Interviews mit Krista Fleischmann spricht Bernhard über die Einheit und die Untrennbarkeit von Musik und seiner eigenen Person, schlägt er während des Interviews beim Sprechen doch ständig mit den Füßen im Takt auf dem Boden mit oder bewegt und kreist seine Daumen im Takt seines Sprechens. Diese Eigenheit bezeichnet Bernhard als *Kontrapunktik* und betont sie eindringlich im Interview:

Ich schlag' ja immer, wenn ich oben spreche, unten mit der Fußspitze den Takt. Haben S' das nie bemerkt? man kann natürlich kaum gleichzeitig den Fuß anschauen und den Mund. Das ist bei mir vollkommen abgestimmt, das ist kontrapunktig. Ich muß das, weil ich bin ja ein *musikalischer* Mensch. Ich schlag' zu allem, was ich sag', meinen Takt mit

---

<sup>3</sup> Bernhard: Die Kälte. Eine Isolation (2004), In Folge abgekürzt mit Kä, S. 94

<sup>4</sup> Vgl.: Kuhn (1996), S. 7

<sup>5</sup> Vgl.: Mittermayer (2006), S. 36

<sup>6</sup> Vgl.: Mittermayer (2006), S. 36

den Füßen. (...) Das ist mir nicht nur in Fleisch und Blut übergegangen, sondern in Hand und Fuß, weil ich mach's ja außerdem immer noch mit den Daumen. Aber das ist meine Eigenheit, ich kann nicht – sehen Sie! „Ei“ ist immer die Daumen auseinander, „o“ mache ich zu. (...) Aber Sie sehen nicht, was der Fuß dazu macht, der halt' das Ganze zusammen, dadurch hat's, was ich sag', irgendwie was Symphonisches an sich, immer, finden Sie nicht?<sup>7</sup>

Dieses Einssein von Musik und Person wird unter anderem auch in dem von mir später ausführlich behandelten Werk *Der Untergeher* postuliert. Glenn Gould wünscht sich in dem Roman nichts sehnlicher als mit seinem Instrument, dem *Steinway*, eins zu werden:

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.<sup>8</sup>

Der Traum Glenn Goulds, mit seinem Instrument, dem Klavier, zu verschmelzen drückt sich an mehreren Stellen im Roman immer wieder deutlich aus. Er wünscht sich, eines Tages aufzuwachen, um sich mit seinem Instrument gänzlich zu vereinigen:

Eines Tages aufwachen *und Steinway und Glenn in einem sein*, sagte er, dachte ich, *Glenn Steinway, Steinway Glenn nur für Bach.*<sup>9</sup>

Zur Bedeutung der Musik in Bernhards Leben und Werk wurde bereits Vieles geschrieben und veröffentlicht. Ich möchte mich in vorliegender Arbeit zuerst mit den biographischen Zusammenhängen näher befassen, um herauszufinden, woher Bernhards musikalische Schreibkunst rührt. Im Anschluss werde ich auf die Musik und die Musikerfiguren in Bernhards Werken eingehen. Hierbei beschränke ich mich auf einige von mir ausgewählte Texte, die mir für meine Forschungsfrage interessant erschienen.

---

<sup>7</sup> Bernhard (1991), S. 133 ff.

<sup>8</sup> Bernhard: *Der Untergeher* (2004), In Folge abgekürzt mit U, S 77

<sup>9</sup> U S. 78

## 2.1 Biographische und autobiographische Bezüge

Zieht man Bernhards Biographie zu Rate, erkennt man rasch, woher sein starkes musikästhetisches Schreibbedürfnis rührt. Die Wurzeln ergeben sich aus seiner persönlichen Erfahrung: Bernhard als jugendlicher leidenschaftlicher Sänger, studierte am Mozarteum in Salzburg Musik- und Schauspielkunst und an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien.

Bevor er jedoch seine Stimme und seine Leidenschaft für den Gesang und die Musik entdeckte, wurde er von seinem Großvater, der in ihm einen jungen Geigenvirtuosen sah, in den Geigenunterricht geschickt. Dieser aufgezwungene Geigenunterricht stieß bei Bernhard auf Widerwillen, bis er letztlich während des Geigenübens sogar Selbstmordgedanken entwickelte.<sup>10</sup>

Diese Gegenüberstellung, der Zwang zur Ausübung von Musik versus die Freiwilligkeit, wird in Bernhards Werk immer wieder thematisiert. Figuren, die zur Musik gezwungen werden, empfinden diese als abstoßend. Die Liebe zur Musik entwickelt sich erst im freiwilligen Zugang.

Die Figur Roithamers ist in *Korrektur* erst von der Musik fasziniert, als sie sie nicht mehr ausüben muss. Durch die freiwillige Ausübung gelingt es Roithamer, *vollkommen in der Musik aufzugehen*.<sup>11</sup> Diese Gegenüberstellung werde ich etwas später, im Kapitel zur Musik und den Musikerfiguren im Werk Thomas Bernhards, noch ansprechen.

Im Folgenden werde ich auf die Sängerfigur Thomas Bernhard eingehen. Es erscheint mir beim Abschnitt *Musik als Rettung* unablässig, kurz über die Bedeutung seines Großvaters Johannes Freumbichler zu sprechen, bevor ich im Anschluss daran auf die Krankheitsgeschichte Bernhards eingehen werde.

---

<sup>10</sup> Vgl.: Bernhard: *Die Ursache* (2009), In Folge abgekürzt mit UR, S 16

<sup>11</sup> Vgl.: Bernhard: *Korrektur* (1988), In Folge abgekürzt mit Ko, S 214

### 2.1.1 Bernhard als Sänger

Die Liebe zur Musik, die lebenslänglich meine große Liebe gewesen und geblieben ist, (...).<sup>12</sup>

1955 beginnt Bernhard sein Studium am Mozarteum, der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Salzburg. Er besucht Lehrveranstaltungen zu Musiklehre, Musikgeschichte und Gesang bevor er sich der Schauspielkunst widmet und 1954 die Bühnenreifeprüfung am Mozarteum mit Erfolg besteht und ihm die Eignung zur Regieführung zuerkannt wird.<sup>13</sup>

Bernhard als Sängerfigur und Bernhard als Schriftsteller gestaltet Figuren, erschafft sie, ja er komponiert sie. Bei der Erschaffung seiner Figuren spielt diese Dualität eine große Rolle. Bernhard als Musikästhet, der in seiner Jugend leidenschaftlich gerne singt und diese Leidenschaft krankheitsbedingt aufgeben muss; und Bernhard als Schriftsteller, als Wortkünstler, der seine Worte und Sätze aneinanderreihet, variiert, wiederholt und komponiert, zusammensetzt wie ein Lied, das seiner Seele entspringt. Durch seine Liebe zum Gesang und zur Musik ist die Musikalität in seinem Schreiben lediglich kausaler Folgeschluss und – beschäftigt man sich intensiv mit der Lektüre aber auch mit Musik und musikalischen Strukturen – ergibt sich der Zusammenhang wie selbstverständlich, denn er ist in seinen Werken integriert wie eine Figur selbst, vom Kontext nicht wegdenkbar. Nach Kuhn kongruieren im Körper des Singenden zwei Personen, die er selbst wahrnimmt: Sich als den Singenden und den Anderen, den er singt.<sup>14</sup> Sie überträgt diese Konstellation auf Bernhards Rollenprosa:

(...): die Montage stets ähnlicher Aktanten aus einem gleichbleibenden, aber unterschiedlich gemischten Inventar von Figurenelementen entspricht einer Erzähltechnik, die dem sängerischen Gestus verpflichtet ist.<sup>15</sup>

Dieser sängerische Gestus ergibt sich nicht nur aus dem narrativen Prinzip der Dialogizität in Bernhards Schriften; vielmehr jedoch aus der Verkörperung von zwei Stimmen durch den Sänger/Erzähler.<sup>16</sup>

---

<sup>12</sup> Bernhard, Thomas: Der Keller (2009), In Folge abgekürzt mit Ke, S 217

<sup>13</sup> Vgl. Mittermayer (2006), S. 34 f

<sup>14</sup> Vgl.: Kuhn (1996), S. 7

<sup>15</sup> Kuhn (1996), S.7

## 2.1.2 Musik als Rettung

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 in mir immer noch 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>17</sup>

Die Musik hat rettende, „herausrettende“ Funktion in Bernhards Leben und Werk. Die Musik rettete den jungen Bernhard; sie verhalf ihm aus seiner Tätigkeit als Kaufmann und ermöglichte es ihm, *Künstler* zu sein.

Betrachtet man Thomas Bernhards Leben, studiert man seine Biographien, liest man seine Schriften oder hört man seine Interviews; immer wieder spricht und schreibt er von seinem Großvater mütterlicherseits, der ihm als Ersatz eines in seinem Leben nicht existenten Vaters mehr als nur ein Vorbild war. Der Großvater Johannes Freumbichler war die erste wichtige Bezugsperson und wie ein Mentor für seinen Enkel. Höller meint, dass der einzige wirklich geliebte Mensch für Thomas Bernhard sein Großvater war, der ihm den Weg in eine literarische Welt zeigte:

Bernhards literarische Welt wäre undenkbar ohne ihn, denn der Großvater hat ihn in die Sprache und in die Welt der Kunst eingeführt.<sup>18</sup>

Sein Großvater wollte aus ihm unbedingt einen Künstler machen. Über den Weg des Geigenspiels hat dies jedoch nicht funktioniert, obwohl Bernhard in *Die Ursache* betont, dass er für seinen geliebten Großvater etwas erreichen und weiterkommen wollte<sup>19</sup>; was ihm im Geigenspiel jedoch leider nicht gelang.

(...) es war wohl doch der Wunsch meines Großvaters gewesen, aus mir einen Künstler zu machen, (...), aus dem künstlerischen Menschen einen Künstler, einen Musikkünstler oder einen Maler (...).<sup>20</sup>

---

<sup>16</sup> Vgl. Kuhn (1996), S. 8

<sup>17</sup> Bernhard: *Alte Meister* (2008), In Folge abgekürzt mit AM, S 1339

<sup>18</sup> Höller (2007), S. 33

<sup>19</sup> Vgl.: UR, S 46

<sup>20</sup> UR, S 45

Als das Geigenspiel nicht den erhoffen Erfolg bei dem „hochmusikalischen Talent“<sup>21</sup> erzielte, entdeckte Bernhard plötzlich ein anderes Instrument, seine musikalische Stimme. In den Augen des Großvaters wurde Bernhard durch seine Singstimme auf einmal vom Kaufmann zum Künstler:

*Kaufmann* in *Sänger* erhöhen, was bedeutete, daß ich auf einmal die Möglichkeit hatte, *Künstler* zu sein. Augenblicklich war der Kaufmann gestürzt und der Sänger auf sein Podest erhoben, (...) <sup>22</sup>

Sein von Bernhard über alles geliebter Großvater widmete sich Zeit seines Lebens seiner Kunst, dem *Schreiben*. Der weitgehend erfolglose österreichische Schriftsteller Johannes Freumbichler lebte am Existenzminimum, um seiner schriftstellerischen Bestimmung zu folgen und zu *schreiben*. Er ging nur noch kürzere Arbeitsverhältnisse ein, seine Lebensgefährtin Anna Bernhard, mit der er sich 1903 verband, musste für die Lebensgrundlage sorgen. Trotz unzähliger Misserfolge hörte er nicht auf zu schreiben und wollte umso dringlicher seinen Enkel fördern und in die Welt der Kunst einführen.<sup>23</sup> Diesen am eigenen Leib erlebten Misserfolg wollte er seinem Enkel ersparen und umso dringlicher seinen persönlichen Wunsch des großen Künstlers an ihm realisieren. Dieses intensive Verhältnis zwischen Großvater und Enkel führt letztlich auch dazu, dass Bernhard durch seine Figuren in seinen Werken mehrfach auf seinen Großvater verweist:

Als Schriftsteller wird der Enkel den gescheiterten Großvater, der sein Erbe in Henndorf ausgeschlagen hatte und um der Kunst willen ins soziale Elend gegangen und letztlich immer erfolglos geblieben war, auf dem Terrain der Literatur rächen.<sup>24</sup>

Bernhard bildet in seinen Werken mit den unzähligen Männerfiguren der Geistesmenschen und scheiternden Künstler zweifellos seinen Großvater nach.<sup>25</sup>

Erwähnenswert bzw. erwähnenswert ist auch die Leidens- und Krankheitsgeschichte, die sich durch sein gesamtes Leben zieht, denn Thomas Bernhard leidet Zeit seines Lebens an einer Lungenkrankheit, die er als Kind nur

---

<sup>21</sup> UR, S 44

<sup>22</sup> Ke, S 215 f

<sup>23</sup> Vgl. Höller (2007), S. 36f

<sup>24</sup> Höller (2007), S. 36

<sup>25</sup> Vgl. Mittermayer (2006), S. 25

sehr knapp überlebt hatte. Er verliert seinen Großvater und seine Mutter; sieht sich alleine, verliert die wichtigsten Bezugspersonen und ist ständig mit seiner eigenen unheilbaren *Todeskrankheit*, einer schweren Lungentuberkulose konfrontiert.

Thomas Bernhard selbst sieht in seinem Willen und seiner Fähigkeit, zu *überleben*, stets die Musik; dezidiert den *Gesang*. Aus dieser Tatsache ergibt sich eine noch spürbarere und nachvollziehbarere Notwendigkeit der starken Präsenz musikalischer Strukturen in der Sprache Bernhards. Denn Leid überbrückende und Leid überdauernde Rettung ist für den Schriftsteller die Musik:

Mein prallgefüllter Bauchpneu, mein existenznotwendiges Pneumoperitoneum hatte mich nicht gehindert, nach diesem Solo regelmäßig in den Messen die Baßpartien zu singen; unter der Woche hatte ich mich naturgemäß immer nur heimlich und also hinter dem Rücken der Ärzte mit der Organistin in der Kirche zum Musizieren getroffen, wir studierten die großen Oratorien von Bach, von Händel, ich entdeckte den Henry Purcell, ich sang den Raphael in Haydns Schöpfung. Ich hatte meine Stimme nicht verloren, im Gegenteil, von Woche zu Woche verbesserte sich mein Instrument, ja ich perfektionierte es, und ich war unersättlich und unerbittlich in meinem Verlangen nach diesen Musikstunden in der Kirche. Jetzt war ich wiederum auf dem richtigen Weg gegen alle Warnungen: Die Musik war meine Bestimmung! (...) ich hätte ohne die praktische Ausübung der Musik nicht mehr existieren können (...).<sup>26</sup>

Liest man diese Worte, kommt das Gefühl auf, die Musik erfülle eine heilende Wirkung für den Schriftsteller. Bernhard ist im Gegensatz zu seinen Ärzten fest davon überzeugt, durch den Gesang wieder gesund zu werden:

Wochenlanges Singen hatte mich ja nicht geschwächt, im Gegenteil, es hatte meinen Allgemeinzustand so gebessert, daß ich schon glauben durfte, auf diesem musikalischen Wege gesund zu werden, die Ärzte hielten das für absurd, sie bezeichneten mich als verrückt. Die praktische Ausübung der Musik war auf einmal mein Lebenstraining.<sup>27</sup>

Für Bernhard hat Singen jedoch nicht nur Leid überdauernde Wirkung. Im Gesang ergibt sich für ihn eine Welt, in der physisches Leid nicht existent zu sein scheint. Er als junger Sänger ist groß und stark, seine Stimme füllt den Saal und übertönt lautstark alles, was ihn umgibt. Diese gesunde Stärke des jugendlichen Sängers Bernhard steht im Gegensatz zu seinem Gesundheitszustand. In jungem Alter, wo

---

<sup>26</sup> Kä, S. 93f.

<sup>27</sup> Kä, S. 94

seine Mitmenschen naturgemäß vor Kraft und Energie sprühen, ist Bernhard in seinem kranken, schwachen Körper gefangen. Im Gesang erreicht er jedoch einen ähnlichen Zustand; er hat das Gefühl, kraftvoll und stark zu sein:

Meine Stimme war stark, und ich hätte mit ihr unter Umständen ohne weiteres den Salon zerschmettern können, so dachte ich, ganz im Widerspruch zu meinem mageren, hochaufgeschossenen Körper, der zu dieser Zeit, Kennzeichen von Wahnsinn und Pubertät, fast immer mit einem Ausschlag bedeckt gewesen war.<sup>28</sup>

Dass Singen einen übergeordneten Stellenwert in seinem Leben einnahm, ist unter diesen Aspekten betrachtet umso verständlicher. Kuhn spricht von einer *kompensatorischen Funktion*<sup>29</sup>, die das Singen für Bernhard hatte. Der Gesang wirkt für den jungen Bernhard kompensatorisch; sein magerer Körper und sein kritischer Gesundheitszustand unterdrücken die natürliche Kraft männlicher Jugend. Die Musik, der Gesang, die Stimme wird somit für ihn zum Ventil, um aus seinem kranken Körper auszubrechen. Es ist eine starke, gesunde, lebendige Stimme, die aus seinem schwachen, kranken, mageren Körper tönt. Die starke Stimme setzt sich über den schwachen Leib hinweg und kompensiert somit folglich seinen Krankheitszustand. Die Stimme und das Sprechen haben einen sehr großen Stellenwert in Bernhards Leben und Werk.

Es ist also nicht verwunderlich, dass sich Bernhards Texte sehr gut zum Laut-Lesen und Zitieren eignen. Jelinek bezeichnet Thomas Bernhard in diesem Sinne als einen *Dichter des Sprechens*:

Es ist ja kein Zufall, daß dieser Dichter ein Dichter des Sprechens (nicht des Schreibens) war. Die Erfahrung des in früher Jugend schon Lungenkranken hat ihm die großen Tiraden seines Werkes abgerungen: Ich spreche, also bin ich. Und solange ich spreche, bin ich nicht tot.<sup>30</sup>

Bernhard spricht aber auch Zeit seines Lebens von seiner Liebe zur Musik, *die lebenslänglich seine große Liebe gewesen und geblieben ist*.<sup>31</sup> Es ist also kein Geheimnis, dass die Musik zu Bernhards größten Leidenschaften zählt, erwähnt der

---

<sup>28</sup> Ke, S 223

<sup>29</sup> Vgl. Kuhn (1996), S. 18

<sup>30</sup> Jelinek (1989), S. 159

<sup>31</sup> Vgl. Ke, S 217

„Musiknarr“ sie doch mit Nachdruck in unzähligen Interviews und huldigt sie in seiner autobiographischen Prosa:

Nicht weil ich katholisch war, ging ich an den Sonntagen in die Kapelle, sondern weil ich nicht nur ein musikalischer Mensch, sondern ein Musiknarr geworden war, der noch immer die Absicht hatte, die Musik zu dem höchsten Zeichen seiner Existenzberechtigung und zu seiner einzigen wahren Leidenschaft, zu seinem Lebenskomplex zu machen.<sup>32</sup>

Dass die Leidenschaft für Musik sich in den Schriften des Autors in den verschiedensten Ausformungen manifestiert, ist demnach nicht verwunderlich.

Den Zusammenhang zwischen der Leidenschaft des jungen Sängers und seinem Schreiben beschreibt Kuhn wie folgt:

(...) dass Bernhards narrative Verfahrensweise der Konstruktion einer Ich-Figur, in der Eigenes und Fremdes austauschbar werden, im Zusammenhang mit seinen Erfahrungen im Sologesang steht.<sup>33</sup>

Dieser Zusammenhang zeigt sich in Bernhards Werken auf sehr viele unterschiedliche Arten, die ich in folgendem Kapitel ein wenig beleuchten möchte.

## **2.2 Musik und Musikerfiguren im Werk Thomas Bernhards**

In Bernhards Werken sind die Figuren auf unterschiedlichste Weise mit Musik verknüpft. Sie zitieren Komponisten und Musikstücke, treten als Musikkritiker, Musikwissenschaftler, als Musikliebhaber, professionelle Musiker oder aber auch als Amateurmusiker auf.<sup>34</sup>

Ich werde hier nur einige der Figuren, die in Bernhards Werken auftreten und musikalische Bezüge herstellen, erwähnen, denn alle Musikerfiguren zu thematisieren würde zu weit von meinem eigentlichen Forschungsinteresse abweichen. Aus diesem Grund beschränke ich mich auf einige, mir persönlich wichtig erscheinende Figuren, die auf verschiedenste Weise mit Musik verbunden sind. Ich

---

<sup>32</sup> Kä, S. 55f

<sup>33</sup> Kuhn (1996), S. 20

<sup>34</sup> Vgl. Bloemsaat-Voerknecht (2006), S. 40

werde anschließend einige Textstellen zitieren, die das Verhältnis und die Einstellung der Figuren zu Musik darstellen.

### 2.2.1 Wittgensteins Neffe – der „Musiknarr“

Ohne Paul war mir einfach kein Gespräch über Musik möglich (...).<sup>35</sup>

In seinem Werk *Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft* schreibt Bernhard über die Freundschaft mit Paul Wittgenstein, die mit leidenschaftlichen Diskussionen über Musik begonnen und sich bei einem Sanatoriumaufenthalt vertieft hatte.<sup>36</sup>

Der Erzähler ist begeistert von der großen Leidenschaft Paul Wittgensteins für Musik und führt an, völlig von dieser Leidenschaft mitgerissen worden zu sein:

Die auf nichts sonst Rücksicht nehmende Leidenschaft des Paul Wittgenstein für die Musik, (...), hatte mich sofort für ihn eingenommen gehabt, (...).<sup>37</sup>

Durchgängig ist die Rede von Pauls Opernfanatismus, seiner Leidenschaft für die Oper aber auch für die Künste überhaupt:

Ganz abgesehen von seinem mir allerdings sehr bald unheimlichen Opernfanatismus, (...) seine hohe, nicht nur musikalische, sondern allgemeine Kunstbildung (...).<sup>38</sup>

Die Musik war für Bernhard und Wittgenstein, „seine und meine oberste Spezialität.“<sup>39</sup> In diesem Werk erinnert sich Bernhard auch an die unzähligen wortlosen Musikabende, die er gemeinsam mit Paul Wittgenstein verbracht hatte und an die er gerne zurückdenkt:

Wir hörten stundenlang zusammen Mozartmusik, Beethovenmusik, ohne auch nur ein Wort zu sprechen. Das liebten wir beide. (...) Diese wortlosen Musikabende mit ihm werde ich nicht vergessen.<sup>40</sup>

---

<sup>35</sup> Bernhard: *Wittgensteins Neffe* (2006), In Folge abgekürzt mit WN, S. 46

<sup>36</sup> Vgl. WN, S. 2

<sup>37</sup> WN, S. 28 f

<sup>38</sup> WN, S. 29

<sup>39</sup> WN, S. 38

<sup>40</sup> WN, S. 57

Musik spielt in diesem Werk also eine bedeutende Rolle für die Freundschaft der beiden, die unzählige Musikabende mit Gesprächen über Musik verbringen. Ihre gemeinsame Leidenschaft für Musik wird zum Gegenstand vieler Diskussionen und ist ein wichtiger Eckpfeiler dieser langjährigen Freundschaft.

### 2.2.2 Holzfällen. Eine Erregung – Der Komponist und die Sängerin

Weiters möchte ich mich mit dem Werk *Holzfällen. Eine Erregung* befassen und in diesem Zusammenhang auf die Gastgeber Auersberger eingehen, die in dem Roman eine große Gesellschaft zu einem so genannten *künstlerischen Abendessen* zu sich in die Gutzgasse laden. Ausgerechnet am Todestag der verstorbenen, gemeinsamen Freundin Joana trifft der Ich-Erzähler auf dem Graben auf das Ehepaar Auersberger, das ihn sogleich zu dem *künstlerischen Abendessen* einlädt. Die Gesellschaft hat sich zusammengefunden, um den Burgtheaterschauspieler, der den Ekdal in Ibsens *Wildente* spielt, zu empfangen. Der Ich-Erzähler verfolgt dieses *künstlerische Abendessen* etwas abseits auf einem Ohrensessel sitzend.

Bereits im ersten Satz verrät uns der Ich-Erzähler, dass er es bereue, die Einladung zum Nachtmahl der Auersberger angenommen zu haben:

Während alle auf den Schauspieler warteten, (...), beobachtete ich die Eheleute Auersberger genau von jenem Ohrensessel aus, in welchem ich in den frühen Fünfzigerjahren beinahe täglich gesessen war und dachte, daß es ein gravierender Fehler gewesen ist, die Einladung der Auersberger anzunehmen.<sup>41</sup>

Bereits der Begriff *Ohrensessel* lässt auf das Gehör und das Zuhören des Erzählers schließen. Er sitzt auf dem Ohrensessel und beobachtet die Gesellschaft, hört und verfolgt die Stimmen und die Musik:

(...) denn in diesem Ohrensessel, (...), höre ich alles, entgeht mir nichts, dachte ich.<sup>42</sup>

Einige Gedankengänge und Beobachtungen später erfahren wir, dass der Ich-Erzähler, im Ohrensessel sitzend, es bevorzugen würde, anstatt dem Abendessen

---

<sup>41</sup> Bernhard: *Holzfällen. Eine Erregung* (1988), In Folge abgekürzt mit Ho, S. 7

<sup>42</sup> Ho, S. 31

beizuwohnen, *Montaigne* zu lesen und *Satie* oder *Schönberg* auf dem Klavier zu spielen:

Und daß es besser gewesen wäre, dachte ich wieder, meinen Pascal oder meinen Gogol oder meinen Montaigne zu lesen oder den Satie oder den Schönberg selbst auf dem alten, verstimmten Klavier zu spielen.<sup>43</sup>

Musik wird in diesem Roman auf unterschiedliche Arten thematisiert. Man erfährt, durch die Gedanken des Ich-Erzählers, seine persönliche Liebe zur Musik aber auch über den Gesang der Frau Auersberger berichtet uns der Erzähler und äußert sich sehr widersprüchlich über ihre Stimme. Als sich etwas später im Roman die Gesellschaft vom Speisezimmer in das Musikzimmer begibt, erfahren wir mehr über die Stimme der Frau Auersberger:

Ich hatte ihre Stimme nie leiden können, aber jetzt, da diese Stimme auch noch alt und brüchig geworden war und andauernd auch noch einen hysterischen Unterton hatte, tatsächlich auch, wie gesagt wird, in höchstem Maße ausgesungen und verbraucht war, empfand ich sie als auf die Dauer unerträglich.<sup>44</sup>

An dieser Stelle, am Anfang des Romans, bezeichnet er ihre Stimme als unerträglich, wogegen er die „schöne Stimme“ der Sängerin Auersberger an anderen Textstellen idealisiert. Er widerspricht an nachfolgender Stelle seiner vorangegangenen Aussage, er hätte ihre Stimme nie leiden können:

Achja, habe ich gedacht, wie ich tatsächlich wieder als Letzter aus dem Speisezimmer in das Musikzimmer gegangen bin, (...), jetzt wird womöglich die Auersberger noch ein, zwei Arien singen, aber ich hoffte doch, da es ja schon drei Uhr war inzwischen, daß sie auf ihre Gesangkunst verzichtet, also, daß sie jetzt nicht mehr singt, was ihr der Auersberger vorher schon aufgeschlagen hatte, das *Purcell-Notenbuch*. Tatsächlich verschonte mich die Auersberger mit ihrem Gesang, der ja, wie ich sagen muß, immer von großem Reiz gewesen ist, zugegeben, 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 (...).<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> Ho, S. 21

<sup>44</sup> Ho, S. 23

<sup>45</sup> Ho, S. 240

Ob gelobt oder verachtet, Tatsache ist, dass der Stimme und dem Gesang eine große Rolle in *Holzfällen* zukommt. Des Weiteren lässt sich der Erzähler über den Komponisten Auersberger an mehreren Stellen des Romans aus, was beim Erscheinen des Werkes ein Skandal und eine Klage des Komponisten Gerhard Lampersberg nach sich zog, der sich in der Figur des Auersberger erkannte. In folgender Textstelle rechnet der Erzähler gedanklich mit dem Komponisten Auersberger, den er als „tonlosen Komponisten“ bezeichnet, eiskalt ab:

(...) der Auersberger, den ich, wie die stumpfsinnigen Literaten des Paul Celan sozusagen als beinahe wortlosen Dichter, als beinahe tonlosen Komponisten bezeichnen muß. (...). In Wirklichkeit (...) ist der Auersberger nie ein Genie gewesen, (...), nur ein armseliger talentierter Spießbürger, der schon in den ersten Wochen in Wien sein Talent im wahrsten Sinne des Wortes *verspielt* hat. Wien ist eine fürchterliche Genievernichtungsmaschine, dachte ich auf dem Ohrensessel, eine entsetzliche Talentertrümmerungsanstalt.<sup>46</sup>

Neben seinen Fähigkeiten als Komponist spricht der Erzähler jedoch auch von der musikalisch-rhythmischen Sprache des Auersberger, die seiner Natur des Musikers entspricht:

Ab und zu war der Auersberger ja noch in der Lage, etwas zu sagen, sogar ganze Sätze gelangen ihm noch, etwa der Satz *Die Menschheit gehört ausgerottet*, (...), den er immer wiederholte, als Musiker mit exakt-mathematischer Rhythmisierung.<sup>47</sup>

Bei der Darstellung des Komponisten geht der Erzähler ebenso widersprüchlich vor wie bei der Darstellung von dessen Frau, der Sängerin. Bezeichnet er Auersberger zuerst als Un-Genie, preist er in folgendem Ausschnitt sein ursprüngliches Genie und seine Musikalität:

Der Auersberger hatte nichts als sein ursprüngliches Genie, dachte ich auf dem Ohrensessel, eine ganz und gar außerordentliche Musikalität, so dachte ich, eine ungeheure Sprachbegabung (...).<sup>48</sup>

---

<sup>46</sup> Ho, S. 96 f

<sup>47</sup> Ho, S. 247 f

<sup>48</sup> Ho, S. 149

Abschließend möchte ich noch ein Detail erwähnen, das mir interessant und amüsant erscheint, wenn auch an seiner Tatsächlichkeit Zweifel zu ziehen sein mögen.

Ziemlich am Ende des Romans legt die Gastgeberin Auersberger eine Platte mit dem Bolero von Maurice Ravel auf, um, wie der Erzähler vermutet, an die verstorbene Joana zu erinnern:

Inzwischen hatte die Auersberger eine Schallplatte mit dem Bolero aufgelegt, genau jenes Musikstück, das von der Joana am meisten geliebt worden war.<sup>49</sup>

Hens stellt die These auf, dass der Bolero aufgelegt wird und etwa 17 Leseminuten später zu Ende ist:

Als der Bolero zu Ende war, stand die Auersberger auf (...).<sup>50</sup>

Hens meint hier, dass sich im Roman über das Erzählte der Bolero legt und die Dauer des Lesens dieser Textstelle sich mit der Dauer des Boleros deckt:

Die Zeiterfahrung des Lesers entspricht also der realen Dauer des Ravel-Stücks.<sup>51</sup>

An der Richtigkeit dieser These möge gezweifelt sein, da die Lesegeschwindigkeit kein fixer und einheitlicher Maßstab ist. Es ist demnach sehr schwierig, hier von einer zeitlichen Deckung zu sprechen, da jede/r LeserIn eine individuelle Lesegeschwindigkeit hat.

Hens fügt seiner Annahme jedoch hinzu, dass er von einer Lesegeschwindigkeit von 250 Wörtern pro Minute ausgeht.<sup>52</sup>

### **2.2.3 Heldenplatz – Professor Schusters Liebe zur Musik**

Nun möchte ich auf ein weiteres Werk Bernhards eingehen und die Bedeutung der Musik in diesem und für dieses kurz darstellen. In Bernhards wohl bekanntestem

---

<sup>49</sup> Ho, S. 269

<sup>50</sup> Ho, S. 291

<sup>51</sup> Hens (1999), S. 101

<sup>52</sup> Vgl. Hens (1999), S. 128

Stück *Heldenplatz* ist es der durch Selbstmord verstorbene Professor Josef Schuster, von dem man erfährt, dass er permanent Konzerte im Musikverein besucht und von seinen Mitmenschen eine Vorliebe und Begeisterung für Komponisten wie Sarasate und Glenn Gould aufs Äußerste gefordert und vorausgesetzt hatte:

Mögen Sie Sarasate fragte er / ja natürlich mag ich Sarasate sagte ich / das ist gut daß Sie Sarasate mögen sagte er / (...) / Wenn Sie Sarasate mögen / das ist schon ein großer Vertrauensvorschuß / (...) / Leuten die Sarasate nicht mögen / traue ich nicht / das sind immer entsetzliche Leute / Und wie steht es mit Glenn Gould / mögen Sie Glenn Gould / Er fragte das immer wieder / ich wußte immer ich muß sagen ich mag Glenn Gould / hören Sie Glenn Gould gern Frau Zittel / mögen Sie Sarasate mögen Sie Glenn Gould / (...) / Das sind fürchterliche Menschen wissen Sie Frau Zittel / die Glenn Gould nicht mögen / und die Sarasate nicht gern hören / mit solchen Leuten will ich nichts zu tun haben / das sind gefährliche Menschen die Sarasate nicht mögen / und die Glenn Gould nicht gern hören / (...) <sup>53</sup>

Mit einer unsagbaren Überzeugung und einem absoluten Anspruch fordert Professor Schuster von Frau Zittel, seiner Wirtschaftlerin, seine Vorliebe für Sarasate und Gould zu teilen. Man erfährt weiters, dass er mit Vorliebe Konzerte im Musikverein besucht hatte, wenn auch „unter größten Qualen, weil es seiner Meinung nach im Musikverein um ihn herum nur Nazis gebe.“<sup>54</sup>:

(...) denn er hat die Musik nur hören können / indem er zuerst die nationalsozialistische Gesinnung / der Musikvereinsbesucher überhört hat / er hat sozusagen alle Augen und Ohren zudrücken müssen / um Musik hören zu können / (...) <sup>55</sup>

Professor Robert, der Bruder des Verstorbenen, spricht über den Wunsch seines Bruders, sich in die Musik zu flüchten, bis letztendlich nur noch der Selbstmord bleibt.<sup>56</sup>

(...) aber man kann sich nicht das ganze Leben / nur in die Dichtung und in die Musik hineinflüchten<sup>57</sup>

---

<sup>53</sup> Bernhard: *Heldenplatz* (1995), In Folge abgekürzt mit He, S 31 f

<sup>54</sup> Vgl. Bloemsaat-Voerknecht (2006), S. 64

<sup>55</sup> He, S. 70

<sup>56</sup> He, S. 115 f

<sup>57</sup> He, S. 115

An anderer Stelle gibt Professor Robert die Aussagen seines Bruders und dessen Beweggründe für die Rückkehr nach Österreich, nach Wien, wieder:

(...) / Ehrlich gesagt ich bin wegen der Musik / nach Wien zurückgegangen / wahrscheinlich nur wegen der Musik / (...) <sup>58</sup>

Ich selbst bin ja wenn ich ehrlich bin / nur der Musik zuliebe nach Österreich zurückgekommen / die Universität war es nicht / alles andere außer der Musik war es nicht / Wien ist ja keine geistige Stadt mehr / (...) <sup>59</sup>

Die Musik ist also der einzige Grund, warum der Professor wieder nach Wien zurückkehrt. Nur durch die Liebe zur Musik ist es ihm erträglich, über die *geistlose und nationalsozialistische Stadt Wien* hinwegzusehen.

Es wird immer wieder darauf hingewiesen, dass die Musik und die Liebe zur Musik, aber auch die Literatur eine sehr bedeutende Rolle im Leben des verstorbenen Professors einnahmen:

Tolstoj Dostojewski Gogol Turgenjew / das war seine Welt / nicht einmal die Philosophie / die russischen Dichter waren es / nicht die französischen nicht die englischen / die russischen / und die Musik (...) <sup>60</sup>

Die Musik war seine Welt erklärt sein Bruder Professor Robert Schuster hier. Im Anschluss gibt er jedoch an, dass die Musik und die Literatur gegen Ende immer weniger Bedeutung im Leben seines Bruders, Professor Josef Schuster, hatten:

Aber in letzter Zeit haben ihm / weder die russischen Dichter / noch die klassischen Komponisten genügt / es ist alles nichts mehr hat er zu mir gesagt / (...) / mich interessiert heute weder die Literatur noch die Musik / alles ist nurmehr noch eine einzige große Bankrotterklärung / (...) <sup>61</sup>

Dieses Desinteresse, diese Leblosigkeit, die sich durch das langsame Resignieren und durch die somit schwindende Begeisterung des Professors für Musik und

---

<sup>58</sup> He, S. 111

<sup>59</sup> He, S. 163

<sup>60</sup> He, S. 104

<sup>61</sup> He, S. 104

Literatur ergibt, resultiert letztendlich in dem für den Professor lediglich kausalen Ausgang, seinem Selbstmord:

Wenn der Mensch keinen Ausweg mehr hat / muß er sich umbringen (...) <sup>62</sup>

#### **2.2.4 Der Ignorant und der Wahnsinnige – Die Stimme**

Nun werde ich mich mit dem Stück *Der Ignorant und der Wahnsinnige* befassen, dessen Protagonistin eine Sängerin ist, die zum wiederholten Mal in Mozarts *Zauberflöte* als Königin der Nacht auftritt. In diesem Stück wird die makellose Stimme der Sängerin gehuldigt und von der Figur des Doktors immer wieder betont:

(...) / Die Stimme Ihrer Tochter / die perfekteste einerseits / makellos andererseits / (...) <sup>63</sup>

Die Stimme wird vom Körper, von der Person (der Figur der Sängerin) losgelöst und als selbstständiger Gegenstand dargestellt und wahrgenommen:

(...) daß es sich vor allem um eine Stimme / und zwar um eine ganz bestimmte Stimme / die heute eine der berühmtesten / und wohlgemerkt tatsächlich eine der schönsten ist / nicht aber um einen Menschen handelt / (...) <sup>64</sup>

Somit kommt der Besonderheit dieser einzigartigen Stimme eine hohe Bedeutung zu; sie wird als eigenständig erachtet. Die Stimme eines Menschen gehört zu diesem, der Mensch spricht und singt mit seinem Körper. Hier wird die Stimme vom Körper losgelöst, vom Menschen abstrahiert und bekommt dadurch eine gewisse Sonderstellung, um die Makellosigkeit und Schönheit dieser Stimme noch mehr hervorzuheben.

---

<sup>62</sup> He, S. 41

<sup>63</sup> Bernhard: *Der Ignorant und der Wahnsinnige* (1988), In Folge abgekürzt mit IW, S. 83

<sup>64</sup> IW, S. 96

Wie bereits in *Heldenplatz* der Professor spricht in diesem Stück der Doktor von einer permanenten Flucht in die Literatur und die Musik:

Man flüchtet / in eine unsinnige Tätigkeit / (...) / einmal glauben wir / die Literatur / einmal glauben wir / die Musik / (...) / aber es gibt kein Mittel<sup>65</sup>

Interessant ist, dass in diesem Stück die Sängerin von einer Todeskrankheit heimgesucht wird, die sich auf Dauer auf ihre schöne Stimme auswirken wird. Diese Todeskrankheit gefährdet ihre Stimme und könnte unter Umständen den Verlauf ihrer künstlerischen Karriere zunichte machen. Wie bereits in vorangegangenen Kapiteln meiner Arbeit, in Beschäftigung mit den biographischen und autobiographischen Zusammenhängen, ist hier das Schicksal der Sängerin in *Der Ignorant und der Wahnsinnige* von einer Todeskrankheit bedroht. Wie Thomas Bernhard als junger Sänger aufgrund seiner Lungenkrankheit auf das Ausüben dieser Kunst verzichten musste, ist die Sängerin in diesem Stück von einer Todeskrankheit bedroht, die sich früher oder später auf ihre Stimme auswirken wird:

(...) / möglicherweise ist es eine Todeskrankheit / (...) / aber ich bin überzeugt / daß diese Krankheit sich nicht / oder noch nicht / wenigstens nicht innerhalb der nächsten fünf oder gar zehn Jahre / auf ihre Stimme auswirken wird / (...) <sup>66</sup>

Diese Angst der KünstlerInnen, ihre Stimmen zu verlieren und somit ihre KünstlerInnenschaft; diese Angst, die auch Bernhards Jugend durchzog, ist allen KünstlerInnen gemein und wird auch am Beispiel der Sängerin in diesem Stück thematisiert:

Die Künstler existieren / glaube ich / in ständiger Angst / vor dem augenblicklichen Verlust / Ihrer Künstlerschaft / ein Sänger / daß er plötzlich nicht mehr singen kann / ein Schauspieler / daß er auf einmal / den Text verliert etcetera / (...) <sup>67</sup>

---

<sup>65</sup> IW, S. 113 f

<sup>66</sup> IW, S. 102

<sup>67</sup> IW, S. 146

## 2.2.5 Korrektur – Die Musikwissenschaft

(...) einem nur ihm angeborenen und angeschulten Rhythmus unterworfen gewesen war (...).<sup>68</sup>

Roithamer, der Protagonist des Romans *Korrektur*, sieht in der Musik den Weg zu den Naturwissenschaften. Für ihn ist die Musik dem Menschen und der Naturwissenschaft nächste Kunst und für seine naturwissenschaftliche Forschung notwendiges Mittel bei der Erkenntnisgewinnung:

(...) denn die Musik, so sagte er immer wieder, sei die der Naturwissenschaft und dem menschlichen Wesen nächste Kunst, (...) dem Naturwissenschaftler unentbehrliches Instrument insgesamt für seine Zwecke und Erkenntnisse (...)<sup>69</sup>

(...) daß die Musik und die Kenntnis der Musik Voraussetzung für ihn sei, den Weg in die Naturwissenschaft einschlagen zu können (...).<sup>70</sup>

Die Musik ist ihm unentbehrlich, um seine Gedanken zu formulieren und seine wissenschaftlichen Arbeiten voranzutreiben:

(...) was ich denke und vorantreibe kann ich ohne die Musik niemals denken und vorantreiben, so er, so muß ich auch immerfort aus der Musik mir den nächsten Schritt in meinem wissenschaftlichen Fortkommen ermöglichen, indem ich Purcell höre oder Händel höre, so er, habe ich die Möglichkeit, rascher weiterzukommen, als wenn ich Purcell oder Händel *nicht* höre und er liebte Händel und Purcell wie keine anderen Komponisten (...).<sup>71</sup>

Roithamers Zugang zur Musik ist ein sehr theoretischer und wissenschaftlicher. Wie bereits erwähnt, ist die Musik für ihn Instrument für seine Zwecke in den Naturwissenschaften. Die musikwissenschaftlichen Kenntnisse Roithamers werden vom Ich-Erzähler, einem Freund Roithamers, mehrmals betont und überaus positiv dargestellt, als „hervorragend“ bezeichnet:

---

<sup>68</sup> Ko, S. 37

<sup>69</sup> Ko, S. 54

<sup>70</sup> Ko, S. 56

<sup>71</sup> Ko, S. 54

(...) daß die Musikkenntnisse Roithamers, die man ohne Zögern als musikwissenschaftliche Kenntnisse bezeichnen muß, die hervorragendsten waren, (...).<sup>72</sup>

In folgender Textstelle wird noch einmal die wissenschaftliche Notwendigkeit im Umgang mit Musik hervorgehoben. Roithamer genügt es bei der Musik nicht, sich lediglich dem Gefühl beim Hören hinzugeben; wie es mit Emil Staigers Worten formuliert dem Liebhaber in der Literatur genügt, sich dem Gefühl eines Gedichts hinzugeben.<sup>73</sup> Wie bei Staiger der Literaturwissenschaftler will Roithamer musikwissenschaftlich an das Rezipieren von Musik herangehen. Dem Liebhaber genügt das Gefühl, das er beim Musikhören empfindet; der Wissenschaftler will weitergehen, diesem Gefühl auf den Grund gehen; will denken und studieren:

Musikhören war ihm immer gleichbedeutend gewesen mit Musikstudieren und so war, wenn er Musik hörte, dieser Vorgang nicht nur einer, der ihn durch das Mittel des Gehörten immer in eine gehobene Stimmung versetzte, sondern durch Hören und Studieren der Musik zugleich in *Nachdenklichkeit* versetzte. Während die andern Musik hören und *wenn* sie Musik hören, fühlen, war es Roithamer möglich, Musik zu hören *und* zu fühlen *und* zu denken *und* seine Naturwissenschaft zu studieren.<sup>74</sup>

Weiters wird in *Korrektur* auf die Notwendigkeit der Freiwilligkeit oftmals eingegangen. Wie Bernhard selbst das gezwungene Geigenspiel hasste und die Liebe zur Musik erst durch den für ihn über alles geliebten Gesang entdeckte, wird Roithamers Interesse erst durch den freiwilligen Zugang zur Musik geweckt und ermöglicht:

(...) die Musik interessierte mich erst, faszinierte mich erst, als ich sie nicht mehr ausüben *mußte*, durch Freiwilligkeit war ich dann zeitweise, ja jahrelang völlig in der Musik aufgegangen gewesen, (...).<sup>75</sup>

Roithamer und seine Geschwister mussten Geige und Klavier spielen und Flöte blasen lernen, weil es die Mutter so wollte; was dazu führte, dass er und seine Geschwister diesen aufgezwungenen Musikunterricht lediglich gehasst haben.<sup>76</sup>

---

<sup>72</sup> Ko, S. 54

<sup>73</sup> Vgl. Staiger (1971), S. 12

<sup>74</sup> Ko, S. 56

<sup>75</sup> Ko, S. 214

<sup>76</sup> Vgl. Ko, S. 214

## 2.2.6 Über allen Gipfeln ist Ruh – Der verhinderte Sänger Schriftsteller Meister

Das Stück *Über allen Gipfeln ist Ruh* habe ich gewählt, da es sehr starke biographische Parallelen zu Thomas Bernhard aufweist. Wie bereits im Kapitel zu den biographischen Gegebenheiten dargestellt, wollte Bernhard Sänger werden, was durch seine Lungenkrankheit nicht mehr möglich war und dazu führte, dass er letztendlich Schriftsteller geworden ist.

Eine Figur, die biographische Ähnlichkeiten mit Bernhard zeigt, ist der Schriftsteller Meister in *Über allen Gipfeln ist Ruh*. Er hätte Sänger werden wollen und musste diesen Traum wegen einer Verkühlung mit darauf folgendem Stimmverlust aufgeben. Daraufhin widmet er sich dem Beruf des Schriftstellers; einige Parallelen und Anspielungen auf Bernhards eigenes Leben sind deutlich zu erkennen.<sup>77</sup> Der Schriftsteller Meister wollte wie Bernhard selbst Sänger werden und musste aufgrund einer Krankheit darauf verzichten. Trotzdem bleibt er ein äußerst musikalischer Mensch, der seine Musikalität als Schriftsteller beim Schreiben seiner Werke einfügt, wie Bernhard auch.

In *Über allen Gipfeln ist Ruh* spricht des Schriftstellers Frau über den Wunsch ihres „hochmusikalischen“ Mannes, Sänger zu werden und über seine musikalische Schreibweise, die der „sensible Leser“ erkennen kann:

Man merkt es jeder Zeile meines Mannes an / daß er ein hochmusikalischer Mensch ist /  
und der sensible Leser erkennt auch / daß mein Mann Sänger hatte werden wollen / (...)  
/ er wäre ein glänzender Liedersänger geworden / Die Winterreise von ihm gesungen /  
das wäre das Höchste / aber so sollte es nicht sein / auf einmal war die Stimme weg  
wissen Sie / das ist schrecklich für einen Künstler / wenn plötzlich sein Instrument  
versagt / sein Lebensinstrument / (...)<sup>78</sup>

Die Musikalität ihres Mannes entspringt einer Begabung, die bereits wie bei Bernhard, in jungem Alter erkennbar war:

---

<sup>77</sup> Bloemsaat-Voerknecht (2006), S. 43

<sup>78</sup> Bernhard: *Über allen Gipfeln ist Ruh* (1988), In Folge abgekürzt mit GR, S. 208

Dabei ist mein Mann musikalischer / als jeder Mensch den ich kenne / Er hat alle großen Symphonien Beethovens im Kopf / (...) / schon von Kind an eine hochkünstlerische Begabung / (...) <sup>79</sup>

Frau Meister betont auch die große Bedeutung der Musik für das Leben des Schriftstellers und spricht über die Musikalität, die sein Werk prägt. Sie geht so weit, zu behaupten, dass man als LeserIn das schriftstellerische Werk Meisters nicht tatsächlich begreifen kann, wenn man es nicht auch „hört“, wenn man beim Lesen also seine Stimme dazu nicht hören kann:

Schade daß Sie seine Stimme nicht kennen / das erklärte 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 selbst sieht es so / (...) <sup>80</sup>

Bei dieser Textstelle ist die Parallele des Schriftstellers Meister zu Thomas Bernhard sehr deutlich erkennbar. Meister „sieht es selbst so“, dass sein Werk ohne der Stimme, ohne dem Musikalischen, unbegriffen bliebe. Thomas Bernhard hat öfters betont und im Gespräch mit Krista Fleischmann zum Zusammenhang seiner Literatur betont, dass sein Schreiben viel mit *Rhythmus* zu tun hat und dass man seine Werke nur versteht, *wenn man sich klarmacht, dass zuerst die musikalische Komponente zählt.* <sup>81</sup>

In diesem Stück ist jedoch nicht nur der Mann, Schriftsteller Meister, musikalisch begabt; auch Frau Meister ist „eine richtige Klaviervirtuosin“ <sup>82</sup>, die ihre Karriere am Höhepunkt aufgegeben hat, damit ihr Mann seine Kunst voll ausleben kann. Ihr Mann betont und lobt ihre Genialität:

(...) / Meine Frau hatte Berühmtheit erlangt / und auf dem Höhepunkt / alles aufgegeben / alle diese Reisen / allen Jubel der Menge / Aber es ist wahr ihre Kunst ist heute vollkommener als früher / *zu seiner Frau direkt* / im stillen bist du gereift zur höchsten Meisterschaft / (...) <sup>83</sup>

---

<sup>79</sup> GR, S. 212

<sup>80</sup> GR, S. 208

<sup>81</sup> Vgl.: Rambures, (1983), S. 109

<sup>82</sup> Vgl.: GR, S. 213

<sup>83</sup> GR, S. 214

## 2.2.7 Die Macht der Gewohnheit – Zirkus und Musik

Am auffälligsten wird der Dilettantismus und der Unmut wohl in Bernhards Theaterstück *Die Macht der Gewohnheit* anhand des Zirkusdirektors Caribaldi dargestellt. Dieser versucht seit 22 Jahren, das Forellenquintett von Franz Schubert zu inszenieren, was durch verschiedene, banale Umstände kein einziges Mal gelungen ist:

In diesen zweiundzwanzig Jahren / ist es nicht ein einziges Mal gelungen / das Forellenquintett / fehlerfrei / geschweige denn als ein Kunstwerk / zu Ende zu bringen / Immer ist einer darunter / der alles zerstört / durch eine Unachtsamkeit / oder eine Gemeinheit / (...) / Einmal ist es die Violine / einmal ist es die Viola / einmal ist es die Baßgeige / einmal ist es das Klavier / Dann wieder bekomme ich selbst / diese fatalen Rückenschmerzen / (...) / und das Musikstück fällt auseinander / (...) <sup>84</sup>

Schuberts *Forellenquintett* kommt jedoch nicht nur aufgrund diverser Umstände nicht zustande; man erfährt im Laufe des Stückes, dass keine/r der beteiligten KünstlerInnen Interesse an der Aufführung des *Forellenquintetts* oder an Musik im Allgemeinen hegt. Vielmehr wird hier wieder einmal die Pflicht der Ausübung der Musik der Freiwilligkeit entgegengesetzt. Wie ich bereits, im Rahmen der Untersuchung von *Über allen Gipfeln ist Ruh*, auf diese Parallele zu Bernhards eigenem Leben eingegangen bin, ist es in *Die Macht der Gewohnheit* der Zirkusdirektor Caribaldi, der seine Mitmenschen dazu zwingt, das *Forellenquintett* einzustudieren. Man erfährt auch, dass Caribaldi sich selbst dazu zwingen muss, folglich gegen seinen Willen das Cello spielt:

(...) / Die Wahrheit ist / ich liebe das Cello nicht / Mir ist es eine Qual / aber es muß gespielt werden / meine Enkelin liebt die Viola nicht / aber sie muß gespielt werden / der Spaßmacher liebt die Baßgeige nicht / aber sie muß gespielt werden / der Dompteur liebt das Klavier nicht / aber es muß gespielt werden / Und Sie lieben ja auch die Violine nicht / Wir wollen das Leben nicht / aber es muß gelebt werden / (...) / Wir hassen das Forellenquintett / aber es muß gespielt werden / (...) <sup>85</sup>

---

<sup>84</sup> Bernhard: *Die Macht der Gewohnheit* (1988), In Folge abgekürzt mit MG, S. 264

<sup>85</sup> MG, S. 278 f.

Indessen wird Musik auch hier mehrmals als Heilung betrachtet. Das Forellenquintett übt Caribaldi seit 22 Jahren, um seine Konzentration zu trainieren; als Art Therapie wurde die Musik ihm von seinem Arzt empfohlen:

(...) / Eine Therapie / müssen Sie wissen / Spielen Sie ein Instrument / Ein Saiteninstrument / hat mein Arzt gesagt / damit Ihre Konzentration nicht nachläßt / (...) <sup>86</sup>

An anderer Stelle bezeichnet Caribaldi die Musik jedoch wieder, entgegengesetzt zur heilenden Wirkung, als Krankheit:

(...) / Was hier ohne weiteres / als eine musikalische Kunst bezeichnet werden kann / ist in Wirklichkeit / eine Krankheit / (...) <sup>87</sup>

Die funktionierende Atmung, die in vielen Werken Bernhards eine große Rolle spielt und auch auf seine persönliche Leidensgeschichte im Zusammenhang mit seiner Lungenkrankheit gesehen werden sollte, wird auch in diesem Stück als das wichtigste im Leben eines Künstlers erachtet:

(...) / Wenn die Atmung funktioniert / funktioniert auch die hohe Kunst / Für einen Künstler / (...) / ist die Beherrschung der Atmung / das wichtigste / (...) <sup>88</sup>

Jedoch ist es nicht nur die Atmung, die besonders hervorgehoben wird. An den Äußerungen Caribaldis hört man immer wieder die Wichtigkeit des Hörens und des Gehörs für den Zirkusdirektor heraus. Als er beispielsweise zum Jongleur über die völlig verstimmte Bassgeige spricht:

(...) / Hören Sie / Sehen Sie / hören Sie / (...) <sup>89</sup>

Am Ende wiederholt sich diese Struktur, als Caribaldi zur Enkelin spricht. Diesmal ist die Anrede naturgemäß das *Du*, aber auch die einzelnen Elemente der Aussage sind anders aneinandergereiht. Beim Gespräch mit dem Jongleur umschließt das doppelte *Hören Sie* den Befehl *Sehen Sie*. Im Gespräch mit der Enkelin ist es genau umgekehrt. *Hörst du* liegt in der Mitte, von den Elementen *Siehst du* umklammert.

---

<sup>86</sup> MG, S. 261

<sup>87</sup> MG, S. 279

<sup>88</sup> MG, S. 322

<sup>89</sup> MG, S. 343

(...) Siehst du / hörst du / siehst du / (...) <sup>90</sup>

Die große Bedeutung der Musik und des Gehörs betont der Zirkusdirektor immer wieder:

(...) / Die Musik ist es / und das menschliche Gehör / Die Kunststücke sind es / und die Musik / (...) <sup>91</sup>

Die starke Betonung der Wichtigkeit eines guten Gehörs ist auch in der Kritik, die Caribaldi an den Philharmonikern übt, erkennbar:

(...) / Zur Geistesschwäche / dieser Leute / dieser sogenannten Philharmoniker / kommt auch noch die Gehörschwäche / ganze Orchester leiden darunter / (...) <sup>92</sup>

Zusammenfassend sei gesagt, dass Caribaldi, der scheiternde Zirkusdirektor, Schuberts *Forellenquintett* auch letzten Endes nicht aufführen wird. Trotz dieses Scheiterns, spielt Musik in Caribaldis Leben eine große Rolle

(...) / Alles ist Musik / alles / (...) <sup>93</sup>

Über die Musik und die Musikalität am Beispiel der Klavierspieler Glenn Gould und Horowitz im Roman *Der Untergeher*, werde ich ausführlich im Hauptteil dieser Arbeit, der sich diesem Werk widmet, eingehen.

---

<sup>90</sup> MG, S. 349

<sup>91</sup> MG, S. 303

<sup>92</sup> MG, S. 344 f

<sup>93</sup> MG, S. 284

## 2.3 L'art pour l'art

*Singen des Singens wegen. Schreiben des Schreibens wegen. Die Kunst der Kunst wegen.*

In einem wahrhaft schönen Kunstwerk soll der Inhalt nichts, die Form aber alles thun. Denn durch die Form allein wird auf das Ganze des Menschen, durch den Inhalt hingegen nur auf einzelne Kräfte gewirkt.<sup>94</sup>

Im Gespräch mit Krista Fleischmann spricht Thomas Bernhard über die Bedeutung der Form und des Inhalts für die Kunst. Er geht hierbei auf den Gesang ein und behauptet, dass es letztlich egal sei, was gesungen wird. Es geht ihm nur um das *Wie*:

Letzten Endes ist es ja eh ganz gleich, weil bei jedem Gesang kein Mensch hört hin, was da je gesungen wird.<sup>95</sup>

Diese Auffassung könnte man auf seine schriftstellerische Tätigkeit umlegen. Für Bernhard zählt primär das Schreiben selbst. Das worüber er schreibt, bleibt sekundär.

Es ist allein die Stimme selbst, die zur ästhetischen und sinnlichen Grunderfahrung wird.<sup>96</sup>

Das will jedoch nicht heißen, dass es egal sei, worüber er schreibt. Bernhard drückt sich durch die Form aus, er drückt den Inhalt gewissermaßen nicht durch eine großartige, ausgeschmückte Handlung sondern durch seine Schreibkunst aus. Er betont, dass beim Schreiben zuerst die Musikalität zählt, sozusagen das *Wie*. Ist dieses *Wie* gelungen, kann der Schreibprozess beginnen:

(...) daß erst an zweiter Stelle das kommt, was ich erzähle. Wenn das erste einmal da ist, kann ich anfangen, Dinge und Ereignisse zu beschreiben. Das Problem liegt im *Wie*.<sup>97</sup>

---

<sup>94</sup> Schiller (1838), S. 94

<sup>95</sup> Bernhard (1991), S. 263

<sup>96</sup> Kuhn (1996), S. 23

<sup>97</sup> Rambures (1983), S. 109

Dies erinnert mich an die Filmkunst des französischen Regisseurs Jean-Luc Godard. Die Parallele zu Godard erkenne ich darin, dass Bernhard beim Schreiben wie Godard beim Filme-Machen eine Geschichte als Vorwand, als *prétexte* nimmt, um sich stilistisch ausleben zu können.

Godards Filme hatten zu Beginn in den 1960er Jahren in der Zeit der *Nouvelle Vague* eine noch nachvollziehbare Handlung, über diese sich eine Metaebene legte. Es ist jedoch auch möglich, diese Filme ohne diese Metaebene zu rezipieren, da sie inhaltlich eine zusammenhängende Geschichte erzählen. Mehr und mehr veränderten sich die Filme, man hat das Gefühl, Godard ist es leid, eine Handlung (als *prétexte*) vorzuschieben, um mit seinen Filmen (über Filme) zu sprechen. Er verzichtet auf eine nachvollziehbare Handlung, was das Rezipieren seiner Filme auf ein sehr kleines Publikum beschränkt.

Thomas Bernhard geht beim Erzählen ähnlich vor. Die wenige Handlung ist in den meisten seiner Werke sekundär.

Roland Barthes spricht in seinem Werk *Die Lust am Text* von dem so genannten „lauten Schreiben“. Die Stimme wird Teil des Schreibprozesses, also Teil des Textes:

Wenn man sich eine Ästhetik der Textlust vorstellen könnte, müsste sie *das laute Schreiben* einschließen. (...). *Das laute Schreiben* (...) ist nicht expressiv; es belässt den Ausdruck beim Phäno-Text, beim regulären Code der Kommunikation; es selbst gehört vielmehr zum Geno-Text, zur Signifikanz; es wird nicht von den dramatischen Modulationen, den boshaften Intonationen, den gefälligen Akzenten getragen, sondern von der *Rauheit* der Stimme, das eine erotische Mischung aus Timbre und Sprache ist und daher seinerseits, ebenso wie die Diktion, Material einer Kunst sein kann: der Kunst, seinen Körper zu führen (...). Bezüglich der Töne der Sprache ist *das laute Schreiben* nicht phonologisch, sondern phonetisch; sein Ziel ist nicht die Klarheit der *messages*, das Schauspiel der Emotionen; es sucht vielmehr (im Streben nach Wollust) die Triebregungen, die mit Haut bedeckte Sprache, einen Text, bei dem man die Rauheit der Kehle, die Patina der Konsonanten, die Wonne der Vokale, eine ganze Stereophonie der Sinnlichkeit hören kann: die Verknüpfung von Körper und Sprache, nicht von Sinn und Sprache.<sup>98</sup>

Somit wird die akustische Wirkung des Textes betont. Wie ich am Beginn dieser Arbeit bereits erwähnt habe, spielt diese Komponente eine sehr große Rolle für Bernhards Literatur. Bernhard sprach in jungen Jahren seine Texte auf ein

---

<sup>98</sup> Barthes (1974), S. 97 f.

Aufnahmegerät, um sie sich dann anzuhören oder er bat seine Mitmenschen, ihm seine Arbeiten vorzulesen, um sie auf die musikalische, akustische Wirkung zu untersuchen.

Wie ich bereits im Abschnitt zu *Über allen Gipfeln ist Ruh* erwähnt habe, betont Frau Meister immer wieder die Musikalität, die das Werk ihres Mannes prägt. Dies ist eine starke biographische Anspielung auf Bernhards schriftstellerisches Werk. Sie behauptet, wie ich bereits zitiert habe, dass das schriftstellerische Werk Meisters tatsächlich unbegriffen bleibt, wenn man es nicht auch „hört“; wenn man beim Lesen seine Stimme nicht auch hören kann. Die große Bedeutung der Stimme, die Barthes also dem Text beimisst, spiegelt sich in den Werken und grundsätzlich in der schriftstellerischen Tätigkeit Bernhards also oftmals wider.

### 3. Der Untergeher

#### 3.1 Einführende Bemerkungen zur Analyse des Prosawerks *Der Untergeher*

In diesem Teil meiner Arbeit widme ich mich der Untersuchung des Romans *Der Untergeher*. Ich versuche, herauszufinden, auf welche Arten Musik eine Rolle spielt und von Thomas Bernhard thematisiert und sprachlich abgebildet wird.

Zuerst werde ich eine kurze inhaltliche Zusammenfassung des Romans vornehmen. Im Anschluss daran widme ich mich dem Musikvirtuosentum, das im Werk *Der Untergeher* thematisiert wird. Nachdem ich mich mit den Musikerfiguren im Roman befasst habe, gehe ich kurz auf die Bedeutung der Krankheit in Zusammenhang mit dem Roman ein. Danach stelle ich die Entstehungsgeschichte der *Goldbergvariationen* von J. S. Bach vor und vergleiche die musikalische Struktur und Variationsform mit den sprachlichen Strukturen im Roman.

Bevor ich mich explizit der Analyse und dem Vergleich ausgewählter Textstellen widme, befasse ich mich eingehend mit den Grenzen und Möglichkeiten literarischer Übersetzungen. Ich werde hierbei ein besonderes Augenmerk auf die Frage der *Übersetzbarkeit* und die *kulturelle Dimension* des Übersetzungsprozesses legen.

#### 3.2 Résumé

Die Handlung im Roman *Der Untergeher* ist auf ein Minimum reduziert.

Der Ich-Erzähler, ein ehemaliger Klaviervirtuose, erinnert sich nach dem Begräbnis Wertheimers in einem Gasthaus an die Freundschaft mit Wertheimer und Glenn Gould. Der gesamte Roman besteht aus den Gedanken des Ich-Erzählers, der in ein Gasthaus eintritt und immerfort an Ereignisse zurückdenkt, was durch ein permanentes *dachte ich* mitgeteilt wird. Seine Gedanken kreisen um die Freundschaft der drei und um den Selbstmord Wertheimers. Wir erfahren durch die Gedanken des Erzählers – in Form eines inneren Monologs – dass die drei Freunde gemeinsam bei dem Klavierlehrer Horowitz 28 Jahre zuvor in Salzburg einen Kurs belegt haben. Als Wertheimer und der Erzähler Glenn Gould die *Goldbergvariationen* von Bach spielen hörten, mussten sie realisieren, diese Genialität niemals erreichen

zu können. Daher beschlossen sie, ihre „Klaviervirtuosenaufbahn“ aufzugeben. Wertheimer, der an dem Genie Glenn zugrunde gegangen ist und seine Schwester Zeit seines Lebens tyrannisiert hat, erhängte sich letzten Endes unweit des Hauses seiner Schwester in der Schweiz.

Der Erzähler will nun noch einmal das Jagdhaus Wertheimers in Traich aufsuchen, wo er auf den Holzknecht Franz Kohlroser trifft, der ihn empfängt und von den letzten Wochen vor dem Tod Wertheimers berichtet.

Am Ende bleibt der Erzähler allein zurück und hört sich Glenns *Goldbergvariationen* nochmals an, die auf Wertheimers Plattenspieler liegen, der noch offen war.

Der erste Teil, mehr als zwei Drittel des Romans, besteht aus den Gedanken des Erzählers während des Eintretens in das Gasthaus. Danach tritt die Wirtin ein, die Handlung gewinnt an Dynamik, da sie anstelle innerer Monologe auch von Gesprächen zwischen dem Erzähler und der Wirtin geprägt ist. Der zweite und letzte Teil berichtet von den Gedanken des Erzählers auf seinem Weg nach Traich und im Landhaus selbst.

### 3.3 Musik und Musikvirtuosentum

(...) war Glenn der wichtigste Klaviervirtuose  
auf der ganzen Welt für mich, (...).<sup>99</sup>

Gregor Hens stellt in seiner *Trilogie der Künste* bereits fest,

(...) daß Bernhard mit dem *Untergeher* ein höchst musikalisches Werk gelungen ist.<sup>100</sup>

In diesem Roman lassen sich immer wieder eindeutige Parallelen zwischen Thomas Bernhard und dem Ich-Erzähler feststellen. Bernhard wendet sich von der Musik ab; wie sein Erzähler im *Untergeher* sich von der Musik abwendet:

Für ihn, wie für seinen Erzähler, ist das Schreiben Ersatz für musikalische Komposition. Wer nicht komponieren kann, der muß schreiben, und wer (wie Bernhard) schreibt, muß sich von der Musik lösen, denn diese ist in der Prosa selbst enthalten.<sup>101</sup>

---

<sup>99</sup> U, S. 8

<sup>100</sup> Hens (1999), S. 35

<sup>101</sup> Hens (1999), S. 35

Der Ich-Erzähler ist mit seiner Mittelmäßigkeit durch das Genie, den Klaviervirtuosen Glenn Gould konfrontiert und beschließt deshalb, das Klavierspiel aufzugeben, da er immer nach dem Höchsten und Größten strebt und realisieren muss, dies nicht (mehr) erreichen zu können:

(...); ich wollte mich nicht mehr an meinem Instrument *vergreifen*.<sup>102</sup>

(...) da ich in allem immer nur das *Höchste* wolle, müsse ich mich von meinem Instrument trennen, (...).<sup>103</sup>

Mit einer mittelmäßigen Kunst will sich der Erzähler nicht zufrieden geben. Bernhard strebte als junger Sänger auch nach dem Höchsten; er musste jedoch krankheitsbedingt auf eine virtuose Sängerkarriere verzichten. Er war von sich selbst und von seiner *genialen* Stimme sehr überzeugt und scheute auch kein Eigenlob:

(...) mit siebzehn habe ich schon die großen Wagnerrollen gesungen, mit achtzehn bin ich auf Mozart übergegangen, mit zwanzig habe ich mich schon bescheiden mit Bach begnügt. In der Kirche habe ich aus dem „Liederbuch der Anna Magdalena“ gesungen, sehr schön, wirklich. Ich war so gerührt, ich selber, Tränen sind mir heruntergelaufen, wie ich das gesungen habe. Und der Höhepunkt für mich war das „Ave Maria“ von Bruckner in der Kirche in St. Veit im Pongau. Also, so was Schönes habe ich wirklich in meinem Leben nie gehört.<sup>104</sup>

Mit diesen sängerischen Erfahrungen und Höhenflügen begründet Bernhard im Gespräch mit Krista Fleischmann seine *Selbstsucht*.

Über die musikkünstlerische Karriere des jungen Bernhard ist jedoch nicht sehr viel berichtet worden. Dass Bernhard als junger Sänger erfolgreich war „weiß heute kein Mensch mehr“; wie es heute kein Mensch mehr weiß, dass der Ich-Erzähler einmal einer der besten Klavierspieler Österreichs gewesen ist. Dies betont er immer wieder:

Heute weiß kein Mensch, daß ich einmal Klavier studiert habe, wie gesagt werden kann, daß ich eine Hochschule für Musik besucht habe und abgeschlossen habe und tatsächlich einer der besten Klavierspieler Österreichs, wenn nicht Europas gewesen bin,

---

<sup>102</sup> U, S. 10

<sup>103</sup> U, S. 10

<sup>104</sup> Bernhard (1991), S. 262

wie auch Wertheimer, dachte ich, heute schreibe ich diese Unsinnigkeiten, (...) diese essayistischen Auslassungen, (...), und kein Mensch weiß mehr, daß ich einmal selbst die Goldbergvariationen gespielt habe, wenn auch nicht so gut wie Glenn Gould, den zu beschreiben ich mich seit Jahren bemühe, weil ich mich für authentischer halte in dieser Beschreibung als andere, daß ich auf das Mozarteum gegangen bin, (...), und daß ich selbst Konzerte gegeben habe (...). Daß ich einmal ein fanatischer Musikschüler gewesen bin, ein fanatischer Klaviervirtuose, der sich ebenbürtig mit Glenn Gould an Brahms und an Bach und an Schönberg gemessen hat.<sup>105</sup>

Mit einer Radikalität schließt der Erzähler jedoch mit dem so bedeutenden Kapitel seines Lebens ab, weil er an Glens Genialität doch niemals herankommen wird:

Ich selbst hatte, wie ich glaube, noch besser als Wertheimer gespielt, aber ich hätte niemals so gut spielen können wie Glenn und ich habe aus diesem Grund (also aus demselben Grund wie Wertheimer!) das Klavierspiel von einem Augenblick auf den andern aufgegeben.<sup>106</sup>

Für den Erzähler ist es wichtig, die Musik, sein mittelmäßiges Klavierspiel, aufzugeben, um sich dem Schreiben zu widmen. Solange das Klavierspiel sein Leben beherrscht, ist kein Platz für andere Künste:

Solange ich den Steinway gehabt habe, war ich in meinen Schriften nicht selbständig, dachte ich, nicht frei wie von dem Augenblick an, in welchem der Steinway endgültig aus dem Haus gewesen ist. Ich mußte mich vom Steinway trennen, um schreiben zu können, ich habe, ehrlich gesagt, vierzehn Jahre geschrieben und tatsächlich nur deshalb immer nur mehr oder weniger Unbrauchbares geschrieben, weil ich mich von meinem Steinway nicht getrennt hatte. Kaum war der Steinway aus dem Haus, hatte ich besser geschrieben, dachte ich.<sup>107</sup>

Er betont jedoch immer wieder, dass er mit dem Verschenken des Steinways die Musik nicht aufgeben habe, sondern ihr lediglich eine andere Bedeutung beimesse. Der Erzähler praktiziert Musik nicht mehr mittels des Instruments Klavier, er bedient sich von nun an des Instruments des Stiftes, um zu *komponieren*, um zu *schreiben*:

---

<sup>105</sup> U, S. 102 f

<sup>106</sup> U, S. 11

<sup>107</sup> U, S. 120

Aber das heißt ja nicht, daß ich mit dem Steinway die Musik aufgegeben hätte, dachte ich. Im Gegenteil. Aber sie hatte nicht mehr die verheerende Gewalt über mich, tat mir ganz einfach nicht mehr weh, dachte ich.<sup>108</sup>

Thomas Bernhard tauscht sein „Instrument“, seine eigene Stimme, auch gegen das Instrument des Stiftes, um zu *schreiben*. Obwohl er seine Musikkünstlerkarriere aufgeben musste, spielt Musik in seinem Leben und Werk eine bedeutende Rolle. Er komponiert nun mithilfe seiner Literatur. Der Erzähler in *Der Untergeher* verschenkt seinen Steinway, weil er sich durch die Konfrontation mit dem Genie Glenn Gould dazu gezwungen sieht; so wie Bernhard sich durch seine Lungenkrankheit dazu gezwungen sah, seine Sängerkarriere aufzugeben und sich dem *Schreiben* zu widmen.

Die Figur Wertheimer wendet sich ebenfalls von der Musik ab; ein wenig später als der Ich-Erzähler und gewiss mit mehr Bedauern und mehr Verzweiflung:

Wertheimer war immer langsamer, nie so entschieden in den Entscheidungen wie ich, er hat sein Klaviervirtuosentum erst Jahre nach mir auf den Abfallhaufen geworfen und, zum Unterschied von mir, es nicht und niemals überwunden, immer wieder hörte ich ihn jammern, er hätte das Klavierspiel nicht aufgeben sollen, es weitermachen sollen, ich sei zu einem gewissen Grad der Schuldige, immer sein Vorbild in wichtigen Fragen gewesen, in Existenzentscheidungen, so er einmal, dachte ich, als ich ins Gasthaus eintrat.<sup>109</sup>

Der Erzähler betont, wie sehr das Scheitern Wertheimer Zeit seines Lebens belastet hat. Er entschied sich letzten Endes deshalb für die Geisteswissenschaften, ohne je über sein Scheitern hinweggekommen zu sein:

Aber mich bedrückte der Umstand meines Scheiterns als Klaviervirtuose nicht so, wie er Wertheimer bedrückte, der zeitlebens bis zum Ende darunter gelitten hat, aufgegeben zu haben, sich den Geisteswissenschaften ergeben zu haben, von welchen er bis zuletzt nicht gewußt hat, was sie eigentlich seien, so wie ich bis heute nicht weiß, was das Philosophische ist, die Philosophie überhaupt.<sup>110</sup>

---

<sup>108</sup> U, S. 121

<sup>109</sup> U, S. 17

<sup>110</sup> U, S. 23

Das Virtuositentum äußert sich im *Untergeher* durch die Gegenüberstellung des Genies und Klaviervirtuosen Glenn Gould und des scheiternden Klavierspielers Wertheimer:

Glenn Gould war der geborene Virtuose in jeder Beziehung, dachte ich, Wertheimer von vornherein der Gescheiterte, der sein Scheitern nicht einsehen und lebenslänglich nicht begreifen konnte, war er auch einer unserer besten Klavierspieler überhaupt, wie ich ohne Einschränkung sage, so war er doch der typische Gescheiterte, der bei der allerersten tatsächlichen Konfrontation, nämlich mit Glenn, scheiterte, scheitern mußte. Glenn war das Genie, Wertheimer war nichts als Ehrgeiz, dachte ich.<sup>111</sup>

An anderer Stelle betont der Erzähler, dass Wertheimer in sein Scheitern jedoch *verliebt* gewesen ist und dieses Scheitern nun zu seinem Leben gehöre. Denn Wertheimer hat letzten Endes nichts als sein Scheitern, sein *Untergehen* ist plötzlich essentiell; das einzige, was ihm noch bleibt:

Schließlich war er in sein Scheitern verliebt, wenn nicht sogar vernarrt gewesen, dachte ich, hatte sich in dieses Scheitern verbohr bis an sein Ende.<sup>112</sup>

### **3.4 Musik und Musikerfiguren im Roman *Der Untergeher***

In diesem Roman treffen wir auf vier Klavierspieler: Den Ich-Erzähler und Wertheimer, die gemeinsam mit Glenn Gould einen Kurs bei Horowitz belegen.

An dieser Stelle möchte ich betonen, dass der Ich-Erzähler und Wertheimer fiktive Figuren sind. Bei Horowitz und Glenn Gould handelt es sich zwar um reale Klavierkünstler des 20. Jahrhunderts, Bernhard hält sich jedoch nicht durchwegs an die biographischen Fakten und ergänzt immer wieder fiktive Details. Glenn Gould ist beispielsweise nicht 1955 in einem Salzburger Festspielkonzert aufgetreten, wie es Bernhard schreibt, sondern erst 1959<sup>113</sup>. Außerdem starb Glenn Gould (1932-1982) im Alter von 50. Jahren (nicht 51.). Hier unterscheidet Bernhard nicht zwischen „im 51. Lebensjahr sein“ und „51 Jahre alt sein“.<sup>114</sup>

---

<sup>111</sup> U, S. 100

<sup>112</sup> U, S. 97

<sup>113</sup> Vgl. Hens (1999), S. 28

<sup>114</sup> Vgl. Bloemsaat-Voerknecht (2006), S. 179

Im Roman *Der Untergeher* resignieren sowohl Wertheimer als auch der Ich-Erzähler vor der musikalischen Begabung Goulds und brechen letzten Endes ihre Klaviervirtuosenlaufbahn daher ab. Die Beweggründe, warum die drei Schüler Horowitz' den Weg des Klavierspielers gewählt haben, resultieren laut des Erzählers jedoch nicht aus einer tiefen Liebe zur Musik, sondern aus einer Trotzreaktion:

Ich kann heute gar nicht mehr sagen, wie ich auf die Musik gekommen bin, alle in meiner Familie waren sie unmusikalisch, antikünstlerisch, hatten zeitlebens nichts mehr gehasst als Kunst und Geist, das aber wahrscheinlich war das Ausschlaggebende für mich, mich eines Tages in das zuerst nur gehasste Klavier zu verlieben (...). (...). Nicht die Kunst, nicht die Musik, nicht das Klavierspiel ist es gewesen, nur die Opposition gegen die Meinigen, dachte ich.<sup>115</sup>

Diese Auflehnung gilt auch für Glenn und Wertheimer:

Aber bei Glenn ist es nicht anders gewesen, auch nicht bei Wertheimer, der nur Kunst und also Musik studiert hat, um seinen Vater vor den Kopf zu stoßen, (...). Daß ich Klavier studiere, ist für meinen Vater eine Katastrophe, hat Wertheimer zu mir gesagt. Glenn sagte es radikaler: sie haßen mich und mein Klavier. Sage ich Bach, sind sie nahe daran zu erbrechen, sagte Glenn.<sup>116</sup>

Hier sei erneut zu bemerken, dass in diesem Roman fiktive Figuren mit realen Persönlichkeiten vermischt werden. Glenn Gould wurde von seinen Eltern Zeit seines Lebens in seinem musikalischen Tun unterstützt und gefördert. Seine Mutter spielte, als sie schwanger war, ständig Musik weil sie hoffte, so werde aus ihrem Sohn einmal ein klassischer Pianist.<sup>117</sup>

Der Erzähler nennt als Ursache für den Selbstmord Wertheimers die *Goldbergvariationen*. Er führt des Öfteren an, dass Wertheimer mit der Tatsache, dass seine Schwester sich nach Jahrzehnten von ihm getrennt hatte, nicht klargekommen ist und dies auch ursächlich für Wertheimers Selbstmord sein könnte. Für wahrscheinlicher hält der Erzähler jedoch, dass die von Glenn Gould interpretierten *Goldbergvariationen* ausschlaggebend für den Selbstmord Wertheimers gewesen waren:

---

<sup>115</sup> U, S. 21

<sup>116</sup> U, S. 23

<sup>117</sup> Vgl.: Friedrich (1991), S. 29

Die Ursache (...) liegt in den Goldbergvariationen, (...), nicht die Tatsache, daß sich Wertheimers Schwester mit sechsundvierzig Jahren von ihrem Bruder getrennt hat. Wertheimers Schwester ist tatsächlich unschuldig an Wertheimers Tod, dachte ich, Wertheimer hat, dachte ich, die Schuld an seinem Selbstmord auf seine Schwester abschieben wollen, um von der Tatsache abzulenken, daß nichts anderes als die von Glenn interpretierten *Goldbergvariationen* wie auch sein *Wohltemperiertes Klavier* an seinem Selbstmord schuld seien, wie überhaupt an seiner Lebenskatastrophe.<sup>118</sup>

### 3.4.1 Glenn Gould in *Der Untergeher*

Glenn Gould hatte in der Tat ein Hass-Liebe Verhältnis zu der Pianomarkte Steinway und er wollte auch seine körperliche Haltung und Muskulatur vollkommen der Mechanik des Instruments anpassen, um mit dem Instrument eins zu werden, zu verschmelzen.<sup>119</sup> Wie ich bereits zitiert habe, berichtet der Erzähler im *Untergeher* von Glenn Goulds Wunsch, „*Steinway und Glenn in einem zu sein; Glenn Steinway, Steinway Glenn nur für Bach*“.<sup>120</sup> Glenn wollte mit seinem Klavier verschmelzen, eine Einheit mit dem *Steinway* bilden.

Diese Leidenschaft für die Marke Steinway ist von Bernhard in seinem Roman nicht frei erfunden. Der reale Glenn Gould war ebenfalls versessen darauf, nur auf *dem einen* bestimmten Klavier zu spielen:

Und um zu verstehen, wie sehr er auf das Klavier angewiesen war - und zwar nicht auf ein beliebiges, sondern auf das *richtige* Klavier - , muss man nur einmal hören, wie er sich wehmütig an seinen geliebten alten Chickering-Flügel erinnerte oder sich in endlosen technischen Details über seinen Lieblings-Steinway verlor (Wenn es um sein eigenes, speziell präpariertes Instrument ging, war Gould mitunter nicht weniger penibel als Horowitz, Michelangeli oder Kuerti).<sup>121</sup>

Glenn und Wertheimer spielen im Leben des Erzählers eine bedeutende Rolle; sie sind es, die ihm einen Zugang zur Musik ermöglichten:

---

<sup>118</sup> U, S. 140

<sup>119</sup> Vgl.: Hens (1999), S. 29

<sup>120</sup> Vgl.: U, S. 78

<sup>121</sup> Bazzana (2001), S. 141

Es waren diese zwei, die mir überhaupt die Musik ermöglichten, den Musikbegriff, dachte ich.<sup>122</sup>

In einem anderen Moment negiert der Erzähler seine Aussage wieder und gibt Glenn die Schuld für das Ende seiner *Klaviervirtuosenlaufbahn*:

Nicht Horowitz hatte Wertheimer und mich, was das Klaviervirtuosentum und im Grunde genommen überhaupt die Musik betrifft, getötet, sondern Glenn, dachte ich. Glenn hat uns das Klaviervirtuosentum unmöglich gemacht schon zu einem Zeitpunkt, in welchem wir beide noch fest an unser Klaviervirtuosentum geglaubt hatten.<sup>123</sup>

Jedoch ist es nicht die Person Glenn, die ihn an der Musik hindert, sondern Glenns Genialität, die weitere Gedanken an eine Karriere für den Erzähler und für Wertheimer im Keim ersticken, weil diese realisieren müssen, dessen Genialität niemals erreichen zu können. Glenns Genie zeichnete sich laut den Schilderungen des Erzählers bereits am Beginn des Horowitzkurses in Salzburg ab. Die Totalität, die Glenn in der Musik sah, wird besonders betont. Für Glenn scheint es keine halben Sachen, keinen Mittelweg zu geben. Die Musik nimmt ihn als *Ganzes* ein:

Glenn hatte aus Horowitz seinen Lehrer gemacht, nicht Horowitz aus Glenn schließlich das Genie, dachte ich. Glenn machte aus Horowitz in diesen Salzburger Monaten den idealen Lehrer für sein Genie durch sein Genie, dachte ich. Wir gehen entweder als Ganzes in die Musik hinein oder gar nicht, hat Glenn oft gesagt, auch zu Horowitz.<sup>124</sup>

Das Genie Glenn, das im Roman *Der Untergeher* gehuldigt wird, entspricht auch den Darstellungen des realen Pianisten Glenn Gould. In der Literatur und in seinen Biographien wird er als außergewöhnlicher Pianist mit einzigartiger Genialität dargestellt. Seine besonderen, *genialen* Fähigkeiten, die ihm wesentlich sind, werden immer wieder betont:

Er konnte alles vom Blatt spielen und sich auf den ersten Blick einprägen.<sup>125</sup>

---

<sup>122</sup> U, S. 15

<sup>123</sup> U, S. 18

<sup>124</sup> U, S. 79

<sup>125</sup> Friedrich (1991), S. 32

Sein Gehör und seine Sensibilität im Bezug auf das Klavierspiel und die Töne unterschieden ihn von „normalen“ Menschen:

Er scheint Töne auf eine Weise gehört, empfunden und aufgenommen zu haben, die ganz anders war, als das bei normalen Menschen der Fall ist.<sup>126</sup>

Die Körperlichkeit, die Glens Klavierspiel kennzeichnet, wird immer wieder besonders hervorgehoben. Sein Verschmelzungswunsch mit dem Instrument drückt sich in seiner einzigartigen, körperlichen Haltung am Klavier sehr stark aus:

Er sackte in sich zusammen und fing an. Spielte von unten nach oben sozusagen, nicht wie alle andern von oben nach unten. Das war sein Geheimnis.<sup>127</sup>

Der *Klavierradikalismus* des Glenn Gould drückt sich auch in seinem immer wieder durch die Stimme des Erzählers geäußerten Wunsch, sich seines Körpers zu entledigen, um nicht Mensch sondern Klavier zu sein, aus:

Im Grunde wollen wir Klavier sein, sagte er, nicht Menschen sein, sondern Klavier sein, zeitlebens wollen wir Klavier sein und nicht Mensch sein, entfliehen dem Menschen, der wir sind, um ganz Klavier zu werden, was aber mißlingen muß, woran wir aber nicht glauben wollen, so er.<sup>128</sup>

Der Erzähler treibt dieses Bild des Einsseins von Instrument und Mensch, von Maschine und Mensch letzten Endes zur Spitze indem er behauptet:

Schließlich hätten Menschen wie Glenn sich am Ende zur *Kunstmaschine* gemacht, hätten mit einem Menschen nichts mehr gemein, erinnerten nur noch selten daran, dachte ich.<sup>129</sup>

### 3.5 Musik, Literatur und Krankheit

Wir müssen uns immerfort frische Luft zuführen, sagte er, sonst hindert es uns, weiterzukommen, lähmt uns in unserem Vorhaben, das Höchste zu erreichen.<sup>130</sup>

---

<sup>126</sup> Freidrich (1991), S. 33

<sup>127</sup> U, S. 25

<sup>128</sup> U, S. 77

<sup>129</sup> U, S. 86

Wie ich bereits am Beginn dieser Arbeit, bei den biographischen Bezügen, betont habe, spielt im Werk Thomas Bernhards die Krankheit eine große Rolle. Die Krankheit als Metapher wurde zum *entscheidenden Element seines poetischen Systems* - viele seiner Figuren leiden an einer Lungenkrankheit - der Atem, die Lunge, die Luft, das Ersticken gelten als elementare Zeichen seiner Literatursprache.<sup>131</sup>

Elfriede Jelinek bezeichnet die langatmigen Monologe von Bernhards Hauptfiguren als poetische Reaktion auf die krankheitsbedingte Kurzatmigkeit:

So hat die Erfahrung des zu wenig Luft Kriegens den wüsten flammenden Atem des um sein Leben Sprechenden erzeugt.<sup>132</sup>

Der Atem, die Luft, das Luft-Kriegen wird in vielen seiner Werke angesprochen; ich möchte hierfür einige Textstellen aus dem *Untergeher* heranziehen.

Die Luft spielt für MusikerInnen und die Musik eine bedeutende, ja sogar lebensnotwendige Rolle. Der Ich-Erzähler im *Untergeher* spricht gleich zu Beginn des Romans von einer schlechten Luft, die den Klavierspielern und ihren Instrumenten im wahrsten Sinne des Wortes schadet:

In der Altstadt hatte alles lähmend auf uns gewirkt, die Luft war nicht einzuatmen, die Menschen waren nicht auszuhalten, die Mauerfeuchtigkeit hatte uns und unseren Instrumenten zugesetzt.<sup>133</sup>

Es ist permanent die Rede von anderen Städten, in denen die Luft besser ist:

Wertheimer und ich liebten New York von Anfang an. Es ist die schönste Stadt der Welt, die gleichzeitig die beste Luft hat, sagten wir immer wieder, nirgendwo auf der Welt haben wir eine bessere Luft eingeatmet. (...) New York ist die einzige Stadt auf der Welt, in welcher ein Geistesmensch ungehindert aufatmet, sobald er sie betritt.<sup>134</sup>

Aber auch das „keine Luft kriegen“ und das Ersticken spielen immer wieder eine Rolle.

---

<sup>130</sup> U, S. 24 f

<sup>131</sup> Vgl.: Höller (2007), S. 129

<sup>132</sup> Jelinek (1989), S. 160

<sup>133</sup> U, S. 14

<sup>134</sup> U, S. 20

Der Anfang dieser Selbstaufgabe war die Abstoßung meines Steinway gewesen, sozusagen das auslösende Moment für die weitere Unmöglichkeit, es in Desselbrunn auszuhalten. Ich konnte auf einmal die Desselbrunner Luft nicht mehr einatmen und die Mauern in Desselbrunn machten mich krank und die Zimmer drohten mich zu ersticken, (...).<sup>135</sup>

Das Motiv des „keine Luft Kriegens“ äußert sich auch in der langatmigen, ununterbrochenen monologartigen Schreibweise des Autors.

Um nicht tatsächlich wahnsinnig zu werden, kehrte ich Desselbrunn den Rücken, wenigstens auf zehn Jahre, wenigstens auf zehn Jahre, wenigstens auf zehn Jahre, hatte ich ununterbrochen zu mir gesagt, wie ich das Haus verlassen und nach Wien gegangen bin, um nach Portugal zu gehen, wo ich Verwandte in Sintra hatte, in der schönsten portugiesischen Gegend, wo die Eukalyptusbäume an die dreißig Meter hoch werden und die beste Luft eingeatmet werden kann. In Sintra werde ich auch wieder zur Musik zurückfinden, die ich mir in Desselbrunn gründlich und sozusagen für alle Zeit ausgetrieben hatte, dachte ich damals, dachte ich, und ich werde mich durch mathematisch ausgeklügeltes Einatmen der Atlantikluft regenerieren.<sup>136</sup>

---

<sup>135</sup> U, S. 68

<sup>136</sup> U, S. 69

## 3.6 Die Goldbergvariationen

Um näher auf den *Untergeher* im Zusammenhang mit Musik eingehen zu können, erscheint es mir erforderlich, Bachs *Goldbergvariationen* kurz darzustellen, da sich einige der musikalischen Strukturen im Roman in Form sprachlicher Strukturen abbilden.

### 3.6.1 Entstehungsgeschichte

1742 wurde Johann Sebastian Bachs *Vierter Teil der Clavierübung* unter dem Namen *Goldbergvariationen* zum ersten Mal gedruckt veröffentlicht.<sup>137</sup>

Die genaue Entstehungsgeschichte ist nicht belegt; hier scheiden sich die Geister. Johann Nikolaus Forkel gab dem Musikstück die Bezeichnung *Goldbergvariationen* und verbreitete die wohl bekannteste Entstehungsgeschichte.

Forkel entnahm seine Kenntnisse den beiden ältesten Söhnen Bachs. Nach Forkel war der Auftraggeber der Komposition Graf Hermann Carl von Keyserlingk, der krank war und an Schlaflosigkeit litt. Daher habe er bei Bach Klavierstücke „sanfteren und munteren Charakters“ bestellt, die ihm sein Cembalist Johann Gottlieb Goldberg nachts vorspielen sollte. Bach beschloss daher, ein Variationswerk zu schaffen, obwohl dieser wie Forkel betont, das Komponieren von Variationen als undankbar empfand.<sup>138</sup> Forkels Darstellungen werden jedoch oftmals kritisiert. Niemöller bezeichnet Forkels Darstellung beispielsweise als romantische Dichtung, die Anspruch auf musikhistorische Wahrheit erhebt.<sup>139</sup> Niemöller kritisiert den hochromantischen Kunstbegriff, der nicht mit Bachs Kunstbegriff übereinstimmt.

---

<sup>137</sup> Vgl.: Bloemsaat-Voerknecht (2006), S. 185

<sup>138</sup> Vgl.: Bloemsaat-Voerknecht (2006), S. 185

<sup>139</sup> Vgl.: Niemöller (1985), S. 4

### 3.6.2 Struktur und Variationsform

Bei der Beschreibung der Struktur und der Variationsform der Goldbergvariationen halte ich mich an die Darstellung von Ingrid Kaußler in ihrem Werk *Die Goldbergvariationen von J. S. Bach*.

Bei einer Variation kann man von einer Melodie, einem Bass oder einer Harmoniefolge ausgehen. Eine Aria wird als Thema genommen; Melodie und Bassführung waren nicht verbindlich, Abweichungen waren üblich, man hielt sich aber an die Harmoniefolge. Der Takt und das Tempo konnten in jeder Variation variieren, da das Thema und somit jede Variation ein geschlossenes Ganzes ist.<sup>140</sup>

Die Variation kann von einer Harmoniefolge ausgehen, wo der Schwerpunkt auf dem Gefühl liegt, der Inhalt verändert sich jedoch permanent. Wird eine Melodie variiert, gibt es ein Thema, das Gefühl verändert sich hier frei. Kaußler beschreibt die Nachteile der harmoniekonstanten Variation; hier bleibt das Gefühl, das sich erweitern und vertiefen sollte immer gleich und unverändert; die Variationen werden zu einem „losen Bündel wechselnder Bilder“.<sup>141</sup> Sie bezeichnet die harmoniekonstante Variation als den „Sanguiniker unter den Variationsarten.“<sup>142</sup>

Die *Goldbergvariationen* bestehen aus 32 Teilstücken. Das erste Stück ist eine Aria. Diese Themen-Aria kommt bereits im zweiten *Clavier-Büchlein* für Anna Magdalena Bach von 1725 vor.<sup>143</sup> Die Aria eröffnet das Musikstück und schließt es, gefolgt von 30 Variationen, als letztes Teilstück auch wieder ab.

Bach wählte für seine *Goldbergvariationen* eine Mischform der Variationsarten. Er übernahm von der Ostinatio-Variation das Prinzip des Bass-Themas als melodische Wegweisung. Das Thema dient Bach als Gerüst, das er auf „lebendigste Weise“ ausgestaltet. Das üblicherweise auf 8 Takte beschränkte Ostinato-Thema erweiterte er auf 32 Takte. „Es vollzieht nun in 16 Takten den Weg zur Dominante, in weiteren 16 den Weg zurück zur Tonika.“<sup>144</sup> Jede Variation ist selbstständig und „schreitet den vollen Gang der zweiteiligen Liedform mit Wiederholungen der Teile a und b aus“; somit stand eine „Vielzahl in Takt und Rhythmus verschiedener Charaktere“ bereit -

---

<sup>140</sup> Vgl.: Kaußler (1985), S. 92 f.

<sup>141</sup> Vgl.: Kaußler (1985), S. 93

<sup>142</sup> Vgl.: Kaußler (1985), S. 93

<sup>143</sup> Vgl.: Niemöller (1985), S. 20

<sup>144</sup> Vgl.: Kaußler (1985), S. 97

Jede Variation hält sich streng an das Thema.<sup>145</sup> Der Bass dient als Grundlage und leitet die Begleitstimmen. Zwei Variationen (18 und 22) ähneln sich in ihrer Melodik, die Struktur ist jedoch verschieden. Die übrigen 28 Variationen sind „in ihren melodischen Ideen immer wieder ganz neu, ganz überraschend, setzen immer woanders an.“<sup>146</sup>

Der Rhythmus bzw. die Rhythmen weisen dem Musikstück Richtungen zu. Vorerst ein Dreier-Rhythmus, der „eine Reihenfolge unterschiedlicher Variationen aufstellt- auf eine freie wechselnde Variation, folgt eine spielerisch-virtuose und, als dritte, eine kanonische Variation.“<sup>147</sup> Kaußler erklärt in ihrem Werk *Die Goldbergvariationen von J. S. Bach*, dass sich diesem Dreier-Rhythmus ein zehnstufiger, ansteigender Gang von der Prim zur None und zum Quodlibet, das die Stellung der Dezim einnimmt, überlagert.<sup>148</sup> Für Kaußler ist darin nicht nur ein Spiel mit Zahlen gegeben, sondern auch ein Entwicklungsgang, in dem rätselhafte Parallelen auftreten. Freiheit und Gebundenheit vereinigen sich somit durchwegs in den *Goldbergvariationen*.

---

<sup>145</sup> Vgl.: Kaußler (1985), S. 97

<sup>146</sup> Vgl.: Kaußler (1985), S. 97

<sup>147</sup> Vgl.: Kaußler (1985), S. 98

<sup>148</sup> Vgl.: Kaußler (1985), S. 98

### **3.7 Der Untergeher und Die Goldbergvariationen**

Die *Goldbergvariationen* bilden einen Rahmen, der den gesamten Roman einfasst. Erwähnt werden sie bereits im dritten Satz. Interessant ist, dass der Erzähler angibt, dass er die *Goldbergvariationen* vor seiner Abreise nach Chur noch einmal gehört hat, eine Information, die also noch auf die Zeit vor dem eigentlichen Einsetzen der Handlung des Romans zurückgeht. Die *Goldbergvariationen* bilden auch den Abschluss, das Ende des Romans, denn der Erzähler hört sie sich am Ende noch einmal auf dem Plattenspieler an. Somit umschließen sie das gesamte Werk und sind permanent präsent; denn sie werden thematisch wie formell regelmäßig eingebunden.

Im Folgenden werde ich zuerst auf inhaltliche Anspielungen näher eingehen, um im Anschluss daran einige sprachliche Verweise darzustellen.

#### **3.7.1 Inhaltliche Anspielungen auf die *Goldbergvariationen***

Wenn der Erzähler im *Untergeher* von den Neurosen und Tyranneien Wertheimers spricht, die dieser seine Schwester spüren lässt, verweist er höchstwahrscheinlich geschickt auf die Entstehungsgeschichte der *Goldbergvariationen*, die ich bereits kurz erwähnt habe.

Während die *Goldbergvariationen* doch nur zu dem Zweck komponiert worden sind, die Schlaflosigkeit eines lebenslänglich an Schlaflosigkeit Leidenden erträglich zu machen, dachte ich, haben sie Wertheimer umgebracht. Zur *Gemühtsergetzung* waren sie ursprünglich komponiert worden und haben fast zweihundertfünfzig Jahre danach einen hoffnungslosen Menschen, eben Wertheimer, umgebracht, dachte ich auf dem Weg nach Traich.<sup>149</sup>

Hier gibt der Erzähler den Grund der Komposition der *Goldbergvariationen* an, die Schlaflosigkeit des Graf Hermann Carl von Keyserlingk.

---

<sup>149</sup> U, S. 143

An anderer Stelle fordert Wertheimer seine Schwester auf, mitten in der Nacht aufzustehen, um ihm vorzuspielen:

Die Schwester habe um ein oder zwei Uhr in der Nacht aufstehen und sich ihren Schlafrock anziehen und in sein Zimmer kommen und sich an das Harmonium setzen müssen in dem kalten Zimmer und Händel spielen, (...). Er hatte sich von ihr vorspielen lassen, um wieder einschlafen zu können, (...), denn der Herr Wertheimer litt ja immer an der Schlaflosigkeit, (...).<sup>150</sup>

An dieser Stelle ist die Schlaflosigkeit und die Musik als heilende, therapeutische Wirkung Thema. Dass hier auf die Entstehungsgeschichte verwiesen wird, sei jedoch meiner Meinung nach in Zweifel zu ziehen. Bloemsaat-Voerknecht ist hingegen davon überzeugt, dass hier die Schlaflosigkeit des Grafen Keyserlingk persifliert wiedergegeben ist. Sie behauptet, „die Schwester stehe hier für Johann Gottlieb Goldberg, das Harmonium für das Cembalo, auf dem gespielt werden musste, die Musik Händels für die *Clavier Übung* von Bach und Wertheimer steht in dieser Entstehungsgeschichte für den Grafen Keyserlingk“. <sup>151</sup>

### **3.7.2 Sprachliche Strukturen in *Der Untergeher* als Verweis auf die musikalische Struktur der *Goldbergvariationen***

Köpnick befasst sich in seinem Aufsatz *Goldberg und die Folgen* mit der Gewalt der Musik in Bernhards Werk und sieht im Roman *Der Untergeher* den Versuch,

(...) einen literarischen Ersatz für die „Goldbergvariationen“ zu finden.<sup>152</sup>

Welche sprachlichen Strukturen verweisen hier jedoch nun gezielt auf die *Goldbergvariationen*? Welchen literarischen Ersatz findet Bernhard für die musikalischen Strukturen? Diesen Fragen soll im Folgenden nachgegangen werden.

---

<sup>150</sup> U, S. 148

<sup>151</sup> Vgl.: Bloemsaat-Voerknecht (2006), S. 190

<sup>152</sup> Vgl.: Köpnick (1992), S. 285

Der Erzähler im *Untergeher* berichtet von dem Beginn einer Freundschaft, als er Wertheimer und Glenn kennen lernte und mit ihnen den Sommer während des Horowitzkurses in einem Haus außerhalb der Stadt verbrachte, um zu üben.

Hens schließt in seiner *Trilogie der Künste* daraus, dass die drei Figuren, um an diesem isolierten Ort Konflikte zu vermeiden, irgendeine Form der Zusammenarbeit finden müssen; sie müssen eine gemeinsame Struktur finden und folgert weiter, dass sie sich in ihrem pianistischen Werk und im Leben kontrapunktisch zueinander verhalten.<sup>153</sup>

Der Erzähler im *Untergeher* nimmt an, dass sein Leben und seine Karriere ursächlich mit dem seiner Freunde zusammenhängen und führt auch permanent als auslösendes Moment für Wertheimers Selbstmord das Verhältnis zu dem gemeinsamen, erfolgreichen Freund Glenn Gould an.<sup>154</sup> Die Stimmen der drei Freunde spielen also zusammen, sind voneinander abhängig und bilden eine gemeinsame, musikalische Struktur. Hens beschreibt die Stimmen wie folgt:

Es verhält sich also wie mit den Stimmen in einer kontrapunktischen Komposition, deren Veränderungen nur aus dem Gesamtbild, d. h. aus dem Zusammenspiel mit den anderen Stimmen heraus, erklärbar sind.<sup>155</sup>

(...) daß sich die Figuren wie in einer musikalischen Komposition kontrapunktisch zueinander verhalten, daß sich also die Stimm- bzw. Lebensläufe direkt aufeinander beziehen.<sup>156</sup>

Die Figur des Glenn Gould ist, wie Hens formuliert, *tonangebend*. Er ist der erfolgreiche, virtuose Klavierspieler, der Wertheimer und den Erzähler in die Mittelmäßigkeit katapultiert; wenn auch nicht bewusst sondern lediglich durch seine einzigartige Klavierkunst.

Wertheimer entwickelt sich stets als der Untergeher mit einer resignierenden Abwärtsbewegung, während der Erzähler, als einzig Überlebender der drei Freunde, „mit relativer Konstanz (...) sein *ostinato* in Form des allgegenwärtigen „dachte ich“ beiträgt.“<sup>157</sup> Bernhard gelang es mit dem Werk also eine „einzigartige Komposition,

---

<sup>153</sup> Vgl.: Hens (1999), S. 31

<sup>154</sup> Vgl.: Hens (1999), S. 32

<sup>155</sup> Hens (1999), S. 32

<sup>156</sup> Hens (1999), S. 36

<sup>157</sup> Vgl.: Hens (1999), S. 33

bestehend aus drei Stimmen, die jeweils von einer der Figuren repräsentiert werden“<sup>158</sup>, zu schaffen. Die Stimmen und die Lebenswege der drei Freunde kreuzen sich immer wieder, fallen zusammen, überlagern sich, werden wiederholt und variiert und gleichen somit der so genannten *Fugenkomposition*:

Im Prinzip der polyphonen Behandlung von Stimmen, der Überlagerung und anschließenden erzählerisch-linearen Wiederherstellung, liegt die ausgesprochen musikalische Qualität der Bernhardschen Prosa.<sup>159</sup>

Bloemsaat-Voerknecht kritisiert in ihrem Werk die Thesen, die Hens aufstellt, weil er sie nur anschneidet und unerklärt lässt. Sie führt ihre Kritik aus; ein Ostinato-Bass mische sich nicht in kontrapunktische Stimmenwiederholungen. Der Ich-Erzähler müsse demnach für Hens Darstellung eine „Doppelfunktion innehaben, denn er erfüllt die zwingende Folge der kontrapunktisch geführten Stimmen, ist aber zugleich Ostinato-Bass.“<sup>160</sup> Diese beiden Positionen sind jedoch unvereinbar.

Hier möchte ich bemerken, dass Hens am Beginn seiner Analyse auf „die Gefahr der Überinterpretation“<sup>161</sup> hinweist und durch ein kontinuierliches „Meiner Meinung nach“ klarstellt, dass dies seine Betrachtungsweise und Interpretation zeigt.

Eine schlüssige Parallele erscheint mir Köpnick's Vergleich der letzten Variation am Ende des Roman *Der Untergeher* mit dem *Quodlibet* der *Goldbergvariationen*:

Die ins Burleske gesteigerte letzte Variation des Romans, der Bericht von Franz über den makabren Abgesang Wertheimers, vertritt dann bezeichnenderweise das genaue Gegenstück zu der dreißigsten Variation der polyphonen „Clavierübung“ Bachs, dem „Quodlibet“. Denn so wie das „Quodlibet“ dem einfachen Straßenlied einen Platz in den „Goldbergvariationen“ einräumte, so ist es am Ende von „Der Untergeher“ dem simplen Holzknecht Franz überlassen, seine Version des zunächst durch den Erzähler, Wertheimer und Glenn so artistisch variierten Grundthemas vorzutragen.<sup>162</sup>

Resümierend stelle ich fest, dass es sehr schwierig ist, nachzuweisen, welche musikalischen Elemente der *Goldbergvariationen* – seien es Melodien, Harmonien,

---

<sup>158</sup> Vgl.: Hens (1999), S. 33

<sup>159</sup> Hens (1999), S. 33f.

<sup>160</sup> Vgl.: Bloemsaat-Voerknecht (2006), S. 201

<sup>161</sup> Vgl.: Hens (1999), S. 45

<sup>162</sup> Köpnick (1992), S. 289.

Tonarten oder Rhythmen – Bernhard in Form sprachlicher Strukturen in seinem Werk abgebildet hat.

Ich beschränke mich bei meiner Darstellung deshalb nur auf all jene Strukturen, die mir persönlich als klar nachvollziehbare Übertragungen erscheinen.

### **3.7.2.1 Die Aria im *Untergeher***

Bei meiner Kurzdarstellung der *Goldbergvariationen* habe ich bereits erwähnt, dass die Aria sie eröffnet und nach 30 Variationen auch wieder schließt.

Die Aria trägt das Thema und leitet die *Goldbergvariationen* ein. Im *Untergeher* bilden die ersten drei Sätze, die jeweils aus einem Absatz bestehen, die Aria. Sie erzählen einleitend bereits die gesamte Handlung bzw. die gesamte Geschichte des Romans. Man erfährt, dass Glenn Gould, der *bedeutendste Klaviervirtuose des Jahrhunderts*, einundfünfzigjährig gestorben ist, sowie dass Wertheimer sich umgebracht hat. Die Protagonisten des Romans werden demnach einleitend eingeführt und auch die *Goldbergvariationen* werden bereits erwähnt. Somit wird die Essenz, um die es sich im übrigen Roman drehen wird, bereits in diesen ersten drei Absätzen dargestellt.

Interessant ist, dass der gesamte Rest des Romans aus einem einzigen „Absatz“ besteht, das heißt, dass auf den verbleibenden 99 Seiten des Romans die Geschichte in einem, ohne Absätze, erzählt wird. Dieser Rest, dieser vierte Absatz des Romans besteht aus den unzähligen Variationen, die Themen und Motive immer wieder aufgreifen, wiederholen und variieren.

Zusammenfassend lässt sich also feststellen, dass in den ersten drei Sätzen bzw. Absätzen bereits die wichtige Information geliefert wird; die Tatsachen werden im folgenden jedoch erweitert, wiederholt und variiert wiedergegeben.

Im ersten (Ab)Satz erfährt man, dass Glenn Gould ein Freund des Ich-Erzählers und aufgrund des Personalpronomens „unser Freund“ ein gemeinsamer Freund

gewesen ist und mit 51 Jahren gestorben ist. Des Weiteren erfährt man, dass der Ich-Erzähler in ein Gasthaus eintritt.

Im zweiten (Ab)Satz wird Wertheimer eingeführt, man erfährt, dass Glenn Gould eines natürlichen Todes gestorben ist und nicht wie Wertheimer Selbstmord begangen hat.

Im dritten (Ab)Satz spricht der Erzähler bereits von den *Goldbergvariationen* und von der *Kunst der Fuge* im Rahmen eines viereinhalbmonatigen Aufenthalts in New York zum Zwecke der *Klavierexerzitien*.

Bereits im ersten Satz, wie auch im dritten Satz wird die Struktur des „dachte-Ich“ verwendet, die den gesamten Roman durchziehen wird.

Im vierten Satz erfahren wir, dass die drei Freunde vor 28 Jahren bei Horowitz studiert haben. Bloemsaat-Voerknecht bezeichnet diese einführenden Sätze als die *Aria des Romans*, in der die „Basslinie, die Themenlinie, die den Rest des Romans durchziehen wird, schon vorgezeichnet ist.“<sup>163</sup>

Dieses Material ist die Basis des zu Berichtenden, so wie der Ostinat Bass in den *Goldbergvariationen* das thematische Grundmaterial vorstellt, das den ganzen Variationszyklus bestimmt.<sup>164</sup>

Die *Goldbergvariationen* werden auch bereits am Beginn *kursiv* gedruckt erwähnt. Im Anschluss erscheinen sie im Laufe des Romans immer wieder und bilden wie die Aria auch am Ende des Romans wieder den Abschluss.

Die Aria eröffnet und schließt wie gesagt die Goldbergvariationen; gleichzeitig deutet sie jedoch auf „eine Wiederholbarkeit und Offenheit“<sup>165</sup> hin.

In Bachs *Goldbergvariationen* wiederholt sich die Aria am Ende noch einmal. Am Ende des Romans *Der Untergeher* wird die Struktur zwar nicht wortwörtlich wiederholt, die Goldbergvariationen bilden aber dennoch den Abschluss, der auf eine Offenheit deutet. Der Erzähler bleibt zurück und hört sich noch einmal die Goldbergvariationen an, die auf dem offenen Plattenspieler liegen:

---

<sup>163</sup> Vgl. Bloemsaat-Voerknecht (2006), S. 202f

<sup>164</sup> Bloemsaat-Voerknecht (2006), S. 203

<sup>165</sup> Vgl. Bloemsaat-Voerknecht (2006), S. 203

Ich bat den Franz, mich für einige Zeit in Wertheimers Zimmer allein zu lassen, und legte mir Glens *Goldbergvariationen* auf, die ich auf Wertheimers Plattenspieler liegen gesehen hatte, der noch offen war.<sup>166</sup>

Bloemsaat-Voerknecht sieht in diesem Endsatz, in der „Abschluss-Aria“ einen Neuanfang für den Erzähler, denn die Musik wird ihm „Klarheit“ über Glenn Gould und Wertheimer verschaffen<sup>167</sup> und zum Schreiben verhelfen.

Eine weitere sehr interessante Parallele in der Struktur der beiden Kunstwerke erscheint mir die zahlentechnische Übereinstimmung. Die Aria eröffnet wie bereits erwähnt die *Goldbergvariationen* und schließt sie nach 30 Variationen auch wieder. Bernhard verwendet in seinem Roman das Wort *Aria* nur zwei Mal, das Wort *Goldbergvariationen* wird jedoch insgesamt genau 32 Mal verwendet.<sup>168</sup> Obwohl es sich hierbei um eine Interpretation handelt, erscheint mir der Hinweis von Bloemsaat-Voerknecht doch sehr schlüssig.

### 3.7.2.2 Sagte er – dachte ich

Die Inquit- und Cogitat-Formeln „sagte er“ und „dachte ich“ ziehen sich durch den gesamten Roman *Der Untergeher*. Mit der Konstruktion, der Inquit-Formel „sagte ich“ tritt der Erzähler in den Hintergrund<sup>169</sup>, man hört als LeserIn gewissermaßen mit. Mit der Konstruktion „sagte er, dachte ich“ hören wir nicht mehr mit sondern erfahren die Gedanken und Ereignisse nur durch den Erzähler, wodurch wir *nicht mehr „mithören“, sondern nur noch „mitdenken“ können*<sup>170</sup>. Immer wieder und permanent durchzieht das „dachte ich“ den Roman, man wohnt den Gedanken des Erzählers also still bei.

Köpnick betont, dass es in der Literatur nicht möglich ist, zwei Stimmen gleichzeitig erklingen zu lassen so wie dies beim Kontrapunkt in den Kompositionen der Fall ist.

---

<sup>166</sup> U, S. 157

<sup>167</sup> Vgl.: Bloemsaat-Voerknecht (2006), S. 203

<sup>168</sup> Vgl.: Bloemsaat-Voerknecht (2006), S. 206

<sup>169</sup> Vgl.: Bloemsaat-Voerknecht (2006), S. 208

<sup>170</sup> Vgl.: Bloemsaat-Voerknecht (2006), S. 208

Er fügt jedoch hinzu, dass Bernhard mit seiner *dachte-ich-Konstruktion* diesem Prinzip der Stimmüberlagerung und *Verschachtelungstechnik* sehr nahe käme:<sup>171</sup>

Besonders in „Der Untergeher“ kann dieser Vielstimmigkeit ein kontrapunktischer Charakter nicht abgesprochen werden, da alle derart neben dem Erzähler zu Wort kommenden Stimmen (Wertheimer, Glenn, die Schwester, die Wirtin, Franz) immer wieder das in den ersten drei Abschnitten umrissene Grundthema aufnehmen und entfalten.<sup>172</sup>

Er vergleicht, an die These der musikalisch-literarischen Polyphonie im *Untergeher* anschließend, die letzte Variation mit dem *Quodlibet* der *Goldbergvariationen*. Diesen Vergleich habe ich bereits im Abschnitt zur Übernahme *sprachlicher Strukturen in Der Untergeher als Verweis auf die musikalische Struktur der Goldbergvariationen* behandelt und Köpnick in diesem Zusammenhang auch zitiert.

### **3.8 Die sprachliche Musikalität in *Der Untergeher***

#### **3.8.1 Bernhards kunstvolle Sprachstilisierung. Ein kurzer Abriss**

Bernhards Sprache ist zusammenfassend gekennzeichnet durch permanente Wiederholungen, Variationen, eine Fülle an rhetorischen Figuren – allen voran die Übertreibung –, Wortspiele, syntaktisch durch die Verwendung zahlreicher Nebensätze, was die Verschachtelungstechnik ausmacht und natürlich durch das grotesk-absurd-Anmutende seines Schreibens und seiner Neologismen.

Schmidt-Dengler spricht von Bernhards *Sprache der Totalität und Ausschließlichkeit*<sup>173</sup> und bezeichnet Bernhard als den *Übertreibungskünstler*.

Bernhard spricht im Interview mit Krista Fleischmann über seine beruflichen Erfahrungen als Journalist und erwähnt in diesem Zusammenhang seinen Hang zur Übertreibung:

---

<sup>171</sup> Vgl.: Köpnick (1992), S. 288

<sup>172</sup> Köpnick (1992), S. 288 f.

<sup>173</sup> Vgl.: Schmidt-Dengler (1986), S. 11

(...), wenn drei Tote waren, warn's bei mir immer sieben (...). Ich hab' der Zeitung immer zu einem gewissen Erfolg verholfen durch Falschmeldungen und Übertreibungen, die ich ja beibehalten habe. Ich übertreibe ja in allem und jedem.<sup>174</sup>

Ironie ist ein entscheidendes Merkmal für Komik. Bernhard bedient sich dieses Mittels häufig, um mit Sprache zu spielen. Ironie in der Literatur hat unter anderem zum Zweck, den Menschen zu belehren, sich von seinem beschränkten Denken zu lösen um auf ein höheres Verständnis schließen zu können. Ironie wohnt auch der Bernhardschen Sprache stets inne und verweist auf diesen philosophischen Anspruch:

Philosophisch ist die Ironie insofern zu fassen, als sich mit ihr immer etwas verbindet, das unendlich, unabgeschlossen, unbegrenzt ist. Das ergibt eine ironische Spannung zu allem irdisch Abgeschlossenen und Begrenzten.<sup>175</sup>

Ein weiteres interessantes Charakteristikum Bernhardscher Sprache ist die Neurose. Das neurotische Verhalten der Figuren in Bernhards Werken kann man nicht leugnen. So wie Bernhard neurotisch seine Sprachspiele vollzieht und sich einem permanenten *Wiederholungszwang*<sup>176</sup> hingibt, so sind die Figuren seiner Werke stets mit neurotischen Zügen ausgestattet. Als Beispiel nenne ich Bruscon aus Bernhards Stück *Der Theatermacher*. Bruscon weist unzählige neurotische Eigenschaften auf, wenn er beispielsweise auf ein Rosshaarpolster besteht, denn er könne auf keinem anderen Polster schlafen. Des Weiteren komme für ihn als Getränk ausnahmslos *Römerquelle Mineralwasser* in Frage. Penibelst hält Bruscon an diesen Wünschen fest. Frittatensuppe bezeichnet er als *Existenzsuppe* und misst ihr somit einen übertrieben hohen Stellenwert bei, der weit über die Grenzen der gewohnten Vorlieben hinausgeht:

Leberknödelsuppe  
oder Frittatensuppe  
das war immer die Frage  
bis ich mich endgültig  
für die Frittatensuppe entschieden habe  
(...)

---

<sup>174</sup> Bernhard (1991), S. 268

<sup>175</sup> Schmidt-Dengler (1996), S. 15

<sup>176</sup> Vgl. Kuhn (1996), S. 14

Sozusagen unsere Existenzsuppe<sup>177</sup>

Durch diese Charakterisierung der Figuren und ihr bedingungsloses Beharren auf von außen betrachtet wirkende Nichtigkeiten, kommt immer wieder das Gefühl der Komik auf, das stets durch einen grotesk-absurden Nachgeschmack gekennzeichnet ist:

Insgesamt wird bei Bernhard eine Welt vorgestellt, die irgendwie auch komisch erscheint, und es treten uns Menschen entgegen, auf die schließlich auch ein lächerliches oder groteskes Licht fällt.<sup>178</sup>

Die Groteske, die als komischer Aspekt Thomas Bernhards Texten immer wieder auftaucht, ist Teil seiner sprachlichen *Übertreibungskunst*.

Das Groteske ist ein Phänomen, das etwas Uernstes an sich hat, denn es handelt sich immer um eine vereinseitigende, radikalisierte und verzerrende Übertreibung, die das Ungereimte in sich enthält.<sup>179</sup>

Das Auseinanderklaffen von Welten, die in einer Person zusammenkommen, erzeugt den komischen, verfremdenden Effekt Bernhardscher Texte. Als Beispiel nenne ich hier erneut Bruscon, der mit dem höchsten Kunstanspruch in einem dreckigen Gasthof in Utzbach gelandet ist, um dort seine *Weltkomödie* aufzuführen:

Die komischen Effekte in der Sprache des Theatermakers Bruscon resultieren aus der ständigen Kollision gegensätzlicher Sphären und üblicherweise getrennter Bereiche. (...) Bruscons Anspruch des Klassischen, des Menschheitlichen, steht als Realität das dumpfe Provinzwirtshaus gegenüber, in das der Theaterprinzpal nicht einmal zum Wasserlassen gehen möchte.<sup>180</sup>

Hier sehe ich eine Parallele zum *Untergeher*. In der Figur Wertheimers trifft das hohe Philosophisch-Geistige auf das plumpe Dreckig-Körperliche: Wertheimers körperlich-sexuelle Vereinigung mit der derben Wirtin:

---

<sup>177</sup> Bernhard: Der Theatermacher (1988), S. 38 ff.

<sup>178</sup> Weiss (1995), S. 21

<sup>179</sup> Weiss (1995), S. 12

<sup>180</sup> Fues (1995), S. 401

Der Überästhet im Dreckbett, dachte ich. Der Sensibilist, der fortwährend glaubte, nur mit Schopenhauer, Kant, Spinoza leben zu können, in mehr oder weniger großen Zeitabständen mit der Wirtin von Wankham unter der groben Hühnerfederdecke.<sup>181</sup>

### 3.8.2 Thomas Bernhards musikalische Schreibkunst

Bernhard spricht über die Musikalität, die charakteristisch für seine Sprache ist und bezeichnet im Gespräch mit Rambures die *musikalische Komponente* als Voraussetzung für das Verständnis seiner Literatur. Er betont, dass zuerst die Musik da ist und erst dann seine Sprache; das gesagte bzw. geschriebene Wort:

Um darauf zurückzukommen, wie ich meine Bücher schreibe: Ich würde sagen, es ist eine Frage des Rhythmus und hat viel mit Musik zu tun. Ja, was ich schreibe, kann man nur verstehen, wenn man sich klarmacht, daß zuallererst die musikalische Komponente zählt und daß erst an zweiter Stelle das kommt, was ich erzähle. Wenn das erste einmal da ist, kann ich anfangen, Dinge und Ereignisse zu beschreiben. Das Problem liegt im Wie. Leider haben die Kritiker in Deutschland kein Ohr für die Musik, die für den Schriftsteller so wesentlich ist. Mir verschafft das musikalische Element eine ebenso große Befriedigung, da ja zum Vergnügen an der Musik noch das an dem Gedanken dazukommt, den man ausdrücken will.<sup>182</sup>

### 3.8.3 Kriterien sprachlicher Musikalisierung

Musik ist sprachähnlich. Ausdrücke wie musikalisches Idiom, musikalischer Tonfall sind keine Metaphern. Aber Musik ist nicht Sprache. Ihre Sprachähnlichkeit weist den Weg ins Innere, doch auch ins Vage. Wer Musik wörtlich als Sprache nimmt, den führt sie irre.<sup>183</sup>

Die Kriterien der sprachlichen Musikalität, die dem *Untergeher* seine rhythmische Struktur verleihen, sind Resultat eines Spiels mit der Sprache anhand der verschiedenen Methoden und Möglichkeiten der *Wiederholung* und *Variation*.

---

<sup>181</sup> U, S. 39

<sup>182</sup> In: Rambures (1983), S. 109

<sup>183</sup> Adorno (1984), S. 138

Im Interview mit Jean-Louis de Rambures spricht Bernhard von diesem Spiel als Antrieb für sein Schreiben:

Was mich zum Schreiben treibt, ist ganz einfach die Lust am Spiel. (...).<sup>184</sup>

Dieses Spiel mit der Sprache ist auch immer wieder in *Der Untergeher* spürbar. Eine interessante Stelle ist meiner Meinung nach folgender Satz, in dem Bernhard in Form einer Metaebene über sein Schreiben und seine Wortwahl reflektiert:

Der Bösendorfer war ihm nurnmehr noch ein Mittel dafür gewesen, seinen Geisteswissenschaftsweg musikalisch *auszugestalten*, hierher paßt dieses häßliche Wort, dachte ich.<sup>185</sup>

Jelinek betont in ihrem Aufsatz *Der Einzige. Und wir, sein Eigentum* Bernhards eigene Technik der *gesetzmäßig musikalischen Wiederholung*, die die Lesenden in ihren Bann zieht:

Und um den Schrecken nicht zuende denken zu müssen, hat der ausgebildete Musiker eine eigene Technik der Wiederholung entwickelt, aber in rhythmischer Gliederung, ähnlich einer ununterbrochenen Sinusschwingung, deren musikalischer Gesetzmäßigkeit sich niemand entziehen konnte, selbst wenn alles schon hundertmal gesagt war. So hat die Erfahrung des zu wenig Luft Kriegens den wüsten flammenden Atem des um sein Leben Sprechenden erzeugt.<sup>186</sup>

Huber beschreibt die Musikalität der Sprache Bernhards im *Untergeher* als Zusammenspiel unterschiedlicher sprachlicher und rhetorischer Mittel; es:

(...) wird die Musikalität der Schreibweise Bernhards im „Untergeher“ in Analysen der sprachlichen Mittel – Zitat, Stimmenüberlagerung, Übertreibung, Wiederholung, Negation, Verwendung rhetorischer Figuren wie Ellipse, Anapher, Parallelismus, Enumeratio – nachgespürt (...).<sup>187</sup>

Dieses Nachspüren kann als Versuch gesehen werden, musikalische Strukturen in der Sprache abzubilden.

---

<sup>184</sup> Rambures (1983), S. 109

<sup>185</sup> U, S. 101

<sup>186</sup> Jelinek (1989), S. 159 f.

<sup>187</sup> Huber (1995), S. 59

Ich werde nun näher auf die Kunst der *Variation* eingehen, die Bernhard in seinem Spiel mit der Sprache an die Spitze treibt. Chantal Thomas beschreibt in ihrer Darstellung die *Variation* als Lieblingsform und Lieblingsprinzip Bernhards bei seinem Sprachspiel:

Thomas Bernhard (...) compose ses livres dans une parfaite maîtrise musicale. La variation est sa forme de prédilection.<sup>188</sup>

Bei der Analyse der einzelnen Passagen und dem Vergleich der französischen Übersetzungen, liegt das Augenmerk umso mehr auf den unterschiedlichen Variationen – seien es semantische Motive oder syntaktisch einzelne Worte und Satzteile, die Bernhard kunstvoll bis ans Äußerste in Form von Variationen immer wieder wiederholt.

### 3.8.3.1 Variation

Aber es ist alles Unsinn, was wir reden, sagte er, dachte ich, gleich, was wir sagen, es ist Unsinn und unser ganzes Leben ist eine einzige Unsinnigkeit. Das habe ich früh begriffen, kaum habe ich zu denken angefangen, habe ich das begriffen, wir reden nur Unsinn, alles, was wir sagen, ist Unsinn, aber auch alles, was uns gesagt wird, ist Unsinn, wie alles, was überhaupt gesagt wird, es ist in dieser Welt nur Unsinn gesagt worden bis jetzt und, sagte er, tatsächlich und naturgemäß nur Unsinn geschrieben worden, was wir an Geschriebenem besitzen, ist nur Unsinn, weil es nur Unsinn sein kann, wie die Geschichte beweist, sagte er, dachte ich.<sup>189</sup>

Als Variation bezeichne ich nachfolgend all jene Textstellen, in denen bestimmte Gedanken oder Geschehnisse in Form von Wörtern, Wortgruppen und Sätzen immer wieder variiert wiederholt werden. Der Erzähler berichtet von einer Sache und variiert diese Information permanent. Dabei verzichtet er auf die üblicherweise angewandte Form, Satzteile durch Pronomen zu ersetzen. Er wiederholt die Verben, Substantive und Eigennamen immer wieder wortwörtlich, was gegen die „Regeln“ einer natürlichen Ökonomie des Textes verstößt und den Text als künstliches Konstrukt erscheinen lässt. Die Musikalität, die den Worten und Satzgefügen

---

<sup>188</sup> Thomas (1990), S. 6

<sup>189</sup> U, S. 65

innewohnt, verleiht dem Text jedoch den Zauber, der zum Weiterlesen anregt und die Langeweile vor ihrem Aufkommen im Keim erstickt.

Nachfolgend möchte ich kurz auf die *Krankenhaus-Variation* eingehen, um kurz darzustellen, auf welche Arten Motive variiert werden können. Ich werde mich mit weiteren sehr interessanten Textpassagen später im Zuge des Vergleichs mit der französischen Übersetzung befassen.

Diese Variation handelt von der Faszination Wertheimers für Krankenhäuser. Das „Motiv“, die Krankheit, wird permanent variiert, wiederholt und gesteigert.

Am liebsten und am eindringlichsten las er medizinische Schriften und immer wieder führten ihn seine Wege in die Kranken- und Siechenhäuser, in die Altersheime und in die Totenhallen. Diese Gewohnheit hatte er bis zuletzt gehabt, obwohl er die Krankenhäuser und die Siechenhäuser fürchtete, die Altersheime und Totenhallen, war er doch immer wieder in diese Krankenhäuser und Siechenhäuser und Altersheime und Totenhallen hineingegangen. Und ging er nicht in Krankenhäuser hinein, weil es ihm nicht möglich gewesen war, so las er Schriften oder Bücher über Kranke und über Krankheiten und Bücher oder Schriften über Sieche, wenn er keine Gelegenheit hatte, in Siechenhäuser hineinzugehen, oder las Schriften und Bücher über Alte, wenn er nicht in Altersheime gehen konnte, und Schriften und Bücher über Tote, wenn er keine Gelegenheit hatte, in Totenhallen zu gehen. Wir wollen naturgemäß den praktischen Umgang mit den uns faszinierenden Gegenständen, sagte er einmal, also vor allem den Umgang mit Kranken und Siechen und Alten und Toten, weil uns der theoretische nicht genügt, aber über lange Perioden sind wir auf den theoretischen Umgang angewiesen, wie wir ja auch sehr lange Zeiten, was die Musik betrifft, auf den theoretischen Umgang angewiesen sind, so er, dachte ich.<sup>190</sup>

Bloemsaat-Voerknecht hat die Wörter, die sich permanent wiederholen, herausgefiltert und folgende Struktur der Entwicklung der Motive erkannt:

Kranken-, Siechenhäuser, Altersheime, Totenhallen  
Krankenhäuser, Siechenhäuser, Altersheime, Totenhallen  
Krankenhäuser, Siechenhäuser, Altersheime, Totenhallen  
Krankenhäuser, Schriften oder Bücher über Kranke und über Krankheiten  
Bücher oder Schriften über Sieche, Siechenhäuser  
Schriften und Bücher über Alte, Altersheime

---

<sup>190</sup> U, S. 60f

Sie behauptet im Rahmen ihrer Analyse, dass diese sprachlichen Motive musikalischen Motiven ähneln, da musikalische Motive auch verändert und variiert werden können. Das erste Motiv bilden die Orte, die Institutionen „Krankenhäuser“, „Siechenhäuser“, „Altersheime“ und „Totenhallen“.<sup>192</sup> Diese Motive ähneln sich, variieren jedoch insofern, als sich in jedem der Institutionen verschiedene „Gruppen“ von Menschen befinden. (Kranke in Krankenhäusern, Dahinsiechende in Siechenhäusern, Alte in Altersheimen und letztendlich Tote in Totenhallen). Die nächsten Motive, vergrößert und variiert, bilden die „Schriften oder Bücher“ über die Personen, die in den Institutionen verweilen. „Schriften oder Bücher über Alte, Altersheime“ und am Ende ist das Motiv stark verkürzt: „Kranken Siechen Alten Toten“.<sup>193</sup>

Im Folgenden fasse ich meine Erkenntnisse zur Bedeutung der Musik im *Untergeher*, noch einmal kurz zusammen.

### **3.9 Zusammenfassung *Der Untergeher* und die Musik**

Im Prosawerk *Der Untergeher* befasst sich Bernhard, wie bereits eingehend dargestellt, intensiv mit dem Thema Musik. Auf unterschiedlichste Weise spielt er mit dem musikalischen *Themenkomplex* und bringt dieses Spiel auch in seiner Sprache zum Ausdruck. Huber bezeichnet aus diesem Grund den Roman *Der Untergeher* als

(...) einen Höhepunkt in der Bernhardschen Auseinandersetzung mit dem Themenkomplex Musik, Genie, Wahnsinn, Streben nach und Scheitern an der Vollendung, Tod bzw. Selbstmord und Rettung des Ich-Erzählers (...)<sup>194</sup>

---

<sup>191</sup> Vgl.: Bloemsaat-Voerknecht (2006), S. 217

<sup>192</sup> Vgl.: Bloemsaat-Voerknecht (2006), S. 217

<sup>193</sup> Vgl.: Bloemsaat-Voerknecht (2006), S. 218

<sup>194</sup> Huber (1995), S. 59

Zum Zusammenhang von Musik und Sprache meint er außerdem: Es wird

(...) auf den musikgeschichtlichen Anspielungshorizont eingegangen, der von der historischen Person Glenn Goulds und dessen Einspielungen der Bachschen „Goldbergvariationen“ bis zu Verweisen auf die Parallele zwischen der Verarbeitung einer Esche zu Kleinholz und dem Abholzen der Weltesche in Wagners „Götterdämmerung“ reicht.<sup>195</sup>

Bernhards Figuren als Musikrezipienten sind geprägt von ihrer Liebe zur Musik und scheinen ohne Musik nicht leben zu können. Wie Bloemsaat-Voerknecht immer wieder betont, hinterlässt Bernhards intensive Beschäftigung mit Musik – wobei hier weniger der theoretische Zugang als vielmehr das eigene Hörerlebnis, das in Form von Opern- und Konzertbesuchen oder Musikhören zu Hause stattfindet, gemeint ist – ihre Spuren in seinen Werken.<sup>196</sup>

In *Der Keller schreibt* Bernhard über seine Faszination für Mozarts *Zauberflöte*. Er steigt auf den *Mönchsberg* hinauf zu seinem Lieblingsplatz, von wo aus er die Opern, die in der *Felsenreitschule* aufgeführt wurden, anhören konnte:

In dieser Oper, die ich in meinem Leben so oft als möglich gesehen und gehört habe, hatten sich mir alle musikalischen Wünsche auf die vollkommenste Weise erfüllt. Da saß ich unter dem Baum und hörte zu, und nichts auf der Welt hätte ich eingetauscht für diese Empfindung.<sup>197</sup>

Diese Spuren seiner intensiven Liebe zur Musik, drücken sich im Untergeher durch *die Persiflierung von Daten, Anekdoten und Zahlenstrukturen* um die im Werk zentrale Komposition, Bachs *Goldbergvariationen*, und um dessen außergewöhnlichen Interpreten Glenn Gould, aus.<sup>198</sup>

Bernhard bildet also in seiner Sprache musikalische Strukturen ab. Diese Analogie zur Musik, die er innerhalb seines Spiels mit der Sprache herstellt, ermöglicht aufmerksamen RezipientInnen ein außergewöhnliches Leseerlebnis, eine wahre

---

<sup>195</sup> Huber (1995), S. 59

<sup>196</sup> Vgl.: Bloemsaat-Voerknecht (2006), S. 228

<sup>197</sup> Ke, S. 225

<sup>198</sup> Vgl.: Bloemsaat-Voerknecht (2006), S. 228

Leselust. In *Der Untergeher* ist diese Analogie wie bereits dargestellt zweifelsohne als Verweis auf die Struktur Bachs *Goldbergvariationen* zu betrachten.

Bloemsaat-Voerknecht hält fest:

Bernhard hat ein ausgeklügeltes System und eine komplizierte Kompositionsstruktur angewendet, womit er – allerdings nur bis zu einem gewissen Grad – auf die Struktur der *Goldbergvariationen* selbst verweist. Er verwendet mit Vorliebe Zahlen, die in den *Goldbergvariationen* wichtig sind.<sup>199</sup>

Ich schließe mich Bloemsaat-Voerknechts Formulierung *bis zu einem gewissen Grad* an, da ich im Rahmen meiner Erforschung dieses Gebietes auf unzählige Interpretationen gestoßen bin, die ich als überinterpretiert und sehr weit hergeholt erachte.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Bernhard, dem die aktive Ausübung der Musik durch seine Krankheit zeitlebens versagt geblieben ist, diese Liebe zur Musik in seinen Werken auf unterschiedlichste Weise immer wieder abbildet und einfließen lässt:

Die Liebe zur Musik, die für ihn Lebensmittelpunkt gewesen sein muß, hat ihre Spuren in den literarischen Werken hinterlassen.<sup>200</sup>

Das nächste Kapitel soll einen Überblick über das wunderschöne, jedoch auch häufig undurchsichtige Gebiet der Übersetzung schaffen. Im Hinblick auf den Vergleich ausgewählter Textpassagen des *Untergehers* mit der französischen Übersetzung *Le naufragé*, erschien mir die Auseinandersetzung mit den Grenzen und Möglichkeiten literarischer Übersetzungen evident. Bevor ich also empirisch vorgehe und konkret einzelne Textstellen komparatistisch untersuche, möchte ich mich mit den Chancen und Problemen literarischer Übersetzungen befassen und im Zuge dessen ihre bedeutende kulturelle Dimension ein wenig beleuchten.

---

<sup>199</sup> Bloemsaat-Voerknecht (2006), S. 230

<sup>200</sup> Bloemsaat-Voerknecht (2006), S. 230

## 4. Die Übersetzung

### 4.1 Versuch einer Definition

Da es sich bei der Übersetzung um einen sehr komplexen Vorgang handelt und der Terminus mehrdeutig ist, gibt es keine allgemeingültige begriffliche Definition. Es gibt eher eine Fülle an Definitionen. Nachfolgend werde ich aus diesem Grund nur auf einige Definitionen näher eingehen und diese kurz darstellen.

Ich möchte mit der umfangreichen Definition von Friedmar Apel beginnen. Sie unterscheidet folgende fünf Grundbedeutungen des Begriffs *Übersetzung*:<sup>201</sup>

- Das Erklären einer fachsprachlichen Äußerung und die Übertragung in Wendungen der Alltagssprache.
- Die Übertragung von Lauten in Schrift (Transkription) und die Übertragung von einer Schrift in eine andere (Transliteration)
- Die Übertragung in ein anderes Medium (Beispielsweise die Verfilmung von Texten)
- Die intralinguale Übersetzung: *Die Wiedergabe von Äußerungen einer älteren Sprachstufe in einer anderen historischen Sprachstufe derselben Sprache*
- Die interlinguale Übersetzung: *Die Wiedergabe von Äußerungen einer natürlichen Sprache in einer anderen natürlichen Sprache*<sup>202</sup>

Die Fédération Internationale des Traducteurs (FIT), der internationale Übersetzerverband unterscheidet grob drei Arten des Übersetzens: Dolmetschen; technisches und wissenschaftliches Übersetzen und literarisches Übersetzen.<sup>203</sup>

Allgemein kann gesagt werden, dass Übersetzen die Übertragung eines Textes von einer Sprache, der so genannten Ausgangssprache (AS) in eine andere Sprache, die so genannte Zielsprache (ZS) besagt. Der Begriff *Übersetzen* bezeichnet die schriftliche Form und der Begriff *Dolmetschen* wird für die mündliche Form

---

<sup>201</sup> Vgl.: Apel/Kopetzki (2003), S. 1

<sup>202</sup> Vgl.: Apel/Kopetzki (2003), S. 1

<sup>203</sup> Vgl.: Apel/Kopetzki (2003), S. 2

gebraucht.<sup>204</sup> Hierbei ist wichtig, nicht wie bei der maschinellen Übersetzung, die sich im Informationszeitalter des 20. und 21. Jahrhunderts entwickelt hat, einzelne Wörter zu übersetzen; sondern vielmehr auf eine möglichst exakte Übertragung von Inhalten zu achten.

Sehr viele WissenschaftlerInnen befassten und befassen sich auch weiterhin mit der Frage der Definition des Begriffs *Übersetzung*. Nachfolgend werde ich eine kleine Auswahl unterschiedlicher Ansichten und Definitionen darstellen und diskutieren.

Oettinger beschreibt den Begriff der Übersetzung als *Ersetzen von Zeichen einer Sprache durch Zeichen einer anderen Sprache*; er hält jedoch fest, dass zwischen AS- und ZS-Elementen *Sinn-Identität* oder *Äquivalenz* bestehen soll.<sup>205</sup>

Oettinger ist stark von Projekten der automatischen Übersetzung der 50er und 60er Jahre geprägt – Faktoren wie Text und Empfänger werden bei ihm nicht berücksichtigt. Koller stellt im Bezug auf Oettingers Ausführungen fest:

Nicht nur werden die konnotativen Bedeutungen, der kommunikative Aspekt und pragmatische Faktoren vernachlässigt, auch die linguistischen Probleme der Zuordnung von ZS- zu AS-Einheiten im denotativen Bereich werden unterschätzt.<sup>206</sup>

Der *Text* nimmt bei Catfords Darstellungen hingegen eine zentrale Stellung ein. Auch bei dem Übersetzer H. Weinrich spielt der Text eine zentrale Rolle. Er geht von einer Übersetzung auf der Ebene des Textes aus im Gegensatz zur Wort-für-Wort-Übersetzung. Koller drückt dies aus, indem er die Ebene des Textes mit der *parole* vergleicht und die Ebene des Wortes mit der *langue*. Übersetzen geschieht demnach auf der Ebene der *parole*, der Äußerung von Textzusammenhängen. Hier spielt der kommunikative Aspekt eine bedeutende Rolle.<sup>207</sup> Der Kommunikationszusammenhang wird jedoch bei Catfords Darstellungen nicht beachtet.<sup>208</sup>

---

<sup>204</sup> Vgl. Metzeltin (2002), S. 454

<sup>205</sup> Vgl.: Koller (2004), S. 90

<sup>206</sup> Koller (2004), S. 90

<sup>207</sup> Vgl.: Koller (2004), S. 91

<sup>208</sup> Vgl.: Koller (2004), S. 91

Der kommunikative Aspekt spielt bei Wilss' Definition eine große Rolle. Er teilt den Übersetzungsprozess in zwei Phasen: die *Verstehensphase*, in der sowohl die Inhalts- als auch die Stilanalyse des AS-Textes stattfindet und die *Rekonstruktionsphase*, die den AS-Text in der Zielsprache reproduziert.<sup>209</sup> Bei dieser Reproduktion spielt der kommunikative Aspekt eine bedeutende Rolle.<sup>210</sup>

Bei der Darstellung von Vannerem und Snell-Hornby, dem *scenes-and-frames-Ansatz*, handelt es sich beim Übersetzungsprozess um einen schöpferischen Prozess, der sich innerhalb des Denkens des/der Übersetzers/in, des so genannten *Synthesezentrums* abspielt.<sup>211</sup>

Bei diesem Verfahren geht der/die Übersetzer/in beim Verstehen von Text A von einem vorgegebenen *frame* aus. *Frame* bezeichnet den Text mit seinen linguistischen Komponenten. Vannerem und Snell-Hornby führen genauer aus:

Dieser Text nun wurde von einem Autor erstellt, der dabei von seinem eigenen Erfahrungshintergrund, seinem Repertoire an z. T. prototypischen Szenen ausging. Der Gesamt-*frame* des Textes (und alle größeren und kleineren *frames* innerhalb des Textes) lösen kognitive *scenes* in der Vorstellung des Lesers aus.<sup>212</sup>

Hier spielt die Sprachkompetenz der/des Lesers/In eine bedeutende Rolle; jedoch auch jene der/des Autors/in, die/der die Intention so genau wie möglich sprachlich realisieren muss.

*Frames* und *scenes* variieren im Ausmaß, erstrecken sich vom Laut bis zum ganzen Satz oder einem größeren Textstück. Sie können auch aus mehreren miteinander verbundenen Elementen bestehen, die sich durch den gesamten Text ziehen. Auf diese Weise entsteht eine vollständige „Szene hinter dem Text“.<sup>213</sup>

Nachdem es, wie ich soeben zitiert habe, darum geht, *scenes* in der Vorstellungswelt der LeserInnen auszulösen, muss der Übersetzer:

Ausgehend von den erfaßten *scenes* (...) nach passenden *frames* in der ZS suchen, welche die gewünschten *scenes* beim Adressaten der Übersetzung hervorrufen. Zu

---

<sup>209</sup> Vgl.: Koller (2004), S. 92

<sup>210</sup> Vgl.: Koller (2004), S. 92

<sup>211</sup> Vgl.: Snell-Hornby (1994), S. 192

<sup>212</sup> Snell-Hornby (1994), S. 189

<sup>213</sup> Vgl.: Snell-Hornby (1994), S. 190

diesem Zweck hat er laufend Entscheidungen zu treffen, wobei er auf seine Beherrschung der ZS angewiesen ist. Er muß sich vergewissern, daß die von den *scenes* aufgerufenen *frames* auch wirklich adäquat sind für die *scenes*, die sie aufrufen sollen. Wo beispielsweise der AS-Text in ganz besonderer Weise Expressivität aufweist, also stilistisch markiert ist, sollte er je nach Zweck der Übersetzung versuchen, durch die Mittel der ZS ähnliche Expressivität zu erreichen, oder an anderer Stelle zu kompensieren. In letzter Instanz ist also der *frame* der ZS maßgebend für seine Entscheidung.<sup>214</sup>

Snell-Hornby und Vannerem begründen den Übersetzungsprozess aus Sicht der textverstehenden und textproduzierenden ÜbersetzerInnen. Zusammenfassend stellt Koller fest, dass Snell-Hornby und Vannerem den Prozess wie Wilss in zwei Phasen teilen:

In der ersten Phase (Analyse) geht der Übersetzer vom sprachlichen Material (*frames*) aus, das beim AS-Leser bestimmte *scenes* hervorruft; in der zweiten Phase (Synthese) sucht der Übersetzer nach zielsprachlichen *frames*, die beim ZS-Leser die „gewünschten“ *scenes* hervorrufen.<sup>215</sup>

Bei der Übersetzung sieht das *scenes-and-frames*-Konzept ÜbersetzerInnen als *kreative EmpfängerInnen*, die die Information vom *Text-frame* verarbeiten und hierbei ihr eigenes prototypisches Weltwissen einbringen, um ihre eigene *Szene hinter dem Text* zu bilden. Es handelt sich dadurch um ein sehr *dynamisches Konzept der Übersetzung*. Die *Szene hinter dem Text* besteht aus einer Vielzahl an *scenes*, die ein *Gewebe* aus vielen Elementen bilden, in das auch das *prototypische Wissen des Übersetzers hinein verwoben ist*. Dadurch fungiert der Übersetzer sowohl als Empfänger als auch als Überträger, denn er *empfängt und dekodiert Zeichen und baut die von ihnen bestimmte Szene auf*.<sup>216</sup> Aus diesem Grund wird dieser Ansatz, wie bereits zu Beginn erwähnt, als *schöpferischer Prozess* bezeichnet.

Das Modell von Snell-Hornby und Vannerem wirft einige Fragen auf. Koller fragt in seinen Ausführungen und Darstellungen nach dem Umfang der *frames* bzw. der Größe der Übersetzungseinheiten und nach dem Zusammenhang der Übersetzungseinheiten und den *scenes*, den Situationen. Er fragt ebenfalls nach der

---

<sup>214</sup> Snell-Hornby (1994), S. 191

<sup>215</sup> Koller (2004), S. 94

<sup>216</sup> Vgl.: Snell-Hornby (1994), S. 192

Methode, die *scenes* und *frames* ermittelt und objektiviert. Koller stellt sich außerdem die Frage, ob der Verstehens- und Übersetzungsprozess tatsächlich so abläuft, wie er von M. Vannerem/M. Snell-Hornby beschrieben wird. Er hält für seine Darstellungen fest:

Das Modell gleicht – sieht man von der Terminologie ab – dem Konzept der *Neukodierung*, (...). Es spricht (...) einiges dafür, daß der Übersetzungsvorgang als komplexes Miteinander von Neukodieren und Umkodieren abläuft, von (mehr oder weniger) automatisierten/standardisierten und (mehr oder weniger) schöpferischen Aktivitäten.<sup>217</sup>

#### 4.2 Übersetzung als Sprach- und Kulturtransfer

No language can exist unless it is steeped in the context of culture; and no culture can exist which does not have at its center, the structure of natural language.<sup>218</sup>

Bevor ich mich näher mit den Grenzen und Möglichkeiten literarischer Übersetzungen befaße, erscheint es mir unerlässlich noch zu ergänzen, dass es sich beim Übersetzungsprozess nicht nur um einen Sprachtransfer sondern auch um einen Kulturtransfer handelt. ÜbersetzerInnen sollten demnach nicht nur zweisprachig, sondern auch bikulturell sein. Sie sollten im besten Fall plurilingual und plurikulturell sein, um die Sprach- und Kulturspezifik der jeweiligen Ausgangssprache und –kultur im höchstmöglichen Maße in die Zielsprache übertragen zu können.

Bassnett beschreibt in ihrem Werk *Translation Studies* Sprache metaphorisch als *Herz im Körper der Kultur* und vergleicht in diesem Sinne die Aufgabe der ÜbersetzerInnen mit jener von ChirurgInnen, die bei einer Herzoperation auch stets den Körper berücksichtigen müssen:

In the same way that the surgeon, operating on the heart cannot neglect the body that surrounds it, so the translator treats the text in isolation from the culture at his peril.<sup>219</sup>

---

<sup>217</sup> Koller (2004), S. 94

<sup>218</sup> Zit. nach: Bassnett (2003), S. 22

<sup>219</sup> Bassnett (2003), S. 22

Insofern betont sie die große Bedeutung, die Kultur(en) beim Übersetzungsprozess spielt (spielen) und postuliert mit diesem Vergleich die Untrennbarkeit von Sprache und Kultur.

Vermeer bezeichnet Translation als *culture-sensitive process*<sup>220</sup> und misst der Plurikulturalität der ÜbersetzerInnen noch ein wenig mehr Bedeutung bei als der Plurilingualität; er begründet dies mit der Behauptung, Sprachfehler werden leichter verziehen als soziale Verstöße.<sup>221</sup> Fakt ist, dass sowohl linguistisches als auch kulturelles Wissen Grundbausteine für eine möglichst *adäquate* Übersetzung sind. Auf den Begriff *Adäquatheit* im übersetzungswissenschaftlichen Kontext werde ich später noch genauer eingehen.

Nächstens sei kurz auf die Beziehung zwischen ÜbersetzerInnen und RezipientInnen näher eingegangen. Vermeer meint hierbei, dass TranslatorInnen imstande sein müssen, *die potentiellen Situationen der intendierten Rezipienten zu antizipieren*.<sup>222</sup> Bei literarischen Übersetzungen imaginieren ÜbersetzerInnen oftmals Menschen als RezipientInnen, die ihrem Typ ähneln. Vermeer fasst Verstehen und Kommunizieren in drei Bedingungen zusammen: Ähnliche Erfahrungen, die gleiche Kultur und die *Aktualität des Geschehens*, also aktuell ähnlich disponiert zu sein.<sup>223</sup> In diesem Sinne *müssen* TranslatorInnen plurikulturell sein. Vermeer definiert in seinem Aufsatz *Translation today: Old and new problems* zwei Hauptaufgaben der ÜbersetzerInnen:

First, to convey an intended meta-meaning in such a way that the ultimate aim („skopos“) of the communicative act is achieved.<sup>224</sup>

Diese Metaebene ist nicht im Ausgangstext. Es kommt hierbei immer auf die Metaebene des Zieltextes an und den darin situationsbedingten Kontext;

(...) it is verbalized (...) on a meta- or objective level of the target text in its own situational context.<sup>225</sup>

---

<sup>220</sup> Vgl.: Vermeer (1994a), S. 10

<sup>221</sup> Vgl.: Vermeer (1994), S. 43

<sup>222</sup> Vgl.: Vermeer (1994), S. 43

<sup>223</sup> Vgl.: Vermeer (1994), S. 43

<sup>224</sup> Vermeer (1994a), S. 11

<sup>225</sup> Vermeer (1994a), S. 11

Als anschauliches Beispiel führt Vermeer hier an, dass in gewissen Situationen Stille (*silence*) eine sinnvolle Übersetzung einer verbalen Textstelle des Ausgangstextes sein kann. Die zweite bedeutende Aufgabe von ÜbersetzerInnen ist für Vermeer:

(...) to transform the form and meaning of the message on its object level into a target text in such a way as to make his target text fit the intended *skopos*. (...). Collaborating in the communicative act in such a way as to promote the achievement of the *skopos* is the main and foremost task of the translator. <sup>226</sup>

In diesem Sinne müssen ÜbersetzerInnen über soziale Fähigkeiten verfügen, als ExpertInnen zählt es zu ihren Aufgaben, ihren *social tasks*, zu wissen:

(...) how to socially bring about transcultural communication and lead it to its intended aim. <sup>227</sup>

Jeder Text entsteht also in einem kulturellen und sprachlichen Kontext, ist demnach in einer Kultur verankert. Koller spricht in diesem Zusammenhang von unterschiedlichen Texten in unterschiedlichen Kommunikationsgemeinschaften:

Textproduktions- und –rezeptionsbedingungen sind von Kommunikationsgemeinschaft zu Kommunikationsgemeinschaft verschieden; sie unterscheiden und verändern sich auch innerhalb einer Kommunikationsgemeinschaft. Je stärker die kommunikativen Zusammenhänge voneinander abweichen, um so größer ist die kommunikative Herausforderung für den Übersetzer, der diese *kommunikative Differenz* überbrücken muß. <sup>228</sup>

Er führt in seinen Erläuterungen daran anschließend zwei Übersetzungsmethoden an, die *adaptierende Übersetzung* und die *transferierende Übersetzung*.<sup>229</sup>

Die *adaptierende Übersetzung* ersetzt kulturspezifische Elemente des AS-Textes durch Elemente der ZS-Kultur; der AS-Text wird in der Übersetzung dem ZS-Kontext angeglichen.

Die *transferierende Übersetzung* will kulturspezifische Elemente der AS-Sprache vermitteln. Hierbei entstehen Schwierigkeiten, wenn die kulturellen Unterschiede so

---

<sup>226</sup> Vermeer (1994a), S. 11

<sup>227</sup> Vermeer (1994a), S. 11

<sup>228</sup> Koller (2004), S. 59 f.

<sup>229</sup> Vgl.: Koller (2004), S. 60

groß sind, dass bei den Rezipienten zuerst *Verstehensvoraussetzungen* geschaffen werden müssen, um den Text lesen und verstehen zu können.<sup>230</sup>

Die Übersetzungen im kulturspezifischen Augenmerk überschreiten den Bereich der verbalen Kommunikation und betreten mehr und mehr den Bereich des kulturspezifischen Handelns und Verhaltens.

Handlung und Verhalten sind verknüpft mit den Usancen, Konventionen und Normen einer Kultur, (...). (...). Ein Text ist ein Handlungsprodukt.<sup>231</sup>

Texte stehen also in intensivem Zusammenhang mit dem Verhalten und den Handlungen des/der Autors/In. *Translation* ist nach Vermeer *Handlung*, das *Translat* ein *Handlungsprodukt*.<sup>232</sup> Da es sich bei dem Translat um ein Element der Zielkultur handelt, ist dieses mit dieser Kultur stark verbunden:

Eine Translation ist also immer auch ein transkultureller Transfer, (...).<sup>233</sup>

Demzufolge wohnen den zu übersetzenden Wörtern und Sätzen kulturspezifische Denkansätze, Verhaltens- und Handlungsweisen inne. Deshalb ist es wichtig, nicht nur das Wort zu übersetzen, sondern das Gemeinte. Vermeer führt in seinem Text das Beispiel des *caballero de la triste figura* an, den Don Quijote des Cervantes, der im Französischen *chevalier de la triste figure* und in der deutschen Übersetzung als *Richter von der traurigen Gestalt* bezeichnet wird. *Figura*/*Figure* könnte man auch als *Gesicht* und nicht als *Gestalt* übersetzen. Vermeer führt hier jedoch an, dass nicht wortwörtlich übersetzt worden ist, also

nicht das Wort mit seinem Inhalt, sondern das Gemeinte (der Sinn), das, was das Wort im Kontext der Kultur präsentieren sollte.<sup>234</sup>

---

<sup>230</sup> Vgl.: Koller (2004), S. 60

<sup>231</sup> Vermeer (1994), S. 32 f.

<sup>232</sup> Vgl.: Vermeer (1994), S. 33

<sup>233</sup> Vermeer (1994), S. 34

<sup>234</sup> Vermeer (1994), S. 44

Kultur wird definiert als

(...) die Gesamtheit der Normen, Konventionen und Meinungen (Wertvorstellungen), an denen sich das Verhalten eines Individuums oder einer Gesellschaft ausrichtet.<sup>235</sup>

Ammann erweitert den Kulturbegriff und unterscheidet drei Untergruppen der Kulturdefinition:<sup>236</sup>

*Parakultur* als die Kultur einer bestimmten Gesellschaft (Normen, Regeln und Konventionen, die für die gesamte Gesellschaft gültig sind; z. B. materielle Erfolge, die zu gesellschaftlichem Ansehen führen).

*Diakultur* als die Kultur einer bestimmten Gruppe (Normen, Regeln und Konventionen, die für eine Gruppe innerhalb einer Gesellschaft gelten).

Zuletzt führt sie die so genannte *Idiokultur* als die Kultur einer bestimmten Person an (Regeln, Normen und Konventionen, die eine Person für sich selbst aufstellt und als wertvoll und gültig ansieht (z. B. FrühausteherInnen, VegetarierInnen...)<sup>237</sup>

Vermeer verwendet bei seinen Darstellungen den Begriff *Kulturem*. Zur Erläuterung möchte ich kurz die Darstellungen der Linguistin Els Oksaar ergänzen. Sie begründete die *Kulturemtheorie* und prägte in den späten 1980er Jahren den Begriff *Kulturem*. Oksaar beschreibt *Kultureme* als soziokulturell bedingte Verhaltensweisen, als *Behavioreme*, die verbal, parasprachlich, nonverbal und extraverbal sein können und je nach Kultur variieren. (Bsp. Begrüßungsworte bzw. -gesten). Sie unterscheidet hierbei *ausführende* und *regulierende Behavioreme*. Zu den *ausführenden Behavioremen* gehören die *verbalen, parasprachlichen und nonverbalen (Mimik, Gestik, Körperbewegungen) Behavioreme*. Die *extraverbalen Behavioreme (Zeit, Raum, Proxemik, soziale Variablen)* bezeichnet sie als *regulierende Behavioreme*. Oksaar fügt noch hinzu, dass extraverbale Einheiten dominieren können, denn wenn man sich beispielsweise auf der Straße von der Ferne grüßt, bleibt der Handschlag naturgemäß aus. Ebenso das Verbale kann bei so einer Begrüßung fehlen.<sup>238</sup>

---

<sup>235</sup> Zit. Nach: Ammann (1995), S. 41

<sup>236</sup> Vgl.: Ammann (1995), S. 43 f.

<sup>237</sup> Vgl.: Ammann (1995), S. 43 f.

<sup>238</sup> Vgl.: Oksaar (1988), S. 27 f.

Ich möchte noch ein Beispiel nennen, um die Wichtigkeit der Kenntnis unterschiedlicher kulturspezifischer und kulturbedingter Handlungen und Äußerungen beim Übersetzungsprozess, hervorzuheben:

Die Äußerung *Sie würdigte ihn keines Blickes, was bedeutet, dass sie ihm keine Aufmerksamkeit schenkte, ihn nicht beachtete*, würde nicht in allen Kulturen verstanden werden, denn es gibt Kulturen, in denen es unhöflich ist, dem/der GesprächspartnerIn in die Augen zu sehen. In Japan ist es üblich, den Blick auf den Hals des Gegenübers zu richten; in Estland ist es das Ohr oder die Schläfe und in Puerto Rico wird es als unhöflich erachtet, einer Respektperson in die Augen zu sehen.<sup>239</sup> Diese Äußerung müsse mit dem kulturspezifischen Hintergrundwissen übersetzt werden. Eine wortwörtliche Übersetzung würde den Inhalt der Äußerung verzerren und im schlimmsten Fall ins Gegenteil verkehren.

Translation impliziert also kulturspezifische Handlungen und Entscheidungen und kann in diesem Sinne als kreative Tätigkeit bezeichnet werden. Dadurch entsteht ein weiteres Entscheidungskriterium, und zwar nach Vermeer ein *ethisches*. Es genügt also nicht, als bloßer Sprachmittler zu fungieren, man muss auch *Kulturmittler* sein.<sup>240</sup> Vermeer beschreibt den Transfer wie folgt:

Die Bikulturalität des Translators erst vermag zwischen Angehörigen zweier sich sonst nicht oder nicht hinreichend verständlicher Kulturen zu vermitteln. In diesem Sinn steuert das ethische Verständnis die Translationsstrategie mit (...).<sup>241</sup>

Je größer der Unterschied zwischen den beiden zu vermittelnden Sprachen und Kulturen ist, desto schwieriger ist eine exakte Übersetzung, da es für bestimmte sprach- und kulturspezifische Äußerungen, Konzepte und Wörter eventuell kein *Äquivalent* in der Zielsprache gibt.

Nun werde ich mich mit der literarischen Übersetzung befassen und in diesem Zusammenhang auf die Begriffe der *Äquivalenz* und *Adäquatheit* näher eingehen, um im Anschluss daran die Problematik der *Übersetzbarkeit* zu diskutieren.

---

<sup>239</sup> Vgl.: Oksaar (1988), S. 39 f.

<sup>240</sup> Vgl.: Vermeer (1994), S. 52

<sup>241</sup> Vermeer (1994), S. 52

### 4.3 Die literarische Übersetzung – Grenzen und Möglichkeiten

Lévy bezeichnet die literarische Übersetzung als Kunstgattung. Für ihn ist das Ziel der Übersetzung, das Originalwerk zu erfassen und zu vermitteln und er betont, *keinesfalls aber, ein neues Werk zu schaffen.*<sup>242</sup>

Die Übersetzung als Werk ist eine künstlerische Reproduktion, das Übersetzen als Vorgang ein originales Schaffen, die Übersetzung als Kunstgattung ein Grenzfall an der Scheide zwischen reproduzierender und original schöpferischer Kunst.<sup>243</sup>

Er vergleicht die Kunst des Übersetzens mit der Schauspielkunst. Denn SchauspielerInnen gestalten ein Werk, einen literarischen Text in szenische Darstellung um. ÜbersetzerInnen übertragen ein Werk jedoch *nur* von einer Sprache in die andere; die Kategorie (Sprache) bleibt hier gleich.<sup>244</sup>

Lévy hält fest, dass sich die schöpferische Tätigkeit der ÜbersetzerInnen im Übersetzungsprozess auf den sprachlichen Bereich beschränkt. Neue Wörter können geschaffen werden (Neologismen) und Wörter aus der anderen Kultur (Exotismen) werden übernommen und bereichern den Wortschatz der Sprache, in die übersetzt werden soll. Lévy warnt jedoch auch vor der Gefahr, die entsteht, wenn ÜbersetzerInnen ihrer *selbstgenügsamen Virtuosität* verfallen und Wörter neu kreieren oder umformen wo dies nicht erforderlich ist. ÜbersetzerInnen *veredeln* dann das *Material* nicht um den AutorInnen zu dienen, sondern um die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken, was nicht ihre Aufgabe ist.<sup>245</sup> Hier zieht Lévy wieder den Vergleich zur Schauspielkunst indem er den *schlechten Übersetzer* mit dem *schlechten Schauspieler* vergleicht, der sich von seiner *reproduzierenden Aufgabe* verführen lässt, den ZuschauerInnen *seine Reize, seine Beinchen* zu zeigen und zu präsentieren.<sup>246</sup>

---

<sup>242</sup> Vgl.: Lévy (1969), S. 65

<sup>243</sup> Lévy (1969), S. 66

<sup>244</sup> Vgl.: Lévy (1969), S. 66

<sup>245</sup> Vgl.: Lévy (1969), S. 83

<sup>246</sup> Vgl.: Lévy (1969), S. 83

Auch ein Übersetzer, der solcherart mit der Sprache sein Spiel treibt, „zeigt die Beinchen“, um dem Leser zu gefallen. Der Übersetzer ist umso besser, je unauffälliger sein Anteil am Werk ist.<sup>247</sup>

Lévy untersagt den ÜbersetzerInnen ihre eigenen, individuellen Sprachschöpfungen jedoch nicht gänzlich, er reduziert sie lediglich auf zu übertragende stilistische Werte, für die es in der Sprache noch keine Ausdrucksmittel gibt. Dieses *Lückenfüllen* bezeichnet er als eine wichtige Aufgabe der ÜbersetzerInnen.

#### 4.3.1 Die Problematik der Äquivalenz und Adäquatheit

Die Termini Äquivalenz und Adäquatheit ziehen sich beinahe ausnahmslos durch die Übersetzungswissenschaftliche Literatur. Trotz der wiederholten Verwendung dieser Begriffe gibt es keine eindeutige und allgemeingültige Definition von *Äquivalenz* und *Adäquatheit* in der Translatologie. Bei der Begriffsbestimmung scheiden sich die Geister.

Reiß und Vermeer stellen in ihrem Werk *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie* fest, dass der Begriff *Äquivalenz* zweifellos eine Beziehung zwischen dem Ausgangstext und dem Zieltext ausdrückt, stellen jedoch fest, dass *die Natur dieser Relation* nach wie vor *diffus* bleibt.<sup>248</sup> Sie führen des Weiteren aus, dass die Begriffe oftmals gleichgesetzt werden oder als Synonym für den Begriff *Übersetzung* in Erwägung gezogen werden (nach Toury).

Ladmiral lehnt diese beiden Begriffe sogar gänzlich ab und schlägt in seinem Aufsatz *La traduction comme linguistique d'intervention* vor, sie durch den Begriff der *approximation*, also der *Annäherung* zu ersetzen:

C'est ainsi que – sur la lancée sans doute de l'optimisme théoricien dont les formalisations chomskyennes avaient fait naître, bien naïvement, l'illusion en linguistique – on a vu apparaître des modèles traductologiques procédant par « idéalisation » (*idealization*) et mettant en avant une idée paradoxalement prescriptive d'équivalence, en quelque sorte désincarnée, entre le texte-source et le texte-cible. Un tel concept d'équivalence apparaît bien problématique : il désigne la difficulté beaucoup plus qu'il ne

---

<sup>247</sup> Lévy (1969), S. 83

<sup>248</sup> Vgl.: Reiß (1991), S. 124

contribue à la résoudre. Dans la pratique, on pourra lui substituer l'idée d'approximation, plus explicitement investie par la subjectivité du traducteur (...).<sup>249</sup>

Die deskriptive Translationswissenschaft fordert nun aber eine Unterscheidung dieser Begriffe. Reiß und Vermeer unterscheiden die Begriffe ebenfalls voneinander und definieren sie wie folgt:

Adäquatheit bei der Übersetzung eines Ausgangstextes (bzw. –elements) bezeichne die Relation *zwischen* Ziel- und Ausgangstext bei konsequenter Beachtung eines Zweckes (Skopos), den man mit dem Translationsprozess verfolgt.<sup>250</sup>

Von adäquater Übersetzung kann laut dieser Definition dann gesprochen werden, wenn *sich die Zeichenwahl in der Zielsprache konsequent dem Zweck der Übersetzung unterordnet*.<sup>251</sup> Bei *Adäquatheit* und *adäquat* handelt es sich um *prozessorientierte* Begriffe. Wenn der Zweck des Translats darin besteht, einen Zieltext zu verfassen, der dem Ausgangstext *äquivalent* ist, muss die Zeichenwahl in der Zielsprache als „adäquat“ charakterisiert werden, denn

(...) die Zeichenwahl selbst (der Prozess der Translation) kann nicht als „äquivalent“ bezeichnet werden, sondern nur das Resultat dieser Wahl.<sup>252</sup>

Äquivalenz bezeichnet dagegen laut Reiß und Vermeer eine Beziehung zwischen zwei Größen, die gleichwertig sind und *derselben Kategorie* angehören. Somit definieren sie Äquivalenz als:

(...) eine Relation zwischen einem Ziel- und einem Ausgangstext, die in der jeweiligen Kultur auf ranggleicher Ebene die gleiche kommunikative Funktion erfüllen (können).<sup>253</sup>

Reiß und Vermeer ergänzen, dass es nicht möglich ist, *äquivalent* zu übersetzen; man kann lediglich von einem *äquivalenten* Text sprechen. Insofern handelt es sich bei den Begriffen Äquivalenz und äquivalent um produkt- bzw. resultatorientierte Begriffe. Äquivalenz ist demnach eine:

---

<sup>249</sup> Ladmiral (1981), S. 393

<sup>250</sup> Reiß (1991), S. 139

<sup>251</sup> Vgl.: Reiß (1991), S. 139

<sup>252</sup> Reiß (1991), S. 139

<sup>253</sup> Reiß (1991), S. 139 f.

(...) Sondersorte von Adäquatheit, nämlich Adäquatheit bei Funktionskonstanz zwischen Ausgangs- und Zieltext.<sup>254</sup>

Abschließend möchte ich noch anmerken, dass es sich beim *Äquivalenzbegriff* keinesfalls um einen statischen Begriff handelt. Der Begriff der *Äquivalenz* ist *dynamisch*.<sup>255</sup> Reiß und Vermeer halten fest, dass ein Ausgangstext einmal geschrieben bzw. veröffentlicht wird und Übersetzungen immer wieder neu geschrieben und veröffentlicht werden können und von unterschiedlichen RezipientInnen unterschiedlich rezipiert werden. Hierbei sei zu beachten, dass bei unterschiedlichen Übersetzungen, die zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Sprachen und Regionen erscheinen, unterschiedliche Interpretationen der ÜbersetzerInnen eine bedeutende Rolle spielen.

#### 4.3.2 Zur Übersetzbarkeit von Texten

Die Übersetzbarkeit bzw. Unübersetzbarkeit von Texten wird nach wie vor heftig diskutiert; die Meinungen gehen hierbei weit auseinander.

Koller spricht in seiner Einführung vereinfacht von der Übersetzungsproblematik und unterscheidet hierbei zwischen *absoluter Übersetzbarkeit*, *absoluter Nicht-Übersetzbarkeit* und einer *teilweise(n) Übersetzbarkeit*.

Er bezeichnet Kultur im Übersetzungsprozess als *kommunikativen Zusammenhang* und unterscheidet hierbei zwischen *dem kommunikativen Zusammenhang, in dem der AS-Text steht, und dem kommunikativen Zusammenhang, in dem der ZS-Text zu situieren ist*.<sup>256</sup> Demzufolge spricht er von absoluter Übersetzbarkeit:

Wenn Sprache und kommunikativer Zusammenhang in dem gegenseitigen Bedingungsverhältnis stehen, (...), dann ist absolute Übersetzbarkeit trotz Sprachverschiedenheit gegeben, wenn die kommunikativen Zusammenhänge von AS und ZS identisch sind.<sup>257</sup>

---

<sup>254</sup> Reiß (1991), S. 140

<sup>255</sup> Vgl.: Reiß (1991), S. 140

<sup>256</sup> Vgl.: Koller (2004), S. 164

<sup>257</sup> Koller (2004), S. 164

Als Beispiel nennt er hierfür mehrsprachige Städte, in denen die BewohnerInnen bilingual aufwachsen, wo idealerweise ein gemeinsamer *kommunikativer Zusammenhang* gegeben ist, der zur Folge hat, dass in beiden Sprachen *dieselben Wirklichkeitsinterpretationen* vermittelt werden.<sup>258</sup>

Koller spricht von absoluter Nicht-Übersetzbarkeit zwischen AS und ZS:

(...) wenn die kommunikativen Zusammenhänge von AS und ZS keinerlei Gemeinsamkeit aufweisen (ältere ethnologische oder belletristische Beschreibungen von „wilden Eingeborenenstämmen“ vermitteln manchmal den Eindruck, daß es solche inkommensurablen Kulturen gibt bzw. gab).<sup>259</sup>

Die *teilweise Übersetzbarkeit* ist eine Mischform aus der *absoluten Übersetzbarkeit* und der *absoluten Nicht-Übersetzbarkeit* und tritt dann zustande:

(...) wenn sich die kommunikativen Zusammenhänge von AS und ZS überlappen: Sprachverwendungen, die sich auf den Überlappungsbericht beziehen, sind übersetzbar.<sup>260</sup>

Albrecht fasst die große Vielfalt der Argumente, die gegen die Übersetzbarkeit hervorgebracht wurde und wird, in drei Thesen zusammen. Er unterscheidet erstens:

Die Unmöglichkeit der direkten Beobachtung von Bedeutung bzw. die Unmöglichkeit, intersubjektiv verifizierbare Kriterien für die Bestimmung der Bedeutung anzugeben.<sup>261</sup>

Er ergänzt, dass mit *intersubjektiv verifizierbar* die umgangssprachliche Wendung *objektiv* gemeint sei. Mit dieser These stellt er den Anspruch der ÜbersetzerInnen, Bedeutung zu erkennen und intersubjektiv zu überprüfen, in Frage. Er vergleicht dies mit den Ansätzen der *Behavioristen*, die *Bedeutung* als Teil des eigenen, individuellen Bewusstseins und nicht als *Gegenstände wissenschaftlicher Untersuchungen* akzeptieren. Albrecht führt daran anschließend zwei mögliche Reaktionen auf diese Schwierigkeit an. Zum einen, dass ÜbersetzerInnen akzeptieren, dass sie sich *auf schwankendem Boden* befinden und diese Tatsache

---

<sup>258</sup> Vgl.: Koller (2004), S. 164 f.

<sup>259</sup> Koller (2004), S. 165

<sup>260</sup> Koller (2004), S. 165

<sup>261</sup> Albrecht (2005), S. 2

dann zum Gegenstand ihrer Bestrebungen machen. Aus diesen Bestrebungen resultiert die *Kunst der Auslegung von Texten*, die schlussendlich zu einer Theorie, der *Hermeneutik* ausgeweitet wird.<sup>262</sup>

Zum anderen:

Die Vermeidung der Schwierigkeit dadurch, daß man den Komplex Bedeutung, Verstehen von Bedeutung, Verstehen der Intention eines Autors usw. in etwas unmittelbar Beobachtbares überführt, nämlich in Verhalten (daher der Terminus *Behaviorismus*).<sup>263</sup>

Diese These funktioniert jedoch nicht immer; Bedeutung und Verstehen einer Intention ist nicht immer am Verhalten bzw. an der Reaktion der RezipientInnen abzulesen. Albrecht nennt hier das Beispiel eines Religionslehrers, der nachdem die zehn Gebote im Unterricht durchgenommen worden waren, immer noch mit einem Schüler, der flucht oder andere schlecht behandelt, im schlimmsten Fall später sogar einen Mord begehen könnte, konfrontiert ist. Er stellt sich die Frage, ob wir daraus *ex negativo* schließen können, dass der Schüler den Bibeltext nicht verstanden habe.<sup>264</sup>

Mit dieser These steht es also nicht so einfach, denn wenn beispielsweise eine Mutter ihren kleinen Sohn auffordert, er solle sein Zimmer zusammenräumen und dieser verweigert, hat er sie deshalb nicht *verstanden*?

Bedeutung und Sinn ist für beide GesprächspartnerInnen verschieden; Albrecht führt aus, dass die Bedeutung und die Sinnhaftigkeit im Bewusstsein der TextrezipientInnen liegen. Daraus schließt er, dass es genauso viele *Bedeutungen* oder „*Sinne*“ eines Textes gibt, wie es *Verstehensprozesse*, *Rezeptionsakte* gibt.<sup>265</sup>

Albrecht unterscheidet zweitens:

Die fundamentale Verschiedenheit der semantischen Strukturen der Einzelsprachen und die daraus resultierende Unmöglichkeit der Existenz genauer inhaltlicher Äquivalente zwischen zwei Sprachen.<sup>266</sup>

---

<sup>262</sup> Vgl.: Albrecht (2005), S. 3

<sup>263</sup> Albrecht (2005), S. 4

<sup>264</sup> Vgl.: Albrecht (2005), S. 4

<sup>265</sup> Vgl.: Albrecht (2005), S. 5

<sup>266</sup> Albrecht (2005), S. 2

Hier führt er genauer aus, dass kein Wort einer Sprache einem anderen in einer anderen Sprache genau entspräche, *kein französisches Tempus genau einem deutschen und kein Suffix wie beispielsweise das Suffix –ung lässt sich immer durch dasselbe französische Suffix z. B. durch –age wiedergeben.*<sup>267</sup> Diese Unterschiede sprechen gegen eine prinzipielle Übersetzbarkeit.

Als dritte These nennt Albrecht:

Die Ungleichheit des kulturellen Umfeldes, innerhalb dessen die jeweiligen Sprachen als Kommunikationsmittel dienen.<sup>268</sup>

Albrecht zitiert den Psalm 121, 1, in dem von *den Bergen, von welchen Hilfe kommt*, die Rede ist. Übersetzungsschwierigkeit herrscht hier, würde man diesen Psalm für die *Indianer* auf der Halbinsel Yucatán übersetzen, wo es weit und breit keine Berge gibt.<sup>269</sup> Auf die Probleme, die sich beim Übersetzungsprozess im Zusammenhang mit Sprache und Kultur ergeben, bin ich bereits im Kapitel *Übersetzung als Sprach- und Kulturtransfer* genauer eingegangen.

All diesen Thesen zum Trotz werden Texte seit Jahrtausenden übersetzt.

Von einer *prinzipiellen Übersetzbarkeit* ausgehend, unterscheiden wir zwischen der *wortgetreuen* Übersetzung eines Textes und der *freien* Übersetzung. Jean-René Ladmiral schuf zu diesem Zweck die Dichotomie *sourciers* und *cibilistes*. *Sourciers* beschäftigen sich mit der Ausgangssprache, der *langue source* und versuchen werk- und stilgetreu zu arbeiten, während sich die *cibilistes* auf die *langue cible*, die Zielsprache konzentrieren und versuchen, ein eigenständiges Werk zu schaffen, das letzten Endes wie ein Original gelesen werden soll.<sup>270</sup>

Die Entscheidung, welche Übersetzungsmethode angewandt werden soll, liegt bei dem/der jeweiligen ÜbersetzerIn und ist u. a. von der Textsorte und der jeweiligen Kultur abhängig. In der Praxis handelt es sich daher oftmals um Mischformen unterschiedlicher Methoden.

---

<sup>267</sup> Vgl.: Albrecht (2005), S. 2

<sup>268</sup> Albrecht (2005), S. 3

<sup>269</sup> Vgl.: Albrecht (2005), S. 3

<sup>270</sup> Vgl. Metzeltin (2002), S. 455

Bei der Übersetzung stellt sich weiters die Frage, ob der Schwerpunkt auf der Übermittlung der Atmosphäre des Originals liegen soll oder ob besonders auf die sprachlichen Eigenheiten der Zielsprache eingegangen werden soll. Lévy unterscheidet hierbei zwischen *illusionistischer Methode*, bei der sich die Übersetzung wie ein Original lesen lässt und *antiillusionistischer Methode*, wenn auf die Tatsache, dass es sich um eine Übersetzung handelt, hingewiesen wird.<sup>271</sup>

Die illusionistischen Methoden verlangen, das Werk solle „aussehen wie die Vorlage, wie die Wirklichkeit“.<sup>272</sup>

Er führt weiter aus, dass dieser Anspruch beim *illusionistischen Theater* besonders deutlich wird, da dieses *historisch peinlich genau* die Kostüme der Schauspieler nachbildet und die Kulissen gestaltet.<sup>273</sup> Der Roman entsteht somit aus der Illusion, der/die AutorIn sei allwissend und überträgt seine/ihre Erzählung als objektive Darstellung der Wirklichkeit.

Der illusionistische Übersetzer verbirgt sich hinter dem Original, das er gleichsam ohne Mittler dem Leser mit dem Ziel vorlegt, bei ihm eine übersetzerische Illusion zu wecken, die Illusion nämlich, dass er die Vorlage lese.<sup>274</sup>

Lévy betont, dass es sich in jedem Fall um eine *Illusion* handelt und zieht abermals den Vergleich zum Theater. TheaterbesucherInnen wissen beim Betrachten eines Bühnenstücks, dass es sich nicht um die Realität handelt, sondern dass eine fiktive Geschichte erzählt bzw. aufgeführt wird. Obwohl sich die BesucherInnen dessen bewusst sind, erwarten und fordern sie, dass das Dargestellte real, sozusagen nach Wirklichkeit aussieht.

Er vergleicht die TheaterbesucherInnen mit der Leserschaft von Romanen, die genauso weiß, dass sie eine fiktive, erfundene Geschichte liest, jedoch verlangt, dass diese Geschichte realitätsnah erzählt wird, sozusagen sich an die Regeln der Wahrscheinlichkeit hält. Nicht anders verhält es sich bei den Übersetzungen von Texten:

---

<sup>271</sup> Vgl. Lévy (1969), S. 31

<sup>272</sup> Lévy (1969), S. 31

<sup>273</sup> Vgl. Lévy (1969), S. 31

<sup>274</sup> Lévy (1969), S. 31

So weiß auch der Leser einer Übersetzung, daß er nicht das Original liest, aber er verlangt, daß die Übersetzung die Qualität des Originals beibehalte.<sup>275</sup>

Ist diese Forderung erfüllt, sind die LeserInnen bereit zu glauben, sie lesen, wie Lévy festhält, *Faust, Die Buddenbrooks oder Die toten Seelen*.<sup>276</sup>

Bei der antiillusionistischen Methode wird mit der Tatsache, dass es sich bei dem Text um eine Übersetzung, also um eine *Nachbildung der Wirklichkeit*, handelt, gespielt.

Die Gestalt auf der Bühne proklamiert sich als Schauspieler, nimmt die Maske ab, weist auf einen Baum und sagt, dieser stelle einen Wald dar. Der Romanautor schweift von der epischen Illusion ab, spricht seinen Leser an und bespricht sich mit ihm, was er mit seiner Gestalt tun solle. Auch der Übersetzer kann von der übersetzerischen Illusion abschweifen, indem er seinen Beobachterstandpunkt enthüllt, nicht ein Originalwerk vortäuscht sondern es kommentiert, bzw. indem er den Leser mit persönlichen und aktuellen Anspielungen „anspricht“.<sup>277</sup>

Lévy ergänzt, dass diese, die antiillusionistische Übersetzung, selten ist und vergleicht sie mit der Parodie bzw. der Travestie indem er ihr *repräsentatives Ziel, sie soll die Vorlage „erfassen“*<sup>278</sup>, betont.

Im Anschluss werde ich mich mit Walter Benjamins Aufsatz zur *Aufgabe von ÜbersetzerInnen* auseinandersetzen.

#### **4.4 Walter Benjamin und *Die Aufgabe des Übersetzers***

Walter Benjamin spricht in seinem Aufsatz *Die Aufgabe des Übersetzers* von der Übersetzung als *Form*, Übersetzbarkeit ist demnach also gewissen Werken wesentlich. Das Wesentliche der Dichtung ist für Benjamin nicht die Mitteilung sondern das Unfassbare, das *Geheimnisvolle*, das nur wiedergegeben werden kann, indem ÜbersetzerInnen selbst auch dichten. Übersetzbar ist die *unwesentliche* Mitteilung, der Inhalt einer Dichtung, was bei ihm Kennzeichen einer schlechten

---

<sup>275</sup> Lévy (1969), S. 31 f.

<sup>276</sup> Vgl. : Lévy (1969), S. 32

<sup>277</sup> Lévy (1969), S. 32

<sup>278</sup> Vgl. Lévy (1969), S. 32

Übersetzung ist. Zur Übersetzbarkeit meint er, dass jedes Werk grundsätzlich übersetzbar ist, ob es nun jemandem gelingt, es zu übersetzen oder aber auch nicht. Die Übersetzung ist naturgemäß später als das Original und bedeutet für das Original nichts; dennoch ermöglicht die Übersetzung dem Original ein Fortbestehen.<sup>279</sup> Eine bestimmte Bedeutung, die den Originalen innewohnt, äußert sich in ihrer Übersetzbarkeit. Die Übersetzung steht mit dem Original durch seine Übersetzbarkeit in innigstem Zusammenhang – diesen innigen Zusammenhang nennt er den *Zusammenhang des Lebens* – Übersetzungen ermöglichen demnach ein Überleben, das Fortleben des Kunstwerkes.<sup>280</sup>

Walter Benjamin vertritt des Weiteren die Ansicht, dass die Übersetzung zweckmäßig für den Ausdruck des Verhältnisses und der Verwandtschaft der Sprachen zueinander ist. Damit ist jedoch nicht gemeint, dass der/die ÜbersetzerIn eine Ähnlichkeit mit dem Original anstreben soll. Vielmehr soll das Original verändert werden:

Denn in seinem Fortleben, das so nicht heißen dürfte wenn es nicht Wandlung und Erneuerung des Lebendigen wäre, ändert sich das Original.<sup>281</sup>

Die Verwandtschaft der Sprachen, die Walter Benjamin hier als Zweck der Übersetzung anführt, geschieht jedoch weder in der Nachbildung des Originals noch spricht Benjamin hier von der Sprachverwandtschaft im historischen Sinne, denn:

Vielmehr beruht alle überhistorische Verwandtschaft der Sprachen darin, daß in ihrer jeder als ganzer jeweils eines und zwar dasselbe gemeint ist, das dennoch keinen einzelnen von ihnen, sondern nur der Allheit ihrer einander ergänzenden Intentionen erreichbar ist: die reine Sprache.<sup>282</sup>

Bei der *reinen Sprache* handelt es sich nicht um eine universelle Sprache; vielmehr ergänzen sich die Sprachen in ihren Intentionen selbst. Es handelt sich also um eine allen Sprachen gemeine Intention und den Wunsch, etwas auszudrücken bzw. etwas zu sagen. Er unterscheidet weiters das *Gemeinte* versus die *Art des Meinens*. Das Gemeinte ist den Sprachen gemein, die Art des Meinens unterscheidet sich. Hierfür

---

<sup>279</sup> Vgl.: Benjamin (1974), S. 1

<sup>280</sup> Vgl.: Benjamin (1974), S. 1

<sup>281</sup> Benjamin (1974), S. 3

<sup>282</sup> Benjamin (1974), S. 3

führt er das französisch-deutsche Beispiel mit den Substantiven *pain* und *Brot* an. In *pain* und *Brot* ist das Gemeinte zwar dasselbe, *die Art des Meinens jedoch nicht; denn beide Worte bedeuten dem Deutschen und dem Franzosen je etwas Verschiedenes.*<sup>283</sup> Das Gemeinte tritt in der Übersetzung aus der *Harmonie all jener Arten des Meinens als die reine Sprache heraus.*<sup>284</sup>

Daraus schließt er, dass Übersetzen lediglich *eine vorläufige Art ist, sich mit der Fremdheit der Sprachen auseinanderzusetzen*<sup>285</sup>. Benjamin betont, dass eine andere als eine vorläufige Auseinandersetzung; eine endgültige Lösung dieser Fremdheit unmöglich ist; er betont jedoch das *Wachstum der Religionen, welches in den Sprachen den verhüllten Samen einer höhern reift.*<sup>286</sup> Dem anschließend vergleicht er die Übersetzung mit der Kunst, denn beide, sowohl die Kunst als auch die Übersetzung, verleugnen ihre *Richtung auf ein letztes, endgültiges und entscheidendes Stadium aller Sprachfügung* nicht.<sup>287</sup> Daraus schließt er für die *Übersetzung* folgendes:

In ihr wächst das Original in einen gleichsam höheren und reineren Luftkreis der Sprache hinauf, in welchem es freilich nicht auf die Dauer zu leben vermag, wie es ihn auch bei weitem nicht in allen Teilen seiner Gestalt erreicht, auf den es aber dennoch in einer wunderbar eindringlichen Weise wenigstens hindeutet als auf den vorbestimmten, versagten Versöhnungs- und Erfüllungsbereich der Sprachen.<sup>288</sup>

Benjamin betont jedoch, dass es bei einem *Hindeuten* bleibt, aber dieses Hindeuten ist das, was an einer Übersetzung letztlich *mehr ist als Mitteilung*:

Genauer läßt sich dieser wesenhafte Kern als dasjenige bestimmten, was an ihr selbst nicht wiederum übersetzbar ist.<sup>289</sup>

*Es ist nicht übertragbar wie das Dichterwort des Originals*<sup>290</sup>, weil das Verhältnis des Gehalts zur Sprache in Original und Übersetzung unterschiedlich ist:

---

<sup>283</sup> Vgl. Benjamin (1974), S. 3

<sup>284</sup> Vgl. Benjamin (1974), S. 3

<sup>285</sup> Vgl. Benjamin (1974), S. 4

<sup>286</sup> Benjamin (1974), S. 4

<sup>287</sup> Vgl. Benjamin (1974), S. 4

<sup>288</sup> Benjamin (1974), S. 4

<sup>289</sup> Benjamin (1974), S. 4

<sup>290</sup> Benjamin (1974), S. 4

Bilden nämlich diese im ersten eine gewisse Einheit wie Frucht und Schale, so umgibt die Sprache der Übersetzung ihren Gehalt wie ein Königsmantel in weiten Falten. Denn sie bedeutet eine höhere Sprache als sie ist und bleibt dadurch ihrem eigenen Gehalt gegenüber unangemessen, gewaltig und fremd.<sup>291</sup>

Benjamin spricht von einer *höheren Sprache*; Übersetzen wird hier somit als Erhöhung und Weiterentwicklung dargestellt.

Die Aufgabe der ÜbersetzerInnen unterscheidet sich von jener der DichterInnen. Der/Die ÜbersetzerIn muss die Intention finden. Sie besteht darin,

(...) diejenige Intention auf die Sprache, in die übersetzt wird, zu finden, von der aus in ihr das Echo des Originals erweckt wird.<sup>292</sup>

Diese Intention richtet sich demzufolge niemals auf die Totalität der Sprache sondern ist als Echo des Fremden in der eigenen Sprache zu verstehen:

Die Übersetzung aber sieht sich nicht wie die Dichtung gleichsam im innern Bergwald der Sprache selbst, sondern außerhalb desselben, ihm gegenüber und ohne ihn zu betreten ruft sie das Original hinein, an demjenigen einzigen Orte hinein, wo jeweils das Echo in der eigenen den Widerhall eines Werkes der fremden Sprache zu geben vermag.<sup>293</sup>

Lévy spricht nicht von einer Intention, die der/die ÜbersetzerIn finden muss, sondern von einer Mitteilung, die entschlüsselt werden muss:

Übersetzen ist Mitteilen. Genau gesagt entschlüsselt der Übersetzer die Mitteilung, die in dem Text des Originalautors enthalten ist, und formuliert (chiffriert) sie in seine Sprache um. Die in dem Text enthaltene Mitteilung entschlüsselt sodann der Leser der Übersetzung.<sup>294</sup>

Es findet also beim Übersetzungsprozess eine Verständigung zwischen KommunikationsteilnehmerInnen verschiedener Sprachgemeinschaften statt.

---

<sup>291</sup> Benjamin (1974), S. 4

<sup>292</sup> Benjamin (1974), S. 4

<sup>293</sup> Benjamin (1974), S. 4

<sup>294</sup> Lévy (1969), S. 33

Benjamin geht weiter und spricht von einer *vollkommenen* Sprache, die den Übersetzungen innewohnt. *Die Sprache der Wahrheit – die wahre Sprache* liegt in den Übersetzungen:

Wenn anders es aber eine Sprache der Wahrheit gibt, in welcher die letzten Geheimnisse, um die alles Denken sich müht, spannungslos und selbst schweigend aufbewahrt sind, so ist diese Sprache der Wahrheit – die wahre Sprache. (...) die einzige Vollkommenheit, (...), sie ist intensiv in den Übersetzungen verborgen.<sup>295</sup>

Benjamin spricht in seinem Aufsatz beziehend auf *die reine Sprache* auch von der Aufgabe

in der Übersetzung den Samen reiner Sprache zur Reife zu bringen, (...).<sup>296</sup>

Die Übersetzung bereichert das Original, sie will das Original nicht *verdecken*, sondern in neuem Licht enthüllen:

Die wahre Übersetzung ist durchscheinend, sie verdeckt nicht das Original, steht ihm nicht im Licht, sondern läßt die reine Sprache, wie verstärkt durch ihr eigenes Medium, nur um so voller aufs Original fallen. Das vermag vor allem Wörtlichkeit in der Übertragung der Syntax und gerade sie erweist das Wort, nicht den Satz als das Urelement des Übersetzers. Denn der Satz ist die Mauer vor der Sprache des Originals, Wörtlichkeit die Arkade.<sup>297</sup>

Mit dem in diesem Aufsatz verwendeten Begriff *Treue* ist nicht gemeint, das Original durch die Übersetzung zu verdecken, sondern es in der Übersetzung durchscheinen zu lassen. Die reine Sprache meint nichts und drückt nichts aus.

In ihr als

(...) ausdrucksloses und schöpferisches Wort (...), trifft endlich alle Mitteilung, aller Sinn und alle Intention auf eine Schicht, in der sie zu erlöschen bestimmt sind. Und eben aus ihr bestätigt sich die Freiheit der Übersetzung zu einem neuen und höhern Rechte.<sup>298</sup>

---

<sup>295</sup> Benjamin (1974), S. 4

<sup>296</sup> Benjamin (1974), S. 4

<sup>297</sup> Benjamin (1974), S. 5

<sup>298</sup> Benjamin (1974), S. 6

Nach Benjamin ist es die Aufgabe der ÜbersetzerInnen:

Jene reine Sprache, die in fremde gebannt ist, in der eigenen zu erlösen, die im Werk gefangene in der Umdichtung zu befreien, (...).<sup>299</sup>

Abschließend kommt er zu der Erkenntnis, dass die ideale Übersetzung die so genannte *Interlinearversion* ist.

Denn in irgendeinem Grade enthalten alle großen Schriften, im höchsten aber die heiligen, zwischen den Zeilen ihre virtuelle Übersetzung. Die Interlinearversion des heiligen Textes ist das Urbild oder Ideal aller Übersetzung.<sup>300</sup>

Nachdem in diesem Kapitel auf die Probleme und Möglichkeiten, die im Übersetzungsprozess auftreten können, eingegangen wurde, soll im folgenden Teil vorliegender Arbeit die Praxis beleuchtet werden. In empirischer Untersuchung soll herausgefunden werden, inwieweit sich die theoretischen Erkenntnisse mit der Praxis decken.

---

<sup>299</sup> Benjamin (1974), S. 6

<sup>300</sup> Benjamin (1974), S. 6

## 5. Empirischer Teil:

### Analyse ausgewählter Textpassagen aus dem Roman *Der Untergeher* im Vergleich mit der französischen Übersetzung *Le naufragé*

In diesem zweiten, empirischen Teil vorliegender Arbeit werde ich mich der Analyse von mir gewählter Textstellen aus dem Roman *Der Untergeher* widmen und mich intensiv mit der französischen Übersetzung *Le naufragé* auseinandersetzen.

Nachdem im ersten, theoretischen Teil sowohl versucht wurde, ein Überblick über das Themenfeld *Thomas Bernhard und die Musik* zu schaffen, als auch die Grenzen und Möglichkeiten literarischer Übersetzungen zu erforschen und aufzuzeigen, möchte ich in diesem zweiten Teil herausfinden, inwieweit und in welcher Form die gewonnenen, theoretischen Erkenntnisse in der Empirie nachvollziehbar sind.

Ich werde im Rahmen meiner Analyse versuchen, syntaktische und semantische Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen dem Original und der Übersetzung herauszuarbeiten und zu untersuchen. Besonderes Augenmerk liegt hier auf der Musikalität der sprachlichen Strukturen. Für meine Analyse habe ich drei Textpassagen gewählt, die mir für die Darstellung der sprachlichen Musikalität äußerst exemplarisch erschienen sind. Die erste Textpassage, die ich *Der Selbstmordberg (La montagne des suicidés)* nenne, handelt vom Kennenlernen zwischen Glenn Gould und dem Erzähler auf dem vom Erzähler als *Selbstmordberg* bezeichneten Mönchsberg. In der zweiten Textpassage, die ich als *Das Genie und sein Lehrer (Le génie et son professeur)* bezeichne, wird auf die Beziehung zwischen Glenn Gould und seinem Lehrer eingegangen. Die dritte und letzte Textpassage nenne ich *Die Unglück-Variation (La variation du malheur)*, weil in diesem Ausschnitt mit dem Begriff *Unglück* (bzw. *malheur*) gespielt wird, indem er permanent wiederholt und variiert wird.

Bei der Analyse der einzelnen Textausschnitte werde ich diese zu Beginn anführen und im Anschluss daran eingehend untersuchen. Aus Gründen der Nachvollziehbarkeit und Klarheit werde ich einzelne Satzteile, Wörter und Sätze im Rahmen meiner Untersuchung immer wieder anführen – hierbei verzichte ich auf eine erneute Zitierung und Fußnote, da klar ersichtlich ist, dass es sich bei den Satzteilen um Teile aus der am Beginn zitierten Textpassage handelt. Des Weiteren

habe ich die Satzteile kursiv markiert oder durch Anführungszeichen bzw. Klammern hervorgehoben, um sie deutlich zu kennzeichnen.

### 5.1 Textpassage 1: Der Selbstmordberg / La montagne des suicidés

In folgendem Textausschnitt, der früh am Anfang des Romans erscheint, spricht der Erzähler über den Mönchsberg, der sein *Kindheitsberg* gewesen ist und auch der *Selbstmordberg* genannt wird, da sich viele SelbstmörderInnen von ihm in die Tiefe stürzen. Bevor der Erzähler ausführlich über seine eigenen Erfahrungen mit diesem Berg und über die SelbstmörderInnen berichtet, erwähnt er anfangs kurz, dass er Glenn auf diesem Berg kennen gelernt hat. Dieses Kennenlernen leitet jedoch nur den Diskurs über den Selbstmordberg ein:

Glenn habe ich merkwürdigerweise auf dem Mönchsberg kennengelernt, auf meinem Kindheitsberg. Ich hatte ihn zwar schon vorher im Mozarteum gesehen, aber kein Wort mit ihm gesprochen gehabt vor dieser Begegnung auf dem Mönchsberg, der auch der Selbstmordberg genannt wird, weil er wie nichts sonst für den Selbstmord geeignet ist, und es stürzen sich ja auch wenigstens drei oder vier allwöchentlich von ihm aus in die Tiefe. Die Selbstmörder fahren mit dem Lift im Innern des Berges auf ihn hinauf, gehen ein paar Schritte und stürzen sich in die Stadt hinunter. Die auf der Straße Aufgeplatzen haben mich immer fasziniert und ich selbst bin (wie übrigens Wertheimer auch!) sehr oft auf den Mönchsberg hinaufgestiegen oder hinaufgefahren in der Absicht, mich von ihm hinunterzustürzen, aber ich habe mich nicht hinuntergestürzt (wie auch Wertheimer nicht!). Mehrere Male hatte ich mich (wie Wertheimer auch!) schon zum Absprung aufgestellt, aber bin, wie Wertheimer, nicht abgesprungen. Ich habe umgedreht. Natürlich haben sich bis jetzt mehr umgedreht, als daß abgesprungen sind, dachte ich.<sup>301</sup>

Glenn steht am Beginn dieses Textes, dient jedoch nur als Einführung, denn es wird nachfolgend auf den Mönchsberg, den Selbstmordberg eingegangen. Hier lassen sich deutlich textuelle Auf- und Abwärtsbewegungen erkennen:

Der Berg wird bestiegen und entweder wieder per pedes oder per Sprung und Fall in den Tod durch die SelbstmörderInnen verlassen.

---

<sup>301</sup> U, S. 12 f.

Glenn wird in der ersten Zeile dieses Textausschnittes *neutral* eingeführt, d. h. ohne Steigung und ohne Fall.

(...) es gibt also keine initiale Aufwärtsbewegung, keinen Auftakt (...).<sup>302</sup>

Der Erzähler weist lediglich darauf hin, dass er Glenn auf dem Mönchsberg kennen gelernt hat. Im Anschluss an diese Einführung treten die anderen beiden Figuren auf: Das Erzähler-Ich und Wertheimer. Diese beiden Figuren sind stärker betont, stärker ins Zentrum gerückt als Glenn, der nur eingeführt wird, um einen Maßstab zu verkörpern: Glenn dient am Anfang dieser Textstelle lediglich als *konstante Vergleichsgröße* zur Orientierung für die beiden anderen Stimmen.<sup>303</sup>

In den darauf folgenden Zeilen ist von dem Berg und von dem Besteigen des Berges die Rede. Es findet eine Aufwärtsbewegung statt: Das Besteigen des Berges. Danach folgt ein Fall: Der Erzähler führt an, dass sich regelmäßig Menschen von diesem Berg in die Tiefe stürzen. Das Erzähler-Ich wird mit einer Abwärtsbewegung konfrontiert:

(...) mit einer Rhythmisierung bestehend aus einer Wiederholungszahl (drei oder vier) und einem der Taktangabe entsprechenden Teiler (allwöchentlich).<sup>304</sup>

Dieser fallenden Bewegung folgt in der nächsten Zeile ein *Auf und Ab* mit einer konstanten Gerade in der Mitte dazwischen:

Ein kurzer Aufstieg (die Selbstmörder fahren mit dem Lift auf den Berg hinauf), gefolgt von einer konstanten Gerade (sie gehen ein paar Schritte), die in einen Fall resultiert (und stürzen sich letztendlich in die Stadt hinunter).

Nach dieser Auf- und Abwärtsbewegung wird Wertheimer eingeführt. Ihm wird eine Hervorhebung zugeschrieben, die Stimme Wertheimers wirkt durch das Rufzeichen lauter und durchdringender und erhält somit eine stärkere Betonung in diesem Textausschnitt. Das Erzähler-Ich und Wertheimer erleben anschließend eine doppelte Auf- und Abwärtsbewegung: [ich selbst bin (wie übrigens Wertheimer auch!) sehr oft auf den Mönchsberg hinaufgestiegen oder hinaufgefahren in der Absicht,

---

<sup>302</sup> Hens (1999), S. 37

<sup>303</sup> Vgl. Hens (1999), S. 37

<sup>304</sup> Hens (1999), S. 38

mich von ihm hinunterzustürzen, aber ich habe mich nicht hinuntergestürzt (wie auch Wertheimer nicht!)).

In dieser Auf-Ab-Bewegung ist erneut eine besondere Rhythmisierung spürbar, die nachfolgende Zeile (beginnend mit: „Mehrere Male“) schließt an die Wiederholungszahlen (drei oder vier) der etwas früher vorangegangenen Zeilen an. Hens beschreibt diese finale Auf-und Ab-Bewegung wie folgt:

Diese wird nochmals rhythmisch ausgestattet (mehrere Male), dann negiert (nicht abgesprungen) und schließlich invertiert (umgedreht).<sup>305</sup>

Betrachten wir nun die **französische Übersetzung**:

Curieusement, j'ai fait la connaissance de Glenn au Mönchsberg, la montagne de mon enfance. Il est vrai que je l'avais déjà croisé auparavant au Mozarteum, mais je n'avais pas échangé un mot avec lui avant cette rencontre au Mönchsberg que l'on appelle aussi la montagne des suicidés parce qu'elle se prête au suicide mieux que tout autre lieu, et le fait est qu'il s'en trouve au moins trois ou quatre par semaine pour se jeter de là-haut dans le vide. Les candidats au suicide montent en ascenseur, par l'intérieur de la montagne, jusqu'à son sommet, font quelques pas et se jettent sur la ville. J'ai toujours été fasciné par ceux qui gisaient, aplatis, sur la chaussée, et je suis moi-même monté très souvent au Mönchsberg (tout comme Wertheimer !), soit à pied, soit en ascenseur, dans l'intention de me jeter dans le vide, mais je ne me suis pas jeté dans le vide (pas plus d'ailleurs que Wertheimer !). À plusieurs reprises (tout comme Wertheimer !), je m'étais disposé à sauter mais, tout comme Wertheimer, je n'avais pas sauté. J'ai fait demi tour. Il est bien évident que ceux qui ont fait demi-tour ont été jusqu'à présent plus nombreux que ceux qui ont sauté, pensai-je.<sup>306</sup>

Glenn wird in der französischen Übersetzung auch am Anfang eingeführt, steht jedoch nicht am Beginn des ersten Satzes, bildet somit nicht den absoluten Einstieg, was jedoch lediglich auf die Satzstellung der französischen Sprache zurückzuführen ist. Es wäre, um den Satz semantisch und syntaktisch korrekt wiederzugeben, schier unmöglich, Glenn an den Satzanfang zu stellen. Machen wir die Probe:

---

<sup>305</sup> Hens (1999), S. 38

<sup>306</sup> Kreiss: Le naufragé (1986), In Folge abgekürzt mit N, S. 15 f.

*Glenn, j'ai fait la connaissance...* ist syntaktisch und grammatikalisch falsch, korrekt wäre demnach: *J'ai fait la connaissance de Glenn...*; möglich wäre folgender Satzanfang: *Glenn, dont j'ai fait la connaissance...* Jedoch würde diese Übersetzung, bei der Glenn zwar wie im Original den Satzanfang markieren würde, semantisch nicht die ursprüngliche Aussage übertragen, denn nach *Glenn, dont j'ai fait la connaissance au Mönchsberg, la montagne de mon enfance...* müsste zwangsläufig eine weitere Satzkomponente folgen, um die grammatische und semantische Korrektheit zu gewährleisten. In der französischen Sprache ist es nicht möglich, Glenn an den Anfang zu stellen, um auszudrücken, ihn kennen gelernt zu haben. Die französische Übersetzung drückt die ursprüngliche Bedeutung des Originals aus, da der Übersetzer Bernard Kreiss eine natürliche Sprache schaffen und somit die den Sprachen unterschiedliche Satzstellung berücksichtigen muss.

Interessant ist, dass dieser erste Satz, der im deutschen Original aus zwei Teilen besteht, die durch den Beistrich gekennzeichnet sind, in der französischen Übersetzung drei Teile darstellt, markiert durch zwei Beistriche.

Der erste Teil, die Einführung stellt das Adjektiv *Curieusement* dar. Die Betonung liegt, durch die Stellung am Beginn und den darauf folgenden Beistrich, stärker auf *Curieusement* als auf dem deutschen Adjektiv *merkwürdigerweise*, das eher nebenbei inmitten des Satzes als zusätzliche Information erwähnt wird. Im deutschen Original wäre es ohne weiters möglich gewesen, dieses *merkwürdigerweise* ebenso hervorzuheben, indem es an den Satzanfang gestellt worden wäre, wie z. B:

*Merkwürdigerweise habe ich Glenn auf dem Mönchsberg kennen gelernt...*

Bernhard entschied sich jedoch dafür, Glenn an den Satzanfang zu stellen. Es wäre also möglich, im deutschen Original, Glenn, wie in der französischen Version, in die Satzmitte zu stellen, was umgekehrt jedoch, wie bereits erwähnt, nahezu unmöglich wäre. In der französischen Übersetzung liegt das Augenmerk auf *Curieusement*, das, wie gesagt durch die Markierung am Anfang des Satzes und die Trennung durch den darauf folgenden Beistrich, eine Sonderstellung einnimmt und somit stärker betont ist als das Adjektiv *merkwürdigerweise* im deutschen Original.

Dadurch entsteht bei der Lektüre der beiden Textstellen auch ein jeweils anderes Gefühl. Im Französischen wird zu Beginn durch *Curieusement* sofort auf die Merkwürdigkeit, auf die Eigenartigkeit hingewiesen. Man ist durch das initiative

*Curieusement* direkt in der Merkwürdigkeit der *chose*, des Sachverhaltes. Ob diese Eigenart nun positiv oder negativ konnotiert ist, steht überhaupt nicht zur Frage. Im Folgenden wird bloß darauf hingewiesen, wie merkwürdig die Tatsache ist, dass der Erzähler Glenn auf dem Mönchsberg kennen gelernt hat. Die Merkwürdigkeit steht im Französischen über der eigentlichen Tatsache, dass der Erzähler Glenn kennen gelernt hat. Somit ist das *Wie* bedeutender als das *Was*. Das Adjektiv *curieusement* deutet ja, im Sinne der kausalen Bedeutung der Wortart Adjektiv, auf das *Wie* der Dinge hin. Die Kuriosität des Kennenlernens steht im Vordergrund und wird betont, nicht das Kennenlernen selbst.

In der deutschen Originalfassung stehen Glenn und das Kennenlernen zwischen Glenn und dem Erzähler im Vordergrund, es wird zwar daraufhin gedeutet, dass es sich um ein *merkwürdigerweises Kennenlernen* handelt, jedoch ist die Tatsache des Kennenlernens primär, dass dieses *merkwürdigerweise auf dem Mönchsberg* stattfand, erfahren wir erst nach der Einführung von Glenn. Das *Was* überwiegt in diesem ersten Satz somit in der deutschen Version. Das *Wie* dominiert in der französischen Version im ersten Satz; die Musikalität ist dadurch noch stärker spürbar als im deutschen Original.

Jedoch ergibt sich diese Musikalität der französischen Übersetzung nicht lediglich aus der kuriosen Stimmung, die der Anfang erzeugt. Bleiben wir beim ersten Satz:

Curieusement, j'ai fait la connaissance de Glenn au Mönchsberg, la montagne de mon enfance.<sup>307</sup>

Glenn habe ich merkwürdigerweise auf dem Mönchsberg kennengelernt, auf meinem Kindheitsberg.<sup>308</sup>

Der französische Satz besteht im Gegensatz zum zweiteiligen deutschen Satz aus drei Teilen, durch Beistriche getrennt. Den ersten Teil bildet *Curieusement*, einleitend und wie bereits eingehend dargestellt dadurch stärker betont. Der zweite Teil, der durch zwei Beistriche zentral zwischen den beiden anderen Teilen eingeschoben ist, beinhaltet die eigentliche Information, das *Was* der Aussage...., *j'ai fait la connaissance de Glenn au Mönchsberg*, ...Die Tatsache, dass der Erzähler Glenn

---

<sup>307</sup> N, S. 15

<sup>308</sup> U, S. 12

auf dem Mönchsberg kennen gelernt hat. Die zentrale, inhaltliche Information steht auch formal im Zentrum des Satzes. Inhalt und Form decken sich in der französischen Übersetzung. Einer Einführung folgt die Information im Hauptteil, den Abschluss bildet der Zusatz zum Mönchsberg, die Bedeutung, die dieser Berg für den Erzähler hat: ...*la montagne de mon enfance*.

In der deutschen Originalfassung kann man von dieser Dreigliedrigkeit (Einleitung – Hauptteil – Schluss) nicht sprechen. Thomas Bernhard geht bei dieser Textstelle in medias res und beginnt, wie bereits besprochen, mit Glenn. Im ersten Satzteil wird Glenn und die Tatsache, dass der Erzähler ihn merkwürdigerweise auf dem Mönchsberg kennen gelernt hat in einem eingeführt: *Glenn habe ich merkwürdigerweise auf dem Mönchsberg kennen gelernt, ...* Der zweite Satzteil enthält abschließend die zusätzliche Information zum Mönchsberg: *auf meinem Kindheitsberg* und ist abgetrennt vom Rest des Satzes.

Ob der französische Übersetzer dem *merkwürdigerweise* in Form des initialen *Curieusement* mehr Bedeutung beigemessen hat als Thomas Bernhard in seinem Roman, bleibt hier jedoch unbeachtet. Dies hat uns bei dieser Arbeit weniger zu interessieren, analysieren wir ja die Übersetzung wie sie uns vorliegt, ohne Spekulationen der individuellen Präferenzen des Übersetzers beim Übersetzungsprozess. Es spielt auch keine Rolle, ob es dem Übersetzer lieber gewesen ist, *Curieusement* als ersten Teil einzuführen, dem einen Hauptteil anzuschließen, der in einer Abschlussbemerkung mündet. Deutlich erkennbar ist, dass in der französischen Übersetzung bereits dieser eine Satz eine starke musikalische Struktur aufweist und durch eine Auf- und Abwärtsbewegung gekennzeichnet ist, im Gegensatz zur deutschen Originalfassung, in der wie Hens bereits festgestellt hat (und ich weiter oben zitiert habe), Glenn lediglich als *konstante Vergleichsgröße* eingeführt wird. Diese Auf- und Abwärtsbewegung ergibt sich aus der von mir bereits erwähnten Struktur Einleitung-Hauptteil-Schluss. Vergleichbar mit einem Lied, das in Strophen gegliedert ist und dessen Zentrum ein Refrain bildet, ist das Zentrum im französischen Satz *j'ai fait la connaissance de Glenn au Mönchsberg* der Refrain, der sich in Variation immer wieder wiederholt. Es geht in der gesamten Textstelle immer wieder um den Mönchsberg, er ist hier das Wichtige, der Refrain, der im Lied immer wieder auftaucht, leicht variiert aber immer

wieder im Text erscheint und das Zentrum bildet, um das sich der Rest des Textes dreht.

Erwähnenswert erscheint mir noch die problematische Übersetzung der deutschen Nominalkomposition. Thomas Bernhard erschafft mit seinen Neologismen *Kindheitsberg* und *Selbstmordberg* zwei Nominalkompositionen. Der Neologismus *Kindheitsberg* besteht aus den Nomen Kindheit und Berg; der Neologismus *Selbstmordberg* aus den Nomen Selbstmord und Berg. Im Deutschen kommen Nominalkompositionen sehr häufig vor. Hier handelt es sich außerdem um eine Wortneuschöpfung von Bernhard; die Übersetzung ins Französische gestaltet sich demnach problematisch, da es im Französischen nicht möglich ist, zwei Nomen in Form einer Komposition aneinanderzufügen. Aus diesem Grund entscheiden sich ÜbersetzerInnen bei der Übersetzung der deutschen Nominalkomposition ins Französische am häufigsten für folgende Variante:

Nomen + de + Nomen: *Notausgang – sortie de secours*<sup>309</sup>

Kreiss entscheidet sich in diesem Fall ebenfalls für die Variante mit *de*. Aus dem *Kindheitsberg* macht er *montagne de mon enfance* und aus dem *Selbstmordberg* die Aufspaltung *montagne des suicidés*. Durch den Zusatz, das Possesivpronomen *mon* bei der Übersetzung des Neologismus *Kindheitsberg*, wird die Bedeutung, die der Berg für den Erzähler hat, hervorgehoben. Kreiss gelingt es auf diese Weise, das Gefühl zu übermitteln, das im Deutschen dadurch ausgedrückt wird, dass der Erzähler von *meinem Kindheitsberg* spricht. Kreiss wählt die weitgehend stimmigste Übersetzung mit *de* und drückt die Beziehung, die der Erzähler zu diesem Berg hat sehr gelungen mit dem Possesivpronomen *mon* aus.

Abschließend zur Nominalkomposition möchte ich festhalten, dass ich den vielfachen Thesen – diese Form der Übersetzung (Nomen+de+Nomen) wäre genauer als das Original, weil die Worte getrennt voneinander wahrgenommen werden – nicht zustimme, da ich wie Blaikner-Hohenwart der Meinung bin:

Das Syntagma wird in der Regel genauso „en bloc“ aufgenommen und im Satz isoliert (...), was am besten durch die Übersetzung von Neologismen deutlich wird: hier gibt es

---

<sup>309</sup> Blaikner – Hohenwart (1983), S. 409

keine Lexikonentsprechung, dennoch wird meist automatisch mit *de* (...) übersetzt, (...).<sup>310</sup>

Ebenso möchte ich nicht von einer Unübersetzbarkeit der Nominalkompositionen sprechen, da eine Vielzahl formal mit der *de-Variante* übersetzt wird. Ebenso weisen sie großteils ein gleiches semantisches Muster auf; die Beziehungen zwischen Determinans und Determinatum in der Ausgangssprache können meist problemlos in der Zielsprache mit analogen Mitteln wiedergegeben werden.<sup>311</sup>

Außerdem stimmen die Merkmale der Nominalkomposition mit jenen der *Nomen + de + Nomen-Konstruktion* überein:

Das Syntagma *Nomen + de + Nomen* hat i.e. die gleichen Charakteristika wie die Nominalkomposition: es läßt sich im Satz leicht isolieren (Bedeutungsisolierung); es ist nur bedingt auflösbar (Vagheit der Relationen; Abstraktion: Bezeichnung einer Klasse von Dingen, nicht eines einzelnen, spezifizierten Dinges; Terminologisierung); kann aber auf Basissätze zurückgeführt werden. Schließlich wird es vom Hörer bei gleichem Kontext genauso „en bloc“ aufgenommen wie das Kompositum.<sup>312</sup>

Kommen wir nun zum zweiten Satz der Textpassage. Um einen besseren Überblick zu schaffen, führe ich diesen Satz isoliert vom Rest der Textpassage noch einmal an:

Il est vrai que je l'avais déjà croisé auparavant au Mozarteum, mais je n'avais pas échangé un mot avec lui avant cette rencontre au Mönchsberg que l'on appelle aussi la montagne des suicidés parce qu'elle se prête au suicide mieux que tout autre lieu, et le fait est qu'il s'en trouve au moins trois ou quatre par semaine pour se jeter de là-haut dans le vide.<sup>313</sup>

Ich hatte ihn zwar schon vorher im Mozarteum gesehen, aber kein Wort mit ihm gesprochen gehabt vor dieser Begegnung auf dem Mönchsberg, der auch der Selbstmordberg genannt wird, weil er wie nichts sonst für den Selbstmord geeignet ist, und es stürzen sich ja auch wenigstens drei oder vier allwöchentlich von ihm aus in die Tiefe.<sup>314</sup>

---

<sup>310</sup> Blaikner – Hohenwart (1983), S. 409

<sup>311</sup> Vgl.: Blaikner – Hohenwart (1983), S. 444

<sup>312</sup> Blaikner – Hohenwart (1983), S. 444

<sup>313</sup> N, S. 15

<sup>314</sup> U, S. 12

In der französischen Version beginnt der Satz nicht mit dem Personalpronomen des Erzähler-Ich, was jedoch auf die Tatsache zurückzuführen ist, dass der deutsche Satz: *Ich hatte ihn zwar schon vorher im Mozarteum gesehen...* nicht Wort für Wort ins Französische übersetzt werden kann, da es kein dezidiertes Wort für *zwar* gibt. Somit wählte der Übersetzer die Form der Phrase *Il est vrai que...*, um semantisch so exakt wie möglich an die Bedeutung der deutschen Phrase heranzukommen und das vermittelte Gefühl so gut wie möglich zu übertragen.

Weiters wählte der Übersetzer anstelle des Verbs *sehen* also *voir*, das Verb *croiser* worüber sich streiten lässt. Nachfolgend die beiden Phrasen:

*Ich hatte ihn zwar schon vorher im Mozarteum gesehen...*

*Il est vrai que je l'avais déjà croisé auparavant au Mozarteum...*

Es schwingt beim deutschen Verb *sehen* die Bedeutung von treffen, antreffen ein wenig mit, was beim Verb *voir* zwar nicht so deutlich festzustellen ist, es wäre jedoch trotzdem möglich gewesen, in diesem Kontext *voir* zu verwenden, um die Bedeutung der Phrase angemessen zu übertragen. Denn das französische Verb *croiser* vermittelt stärker die Bedeutung von jemandem begegnen, jemanden treffen. Bei *croiser* würde man wohl eher annehmen, der Erzähler habe Glenn bereits öfter getroffen, mit dem deutschen Verb *sehen* ist jedoch klar, dass der Erzähler Glenn lediglich gesehen, ihm maximal kurz flüchtig begegnet ist.

Betrachtet man die Musikalität der sprachlichen Strukturen dieses Extrait, findet – wie bereits bei der Erarbeitung der originalen deutschen Textstelle – auch in der französischen Übersetzung eine Aufwärtsbewegung statt, gefolgt von einem Fall:

Der Erzähler gibt an, dass regelmäßig Menschen diesen Berg besteigen um sich von ihm in die Tiefe zu stürzen. Demnach wird in der Übersetzung das Erzähler-Ich ebenfalls mit einer Abwärtsbewegung konfrontiert (*pour se jeter de là-haut dans le vide*), die Rhythmisierung wird so äquivalent wie es Übersetzungen inhärent sein kann übertragen, die Wiederholungszahlen (*trois ou quatre*) und der Teiler zur Taktangabe (*par semaine*) erfüllen in der französischen Textstelle ebenso ihren Zweck wie in der deutschen Textstelle (drei oder vier; allwöchentlich):

(...) qu'il s'en trouve au moins trois ou quatre par semaine pour se jeter de là-haut dans le vide.<sup>315</sup>

Dieser fallenden Bewegung folgt wie im deutschen Textausschnitt in der nächsten Zeile ein auf und ab mit einer konstanten Geraden in der Mitte dazwischen:

Die Selbstmörder fahren mit dem Lift im Innern des Berges auf ihn hinauf, gehen ein paar Schritte und stürzen sich in die Stadt hinunter.<sup>316</sup>

Les candidats au suicide montent en ascenseur, par l'intérieur de la montagne, jusqu'à son sommet, font quelques pas et se jettent sur la ville.<sup>317</sup>

In der französischen Übersetzung ist der Aufstieg, die Aufwärtsbewegung stärker betont als in der deutschen Originalversion. Der Übersetzer Bernard Kreiss übersetzt, dass die Selbstmörder mit dem Lift im Innern des Berges hinauffahren und fügt dem noch hinzu *jusqu'à son sommet (bis zu seinem Gipfel)*, was in der deutschen Fassung nicht enthalten ist. Der Übersetzer verstärkt mit dieser zusätzlichen, von ihm frei erdachten Phrase die Aufwärtsbewegung. Dieser starken Aufwärtsbewegung folgt die konstante Gerade *font quelques pas* und schlussendlich die Abwärtsbewegung, der Fall, der Sturz in die Tiefe ...*et se jettent sur la ville*.

Im nächsten Satz spricht der Erzähler von seiner Faszination für die Selbstmörder, die auf der Straße aufplatzen. Er erwähnt im selben Satz, dass er häufig mit der Absicht den Mönchsberg hinaufgestiegen bzw. hinaufgefahren ist, um sich von ihm hinunterzustürzen. In diesem Satz kommt ebenso die stark betonte Figur Wertheimers ins Spiel:

Die auf der Straße Aufgeplatzen haben mich immer fasziniert und ich selbst bin (wie übrigens Wertheimer auch!) sehr oft auf den Mönchsberg hinaufgestiegen oder hinaufgefahren in der Absicht, mich von ihm hinunterzustürzen, aber ich habe mich nicht hinuntergestürzt (wie auch Wertheimer nicht!).<sup>318</sup>

J'ai toujours été fasciné par ceux qui gisaient, aplatis, sur la chaussée, et je suis moi-même monté très souvent au Mönchsberg (tout comme Wertheimer !), soit à pied, soit en

---

<sup>315</sup> N, S. 15

<sup>316</sup> U, S. 12

<sup>317</sup> N, S. 15

<sup>318</sup> U, S. 12 f.

ascenseur, dans l'intention de me jeter dans le vide, mais je ne me suis pas jeté dans le vide (pas plus d'ailleurs que Wertheimer !).<sup>319</sup>

Bernhard beginnt diesen Satz mit *Die auf der Straße Aufgeplatzten...* was sehr brutal und tragisch klingt. Die französische Version klingt weitaus sanfter; nicht zuletzt weil der Übersetzer das Ich des Erzählers an den Anfang stellt *J'ai toujours été fasciné par ceux qui gisaient, aplatis, sur la chaussée,...* Außerdem verwendet der Übersetzer kein Substantiv, das dem deutschen *die Aufgeplatzten* entspräche. Er umschreibt, indem er von *jenen* spricht und durch Verben wie *gésir* (ruhen, liegen) und *aplatir* (plattdrücken) ihren aufgeplatzten Zustand beschönigend umschreibt. Dem Euphemismus des Übersetzers steht die nüchtern brutale Schnörkellosigkeit Bernhards gegenüber.

Außerdem enthält der französische Satz weit mehr Satzzeichen als der deutsche. Im französischen Satz sind sieben Beistriche, im deutschen Satz lediglich zwei. Diese Tatsache ist insofern interessant, als in der französischen Version dadurch die doppelte Auf- und Abwärtsbewegung stärker markiert ist. Dieser Satz zeichnet sich daher erneut durch eine spürbarere Musikalität aus als das deutsche Pendant.

Dies resultiert unter anderem aus der Tatsache, dass der Übersetzer sich beispielsweise beim deutschen Verb *hinunterstürzen* für die ausgeschmückter wirkende französische Phrase *se jeter dans le vide* (sich ins Leere, in die Tiefe stürzen) entschied. Zuerst war ich der Ansicht, dies sei eventuell die semantisch stimmigste Variante; jedoch traf ich bei meiner Recherche auf das Verb *dégringoler*, das exakt die Bedeutung von *hinunterstürzen* bzw. *hinunterfallen* aufweist. *Dégringoler* klingt zugegebenermaßen jedoch nicht so prosaisch-musikalisch wie *se jeter dans le vide*.

Des Weiteren wird in der französischen Übersetzung wie auch im Originaltext in diesem Satz Wertheimer eingeführt, seine Stimme wirkt auch hier durch das Rufzeichen lauter und durchdringender und erhält somit eine stärkere Betonung. Das Erzähler-Ich (Je) und Wertheimer erleben auch in der französischen Version eine doppelte Auf- und Abwärtsbewegung: [je suis moi-même monté très souvent au Mönchsberg (tout comme Wertheimer !), soit à pied, soit en ascenseur, dans

---

<sup>319</sup> N, S. 15 f.

l'intention de me jeter dans le vide, mais je ne me suis pas jeté dans le vide (pas plus d'ailleurs que Wertheimer !)].

In dieser Auf-Ab-Bewegung ist erneut eine besondere Rhythmisierung spürbar, die nachfolgende Zeile (beginnend mit: *À plusieurs reprises*) schließt an die Wiederholungszahlen (*trois ou quatre*) der etwas früher vorangegangenen Zeilen an. Die Definition von Hens, die ich bei der Analyse der deutschen Textstelle bereits zitiert habe, trifft somit auch auf die französische Übersetzung zu; denn die rhythmische Ausstattung der finalen Aufwärtsbewegung erfolgt im Französischen durch *À plusieurs reprises*, wird dann negiert (*je n'avais pas sauté*) und letztendlich invertiert (*J'ai fait demi tour*).

Abschließend möchte ich zu diesem Extrait noch anmerken, dass er durch permanente Wiederholungen und Variationen gekennzeichnet ist, die weitgehend zur musikalischen Struktur des Textes beitragen; jene stilistischen Merkmale, die für Bernhards Prosa charakteristisch sind. Und dennoch, trotz der den gesamten Roman eigentümlichen endlos erscheinenden Wiederholungen, erzeugt die Lektüre eine intensive *Lust am Text*, wie sie Roland Barthes in seinem Werk definiert.

Woher kommt und wie manifestiert sich diese Lust bei der Lektüre Bernhardscher Texte? Wieso langweilt uns Bernhards *Wiederholungsmanie* nicht?

Hens begründet diese Lust an Bernhards Texten wie folgt:

Es fehlt also die in natürlicher Sprache nötige Ökonomie des Textes, der den Leser dementsprechend unendlich langweilen müsste, wäre da nicht die musikalische Struktur, die die Wiederholungen motiviert.<sup>320</sup>

Die Musikalität in der Sprache Thomas Bernhards fesselt den/die LeserIn an den Text, erzeugt den Wunsch, tiefer in den Text hineinzugehen, um diesen zu erforschen. Wie Hens bereits in diesem kurzen Textausschnitt aus dem *Untergeher* festgestellt hat, so ziehen sich die permanenten Wiederholungen und Variationen durch den gesamten Roman, er vergleicht die Variationsvielfalt im Roman mit Bachs Fugenkompositionen, die auch für Glenn Gould eine überaus bedeutende Rolle spielen.

---

<sup>320</sup> Hens (1999), S. 38

Kommen wir nun zur zweiten Textpassage, die sich mit der Beziehung zwischen Glenn und Horowitz beschäftigt.

## 5.2 Textpassage 2: Das Genie und sein Lehrer / Le génie et son professeur

Glenn hatte aus Horowitz seinen Lehrer gemacht, nicht Horowitz aus Glenn schließlich das Genie, dachte ich. Glenn machte aus Horowitz in diesen Salzburger Monaten den idealen Lehrer für sein Genie durch sein Genie, dachte ich. Wir gehen entweder als Ganzes in die Musik hinein oder gar nicht, hat Glenn oft gesagt, auch zu Horowitz. Aber nur er allein wusste, was das bedeutete, dachte ich. Ein Glenn muss auf einen Horowitz treffen, dachte ich, und zwar zu dem einzig richtigen Zeitpunkt. Ist dieser Zeitpunkt nicht der richtige, gelingt, was mit Glenn und Horowitz gelungen ist, nicht. Der Lehrer, der kein Genie ist, wird von dem Genie zu seinem genialen Lehrer gemacht zu diesem bestimmten Zeitpunkt auf eine ganz bestimmte Zeit, dachte ich.<sup>321</sup>

Bernhard stellt mit dieser Textstelle eine *Typus Glenn* und *Typus Horowitz* – Konstellation auf, die zu einem *idealen Zeitpunkt* stattfindet, was jedoch nicht weiter ausgebaut oder begründet wird.<sup>322</sup> Nach Hens handelt es sich hierbei lediglich um eine *Pseudo-Feststellung*, die für den kontextuellen Zusammenhang überflüssig erscheint.

Der Textausschnitt besteht aus Wiederholungen und Thesen, die unbegründet bleiben. Hens spricht von einer Asymmetrie zwischen Glenn und Horowitz, die miteinander in Verbindung gebracht werden; einerseits durch die Konstellation Lehrer-Schüler, andererseits durch die Tatsache, dass Horowitz der ältere Lehrer und Glenn der jüngere, unerfahrene Schüler ist. Hens bemerkt:

Eine (...) Asymmetrie (...) wird hier systematisch erst aufgelöst und dann umgekehrt. Voraussetzung für diese Art der Umkehrung ist eine streng geordnete Lagenarchitektur, also das Wissen des Lesers um die Hierarchie der Ausgangssituation.<sup>323</sup>

---

<sup>321</sup> U, S. 79

<sup>322</sup> Hens (1999), S. 39

<sup>323</sup> Hens (1999), S. 40

Diese sprachliche Strukturierung vergleicht er mit dem *konzertanten Kontrapunkt, der*

(...) bestehend aus *basso continuo*, konzertant-instrumentaler Mittelstimme und Melodiestimme, von einer streng hierarchisch geordneten Lagenarchitektur ausgeht.<sup>324</sup>

Für den Textausschnitt bedeutet dies nun: Es

(...) überkreuzen sich also zwei in Konkurrenz zueinander stehende Stimmen, während die Baßlinie, hier vertreten durch die Erzählinstanz in der *inquit*-Formel (dachte ich), unbeeindruckt weitergeführt wird.<sup>325</sup>

Betrachten wir nun die **französische Übersetzung:**

C'était Glenn, au bout du compte, qui avait fait d'Horowitz son professeur, non pas Horowitz qui avait fait de Glenn un génie, pensai-je. Au cours de ces quelques mois à Salzbourg Glenn fit d'Horowitz le professeur idéal pour son génie par son génie, pensai-je. Ou bien nous entrons totalement dans la musique, ou alors, pas du tout, a souvent dit Glenn, également à Horowitz. Mais lui seul savait ce que cela signifiait, pensai-je. Un Glenn doit tomber sur un Horowitz, pensai-je, encore faut-il que ce soit au seul bon moment. Si ce n'est pas le bon moment, ce qui a réussi avec Glenn et Horowitz ne réussit pas. Du professeur qui n'est pas un génie, le génie fait son génial professeur, à un moment donné, pour un temps donné, pensai-je.<sup>326</sup>

Hens' Feststellungen gelten, was die *Typus-Konstellation* und die *Inquit-Formel* – hier pensai-je – betrifft, auch für die französische Übersetzung. Es wird hier ebenfalls semantisch übertragen, dass Glenn aus Horowitz den *professeur idéal* gemacht hat und nicht umgekehrt, Horowitz aus Glenn das Genie. Was die Satzebene betrifft, unterscheidet sich die französische Übersetzung vom deutschen Originaltext doch signifikant.

Ich beginne beim ersten Satz. In der deutschen Fassung bildet Glenn als Subjekt wieder den Anfang. Wie bereits bei meiner vorangehenden Analyse eingehend erläutert, ist es, um grammatikalisch korrekt zu übersetzen, oft nicht möglich, dass

---

<sup>324</sup> Hens (1999), S. 40 f.

<sup>325</sup> Hens (1999), S. 41

<sup>326</sup> N, S. 96

das Subjekt in beiden Sprachen am Satzbeginn steht. Die französische Satzstellung würde es in diesem Fall jedoch erlauben, Glenn an den Satzanfang zu stellen. Machen wir die Probe:

*Glenn avait fait de Horowitz son professeur...* Soweit wäre diese Version möglich und syntaktisch und semantisch korrekt. Sie würde genau den ersten Satzteil des Originals adäquat wiedergeben: *Glenn avait fait de Horowitz son professeur* entspricht dem deutschen ersten Satzteil *Glenn hatte aus Horowitz seinen Lehrer gemacht*. Jedoch schließt sich an den ersten Satzteil der Zusatz, dass nicht Horowitz aus Glenn das Genie gemacht habe, an. In der französischen Übersetzung wird auf diesen Zusatz ebenfalls verwiesen, jedoch in anderer Form. Der Übersetzer überträgt die Verb-Komponente *avait fait* nicht wie es im Original der Fall ist von Glenn auf Horowitz ohne sie zu wiederholen, sondern er wiederholt sie noch einmal. Aus diesem Grund ist es unabdingbar, dass der Übersetzer am Satzbeginn *C'était Glenn...* stellt. Testen wir diese These:

*Glenn avait fait d'Horowitz son professeur, non pas Horowitz avait fait de Glenn le génie...* ist grammatikalisch nicht korrekt. Aus diesem Grund entschied sich der Übersetzer für seine Version und begann mit *C'était Glenn...*

Dadurch ergibt sich die kausale Folgerung, dass mit *C'était Glenn* ein Relativsatz eingeleitet wird, der in diesem Fall das Pronomen *qui* nach Glenn und nach Horowitz fordert, um grammatikalische Korrektheit zu gewährleisten. Durch das doppelte *qui* nach Glenn und nach Horowitz muss die Verb-Komponente zwangsläufig wiederholt werden, denn auf das Relativpronomen *qui* muss ein Verbum folgen, um sich grammatikalisch korrekt auszudrücken.

In meinen Augen wäre es jedoch im Französischen ebenso möglich, die Verb-Komponente *avait fait* aus dem ersten Satzteil ohne sie zu wiederholen auch für den zweiten Satzteil zu verwenden: *Glenn avait fait d'Horowitz son professeur, non pas Horowitz de Glenn un génie, pensai-je*. Die syntaktische und semantische Korrektheit wäre allenfalls gegeben; der Satz wäre adäquat übersetzt.

Truffaut gibt in seinem Werk *Grundprobleme der deutsch-französischen Übersetzung* im Kapitel *Syntaxe* als er auf die Verneinung im Deutschen und im Französischen näher eingeht, folgendes Beispiel:

Er hatte Schmeichler, aber keine Freunde.

Il avait des flatteurs, non pas des amis.<sup>327</sup>

In diesem Beispiel wird sowohl das deutsche Verbum *hatte* als auch das französische Verbum *avait* für zwei verschiedene Angaben verwendet, ohne es zu wiederholen. *Hatte* bezieht sich also auf *Schmeichler* und auf *Freunde*; *avait* auf *flatteurs* und auf *amis*.

Diese Verneinung mit *non pas* entspricht ferner der Verneinung des von mir zu analysierenden Satzes, denn auch hier wird *non pas* für die Verneinung, (dass Horowitz aus Glenn nicht das Genie gemacht habe), verwendet. Daraus schließe ich, dass, wenn hier diese Version als adäquate Übersetzung angegeben wird, dies auch auf den von mir übersetzten Satz, in dem die Verb-Komponente für beide Teile verwendet wird, gültig ist.

Somit ist mir nicht ganz klar, warum der Übersetzer seine Variante, die sich von dem Original durch die Relativsatzkomponente syntaktisch erheblich unterscheidet, gewählt hat. Ich stelle jedoch fest, dass der vom Übersetzer gewählte französische Satz das Gefühl musikalischer Prosa noch stärker vermittelt als der deutsche Originalsatz. Denn im französischen Satz wird die Komponente *qui avait fait* wiederholt, im deutschen Satz wird die Komponente *hatte....gemacht* lediglich einmal angeführt und für beide Aussagen verwendet. Im Französischen wird die Komponente für beide Aussagen jeweils extra angeführt. Die Wiederholung derselben syntaktischen Struktur erweckt den Anschein einer rhythmischen Gleichmäßigkeit im Gegensatz zum ökonomischeren deutschen Satz, in dem die Verb-Komponente wie bereits erwähnt bei der zweiten Aussage nicht noch einmal genannt wird. Es sei an dieser Stelle von mir darauf verwiesen, dass trotz syntaktischer Unterschiede bei der Übersetzung semantisch jedoch dieselbe Bedeutung vermittelt worden ist.

---

<sup>327</sup> Truffaut (1968), S. 90

Bevor ich mich mit dem Rest dieser Textstelle intensiv auseinandersetze, möchte ich noch kurz auf die gewählten Artikel im ersten Satz eingehen.

Bernhard verwendet im Original den bestimmten Artikel, wenn er sagt, dass nicht Horowitz aus Glenn das *Genie* gemacht habe. Kreiss entscheidet sich bei seiner Übersetzung ins Französische für den unbestimmten Artikel un *génie*.

Truffaut hält in seinem Werk fest:

A la différence de l'allemand, le français emploie l'article défini toutes les fois que les choses ou les personnes représentent pour lui une catégorie ou un concept.<sup>328</sup>

Hier möchte ich nachfragen, ob es sich bei *dem Genie* nicht auch um ein Konzept handelt. In der originalen Textstelle ist davon die Rede, aus Glenn *das Genie* zu machen. Der Begriff *Genie* steht demnach für eine Kategorie, die Kategorie des aus welchen Gründen auch immer genialen Menschen, dem ein Konzept zugrunde liegt. Außerdem drückt der bestimmte Artikel das *Genie* die große Bedeutung und hohe Wertigkeit Glenns Genialität aus. Man hat den Eindruck, es gebe nur ein einziges Genie und zwar *das Genie Glenn Gould*.

In der französischen Übersetzung wird durch den unbestimmten Artikel un *génie* der Anschein erweckt, es handle sich um *ein Genie*, das aus Glenn gemacht wird. Der unbestimmte Artikel *un* vermittelt hier das Gefühl, dass es viele solcher Genies gibt und Glenn eben eines davon ist. Es wäre der Syntax und der Semantik des Satzes nicht nachteilig, auch in der französischen Übersetzung den bestimmten Artikel *le* zu verwenden. Im Gegenteil; le *génie* würde die deutsche Wahl das *Genie* meiner Ansicht nach sogar genauer und adäquater übersetzen.

Fahren wir fort: Bernhard verwendet in diesem Textausschnitt wie bereits dargestellt die von Hens formulierte Typus-Konstellation *Ein Glenn muss auf einen Horowitz treffen*. Diese Gegenüberstellung der Typen ist auch in der französischen Übersetzung deutlich spürbar. *Ein Glenn muss auf einen Horowitz treffen* wird in der französischen Version adäquat wiedergegeben durch *Un Glenn doit tomber sur un Horowitz...* Der Typus *Un Glenn* wird dem Typus *Un Horowitz* gegenübergestellt. Dieser Gegenüberstellung folgt der Zusatz, dass das Treffen zu einem einzig richtigen Zeitpunkt geschehen *muss*. Dem folgt ein Bedingungssatz:

---

<sup>328</sup> Truffaut (1968), S. 15

Ist dieser Zeitpunkt nicht der richtige, gelingt, was mit Glenn und Horowitz gelungen ist, nicht.<sup>329</sup>

Im Deutschen handelt es sich um einen uneingeleiteten Bedingungssatz, d. h., dass die Konjunktionen *wenn* bzw. *falls* weggelassen werden. Somit steht das finite Verb, in diesem Fall das Singular der dritten Person von *sein*, also *ist*, an erster Stelle. In der französischen Übersetzung handelt es sich ebenfalls um einen Bedingungssatz. Dieser wird jedoch von der Konjunktion *Si* eingeleitet:

Si ce n'est pas le bon moment, ce qui a réussi avec Glenn et Horowitz ne réussit pas.<sup>330</sup>

Die Konjunktion *Si*, die dem deutschen *wenn* bzw. *falls* entspricht, ist zwingend, um die grammatikalische Korrektheit zu gewährleisten, da es in der französischen Grammatik keine uneingeleiteten Bedingungssätze gibt. Somit ist die Übersetzung gelungen und entspricht semantisch der deutschen Originalaussage.

Durch die Konjunktion *Si* im französischen Satz wird die Aussage des Satzes eingeleitet. Somit bildet *Si* den Einstieg in das Thema, das dann im Rahmen des Satzes ausgeführt wird. Im Deutschen wird man durch das initiale *Ist* abrupt und schnörkellos ins Thema hineingeworfen.

Der siebte und letzte Satz dieses Textausschnittes ist im deutschen Originaltext im Passiv Präsens verfasst. Der Lehrer wird von Glenn zum genialen Lehrer gemacht:

Der Lehrer, der kein Genie ist, wird von dem Genie zu seinem genialen Lehrer gemacht (...).<sup>331</sup>

Das *Passiv* als Verbkategorie der deutschen Grammatik wird sehr häufig verwendet. Im Französischen unterscheidet man zwar auch zwischen *la forme active* und *la forme passive*, man verwendet das Passiv jedoch nicht so häufig wie im Deutschen. Truffaut stellt fest:

(...) l'allemand a tendance à employer le passif plus souvent que le français.<sup>332</sup>

---

<sup>329</sup> U, S. 79

<sup>330</sup> N, S. 96

<sup>331</sup> U, S. 79

<sup>332</sup> Truffaut (1968), S. 55

Betrachten wir nun die französische Übersetzung dieses Satzes:

Du professeur qui n'est pas un génie, le génie fait son génial professeur, (...).<sup>333</sup>

In der französischen Übersetzung wird der Satz aus dem Passiv ins Aktiv übertragen. Truffaut weist im Kapitel *Le passif* darauf hin, dass die Substitution des Passivs durch das Aktiv einige Risiken mit sich trägt:

Mais ce tour risque de bouleverser la construction de la phrase allemande et de reléguer au second plan l'idée sur laquelle l'allemand veut insister : (...).<sup>334</sup>

In solchen Fällen läuft man also möglicherweise Gefahr, das hervorgehobene Wort nicht adäquat zu vermitteln und somit die Aufmerksamkeit auf ein anderes Wort zu lenken. Hier möchte ich nur ein von mir frei erfundenes Beispiel nennen:

*Dieser Film wurde von ihr gedreht.*

Würde man diesen Satz ins Französische Aktiv übersetzen, also:

*C'était elle qui tourna ce film,*

wäre nicht *dieser Film*, also *ce film* hervorgehoben sondern die Person, die den Film dreht, also *elle*.

Die Betonung wäre demnach verschoben. Kreiss geht bei seiner Übersetzung jedoch geschickter vor. Er überträgt den Satz zwar vom Passiv ins Aktiv, es gelingt ihm jedoch, den *Lehrer* trotzdem an den Satzanfang zu stellen, wie dies in der deutschen Originalversion der Fall ist. Die Betonung verschiebt sich also nicht. Dazu ist es indes notwendig, den Satz etwas umzuformen. Kreiss entschied sich, den Satz mit der Präposition *de* zu beginnen.

Der Satz übersetzte lautet schlussendlich etwa so:

*Aus dem Professor, der kein Genie ist, macht das Genie seinen genialen Professor.*

---

<sup>333</sup> N, S. 96

<sup>334</sup> Truffaut (1968), S. 56

Für das passive Verb verwendet Kreiss hier eine synonyme Umschreibung, Truffaut nennt dies als eine der Möglichkeiten:

Substituer au verbe passif une locution verbale ou une expression synonyme: (...).<sup>335</sup>

Es wäre möglich gewesen, den Satz auch im Deutschen in dieser aktiven Form so zu verfassen. Bernhard entschied sich jedoch für das Passiv. Somit wirkt der deutsche Satz etwas härter, dem Professor wird durch das Passiv jegliche Eigenständigkeit abgesprochen (*Er wird zum genialen Professor gemacht*).

Ich werde mich nun mit der dritten und letzten Textpassage auseinandersetzen und mich bei meiner Analyse auf die Variationen der Termini *Unglück* bzw. *malheur* konzentrieren.

### 5.3 Textpassage 3: Die Unglück-Variation / La variation du malheur

Ihn faszinierten die Menschen in ihrem Unglück, nicht die Menschen selbst hatten ihn angezogen, ihr Unglück, und er traf es überall an, wo Menschen waren, dachte ich, er war menschenüchtig, weil er unglückssüchtig war. Der Mensch ist das Unglück, sagte er immer wieder, dachte ich, nur der Dummkopf behauptet das Gegenteil. Geborenwerden ist ein Unglück, sagte er, und solange wir leben, setzen wir dieses Unglück fort, nur der Tod bricht es ab. Das heißt aber nicht, daß wir nur unglücklich sind, unser Unglück ist die Voraussetzung dafür, daß wir auch glücklich sein können, nur über den Umweg des Unglücks können wir glücklich sein, sagte er, dachte ich. Meine Eltern haben mir nichts anderes als das Unglück gezeigt, sagte er, das ist die Wahrheit, dachte ich, und sind **doch** immer wieder glücklich gewesen, so könne er nicht sagen, seine Eltern seien unglückliche Menschen gewesen, wie auch nicht, daß sie glückliche Menschen gewesen seien, wie er von sich selbst nicht sagen könne, er sei ein glücklicher Mensch oder ein unglücklicher, weil alle Menschen unglücklich und glücklich zugleich sind und einmal ist das Unglück in ihnen größer als das Glück und umgekehrt. Aber Tatsache ist sicher, daß mehr Unglück als Glück in den Menschen ist, sagte er, dachte ich.<sup>336</sup>

---

<sup>335</sup> Truffaut (1968), S. 56

<sup>336</sup> U, S. 61 f

Diese verhältnismäßig lange Variation nenne ich Motiv-Variation. Hier wird, ähnlich wie in der ebenfalls sehr interessanten *Esche-Variation* der Begriff *Esche*, immer wieder ein Wort wiederholt und zwar das Wort *Unglück*.

Es handelt sich jedoch auch hierbei nicht um eine wortwörtliche Wiederholung mit monotonem Charakter, sondern um ein Spiel mit dem Begriff *Unglück* in all seinen syntaktischen und semantischen Variationen.

Bloemsaat-Voerknecht befasste sich eingehend mit der Musikalität der *Esche-Variation*. Einige ihrer Erkenntnisse können meiner Ansicht nach teilweise für die *Unglück-Variation* übernommen werden. Beim musikalischen Aufbau der *Esche-Variation* etwa sehe ich Parallelen zur *Unglück-Variation*:

Wie ein musikalischer Gedanke erst von dem einen und dann von dem anderen Instrument oder von einer anderen Stimme, eventuell mit kleinen inhaltlichen Änderungen, wiederholt wird, oder aber auch von demselben Instrument einige Zeit später wiederholt wird, so ist es auch hier der Fall.<sup>337</sup>

Da es in der Literatur nicht möglich ist, *zwei Ströme des Sprechens zur gleichen Zeit erklingen zu lassen*<sup>338</sup>, werden die Gedanken in der *Unglück-Variation* variiert wiederholt und so konstruiert, dass sie *wie Klammern ineinander greifen*.<sup>339</sup>

Auf die musikalischen Gedanken wird auch in der *Esche-Variation* immer wieder verwiesen. Huber erwähnt eine Verbindung der *Esche* in Bernhards *Untergeher* mit Wagners *Weldesche*:

(...) Parallele zwischen der Verarbeitung einer *Esche* zu Kleinholz und dem Abholzen der *Weldesche* in Wagners „Götterdämmerung“ (...).<sup>340</sup>

Bevor ich mich mit der Konstruktion dieser Gedanken und Modifikationen in der französischen Übersetzung befasse, möchte ich kurz auf die Variationen rund ums *Unglück* im deutschen Originaltext eingehen:

---

<sup>337</sup> Bloemsaat-Voerknecht (2006), S. 223

<sup>338</sup> Vgl.: Köpnick (1992), S. 288

<sup>339</sup> Vgl.: Bloemsaat-Voerknecht (2006), S. 223

<sup>340</sup> Huber (1995), S. 59

Im ersten Satz, der sechs Beistriche zählt, wird die Tatsache, dass ihn (Wertheimer) die Menschen in ihrem *Unglück* faszinierten, eingeführt. In diesem Satz wird sogleich die starke Bedeutung des *Unglücks* betont, indem der Erzähler hervorhebt, dass ihn (Wertheimer) nicht die Menschen, sondern lediglich ihr Unglück faszinierte. Diese Behauptung wird im dritten Satzteil nochmals untermauert, indem der Erzähler darauf beharrt, dass Wertheimer menschenüchtig war – jedoch im Grunde genommen nur *menschensüchtig* als kausale Folgerung seiner Unglückssucht (weil er *unglückssüchtig* war).

Nach dieser Einführung folgen weitere unterschiedliche Variationen mit dem Begriff Unglück. Der Mensch wird als Unglück bezeichnet, dieser Gedanke wird weitergeführt bis zur Erkenntnis, dass die Geburt das Unglück ist und nur der Tod das Unglück abubrechen vermag. Trotz dieser negativen Gedanken wird im darauf folgenden Satz Unglück als allgemeine Voraussetzung für Glück genannt. Ein weiterer Gedanke dreht sich um das Glücklichsein Wertheimers Eltern, denen er jedoch die Schuld für sein Unglück gibt. Nachdem festgestellt wird, dass alle Menschen glücklich und unglücklich zugleich sind, endet der Abschnitt mit der Feststellung, dass trotz alledem mehr Unglück in den Menschen sei als Glück.

Betrachten wir nun die einzelnen variierenden Gedankengänge näher im Vergleich zur **französischen Fassung**:

Ce qui le fascinait, c'étaient les hommes dans leur malheur, ce n'était pas les hommes proprement dit qui l'avaient attiré mais leur malheur, et ce malheur il le rencontrait partout où il y avait des hommes, pensai-je, il était avide d'hommes parce qu'il était avide de malheur. L'homme c'est le malheur, disait-il sans cesse, pensai-je, il n'y a que les sots pour prétendre le contraire. C'est un malheur que de naître, disait-il, et aussi longtemps que nous vivons, nous ne faisons que prolonger ce malheur, seule la mort y met un terme. Mais cela ne signifie pas que nous sommes seulement malheureux, notre malheur est la condition préalable en vertu de laquelle nous pouvons aussi être heureux, il n'y a que par le détour du malheur que nous pouvons être heureux, disait-il, pensai-je. Mes parents ne m'ont jamais montré que le malheur, dit-il, voilà la vérité, pensai-je, et cependant ils ont encore et toujours été heureux, et il ne pouvait donc pas dire que ses parents avaient été des gens malheureux, pas plus d'ailleurs qu'ils avaient été des gens heureux, et de même il ne pouvait pas dire de lui qu'il était un homme heureux ou au contraire malheureux, parce que tous les hommes sont en même temps heureux et malheureux, et tantôt le malheur en eux est plus grand que le bonheur, tantôt c'est le

contraire. Mais c'est un fait indéniable qu'il y a plus de malheur que de bonheur dans les hommes, dit-il, pensai-je.<sup>341</sup>

In der französischen Fassung beginnt der erste Satz nicht mit dem Pronomen *ihn*, da dies grammatikalisch nicht möglich wäre. Demnach entschloss sich der Übersetzer für den Satzbeginn mit *Ce qui...*. Diesem *ce qui* schloss er jedoch sofort das äquivalente Pronomen *le* an. Somit ist die Nähe zum Originaltext so weit wie möglich geschaffen. Im deutschen Satz wird die Betonung durch die Inversion hergestellt; das Französische bedient sich des Demonstrativpronomens *ce*.

Ce peut être nécessaire là où l'allemand ne pourrait employer d'équivalent. Ce sera le cas si l'on veut montrer en français une certaine insistance. On se servira alors de la particule démonstrative c'est...qui, c'est....que, pour placer en tête un mot ou un groupe de mots afin de leur donner le relief voulu : (...). Pour exprimer l'insistance, l'allemand utilise volontiers l'inversion. Le français emploie ce : (...).<sup>342</sup>

Die Besonderheit des französischen Satzes liegt in der Wiederholung der *Ce-Strukturen*, die im Originaltext nicht vorhanden sind und im französischen Text lediglich teilweise obligatorisch sind. Kreiss gelingt es hier mit den ihm zur Verfügung stehenden Mitteln französischer Sprachspezifika, die Atmosphäre zu schaffen, die Bernhards Texten zugrunde liegt: die sprachliche Wiederholungskunst. Dem *ce qui* folgt die *c'est-Struktur* (hier im Imperfekt, 3. Person Plural *c'étaient*), die verneinte Form dieser *c'est-Struktur* (*ce n'étaient pas*) und zuletzt das *ce* als Demonstrativpronomen vor *malheur*.

Kreiss wiederholt jedoch auch das Wort *malheur*, das dem deutschen *Unglück* entspricht, in diesem ersten Satz viermal, also einmal mehr als Bernhard selbst, obwohl dies syntaktisch nicht notwendig wäre. Er steigert die Wiederholungsmanie, die in der französischen Übersetzung somit noch stärker zur Geltung kommt, als im deutschen Originaltext. Inwieweit dies einer adäquaten Übersetzungsstrategie entspricht, bleibt offen. An dieser Stelle sei von mir angemerkt, dass Kreiss ein wenig Gefahr läuft, den Text zu über-interpretieren, folglich zu „über-übersetzen“. Unbestritten ist jedoch, dass Kreiss die Stimmung, die den variationsreichen Text mit

---

<sup>341</sup> N, S. 74 f.

<sup>342</sup> Truffaut (1968), S. 41

all seinen rhythmischen Wiederholungspassagen ausmacht, bemerkenswert überträgt.

Hier sei noch kurz auf die Worte *unglückssüchtig* und *menschensüchtig* eingegangen. Im Französischen sind solche zusammengesetzten Komposita nicht möglich und werden wie bereits erwähnt am häufigsten durch die Trennung mit *de* wiedergegeben. In diesem Fall handelt es sich um die Verbindung von einem Nomen (Unglück bzw. Mensch) und einem prädikativem Adjektiv (süchtig). Kreiss entschied sich für die denkbar äquivalenteste Variante mit *de* (*avide d'hommes, avide de malheur*).

Der zweite Satz, der im Deutschen mit der These anfängt *Der Mensch ist das Unglück...* beginnt im französischen Satz mit *L'homme c'est le malheur...* Kreiss wendet abermals die *ce-Struktur* an, obwohl dies hier syntaktisch nicht obligatorisch wäre. In diesem Falle handelt es sich jedoch trotzdem um die äquivalente Übersetzung, da diese *ce-Struktur* wie bereits erwähnt als Äquivalent im Französischen eine beliebte Form ist.

Rudolf Zimmer verweist in seinem Kontextwörterbuch auf diese *ce-Struktur* und meint dazu Folgendes:

Das Frz., dessen suprasegmentale Möglichkeiten äußerst begrenzt sind, muß in der Regel zwecks Hervorhebung – frz. **mise en relief** – auf syntaktische Mittel zurückgreifen; das üblichste Verfahren dieser Art ist die Auffüllung der Formel *c'est + Substantiv/Pronomen + Relativsatz*; es handelt sich um ein Verfahren, das für das Frz. typisch ist, das im Dt. nicht selten mit dem Mittel der Betonung (...) des hervorzuhebenden Satzteils wiedergegeben wird: (...)<sup>343</sup>

Interessant ist hier auch die Bezeichnung Mensch, die im Französischen durch den Begriff *homme* wiedergegeben wurde. Der Begriff *homme* bezeichnet sowohl den deutschen Begriff *Mann* als auch den Begriff *Mensch*. Dies könnte zu Verwirrungen führen, wenn man sich dieser Polysemie nicht bewusst ist.

Kreiss entschied sich jedoch zweifellos für die äquivalente Übersetzung. Der französische Begriff *individu* wäre zwar auch ein mögliches Synonym für Mensch, bei *individu* handelt es sich jedoch um den einzelnen Menschen, was der Semantik in

---

<sup>343</sup> Zimmer (1990), S. 117

diesem Kontext nicht entspräche, denn hier ist eindeutig von *dem Menschen* als Repräsentant für die gesamte Menschheit die Rede.

Im Deutschen beginnt der folgende Satz mit dem nominalen Verb *Geborenwerden*. Diese Nominalisierung des Verbs ist im Französischen nicht möglich. Das Kompositum *Geborenwerden* wird demnach durch das Verb *naître* ersetzt.

Kreiss beginnt auch diesen Satz wieder mit der *Ce-Struktur*. Somit verhilft er dem Satz zur äquivalenten Betonung, die im Deutschen durch die kurze Konstruktion, die Gleichsetzung des nominalen Verbums *Geborenwerden* mit dem Nomen *Unglück*, ausgedrückt wird.

Im nächsten Satz wird die These aufgestellt, dass Unglück die Voraussetzung für Glück darstellt und *wir* nur über den Umweg des Unglücks glücklich sein können. Kreiss gelingt es hier sehr bemerkenswert, die Semantik zu übermitteln. Er muss jedoch auf die syntaktischen Möglichkeiten des Französischen zugreifen, wenn er den Satzteil *...nur über den Umweg des Unglücks können wir glücklich sein...* im Französischen mithilfe der *Il y a – Konstruktion* und der Negation mit *ne...que* konstruiert. Kreiss hätte, um syntaktische Analogie herzustellen, den Satzteil auch wortwörtlich übersetzen können, etwa so: *Seul par le détour du malheur nous pouvons être heureux*. Diese Übersetzung wäre zwar syntaktisch ident; sie würde jedoch den Anschein einer Künstlichkeit und Konstruiertheit erwecken. Kreiss' Übersetzung ähnelt semantisch dem deutschen Originalsatz und vermittelt soweit wie möglich *dasselbe* Gefühl wie der Originalsatz.

Der nächste Satz ist bezeichnend für Bernhards komplexe Verschachtelungstechnik. In einem ungeheuren Spiel mit Schachtelsätzen setzt sich dieser Satz, der über mehrere Zeilen geht zum Großteil aus Nebensätzen zusammen. Ich führe ihn der Übersicht und Nachvollziehbarkeit wegen noch einmal an:

Meine Eltern haben mir nichts anderes als das Unglück gezeigt, sagte er, das ist die Wahrheit, dachte ich, und sind doch immer wieder glücklich gewesen, so könne er nicht sagen, seine Eltern seien unglückliche Menschen gewesen, wie auch nicht, daß sie glückliche Menschen gewesen seien, wie er von sich selbst nicht sagen könne, er sei ein glücklicher Mensch oder ein unglücklicher, weil alle Menschen unglücklich und glücklich

zugleich sind und einmal ist das Unglück in ihnen größer als das Glück und umgekehrt.  
344

Mes parents ne m'ont jamais montré que le malheur, dit-il, voilà la vérité, pensai-je, et cependant ils ont encore et toujours été heureux, et il ne pouvait donc pas dire que ses parents avaient été des gens malheureux, pas plus d'ailleurs qu'ils avaient été des gens heureux, et de même il ne pouvait pas dire de lui qu'il était un homme heureux ou au contraire malheureux, parce que tous les hommes sont en même temps heureux et malheureux, et tantôt le malheur en eux est plus grand que le bonheur, tantôt c'est le contraire.<sup>345</sup>

Kreiss gelingt es in dieser Übersetzung, den Satz ebenfalls in einem, bestehend aus mehreren Nebensätzen, zu übertragen.

Im deutschen Satz dient das Modalpartikel *doch* zur Verstärkung und Betonung im Satzteil *...und sind **doch** immer wieder glücklich gewesen...* Das Modalpartikel, an dieser Stelle im Sinne von *trotzdem*, wäre syntaktisch und semantisch weglassbar, da es keine direkte Bedeutung ausdrückt, sondern lediglich zur Hervorhebung dient. Denn das Modalpartikel *doch* ist dadurch gekennzeichnet, dass es:

(...) immer einen Widerspruch zwischen zwei Bezugsgrößen ausdrückt und somit eine adversative Komponente beinhaltet: (...).<sup>346</sup>

Es wird mit *doch* also ein Gegensatz zwischen mindestens zwei Standpunkten ausgedrückt:

(...), **doch** indique une contradiction supposée entre le point de vue du locuteur et un autre point de vue possible (...).<sup>347</sup>

Im Französischen geschieht dies jedoch durch Betonung. Kreiss schöpft im Übrigen auch aus dem Wortfeld, das einem adversativen Kontext zuzuordnen ist.

*Cependant* drückt nämlich genau diesen adversativen Charakter aus, der durch *doch* im deutschen Originalsatz zum Ausdruck kommt. Wie ich bereits erläutert habe, entspricht die Semantik des Modalpartikels *doch* dem deutschen *trotzdem*. Das von

---

<sup>344</sup> U, S. 61 f.

<sup>345</sup> N, S. 75

<sup>346</sup> Feyrer (1998), S. 126

<sup>347</sup> Fernandez-Bravo (1995), S. 34

Kreiss gewählte *cependant* bringt genau diese Bedeutung des Wortes *trotzdem* zum Ausdruck.

Im letzten Satz wird abschließend festgestellt, dass mehr Unglück als Glück in den Menschen ist:

Aber Tatsache ist sicher, daß mehr Unglück als Glück in den Menschen ist, sagte er, dachte ich.<sup>348</sup>

Mais c'est un fait indéniable qu'il y a plus de malheur que de bonheur dans les hommes, dit-il, pensai-je.<sup>349</sup>

Dieser Satz ist weitgehend syntaktisch und semantisch äquivalent übertragen. Kreiss beginnt ebenfalls mit der beiordnenden Konjunktion *aber (mais)*.

An einer Stelle ist er, durch die Regeln der französischen Grammatik bedingt, jedoch dazu gezwungen, auf die *il y a – Konstruktion* auszuweichen. Die deutsche Struktur des Satzes lässt sich nicht auf den französischen Satz übertragen, möchte man die grammatikalische Korrektheit gewährleisten. Machen wir die Probe:

*Mais c'est un fait indéniable que plus de malheur est dans les homme que de bonheur...* ist grammatikalisch und syntaktisch schlicht und einfach falsch! Es ist nicht möglich, den deutschen Satz wortwörtlich zu übersetzen obwohl semantisch dieselbe Bedeutung übertragen wäre. Aus diesem Grund ist Kreiss' Variante eine sehr stimmige, um die Bedeutung äquivalent zu übertragen.

Den Abschluss bildet im Französischen wie im Deutschen die *Inquit-Formel* (sagte er, dachte ich). Interessant ist hier jedoch, dass Kreiss sich bei der Übersetzung von *sagte er* (3. Person Singular im Imperfekt) für die Wendung *dit-il* entschied, die nicht das Imperfekt sondern das Präsens ausdrückt. Ich sehe hierfür keinen Anlass und verstehe Kreiss' Wahl deshalb auch nicht. Kreiss hätte problemlos diese *Inquit-Formel* äquivalent ins Französische übertragen können, ohne das Tempus zu ändern. Diese Uneinigkeit ändert jedoch nichts an der Tatsache, dass Kreiss diese Passage syntaktisch und semantisch weitgehend äquivalent ins Französische übertragen hat und die Möglichkeiten und Grenzen der französischen Syntax und Semantik beachtlich ausgeschöpft hat.

---

<sup>348</sup> U, S. 62

<sup>349</sup> N, S. 75

Im folgenden Kapitel, den Schlussbemerkungen, fasse ich meine Erkenntnisse aus der Analyse und dem Vergleich der drei Textpassagen noch einmal zusammen.

#### **5.4 Schlussbemerkungen zum Vergleich der deutschen Textpassagen mit der französischen Übersetzung**

Übersetzen ist erlebte Mehrsprachigkeit, ist Gespräch zwischen den Sprachen, durch sie hindurch und über sie hinaus der Weg zum Verstehen zwischen den Menschen.<sup>350</sup>

Im Kapitel zur Übersetzung bin ich bereits ausführlich auf die unterschiedlichen *Grenzen und Möglichkeiten* des Übersetzungsprozesses eingegangen.

Nachdem ich nun empirisch vorgegangen bin und ausgewählte Textpassagen der deutschen Originalfassung aus Bernhards *Der Untergeher* mit der französischen Übersetzung von Kreiss' *Le naufragé* verglichen habe, möchte ich nun abschließend meine Ergebnisse kurz darstellen und dabei allgemein auf die Spezifika deutsch-französischer Übersetzungen eingehen.

Truffaut spricht die Herausforderungen an, mit denen ÜbersetzerInnen bei der Übersetzung deutschsprachiger Texte ins Französische konfrontiert sind:

Il se heurte alors à des tours syntaxiques très différents de ceux de sa propre langue, à un mode de pensée, à des habitudes nées de l'histoire, à un bagage culturel qui ne manquent pas de rejallir sur l'expression et constituent des obstacles prévus par aucune grammaire.<sup>351</sup>

Bevor man den Übersetzungsprozess beginnt, stellt sich stets die Frage nach der Beschaffenheit des Konstrukts *Sprache*, das eine Gemeinsamkeit, die allen Sprachen innewohnt, ausdrückt. Der Begriff Sprache enthält demnach eine Vielzahl an unterschiedlichen Bedeutungen:

CHAQUE LANGUE EST UN ENSEMBLE DE LANGAGES (...).<sup>352</sup>

---

<sup>350</sup> Wandruszka (1983), S. 9

<sup>351</sup> Truffaut (1968), S. 5

<sup>352</sup> Wandruszka (1983), S. 7

Alle Sprachen enthalten mehrere Sprachen. Ins Deutsche lässt sich dieses Zitat nicht so stimmig übertragen, da im Begriff *Sprache* die zwei französischen Begriffe *langue* und *langage* enthalten sind.

Im Deutschen wird nicht differenziert, man spricht von *Sprache* für die Menschensprache, für die Sprache der Tiere, für die Sprache der Literatur aber auch die Besonderheiten von Sprache wie die unterschiedlichen Dialekte und Soziolekte sind im Begriff *Sprache* impliziert. In der Übersetzung muss nun eine Sprache geschaffen werden, die an die Sprache des Ausgangstextes weitest möglich herankommt. Gibt es in der Zielsprache – in unserem Fall Französisch – kein Äquivalent, die morphologischen, lexikalischen oder grammatischen Strukturen der Ausgangssprache – in unserem Fall Deutsch – zu übersetzen, muss eine Lösung gefunden werden, das Ausdrückende mit anderen Mitteln (Kompensation an einer anderen Textstelle, Mitverstehen des Ungesagten anstreben<sup>353</sup>) zu übertragen:

Übersetzen heißt, für eine Mentalstruktur, eine Erlebnis-, Vorstellungs-, Denkstruktur, die in einem deutschen Text eine bestimmte Instrumentalstruktur gefunden hat, eine englische oder französische oder spanische Instrumentalstruktur zu finden, die diese Mentalstruktur am besten wiedergibt.<sup>354</sup>

Man darf hier jedoch nicht vergessen, dass verschiedene sprachliche Strukturen, für die in der Zielsprache äquivalente Strukturen gefunden wurden, nicht immer äquivalent gebraucht werden. Hier gilt es zu differenzieren und mit einem Gefühl für die Sprache(n) nach Strukturen zu suchen, die jenen der Ausgangssprache semantisch so weit wie nur möglich entsprechen. Albrecht formuliert diese Verschiedenartigkeit sprachlicher Strukturen wie folgt:

Verschiedenartige Texte spiegeln nämlich nicht nur Unterschiede der zugrunde liegenden sprachlichen „Strukturen“ wieder, sondern auch den unterschiedlichen Gebrauch, der von diesen Strukturen innerhalb der verschiedenen Sprachgemeinschaften gemacht wird.<sup>355</sup>

---

<sup>353</sup> Vgl.: Wandruszka (1983), S. 9

<sup>354</sup> Wandruszka (1983), S. 9

<sup>355</sup> Albrecht (1973), S. 81

Zur Übersetzung seiner Texte ins Französische meinte Bernhard im Gespräch mit Krista Fleischmann auf die Frage, ob es eine Art Befriedung wäre, die Übersetzung zu lesen, Folgendes:

(...) Non, absolument pas. C'est très drôle, mais ça n'a rien à voir avec ce qu'on écrit, parce que c'est le livre de celui qui traduit. Lui, il suit son propre chemin, et il arrive toujours à ses fins. C'est méconnaissable. Un livre traduit, c'est comme un cadavre qui a été mutilé par une voiture jusqu'à le rendre méconnaissable. Vous pouvez toujours rassembler les morceaux, mais c'est trop tard, ça ne sert à rien.<sup>356</sup>

Er meint, dass das übersetzte Werk nichts mehr mit dem Original zu tun hat, es handelt sich um ein eigenes Werk, jenes des/der Übersetzers/in.

Nichtsdestotrotz werden Bernhards Werke ins Französische übersetzt.

Jacques Le Rider spielt die Rezeption Bernhards in Frankreich jedoch ein wenig herunter:

Von einer originellen und schöpferischen Thomas Bernhard-Rezeption in Frankreich zu sprechen, ist wahrscheinlich übertrieben. Einen kreativen Rezeptionsprozeß gibt es, strenggenommen, erst dann, wenn die Übertragung in eine fremde Sprache und in einen fremden Kulturraum Sinnpotentiale und Wirkungsmöglichkeiten entfaltet, die man im Herkunftsland außer acht gelassen hatte, wenn die Einbürgerung ins andere Land weitgehende Assimilationsprozesse nach sich zieht. So gesehen, gibt es zum Beispiel einen französischen Sigmund Freud, der mit dem deutschen, geschweige denn dem österreichischen Freud nichts mehr zu tun hat. Und ebenso gibt es auch einen französischen Kafka, der schon lange eine intensive Rezeption und Breitenwirkung bewirkt hat.<sup>357</sup>

Hier möchte ich festhalten, dass Kreiss bei seiner Übersetzung einen „französischen Thomas Bernhard“ geschaffen hat, der an den österreichischen Thomas Bernhard überaus kunstvoll herankommt. Die Sprache, die Kreiss geschaffen hat, um die sprachlichen Strukturen zu übertragen, vermitteln beim Lesen ein weitgehend ähnliches Gefühl, wie es der Ausgangstext vermitteln will. Kreiss überträgt die deutschen Sprachstrukturen nicht einfach in die syntaktisch entsprechenden

---

<sup>356</sup> Bernhard (1993), S. 126

<sup>357</sup> Le Rider (1994), S. 160

französischen Strukturen, sondern sucht und findet letzten Endes auch zumeist Strukturen, die semantisch der zu übertragene Konstruktion entsprechen.

Ich werde im Folgenden meine Erkenntnisse anhand einiger Beispiele, die den einzelnen übersetzten Textpassagen innewohnen, darstellen. Die einzelnen Beispiele sollen hier nur kurz zur Erklärung und als Nachweis meiner Erkenntnisse dienen, da diese aus dem Kontext gerissen nicht transparent wirkten. Im vorangehenden Kapitel, das ich der Untersuchung und Analyse der einzelnen Textpassagen gewidmet habe, sind diese Beispiele umfassender angeführt und diskutiert.

Was die Musikalität der Sprache betrifft, gelingt es Kreiss, diese sehr präzise ins Französische zu übertragen. Beim ersten Satz der Textpassage 1 habe ich festgestellt, dass er durch das initiale *Curieusement* die Betonung noch stärker auf das *Wie* legt als auf das *Was* der Aussage. Es gelingt ihm durch das Spiel mit den Grenzen und Möglichkeiten der französischen Syntax und Semantik, eine Sprache zu schaffen, die äußerst musikalisch anmutet. Mit der Syntax spielt Kreiss in diesem ersten Satz, indem er die Satzkomponenten so anordnet, dass dies semantisch an das Erzählmuster Einleitung-Hauptteil-Schluss erinnert. In der deutschen Originalpassage ist dies nicht der Fall.

Dort, wo es kein Äquivalent in der Zielsprache gibt, sucht Kreiss nach anderen Mitteln, die dem deutschen Pendant so exakt wie möglich entsprechen. Hier sei von mir auf den zweiten Satz der Textpassage 1 verwiesen, wo er für das deutsche Wort *zwar* keine französische Entsprechung findet und die Syntax des Satzes somit umstellt. Durch den Beginn mit *Il est vrai que...* gelingt ihm eine semantisch äquivalente Übersetzung, da die Aussage des Satzes, die im Deutschen durch *zwar* hervorgehoben wird, im Französischen durch den Zusatz *il est vrai que* betont wird.

Bei grammatikalischen Spezifika, die im Französischen nicht in solcher Form vorhanden sind wie beispielsweise den zusammengesetzten Komposita oder den Modalpartikeln, findet Kreiss eine französische Entsprechung, die an das deutsche Spezifikum so nah wie möglich herankommt. In den Textpassagen bin ich bereits detailliert darauf eingegangen: Als Beispiel nannte ich das Nominalkompositum: Da

es in der französischen Grammatik nicht möglich ist, zwei Nomen in Form einer Komposition aneinanderzureihen, entscheidet sich Kreiss für die am meisten verbreitete Variante der Übersetzung, in der die beiden Nomen durch die Präposition *de* getrennt werden. (In der Textpassage 1 ist von dem *Selbstmordberg* die Rede, Kreiss übersetzt diesen Neologismus mit *montagne des suicidés*)

Jedoch ergibt sich aus meinen Untersuchungen die Feststellung, dass bei den Übersetzungen von Kreiss oftmals ein Hang zur *Über-Interpretation* und folglich zur *Über-Übersetzung* bemerkbar ist.

Den Bernhardschen *Wiederholungszwang* scheint Kreiss an einigen Stellen noch übertreffen zu wollen; aber auch die *Übertreibungskunst* gestaltet Kreiss in französischer Sprache um eine weitere Nuance extremer.

Als Beispiel hierfür möchte ich die *Aufwärtsbewegung* nennen, die im dritten Satz der Textpassage 1 damit beginnt, dass man erfährt, dass *die Selbstmörder mit dem Lift im Innern des Berges auf ihn hinauffahren*, und die im Französischen nochmals gesteigert wird; denn Kreiss fügt hinzu, dass die Selbstmörder *jusqu'à son sommet* (bis zu seinem Gipfel) hinauffahren. Der Übersetzer verstärkt im Französischen also diese Aufwärtsbewegung durch diesen Zusatz, der im Originaltext nicht angeführt ist.

Le Rider kritisiert die Übersetzung des Romans *Frost (Gel)* ins Französische. Er wirft den Übersetzern vor, die Bernhardschen Wiederholungsstrukturen im Französischen nicht wiedergegeben zu haben:

Zwei Übersetzer, B. Simon und T. Turk-Meyer, hatten „Frost“ ins Französische übertragen, durchaus korrekt, aber ohne eine eindeutige Antwort auf die große Frage zu geben: wie lassen sich Thomas Bernhards lange Sätze und bohrende Wortwiederholungen auf französisch wiedergeben?<sup>358</sup>

Auf diese Frage weiß Kreiss in seiner Übersetzung eine Antwort. Möglicherweise liegt in diesem Punkt der Grund für seinen Hang zur Über-Übersetzung. Eine Frage, die sich nämlich alle ÜbersetzerInnen bei der Übersetzung Bernhardscher Literatur stellen müssen, ist jene nach der Übersetzbarkeit der Bernhard-typischen Wiederholungsstrukturen. Im Rahmen dieser Arbeit habe ich mich im Kapitel zur Übersetzung intensiv mit der Frage der Übersetzbarkeit beschäftigt.

---

<sup>358</sup> Le Rider (1994), S. 160 f.

Bei literarischen Spezifika der Ausgangssprache müssen äquivalente Strukturen und Formen in der Zielsprache gefunden werden. Vielleicht ist diese Problematik, die Le Rider in seiner Kritik anspricht, ausschlaggebend für den Umgang, den Kreiss im Rahmen seiner Übersetzung praktiziert. Aus Angst vorm Scheitern an der Übertragung der bernhardschen Wiederholungsmanie, steigert Kreiss diese in seiner Übersetzung um einen Ton mehr als sie im Originalwerk erkennbar ist.

Ein anderes klares Exempel erscheint mir die Wiederholung der Verb-Komponente, die Kreiss im ersten Satz der Textpassage 2 vornimmt. Im deutschen Satz erfolgt diese Wiederholung nicht und im Französischen wäre sie ebenso wenig notwendig. Kreiss wiederholt – zusätzlich zu den zahlreichen Bernhardschen Wiederholungen – also eine Komponente, die Bernhard in diesem Satz unwiederholt lässt.

Eine weitere *Über-Übersetzung* durch die an die Spitze getriebene Wiederholungsmanie, stellt außerdem die von Kreiss vorgenommene Repetition der *ce-Strukturen* dar. In der Analyse der Textpassage 3 bin ich ausführlich auf diese Wiederholung eingegangen. Hier erscheint es mir jedoch unabdingbar zu erwähnen, dass es im Französischen üblich ist, durch diese *ce-Strukturen* *insistance* auszudrücken, was im Deutschen durch Inversion oder Betonung geschieht.

Der Begriff *Über-Übersetzung* hat zweifelsohne einen negativen Beigeschmack. Hier möchte ich jedoch betonen, dass es in manchen Fällen zwar zu einem bedrohlichen Auseinanderklaffen zwischen Original und Übersetzung kommen kann; in anderen Fällen eine gekonnte *Über-Übersetzung* notwendig ist, um Elemente der Ausgangssprache in der Zielsprache semantisch weitgehend äquivalent auszudrücken. Locatelli spricht in diesem Zusammenhang von einer gelungenen Übersetzung des *Untergehers* durch Kreiss:

Der Text von Thomas Bernhard ist durch eine adverbiale Redewendung skandiert: ein „immer wieder“, das (...) in der französischen Fassung des Textes durch Bernard Kreiss zu einer Reihe von Variationen führt im Sinne einer gelungenen „Über-Übersetzung“: „encore et encore“, „encore et toujours“, „sans cesse“.<sup>359</sup>

---

<sup>359</sup> Locatelli (2002), S. 132

Locatelli geht besonders auf die Strukturen, die das permanente „immer wieder“ skandieren, ein. An diese Bemerkung anschließend möchte ich festhalten, dass es notwendig ist, ein Gespür für beide Sprachen (und Kulturen) zu haben, um zu erkennen, welche Struktur wie stark im Zieltext hervorgehoben werden soll. Ein Wort, das im deutschen Text zweimal wiederholt wird und dadurch extrem betont wirkt, erzielt in manchen Fällen im Französischen eventuell erst nach dreifacher oder mehrfacher Betonung dieselbe Wirkung. Kreiss überträgt, durch seine stellenweise Über-Übersetzung, die Stimmung, die durch die Variationskunst und die rhythmischen Wiederholungspassagen entsteht, außerordentlich.

Bemerkenswert ist meiner Ansicht nach in diesem Sinne auch das Gespür, das Kreiss für bestimmte grammatikalische Spezifika aufweist, indem er beispielsweise bei der Übertragung eines passiven deutschen Satzes ins französische Aktiv, Strukturen im Französischen sucht und findet, die an die deutsche Satzstellung herankommen. Ein Beispiel hierfür bildet der letzte Satz der Textpassage 2, in dem es Kreiss durch geschickte syntaktische Umstellung im Französischen gelingt, den Lehrer (professeur) wie im Deutschen an den Satzbeginn zu stellen.

Obwohl Kreiss mit seiner *Über-Übersetzung* im wahrsten Sinne des Wortes an einigen Stellen übers Ziel hinausschießt, stelle ich nun abschließend fest, dass ihm mit *Le naufragé* ein wunderbares französisches und höchst musikalisches Werk gelungen ist.

Übersetzen heißt Wagen. Übersetzen heißt Anecken. Übersetzen heißt Suchen und Finden. Übersetzen heißt Fühlen. In diesem Sinne denke ich, dass Kreiss es geschafft hat, ein Gefühl für die Sprache Bernhards zu entwickeln. Er suchte nach Buchstaben, Worten, Sätzen und Bedeutungen und fand Buchstaben, Worte, Sätze und Bedeutungen, um aus der Besonderheit der deutschen Sprache Thomas Bernhards eine Besonderheit der französischen Sprache Thomas Bernhards zu machen.

Er verfällt beim Übersetzungsprozess, wie Lévy warnt, nicht seiner *selbstgenügsamen Virtuosität* um Wörter neu zu kreieren oder umzuformen wo dies

nicht erforderlich ist <sup>360</sup>, sondern er respektiert das Originalwerk und sucht nach Strukturen in seiner Sprache, die dem Original entsprechen ohne es mit Lévy zu sagen zu *veredeln*.

Mit Walter Benjamins Worten könnte man sagen, dass die Übersetzung mit dem Originalwerk in *innigstem Zusammenhang* steht und ihm ein *Überleben* und ein *Fortbestehen* ermöglicht. <sup>361</sup> Dieses *Fortbestehen* garantiert Kreiss mit seiner Übersetzung *Le naufragé* dem Originalwerk *Der Untergeher*.

Im Spiel mit der Sprache aus Nuancen, klangvollen Tönen und musikalischen Strukturen variiert und wiederholt Kreiss im Labyrinth der französischen Syntax und Semantik ohne dabei auf die Eigentümlichkeit, die Bernhards Sprache inhärent ist, zu vergessen. Auf diese selbst dichterische Art gelingt es ihm, das wie Benjamin es nennt *Geheimnisvolle*, das dem Originalwerk anhaftet, auch in der Übersetzung wiederzugeben.

Ich möchte mit folgendem Zitat schließen, da ich denke, dass es sich bei *Le naufragé* von Bernard Kreiss um eine *offrande* handelt. *Le naufragé* ist als ein Geschenk und als eine Bereicherung für *den Untergeher* zu betrachten:

*Si la traduction respecte l'original, elle peut et doit même dialoguer avec lui, lui faire face, et lui tenir tête. La dimension du respect ne comprend pas l'anéantissement de celui qui respecte son propre respect. Le texte traduit est d'abord une offrande faite au texte original.*<sup>362</sup>

---

<sup>360</sup> Vgl.: Lévy (1969), S. 83

<sup>361</sup> Vgl.: Benjamin (1974), S. 1

<sup>362</sup> Zit. nach Daran (2002), S. 148

## 6. Résumé en langue française

J'ai un sens de la musicalité. Écrire de la prose, cela a toujours un rapport avec la musicalité.<sup>363</sup>

Pour *comprendre* Thomas Bernhard et son œuvre la musique joue un rôle très important. Ce n'est pas seulement par la lecture que l'on peut approcher le style de Bernhard, mais c'est aussi par l'écoute. En lisant ses textes on a toujours le sentiment qu'on peut entendre sa voix. Sa langue, ses mots, ses phrases sont lisibles mais encore plus que lisibles, ils sont *audibles*.

### 6.1 Thomas Bernhard et la musique – aspects biographiques

Quant à la littérature de Bernhard on remarque toute de suite qu'il existe des liens entre les faits autobiographiques et son œuvre.

Dans sa jeunesse, il fut des études musicales et théâtrales à Salzbourg au *Mozarteum*. Bernhard, le jeune chanteur, suivit ce chemin avec une telle passion jusqu'à son drame – une tuberculose, qui mis fin à sa carrière virtuose de chanteur. La tuberculose, sa *maladie de mort*, ne le quittait plus et l'a conduit jusqu'à sa mort. Toute sa vie il a souffert du souffle court et ses souffrances physiques ont marqué aussi fortement sa littérature.

Mais il faut souligner qu'au début de sa maladie, la musique et le chant étaient pour Bernhard le dernier *recours*. Le chant ouvre à Bernhard un monde où la souffrance physique n'existe pas. La musique prend donc une fonction compensatrice dans sa vie : à l'opposé de son corps faible il y a sa voix puissante capable de briser le silence qui l'entoure.

---

<sup>363</sup> Bernhard. In: Wögerbauer (2002), S. 60

## 6.2 La musique dans l'œuvre – un abrégé

En lisant les œuvres de Bernhard, la musique est toujours présente. Pour donner un bref aperçu de l'importance de la musique j'ai choisi des textes qui m'ont semblé être intéressants pour ce sujet. Pour mon étude, j'ai choisi trois textes en prose et quatre pièces de théâtre. Je présente ci-dessous brièvement l'importance de la musique pour la pièce *Place des Héros* ainsi que pour le roman *Corrections* :

Dans sa dernière pièce, *Place des Héros*, c'est la forte passion pour la musique classique de Robert Schuster qui y est décrite. Il va régulièrement dans le *Musikverein* pour écouter les compositions de Sarasate et Glenn Gould. Les gens qui n'aiment pas Sarasate ou Gould, il les qualifie d'effrayants.

Dans le cadre de la mise en scène de *Place des Héros*, Lavelli parle du style unique de Bernhard avant de le désigner *dramaturge de référence* :

Le style de Bernhard, à la manière musicale de Bach, réside dans le fait de décliner des thèmes, ce qui donne à sa dramaturgie un profil tout à fait particulier, rarissime, unique.

<sup>364</sup>

(...) Bernhard est un des dramaturges de référence du XXe siècle, dans la mesure où il utilise toutes les possibilités extraordinaires du roman, notamment les sauts à travers le temps et l'espace, l'ensemble de l'édifice (mots, idées, etc.) étant équilibré et mesuré comme dans une partition musicale. Il crée en outre un amalgame, une collision entre le temps et l'espace, la forme et le contenu, le tout s'inscrivant dans une véritable orchestration musicale. <sup>365</sup>

Dans *Corrections*, c'est *Roithamer*, le protagoniste, qui ne peut même pas travailler sans musique. La musique lui est indispensable pour ses recherches des sciences physiques et naturelles. Ecouter de la musique, c'est pour lui la même chose qu'étudier la musique.

---

<sup>364</sup> Lavelli (2002), S. 417

<sup>365</sup> Lavelli (2002), S. 418

Bosseur parle du rapport entre la musique et l'écriture bernhardienne :

(...) les principes majeurs de l'organisation compositionnelle de la musique, tels la répétition d'un motif, le jeu sur des périodicités, la reprise, la modulation, la récurrence, la polyrythmie, sont très présents dans son écriture, à tel point que l'on pourrait lire ses romans comme des partitions. (...) La rythmique repose tout entière sur la manière dont sont construites les phrases, avec leurs infinies variantes qui semblent donner naissance à des moments se métamorphosant graduellement.<sup>366</sup>

### 6.3 Le naufragé et la musique

Le point culminant du sujet de la musique dans l'œuvre, c'est sans aucun doute le roman *Le naufragé*. Avant de parler de la musicalité de la langue dans ce texte je donnerai un bref résumé de celui-ci :

*Le naufragé*, c'est l'histoire des trois jeunes pianistes Glenn Gould, le narrateur et leur ami Wertheimer qui se sont rencontrés autrefois au *Mozarteum* de Salzbourg pour y suivre un cours de Horowitz. Cette rencontre est déterminante pour le destin de ces trois pianistes. Glenn Gould y sort comme le génie, le pianiste virtuose doté d'une ingéniosité unique, ce qui détourne brutalement la carrière de Wertheimer ainsi que celle du narrateur. Wertheimer souffre du fait qu'il ne sera jamais le pianiste virtuose dont il a rêvé toute sa vie. Le narrateur ne se résigne pas comme Wertheimer mais il tourne le dos à une carrière de pianiste virtuose pour se pencher sur les lettres. Dès lors, il consacre sa vie à l'écriture d'un essai sur Glenn Gould. Ainsi, le narrateur trouve un autre objectif de vie, pas comme Wertheimer, le naufragé, qui, des années après, mettra fin à sa vie en se pendant tout près de la maison de sa sœur.

La musique et la virtuosité font partie intégrante du roman. Wertheimer et le narrateur sont confrontés à la virtuosité et à l'ingéniosité de Glenn ce qui mènera pour l'un d'eux jusqu'au suicide. Le narrateur réalise très tôt qu'il n'arrivera jamais à cette génialité et par conséquent, il met fin à sa carrière de pianiste. Wertheimer ne pouvait pas accepter son échec, donc, en derniers recours, il a choisi la mort.

---

<sup>366</sup> Bosseur (2002), S. 315

Dans *le naufragé* on rencontre quatre pianistes : le narrateur et Wertheimer, Glenn Gould et Horowitz. Ici, il faut ajouter que le narrateur et Wertheimer sont des figures fictives, tandis que Glenn Gould et Horowitz étaient des vrais pianistes du 20<sup>e</sup> siècle. Néanmoins dans le roman, Bernhard ne respecte pas toujours la biographie de ces deux personnages, il varie les faits avec les détails fictifs selon sa propre imagination.

Chantre désigne la constitution des trois pianistes d'une *fugue à trois voix* :

La construction du roman tout d'abord, conçu, autour du trio constitué par Glenn Gould, Wertheimer et le narrateur, comme une fugue à trois voix, est particulièrement riche de virtualités scéniques. (...) c'est leur composition dans la pensée et les paroles du narrateur qui fait toute la force du texte. (...) Trois voix, donc, de plus en plus épurées : charnelle, mémorielle, musicale, pour rendre ce qui fait le nœud de l'écriture du roman.<sup>367</sup>

#### **6.4 Les Variations Goldberg**

Afin d'analyser la musicalité dans *le naufragé* il paraît évident de parler des *Variations Goldberg* de J. S. Bach.

Les *Variations Goldberg* se composent des 32 pièces. La première pièce est l'*Aria* introductive, le thème des Variations. Après 30 Variations, c'est l'*Aria da Capo* qui clôt cette œuvre. L'*Aria* introduit les Variations que Bach crée des nombreux styles musicaux comme surtout des canons ou des fugues. Après ces trente variations Bach revient au début et clôt le cycle par une répétition de l'*Aria*.

En rapport avec *le naufragé*, les *Variations Goldberg* forment un cadre qui entoure tout le texte. Le narrateur raconte qu'il les a écoutées avant son départ pour *Chur*, ce qui signifie avant le début de l'histoire du roman. Les *Variations Goldberg* marquent aussi la fin de l'histoire parce que le narrateur les écoute une dernière fois au tourne-disque qui était encore ouvert, dans la maison de Wertheimer.

---

<sup>367</sup> Chantre (2002), S. 337 f.

Quelles structures musicales se réfèrent donc à la structure des *Variations Goldberg*? Quel moyen Bernhard trouve-t-il dans la littérature pour exprimer la musicalité? Mon étude a pour objectif de répondre à ces questions.

L'Aria, comme j'ai déjà mentionné, porte le sujet et introduit les *Variations Goldberg*. L'Aria dans *Le naufragé*, ce sont les trois paragraphes au début du texte qui donnent toute l'information de l'histoire. En représentant l'Aria, ils racontent déjà l'information principale. Leur position séparée, ces trois paragraphes introductifs qui sont constitués chacun d'une seule phrase, marquent le début de l'histoire comme l'Aria, l'introduction dans l'histoire.

Chantal Thomas désigne Thomas Bernhard *instrumentaliste de la langue* :

Thomas Bernhard s'est affronté à la poésie, à la prose (...), au théâtre, par la logique d'une passion qui fait de lui, d'abord, un *instrumentaliste de la langue*. Ce qu'il écrit de Glenn Gould, reprenant à l'infini les *Variations Goldberg*, avec des changements de vitesse spectaculaire, est aussi vrai pour lui. Il ne cesse de répéter les mêmes thèmes, qu'il module sur des rythmes variés, les étirant sur tout un roman, ou les jouant, rapidement, en incise, le temps d'une phrase.<sup>368</sup>

Pour résumer, il est vrai que ces trois premiers paragraphes synthétisent déjà l'information principale mais dans la suite du roman, Bernhard détaille, répète et fait varier les faits sans cesse avec une langue riche en style.

Un parallèle qui me semble être très intéressant, réside dans la concordance des chiffres. Le mot *Aria* introduit l'œuvre et la clôt après 30 variations. Dans le roman, Bernhard utilise le terme « Aria » deux fois et le terme « Variations Goldberg » trente fois.

## 6.5 La musicalité de la langue de Thomas Bernhard

Bernhard utilise la structure linguistique « *dit-il* » et « *pensai-je* », régulièrement dans son roman pour exprimer une simultanéité qu'il est difficile de révéler en littérature. En effet il n'est pas possible de faire intervenir deux voix en même temps comme

---

<sup>368</sup> Thomas (1990), S. 6

c'est le cas dans le contrepoint. Avec cette construction de « *dit-il* » et « *pensai-je* » Bernhard construit peu à peu ce principe d'imbrication des voix. C'est ainsi que l'on entend non seulement les pensées du narrateur mais aussi celles d'autres personnages comme Wertheimer ou Gould.

Si la musique lui est une ressource d'inspiration formelle, elle est également, peut-être de manière plus décisive, ce contre quoi Thomas Bernhard a choisi l'écriture.<sup>369</sup>

Le détournement de la musique, constitue un parallèle entre le destin du narrateur et celui de Bernhard, tous deux ne sont non pas devenus des musiciens mais des écrivains.

La forme du *Naufagé* est celle d'un long monologue intérieur. Le narrateur entre pendant les deux tiers du texte dans l'auberge et y attend l'aubergiste. Le reste du texte inclut des dialogues entre lui et cet aubergiste jusqu'à l'arrivée de Franz, le serviteur de Wertheimer qui le conduit finalement à la maison de son maître.

De page en page les « pensai-je (...) » marquent l'infime mais irréversible déroulement d'une action, son étrangeté radicale d'avec le monde de la pensée. Entre la progression dans une auberge vide et celle de la solitude d'un discours intérieur, il n'y a aucun rapport, sauf qu'il appartient à une seule personne de vivre simultanément ces deux existences séparées.<sup>370</sup>

Retranscrire le style de Bernhard qui est d'une telle singularité, est-ce possible ? Dans une interview, Bernhard répond à la question sur la différence de son écriture autrichienne et celle des écrivains allemands :

**Un écrivain allemand pourrait-il écrire de la même manière ?**

Bien sûr que non ! Dieu merci. Les Allemands n'ont aucun sens de la musicalité, c'est tout à fait différent, on s'en aperçoit avant même d'ouvrir leurs livres, on le flairerait ne serait-ce qu'en lisant leurs titres, il y a quelque chose de différent, déjà le titre *pue* de manière différente.<sup>371</sup>

---

<sup>369</sup> Thomas (1990), S. 7

<sup>370</sup> Thomas (1990), S. 164

<sup>371</sup> Wögerbauer (2002), S. 62

Bernhard joue avec la langue et se sert pour ce jeu de différentes méthodes. En premier lieu *la répétition* et *la variation*. Il développe graduellement un style de prose propre, fondé sur de longues phrases répétitives et obsédantes.

Pour s'exprimer, il utilise de nombreuses répétitions et variations, des citations, des négations, des exagérations et de nombreuses autres figures de style comme par exemple l'ellipse, l'anaphore, l'hyperbole ou le parallélisme.

Dans son essai, Viviane Forrester décrit *l'art de la répétition* de Thomas Bernhard comme une variation parce qu'il ne répète pas seulement les mots, il joue avec eux, il les renouvelle sans cesse:

Reste acquise l'œuvre accomplie où la phrase, désormais, a capté la voix. Cette phrase de Bernhard qui débusque, accuse sans espoir, sans cri, insistante et s'acharne au point de sembler stagner dans la répétition, mais la deuxième proposition n'est plus la même, encore qu'identique à la première.<sup>372</sup>

Chantre parle aussi de la prose répétitive de Bernhard :

(...) la répétition est chez lui à la fois un thème, une catégorie de pensée et un mode d'écriture.<sup>373</sup>

Pour son jeu avec la langue, Bernhard se sert aussi de la réflexion; c'est-à-dire, dans le roman, il prend position sur son choix des mots et des termes. Dans l'exemple suivant, il commente son choix du terme « *Weltanschauungskünstler* », en français « *artiste de la représentation du monde* » qui le fait rire:

(...) j'étais devenu un *artiste de la représentation du monde*. Songeant à la formule qui m'était venue à l'instant, je ne pus réprimer un rire.<sup>374</sup>

Dans l'original :

(...) war ich zum *Weltanschauungskünstler* geworden. Über diese meine augenblickliche Wortschöpfung mußte ich aus mir herauslachen.<sup>375</sup>

---

<sup>372</sup> Forrester (2002), S. 11

<sup>373</sup> Chantre (2002), S. 337

<sup>374</sup> N, S. 60

<sup>375</sup> U, S. 49

En allemand, cette référence au méta plan s'exprime de façon plus vérifiable à cause du terme « *Wortschöpfung* » au lieu de « *formule* » car cette expression « *Wortschöpfung* » évoque très bien le fait qu'il s'agisse d'un néologisme.

Personnellement, dans le cadre de cette étude, j'ai mis l'accent sur la variation car c'est la structure qui intervient principalement dans le roman et qui est aussi un signe distinctif de l'écriture bernhardienne. Chantal Thomas constate :

Thomas Bernhard (...) compose ses livres dans une parfaite maîtrise musicale. La variation est sa forme de prédilection.<sup>376</sup>

Pour conclure on observe que Bernhard, qui ne pouvait pas faire de musique durant sa vie du fait de sa maladie, a réussi à transmettre son amour pour cet art dans sa littérature.

## 6.6 La traduction

Avant d'analyser les extraits du roman en comparaison avec la traduction française, je me suis attardée quelque peu sur la théorie de la traduction pour en démontrer les limites et les possibilités. Je souhaite notamment mettre l'accent sur l'importance de la culture dans le processus de traduction.

Traduire, c'est aussi communiquer entre différentes langues et différentes cultures. C'est pourquoi il est très important que les traducteurs et les traductrices ne soient non seulement bilingues mais aussi biculturels.

J'ai considéré aussi la problématique de l'équivalence en traduction et de la recherche du terme *adéquat*. J'ai également pris en considération l'essai sur la traduction de Walter Benjamin « *Die Aufgabe des Übersetzers* ».

Sans répéter les différentes théories autour de la question principale de savoir s'il y a une *traduction* d'une œuvre ou non, la question qui pour moi se pose, est de savoir s'il y a une traduction de l'œuvre de Thomas Bernhard, en général et du

---

<sup>376</sup> Thomas (1990), S. 6

*Naufagé* en particulier. Dans ce contexte, de nombreuses questions peuvent être posées:

Comment traduire Thomas Bernhard sans perdre la richesse de son langage? Comment retranscrire le style de Bernhard? Comment transformer la langue bernhardienne autrichienne dans une langue bernhardienne française? Est-ce possible?

Dans une interview, Wögerbauer demanda à Bernhard s'il s'intéressait aux traductions de ses livres et au destin de ses livres à l'étranger. Bernhard répondit :

Je ne m'y intéresse pas du tout, une traduction est un autre livre qui n'a absolument rien à voir avec le texte original. C'est le livre de celui qui l'a traduit. Moi, j'écris en langue allemande. Ces livres-là, on vous les envoie à la maison, soit ils vous font plaisir, soit non. Si la couverture est hideuse, ils ne font que vous agacer, puis on les feuillette, voilà tout. Mis à part un autre titre saugrenu, dans la plupart des cas, cela n'a rien de commun avec vos propres livres. On ne peut pas traduire. Un morceau de musique est interprété partout dans le monde conformément à la partition, mais un livre... Dans mon cas, on devrait l'interpréter partout en allemand. Avec mon orchestre !<sup>377</sup>

Malgré cette défiance du côté de Bernhard, les traducteurs et traductrices n'ont cessé de traduire son œuvre en langue française.

Avec l'œuvre de Bernhard, la/le traductrice/traducteur se trouve face à une langue originale et unique. La tâche du traducteur et de la traductrice est restituer cette spécificité de la langue bernhardienne. A l'aide d'exemples concrets j'ai analysé *le Naufagé* traduit en français par Bernard Kreiss.

## **6.7 L'analyse des extraits en comparaison avec la traduction française**

Pour mon analyse, j'ai choisi de traiter trois extraits qui me paraissaient illustrer très bien le style très personnel et unique de Thomas Bernhard.

Kreiss a réussi à « créer » un *Thomas Bernhard français*, qui s'approche stylistiquement du *Thomas Bernhard autrichien*.

---

<sup>377</sup> Wögerbauer (2002), S. 57

Il ne transforme pas les structures allemandes en structures françaises identiques mais il cherche des structures ou des expressions qui correspondent le mieux possible à la structure et aux expressions originales.

Le premier extrait, que j'ai appelé « *La montagne des suicidés* » car l'on y apprend que le narrateur a fait la connaissance de Glenn au Mönchsberg, à la montagne de son enfance, qui *se prête au suicide mieux que tout autre lieu*.

Là où il n'y a pas de mot ou structure équivalent, Kreiss ne cesse de chercher des correspondants qui expriment le sens de l'original.

En ce qui concerne les spécificités grammaticales comme par exemple les « Nominalkomposita », qui sont les substantifs liés l'un à l'autre dans un seul mot en allemand, comme par exemple le mot « *Selbstmordberg* », Kreiss décide de traduire ce mot composé en utilisant deux mots séparés par la préposition « de ».

Du terme *Selbstmordberg* il fait *montagne des suicidés*. C'est la meilleure traduction possible pour retranscrire au mieux le terme allemand.

Cependant, parfois en lisant la traduction de Kreiss on a le sentiment qu'il s'agit d'une surinterprétation qui mène à une sur-traduction. Là où Bernhard ne cesse de répéter et varier les mots et les phrases, Kreiss veut encore dépasser ces répétitions et variations. Dans le cadre de mon analyse j'ai donné un grand nombre d'exemples de cette tendance. Il répète par exemple sans cesse les structures avec « ce », ce qui n'est pas le cas dans l'original. Mais ici, il faut ajouter qu'en français, on forme une phrase avec « ce » pour exprimer l'insistance alors que l'on exprime en allemand par l'inversion ou l'accentuation.

*Le Rider* critique les traducteurs B. Simon et T. Turk-Meyer qui ont traduit le roman *Frost (Gel)* en français. Il prétend que ces traducteurs n'ont pas considéré la spécialité des longues phrases et des répétitions insistantes de Bernhard :

Zwei Übersetzer, B. Simon und T. Turk-Meyer, hatten „Frost“ ins Französische übertragen, durchaus korrekt, aber ohne eine eindeutige Antwort auf die große Frage zu geben: wie lassen sich Thomas Bernhards lange Sätze und bohrende Wortwiederholungen auf französisch wiedergeben?<sup>378</sup>

---

<sup>378</sup> *Le Rider* (1994), S. 160 f.

Je trouve important de souligner que Kreiss a trouvé une réponse à cette question dans sa traduction. La problématique dont *Le Rider* parle dans sa critique peut être la raison pour laquelle Kreiss a tendance à sur-traduire le texte original.

Locatelli admire la traduction de Kreiss et le complimente en soulignant la justesse de la traduction des structures qui expriment ce « immer wieder » avec les expressions « sans cesse », « encore et encore », « encore et toujours ».

En ce qui concerne la musicalité de la langue, Kreiss réussit à transmettre celle-ci précisément en langue française. Il teste les limites et les possibilités de la syntaxe et de la sémantique française pour créer cette musicalité qui est inhérente à l'original.

Comme détaillé dans le cadre de la comparaison des extraits, c'est entre autre dans la première phrase de l'extrait 1 que Kreiss expérimente avec la syntaxe pour qu'elle fasse référence au modèle narratologique : « Introduction, partie principale, fin de l'histoire ». Ce modèle qui n'existe pas dans la phrase originale engendre cette atmosphère musicale.

Kreiss sur-traduit aussi en ce qui concerne les exagérations – Quand il traduit la phrase dans laquelle il est question des suicidées qui montent sur la montagne il ajoute l'élément « jusqu'à son sommet » qui n'est pas présent dans la phrase originale. Il exalte encore cet *art d'exagération* qui est caractéristique pour la langue bernhardienne.

Malgré la tendance à ces sur-traductions, je trouve qu'avec *Le Naufragé*, Kreiss a rendu justice à l'œuvre par une traduction française merveilleuse, d'une musicalité remarquable et qui reste fidèle à l'original.

Traduire c'est risquer. Traduire c'est faire naufrage. Traduire c'est chercher et trouver. Traduire c'est sentir. Dans ce sens, je pense que Kreiss a développé un sentiment pour la langue et le style de Bernhard. Il cherchait des mots, des expressions et des significations et trouvait des mots, des expressions et des significations pour faire de la singularité et spécificité de la langue allemande de Bernhard une singularité et spécificité de la langue française de Bernhard.

Tout en respectant l'original, Kreiss l'enrichi même avec sa traduction. En composant *le Naufragé*, Kreiss réussit à transmettre l'aspect *mystérieux* qui est inhérent à l'original.

Pour le dire avec les mots de Walter Benjamin on pourrait dire qu'il y a une relation intense entre l'original et la traduction. Dans ce contexte, la traduction garantit à l'original sa persistance, sa survie.

Dans le labyrinthe de la syntaxe et la sémantique du français, Kreiss joue avec la langue, avec ses nuances, sa sonorité et ses structures musicales tout en respectant la singularité de la langue de Bernhard.

J'aimerais terminer ce résumé avec la citation ci-dessous car je trouve qu'avec l'œuvre *Le naufragé* il s'agit d'un *hommage* fait à l'original.

*Si la traduction respecte l'original, elle peut et doit même dialoguer avec lui, lui faire face, et lui tenir tête. La dimension du respect ne comprend pas l'anéantissement de celui qui respecte son propre respect. Le texte traduit est d'abord une offrande faite au texte original.*<sup>379</sup>

---

<sup>379</sup> Zit. nach Daran (2002), S. 148

## 7. Bibliographie

### 7.1 Werke von Thomas Bernhard

#### 7.1.1 Prosa

Bernhard, Thomas: *Alte Meister. Komödie*. In: Die Romane. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2008

Bernhard, Thomas: *Die Kälte. Eine Isolation*. Salzburg: Residenz Verlag, 2004

Bernhard, Thomas: *Der Keller. Eine Entziehung*. In: Thomas Bernhard. Die Autobiographie. St. Pölten – Salzburg: Residenz Verlag, 2009

Bernhard, Thomas: *Der Untergeher*. München: Süddeutsche Zeitung GmbH, 2004

Bernhard, Thomas: *Die Ursache*. In: Thomas Bernhard. Die Autobiographie. St. Pölten – Salzburg: Residenz Verlag, 2009

Bernhard, Thomas: *Holzfällen. Eine Erregung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1988

Bernhard, Thomas: *Korrektur. Roman*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1988

Bernhard, Thomas: *Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2006

Kreiss, Bernard: *Le naufragé*. Paris: Gallimard, 1986

#### 7.1.2 Dramen

Bernhard, Thomas: *Der Ignorant und der Wahnsinnige*. In: Stücke 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1988

Bernhard, Thomas: *Der Theatermacher*. In: Stücke 4. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1988

Bernhard, Thomas: *Die Macht der Gewohnheit*. In: Stücke 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1988

Bernhard, Thomas: *Heldenplatz*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1995

Bernhard, Thomas: *Über allen Gipfeln ist Ruh*. In: Stücke 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1988

## **7.2 Biographien**

Höller, Hans: *Thomas Bernhard*. 9. Auflage. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2007

Mittermayer, Manfred: *Thomas Bernhard Suhrkamp Basis Biographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2006

## **7.3 Sekundärliteratur**

Adorno, Theodor W.: *Fragment über Musik und Sprache*. In: Scher, Steven P.: *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Hrsg. von Steven Scher. Berlin: Schmidt, 1984

Albrecht, Jörn: *Linguistik und Übersetzung*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1973

Albrecht, Jörn: *Übersetzung und Linguistik. Grundlagen der Übersetzungsforschung*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 2005

Ammann, Margret: *Kommunikation und Kultur. Dolmetschen und Übersetzen heute; eine Einführung für Studierende*. 4. Auflage. Frankfurt am Main: IKO – Verlag für interkulturelle Kommunikation, 1995

Apel, Friedmar und Kopetzki, Annette: *Literarische Übersetzung*. 2., vollständig neu bearbeitete Auflage. Stuttgart: Verlag J. B. Metzler, 2003

Banoun, Bernard (Hrsg.): *Aug' um Ohr: Medienkämpfe in der österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Hrsg. von Bernard Banoun, Lydia Andrea Hartl u. Yasmin Hoffmann. Berlin: Erich Schmidt, 2002

Barthes, Roland: *Die Lust am Text*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974

Bassnett, Susan: *Translation Studies*. 3. Edition. London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2003

Bazzana, Kevin: *Glenn Gould oder Die Kunst der Interpretation*. Aus d. Engl. von Claudia Brusdeylins. Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler, 2001

Benjamin, Walter: *Die Aufgabe des Übersetzers*. In: [http://138.232.99.40/rq03/docs/rq03sk\\_benjamin.pdf](http://138.232.99.40/rq03/docs/rq03sk_benjamin.pdf). Entnommen der Schriftensammlung „Illuminationen“, Band I. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974

Bernhard, Thomas: *Thomas Bernhard - eine Begegnung. Gespräche mit Krista Fleischmann*. Wien: Verlag d. Österreichischen Staatsdruckerei, 1991

Bernhard, Thomas: *Entretiens avec Krista Fleischmann*. Paris: L'Arche, 1993

Blaikner-Hohenwart, Gabriele: *Die deutsche Nominalkomposition und ihre Übersetzung ins Französische*. In: Pöckl, Wolfgang: *Österreichische Literatur in Übersetzungen*. Salzburger linguistische Analysen. Hrsg. und vorgestellt von Wolfgang Pöckl. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1983

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

Bosseur, Jean-Yves: *Écriture et musicalité*. Dans : Thomas Bernhard. Ouvrage dirigé par Pierre Chabert et Barbara Hutt. Paris: Minerve, 2002

Chabert, Thomas : *Thomas Bernhard*. Ouvrage dirigé par Pierre Chabert et Barbara Hutt. Paris: Minerve, 2002

Chantre, Binoît: *Le Naufragé, une fugue à trois voix*. Dans : Thomas Bernhard. Ouvrage dirigé par Pierre Chabert et Barbara Hutt. Paris: Minerve, 2002

Daran, Valérie de: „*Es ist ein wunderschöner Text, aber es ist ein anderer Text*“. *Ein Erfahrungsbericht*. In: Sprachtransfer als Kulturtransfer. Translationsprozesse zwischen dem österreichischen und dem französischen Kulturraum im 20. Jahrhundert. Hrsg. von Valérie de Daran. Stuttgart: Heinz, 2002

Dreissinger, Sepp: *Von einer Katastrophe in die andere. 13 Gespräche mit Thomas Bernhard*. Hrsg. von Sepp Dreissinger. Weitra: Verlag publication PNo1. Bibliothek der Provinz, 1992

Fernandez-Bravo, Nicole : *Les mots pour communiquer en allemand. Les particules modales et leurs correspondants français*. Nicole Fernandez-Bravo, Siegrun Rubenach. Paris : Edition Marketing, 1995

Feyrer, Cornelia : *Modalität im Kontrast : Ein Beitrag zur übersetzungsorientierten Modalpartikelforschung anhand des Deutschen und des Französischen*. Frankfurt am Main, Wien (u. a.): Lang, 1998

Forrester, Viviane: *Nous gelons dans cette clarté*. Dans : Thomas Bernhard. Ouvrage dirigé par Pierre Chabert et Barbara Hutt. Paris: Minerve , 2002

Fried, Erich : *Gedichte*. 12. Auflage. Hrsg. von Klaus Wagenbach. München: dtv Deutscher Taschenbuch Verlag, 2005

Friedrich, Otto: *Glenn Gould . Eine Biographie*. Dt. von Benjamin Schwarz. 1. Auflage. Tübingen: Wunderlich, 1991

Fues, Wolfram Malte: *Verbergendes Enthüllen*, hrsg. von Wolfram Malte Fues und Wolfram Mauser. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1995

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

Huber, Martin: *Text und Musik. Musikalische Zeichen im narrativen und ideologischen Funktionszusammenhang ausgewählter Erzähltexte des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main, Wien (u. a.): Lang, 1992

Huber, Martin: *Glenn Steinway, Steinway Glenn nur für Bach. Zum Spiel mit Elementen der Schopenhauerschen Musikphilosophie in Thomas Bernhards Roman „Der Untergeher“*. In: „Was wir aufschreiben ist der Tod“. Thomas Bernhard Symposium in Bonn 1995. Karin Hempel-Soos/Michael Serrer (Hrsg.). Bonn: Bouvier, 1998

Jelinek, Elfriede: *Der Einzige. Und wir, sein Eigentum*. Profil, 20. Februar 1989, Jg. 20, Nr. 8. In: Von einer Katastrophe in die andere. 13 Gespräche mit Thomas Bernhard. Hrsg. Von Sepp Dreissinger. Weitra: Verlag publication PNo1. Bibliothek der Provinz, 1992

Kaußler, Ingrid und Kaußler, Helmut: *Die Goldberg-Variationen von J. S. Bach*. Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben, 1985

Koller, Werner: *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. 7., aktualisierte Auflage. Wiebelsheim: Quelle & Meyer Verlag, 2004

Köpnick, Lutz: *Goldberg und die Folgen. Zur Gewalt der Musik bei Thomas Bernhard*. In: Sprachkunst 23, 1992

Kuhn, Gudrun: *Ein philosophisch-musikalisch geschulter Sänger. Musikästhetische Überlegungen zur Prosa Thomas Bernhards*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, 1996.

Kuhn, Gudrun: *Thomas Bernhards Schallplatten und Noten. Verzeichnis und Kommentar von Gudrun Kuhn.* Wien – Linz – Weitra – München: Bibliothek der Provinz, 1999

Lachinger, Johann: *Literarisches Kolloquium Thomas Bernhard. Materialien.* Hrsg. Von Johann Lachinger und Alfred Pittertschatscher. Weitra: Verlag publication PNo1, Bibliothek der Provinz, 1994

Ladmiral, J. R.: *La traduction comme linguistique d'intervention.* In: Pöckl, Wolfgang: Europäische Mehrsprachigkeit. Festschrift zum 70. Geburtstag von Mario Wandruszka. Tübingen: Niemeyer, 1981

Lavelli, Jorge: *Notre Heldenplatz.* Dans: Thomas Bernhard. Ouvrage dirigé par Pierre Chabert et Barbara Hutt. Paris: Minerve, 2002

Le Rider, Jacques: *Bernhard in Frankreich.* In: Literarisches Kolloquium Thomas Bernhard. Materialien. Hrsg. Von Johann Lachinger und Alfred Pittertschatscher. Weitra: Verlag publication PNo1, Bibliothek der Provinz, 1994

Levý, Jiří: *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung.* Frankfurt am Main: Athenäum Verlag GmbH, 1969

Locatelli, Aude: *Musikalische Wiederholung und Variation in Der Untergeher von Thomas Bernhard.* In: Banoun, Bernard (Hrsg.): Aug' um Ohr: Medienkämpfe in der österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Bernard Banoun, Lydia Andrea Hartl u. Yasmin Hoffmann. Berlin: Erich Schmidt, 2002

Metzeltin, Igor: *Sprache in der Übersetzung.* In: Diskurs Text Sprache. Einführung in die Sprachwissenschaft für Romanistinnen und Romanisten. Hrsg. von Michael Metzeltin. Wien: Edition Praesens, 2002

Niemöller, Heinz Hermann: *Polonaise und Quodlibet. Der innere Kosmos der Goldberg-Variationen.* In: Musik-Konzepte. Heft 42 Johann Sebastian Bach

Goldbergvariationen. Hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn. München: edition text + kritik GmbH, 1985

Oksaar, Els: *Kulturemtheorie. Ein Beitrag zur Sprachverwendungsforschung*. Göttingen: Verlag Vandenhoeck & Ruprecht, 1988

Pöckl, Wolfgang : *Österreichische Literatur in Übersetzungen. Salzburger linguistische Analysen*. Hrsg. und vorgestellt von Wolfgang Pöckl. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1983

Rambures, Jean-Louis de: *Alle Menschen sind Monster, sobald sie ihren Panzer lüften*. Le Monde, 7. Jänner 1983. Aus dem Französischen von Andres Müry. In: *Von einer Katastrophe in die andere. 13 Gespräche mit Thomas Bernhard*. Hrsg. Von Sepp Dreissinger. Weitra: Verlag publication PNo1. Bibliothek der Provinz, 1992

Reiß, Katharina; Vermeer, Hans J.: *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. 2. Auflage. Tübingen: Niemeyer, 1991

Scher, Steven P.: *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Hrsg. von Steven Scher. Berlin: Schmidt , 1984

Schiller, Friedrich: *Sämtliche Werke in zwölf Bänden. Zwölfter Band*. Stuttgart und Tübingen: J.G. Cotta'sche Buchhandlung, 1838

Schmidt-Dengler, Wendelin: *Der Übertreibungskünstler*. Studien zu Thomas Bernhard. Wien: Sonderzahl, 1986

Schmidt-Dengler, Wendelin: *Komik in der österreichischen Literatur*, hrsg. von Wendelin Schmidt-Dengler. Berlin: Erich Schmidt, 1996

Snell-Hornby, Mary (Hrsg.): *Übersetzungswissenschaft – Eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*. 2. Auflage. Tübingen: Francke Verlag Tübingen und Basel, 1994

Staiger, Emil: *Die Kunst der Interpretation. Studien zur deutschen Literaturgeschichte*. München: Dtv deutscher Taschenbuch-Verlag, 1971

Thomas, Chantal: *Thomas Bernhard*. Paris: Éditions du Seuil, 1990

Truffaut, Louis: *Grundprobleme der deutsch-französischen Übersetzung*. 3. erweiterte Auflage. München: Max Hueber Verlag, 1968

Vermeer, Hans J.: *Übersetzen als kultureller Transfer*. In: Snell-Hornby, Mary (Hrsg.): *Übersetzungswissenschaft – Eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*. 2. Auflage. Tübingen: Francke Verlag Tübingen und Basel, 1994

Vermeer, Hans J.: *Translation today: Old and new problems*. In: Snell-Hornby, Mary (Hrsg.): *Translation Studies. An interdiscipline*. Amsterdam: Benjamins Publishing Company, 1994a

Wandruszka, Mario: *Vorwort*. In: Pöckl, Wolfgang (Hrsg.): *Österreichische Literatur in Übersetzungen. Salzburger linguistische Analysen*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1983

Weiss, Walter: *Der komische Aspekt in Bernhards Romanen*, hrsg. von Walter Weiss, Adolf Haslinger und Hans Höller. Stuttgart: Verlag Hans-Dieter Heinz, 1995

Wögerbauer, Werner: *Conversation avec Thomas Bernhard*. Dans: Thomas Bernhard. Ouvrage dirigé par Pierre Chabert et Barbara Hutt. Paris: Minerve, 2002

Zimmer, Rudolf: *Äquivalenzen zwischen Französisch und Deutsch. Theorie – Korpus – Indizes. Ein Kontextwörterbuch*. Tübingen: Niemeyer, 1990

## 8. Anhang

### 8.1 Abstract

Um die Bedeutung der Musik für Bernhards Schreiben zu bestimmen, habe ich mich zuerst näher mit seiner Biographie befasst. Ich fand heraus, dass Bernhard in seiner Jugend leidenschaftlich gerne sang und Musik und Schauspielkunst studierte.

Seine Lungekrankheit setzte seiner Sängerkarriere ein frühes Ende, was sich auf sein literarisches Schaffen insofern auswirkte, als Musik für ihn *kompensatorische Funktion*<sup>380</sup> erzielte: sein Gesang war stark im Gegensatz zu seinem schwachen, kranken Körper. Diese musikalischen Spuren, die sich in den Werken Thomas Bernhards manifestierten, habe ich anhand einiger ausgewählter Dramen und Prosatexte abrissartig dargestellt. Das Kapitel, das sich mit dem *Untergeher* beschäftigt, soll einen Überblick über die verschiedenen Formen des Themenfeldes Musik schaffen. Musik und Musikerfiguren im Roman – allen voran Glenn Gould – wurden analysiert und dem Zusammenhang von Musik, Literatur und Krankheit wurde ebenfalls nachgegangen. Um die Analogien des *Untergehers* mit Bachs *Goldbergvariationen* nachvollziehbar aufzuzeigen, habe ich mich zuerst intensiv mit der Entstehungsgeschichte sowie der Struktur- und Variationsform der Komposition beschäftigt, um anschließend zwischen inhaltlichen Anspielungen und sprachlich-strukturellen Verweisen differenzieren zu können. Ich fand heraus, dass die *Goldbergvariationen* im innigen Zusammenhang mit dem *Untergeher* stehen; Köpnick sieht im Roman *Der Untergeher* sogar einen *literarischen Ersatz für die Goldbergvariationen*<sup>381</sup>.

Im Kapitel zur Übersetzung habe ich mich eingehend mit den Problemen, die im Übersetzungsprozess auftreten können, befasst. Ich habe mich in das weite Feld der Übersetzung eingelesen und versucht, meine Erkenntnisse nachvollziehbar darzustellen und die Grenzen und Möglichkeiten literarischer Übersetzungen aufzuzeigen. Hierbei fand ich heraus, dass die kulturelle Dimension beim Übersetzungsprozess eine übergeordnete Rolle spielt. Die Problematik der Äquivalenz und Adäquatheit bei der ÜbersetzerInnenarbeit habe ich ebenfalls eingehend untersucht.

---

<sup>380</sup> Vgl.: Kuhn (1996), S. 18

<sup>381</sup> Vgl.: Köpnick (1992), S. 285

Dieser erste Teil, in dem der musikalischen Schreibkunst Thomas Bernhards auf den Grund gegangen wurde, bot also die Basis für den zweiten, empirischen Teil vorliegender Arbeit.

Den empirischen Teil vorliegender Arbeit habe ich der Analyse drei von mir gewählter Textpassagen aus dem Roman *Der Untergeher* gewidmet und mich hierbei vor allem auf die französische Übersetzung *Le naufragé* konzentriert. Im Rahmen der Untersuchung bin ich auf einige Parallelen, aber auch auf zahlreiche syntaktische und semantische Abweichungen zwischen dem Original und der Übersetzung gestoßen. Zusammenfassend habe ich festgestellt, dass der Übersetzer Bernard Kreiss mit seiner Übersetzung *Le naufragé* ein äußerst musikalisches Werk geschaffen hat, das dem Original *en gros* treu bleibt. In den Schlussbemerkungen sind meine Erkenntnisse dieser empirischen Analyse noch einmal sorgfältig zusammengefasst.

## 8.2 Lebenslauf

### Persönliche Angaben:

Name: Sabrina Kadlecek  
Geburtsdatum: 06.09.1984  
Geburtsort: Wien  
Staatsbürgerschaft: Österreich

### Ausbildung:

#### Schulbildung:

1991-1995: Volksschule Julius Meini-Gasse, Wien  
1995-2000: AHS Schuhmeierplatz, Wien  
2000-2005: Vienna Business School Schönborngasse, Wien  
2005: Matura mit Auszeichnung an der VBS Schönborngasse

#### Akademische Ausbildung:

Seit 2005: Diplomstudium Französisch an der Universität Wien  
Seit 2005: Lehramtstudium Französisch und Deutsch an der Universität Wien  
2005-2006: Besuch von Italienisch-Lehrveranstaltungen an der Universität Wien  
2008: Lateinergänzungsprüfung an der Universität Wien  
2008: Teilnahme an einer Studienreise nach Tunis zur Forschung der Situation des Französischen (Projekt im Rahmen des Instituts für Romanistik, Universität Wien)

### Sonstige Tätigkeiten:

2002 und 2003: jeweils 3 Wochen Sprachaufenthalt in Frankreich, Paris  
2002: 2 Wochen Sprachaufenthalt in England, Cambridge  
2004: 3 Wochen Sprachaufenthalt in Frankreich, Cannes  
Seit 2004: Nachhilfetätigkeit in Französisch, Englisch und Deutsch  
2005: Organisation einer Gala im *Vienna's English Theatre* im Rahmen des Maura-Projektes *Market Research and Event Management of the Vienna's English Theatre*

- 2005 und 2006: Betreuung von Jugendlichen und bei Bedarf Französischnachhilfe im *Juniorcamp* in Allentsteig
- 2006-2007 Unterrichten eines Konversationskurses und eines Aufbaukurses Französisch an der *VHS Hietzing*
- 2007-2008: Unterrichten diverser Kurse Deutsch als Fremdsprache (Niveau A1-C1) in der Sprachschule *Actilingua*, Wien
- 2005-2010: französische Korrespondenz in der Jugendstilgalerie *Bel etage*, Wien
- 2009 und 2010: Messemitarbeit für die Jugendstilgalerie *bel etage*: Betreuung französischsprachiger Klientel auf der Kunst- und Antiquitätenmesse TEFAF in Maastricht
- 2009 und 2010: Forschungsaufenthalt in Frankreich, Paris
- 2010: Forschungsaufenthalt in Gmunden (Thomas Bernhard Archiv)
- Seit 2008: Mitarbeiterin der Bibliothek der FH Wien-Studiengänge der WKW (Hilfe für Studierende, Recherchetätigkeit, Buchbearbeitung- und Kontrolle, laufend Teilnahme an Datenbank-Schulungen etc.).