



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Sängerfiguren und Musik in den Stücken von  
Thomas Bernhard“

Verfasserin

Susanna Mögler

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Univ. Prof. Dr. Hilde Haider-Pregler



<b>Einführung .....</b>	<b>2</b>
<b>Thomas Bernhard und die Musik.....</b>	<b>6</b>
<b>Musik in Bernhards Theaterstücken .....</b>	<b>13</b>
<b>„Ich habe alle großen Partien an allen großen Opernhäusern gesungen“ <i>Die Berühmten</i>.....</b>	<b>30</b>
Marionetten als Menschen - Exkurs .....	35
<i>Die Berühmten - Erstes Vorspiel</i> .....	38
<i>„Lotte Lehmann die höchste“ - Zweites Vorspiel – Die Künstler entledigen sich ihrer Vorbilder</i> .....	56
Zuckmayer - Exkurs .....	61
<i>Zweite Szene – Die Offenbarung der Künstler</i> .....	66
<i>Dritte Szene – Die Stimmen der Künstler</i> .....	69
<b>Der Ignorant und der Wahnsinnige .....</b>	<b>72</b>
<i>„Ein rücksichtsloses Kind“ – Der Vater in Der Ignorant und der Wahnsinnige</i> .....	74
Die Königin der Nacht – Exkurs .....	80
<i>„Solange ich die Koloraturen herausbringe trete ich auf“ – eine Karriere?</i> .....	82
<i>„Sparen sie nicht mit Schminke“ -Maske</i> .....	86
<i>Der Ignorant und der Wahnsinnige – Fernsehaufzeichnung 1972</i> .....	91
<i>Der Ignorant und der Wahnsinnige – Schauspielhaus Bochum 2008</i> .....	98
<i>Der Ignorant und der Wahnsinnige (Ignorant a šialenec) des Malá scéna Theaters in Bratislava, 2005</i> .....	102
<i>Vergleich der drei Inszenierungen</i> .....	110
<b>Zusammenfassung .....</b>	<b>112</b>
<b>Bibliographie .....</b>	<b>120</b>
<b>Abriss .....</b>	<b>128</b>
<b>Lebenslauf.....</b>	<b>129</b>
<b>Danksagung.....</b>	<b>130</b>

# Einführung

Viele Aspekte des Werks von Thomas Bernhard wurden von Wissenschaftlern analysiert oder interpretiert, dabei ist ein wichtiger Punkt in den Hintergrund getreten: Der Stellenwert der Musik in Bernhards gesamtem Schaffen. Damit ist nicht die musikalische Struktur seiner Texte gemeint, die wohl unbestritten ist, sondern die Verwendung von musikalischen Begriffen, wie zum Beispiel Werkstitel, Komponisten, Laienmusiker, Musizieren auf der Bühne, Nennung von in der Musikwelt Tätigen usw.

„Festzustellen gilt schon an dieser Stelle, dass es tatsächlich kaum ein Werk Bernhards gibt, in dem nicht in irgendeiner Form Musik vorkommt, sei es nun als Nennung eines Musikstücks, eines Komponisten, bestimmter Schallplatten oder Notenbücher oder in Form von Bemerkungen über Musik oder Musikbeschäftigung der Protagonisten“<sup>1</sup>.

Mit dem „musikalischen“ Thomas Bernhard befassen sich lediglich zwei Werke. (Stand 2013). Gudrun Kuhn in *Ein philosophisch musikalischer Sänger Musikästhetische Überlegungen zur Prosa Thomas Bernhards*<sup>2</sup> und Liesbeth Bloemsaat-Vorknecht in *Thomas Bernhard und die Musik*<sup>3</sup>.

Gudrun Kuhn schreibt einleitend, dass „sich der spätere Schriftsteller aus dem jugendlichen Sänger Bernhard erklärt, für den das Singen zur Gewähr des Überlebens seiner Todeskrankheit geworden war“<sup>4</sup> und auch, dass der „[...] hier bereits Fünfundfünfzigjährige immer noch an seiner Aura als begnadeter Jung-Sänger bastelt [...]“<sup>5</sup>. Dies scheint eine Anspielung auf Bernhards Gespräche mit Krista Fleischmann zu sein: 1986 erzählt der Dichter von seiner Sängervergangenheit „Wagner, 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“<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Bloemsaat-Voerknecht, Liesbeth. *Thomas Bernhard und die Musik*. Würzburger Wissenschaftliche Schriften, Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg, 2006, S.7

<sup>2</sup> Kuhn, Gudrun. „ein philosophisch-musikalisch geschulter Sänger“ *musikästhetische Überlegungen zur Prosa Thomas Bernhards*. Königshausen und Neumann, Würzburg, 1996

<sup>3</sup> Bloemsaat-Voerknecht, Liesbeth. *Thomas Bernhard und die Musik*, Würzburger Wissenschaftliche Schriften, Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg, 2006

<sup>4</sup> Vgl. Kuhn, S.7

<sup>5</sup> Kuhn, S.19

<sup>6</sup> Fleischmann, Krista. *Thomas Bernhard. Eine Begegnung*. Suhrkamp Taschenbuch, Suhrkamp-Verlag, Frankfurt/Main, 2006, S.145

Bloemsaat-Voerknecht befasst sich zu Beginn ihres Buches mit dem Gesamtwerk Bernhards und geht dann in drei Fallstudien detailliert auf die Werke *Der Ignorant und der Wahnsinnige*, *Die Berühmten* und *Der Untergeher* ein. Sie nähert sich den Werken, wie Gudrun Kuhn, als Musikwissenschaftlerin. So zieht sie zum Beispiel Parallelen zwischen den Monologen des *Doktors*, mit den kurzen Einwüfen des *Vaters* (*Der Ignorant und der Wahnsinnige*), mit Mozarts *Zauberflöte*, wo die Einwüfe (Antworten) vom Orchester kommen<sup>7</sup>. Bloemsaat-Voerknecht schließt mit einem Register zum Thema Musik im Gesamtwerk Bernhards<sup>8</sup>, das für meine Arbeit sehr hilfreich war.

Bernhards Naheverhältnis zur Musik wird in seinen Autobiographien immer wieder thematisiert. Hier nur einige zentrale Punkte. Bernhard lebte mit seiner Familie in Salzburg, nach Abbruch des Gymnasiums findet Bernhard eine Stelle als Lehrling bei dem Lebensmittelhändler Podlaha, der den ganzen Tag träumte Musiker zu sein<sup>9</sup>. Bernhard sieht in diesem Mann eine verwandte Seele. Dieser Lebensmittelhändler und Träumer „füllte als Lehrer die Lücken aus, die Bernhards Großvater offengelassen hatte“<sup>10</sup>. Der Großvater, der Schriftsteller Johannes Freumbichler, war bisher Bernhards wichtigster Bezugspunkt gewesen. Wenn Bernhard sein Lehrlingsdasein als Rettung beschreibt, kann auch der dadurch entstandene Abstand zu seinem Großvater gemeint sein. So lange Freumbichler lebte, konnte Bernhard seine wahre Begabung, das Schreiben, nicht ausleben. Wenn man Bernhards Schriften trauen darf, versuchte der Großvater zwar, den Enkel in einen künstlerischen Beruf zu drängen, aber nicht zum Schreiben. Dieser Großvater hasste die Oper aber er initiierte trotzdem, dass sein Enkel Thomas Gesangsunterricht bekam, nachdem andere Versuche aus dem Knaben einen Künstler zu machen, scheiterten. Während des Aufenthalts in der Lungenheilstation lernte Bernhard seinen „Kapellmeisterfreund“ Rudolf Brändle kennen, „[...] einen Gesprächspartner, von welchem ich vieles lernen konnte [...]“<sup>11</sup>. Brändle hat seine Sicht dieser Freundschaft in dem Büchlein *Zeugenfreundschaft, Erinnerung an Thomas Bernhard*, Suhrkamp Taschenbuch 2001, festgehalten.

---

<sup>7</sup> Vgl. Bloemsaat-Voerknecht, Liesbeth. *Thomas Bernhard und die Musik*, S.108

<sup>8</sup> Bloemsaat-Voerknecht, S.232f

<sup>9</sup> Bernhard, Thomas, *Der Keller. Eine Entziehung*. Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1979, S.55

<sup>10</sup> Vgl. *Der Keller*, S.91

<sup>11</sup> Bernhard, Thomas. *Die Kälte. Eine Isolation*. Deutscher Taschenbuch Verlag München, 2011, S.51

Bernhards Aufenthalt am Tonhof (1957) gab dem Dichter die Möglichkeit, mit Mitgliedern der Wiener Gruppe und auch mit dem Komponisten Friedrich Cerha zusammenzutreffen. In den am Tonhof entstandenen frühen Werken findet sich auch das Stück *Frühling*, welches schon Elemente des späteren Meisterwerks *Der Ignorant und der Wahnsinnige* zeigt. Für den Komponisten Lampersberg schrieb Bernhard auch das Libretto zu *Die Rosen der Einöde* mit dem Untertitel „Fünf Sätze für Ballett, Stimme und Orchester“ und das kurze Libretto *Köpfe*. Friedrich Cerha:

„[...] Ich erinnere mich an lange Diskussionen und Gespräche, die wir bis in die tiefe Nacht hinein geführt haben, und dass dabei im ganzen Kreis eine charakteristische leicht schnoddrige Gesprächsweise geherrscht hat, die dann später in den Romanen von Bernhard – stilistisch hochkarätig auf eine andere Ebene gehoben – ihren Niederschlag gefunden habe“<sup>12</sup>.

Diese wenigen Stationen aus Bernhards Leben zeigen, dass ihn Musik sein Leben lang begleitete.

Wie oben schon erwähnt, werden in allen Werken Bernhards musikalische Begriffe verwendet. In dieser Arbeit wird der Schwerpunkt auf die Theaterstücke gelegt und bei diesen auf die Art und Weise, wie Bernhard musikalische Begriffe dramaturgisch einsetzte. Dieser Umstand wurde bisher nicht beachtet.

In Bernhards Stücken sind die Anweisungen für Regie und Ausstattung spärlich.

Umso wichtiger ist, dass er mit den Hinweisen auf die zu verwendenden Gerätschaften das Ambiente sehr genau beschreibt. Hier nur ein Beispiel:

In *Der Schein trägt* werden für den ersten Akt, der an einem Dienstag bei Karl spielt „ein alter Radioapparat, ein alter Plattenspieler“<sup>13</sup> als Requisiten vorgeschrieben. Im Gegensatz dazu werden für den zweiten Akt, Donnerstag bei Robert, „bequeme Möbel [...] ein Plattenspieler“<sup>14</sup> verlangt. Mit diesen Anweisungen werden die Lebensumstände der beiden Brüder klar umrissen. Der Schauspieler Robert besitzt „bequeme Möbel“ und einen Plattenspieler, keinen „alten Plattenspieler“. Robert lebt also in deutlich besseren finanziellen Verhältnissen als der „Tellerkünstler“ Karl

---

<sup>12</sup> Cerha, Friedrich. In: Dreissinger Sepp (Hg.). *Was reden die Leute, 58 Begegnungen mit Thomas Bernhard*. Aufgezeichnet von Sepp Dreissinger, Verlag Mury Salzmann, Salzburg, 2011, S.53

<sup>13</sup> Bernhard, Thomas. *Stücke 3, Der Schein trägt*, Suhrkamp Taschenbuch, Frankfurt/Main, 1988, S.393

<sup>14</sup> Bernhard, Thomas. *Stücke 3, Der Schein trägt*, S.443

Einen weiteren Schwerpunkt stellen die Sängerfiguren in den Theaterstücken dar. Diejenigen die, wie die *Königin (Der Ignorant und der Wahnsinnige)* und die Künstler in *Die Berühmten*, auf eine erfolgreiche Laufbahn zurückblicken und die anderen, die aus den unterschiedlichsten Gründen den Sängerberuf aufgeben mussten (Z.B. *Herr Meister* in *Über allen Gipfeln ist Ruh*).

Bernhard hat sich über die verschiedensten Philosophen geäußert, auch philosophische Zitate seinen Werken vorangestellt. Adorno wurde von Bernhard wenig zitiert, allerdings sagt der Verleger in *Die Berühmten*, dass ein Buch von Adorno „das ich im Herbst herausbringe/die Musikgeschichte aller Musikgeschichten“<sup>15</sup> sei. Dies kann als Hinweis aufgefasst werden, dass Adornos Ausführungen zur Beleuchtung der Figuren des Bernhardschen Werks herangezogen werden können. Vor allem da diese Zitate wie eine Ergänzung des Textes erscheinen. Theodor W. Adorno hat selbst Komposition studiert, unter anderem bei Alban Berg in Wien<sup>16</sup> und viel über Musik geschrieben, z.B. *Dissonanzen, Musik in der verwalteten Welt*, erschienen 1958 bei Vandenhoeck & Ruprecht in Göttingen.

Die Form der Zitate aus den Stücken wurde im Folgenden, der besseren Lesbarkeit wegen, vereinheitlicht, obwohl sich die Druckweise des Suhrkamp-Verlags im Laufe der Zeit geändert hat<sup>17</sup>. Für die Zitate aus den Stücken wurden die Taschenbuch-Ausgaben herangezogen, die Erläuterungen zu den Texten wurden der Gesamtausgabe entnommen.

---

<sup>15</sup> Bernhard, Thomas. *Stücke 2. Die Berühmten*, Suhrkamp Taschenbuch, Frankfurt/Main, 1988, S.136f

<sup>16</sup> Vgl. Adorno, Theodor W. *Philosophie und Gesellschaft*, Reclam, Stuttgart, 1984, S.177

<sup>17</sup> Vgl. Mittermayer, Manfred (Hg.). Thomas Bernhard. *Dramen 1. Werke 15*. Suhrkamp, Frankfurt/Main, 2004, S.490f

## Thomas Bernhard und die Musik

Thomas Bernhards Naheverhältnis zur Musik muss immer wieder betont werden. Auch wenn der Dichter auf eine Laufbahn als Musiker verzichtete, ziehen musikalische Referenzen durch sein Werk.

In der literarischen Autobiographie *Ein Kind* erzählt Bernhard wie er als achtjähriger Junge bei einem missglückten Fahrradauflug (das Rad geht zu Bruche) Zuflucht in einem Landgasthaus findet und dort der Tanzkapelle zuhört: „Ich liebte die Klarinette und hörte insgeheim nur ihr zu. Mein Lieblingsinstrument und ich, wir waren hier eine Verschwörung“<sup>18</sup>.

Als die Familie nach Traunstein übersiedelte, fand Bernhard bei Familie Poschinger einen musikalischen Zufluchtsort:

„Hier habe ich zum erstenmal Klavierspiel gehört, und genau das Klavierspiel war es, das mir Mut gemacht hatte, das erstmal an die Poschingertür zu klopfen mit dem Wunsch, unmittelbar bei dem Instrument selbst mit eigenen Augen und Ohren an der Musik teilnehmen zu dürfen.“<sup>19</sup>

Bernhards Großvater, Johannes Freumbichler, ist bemüht, den Enkel in eine künstlerische Richtung zu leiten. Der Versuch mit der Malerei scheitert. Die vom Großvater für Thomas gekaufte Staffelei wird im Wohnzimmerofen verheizt. „Von der Malkunst war nicht mehr die Rede“<sup>20</sup>.

Aber der Großvater gibt nicht auf:

„Da er mit seinem jetzt von verschiedenen Verlegern hereingekommenen Geld nichts anfangen konnte, schickte er mich in die Geigenstunde. [...] Ich wollte gar nicht Geige spielen, ich hasste das Instrument, aber mein Großvater sah in mir jetzt einen Geigenkünstler. Er erzählte mir von Niccolò Paganini und rühmte das Weltvirtuosentum. Eine ganze Welt tut sich dir auf, denke nur, du spielst in den berühmtesten Konzertsälen der Welt, in Wien, in Paris, in Madrid und, wer weiß, eines Tages auch noch in New York. Ich liebte das Geigenspiel der andern, mein eigenes hasste ich, und es blieb dabei.“<sup>21</sup>

Nach Abbruch des Gymnasiums wird Bernhard bei dem Lebensmittelhändler Karl Podlaha als Lehrling angestellt. Podlahas Geschäft liegt in der

---

<sup>18</sup> Bernhard Thomas. *Ein Kind*. Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1985, S.17

<sup>19</sup> *Ein Kind*. S.112

<sup>20</sup> *Ein Kind*. S.154

<sup>21</sup> *Ein Kind*. S.159

Scherzhauserfeldsiedlung. Die Bewohner dieser Siedlung werden von der Salzburger Gesellschaft als „Bewohner eines Aussätzigenlagers“<sup>22</sup> betrachtet. Auch in dieser Umgebung ertönt Musik:

„Aus ein paar Fenstern hörte man in regelmäßigen Abständen, vornehmlich an den Wochenenden, Musik, eine Ziehharmonika, eine Zither, eine Trompete, ab und zu war auch gesungen worden, aber das alles war eine tödliche Heiterkeit, der am Vortag so schön sein Volkslied gesungen hatte, war gegen Mittag, ich sperrte gerade unser Geschäft ab, im Sarg aus dem Haus getragen, die Zitherspielerin hatte sich nicht lange darauf erhängt, und der Trompetenbläser war in der Lungenheilstalt in Grafenhof im Pongau gelandet.“<sup>23</sup>

Karl Podlaha selbst wollte, wie auch Bernhard, einen künstlerischen Beruf ergreifen. Er hatte an der Wiener Musikakademie studiert, musste aber, wegen des Krieges, sein Studium abbrechen<sup>24</sup>.

Aber im Gegensatz zu fiktiven Bernhard Figuren, wie z.B. *Herr Meister* in *Über allen Gipfeln*, scheint Podlaha seine verlorenen musikalischen Möglichkeiten nicht verklärt zu haben.

Nach Bernhards eigener Aussage war Karl Podlaha der Anlass, an Musik – in Bernhards Fall Gesang - als Brotberuf zu denken<sup>25</sup>. Der Großvater ist mit dem Plan einverstanden und sucht per Inserat einen Gesangslehrer. Als Kennwort wählte er *Schaljapin*, einen Bassisten, von dem er seinem Enkel er oft erzählt hat<sup>26</sup>. Der legendäre russische Bassist Fjodor Schaljapin lebte von 1873 bis 1938<sup>27</sup> und war „ein Sänger, der das Publikum packen und aus dem Häuschen bringen konnte, wie nur wenige Bassisten vor und nach ihm es imstande waren“<sup>28</sup>. Ein anspruchsvolles Vorbild.

Es wäre möglich, dass Freumbichler Schaljapin persönlich kannte. Die Verbindung zwischen diesen beiden sehr unterschiedlichen Persönlichkeiten ist Carl Zuckmayer, der eine wichtige Rolle im Leben Thomas Bernhards und dessen Großvaters spielte. Der Dichter Zuckmayer unterstützte Freumbichler, um dessen Roman *Philomena Ellenhub* herauszubringen. Dazu musste Frau Zuckmayer die 1000 Seiten des

---

<sup>22</sup>Bernhard, Thomas. *Der Keller. Eine Entziehung*, Deutscher Taschenbuchverlag, München, 1979, S.42

<sup>23</sup>*Der Keller*, S.50

<sup>24</sup>Vgl. *Der Keller*. S. 53f

<sup>25</sup>*Der Keller*, S.113

<sup>26</sup>*Der Keller*, S. 115

<sup>27</sup>[http://www.classissima.com/de/people/Fjodor\\_Schaljapin](http://www.classissima.com/de/people/Fjodor_Schaljapin), Zugriff 11.2.2014

<sup>28</sup>Moore, Gerald. *Bin ich zu laut? Erinnerungen eines Begleiters*. DTV, Bärenreiter Verlag, München, 1987, S.70

Manuskripts kräftig kürzen, um es lesbar zu machen.<sup>29</sup> Carl Zuckmayer lebte von 1933 bis 1938 in Henndorf und führte dort ein gastfreundliches Haus, in dem viele Künstler verkehrten. Anlässlich einer Feier des Henndorfer Schützenvereins, für den Zuckmayer eine neue Fahne gespendet hatte, befand sich auch Schaljapin unter Zuckmayers Gästen.<sup>30</sup>

Für Johannes Freumbichler hatte die Musik keinen höheren Stellenwert<sup>31</sup>, aber die Möglichkeit, sein Enkel könnte auf diesem Gebiet höchsten Ruhm ernten, schien ihm doch sehr reizvoll.

Während seiner Lehrzeit bei Karl Podlaha kommt Thomas Bernhard auch mit den Salzburger Festspielen in Berührung:

„Ich hatte einen Lieblingsplatz über der Felsenreitschule, von welchem aus ich mir die unten in der Felsenreitschule aufgeführten Opern anhören konnte. Die ‚Zauberflöte‘, die Oper, die in meinem Leben die erste Oper ist, die ich gehört und gesehen habe und in welcher ich gleich drei Partien gesungen habe, den Sarastro, den Sprecher und den Papageno. In dieser Oper, die ich in meinem Leben sooft 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. Oder ‚Orpheus und Eurydike‘ von Gluck, für die ich meinen Verstand ausgeliefert hätte.“<sup>32</sup>

Im dritten Lehrjahr wird dieses Glück durch Bernhards Erkrankung jäh unterbrochen, die ihn vier Jahre an Krankenhäuser und Heilanstalten fesselte.<sup>33</sup>

Wie tief Bernhards Verzweiflung gewesen ist, zeigt sich, als seine Mutter bei einem Krankenbesuch einen Klavierauszug von Mozarts *Zauberflöte* mitbringt.

„Jetzt hatte ich genau den Gegenstand in Händen, der mich früher in höchstem Maße glücklich gemacht hätte, nun jedoch in einen Zustand der Verzweiflung stürzen musste, weil mir inzwischen jede Hoffnung, jemals wieder singen zu können genommen war. Ich hatte es nicht auf den Versuch ankommen lassen zu prüfen, ob ich überhaupt noch meine Singstimme hatte.“<sup>34</sup>

Der Aufenthalt in der Lungenheilstätte Grafenhof wird durch das Zusammentreffen mit dem „Dirigentenfreund“ Rudolf Brändle etwas erträglicher. „Die Musik hatte

---

<sup>29</sup> Strasser, Christian. *Carl Zuckmayer. Deutsche Künstler im Salzburger Exil, 1933-1938*, Böhlau Verlag, Wien, 1996, S.161

<sup>30</sup> Vgl. Strasser, Christian. *Carl. Zuckmayer*, S.45

<sup>31</sup> Vgl. *Der Keller*, S.114

<sup>32</sup> *Der Keller*, S.126f

<sup>33</sup> Vgl. *Der Keller*, S.127

<sup>34</sup> Bernhard, Thomas. *Der Atem. Eine Entscheidung*. Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1978, S.114

mich einen Menschen finden, mich einem Menschen anschließen lassen, die Musik, die mir so viele Jahre alles gewesen war und die ich schon so lange nicht mehr gehört hatte, da war sie wieder und so kunstvoll wie lange nicht“<sup>35</sup>. Bernhard hatte den Wunsch, Sänger zu werden, wieder aufgenommen und hoffte, nach überwundener Krankheit seine Ausbildung fortsetzen zu können.<sup>36</sup> So ging er an den Sonntagen in die Kapelle und sang eine Schubertmesse, am Harmonium von seinem Dirigentenfreund begleitet.<sup>37</sup> Bernhard bittet auch die Organistin der Dorfkirche um Gesangstunden, die zum Einstudieren großer Oratorien führen. „[...] 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.“<sup>38</sup>

1950 lernt Bernhard in Grafenhof seinen Lebensmenschen Hedwig Stavianicek kennen. Diese Beziehung besteht bis zu dem Tod Frau Stavianiceks im Jahr 1984. Thomas Bernhard hat aber nicht nur bei seinem Dirigentenfreund gelernt, sondern im Oktober 1955 am Mozarteum Gesang, Musikwissenschaft und Musikgeschichte inskribiert<sup>39</sup>. Ein Jahr später studierte er Schauspiel, Regie und Dramaturgie und „am 18.6.1957 wurde ihm die ‚Eignung zur Regieführung‘ zuerkannt“<sup>40</sup>. Auf die Musikästhetik angesprochen, betont Thomas Bernhard in dem Gespräch mit Viktor Suchy, wie wichtig ihm die Form seiner Texte sei: „Ja, der Rhythmus, das muss halt auf die Silbe stimmen, für mein Gefühl, sonst fällt’s auseinander, für mein Gehör“<sup>41</sup>. Diese 1967 geäußerte, Beschreibung seiner Arbeit wird 1983 in einem Gespräch mit Jean-Louis de Rambures wiederholt „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 zuallerst die musikalische Komponente zählt und dass erst an zweiter Stelle das kommt, was ich erzähle.“<sup>42</sup>

Auf Gerhard Lampersbergs Tonhof kam Bernhard auch mit dem Komponisten Friedrich Cerha in Kontakt:

---

<sup>35</sup> Bernhard Thomas. *Die Kälte*. Eine Isolation. Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 2011. S.50

<sup>36</sup> Vgl. *Die Kälte*, S.52

<sup>37</sup> Vgl. *Die Kälte*, S.84

<sup>38</sup> *Die Kälte*. S.144

<sup>39</sup> Mittermayer, Manfred/Veits-Falk, Sabine (Hg.). *Thomas Bernhard und Salzburg. 22 Annäherungen*. Jung und Jung. Salzburger Museum Carolino Augusteum. Salzburg 2001, S. 153-159

<sup>40</sup> *Ebda*. S. 159

<sup>41</sup> Dreissinger, Sepp (Hg.) Thomas Bernhard „Die Vergangenheit ist unerforscht“, In: *Von einer Katastrophe in die andere. 13 Gespräche mit Thomas Bernhard*. ThomasBibliothek der Provinz, Weitra, 1992, S.63

<sup>42</sup> *ebda*, S.219

„Ich weiß nicht mehr genau, wann und wo ich Thomas Bernhard kennengelernt habe. Es muss in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre gewesen sein. Es gab damals zwischen den jungen bildenden Künstlern, Literaten und Musikern viel mehr Kontakte, als das heute üblich ist, wohl auch, weil es unsere heutigen fürchterlichen technischen Kommunikationsmedien noch nicht gab. Aber nahe gekommen sind wir uns erst 1959 am Tonhof in Maria Saal.“<sup>43</sup>

Den Stellenwert, den die Musik für Thomas Bernhard hatte, hat er selbst 1987 in einem Gespräch mit Asta Scheib erklärt:

„Als ich jung war, habe ich Musik studiert. Sie hatte mich ja von Kindheit an verfolgt. Obwohl ich die Musik geliebt habe, war das eine Verfolgungsjagd. Studiert habe ich eigentlich nur, um mit Gleichaltrigen zusammenzusein. Der Grund war wohl die Verbindung zu diesem sehr viel älteren Menschen [Bernhards Lebensmensch, Hedwig Stavianicek 1894 – 1984<sup>44</sup> war 37 Jahre älter als er]. Mit den Kollegen am Mozarteum habe ich gespielt, gesungen, bin im Theater aufgetreten. Die Musik war dann nicht mehr möglich, weil sie rein physisch nicht mehr möglich war. Musik kann man auch nur machen, wenn man ständig mit Leuten zusammen ist. Da ich das nicht wollte, hat sich das eigentlich von selbst erledigt.“<sup>45</sup>

Hier findet sich auch der Schlüssel zu den vielen Bernhard Figuren, die einer musikalischen Vergangenheit nachtrauern.

Wenn Bernhard auch das aktive Musizieren aufgab, so hat er doch am musikalischen Geschehen teilgenommen und in *Die Berühmten* ein nicht sehr freundliches Bild der Welt der Berufsmusiker gezeichnet.

Ob und wie weit Bernhard Konzerte oder Opernaufführungen besuchte, kann nicht gesagt werden, da nur wenige Besuche durch Zeugnisse belegt sind.

Rudolf Brändle erinnert sich:

„Einmal nahm ich ihn in die Generalprobe von ‚Wozzeck‘ mit, der die Sensation des Festspielsommers 1951 war, und ich erinnere mich, dass Thomas mehr von Büchner als von Alban Berg beeindruckt war, dessen Musik für sein auf Bach und Mozart eingestelltes Ohr befremdlich klang, was allerdings auf die Mehrzahl des Salzburger Publikums zutraf.“<sup>46</sup>

---

<sup>43</sup> Cerha Friedrich. In: „58 Begegnungen“, S.53

<sup>44</sup> <http://www.thomasbernhard.at/index.php?id=136>, Zugriff 14.4.2014

<sup>45</sup> Bernhard Thomas, „Von einer Katastrophe in die andere“. In: *Der Wahrheit auf der Spur*. Suhrkamp Verlag, Berlin, 2011. S.266-279, hier S.270

<sup>46</sup> Brändle, Rudolf, *Zeugentreue. Erinnerung an Thomas Bernhard*. Suhrkamp Taschenbuch, Frankfurt, 2001 S.87

Brändle berichtet auch von einer Reise Bernhards mit dem Ehepaar Hufnagl, bei der in Bayreuth Wagners *Tristan und Isolde* besucht wurde.<sup>47</sup> Ob dieser Besuch Bernhard dazu veranlasste, eine Sängerin „die Isolde zur singenden Säge“<sup>48</sup> singen zu lassen, kann nicht festgestellt werden.

Anlässlich der Verleihung des Grillparzer-Preises erwähnt Bernhard, dass er „ein paarmal nach Venedig gefahren und in das berühmte *Teatro la Fenice* gegangen sei“<sup>49</sup>. Dieses Opernhaus wird in dem Stück *Der Ignorant und der Wahnsinnige* erwähnt. Nach einem Besuch im *La Fenice* beginnt die Krise der Sängerin.

Aktive Musiker, die in diesem Beruf, dieser Berufung, Glück und Erfüllung fanden finden sich nicht in Bernhards Stücken. Die Figuren, die in nicht-musikalischen Berufen erfolgreich sind, hängen an ihrer musikalischen Vergangenheit, wie *Herr Meister (Über allen Gipfeln ist Ruh)* oder der *Doktor (Der Ignorant und der Wahnsinnige)*, andere ringen verzweifelt und vergeblich um Perfektion (*Die Macht der Gewohnheit*); für die Berufsmusiker (*Die Berühmten*) ist die Musik zu einem Broterwerb geworden. Die *Königin (Der Ignorant und der Wahnsinnige)* hat die absolute Perfektion in einer Rolle (*Königin der Nacht*) erreicht und gastiert mit dieser einen Rolle an den großen Opernhäusern. Aber sie ist zur Artistin geworden, die ihre Koloraturen wie ein Automat produziert.

Für Thomas Bernhard selbst scheint Musik gewissermaßen ein Zufluchtsort gewesen zu sein. Sie hat ihm das Leben in Podlahas Lebensmittelgeschäft erträglich und das Überleben in der Heilanstalt möglich gemacht.

Die Bedeutung, die Musik für Thomas Bernhard hatte wird dadurch belegt, dass sich Musikalisches im weitesten Sinn durch sein Werk zieht. Andere „Bernhard-Themen“ wie Perfektionismus, Krankheit, Verkrüppelung, Nationalsozialismus etc. werden in verschiedenen Romanen oder Theaterstücken angesprochen, die Musik ist aber eine Konstante – oder musikalisch ausgedrückt ein Leitmotiv.

---

<sup>47</sup> Vgl. Brändle, Rudolf, S.101

<sup>48</sup> Bernhard Thomas, „Alles oder nichts. Ein deutscher Akt“ In: *Der deutsche Mittagstisch. Dramolette*, Suhrkamp Taschenbuch, 1999. S.117

<sup>49</sup> Bernhard Thomas, *Meine Preise*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main, 2009, S.9

Im Juli 2011 sagt Thomas Oberender, zu diesem Zeitpunkt Schauspielchef der Salzburger Festspiele, dass im Zentrum von Bernhards Werk der Satz stehe „Du bist allein“<sup>50</sup>.

Die Einsamkeit der Bernhard Figuren ist darin begründet, dass sie sich unverstanden fühlen und es vielleicht auch sind. In dieser Einsamkeit kann Musik helfen.

Bernhard selbst gibt einen kleinen Hinweis darauf, wie er selbst zur Musik stand, wenn er über Karl Podlaha sagt: „[...] er träumte, glaube ich, den ganzen Tag, Musiker zu sein und war doch ununterbrochen Lebensmittelhändler. Seine Natur hatte viel gemeinsam mit meiner, wieviel und in wie hohem Maßen erkenne ich erst jetzt, aber darüber zu reden ist nicht die Zeit“.<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> Vgl. Oberender Thomas, „Die Welt, die in den Worten liegt“ In: *Der Standard*, 23.7.2011, S.A3

<sup>51</sup> *Der Keller*, S.55

## Musik in Bernhards Theaterstücken

In jedem der 18 abendfüllenden Bernhard-Stücke wird Musik in irgendeiner Form verwendet. In einigen Stücken thematisiert Bernhard Menschen, die eine Laufbahn als Berufsmusiker planten, aber aus den unterschiedlichsten Gründen scheiterten.

Vergleichbar dem Dichter selbst, der auch die Sängerlaufbahn aufgab:

„Vielleicht ist das Scheitern als ausübender Musiker der Grund dafür, dass in fast jedem seiner Werke Musik in irgendeiner Form vorkommt, sei es als Nennung eines bestimmten Musikstücks, eines Musikers oder das ein, die Musik Ausübender (Berufsmusiker oder Dilettant) eine wichtige Rolle spielt.“<sup>52</sup>

Im Folgenden ein Überblick wie Thomas Bernhard musikalische Begriffe einsetzte. Jene Stücke, die Künstler und/oder Musik zum Hauptthema haben, *Die Berühmten* und *Der Ignorant und der Wahnsinnige*, werden gesondert analysiert.

### *Ein Fest für Boris* (Uraufführung Deutsches Schauspielhaus Hamburg 1970)

bedeutete Bernhards Durchbruch als Dramatiker. Dieses Stück kreist um das Thema Verkrüppelung. Durch einen Unfall, bei dem ihr Ehemann den Tod fand, verlor die sprachgewaltige *Gute* ihre Beine und ist an den Rollstuhl gefesselt<sup>53</sup>. Zu dem titelgebenden Fest werden Krüppel, Freunde von *Boris*, eingeladen, die in dem Asyl leben, aus dem ihn einst die *Gute* holte<sup>54</sup>.

In diesem Stück wird ein Instrument dramaturgisch eingesetzt. *Boris* hat unter anderem eine Klarinette und eine Pauke als Geschenk erhalten. Letztere wird von ihm sofort verwendet:

„Die Gute: [...] Die Offiziersstiefel die du dir immer gewünscht hast  
sind von mir/die langen Unterhosen sind von mir  
Die rote Krawatte ist vom Kaplan  
*Boris schlägt dreimal auf die Pauke*  
Natürlich die Pauke  
*Boris schlägt dreimal auf die Pauke*  
Die Pauke natürlich  
*Boris schlägt dreimal auf die Pauke*  
zu *Boris*

---

<sup>52</sup> Vgl. Bloemssaat-Voerknecht, *Thomas Bernhard und die Musik*, S.7

<sup>53</sup> Vgl. *Stücke 1 Ein Fest für Boris*, S.21

<sup>54</sup> Vgl. *Stücke 1, Ein Fest für Boris*, S.21

Schlag nur auf die Pauke  
*Boris schlägt sechzehnmal auf die Pauke*<sup>55</sup>

Bernhard schreibt die Anzahl der Paukenschläge genau vor. Eine mögliche Erklärung dafür gibt er selbst: „Ja, der Rhythmus, das muss halt auf die Silbe stimmen, für mein Gefühl, sonst fällt's auseinander, für mein Gehör“<sup>56</sup>. Es wäre auch möglich, dass die Paukenschläge auf die *Sinfonie mit dem Paukenschlag*, Hob. I:94, von Joseph Haydn Bezug nehmen. Das Andante dieses Werkes beinhaltet fünf Variationen<sup>57</sup>. Auch Boris variiert seine Paukenschläge fünfmal:

1. Dreimal<sup>58</sup>
2. 3 x dreimal, 1 x sechzehnmal<sup>59</sup>
3. 1 x sechsmal<sup>60</sup>
4. 3 x viermal<sup>61</sup>
5. 2 x sechzehnmal<sup>62</sup>

Die Anzahl der folgenden Paukenschläge ist nicht genannt, Boris muss nur immer lauter schlagen<sup>63</sup> bis er nach zwölf Schlägen „wie tot mit dem Kopf auf den Tisch“ fällt<sup>64</sup>. Mit diesen letzten Paukenschlägen entlädt sich Boris' „ohnmächtige Renitenz, mit der er sich letztlich selbst totpaukt.“<sup>65</sup>

In *Die Jagdgesellschaft* (Uraufführung Burgtheater Wien 1974) werden bestimmte Musikstücke und für die Ausstattung ein Plattenspieler verlangt. In einer Notiz zu diesem Stück schrieb Bernhard „Das Stück ist in drei Sätzen geschrieben, der letzte Satz ist der ‚langsame Satz‘“<sup>66</sup>. In diesem Stück versammeln sich Gäste im Jagdhaus des *Generals*. Am Ende, „im langsamen Satz“, erfährt der *General* von seiner Todeskrankheit und vom Borkenkäferbefall seines geliebten Waldes. Der *General* begeht Selbstmord.

---

<sup>55</sup> Stücke 1, *Ein Fest für Boris*, S.66f

<sup>56</sup> Bernhard Thomas, „Die Vergangenheit ist unerforscht“, S.63

<sup>57</sup> Vgl. Harenberg *Konzertführer*, S.362

<sup>58</sup> Stücke 1, *Ein Fest für Boris*, S.66

<sup>59</sup> Stücke 1, *Ein Fest für Boris*, S.67

<sup>60</sup> Stücke 1, *Ein Fest für Boris*, S.68

<sup>61</sup> Stücke 1, *Ein Fest für Boris*, S.69f

<sup>62</sup> Stücke 1, *Ein Fest für Boris*, S.72

<sup>63</sup> Stücke 1, *Ein Fest für Boris*, S.73f

<sup>64</sup> Vgl. Stücke 1, *Ein Fest für Boris*, S.74

<sup>65</sup> Vgl. Gamper, Herbert, „Dies ist die Zeit der Könige nicht mehr“. In: Thomas Bernhard und das Theater. Mittermayer Manfred/Huber Martin (Hg.), Wien Christian Brandstätter Verlag, 2009, S.99

<sup>66</sup> Stücke 1, *Die Jagdgesellschaft*, S.249

Im ersten Akt, „Vor der Jagd“, geht der Schriftsteller „[...]zum *Plattenspieler* und legt die *Suite Nr.5 für Cembalo von Händel* auf“<sup>67</sup>. Im dritten Akt „Nach der Jagd“ sorgt der General für Musik „[...] geht zum *Plattenspieler*, legt die *Haffnersymphonie* auf [...] *sehr leise Musik*“<sup>68</sup>. Gamper findet, dass die Haffnersymphonie in Vollkommenheit die Kälte und Klarheit hörbar macht, auf deren Hintergrund die Komödie der Existenz in ihrer ganzen Erbärmlichkeit erscheint<sup>69</sup>.

In *Die Macht der Gewohnheit* (Uraufführung Salzburger Festspiele 1974) wird von Laien verzweifelt um die perfekte Interpretation von Schuberts *Forellenquintett* gerungen; ein Werk, das von ihnen gehasst wird<sup>70</sup>. In diesem Stück spielt Bernhard mit den Begriffen „Artistik“ und „Kunst“. Die erfolglosen Musiker sind erfolgreiche Zirkusartisten und werden vom Zirkusdirektor *Caribaldi* seit 22 Jahren zu den Proben für das Schubertwerk gezwungen.

Bernhard schreibt präzise vor welchen Ton der Cellist (*Caribaldi*) spielen muss „spielt den tiefsten Ton lange“<sup>71</sup>, „spielt einen langen Ton [...]“<sup>72</sup>, „streicht einen langen tiefen Ton [...]“<sup>73</sup>, „[...] streicht einen tiefen Ton [...]“<sup>74</sup>, „spielt ein paar kurze Töne“<sup>75</sup>, „streicht dreimal ruhig und prüfend einen tiefen Ton [...]“<sup>76</sup>

Bernhard hat hier fast eine Partitur für *Caribaldi* geschrieben, der mit seinem Cello die gesprochenen Worte unterstreicht. Die perfekte Interpretation bleibt für *Caribaldi* unerreichbar. Das Stück endet mit einer Radiozuspielung: „[...] *das Forellenquintett. Fünf Takte*“<sup>77</sup>

In *Der Präsident* (Uraufführung Burgtheater Wien 1975) wird ein Staatsmann gezeigt, der von Anarchisten bedroht wird und letztlich einem Anschlag erliegt. In diesem Stück wird nur in der Schlusszene (Aufbahrung des Präsidenten)

---

<sup>67</sup> Stücke 1, *Die Jagdgesellschaft*, S.202

<sup>68</sup> Stücke 1, *Die Jagdgesellschaft*, S.244

<sup>69</sup> Vgl. Gamper, *Bernhard*, S. 143

<sup>70</sup> Stücke 1, *Die Macht der Gewohnheit*, S.279

<sup>71</sup> Stücke 1, *Die Macht der Gewohnheit*, S.262, S.263

<sup>72</sup> Stücke 1, *Die Macht der Gewohnheit*, S. 265

<sup>73</sup> Stücke 1, *Die Macht der Gewohnheit*, S.266, 277,278, 280,282

<sup>74</sup> Stücke 1, *Die Macht der Gewohnheit*, S.267, 274, 275,280

<sup>75</sup> Stücke 1, *Die Macht der Gewohnheit*, S.276

<sup>76</sup> Stücke 1, *Die Macht der Gewohnheit*, S.285

<sup>77</sup> Stücke 1, *Die Macht der Gewohnheit*, S.349

Bühnenmusik eingesetzt, und zwar „*Trauermusik von Beethoven*“<sup>78</sup>. Wie diese Musik eingesetzt werden soll, ob sie live auf der Bühne gespielt wird oder aus dem Off ertönt, überlässt Bernhard dem Regisseur. Während des Stücks wird auch die private Situation des Präsidentenpaars verhandelt. Die *Präsidentin* (Gattin des *Präsidenten*) wird als Bildungsbürgerin vorgestellt, die regelmäßig Karten für die Philharmonischen Konzerte bekommt, die sie allerdings an ihre Angestellte weitergibt.<sup>79</sup> Die Präsidentin scheint über schauspielerisches Talent verfügt zu haben, wie ihr Gatte bemerkt: „Du hättest es zu einer großen Schauspielerin bringen können“<sup>80</sup>, ob sie dieses Talent je beruflich ausübte wird nicht erzählt. Sie selbst scheint den verpassten Möglichkeiten nicht nachzutruern. Der Präsident selbst ist nur an der Oper interessiert.<sup>81</sup>

In *Minetti* (Uraufführung Staatstheater Stuttgart 1976) wartet ein alter Schauspieler auf einen Theaterdirektor. Der Schauspieler hofft, in Flensburg den *Lear* zu spielen. Musik wird hier nur in der dritten Szene eingesetzt. Regieanweisung: „*In der Bar. Minetti und Mädchen auf einem Sofa/Der Koffer im Vordergrund auf dem Boden/Mädchen mit einem kleinen Transistorradio neben sich, daraus leise Jazzmusik*“<sup>82</sup>. Die Musik wird hier nicht definiert und die Wahl des Stücks/der Stücke dem Regisseur überlassen. Hier wird nicht über musikalische Techniken oder Theorien geredet, über berühmte Interpreten oder wenig talentierte Laien, hier erklingt einfach „*leise Jazzmusik*“.

In *Immanuel Kant* (Uraufführung Staatstheater Stuttgart 1978) wird Bühnenmusik eingesetzt. Die Figur *Immanuel Kant* fährt über den Atlantik nach Amerika um eine Augenoperation durchführen zu lassen und einen Preis entgegenzunehmen. Man hört den Donauwalzer aus dem großen Salon<sup>83</sup>. Hier schreibt Bernhard nur vor, welcher Walzer gespielt werden muss, die Instrumentation bleibt dem Regisseur überlassen.

---

<sup>78</sup> Stücke 2, *Der Präsident*, S.116

<sup>79</sup> Vgl. Stücke 2, *Der Präsident*, S.11

<sup>80</sup> Stücke 2, *Der Präsident*, S.64

<sup>81</sup> Vgl. Stücke 2, *Der Präsident*, S.64

<sup>82</sup> Stücke 2, *Minetti*, S.232

<sup>83</sup> Regieanweisung, Stücke 2, *Immanuel Kant*, S.332

In dem Personenregister sind „Musiker“<sup>84</sup> angegeben. Daraus lässt sich schließen, dass Bernhard diese Musik live dargebracht haben wollte.

Für *Vor dem Ruhestand* (Uraufführung Staatstheater Stuttgart 1979) wird von Bernhard „ein Flügel“<sup>85</sup> verlangt, auf dem auch gespielt wird: „Vera [...] phantasiert etwas über die Kleine Nachtmusik von Mozart“<sup>86</sup>. Im zweiten Akt dieses Stücks ertönt dann auch noch Beethovens fünfte Symphonie aus einem Recorder. In *Vor dem Ruhestand* lebt der Gerichtspräsident *Rudolf Höller* mit seinen Schwestern *Vera* und *Clara* in einem Haushalt. *Rudolf* war während des 2. Weltkriegs stellvertretender KZ-Kommandant, konnte aber seine Vergangenheit verheimlichen und stellt nach außen einen ehrenwerten Bürger dar. Schwester *Vera* teilt seine Begeisterung für den Nationalsozialismus, Schwester *Clara* neigt – zum Ärgernis der Geschwister – der Linken zu.

Diese Situation unterstreicht Bernhard mit dem Spielen der Beethoven-Symphonie, die während des 2. Weltkriegs die deutschsprachige Widerstandssendung der BBC einleitete.<sup>87</sup>

*Rudolf Höller* steht vor dem Ruhestand. Schwester *Vera* plant, den bevorstehenden Ruhestand Rudolfs zum gemeinsamen Musizieren zu nützen:

„Wir werden wieder Musik machen  
du wirst Violine spielen ich Klavier  
Beethoven Mozart Chopin“<sup>88</sup>

Bloemsaat-Voerknecht schreibt über *Rudolf* in *Vor dem Ruhestand*, dass er einer der wenigen Figuren Bernhards sei, die die vorgetragene Amateurmusik schätzen können und ihr auch eine trostspendende Funktion zuschreiben.<sup>89</sup> Diese Musikliebe macht aber aus *Rudolf* keinen besseren Menschen. Bernhard schafft hier mit dem Bild der harmonischen Hausmusik eine Idylle, die im krassen Gegensatz zu der Vergangenheit und der Gesinnung von *Rudolf* und *Vera* steht, die beide von einem neuen nationalsozialistischen Staat träumen „[...] Wir werden bald wieder an der

---

<sup>84</sup> Stücke 2, Immanuel Kant, S.254

<sup>85</sup> Stücke 3, Vor dem Ruhestand, S.11

<sup>86</sup> Stücke 3, Vor dem Ruhestand, S.61

<sup>87</sup> Vgl. Haider-Pregler, Hilde. *Der „dramatische Schriftsteller“ Thomas Bernhard*, Thomas Bernhard, kommentierter Materialienband, Universität Wien, Sommersemester 2011, S.36

<sup>88</sup> Stücke 3, Vor dem Ruhestand, S. 99

<sup>89</sup> Bloemsaat-Voerknecht, S.56

Macht sein“<sup>90</sup>. Wahrscheinlich schätzen *Vera* und *Rudolf* wirklich Musik, aber für ihre Charakterisierung passt besser die Aussage von Schwester *Clara* „[...] wie falsch wir doch gespielt haben/wie dilettantisch wie grauenhaft“<sup>91</sup>

Die am wenigsten musikinteressierte Figur Bernhards scheint *Der Weltverbesserer* (Uraufführung Schauspielhaus Bochum 1980) zu sein. Dieser griesgrämige Philosoph wartet auf eine Auszeichnung seines Traktats *Über die Verbesserung der Welt*. Dieses Traktat scheint sein Leben ausgefüllt zu haben, da gab es nie eine Verirrung hin zur Musik. „Die Leute haben es leicht/die sich mit der Oper zufriedengeben/und mit einem daran angeschlossenen Nachtmahl/oder die in den Zug steigen/und drei Stationen weiter ihr Glück finden.“<sup>92</sup>

In *Über allen Gipfeln ist Ruh* (Uraufführung Ludwigsburger Festspiele [Schauspielhaus Bochum] 1982) ertönt Klaviermusik. Dieses Stück stellt einen berühmten Schriftsteller, *Herrn Meister*, vor, der einer Doktorandin, *Fräulein Werdenfels*, sein Leben und Werk schildert. In der neunten Szene, im Salon, spielt *Frau Meister* auf dem Flügel Liszt<sup>93</sup>. *Frau Meister* war eine Klaviersolistin ersten Ranges, die im Wiener Konzerthaus unter Furtwängler auftrat<sup>94</sup>. Diese Karriere gab sie ihrem Mann zuliebe auf. *Herr Meister* wollte als Sänger auf der Opernbühne stehen, aber „auf einmal war die Stimme weg“<sup>95</sup>. Auch Thomas Bernhard wollte Sänger werden. Siegfried Unseld erinnert sich an ein Gespräch, in dem Bernhard erzählte, dass Frau Zuckmayer ein Vorsingen bei den Salzburger Operngewaltigen arrangierte, aber Bernhard sei „im wahrsten Sinn des Wortes der Ton in der Kehle stecken geblieben“<sup>96</sup>. *Frau Meister* lobt die Stimme ihres Gatten „[...] Die Winterreise von ihm gesungen/das wäre das Höchste [...]“<sup>97</sup>. *Herr Meister* ist eine der Bernhard-Figuren, die der Sängerlaufbahn nachtrauern. *Frau Meister* nimmt die abgebrochene Karriere leichter, sie scheint ganz im Umsorgen des Gatten aufzugehen. Allerdings ist sie nicht sicher, in welche Richtung der musikalische

---

<sup>90</sup> Stücke 3, *Vor dem Ruhestand*, S. 111

<sup>91</sup> Stücke 3, *Vor dem Ruhestand*, S.42

<sup>92</sup> Stücke 3, *Der Weltverbesserer*, S.174

<sup>93</sup> Vgl. Stücke 3, *Über allen Gipfeln*, S.261

<sup>94</sup> Vgl. Stücke 3, *Über allen Gipfeln*, S.213

<sup>95</sup> Stücke 3, *Über allen Gipfeln*, S. 208

<sup>96</sup> Vgl. Fellingner Raimund/Huber Martin/Julia Ketterer (Hg.) *Siegfried Unseld Thomas Bernhard. Der Briefwechsel*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 2009, S. 273f

<sup>97</sup> Stücke 3, *Über allen Gipfeln ist Ruh*, S.208

Geschmack ihres Ehemanns geht. Sie behauptet einerseits, dass es für ihn nichts als *La Traviata* gegeben habe<sup>98</sup> andererseits, dass Wagners *Meistersinger* insgeheim seine Lieblingsooper sei<sup>99</sup>. Das sich als sehr gebildet und kultiviert gebende Ehepaar *Meister* wird in einem Nebensatz von Bernhard als vielleicht doch nicht ganz so gebildet entlarvt: *Frau Meister* spricht von einer Caecilientorte, vom Caecilientag und von der Caecilienmesse, die sie Mozart zuschreibt. Diese Aussage wird von *Herrn von Wegener* „Haydn, Haydn“<sup>100</sup> korrigiert, die Korrektur jedoch von *Frau Meister* ignoriert.<sup>101</sup> (Cäcilienmesse, Joseph Haydn, Hob.XXII/5<sup>102</sup>).

In *Am Ziel* (Uraufführung Salzburger Festspiele 1981) wollte die Tochter auf die Opernbühne<sup>103</sup>, aber ihre Stimme versagte.

In diesem Stück arbeiten *Mutter* und *Tochter* ihre Beziehung und die Vergangenheit auf (die *Mutter* ist die sprachgewaltige Figur), zu den beiden Damen gesellt sich ein *dramatischer Schriftsteller*. Die *Tochter* konnte ihre Träume nicht verwirklichen.

„Sie hat auch jahrelang Gesangsunterricht genommen/aber dann reichte es nicht“<sup>104</sup>

Im Text findet sich ein Hinweis, dass der verstorbene Gatte der *Mutter* Wagner-Liebhaber war und deshalb den Sohn Richard<sup>105</sup> taufte. Die Verachtung der *Mutter* („Ich sagte du bist idiotisch/einen Verrückten habe ich geheiratet“<sup>106</sup>) für den Verstorbenen war vielleicht schon Grund genug, um gegen die musikalischen Ambitionen der Tochter zu sein.

Im zweiten Teil spielt die *Tochter* in einem Nebenzimmer ein nicht näher bezeichnetes Stück.<sup>107</sup> Die Auswahl bleibt dem Regisseur überlassen, die *Mutter* erwähnt Mozart<sup>108</sup>, die *Tochter* später Beethovenvariationen.<sup>109</sup> Dabei entlarvt Bernhard die Musikkenntnisse der Mutter, die behauptet, schon mit vier oder fünf Jahren Klavier gelernt zu haben „zu meiner Zeit war es selbstverständlich“<sup>110</sup>, aber trotzdem das von der Tochter gespielte Stück nicht erkennt.

---

<sup>98</sup> Vgl. *Stücke 3, Über allen Gipfeln ist Ruh*, S.207

<sup>99</sup> Vgl. *Stücke 3, Über allen Gipfeln ist Ruh*, S. 219

<sup>100</sup> *Stücke 3, Über allen Gipfeln ist Ruh*, S.245

<sup>101</sup> Vgl. *Stücke 3, Über allen Gipfeln ist Ruh*, S.245

<sup>102</sup> <http://www.carus-verlag.com/index.php3?BLink=KKWerk&WerkID=22630,Zugriff,20.3.2012>

<sup>103</sup> Vgl. *Stücke 3, Am Ziel*, S.350

<sup>104</sup> *Stücke 3, Am Ziel*, S.350

<sup>105</sup> *Stücke 3, Am Ziel*, S.296

<sup>106</sup> *Stücke 3, Am Ziel*, S.323

<sup>107</sup> Vgl. *Stücke 3, Am Ziel*, S. 375

<sup>108</sup> Vgl. *Stücke 3, Am Ziel*, S.375

<sup>109</sup> Vgl. *Stücke 3, Am Ziel*, S.376

<sup>110</sup> Vgl. *Stücke 3, Am Ziel*, S.374

In *Der Schein trägt* (Uraufführung Schauspielhaus Bochum 1984) wird nicht nur über Musik gesprochen, sondern auch musiziert – wenn auch in einem, dem Publikum nicht einsichtigen, Nebenzimmer.

Das Stück beschreibt das Verhältnis der beiden Brüder zueinander, die weder mit noch ohne einander auskommen können, und das Verhältnis beider zu *Karls* jüngst verstorbener Lebensgefährtin Mathilde, die ihr Wochenendhäuschen *Robert* – nicht *Karl* – hinterließ. Das Stück kreist auch um das Thema Artistik (*Karl* ist Tellerkünstler) und Kunst (*Robert* ist Schauspieler).

Im ersten Akt, bei *Karl*, findet man u.a. „alte Möbel, einen alten Radioapparat und einen alten Plattenspieler“<sup>111</sup>. Bruder *Robert* spielt später im Nebenzimmer die Mozartsonate, die Mathilde immer gespielt hat<sup>112</sup>. Auch *Roberts* Interpretation (wie einst die von Mathilde) missfällt *Karl*.

Beide Brüder mussten sich gegen ihre Eltern durchsetzen: „[...] verständnislose Eltern/die uns zu ihren tatsächlichen Nachfolgern/hatten machen wollen [...] ihr geliebtes Kind/das sie für die Beamtenlaufbahn bestimmt hatten [...]“<sup>113</sup>. Die Brüder wurden Schauspieler bzw. Tellerkünstler. Bei *Karl* kann vermutet werden, dass auch er einmal Musiker werden wollte, denn er hat „einmal Trompete gespielt/so um zwanzig herum“<sup>114</sup>, hatte Unterricht in „Kompositionslehre“<sup>115</sup> und „versteht etwas von Musik [...] mehr davon/als die meisten Ausübenden“<sup>116</sup> und er verfügte sogar über das absolute Gehör<sup>117</sup>. Ob *Karl* wirklich musikalisch begabt war oder seine Fähigkeiten im Rückblick nur verklärt, bleibt offen:

„Trompete gespielt  
Und nicht schlecht  
Immer eine Vorliebe für Blasinstrumente  
Musik ist immer meine Rettung gewesen  
Ich war der Musikalische  
[...]“<sup>118</sup>

---

<sup>111</sup> Stücke 3, *Der Schein trägt*, S.393

<sup>112</sup> Vgl. Stücke 3, *Der Schein trägt*, S. 430

<sup>113</sup> Stücke 3, *Der Schein trägt*, S.439f

<sup>114</sup> Stücke 3, *Der Schein trägt*, S.401

<sup>115</sup> Stücke 3, *Der Schein trägt*, S.431

<sup>116</sup> Stücke 3, *Der Schein trägt*, S. 431

<sup>117</sup> Vgl. Stücke 3, *Der Schein trägt*, S.432f

<sup>118</sup> Stücke 3, *Der Schein trägt*, S.404f

*Karl* „hätte es als Musiker immerhin/zu einer gewissen Höhe gebracht“<sup>119</sup>. In den Worten „gewisse Höhe“ liegt auch die Erklärung für *Karls* Entscheidung Tellerkünstler zu werden. „Gewisse Höhe“ bedeutet nicht die Spitze und *Karl* war „fasziniert vom berühmtsein/aufsehenmachen/der einzige sein“<sup>120</sup>. *Karl* wollte nicht ein guter Musiker sein, er wollte „der einzige sein“.

Der zweite Akt spielt bei Bruder *Robert*, der finanziell deutlich besser gestellt ist, denn er verfügt über „bequeme Möbel“ und einen „Plattenspieler“<sup>121</sup>, keinen „alten Plattenspieler“ wie sein Bruder.

Das Stück *Der Schein trügt* ist ein besonderer Fall, denn Bernhard stellt mit einer Regieanweisung alles zuvor Verhandelte in Frage:

Es ist Donnerstag und *Karl* besucht *Robert*. Nach einem Geplänkel über den neuen Anzug *Karls* sagt dieser:

„Ich will nicht sprechen  
nichts mehr  
*steht auf, geht zum Plattenspieler, legt den Anfang von Moses und Aaron auf  
und setzt sich wieder*  
Ich weiß  
du liebst Brahms über alles  
*schließt die Augen und streckt die Beine aus*“<sup>122</sup>

Das Bemerkenswerte an dieser Szene ist, dass sich *Karl* bei *Robert*, dem Brahmsliebhaber befindet. Trotz der angeblichen Vorliebe für Brahms besitzt *Robert* eine Aufnahme von Schönbergs *Moses und Aaron*. Bedeutet dies, dass *Robert* der eigentliche Schönberganhänger ist? Hat *Karl* *Robert* die Platte zum Geschenk gemacht um seine Besuche erträglicher zu gestalten oder einfach um *Robert* zu ärgern?

Es drängt sich noch eine Vermutung auf: Erlaubt sich Bernhard einen Scherz mit dem Publikum? Schönbergs *Moses und Aaron* beginnt nach einem kurzen musikalischen Vorspiel mit den Worten:

„Moses: Einziger, ewiger, allgegenwärtiger/unsichtbarer und unvorstellbarer Gott...!“

---

<sup>119</sup> Stücke 3, *Der Schein trügt*, S.453

<sup>120</sup> Vgl. Stücke 3, *Der Schein trügt*, S.433

<sup>121</sup> Vgl. Stücke 3, *Der Schein trügt*, S.443

<sup>122</sup> Stücke 3, *Der Schein trügt*, S.453

*Die Stimme aus dem Dornbusch:*  
Lege die Schuhe ab, bist weit genug  
gegangen du stehst auf heiligem Boden; nun verkünde! [...]“<sup>123</sup>

*Karl* spricht nicht aus welche Platte er auflegt. Die Zuschauer können lediglich annehmen, dass keine Komposition von Brahms gespielt wird. Aber: *Moses und Aaron* ist kein Werk, das an den ersten Tönen erkannt werden kann und es ist auch kein Werk, welches der durchschnittliche Theaterbesucher kennt. Das ZDF hat die Uraufführung dieses Stücks aufgezeichnet<sup>124</sup>. Der Regisseur, Claus Peymann, hielt sich streng an die Anweisungen des Autors. *Karl* legt die Schallplatte so auf, dass deren Hülle nicht erkennbar ist.<sup>125</sup> Es muss auch bedacht werden, dass Moses und Aaron ebenfalls Brüder waren. Moses hatte einen Sprachfehler und musste deshalb auf Aaron als Vermittler zum Volk zurückgreifen. Auch *Karl* redet vom „Lebenslänglichen S-Fehler“<sup>126</sup> seines Bruders. Aber in den Szenenanweisungen wird dieser Sprachfehler nicht erwähnt. Der Darsteller des *Robert* spricht ohne diese Behinderung.

Hier erklärt Bernhard mit einer Tonzuspielung, dass alles zuvor Gesagte nicht wahr ist. So erklärt er auch den Titel des Stücks *Der Schein trügt*.

***Der Theatermacher*** (Uraufführung Salzburger Festspiele 1985) braucht Musik zwischen den Akten seines *Rad der Geschichte*. Dieses Stück soll von dem Schauspieler *Bruscon* und seiner Familie in einem Dorfgasthof in Utzbach aufgeführt werden. Diese Musik wird von einem Tonbandgerät gespielt, *Bruscon* entscheidet sich für:

„Verdi  
nicht Mozart  
Mozart hier in Utzbach  
das wäre abgeschmackt“<sup>127</sup>.

Bernhard gibt hier nur den Komponisten vor, nicht das Stück.

---

<sup>123</sup> Schönberg, Arnold. *Moses und Aaron*. Textbuch. Schott's Söhne. Mainz. 1957. S.5

<sup>124</sup> DVD, Aufzeichnung der Uraufführung in Bochum, Regie: Claus Peymann, gesendet am 19.1.2005 ZDF

<sup>125</sup> DVD *Der Schein trügt*, 200.23-201.48

<sup>126</sup> Stücke 3, *Der Schein trügt*, S.396

<sup>127</sup> Stücke 4, *Der Theatermacher*, S.78

*Bruscon* behauptet von sich, ein Verehrer des Komponisten Busoni zu sein und deswegen seinen Sohn Ferruccio getauft zu haben<sup>128</sup>. Wie es um sein Wissen um Musik bestellt ist, erfährt man später:

„Einen Geigenabend geben  
wäre besser  
eine kleine Geige  
unter dem Arm  
sonst nichts  
die Musiker haben  
das große Los gezogen  
Schauspielerei ist umständlich  
alles widerwärtig  
was damit zusammenhängt  
nur eine Geige  
sonst nichts  
nicht einmal eine Frau  
brauchen wir dazu  
nur unser Gehör  
und eine gewisse Fingerfertigkeit“<sup>129</sup>

**Ritter, Dene, Voss** (Uraufführung Salzburger Festspiele 1986) ist den Schauspielern Ilse Ritter, Kirsten Dene und Gert Voss, in Erinnerung an Bernhards Freund Paul und dessen Onkel Ludwig Wittgenstein<sup>130</sup>, gewidmet. Die einzelnen Figuren tragen den Namen der Schauspieler, die Figur *Voss* wird aber im Stück mit „Ludwig“ angeredet. Schon die Ausstattung verweist auf eine großbürgerliche Familie „[...]eine Kredenz, ein großer und ein kleiner Tisch, viele Sessel, eine große Lampe, eine pompöse Standuhr, ein Spiegel, ein Plattenspieler. Große Familienporträts an den Wänden“<sup>131</sup> Bevor Musik erklingt, rügt Bernhard (bzw. *Ritter*) die philharmonischen Abonnement-Konzerte mit ihren immer gleichen Stücken und gleichen Dirigenten.<sup>132</sup> Für *Voss/Ludwig* bedeutet Musik Therapie. Er bedauert, dass die Schwestern nicht mehr Bratsche und Klavier spielen:

„Wir geben beinahe alles auf  
wenn wir das Instrument  
das wir gelernt haben  
aufgeben

---

<sup>128</sup> Stücke 4, *Der Theatermacher*, S.23

<sup>129</sup> Stücke 4, *Der Theatermacher*, S.89

<sup>130</sup> Haider-Pregler, Hilde. „Frische Brandteigkrapfen aus der Worringer-Hölle“. In: *Wiener Zeitung*, 2.2.2004

<sup>131</sup> Stücke 4, *Ritter, Dene, Voss*, S.123

<sup>132</sup> Stücke 4, *Ritter, Dene, Voss*, S.132

Schauspielerei  
ist doch eine gemeine Kunst  
ein Instrument spielen ist etwas ganz anderes  
spricht ein Schauspieler  
habe ich fortwährend das Gefühl  
die Welt ist einen vulgäre  
ganz anders  
wenn ein Bratschist die Bratsche spielt  
meinetwegen auch nur Klavier  
wenn es gut gespielt ist natürlich“<sup>133</sup>

Und *Voss/Ludwig* darf in der Anstalt auch Musik hören; jeden Tag gegen acht die *Eroica* unter Knappertsbusch.<sup>134</sup>

Nach dem Mittagessen „steht Ritter auf und drückt auf den Plattenspieler [...] *Beethovenstreichquartett ganz leise*“<sup>135</sup>. Bernhard schreibt nicht vor, welches Quartett zu wählen ist.

Die letzte Bühnenmusik in diesem Stück ist die *Eroica* „Ritter [...] geht zum Plattenspieler und legt die *Eroica* unter Knappertsbusch auf“<sup>136</sup>, jenes Stück, das *Voss/Ludwig* täglich in der Anstalt hörte.

Hier gibt es von Bernhard auch noch einen möglichen politischen Bezug. „Ritter: [...] Solange der Vater gelebt hat/durfte die *Eroica* nicht gespielt werden/Im übrigen hasste er Knappertsbusch/er liebte Furtwängler“.<sup>137</sup> „Nach dem Zweiten Weltkrieg musste sich Furtwängler einem Entnazifizierungsverfahren unterziehen. Seine Rolle in der NS-Zeit wird bis heute diskutiert. [...]“<sup>138</sup>

In **Einfach kompliziert** (Uraufführung Schiller-Theater Berlin 1986) steht in dem verwahrlosten Zimmer ein Tonbandkasten auf dem Boden.

In diesem Stück wird keine Musik gespielt, es wird nur davon gesprochen. Die männliche Hauptfigur, *Er*, hat wie viele Bernhard-Figuren eine musikalische Vergangenheit

---

<sup>133</sup> *Stücke 4, Ritter, Dene Voss, S.184*

<sup>134</sup> *Vgl. Stücke 4, Ritter, Dene, Voss, S.211f*

<sup>135</sup> *Stücke 4, Ritter, Dene, Voss, S.210*

<sup>136</sup> *Stücke 4, Ritter, Dene, Voss, S.222*

<sup>137</sup> *Stücke 4, Ritter, Dene, Voss, S. 222*

<sup>138</sup> Hellsberg, Clemens, *Demokratie der Könige. Die Geschichte der Wiener Philharmoniker*. Kremayr und Scheriau, Wien, 1992, S. 526

„[...] Mit achtzehn Jahren/die K r ä h e gesungen  
mich mit Schubert in Szene gesetzt  
italienische Arien mit Vorliebe [...]“<sup>139</sup>

*Er* hat nicht nur gesungen,

„in meiner Jugend habe ich Baßgeige gespielt  
naturgemäß sagte ich  
nicht Klavier [...]“<sup>140</sup>

Auch *Er* ist ein gescheiterter Schauspieler, der sich mit einer Vergangenheit tröstet,  
die mehr Zukunft versprach, als tatsächlich eingetreten ist.

Ein Lichtblick in seinem trostlosen Dasein ist die kleine Katherina, mit der er gern in  
Mozarts *Zauberflöte* gehen würde, was aber von Katherinas Mutter nicht erlaubt  
wird. Thomas Bernhard bezeichnet *Die Zauberflöte* als seine Lieblingsoper.

„Die ‚Zauberflöte‘, die Oper, die in meinem Leben die erste Oper ist, die ich  
gehört und gesehen habe und in welcher ich gleich drei Partien gesungen  
habe, den Sarastro, den Sprecher und den Papageno. In dieser Oper, die ich in  
meinem Leben sooft als möglich gesehen und gehört habe, hatten sich mir  
alle musikalischen Wünsche auf die vollkommenste Weise erfüllt.“<sup>141</sup>

**Elisabeth II.** (Uraufführung Schillertheater Berlin 1989) spielt in einem

„Hochherrschaftlichen Jahrhundertwendesalon der auch über einen Musikkasten  
verfügt<sup>142</sup> und ein anschließendes Musikzimmer<sup>143</sup>“.

In diesem Stück sammelt sich die Wiener Gesellschaft in *Herrensteins* Salon um den  
Besuch der englischen Königin vom Balkon aus zu beobachten. Der Balkon stürzt  
unter der Last ein.

Herrenstein betont, dass seine Familie immer Künstler unterstützt habe: „[...] Das  
war ja auch immer ein musisches Haus/in dem das Mäzenatenum an oberster Stelle  
stand [...]“<sup>144</sup>. Dieses Mäzenatenum der Familie Herrenstein war allerdings sehr vom  
persönlichen Geschmack geprägt:

„[...] Die Herrenstein haben Hugo Wolf groß gemacht/und Brahms verachtet/ als  
Kinder mußten wir vor dem Frühstück auf den Balkon hinausgehn/und im Chor  
sagen ‚Wolf ist der größte Komponist/Brahms ist eine Niete‘“.<sup>145</sup>

---

<sup>139</sup> Stücke 4, *Einfach kompliziert*, S.240, Hervorhebung vom Autor

<sup>140</sup> Stücke 4, *Einfach kompliziert*, S.247

<sup>141</sup> *Der Keller*, S.127

<sup>142</sup> Vgl. Stücke 4, *Elisabeth II.*, S.280

<sup>143</sup> Vgl. Stücke 4, *Elisabeth II.*, S. 305

<sup>144</sup> Stücke 4, *Elisabeth II.*, S.314

<sup>145</sup> Stücke 4, *Elisabeth II.*, S.314

Hier spielt Bernhard auf das gespannte Verhältnis von Hugo Wolf zu Johannes Brahms an, das vielleicht in einer frühen Begegnung der beiden Komponisten begründet ist: Wolf legte Brahms eigene Arbeiten zur Beurteilung vor und erhielt den Rat, weiteren Unterricht in Kontrapunktik zu nehmen.<sup>146</sup> Diese Kritik wurde von Hugo Wolf nicht freundlich aufgenommen, Brahms zufolge „spie er Gift und Galle“<sup>147</sup>.

Herrenstein selbst mag Verdi nicht „[...] diese Tränendrüsenitalianità/geht nur ins Ohr um die Gehörgänge zu verschmutzen“<sup>148</sup> er geht nur „in Mozartopern, die langweilen mich auch/aber auf höchstem Niveau/und zu Wagner“.<sup>149</sup>

Der Musikkasten spielt „ein paar Takte Mozart“, *Herrenstein* will jedoch keine künstliche Musik. *Fräulein Zallinger*, die Haushälterin, eine ausgebildete Pianistin, wird aufgefordert, im Musiksalon „ein kleines kurzes klassisches Stück“<sup>150</sup> zu spielen, tatsächlich erklingt kurz darauf eine Chopinsonate.<sup>151</sup>

*Fräulein Zallinger* hat ihre Karriere wegen Herrenstein abgebrochen und es angeblich nicht bereut.<sup>152</sup> Ob mangelndes Talent oder andere Gründe ausschlaggebend waren, erfährt das Publikum nicht. Vielleicht hatte auch *Fräulein Zallinger* zu hohe Ansprüche an sich und wurde denen in ihren eigenen Augen (Ohren) nicht gerecht. Auch bei *Fräulein Zallinger* bzw. ihrem Vater spielt Bernhard mit der Realität.

*Herrenstein*:

„Der alte Zallinger war  
wie Sie vielleicht nicht wissen  
einer der hervorragendsten Kapellmeister  
leider war er fortwährend krank  
nicht allererste Kategorie  
aber ganz und gar hervorragend  
hat nie an der Oper dirigiert  
sehr oft an der Volksoper  
und an der bayrischen Staatsoper in München“<sup>153</sup>

---

<sup>146</sup> Vgl. Hellsberg, Clemens. *Demokratie der Könige*. S.263

<sup>147</sup> Vgl. Hellsberg, Clemens. *Demokratie der Könige*. S.263

<sup>148</sup> *Stücke 4, Elisabeth II.*, S.294

<sup>149</sup> *Stücke 4, Elisabeth II.*, S.294

<sup>150</sup> Vgl. *Stücke 4, Elisabeth II.*, S. 304

<sup>151</sup> Vgl. *Stücke 4, Elisabeth II.*, S. 305

<sup>152</sup> Vgl. *Stücke 4, Elisabeth II.*, S. 314

<sup>153</sup> *Stücke 4, Elisabeth II.*, S. 330

Der heute kaum mehr bekannten *Zallinger* (Meinhard von Zallinger 1897-1990) hat wirklich gelebt. Gelegentlich spielt der Rundfunk noch Aufnahmen von diesem Dirigenten, wie zum Beispiel am 23. November 2011<sup>154</sup>. *Herrensteins* Kritik an „Zallinger“ gibt auch die Einstellung *Karls* (*Der Schein trügt*) wieder: „[...] Ich hätte es als Musiker immerhin/zu einer gewissen Höhe gebracht [...]“<sup>155</sup>. „Der Zallinger war sicher ein sehr guter Lehrer und ein guter Dirigent. Es ist ja keine Schande, wenn man gut ist, nicht? Man muss ja nicht der beste sein.“<sup>156</sup> Für Bernhard-Figuren ist „gut sein“ nicht genug, sie streben nach Perfektion wie *Caribaldi* (*Die Macht der Gewohnheit*) oder die *Königin* (*Der Ignorant und der Wahnsinnige*).

Für *Heldenplatz* (Uraufführung Burgtheater Wien 1988) hat Bernhard keine Bühnenmusik vorgesehen. Die jüdische Familie *Schuster* ging ins englische Exil, bei der Rückkehr nach Österreich finden sie die Bevölkerung unverändert, d. h. antisemitisch und fremdenfeindlich, vor. Man will wieder zurück nach England. Natürlich besitzt Familie *Schuster* einen Bösendorfer, der schon nach Oxford vorausgeschickt wurde<sup>157</sup>. Auch in dieser kultivierten Familie wird viel über Musik geredet. So wird auch das Thema „Musikverein“ (Vgl. *Ritter, Dene, Voss*) wieder aufgenommen „Im Musikverein stört es ihn auch nicht/dass in den Konzerten lauter Nazis sitzen/der Onkel Robert kann Beethoven hören /ohne an den Reichsparteitag in Nürnberg zu denken“<sup>158</sup>.

Einige Motive, die sich durch Bernhards Stücke ziehen, werden im Folgenden hervorgehoben.

### **Abgebrochene Künstlerkarrieren**

Zwei Gründe fallen auf, warum Bernhard Figuren eine künstlerische Laufbahn abbrechen: Erstens ein körperliches Versagen, wie bei *Moritz Meister* (*Über allen Gipfeln ist Ruh*) „[...] auf einmal war die Stimme weg [...]“<sup>159</sup> und bei der *Tochter*

---

<sup>154</sup> <http://oe1.orf.at/programm/289083> Zugriff 23.11.2011 14:51

<sup>155</sup> *Stücke 3, Der Schein trügt*, S.433

<sup>156</sup> Ein Vertreter der Hocharistokratie. „Der Heldenplatz muss ihm ja doch die Patschen aufg'stellt haben“. In: Fialik, Maria. *Der konservative Anarchist. Thomas Bernhard und die Staats-Theater*. Löcker Verlag, Wien, 1991, S. 140

<sup>157</sup> *Heldenplatz*, S.136

<sup>158</sup> *Heldenplatz*, S.69

<sup>159</sup> *Stücke 3*, S.208

(*Am Ziel*) „[...] dann versagten die Stimmbänder [...]“<sup>160</sup>, Zweitens die Gewissheit, den höchsten Ansprüchen nicht zu genügen, es nur zu einer „gewissen Höhe zu bringen“<sup>161</sup>. Möglicherweise fällt auch *Fräulein Zallinger (Elisabeth II.)* in diese Kategorie. Es gibt aber auch Figuren, die freiwillig die Bühne oder das Podium verlassen. *Frau Meister (Über allen Gipfeln ist Ruh)* hat auf eine künstlerische Laufbahn verzichtet (ebenso wie die *Präsidentin*, die „es zu einer großen Schauspielerin hätte bringen können“<sup>162</sup>).

### **Perfektion**

Wie oben erwähnt, akzeptieren Bernhard-Figuren nur die perfekte Leistung. Wenn *Caribaldi (Die Macht der Gewohnheit)* auch für jede Tageszeit ein anderes Cello verwendet „Das Salo/Das Ferraracello/Vor fünf das eine/nach fünf das andere“<sup>163</sup>, bleiben seine Bemühungen erfolglos und das *Forellenquintett* ungespielt. Mit der *Königin (Der Ignorant und der Wahnsinnige)* stellt Bernhard die perfekte Künstlerin vor. Dieses Stück wird gesondert beschrieben.

### **Die Winterreise**

Neben Mozarts *Zauberflöte* wird der Liederzyklus *Die Winterreise* von Schubert gern von Bernhard zitiert. „Die Winterreise von ihm gesungen/das wäre das Höchste“<sup>164</sup> schwärmt *Frau Meister. Er (Einfach kompliziert)*: [...]mit achtzehn Jahren/die K r ä h e gesungen/mich mit Schubert in Szene gesetzt [...]“<sup>165</sup> und auch der *Bassist (Die Berühmten)* hat „einen ganzen Nachmittag [...] die *Winterreise* musiziert“<sup>166</sup>.

*Die Winterreise* beginnt mit den Worten „Fremd bin ich eingezogen, fremd zieh ich wieder aus“<sup>167</sup>. Dies könnte auch Bernhard Figuren beschreiben, die nicht immer leicht zu entschlüsseln sind.

---

<sup>160</sup> *Stücke 3*, S. 369

<sup>161</sup> *Vgl. Stücke 3*, S.453

<sup>162</sup> *Vgl. Der Präsident*, S.64

<sup>163</sup> *Stücke 1*, S.275

<sup>164</sup> *Stücke 3*, S.208

<sup>165</sup> *Stücke 4*, S.240, Hervorhebung vom Autor

<sup>166</sup> *Stücke 2*, S.154

<sup>167</sup> Cottrell, Alan P. *Wilhelm Müller's Lyrical Song-Cycles. Interpretations and Text*. Chapel Hill, The University Press of North Carolina, 1970. S. 135

### ***Musik in politischem Kontext***

Die Zeit des Zweiten Weltkriegs und die NS-Vergangenheit von Personen und Institutionen wird in *Vor dem Ruhestand* („Beethoven-Symphonie“<sup>168</sup>, „Elly Ney“<sup>169</sup>), in *Ritter, Dene Voss* („Furtwängler“<sup>170</sup>) und in *Heldenplatz* („Nazis sitzen im Musikverein“<sup>171</sup>) mit musikalischen Bezügen abgehandelt.

Diese Zusammenstellung zeigt, wie Bernhard mit musikalischen Begriffen arbeitet und wie er sie verwendet um einzelne Figuren oder Situationen zu charakterisieren. Den Höhepunkt von Bernhards Spiel mit Musik und auch mit dem Publikum bildet die Verwendung von Schönbergs *Moses und Aaron* in *Der Schein trügt*; hier wird mit einer Musikzuspielung allem vorher Gesagten widersprochen und der Titel des Stücks erklärt.

---

<sup>168</sup> Vgl. Haider-Pregler, Hilde. *Der „dramatische Schriftsteller“ Thomas Bernhard, kommentierter Materialienband, Sommersemester 2011*, S.36

<sup>169</sup> *Stücke 3, Vor dem Ruhestand*, S.108

<sup>170</sup> *Stücke 4, Ritter, Dene, Voss*, S. 222

<sup>171</sup> Vgl. Bernhard, Thomas. *Heldenplatz*, Suhrkamp Taschenbuch, Suhrkamp, Frankfurt. 1988, S.69

## „Ich habe alle großen Partien an allen großen Opernhäusern gesungen“<sup>172</sup> *Die Berühmten*

„Berühmt werden“ – das hat schon Bernhards Großvater Freumbichler für seinen Enkel geplant.<sup>173</sup> In *Ein Kind* beschreibt Thomas Bernhard die verschiedenen Versuche des Großvaters, ihn für eine künstlerische Laufbahn vorzubereiten.

„Malen, sagte er, das wäre doch etwas für dich. Eine Kunstbeschäftigung!“<sup>174</sup> Dieser Versuch scheiterte, als nächstes wurde die Karriere eines Geigenkünstlers ins Auge gefasst.

„Er erzählte mir von Niccolo Paganini und rühmte das Weltvirtuosentum. Eine ganze Welt tut sich dir auf, denke nur, du spielst in den berühmtesten Konzertsälen der Welt, in Wien, in Paris in Madrid und, wer weiß, eines Tages auch noch in New York. Ich liebte das Geigenspiel der anderen, mein eigenes hasste ich, und es blieb dabei.“<sup>175</sup>

Schließlich findet der Großvater doch noch eine Möglichkeit aus dem Enkel eine Berühmtheit zu machen:

„[...] mein Großvater hatte in einer Zeitung ein Inserat aufgegeben, in welchem er einen Gesangslehrer für mich suchte, schon hatte er mich als eine Art Salzburger Schaljapin gesehen, und das Kennwort des Inserats, ich erinnere mich genau, war das Wort *Schaljapin* gewesen, von Schaljapin als dem berühmtesten Bassisten seiner Zeit hatte mir mein Großvater oft erzählt, er hasste die Oper und alles, was mit der Oper zusammenhing, aber die urplötzliche Möglichkeit, dass sein geliebter Enkel vielleicht ein berühmter Sänger wird, betrachtete mein Großvater doch als ein großes Glück.“<sup>176</sup>

Im Zentrum der großväterlichen Überlegungen steht der Ruhm. Der Enkel sollte „ein Berühmter“ werden – berühmt mit einer „Kunstbeschäftigung“. In einem Interview spricht Bernhard selbst an, dass er „einfach berühmt werden wollte“<sup>177</sup>. Und er sagt auch „Ich hätte alles getan um berühmt zu sein“<sup>178</sup>

---

<sup>172</sup> Bernhard Thomas, *Stücke 2, Motto zu Die Berühmten*, S. 119

<sup>173</sup> Vgl. Kuhn, Gudrun. „Schaljapin, Eine Überforderung“ In: *Bernhard Tage Ohlsdorf, publicita PN1*, Gebesmair, Franz (Hg), Bibliothek der Provinz, Weitra, 1999 S.142f

<sup>174</sup> Bernhard, Thomas. *Ein Kind*. S.143

<sup>175</sup> Bernhard, Thomas. *Ein Kind*. S.159

<sup>176</sup> Bernhard Thomas. *Der Keller*, S.114

<sup>177</sup> Youtube. Thomas Bernhard. Ein Gespräch (1978). Film von Norbert Beilharz. Hochgeladen von TextundBühne am 13.12.2012, 7:48

<sup>178</sup> Youtube. Thomas Bernhard. Ein Gespräch (1978), 9:11

Der Zuschauer erfährt nicht, warum die Figuren in den *Berühmten* einen künstlerischen Beruf ergriffen, ob deren Talente so überragend waren oder ob auch sie von einem Verwandten dazu angetrieben wurden.

Die Kritik hat das Stück *Die Berühmten* nicht freundlich aufgenommen. Ein Beispiel:

„Die Flachheit des Textes kam noch mehr zum Vorschein. Einem Zwischenrufer, der gegen Schluss ‚aber das ist doch langweilig‘ in den Saal rief, war nicht zu widersprechen“<sup>179</sup>.

Vielleicht war das Urteil deshalb so vernichtend, weil sich dieses Werk in einigen Punkten von den anderen dramatischen Arbeiten Bernhards unterscheidet. Bevor darauf eingegangen wird, einige Aspekte dieses Stücks:

- Opernliebhaber als Zielpublikum
- Berufsmusiker, keine Dilettanten im Zentrum des Geschehens (wie auch in dem Stück *Der Ignorant und der Wahnsinnige*)
- Der Text wird nicht nur einer wortgewaltigen Figur zugeordnet
- Puppen als stumme Zuhörer
- Mutation von Menschen zu Tieren am Ende des Stücks

*Die Berühmten* sollten 1976 während der Salzburger Festspiele uraufgeführt werden. Die Festspieleleitung hatte Bedenken, und schließlich wurde das Stück abgesetzt.

Karin Kathrein erinnert sich:

„[...] das weiß ich von Bernhard selber, dass er sehr mit dem Gedanken gespielt hat, dass der Peymann das noch einmal in Salzburg macht. Das ist ja das Stück für Salzburg, In den *Berühmten*, da sind ja harte Bandagen drinnen, da hätte es sicher auch wieder einen Skandal gegeben.“<sup>180</sup>

Die Uraufführung fand 1976 im Theater an der Wien statt.

„In Salzburg wurden *Die Berühmten* erst am 27. Februar 2000 im Salzburger Landestheater gespielt. Es war die erste Salzburger Produktion eines Bernhard Stücks nach dem durch das Testament des Autors ausgelösten Aufführungsverbot in Österreich.“<sup>181</sup>

Das vorstehende Zitat aus der Werkausgabe hat nicht erwähnt, dass es in einer anderen österreichischen Stadt eine Produktion dieses Stücks gab. Im Jahre 1990 ersuchte das Linzer Phönix-Theater beim Suhrkamp-Verlag um die

<sup>179</sup> Blaha, Paul, „Die Weltwoche“, 16.7.1976

<sup>180</sup> Fialik, S.87f

<sup>181</sup> Mittermayer, Manfred (Hg.). In: *Bernhard Thomas, Dramen 2, Werke 16*, S.395

Aufführungsrechte für eine Tournée Produktion, die die Schweiz und den süddeutschen Raum bespielen sollte, an. Trotz des abschlägigen Bescheids des Verlags brachte das Phönix-Ensemble *Die Berühmten* am 13. September 1990 in Linz auf die Bühne.<sup>182</sup>

### **Opernliebhaber als Zielpublikum**

Opernliebhaber sind eine besondere Spezies. Man kann sie zwar zur Gattung der Theaterliebhaber rechnen, aber sie unterscheiden sich meistens durch eine wesentlich konservativere Einstellung von diesen. Im Jahr 1975 (also nur ein Jahr vor der Uraufführung der *Berühmten*) wird dies auch in der Zeitschrift *Theater heute* festgestellt:

„Opernfreunde, die, gelinde gesagt, nicht gerade zu den vorurteilslosesten Konsumenten gehören, werden aufgebracht, verunsichert. Sensationchen, Skandale sind die Folgen – es wird wieder über Oper gestaunt, von noch nicht Geschautem berichtet, weil ganz einfache, irritierende und packende Erzählungen die vertrauten runden Bilder zerstören (Berghaus, Herz, Friedrich).“<sup>183</sup>

Auch damit wird die Atmosphäre in den Entstehungsjahren von Bernhards Stück beleuchtet.

Dass *Die Berühmten* das Stück ist, dessen Uraufführung im Feuilleton die geringste positive Resonanz fand<sup>184</sup>, mag an dem Thema liegen, das sehr auf Kenntnisse der Opernwelt bzw. der Welt der Opernliebhaber abzielt. Die Anhänger dieser Kunst werden vielleicht allgemein weniger geschätzt.

„Ich sehe darin eine Parallele zur Einschätzung von Gesang und Sängern unter deutschen Durchschnittsintellektuellen. Während es zum Pflichtpensum der Bildungsbürgers gehört, Bildende Kunst aller Stilrichtungen zu rezitieren, kann sich der gleiche Bildungsbürger ohne Gesichtverlust seiner Inkompetenz oder Ignoranz gegenüber der Oper des 19. Jahrhunderts oder der Musik der Moderne brüsten.“<sup>185</sup>

---

<sup>182</sup> Vgl. Haider-Pregler, Hilde. „Ganz ohne Vorurteil hinein in einen poetischen Text“. Von einem Versuch, Thomas Bernhard zu spielen, als er in Österreich nicht gespielt werden durfte. In: Festschrift zum 15. Gründungsjubiläum des Lehrstuhls Germanistik, Bergerova, Hana (Hg.), Usti nad Labem, 2005

<sup>183</sup> Wendland, Jens. „Der Trend zum epischen Musiktheater“ in *Theater heute*, 1/75, S.24f

<sup>184</sup> Vgl. *Dramen 2*, Werke 16, S.401

<sup>185</sup> Kuhn, Gudrun. S.24

Dass mangelnde Kenntnis der Opernwelt ein Grund für die Ablehnung war, bestätigt auch Bloemsaat-Voerknecht:

„[...] es zu vermuten sei, dass längst nicht alle Theaterbesucher und Bernhardleser alle diese Namen und die dahinter stehenden Persönlichkeiten kannten und dass das Stück verhältnismäßig schlecht beurteilt wurde, weil auf viele Sänger und andere Künstler angespielt würde.“<sup>186</sup>

Bloemsaat-Voerknecht merkt auch in einer Fußnote an, dass Thomas Bernhard in *Die Berühmten* meistens nur die Bezeichnung „Ochs“, zweimal „Ochs von Lerchenau“ statt „Ochs auf Lerchenau“ verwendete und in *Ein Kind* schreibe er „Ochs von Lerchenau“<sup>187</sup>. Dies wird auch in dem Kommentar zu *Dramen 2* angemerkt. „Bernhards Schreibung der Glanzrolle des Bassisten als „Ochs von Lerchenau“ [...] beibehalten wurde; in der Oper heißt die Figur „Ochs auf Lerchenau“.<sup>188</sup> Es ist richtig, dass im Personenregister des *Rosenkavaliers* die Figur „Ochs auf Lerchenau“ heißt, aber in der Umgangssprache von Opernfreunden und Sängern schrumpft die Bezeichnung zu „Ochs“ bzw. wird aus dem „auf Lerchenau“ ein „von Lerchenau“. Das wusste Thomas Bernhard und hat sich sozusagen der „Fachsprache“ bedient.

Franz Endler (ab 1964 Musikkritiker bei der Tageszeitung *Die Presse* und bis 1988 auch Kulturchef dieses Blattes) hat einen Opernführer geschrieben, der natürlich auch den *Rosenkavalier* enthält. In der Liste der Figuren wird korrekt „Der Baron Ochs auf Lerchenau“ angegeben<sup>189</sup>. Aber in der Schilderung der Handlung wird daraus sehr schnell „Baron von Lerchenau“<sup>190</sup>.

In einem Interview, das Georg Springer mit Otto Edelmann am 31.10.1982 führte, wird vom Interviewer gesagt „Bis zu diesem letzten Ochs unter Levine gab es immerhin unglaubliche 236 Ochse[sic!]“<sup>191</sup>.

Im dritten Band dieses Jahrbuchs der Opernfreunde, *Nicht nur Tenöre*, wird ein Foto von Kurt Rydl im *Rosenkavalier* gezeigt mit der Unterschrift „[...] als Ochs von Lerchenau“<sup>192</sup>.

---

<sup>186</sup> Vgl. Bloemsaat-Voerknecht, S.133

<sup>187</sup> Vgl. Bloemsaat-Voerknecht, S.42.

<sup>188</sup> Vgl. Mittermayer, Manfred. In: *Dramen 2, Werke 16*, S. 415

<sup>189</sup> Endler, Franz. *Endlers Opernführer. Was Wirklich im Libretto steckt*. Verlag Orac, Wien, 1980, S. 135

<sup>190</sup> *Ebda.* S.136

<sup>191</sup> *Nicht nur Tenöre*, Freunde der Wiener Staatsoper (Hg.), 1986, S.48

<sup>192</sup> *Nicht nur Tenöre, Band 3*, 1988, S.153

## **Berufsmusiker**

Musiker, die aus den verschiedensten Gründen ihre Musikerlaufbahn aufgegeben haben, tauchen in Bernhards Stücken immer wieder auf. Ebenso Menschen, die gewisse musikalische Vorlieben haben, etwa die Oper lieben oder bestimmte Komponisten ungemein schätzen oder ungemein verabscheuen. In *Die Berühmten* (wie auch in *Der Ignorant und der Wahnsinnige*) rücken Menschen in das Zentrum des Geschehens, die von ihrer Kunst leben, also Berufskünstler.

Eine Besonderheit ist zweifellos, dass Bernhard verlangte, dass für die Größen der Vergangenheit Puppen eingesetzt werden. Bernhard wollte, dass lebensgroße, möglichst lebensechte Puppen verwendet werden. Denn diese Figuren sollten nicht gleich als Puppen erkannt werden. Gegen Ende des Stücks lautet die Regieanweisung:

*„geht [der Bassist] zur Elly Ney und hilft ihr aus dem Sessel und führt sie vorsichtig und langsam an den Bösendorferflügel und man sieht, dass Elly Ney eine Puppe ist [...]“<sup>193</sup>*

Erst jetzt soll der Zuschauer bemerken, dass Elly Ney eine Puppe ist.

Puppen sind, wenn sie nicht an Fäden hängen und von Menschen bewegt werden - starre Gebilde.

„Verleger  
Nur der Zweitrangige verändert sich ununterbrochen  
offensichtlich  
und hüpf einmal dahin und einmal dorthin  
Das Genie ist immer dasselbe unnachgiebig  
Unbeirrbar nach außen  
unnachgiebig nach innen und nach außen“<sup>194</sup>

Die Vorgänger der Berühmten sind in Puppenform zweifellos „immer dasselbe unnachgiebig“<sup>195</sup>.

---

<sup>193</sup> *Stücke 2*, S.159

<sup>194</sup> *Stücke 2*, S.177

<sup>195</sup> *Stücke 2*, S.177

## Marionetten als Menschen - Exkurs

Schon ein frühes Bernhard Stück, *Der Berg*, ist „für Marionetten als Menschen oder Menschen als Marionetten“ konzipiert.

„Die spezifische Bedeutung des Theatralischen bei Bernhard lässt sich durchaus als *Inszenierungskampf* kennzeichnen. Zwischen der Existenz als ‚Marionette‘ und der als ‚Marionettenspieler‘ scheint es keinen Mittelweg zu geben. Hier zeigt sich, wie beim Begriff der Freiheit als Befreiung *gegen* Fremddetermination ein prinzipiell *agonal*er Begriff von Lebenskunst.“<sup>196</sup>

Dieser Gedanke Markus Barths scheint, auf *Die Berühmten* bezogen, bestechend.

Werden die lebenden Künstler durch die Puppen der Vergangenheit bestimmt? Und Barth setzt das Marionettenhafte in Zusammenhang mit dem Tod:

„Jedes Marionettenhafte ist vom Tod gekennzeichnet und an nichts sind die Figuren auch der anderen Schriften so sehr interessiert, wie an der Selbstinszenierung als Oppositionsakt gegen den Tod.“<sup>197</sup>

Auch Günter Lackenbucher verweist auf den Zusammenhang zwischen Tod und Marionetten in Bernhards Werk, allerdings in Zusammenhang mit dem autobiographischen Roman *Atem*<sup>198</sup>.

Einige Stilmittel, die schon in *Der Berg* verwendet wurden, finden sich in *Die Berühmten* wieder, wie zum Beispiel die Puppen. Aber in dem früheren Stück hat Bernhard – im Gegensatz zu den *Berühmten* – genau festgelegt, wie die Figuren darzustellen sind:

„Das Typoskript W 72/3 enthält die Szenenanweisung: ‚Jede einzelne Figur steht auf einem Berggipfel und ist durch mehrere Schnüre mit ‚Oben‘ verbunden; von dort wird sie wie eine Marionette geführt. Sämtliche Darsteller erwecken den Eindruck von Puppen. Nach dem letzten Wort, das eine Person in diesem Stück zu sprechen hat, lässt diese den Kopf fallen und bleibt so, bis das Stück zu Ende ist [...].‘<sup>199</sup>“

Hier sind die Figuren sofort als Puppen erkenntlich.

---

<sup>196</sup> Barth, Markus, *Lebenskunst im Alltag. Analyse der Werke von Peter Handke, Thomas Bernhard und Brigitte Kronauer*. Deutsche Universitäts-Verlag GmbH, Wiesbaden, 1998, S.167, Hervorhebung durch den Autor

<sup>197</sup> Barth, S.154

<sup>198</sup> Lackenbucher, Günter. *Der Schein trägt. Anmerkungen zum dramatischen Werk Thomas Bernhard*, Diss. Eingereicht 1988, Universität Wien. S. 46f „Sterbengemeinschaft“ und Marionettismus (Tod und Theater), beide Bilder verdichten sich in einer Passage aus Bernhards „Der Atem“.

<sup>199</sup> Mittermayer Manfred/Jean-Marie Winkler. In: *Bernhard Thomas, Dramen 2, Werke 16*, S.448

Eine weitere Ähnlichkeit mit den *Berühmten* besteht in der Figurenrede.

Lackenbucher befasst sich mit der ersten Szene von *Der Berg*:

„Tänzerin: Meine Launen erfreuen  
Dichter: uns alle  
Tänzerin: selbst die sterblichen  
Dichter: die mit dem Ruhm Unzufriedenen“<sup>200</sup>

Er stellt fest, dass – lässt man die Sprecher weg – ein Gedicht vor sich habe.<sup>201</sup>

Dies ist im Zusammenhang mit den *Berühmten* interessant, weil aus den früheren Fassungen hervorgeht, dass

„Bernhard längere Monologe auf verschiedene Figuren verteilt hat, ohne dass der gesprochene Text dabei geändert worden wäre. Er fügt lediglich jeweils handschriftlich den Namen des neuen Sprechers ein und zieht zur Verdeutlichung vereinzelt horizontale Striche, um die entstandenen Sprachblöcke voneinander abzugrenzen.“<sup>202</sup>

Dies bedeutet, dass auch in den *Berühmten* der Text vorrangig ist und nicht, welche Figur diesen Text spricht und dies bedeutet auch, dass sich die, bei Bernhard übliche, „stumme“ Figur hier ändert.

Die „stummen“ Rollen in Bernhards Stücken wurden schon von vielen Wissenschaftlern analysiert. Diese Figuren

„behalten dabei die auf sprachliche Artikulation Verzicht Leistenden als die eigentlich bedrohlichen die Oberhand, während die Sprachgewaltigen trotz ihrer äußeren Machtpositionen letztlich in die Inaktivität und Hilflosigkeit abgedrängt scheinen.“<sup>203</sup>

Lackenbucher führt – in Bezug auf *Ein Fest für Boris* aus: „Doch Sprache ist [...] keineswegs gleichbedeutend mit Macht“<sup>204</sup>. Auch in *Die Berühmten* üben die stummen Vorgänger der Künstler als Puppen die eigentliche Macht aus.

---

<sup>200</sup> Bernhard, Thomas, *Dramen 1*, S.93

<sup>201</sup> Vgl. Lackenbucher, S.39

<sup>202</sup> Vgl. Bernhard, Thomas, *Dramen 2*, S.397

<sup>203</sup> Haider-Pregler, Hilde. „Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie? Überlegungen zu Thomas Bernhards philosophisch-komödiantischem Lachtheater“. In: *Erbe und Umbruch in der neueren deutschsprachigen Komödie*. Castein, Hanne/ Alexander Stillmark (Hg.), Hans Dieter Heinz Akademischer Verlag Stuttgart, 1990, S.157

<sup>204</sup> Lackenbucher, S. 106

## ***Die Monologe sind nicht einer wortgewaltigen Figur zugeordnet***

Der *Bassist* spricht zwar die längsten Textpassagen, aber er ist nicht der typische Bernhard-Protagonist, der die Szene durch seine Ausführungen beherrscht.

„Die szenische Dramaturgie der *Berühmten* weicht in ihrer Verknüpfung von Bildersprache, Sprechtext und letztendlichem Mutieren der sprachlichen Artikulation in Tierlaute von Bernhards charakteristischer Technik ab. In den *Berühmten* ist es nicht die redegewaltige Protagonistengestalt, gegen die sich textreduzierte oder stumme Figuren auf ihre Weise behaupten.“<sup>205</sup>

Auch in Arbeiten, die sich mit anderen Aspekten des Bernhardschen Werks befassen, wird diese Stummheit thematisiert. So hat sich etwa Markus Barth in seiner Dissertation, die in leicht veränderter Form auch als Buch erschienen ist, diesem Thema gewidmet.

„Denn diese Monologe sind in Wahrheit alles andere als ‚Selbstgespräche‘. In Wahrheit gibt es nämlich überhaupt keine Monologe im strengen Sinn. Die Figur des (stummen) Zuhörers ist nicht eine interpretatorisch vernachlässigbare, zufällige Stileigentümlichkeit, sondern Grundbedingung der Redekunst und damit für ein rhetorisches Selbstverständnis. Die Protagonisten *reden immerzu jemanden an*, ihre Existenzmeditation ist geradezu notwendig gebunden an einen Zuhörer.“<sup>206</sup>

Jene sogenannten „Monologe“, von denen in der Sekundärliteratur zu Thomas Bernhard immer wieder die Rede ist, sind demnach in Wirklichkeit keine – zumindest sind sie nicht als solche gedacht:

„Weder kommt ihnen der Charakter des ‚à part‘ zu (das in der klassischen Komödie etwa Missverständnisse und Verwechslungen pointierend hervorhebt), noch sind sie mit der – aus dem die Handlung vertiefenden und verdichtenden ‚Beiseite-Sprechen‘ heraus entstanden – solipsistischen Form des ‚monologue intérieur‘ gleichzusetzen. Immer sind diese Partien bei Bernhard an einen *Z w e i t e n* gerichtet. Sie sind keine ‚Monologe‘, kein ‚Für Sich‘, sie durchbrechen nicht den Kontext des Dramas (sind keine stille Übereinkunft à la ‚jetzt stoppen wir den Ablauf und rasonieren über etwas‘), sondern der andere *s o l l* sie hören, auf ihn sind diese Repliken ausgerichtet.“<sup>207</sup>

Barth hat dafür den Begriff der „rhetorischen Kontemplation“ verwendet:<sup>208</sup>

---

<sup>205</sup> Haider-Pregler, Hilde. „Ganz ohne Vorurteil hinein in einen poetischen Text“, S.294

<sup>206</sup> Barth, Markus. *Lebenskunst im Alltag*. S.178, Hervorhebung durch den Verfasser

<sup>207</sup> Lackenbacher, Günter, *Der Schein trägt*, S.30, Hervorhebungen durch den Verfasser

<sup>208</sup> Vgl. Barth, Markus, *Lebenskunst im Alltag*. S.179

„Denn was erfahren wir wirklich von den Figuren Bernhards? Wir hören von beunruhigenden Szenen, dramatischen Situationen, Lebensversuchen oder Existenzverrenkungen. Aber wir können ihnen dabei nie wirklich zusehen, denn alles ist immer vermittelt durch einen ‚Erzähler‘. Was wir also in Wirklichkeit beobachten, ist der Akt des Erzählens. Der Leser wird zum Voyeur einer intimen Kontemplation, oder, wie in den Jugenderinnerungen, selber zum ‚stummen Zuhörer‘. Alles, was geschieht, wird in einer endlosen Kontemplation wiederholt: Manchmal entsteht der Eindruck, das Geschehen selber geschehe nur, um in einen Gegenstand von Kontemplation verwandelt zu werden.“<sup>209</sup>

In dem Kommentar zu dem 1958/59 entstandenen Stück *Der Berg* wird bemerkt, „dass sich der junge Bernhard seine eigenen Texte immer wieder vorlesen ließ, woraus ersichtlich würde, welch überragende Bedeutung er „[...] dem Akustisch-Klanglichen beigemessen hat“<sup>210</sup>.

## **DIE BERÜHMTEN - ERSTES VORSPIEL**

Wie erwähnt, wurde das Stück von Publikum und Presse nicht freundlich aufgenommen. Zu hart (und zu wahr) hat Bernhard die Kulturszene dieser Zeit beschrieben.

Das Stück ist in der Nähe Salzburgs angesiedelt, im Sommersitz des Bassisten. Mit der Szenenbeschreibung gibt Bernhard bereits die Stimmung des Stücks vor:

*„Kalte weiße Halle  
Alle, jeweils ein Schauspieler und das dazugehörige Vorbild als Puppe, bis  
auf die Sopranistin, deren Sessel neben der Lotte Lehmann leer ist, um einen  
großen runden Tisch sitzend, gebratene Fasane und Enten essend und  
trinkend  
Erster Diener links, zweiter Diener rechts servierend  
Ein Bösendorferflügel  
Eine Standuhr  
Lautes Gelächter, wenn der Vorhang aufgeht dann. [...]“<sup>211</sup>*

Bernhard wünscht eine „kalte weiße Halle“, kein gemütliches Sommerhaus oder luxuriöse Villa an einem der zahlreichen Seen in der Nähe von Salzburg. Das erste Vorspiel trägt den Titel „die Perfidie der Künstler“, diese Perfidie kann in einer kalten weißen Halle besser vermittelt werden als in einem eleganten Salon, wo die perfiden Bemerkungen als „small talk“ aufgefasst werden könnten.

<sup>209</sup> Barth, Markus, *Lebenskunst im Alltag*, S.179

<sup>210</sup> Vgl. Mittermayer, Manfred/Jean-Marie Winkler (Hg.) in: *Thomas Bernhard. Dramen 1, Werk 15*, S. 447

<sup>211</sup> Bernhard, Thomas. *Stücke 2*, S.121

Auch die Liste der Personen ist beachtenswert. In *Die Berühmten* stehen Künstlerpersönlichkeiten im Mittelpunkt, die sich am Höhepunkt ihrer Laufbahn befinden und keine Zweifel an ihren künstlerischen Qualitäten haben. Die, von Schauspielern dargestellten, Figuren sind nach Berufsbezeichnungen benannt:

„(Bassist, Tenor, Sopranistin, Schauspieler, Schauspielerin, Regisseur, Kapellmeister, Pianistin, Verleger, Erster Diener, Zweiter Diener). Ort der Handlung ist der Sommersitz des Bassisten, der – wie in der Personenbeschreibung steht – ein Baron ist.“<sup>212</sup>

Bemerkenswert ist, dass vor diesen Namenlosen die Großen der Vergangenheit angeführt werden:

„Richard Mayr, Richard Tauber, Lotte Lehmann, Alexander Moissi, Helene Thimig, Max Reinhardt, Arturo Toscanini, Elly Ney, Samuel Fischer“<sup>213</sup>

Bernhard gibt hier keinen Hinweis darauf, dass es sich um Puppen handelt. Dies soll das Publikum erst im Laufe des Stücks erfahren. Diese Anordnung weist darauf hin, dass diese legendären Künstler die eigentlichen Hauptfiguren sind. Bei allen Genannten findet sich auch ein Bezug zu Salzburg.

In einer früheren Fassung waren die Puppen als solche erkenntlich: „Die Puppen: Toscanini/Reinhardt/Mayr/Lehmann/Thimig/Casals/Fischer, dazu entsprechend die Künstler: Dirigent/Regisseur/Sänger/Sängerin/Schauspielerin/Cellist/Verleger“.<sup>214</sup>

In dieser früheren Fassung steht *Toscanini* an erster Stelle bzw. der *Dirigent* bei den Künstlern, der Cellist vertritt die Instrumentalmusik, der Schauspieler wird noch nicht eingesetzt. Dies hat Bernhard in der endgültigen Fassung geändert. An erster Stelle wird Richard Mayr (1877-1935) angeführt, der „wie Bernhards Großvater Johannes Freumbichler in Henndorf geboren wurde. Mayr galt zu seiner Zeit als bedeutendster *Ochs auf Lerchenau* im *Rosenkavalier*.“<sup>215</sup>

An zweiter Stelle wird der Tenor Richard Tauber (1891-1948) genannt. Auch hier muss auf die Reihenfolge hingewiesen werden. Richard Mayr, ein Bass, wie Thomas Bernhard, wird vor dem Tenor genannt, dessen Namen dem sogenannten breiten Publikum vertrauter ist als der Mayrs. Jürgen Kesting, der Sängerspezialist,

---

<sup>212</sup> Vgl. Bernhard, Thomas. *Stücke 2*, Seite 120

<sup>213</sup> Bernhard, Thomas. *Stücke 2*, Seite 120

<sup>214</sup> Mittermayer, Winkler, *In: Dramen II, Werke 16*, S.395f

<sup>215</sup> Mittermayer, Winkler. *In: Dramen II, Werke 16*, S.400

beschreibt Tauber als einen Publikumsliebbling und auch einen Sänger für Connaisseurs<sup>216</sup>.

„[Tauber] wurde durch seine Mozart-Interpretationen, mehr noch durch die Operettenrollen, die Franz Lehár für ihn schuf, bekannt. Bei den Salzburger Festspielen errang er Erfolge z.B. mit seinem *Don Ottavio* in der Aufführung des *Don Giovanni* (1923). Er war Mitglied der Dresdner, der Wiener und der Berliner Staatsoper. 1933 musste der Halbjude Deutschland verlassen, 1938 Österreich; er emigrierte nach Großbritannien und kehrte nicht mehr in seine Heimat zurück.“<sup>217</sup>

Nach Tauber folgt eine Sängerin:

„Die Sopranistin Lotte Lehmann (1888-1976) kam 1916 ins Ensemble der Wiener Hofoper, dem sie bis 1938 angehörte. 1926 trat sie zum ersten Mal bei den Salzburger Festspielen auf. Berühmt war ihre Leonore in Beethovens *Fidelio*, die sie in Salzburg zwischen 1935 und 1937 auch unter Toscanini sang. Mit ihrem Mann Otto Krause emigrierte sie 1938 in die USA, wo sie bis zu ihrem Bühnenabschied 1945 dem Ensemble der Metropolitan Opera New York angehörte.“<sup>218</sup>

Nach den Sängern bzw. der Sängerin folgt ein Schauspieler: Alexander Moissi

„[...] (1978/80 – 1935) war gebürtiger Triestiner (Vater: Albaner, Mutter: Italienerin). Er kam 1897 nach Wien, wo ihn Joseph Kainz entdeckte. Sein charakteristischer Sprechgesang faszinierte und irritierte zugleich. 1903 holte ihn Max Reinhardt ans Deutsche Theater Berlin; ab 1906 verkörperte er zahlreiche große Rollen in dessen Inszenierungen, u.a. den Jedermann in Berlin und Salzburg“<sup>219</sup>.

Als Vorbild für die Schauspielerin dient Reinhardts langjährige Gefährtin Helene Thimig (1889-1974), die Bernhard nach Alexander Moissi reiht, sie

„[...] wurde ebenfalls von Reinhardt ans Deutsche Theater Berlin engagiert. Ab 1917 verband sie mit ihm eine jahrelange Liaison, sie heiratete ihn 1935 nach seiner Scheidung. Nach der Rückkehr aus dem amerikanischen Exil leitete sie bei den Salzburger Festspielen die Jedermann Aufführungen in der Tradition ihres Mannes und spielte selbst den Glauben. 1948-1949 leitete sie das Max Reinhardt Seminar in Wien.“<sup>220</sup>

Bernhards Personenliste wird von Sängern bzw. einer Sängerin angeführt. Der legendäre Max Reinhardt (1873-1943) folgt erst an sechster Stelle, obwohl er an der Entstehung der Salzburger Festspiele maßgeblich beteiligt war.

<sup>216</sup> Vgl. Kesting, Jürgen. *Die großen Sänger*. Hoffmann und Campe, Hamburg, 2008, S.367

<sup>217</sup> Bernhard, Thomas, *Dramen 2, Werke 16*, S.398

<sup>218</sup> Mittermayer, Manfred. In: *Bernhard, Thomas, Dramen II, Werke 16*, S.398

<sup>219</sup> Mittermayer, Manfred. In: *Bernhard, Thomas, Dramen II, Werke 16*, S.398

<sup>220</sup> Mittermayer, Manfred. In: *Bernhard, Thomas, Dramen II, Werke 16*, S.398

„1920 Eröffnung der von Reinhardt, Hofmannsthal und Richard Strauss initiierten Salzburger Festspiele. [...] 1931 Aufgabe der Theaterverwaltung seines Berliner Theaterkonzerns. [...] Im März 1933 (das Theater wurde schon nicht mehr von ihm geleitet) kam Reinhardts letzte Inszenierung am Deutschen Theater heraus [...]. Gleich danach reiste er nach Österreich; Beginn der Emigration [...] 1938 Übersiedlung nach Hollywood [...].“<sup>221</sup>

Erst an drittletzter Stelle kommt Arturo Toscanini

„Der Dirigent Arturo Toscanini (1867-1957) war u.a. künstlerischer Leiter der Metropolitan Opera New York und der Mailänder Scala, 1930-1936 Chefdirigent des New York Philharmonic und 1937-1954 des NBC-Orchestra. Bemerkenswert war sein Kampf gegen die faschistischen Entwicklungen in Italien, Deutschland und Österreich; er wandte sich deshalb auch von den Bayreuther und später den Salzburger Festspielen ab, bei denen er 1934-1937 dirigiert hatte (u.a. Verdis Falstaff, 1937).“<sup>222</sup>

Wir haben hier also neben Max Reinhardt, der an der Entstehung der Salzburger Festspiele beteiligt war, Künstler, die bei diesen Festspielen auftraten und zu ihrer Bedeutung beitrugen, andererseits aber auch Personen, die durch das Nationalsozialistische Regime vertrieben wurden oder, wie Toscanini, sich von diesem Regime deutlich distanzierten.

Die Pianistin Elly Ney scheint auf den ersten Blick hier nicht dazu zu passen, dies wird auch in der Werkausgabe hervorgehoben:

„Von all den Künstlern, die z.T. ins Exil gehen mussten, unterscheidet sich die Pianistin Elly Ney (1882-1968) grundlegend in ihrer politischen Einstellung. Sie wurde vor allem als Beethoven-Interpretin geschätzt; 1939-1945 unterrichtete sie am Salzburger Mozarteum. Während der NS-Zeit trat sie als Parteigängerin der Nationalsozialistin hervor; Bernhard lässt also in seinem Stück Robert Schumanns Fantasie op. 17 ausgerechnet von einer überzeugten Nationalsozialistin und Antisemitin spielen.“<sup>223</sup>

Bloemsaat-Voerknecht beschreibt dieses Schumann Werk als

„[...] freie Kombination von mehreren Gestaltungsweisen, und dieses Klavierwerk ist in seiner Komposition mehrschichtiger und die Sätze sind nach genaueren Betrachtungen enger mit einander verknüpft, als man anfangs glauben möchte.“<sup>224</sup>

---

<sup>221</sup> Henschel *Theaterlexikon*, S.715

<sup>222</sup> Mittermayer, Manfred. In: Bernhard, Thomas, *Dramen II, Werke 16*, S.398

<sup>223</sup> Mittermayer, Manfred. In: Bernhard, Thomas, *Dramen II, Werke 16*, S.398

<sup>224</sup> Vgl. Bloemsaat-Voerknecht. S. 169

Diese Analyse von Schumanns Komposition passt sehr genau zu Bernhards Werk. Auch in diesem finden sich Verknüpfungen und Beziehungen von einzelnen Elementen, die bei oberflächlichem Lesen nicht erkannt werden.

Bernhard hätte ebenso Clara Haskil (1895-1960), die in der zweiten Szene erwähnt wird, als Vorbild für die Puppe wählen können.

„Bassist:  
Das waren noch Zeiten  
wie die Clara Haskil auf  
Ihrem Platz gesessen ist“<sup>225</sup>

Clara Haskil ist heute noch besser in Erinnerung als Elly Ney:

„Diese Künstlerin war u.a. Konzertpartnerin von Eugène Ysaye, George Enescu und Pablo Casals. Zur Zeit der deutschen Besatzung musste sie aus Frankreich fliehen und erhielt Asyl in der Schweiz, deren Bürgerin sie 1950 wurde. [...] Ironisch und witzig, anhänglich und impulsiv, selbstkritisch bis selbstzerstörerisch, aber stets unmittelbar und lebendig – das ist die Clara Haskil, wie sie aus ihren Briefen spricht. Dass sie heute, nicht zuletzt wegen ihres legendären Mozartspiels, noch fast so gegenwärtig ist wie in den fünfziger Jahren, beweisen ihre Schallplatten, die auch mehrfach in CD aufgelegt sind und immer wieder neu kombiniert erscheinen.“<sup>226</sup>

Die im Bernhard-Archiv gelagerten Vorstufen zu *Die Berühmten* zeigen (wie oben erwähnt), dass in einer früheren Version keine Pianistin sondern ein Cellist (Casals) für die Zunft der Virtuosen stehen sollte.<sup>227</sup> Auch hier wäre ein früheres Thema nebenbei wieder aufgenommen worden. In *Die Macht der Gewohnheit* bezieht sich *Caribaldi* auf Casals.<sup>228</sup>

Dass sich Bernhard für Ney entschied, könnte damit zu tun haben, dass es in der Kunstszene zahlreiche, durchaus berühmte Personen gab, die man mindestens als Mitläufer während des Nationalsozialistischen Regimes bezeichnen kann und die nach Kriegsende ihre Laufbahn ebenso glanzvoll fortsetzten. In *Musik in Geschichte und Gegenwart* wird Elly Ney als „begeisterte Nationalsozialistin“<sup>229</sup> bezeichnet, die „mitunter leidenschaftlich in der Öffentlichkeit agitierte“<sup>230</sup>.

---

<sup>225</sup> Stücke 2, S.187

<sup>226</sup> Frauen mit Flügeln. Lebensberichte berühmter Pianistinnen. Von Clara Schumann bis Clara Haskil. Hg. Steegmann Monica/Rieger Eva, Insel Verlag, Leipzig/Frankfurt, 1996, S.248

<sup>227</sup> Dramen 2, Werke 16, S. 395f

<sup>228</sup> Vgl. Stücke 1, S. 179, „Casals“

<sup>229</sup> Vgl. Finscher, Ludwig (Hg.) *Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil 12*, Bärenreiter, Kassel, 2004. S.1042

<sup>230</sup> Vgl. Ebda

Die Kombination von Elly Ney mit Reinhardt – der emigrieren musste – entspricht also durchaus dem realen Bild der Künstlerszene – auch in Salzburg.

„Als man den *Jedermann* 1946 als Aushängeschild wieder zurückholte und Max Reinhardt (er war 1943 im amerikanischen Exil verstorben) als Mythos in die Ideologie der Nachkriegs-Festspiele integrierte, trug man der eingefleischten Mentalität Rechnung: In den offiziellen Verlautbarungen war Reinhardt ein großer Österreicher, aber fast niemals Jude. Der Grund für sein Exil hatte sich in Luft aufgelöst, eine ‚Irrealisierung des Dazwischen‘, wie man die vorherrschende Erinnerungspolitik im Nachkriegs-Österreich einmal treffend beschrieb.“<sup>231</sup>

Dass mit der Verwendung dieser Pianistin das Bild der Gesellschaft gezeichnet werden sollte und Bernhard durchaus die Vergangenheit dieser Pianistin bedachte, wird dadurch belegt, dass Bernhard Elly Ney später auch in *Vor dem Ruhestand* erwähnt. Vera blättert in einem Photoalbum:

„Vera blättert um  
Ich bin froh dass du nicht in Auschwitz gewesen bist  
ich weiß nicht ich bin froh darüber  
Da wo ihr wart  
war es doch etwas ganz anderes  
[...] da hatten wir immer so schönes Fleisch bekommen und die guten  
Kümmelwürste  
blättert um  
Das ist das Akademiekonzert  
und du in der ersten Reihe  
Rudolf.  
Und du neben mir  
Vera  
Da hatten wir eine Karte bekommen von Rösch stimmt das  
Ja weil seine Tochter die Akademieprüfung gemacht hat  
Beethovens Fünfte erinnerst du dich  
und da sitzt die Elly Ney [...]“<sup>232</sup>

In ihrer Autobiographie überlässt es Elly Ney Ludwig Hoelscher über die Kriegsjahre zu berichten:

„Elly Ney hat in den schlimmsten Jahren, als die Lebensbedingungen in Deutschland immer schwerer wurden, in der Heimat ausgehalten. Sie ist aus Treue zu den Menschen, denen sie sich durch die Musik verbunden fühlte, allen Schwierigkeiten zum Trotz hiergeblieben.“<sup>233</sup>

---

<sup>231</sup> Müry Andres: „Xenophobie“. In *„Das Große Welttheater“; 90 Jahre Salzburger Festspiele*, Salzburg, 2010, S. 83

<sup>232</sup> *Stücke 3*, S. 108

<sup>233</sup> Ney, Elly, *Erinnerungen und Betrachtungen*. Paul Pattloch Verlag, Aschaffenburg, 3. Aufl., 1957, S. 193

Ludwig Hoelscher kann als Gesinnungsgenosse Neys bezeichnet werden. Anlässlich eines neuen Bürgermeisters (Wanner) im bayrischen Tutzing, einem Ort der Ney zur Ehrenbürgerin ernannte, berichtet *Die Zeit-online*

„Gleich mit seiner ersten Amtshandlung dokumentierte Wanner, dass sich der Wind in der bayerischen Provinz gedreht hatte. Er ließ die Öl-Porträts der bekannten Pianistin Elly Ney und des Cellisten Ludwig Hoelscher aus dem Veranstaltungssaal des Rathauses entfernen.“<sup>234</sup>

Welche Vergangenheit Thomas Bernhard für seine Figuren vorsah, ist in seiner charakteristischen Weise verschlüsselt. Die namenlosen Künstler in *Die Berühmten* äußern sich weder über ihre politischen Einstellungen noch über ihre Vergangenheit. Dass zumindest der *Bassist*, der *Kapellmeister*, der *Verleger*, die *Pianistin* und der *Regisseur* die Zeit des Nationalsozialismus in Europa erlebt haben, wird durch die Worte belegt: „Bassist: [...] Siebenunddreißig/der Höhepunkt“<sup>235</sup> und „Bassist [...] Vor Hitler/alles vor Hitler“<sup>236</sup>. Während „dieses Höhepunktes“ hat auch die *Pianistin* einen Mozartabend gegeben, an den sich der *Regisseur* erinnert<sup>237</sup>. Dieser „Höhepunkt“ wird mit Glyndebourne in Verbindung gebracht, einem Ort der „heute nurmehr noch eine Musikfabrik“<sup>238</sup> ist. Rudolf Bing (von 1950 – 1972 Generaldirektor der Metropolitan Oper in New York) war vor seiner Berufung an die Met in Glyndebourne tätig. Er beschreibt das Jahr 1937 als schwierig für Glyndebourne, da es „allgemein und mit gutem Grund als pro-deutsch galt“<sup>239</sup>. Diese Einstellung ging auf den Gründer der Festspiele, John Christie, zurück, der ein großer Deutschenfreund war „und da weder er noch seine Frau sich um Politik kümmerten, hatte die Tatsache, dass Deutschland jetzt von Adolf Hitler regiert wurde, letzten Endes keinen Einfluß auf seine Gesinnung“<sup>240</sup>. Ob John Christie nur naiv und politisch desinteressiert war, kann in dieser Arbeit nicht diskutiert werden. Für das Stück *Die Berühmten* ist es aber nicht uninteressant, dass die Homepage der Glyndebourne Festspiele, in der Chronik der ersten Jahre, die Worte enthält: „Both Fritz Busch from Dresden and Carl Ebert from Berlin had left Germany because the

---

<sup>234</sup> <http://www.zeit.de/online/2009/06/elly-ney-tutzing>, Zugriff 19.6.2012, 15:40

<sup>235</sup> *Stücke 2*, S.123

<sup>236</sup> *Stücke 2*, S.123

<sup>237</sup> *Vgl. Stücke 2*, S.123

<sup>238</sup> *Vgl. Stücke 2*, S.123

<sup>239</sup> *Vgl. Bing, Rudolf, 5000 Abende in der Oper*. Kindler GmbH, München, 1972, S.67

<sup>240</sup> *Bing Rudolf, 5000 Abende in der Oper*. S.67

could not work under the Hitler regime.“<sup>241</sup> Beide Künstler, Busch und Ebert, werden ausdrücklich erwähnt „Bassist [...] Ebert das letztmal/Auch eine Unglücksnatur“<sup>242</sup> und „Regisseur: Ebert Schuricht Busch Kleiber Klemperer/Das ist unwiederholbar [...]“.<sup>243</sup>

Die Zeit des Nationalsozialismus wird nur beiläufig erwähnt. Der Satz „vor Hitler“ muss nicht unbedingt politisch konnotiert sein, er kann auch nur eine zeitliche Einordnung bedeuten. Die oben erwähnten Künstler (*Bassist, Verleger, Kapellmeister, Regisseur, Pianistin*) waren im Jahre „siebenunddreißig, der Höhepunkt“<sup>244</sup> schon künstlerisch aktiv. Ob sie, wie Elly Ney, aktiv das Regime unterstützten, wird nicht gesagt. Sie konnten ihre Karrieren in dieser Zeit aufbauen, was zumindest eine Mitläuferschaft belegt. Die wenigen Jahreszahlen, die genannt werden, geben nicht unbedingt Aufschluß über das Alter der Figuren. Die Handlung könnte in den frühen 1970er Jahren angesiedelt sein. Dafür spricht eine Jahreszahl, die der *Bassist* nennt: „Neunundsechzig“<sup>245</sup> war das Jahr in dem er „mit der Gage der Met, seinen Sommersitz kaufen konnte, der aber noch eine Ruine war“<sup>246</sup>. Wie so oft bei Bernhard werden Namen und Fakten wie Versatzstücke eingesetzt. So sagt der *Bassist* „Edelmann habe ich gut gekannt“<sup>247</sup>, als wäre Edelmann schon von der Bühne abgetreten. Tatsächlich war dieser Sänger in der Saison 1968/69 an der Metropolitan Oper in den *Meistersingern* und im *Rosenkavalier* engagiert<sup>248</sup>, also in dem Jahr, in dem sich der Bassist seinen Sommersitz ersang. „Otto Edelmann wurde 1917 geboren und sang 1934 einem Gesangslehrer vor. 1976 [also im Jahr der Uraufführung von *Die Berühmten*] hatte Edelmann seinen letzten Auftritt an der Wiener Staatsoper in *Arabella* von Richard Strauss“<sup>249</sup>. Die Homepage der Otto-Edelmann-Society verzeichnet Lebensdaten und wichtige Auftritte des Sängers und auch, dass er 1940/41 zum Militärdienst eingezogen wurde und nach verschiedenen

---

<sup>241</sup> <http://glyndebourne.com/early-years>, Zugriff 24.2.2013, 12:21

<sup>242</sup> *Stücke 2*, S. 123

<sup>243</sup> *Stücke 2*, S. 123

<sup>244</sup> Vgl. *Stücke 2*, S. 123

<sup>245</sup> *Stücke 2*, S. 170

<sup>246</sup> Vgl. *Stücke 2*, S. 170

<sup>247</sup> *Stücke 2*, S. 151

<sup>248</sup> Vgl. [http://www.ottoedelmannsociety.com/index.php?p=1\\_23\\_KS-OTTO-EDELMANN-BIO](http://www.ottoedelmannsociety.com/index.php?p=1_23_KS-OTTO-EDELMANN-BIO), Zugriff 25.2.2013, 16:50

<sup>249</sup> Vgl. [http://www.ottoedelmannsociety.com/index.php?p=1\\_23\\_KS-OTTO-EDELMANN-BIO](http://www.ottoedelmannsociety.com/index.php?p=1_23_KS-OTTO-EDELMANN-BIO), Zugriff 25.2.2013, 16:50

Stationen erst 1947 nach Wien zurückkehrte.<sup>250</sup> Der vermutlich gleichaltrige *Bassist* hatte keinen solchen Einschnitt in seiner Karriere.

Das Stück *Die Berühmten* wurde, wie erwähnt, 1976 uraufgeführt. In dieser Zeit war Herbert von Karajan der absolute König der Salzburger Festspiele. Auch er passt in das oben beschriebene Bild der Gesellschaft:

„Nach Ende des Zweiten Weltkriegs sah sich Karajan wegen seiner Parteimitgliedschaft bei der NSDAP heftiger Kritik und Anfeindung ausgesetzt und wurde vorübergehend mit Dirigierverbot belegt.“<sup>251</sup>

In seiner Karajan Biographie hat Karl Löbl eine Begebenheit aus dem Jahr 1946 geschildert. Karajan bereitete zwar schon Aufführungen der Salzburger Festspiele vor, war aber noch nicht entnazifiziert<sup>252</sup>. Die Lösung des Problems war österreichisch:

„Das Absurde, Ungewöhnliche, Groteske geschah: Die Direktion der Salzburger Festspiele verpflichtete Kapellmeister von bereits erwiesener politischer Unbescholtenheit. Sie durften dann jene Vorstellungen dirigieren, die der persönlich noch belastete Karajan vorbereitet hatte.“<sup>253</sup>

Der Name „Karajan“ wird von Bernhard nicht genannt, aber es gibt doch zahlreiche Hinweise, dass dieser Dirigent für den *Kapellmeister* Pate stand.<sup>254</sup>

„Bassist zu Kapellmeister: Sie sind wieder in Sankt Moritz Kapellmeister Heuer nicht/ich muss mich einer Rückgratoperation unterziehen“<sup>255</sup>

Oder: „Kapellmeister: [...] aber mein Vater der Arzt“<sup>256</sup>

Karajan besaß ein Haus in St. Moritz<sup>257</sup>, musste sich einer schweren Operation an den Lendenwirbeln unterziehen<sup>258</sup> und sein Vater war Arzt.<sup>259</sup>

In *Die Berühmten* gibt es – musikalisch gesprochen – Seitenthemen, die sich auch in anderen Stücken finden. Etwa die *Winterreise* von Schubert (die in *Die Berühmten*

---

<sup>250</sup> Vgl. Ebda

<sup>251</sup> Diesner, Barbara. „Herbert von Karajan“. In: *„Das Große Welttheater“, 90 Jahre Salzburger Festspiele*, Salzburg, 2010, S. 114

<sup>252</sup> Vgl. Löbl, Karl. *Das Wunder Karajan. Die aktuelle Biographie zum 70. Geburtstag*. Erweiterte Taschenbuchausgabe. Heyne Verlag, München, 1978. S. 69f

<sup>253</sup> Löbl, Karl. *Das Wunder Karajan*. S. 69f

<sup>254</sup> Vgl. Bloemsaat-Voerknecht, S.137

<sup>255</sup> *Stücke 2*, S. 165

<sup>256</sup> *Stücke 2*, S. 180

<sup>257</sup> Löbl, Karl. *Das Wunder Karajan*, S.141

<sup>258</sup> Löbl, Karl. *Das Wunder Karajan*, S.16

<sup>259</sup> Löbl, Karl. *Das Wunder Karajan*, S.54

erwähnt wird<sup>260</sup>), gescheiterte Künstlerfiguren und im Gegensatz dazu erfolgreiche Künstler. Und manchmal werden diese Seitenthemen zum Hauptthema, das natürlich variiert wird.

So wird das Thema des Nationalsozialismus in *Die Berühmten* – im Gegensatz zu *Vor dem Ruhestand* – zu einem Seitenthema. Auch etwa in *Über allen Gipfeln ist Ruh* wird dieses Seitenthema kurz aufgenommen:

„Herr von Wegener: Was für ein prachtvolles Haus ist dies  
Herr Meister: Es ist das Haus eines Juden  
ausgewandert nach Amerika vertrieben von den Nazis [...] was für eine  
schreckliche Zeit [...] emigriert zuerst nach Portugal dann in die Vereinigten  
Staaten/ein echtes Judenschicksal [...]“<sup>261</sup>  
[...]  
„Das Judenproblem ist ja doch immer ein furchtbares Problem  
es wird sich nicht lösen lassen  
Die Juden sind ja auch selbst an vielem schuld  
die Juden haben doch viel verschuldet [...]“<sup>262</sup>

und Frau Meister setzt diese Rede fort:

„Wir haben viele Juden gekannt  
alles sehr nette Leute  
aber es hat natürlich sehr viele gegeben  
die ihre Ausrottung direkt heraufbeschworen haben“<sup>263</sup>

Das Ehepaar *Meister* ist sich einig:

„Frau Meister. Die Macht ist immer in den Händen der Juden gewesen“<sup>264</sup>  
„Herr Meister: Natürlich waren die Juden immer die Drahtzieher“<sup>265</sup>

Und noch ein Bernhardsches Thema findet man in den *Berühmten*: Das Spiel mit Fiktion – Realität – Autobiographie.

„Die Künstlersatire ‚Die Berühmten‘, in der der Tenor Richard Tauber erwürgen darf und der Verleger Samuel Fischer erschießen darf, entstand im Erscheinungsjahr von Bernhards erstem Autobiographienband. Der Titel greift auf, was als innerster Antrieb des Großvaters gelten kann: Alle Ungereimtheiten seines Verhaltens wurzeln in dem Streben nach Erfolg. Wenn er aus seinem Enkel einen ‚berühmten Sänger‘ machen kann, lässt er sich sogar auf die Welt der Oper ein. Schaljapins legendäre Stimme besticht

---

<sup>260</sup> Stücke 2, Bassist. [...] einen ganzen Nachmittag mit mir/die Winterreise musiziert, S.154

<sup>261</sup> Stücke 3, S.237

<sup>262</sup> Stücke 3, S.238

<sup>263</sup> Stücke 3, S.238

<sup>264</sup> Stücke 3, S.238

<sup>265</sup> Stücke 3, S.239

selbst in den technisch noch wenig entwickelten Tondokumenten durch überströmende Kraft und beschwörende Sinnlichkeit“.<sup>266</sup>

Diese Parallelen zwischen Bernhards Leben und *Die Berühmten* werden auch in der Werkausgabe festgehalten:

„Auffällig sind die Übereinstimmungen zwischen dem *Bassisten* des Stücks und der Person des Autors – die Stimmlage, der Kauf und die Instandsetzung eines verfallenen Gebäudes oder die Episode mit Josef Krips, die Bernhard seinem ‚Kapellmeisterfreund‘ Rudolf Brändle stets mit einem gewissen Vergnügen erzählt haben soll.“<sup>267</sup>

Und der *Bassist* formuliert auch, dass er seinen Großvater wie keinen anderen Menschen geliebt habe.<sup>268</sup> Hat auch dieser Großvater seinen Enkel zum „Berühmtwerden“ getrieben?

### **„Kopfüber in den Orchestergraben“<sup>269</sup> – Die Perfidie der Künstler**

Dem Theaterstück wird nicht ein Zitat eines Philosophen oder Dichters vorangestellt, hier wird aus den *Berühmten* selbst zitiert:<sup>270</sup>

„Bassist  
Ich habe alles erreicht  
ich habe alle großen Partien  
an allen großen Opernhäusern gesungen  
Den Ochs unter Kleiber  
mit der Schwarzkopf als Marschallin“<sup>271</sup>

Dieser Sänger ist mit sich und seiner Laufbahn mehr als zufrieden. Er ist an allen namhaften Opernhäusern aufgetreten und kennt weder Zweifel an der eigenen künstlerischen Kompetenz noch hat er irgendwelche finanziellen Probleme (wie auch sein Sommersitz zeigt).

Das Erste Vorspiel, von Bernhard „Die Perfidie der Künstler“<sup>272</sup> genannt, beginnt damit, dass sich alle Anwesenden über einen Dirigenten amüsieren, der während einer *Falstaff*-Vorstellung in den Orchestergraben gefallen ist.

---

<sup>266</sup> Kuhn, Gudrun: *Schaljapin. Eine Überforderung*, S.151

<sup>267</sup> Mittermayer, Manfred. *In:Dramen II, Werke 16*, S.399

<sup>268</sup> Vgl. *Stücke 2*, S.173

<sup>269</sup> *Stücke 2*, S.130

<sup>270</sup> Anmerkung: Auch dem *Theatermacher* steht ein Zitat aus dem Stück voran, *Stücke 4*, S.8

<sup>271</sup> *Stücke 2*, S.119

<sup>272</sup> *Stücke 2*, S.261

„Bemerkenswert ist [...] eine Änderung des Titels der Oper, während deren Aufführung der unglückliche Dirigent in Südamerika stürzte. In der ersten Fassung hieß es noch ‚und da fiel der Mann in den Orchestergraben/bei Tristan‘. ‚Tristan‘ ist handschriftlich korrigiert zu ‚Fallstaff (!)‘ – diese Schreibung wird in der Reinschrift des Stücks ebenfalls verwendet. So wie bei zahlreichen anderen Wortspielen scheint Bernhard bei der Wahl der Oper, die den „Fall“ des Dirigenten verursacht, einer Vorliebe für den Kalauer nachgegeben zu haben.“<sup>273</sup>

Die „Perfidie“ besteht darin, dass zwar alle schallend lachend, aber immer wieder irgendwelche Vorzüge des Unglücksraben erwähnen:

„Bassist:  
Das war das Ende seiner Karriere  
natürlich  
eine Begabung erster Klasse  
die sich nicht durchsetzen konnte  
Kapellmeister:  
eine unerhörte Begabung  
Verleger:  
ein wahrer Künstler  
Regisseur:  
Aber ein Unglücksrabe  
Bassist:  
Ein Unglücksrabe  
wahrhaftig ein Unglücksrabe  
Kapellmeister:  
Und ein ehrenwerter Mann  
ehrenwert  
Regisseur:  
Ehrenwert  
Bassist:  
Durchaus ehrenwert  
Tenor:  
Lebenslänglicher Diabetiker  
Bassist:  
Das kommt noch dazu  
dass er lebenslang Diabetiker gewesen ist [...]“<sup>274</sup>

Im ersten Teil dieses Gesprächs wird der unglückliche Dirigent, um die Bosheiten abzumildern, als „ehrenwert“ bezeichnet. Hier greift Bernhard ein anderes Werk auf. In Shakespeares *Julius Caesar* hält Marcus Antonius eine flammende Rede gegen Caesars Mörder. Mit dieser Rede wird Brutus angegriffen. Aber in dieser

---

<sup>273</sup> Judex, Bernhard. In: *Thomas Bernhard, Dramen IV, Werke 18*, S. 396, Hervorhebung vom Verfasser

<sup>274</sup> Bernhard Thomas, *Stücke 2*, S. 122

rhetorischen Meisterleistung betont Antonius immer wieder, dass Brutus „ein ehrenwerter Mann sei“<sup>275</sup> und er [Antonius] vermutlich unrecht habe. Antonius' Rechnung geht auf, und die Stimmung im römischen Volk schlägt um. In Bernhards Werk werden keine Mörder gestellt, aber mit der Bezeichnung „ehrenwert“ wird das Urteil über den Kapellmeister vernichtend.

Obwohl Bernhards Spiel mit realen und fiktiven Personen bzw. Ereignissen bekannt ist, ist es doch immer wieder unterhaltsam, gewissen tatsächlichen Vorkommnissen auf die Spur zu kommen. Bloemsaat-Voerknecht erfuhr von Wieland Schmied, dass Bernhard wohl durch die Geschichte des Dirigenten Felix Prohaska, der tatsächlich einen schlimmen Unfall im Orchestergraben hatte, inspiriert worden sei<sup>276</sup>. Aber auch Dietrich Fischer-Dieskau (1925-2012, „war neben Callas und Caruso der wichtigste Sänger des 20. Jahrhunderts“<sup>277</sup> und auch als Schriftsteller tätig) erinnert sich an einen ähnlichen Unfall, der allerdings dem Dirigenten Keilberth zustieß, der

„seiner Diabetes Erkrankung zum Opfer fiel, auf die er nicht genügend Rücksicht nahm. Die Sänger, die dabei waren, erzählten mir: Im zweiten Akt des ‚Tristans‘, wenn sich das Liebesduett dem Höhepunkt zubewegt, sank er vornüber auf das Pult, und die Vorstellung musste unterbrochen werden.“<sup>278</sup>

Wie oben erwähnt, plante Bernhard ursprünglich, den Dirigenten bei *Tristan und Isolde* in den Orchestergraben fallen zu lassen.<sup>279</sup> Das würde zu Keilberth passen und auch, dass dieser Dirigent unter Diabetes litt. Das Thema „Diabetiker“ wird dann wieder vom *Bassisten* aufgenommen, der das Bernhardsche Spiel mit tatsächlich existierenden Dirigenten beginnt, mit denen er [der Bassist] gearbeitet hat. Und es gibt wieder eine „Perfidie“ gegen den „Unglücksraben“

„Der alte Klemperer  
hat von ihm gesagt  
es sei so musikalisch wie eine Milchkuh“<sup>280</sup>

Abgesehen von der inhaltlichen Bosheit, ist die Form dieser Szene beachtenswert. Dem *Bassisten* wurde zwar der größte Teil des Textes zugeordnet, aber er ist

---

<sup>275</sup> Vgl. Shakespeare, William. *Julius Caesar*. S.148

<sup>276</sup> Vgl. Bloemsaat-Voerknecht, S.138

<sup>277</sup> <http://www.welt.de/kultur/musik/article106337222/Dietrich-Fischer-Dieskau-Tod-eines-Jahrhundertsängers.html> Zugriff 29.1.2013, 16:27

<sup>278</sup> Fischer-Dieskau. *Nachklang. Ansichten und Erinnerungen*. Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH&Co KG, München, 2. Auflage. 1991, S.144

<sup>279</sup> Vgl. Judex, Bernhard, . In: *Bernhard Thomas, Dramen 4, Werke 18*, S.396

<sup>280</sup> Bernhard Thomas, *Stücke 2*, S.123

keineswegs eine der wortgewaltigen Bernhard-Figuren. Und noch etwas fällt auf:  
Der *Bassist* wendet sich zwar ab und zu an die gesamte Gesellschaft

„Bassist: [...] *schaut in die Runde/*aber ich will niemanden beleidigen“<sup>281</sup>  
„Bassist: [...] *schaut in die Runde und lacht und nagt wieder am Knochen*  
[...]“<sup>282</sup>

Aber in den Regieanweisungen wird ihm hauptsächlich vorgeschrieben, seine Worte  
an die Puppen zu richten, die aber noch nicht als solche erkannt werden:

Der Bassist spricht zu Elly Ney<sup>283</sup>, zu Toscanini<sup>284</sup>, zu Tauber<sup>285</sup>, zu Toscanini<sup>286</sup>.

„Zu Toscanini direkt  
[...] und dann verabschiedeten Sie sich  
aber Sie würdigten mich keines einzigen Wortes  
Das war der Beginn unserer Freundschaft  
mein lieber Maestro“<sup>287</sup>

Einerseits sind die Großen der Vergangenheit die würdigen Gesprächspartner für den  
*Bassisten*, der sich selbst vermutlich jetzt schon in deren Kreis einreicht, andererseits  
können die Äußerungen des *Bassisten* als „rhetorische Kontemplation“<sup>288</sup> bezeichnet  
werden. Der *Bassist* beschwört die Vergangenheit und ruft dazu naturgemäß Zeugen  
aus dieser Zeit auf. Er entspricht Adornos Beschreibung des durchschnittlichen  
Opernpublikums, dass „die Moderne hasst und die gute alte Zeit lobt“<sup>289</sup>. Auch der  
*Bassist* spricht von der „guten alten Zeit“ und nicht von künftigen Aufgaben. Dieses  
Berufen auf frühere Interpreten zeigt auch den Mangel an eigener  
(nach)schöpferischer Kraft der sogenannten Berühmten. Der *Bassist* hängt an  
ehemaligen Erfolgen, er hat keine Zukunft, und er ist trotz allen Erfolges nur der  
*Bassist* und hat keinen eigenen Namen.

Dazu Fischer-Dieskau:

„[...] Es ginge also darum, sich vorerst nicht mit irgendwelchen  
Interpretationen anderer zu befassen, sondern mit dem zu studierenden Werk.  
Nicht Hermann Preys Barbier oder Peter Schreiers Belmonte, nicht die Lady  
Macbeth der Callas gilt es nachzuahmen, so großartig eine jeder dieser  
Leistungen für sich genommen auch sein mag, sondern die eigene Person mit

---

<sup>281</sup> Stücke 2, S.125

<sup>282</sup> Stücke 2, S.130

<sup>283</sup> Stücke 2, S.125

<sup>284</sup> Stücke 2, S.125

<sup>285</sup> Stücke 2, S.125

<sup>286</sup> Stücke 2, S.126

<sup>287</sup> Stücke 2, S.130

<sup>288</sup> Vgl. Barth, Markus, *Lebenskunst im Alltag*. S.179

<sup>289</sup> Vgl. Adorno, Theodor W. *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie-*, Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, Frankfurt/Main, 2003, S.268

den nachschöpferischen Gegebenheiten zu konfrontieren, die einem Musikwerk innewohnen.<sup>290</sup>

### **"Die Kunst des Verkrüppelten ist die höchste"<sup>291</sup>**

Viele von Bernhard kreierte Figuren leiden unter körperlichen Gebrechen, denn

„das Wort ‚Krüppel‘ und alles, das damit zusammenhängt, hat Thomas Bernhard fasziniert. Er hat es in seinem Werk nicht nur immer wieder verwendet, sondern er hat die *Verkrüppelung* zu einem Hauptthema gemacht“<sup>292</sup>.

In *Ein Fest für Boris* hat Bernhard dezidiert die Verbindung zwischen dem Motiv Verkrüppelung und den Salzburger Festspiele angesprochen: „[...] Ein Fest für Boris ist für Salzburg geschrieben worden, eine Art Anti-Jedermann, eine Tafel mit Leuten, ein Fest, aber verkrüppelte, auf meine Art.“<sup>293</sup> Aber auch nicht in Salzburg lebende Bernhard-Figuren leiden an körperlichen Gebrechen. So sagt etwa der *Jongleur (Die Macht der Gewohnheit)*

„Der Kranke und der Verkrüppelte  
beherrschen die Welt  
alles wird von den Kranken  
und von den Verkrüppelten beherrscht“<sup>294</sup>

Die *Mutter (Am Ziel)* beschreibt ihren verstorbenen Sohn

„[...] er hat ausgesehen wie ein Greis  
unter drei Millionen passiert das  
eine uralte Haut  
alles verkrüppelt an ihn [...]“<sup>295</sup>

Und natürlich der genialste unter den Krüppeln:

„Selbst die einzige von Bernhard ohne Einschränkungen als Genie gekennzeichnete und geschilderte Figur, Gould, der „glenn-geniale Pianist“, ist letztlich ein deformierter Mensch. Dies klingt bei der Schilderung von Glens Körperhaltung [...] an.“<sup>296</sup>

---

<sup>290</sup> Fischer-Dieskau. *Töne sprechen, Worte klingen. Zur Geschichte und Interpretation des Gesangs*. Deutsche Verlags-Anstalt/Piper, Stuttgart, 1985. S.463

<sup>291</sup> *Stücke 2*, S.137

<sup>292</sup> Part, Matthias. „Verkrüppelte Verwandtschaften“ in: *Bernhard Tage Ohlsdorf*. Bibliothek der Provinz, Weitra, 1996, S.174

<sup>293</sup> *Dramen I, Werke 15*, S.452

<sup>294</sup> *Stücke 1, Die Macht der Gewohnheit*, S.272

<sup>295</sup> *Am Ziel*. S.294

<sup>296</sup> Kuhn, Gudrun. S.217

„Kaum saß er am Klavier, war er auch schon in sich zusammengesunken gewesen, dachte ich, er sah dann aus wie ein Tier, bei näherer Betrachtung wie ein Krüppel [...]“<sup>297</sup>. Bernhard geht sogar so weit, dass er Glenn nur Verkrüppelte sehen lässt<sup>298</sup>. „Je länger wir einen Menschen anschauen, desto verstümmelter erscheint er uns, weil er so verstümmelt ist, wie wir nicht wahrhaben wollen, wie es aber der Fall ist.“<sup>299</sup>

Auch *Die Berühmten* befassen sich mit der Verkrüppelung:

„Kapellmeister:  
Nehmen Sie Patzak  
erinnern Sie sich an Patzak  
ein absoluter Publikumsliebbling  
eine Stimme  
Regisseur:  
Wie ein krächzender Hahn  
Verleger:  
Was ist das Kriterium für Berühmtheit  
Regisseur:  
Eigentlich eine einschneidend hässliche Stimme  
Kapellmeister:  
Aber eine solche Faszination  
ist von Patzaks Stimme ausgegangen  
wie von keiner zweiter  
Regisseur:  
Patzak und die Ferrier  
ein absoluter Höhepunkt  
Kapellmeister:  
Natürlich unter Walter  
Regisseur:  
Faszination geht immer  
von den Verkrüppelten aus  
Verleger:  
Das absolut Schöne fasziniert nicht“<sup>300</sup>

Für diese These beruft sich der *Verleger* auf Adorno

„Über Patzak  
und vornehmlich über Patzaks Verkrüppelung  
ist ein zwanzig Seiten langer Aufsatz von Adorno  
in dem Buch von Adorno  
das ich im Herbst herausbringe  
die Musikgeschichte aller Musikgeschichten“<sup>301</sup>

---

<sup>297</sup> Bernhard Thomas. *Der Untergeher*, Suhrkamp Taschenbuch, Frankfurt/Main, 1988, S.34

<sup>298</sup> Vgl. *Der Untergeher*, S.48

<sup>299</sup> *Der Untergeher*, S.48

<sup>300</sup> *Stücke 2*, S.135

<sup>301</sup> *Stücke 2*, S.136f

Dieser Einschub ist interessant, da Adorno tatsächlich viel über Musik schrieb und selbst auch Komposition studiert hat, unter anderem bei Alban Berg in Wien.<sup>302</sup>

Adornos Buch *Dissonanzen, Musik in der verwalteten Welt* erschien 1958 bei Vandenhoeck & Ruprecht in Göttingen. Und die Rechte für dieses Werk liegen noch immer bei diesem Verlag. Im Jahr 2013 wird die siebente Auflage dieses Werkes angeboten.<sup>303</sup> Aber andere Werke Adornos wurden bei Suhrkamp herausgegeben. 2003 erschien auch Adornos Briefwechsel mit Peter Suhrkamp und Siegfried Unseld bei diesem Verlag.<sup>304</sup> Jener Siegfried Unseld, der, nach Peter Suhrkamps Tod, Adorno betreute, war später auch für Bernhards Werk zuständig. In diesem Briefwechsel findet sich auch ein Aufruf zur Solidarität mit den sozialistischen Schriftstellern der Tschechoslowakei, der im August 1968 verfasst wurde. Dieser Aufruf wurde unter anderem von Theodor W. Adorno und Thomas Bernhard unterzeichnet.<sup>305</sup>

Bei Adorno findet man auch einen Satz, der auf die „hässliche Stimme“ Patzaks passen könnte:

„Eine Stimme muss nur noch besonders dick oder besonders hoch sein, um den Ruhm ihres Eigentümers zu legitimieren. [...] Wer es jedoch wagen wollte, auch nur in der Konversation die entscheidende Wichtigkeit der Stimme zu bezweifeln und die Ansicht zu vertreten, dass man mit einer mäßigen Stimme ebenso schön musizieren könne wie auf einem mäßigen Klavier gut spielen, der wird sich sogleich einer Situation der Feindseligkeit und Abwehr gegenüberfinden, die affektiv weit tiefer reicht als der Anlass.“<sup>306</sup>

Diese Ansicht, dass eine Stimme nicht unbedingt schön sein muss, bestätigt auch Hans Hotter (1909-2003, Bass-Bariton<sup>307</sup>) in Bezug auf Schaljapin:

„Ich habe ihn einige Male gehört, als er als Gast am tschechischen Opernhaus gesungen hat. Und ich habe ihn auch in zwei Konzerten erlebt. Die Ausdruckskraft war das Besondere! Die Schönheit einer Stimme ist etwas sehr Individuelles. Man sagt ja auch, ein großer Geiger muss nicht unbedingt eine Stradivari haben. So ist der Erfolg eines großen Sängers nicht immer von der absoluten Schönheit einer Stimme abhängig, sondern von dem Besonderen, dem, was ihn unterscheidet von den anderen.“<sup>308</sup>

---

<sup>302</sup> Vgl. Adorno, *Philosophie und Gesellschaft*, Reclam, Stuttgart, 1984, S.177

<sup>303</sup> [http://www.v-r.de/de/person-112-112/theodor\\_w\\_adorno-1156/Zugriff 29.1.2013, 17:17](http://www.v-r.de/de/person-112-112/theodor_w_adorno-1156/Zugriff%2029.1.2013,17:17)

<sup>304</sup> Adorno, Theodor W. „So müsste ich ein Engel und kein Autor sein“ In: Schopf, Wolfgang (Hg.). *Adorno und seine Frankfurter Verleger. Der Briefwechsel mit Peter Suhrkamp und Siegfried Unseld*, Suhrkamp Verlag, 2003

<sup>305</sup> Vgl. *Adorno und seine Frankfurter Verleger*, S.647ff

<sup>306</sup> Adorno, *Dissonanzen*, S.23

<sup>307</sup> [http://www.klassik-heute.com/kh/6kuenstler/bio\\_i\\_5661.shtml](http://www.klassik-heute.com/kh/6kuenstler/bio_i_5661.shtml), Zugriff 27.2.2013, 10:17

<sup>308</sup> Hotter, Hans. *Nicht nur Tenöre*, 1986. S.73

Auf diesen Punkt wird noch in dem Kapitel *Der Ignorant und der Wahnsinnige* eingegangen.

Während sich die „Berühmten“ über das „Verkrüppeltsein“ auslassen, nagt der *Bassist* an einem Knochen. Er nagt gewissermaßen an der Oberfläche und legt den Knochen bzw. den Kern der Sache frei. Der Bassist legt den Knochen frei, er sezirt seinen Fasan, vergleichbar dem *Doktor* in *Der Ignorant und der Wahnsinnige*, der über das Sezieren monologisiert.

Verkrüppelung kann eine Starrheit (auch des Geistes) bedeuten, die sich Neuem verschließt. In diesem Sinn hat sie Adorno bei einem großen Teil der Opernliebhaber festgestellt:

„Der Hass gegen die Moderne, beim Opernpublikum viel virulenter als bei dem des Schauspiels, verbindet sich mit dem verbissenen Lob der guten alten Zeit.“<sup>309</sup>

Man darf bei den *Berühmten* nicht vergessen, dass das Stück für Salzburg gedacht wurde und Bernhard Bezug auf die dortigen Umstände nahm.

Karajans Nachfolger bei den Salzburger Festspielen Gerard Mortier erinnert sich an seine erste Saison:

„Salzburger Nockerln haben mir nie geschmeckt, die betonte Trachtenkleidung schien mir schon immer suspekt, und die personalbedingte Schließung der Restaurants war mir ‚Wurscht‘. Bald aber erwachsen daraus die wichtigsten Themen bei der Vorbereitung meiner ersten Festspielsaison. Als ich dann bei einer Pressekonferenz zu erklären suchte, weshalb ich ‚Totenhaus‘ und ‚Saint François d’Assise‘ in einer Spielzeit aufführen wollte, wurden meine schüchternen dramaturgischen Bemerkungen durch den Primus inter pares der Wiener Presse, Karl Löbl, vom Tisch gefegt – mit der Aussage, dass dies keinen Menschen interessiere. Das einzige, was man wissen wollte, wäre: ‚Wer wann was singt und spielt‘.“<sup>310</sup>

Die Starre (Verkrüppelung) sowohl der Veranstalter wie auch des Publikums bei den Salzburger Festspielen hat sich seit den *Berühmten* nicht geändert.

---

<sup>309</sup> Adorno, *Dissonanzen*, S.268

<sup>310</sup> Mortier, Gerard, In: „*Salzburger Festspiele 1992-2001*“, Hg. Mortier Gerard/Kathrein Karin, Paul Szolnay Verlag Wien, 2001, S.9f

## „LOTTE LEHMANN DIE HÖCHSTE“<sup>311</sup> - ZWEITES VORSPIEL – DIE KÜNSTLER ENTLEDIGEN SICH IHRER VORBILDER

Der Sänger-Papst Jürgen Kesting schreibt über Lotte Lehmann

„Der Rang von Enrico Caruso und Fedor Schaljapin, von Lotte Lehmann und Frida Leider, von Conchita Supervia und Maria Callas, von Dietrich Fischer-Dieskau oder Marilyn Horne beruht nicht allein auf den natürlichen und technischen Qualitäten ihrer Stimmen, sondern – um es in der Paradox zu fassen – in der Fähigkeit, ja: im *Genie*, selbst das oft Gehörte zum *Un-Erhörten* werden zu lassen: Die Zeit aufzuheben, Vergangenheit in Gegenwart zu verwandeln, die Ahnung des Unendlichen zu geben.“<sup>312</sup>

Was Lotte Lehmann auch auszeichnete, war eine kritische Einstellung zu ihrer eigenen Vergangenheit, wie Fischer Dieskau berichtet:

„Ich sang ‚drauf los‘, immer von meinem künstlerischen Instinkt getrieben. [...] Das Verstehen kam für mich erst, nachdem der Reichtum der Stimme schon längst verschwendet war.“<sup>313</sup>

Rückblickend hat Lotte Lehmann erkannt, dass Singen auch Interpretieren bedeutet, und dazu ist auch eine gewisse Reife nötig. Und Lotte Lehmann hat nicht, wie *Die Berühmten*, ihre eigenen Leistungen verklärt. Diese kritische Einstellung Lehmanns zu sich selbst ist sogar in *Musik in Geschichte und Gegenwart* festgehalten mit den Worten, dass die Lehmann durchaus ihre Mängel wie „ausgeprägte Kurzatmigkeit sowie die Neigung unrhythmisch zu singen“<sup>314</sup> thematisierte. Diese Fähigkeit zur Selbstkritik unterscheidet das Vorbild Lehmann deutlich von der *Sopranistin*.

Aber Bernhard bildet auch die Gesellschaft der Opernliebhaber ab und hält fest, was Karlheinz Roschitz in dem Buch *Große Sänger* beschreibt:

„Jede Generation von Opernfreunden sieht in der Gegenwart vor allem Verfallserscheinungen; für Opernfreunde ist das ‚goldene Zeitalter‘ stets Vergangenheit.“<sup>315</sup>

Seit Musik akustisch aufgezeichnet werden kann, werden Musiker nicht nur an großen Vorbildern, sondern auch an den eigenen Aufnahmen gemessen, dies hat auch Adorno festgehalten:

---

<sup>311</sup> *Stücke 2*, S. 146

<sup>312</sup> Kesting, Jürgen, *Die großen Sänger*, Seite XVIII

<sup>313</sup> Fischer-Dieskau, *Nachklang*, S. 256

<sup>314</sup> Vgl. Finscher, Ludwig (Hg.). *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Band 12, S. 1506f

<sup>315</sup> Roschitz, Karlheinz. *Große Sänger*. Kremayr & Scheriau, Wien, 1989, S. XIX

„Sie [die Schallplatte] gestattet es, noch erweislichen Unsinn in der Wiedergabe zeitgenössischer wie älterer Werke den Käufern als vorbildlich aufzureden; davon werden dann die Kriterien musikalischer Aufführung herabgedrückt und der Markt mit peinlichen Doubletten der arrivierten Stars überschwemmt.“<sup>316</sup>

Dies ist einerseits eine Belastung für Anfänger, andererseits ist aber Berühmtheit nur über Aufnahmen bzw. mediale Präsenz [wie auch immer] zu erreichen. Zur Entstehungszeit der *Berühmten* war die Plattenindustrie noch ein mächtiger Faktor um eine Musikerkarriere voranzutreiben und natürlich boten diese Aufnahmen auch dem Publikum Vergleichsmöglichkeiten<sup>317</sup>. Das scheint die Figur der *Gundi* ausdrücken zu wollen, die angeheitert mit einer halbvollen Champagnerflasche auftritt:

„Mein Vorbild  
Lotte Lehmann  
Die Marschallin  
*ruft aus*  
Die Marschallin  
Da sitzt sie ja  
*geht auf die Lotte Lehmann zu und schlägt der Lotte Lehmann die  
Champagnerflasche auf den Kopf, der knallend auf die Tischplatte fällt, und  
schlägt mehrere Male mit der Champagnerflasche auf den auf der Tischplatte  
liegenden Kopf der Lotte Lehmann*  
Da hast du die Marschallin  
da hast du die Marschallin.“<sup>318</sup>

Bernhard erklärt diesen Ausbruch nicht. Es könnte vermutet werden, dass die Aufführung, aus der die *Sopranistin* kommt, kein Erfolg war. Vielleicht wurde ihr von perfiden Freunden eine Rezension vorgelegt, in der sie unvorteilhaft mit der Lehmann, verglichen wurde.

Die anderen Künstler sind verstört:

„*alle zutiefst erschrocken, während die Elly Ney gleichmäßig und ruhig  
weeterspielt/Sopranistin alle musternd/*  
Was wartet ihr/was wartet ihr  
*schreit*  
auf was wartet ihr  
Die Berühmten  
Ihr Scheusale

---

<sup>316</sup> Adorno, *Dissonanzen*, S.401

<sup>317</sup> Anmerkung: Heute hat die Platten- bzw. CD-Industrie ihre Bedeutung verloren, aber die Vorbilder, die man heute über YouTube sehen und hören kann, sind noch immer eine Belastung für jeden jungen Musiker.

<sup>318</sup> *Stücke 2*, S.161

*holt zu einem neuen Schlag gegen den Kopf der Lotte Lehmann aus und ruft  
ermunternd* Schlagt doch zu  
Zuschlagen  
schlagt zu  
Erschlagt sie  
eure Vorbilder  
schlagt sie zusammen  
zusammen“<sup>319</sup>

Jeder Künstler, jede Künstlerin mag in seiner/ihrer Jugend Vorbilder gehabt haben, aber die wirklich Großen sind auch in ihrer Art einmalig: „[...] jeder Sänger hat seine Individualität“<sup>320</sup> „Man darf niemals ein Vorbild oder einen Stil kopieren“<sup>321</sup> „Eine eigene Auffassung einer Partie kann man sich nur selbst erarbeiten. Und es ist doch Unsinn, von einer zweiten Callas zu reden. Es gibt doch nur die eine. Die zweite zählt nicht.“<sup>322</sup>

Durch die Attacke der *Sopranistin* werden die anderen Berühmten ermuntert „Alle getrauen sich plötzlich, ihr Vorbild zu erschlagen“<sup>323</sup>. Für den Verleger ist erschlagen nicht genug, „er schießt Samuel Fischer in das Genick“<sup>324</sup>. Aber auch die Diener erscheinen dem *Bassisten* gefährlich „Weg mit den Zeugen“. Er und der Verleger würgen die Diener so lange, bis sie zusammenbrechen<sup>325</sup>. Nachdem die Zeugen unschädlich gemacht worden sind, wendet sich der Verleger noch einmal *Samuel Fischer* zu und „gibt ihm noch einen Genickschuß“<sup>326</sup>. Womit *Samuel Fischer* diese doppelte Hinrichtung verdient hat, verrät Thomas Bernhard natürlich nicht. Eine mögliche Erklärung wäre, dass der *Verleger* sein Vorbild als so übermächtig empfindet, dass er ganz sicher sein will, es beseitigt zu haben. Auch hier ist ein Spiel mit den Fakten denkbar. „1933 berief Samuel Fischer Peter Suhrkamp in seinen Verlag. Ab 1936 war Suhrkamp der Leiter dieses Verlags, der in ‚Suhrkamp Verlag vorm. S. Fischer‘ umbenannt wurde.“<sup>327</sup> 1942 wurde Peter Suhrkamp von der Gestapo verhaftet, zum Tode verurteilt und in ein

---

<sup>319</sup> *Stücke 2*, S.161

<sup>320</sup> Schreier, Peter. In: *Der Fragebogen des August Everding. Internationale Opernstars im Gespräch*, Hg. Sauter Engelbert, Parthas-Verlag, Berlin, 2000. S.79

<sup>321</sup> Vgl. Kasarova, Vesselina „Gut oder schlecht, ganz einfach“ In: *Mythos Primadonna*. Scholz, Dieter David, Parthas, Berlin, 1999, S.122

<sup>322</sup> Nilson, Birgit, „Mit den Füßen auf dem Boden bleiben.“ In: *Mythos Primadonna*. S.170

<sup>323</sup> *Stücke 2*, S.161

<sup>324</sup> Vgl. *Stücke 2*, S.162

<sup>325</sup> Vgl. *Stücke 2*, S.162

<sup>326</sup> Vgl. *Stücke 2*, S.162

<sup>327</sup> Vgl. [http://www.suhrkamp.de/suhrkamp-verlag/verlagsgeschichte\\_66.html](http://www.suhrkamp.de/suhrkamp-verlag/verlagsgeschichte_66.html), 2013 Zugriff 8.3, 10.25

Konzentrationslager eingeliefert. Suhrkamp überlebte<sup>328</sup>. 1950 „wird der Bruch zwischen ihm (Peter Suhrkamp), dem Verlagsleiter des Suhrkamp Verlags vorm. S. Fischer und Gottfried Bermann Fischer endgültig, und es zeichnet sich die Weichenstellung für die Zukunft ab“<sup>329</sup>. „Die Verlage S. Fischer und Suhrkamp trennen sich, und 33 von 48 Autoren entscheiden sich für Suhrkamp“<sup>330</sup>. Der doppelte Genickschuß könnte daher so interpretiert werden, dass der Verlag Samuel Fischers zuerst durch die politischen Umstände seinen Namen verlor und dann durch die oben erwähnte Spaltung geschwächt wurde.

Es gibt aber noch eine banalere Erklärung. Bernhards Verleger, Siegfried Unseld, hält in einem Reisebericht (Zeitraum 28-30. Dezember 1974) fest, dass Bernhard an einem Stück arbeite, welches im September 1975 fertig würde. Dieses Stück war für die Salzburger Festspiele des folgenden Jahres geplant<sup>331</sup>. Vor diesem Fertigstellungstermin schreibt Bernhard am 6.7.1975 über die Zustände im Suhrkamp Verlag „[...] Wohin man schaut, man hat es nur mit Unfähigkeit zu tun und die Schlamperei ist das Fundament, auf welcher diese Unfähigkeit auch noch hoch bezahlt wird“<sup>332</sup>. Der Verleger Unseld reagiert: „[...] auch ein Verleger ist ein Mensch. Auch er braucht seine Streicheleinheiten. Wenn er nur geprügelt wird, wie ein Hund geprügelt wird, dann kann er ja nur noch hündisch werden [...]“<sup>333</sup>. Diese Auseinandersetzung könnte Bernhard zu der doppelten Hinrichtung inspiriert haben. Über das fertige Stück äußert sich Unseld in dieser Hinsicht nur mit der Bemerkung: „Es ist auch ein Verleger mit von der Partie [...]“<sup>334</sup>.

Bloemsaat-Voerknecht hat in Bezug auf das Stück *Der Ignorant und der Wahnsinnige* festgestellt, dass die „Puppenhaftigkeit“ der Königin immer wieder betont wird<sup>335</sup>, und zieht Parallelen zu *Hoffmanns Erzählungen* von Offenbach bzw. zum *Sandmann* von E.T.A. Hoffmann. In diesen Werken glauben die Titelhelden Hoffmann bzw. Nathaniel (die allerdings eine Zauberbrille bzw. ein

---

<sup>328</sup> Vgl. ebda

<sup>329</sup> Schopf, Wolfgang. In: „So müßte ich ein Engel und kein Autor sein“ Adorno und seine Frankfurter Verleger. Anhang. Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main, 2003, S. 705

<sup>330</sup> Vgl. [http://www.suhrkamp.de/suhrkamp-verlag/verlagsgeschichte\\_66.html](http://www.suhrkamp.de/suhrkamp-verlag/verlagsgeschichte_66.html), Zugriff 8.3.2013, 10.25

<sup>331</sup> Vgl. Bernhard Thomas. Siegfried Unseld. Der Briefwechsel. S.457

<sup>332</sup> Ebda, S.476

<sup>333</sup> Ebda, S. 477

<sup>334</sup> Ebda, S.493

<sup>335</sup> Vgl. Bloemsaat-Voerknecht, S.88

Taschenperspektiv tragen), eine lebendige Frau vor sich zu haben und verlieben sich in sie, nicht zuletzt deswegen, weil sie ihnen scheinbar teilnahmsvoll zuhört. Tatsächlich handelt es sich um eine kunstvoll angefertigte Puppe. Auch die Puppen in den *Berühmten* lauschen, wie die Sprecher annehmen, teilnahmsvoll ihrem Redefluss. Dass sie selber nichts zur Unterhaltung beitragen, ist unwichtig. Das Schweigen wird als Zustimmung aufgefasst. Solange die „Puppenhaftigkeit“ der Vorbilder nicht erkannt wird, werden sie mit Hochachtung und Verehrung behandelt. Die Erste Szene nach dem zweiten Vorspiel trägt wieder den Titel „Die Perfidie der Künstler“: „*Die Vorbilder, als Gemälde an den Wänden/Alle Schauspieler, jeder unter dem Portrait seines Vorbildes, in Fauteuils*“<sup>336</sup>. Die Vorbilder haben sich also von den Nachfahren distanziert, sie hängen als eine Art Ahnengalerie an der Wand. Sie verlieren eine Dimension und werden zu „einem flachen Abbild“<sup>337</sup>.

Die Salzburger Saison scheint sich dem Ende zuzuneigen, (beinahe schon Herbstluft<sup>338</sup>). Das Wetter ist günstig: „Die Vorstellung findet statt“<sup>339</sup>. Dies wird vom *Bassisten* geäußert, verweist aber auf eine Standardphrase in Salzburg: „Kann der *Jedermann* vor dem Dom stattfinden?“ Seit der Uraufführung der *Berühmten* haben sich die Freiluftaufführungen von Opern an verschiedenen Orten (mit Ruinen, Schlössern, Steinbrüchen etc.<sup>340</sup>) noch vermehrt, die schon aus akustischen Gründen nicht unbedingt eine Freude für Musikfreunde sind. „[...] sie ist in jedem Fall minderwertig/der Wind zerzaust die Musik in die Luft“<sup>341</sup>. Der *Bass* lehnt diese Art der Aufführung ab: „Ich hasse diese Freiluftopern“<sup>342</sup>. Diese Äußerung wird wiederholt „Ich hasse nichts so sehr/als diese Freiluftopern“<sup>343</sup>.

Zu dem Thema Festspiele (Musiktage etc.) hat Bernhard schon im zweiten Vorspiel eine kleine Bosheit eingebaut, die auf Carl Zuckmayer hinweist.

---

<sup>336</sup> *Stücke 2*, S.163

<sup>337</sup> Vgl. Bloemsaat-Voerknecht. S. 144

<sup>338</sup> *Stücke 2*, S.164

<sup>339</sup> *Stücke 2*, S.163

<sup>340</sup> *Kapellmeister*: *Es gibt bald keinen Hinterhof mehr in dieser Stadt in welchem nicht eine Oper aufgeführt wird.* *Stücke 2*, S.168

<sup>341</sup> *Stücke 2*, S.168

<sup>342</sup> *Stücke 2*, S.164

<sup>343</sup> *Stücke 2*, S.168

## Zuckmayer - Exkurs

Der *Kapellmeister* erzählt von einem Kollegen, den er in Bad Segeberg trifft.<sup>344</sup> Diese Stadt verdankt ihre Berühmtheit den Karl May-Festspielen, auf die auch auf der Homepage hingewiesen wird.<sup>345</sup> Hier kann eine versteckte Anspielung Bernhards auf Carl Zuckmayer entdeckt werden, der Karl May so schätzte, dass er seine Tochter sogar „Maria Winnetou“ taufen ließ<sup>346</sup>. Wie schon erwähnt unterstützten Carl und Alice Zuckmayer Bernhards Großvater Freumbichler, um dessen Roman *Philomena Ellenhub* herauszubringen. Später verschaffte Frau Zuckmayer Thomas Bernhard die Möglichkeit eines Vorsingens, wie Bernhard seinem Verleger Unseld erzählte<sup>347</sup>. Carl Zuckmayer selbst intervenierte bei Josef Kaut, dem Chefredakteur des SPÖ-Organs *Demokratisches Volksblatt*, und Bernhard erhielt den Posten als Gerichts- und Lokalreporter<sup>348</sup>. Direkt erwähnt hat Bernhard Carl Zuckmayer selten. In einem Gespräch mit André Müller beschreibt Bernhard den ehemaligen Gönner als eher schwächlichen Menschen:

„[...] wenn ich mir den Zuckmayer vorstelle, der immer gezittert hat und eigentlich zum Umblasen war, der hat sein Heil immer in Indianern gesucht und Rothäuten und Räuberhauptmännern, aber selber war er wie Espenlaub [...]“<sup>349</sup>

Thomas Bernhard scheint ein zwiespältiges Verhältnis zu Carl Zuckmayer gehabt zu haben. In *Ein Kind* wird nur von dem „berühmten Schriftsteller“ gesprochen, der „ihm [d.i. Bernhards Großvater] zu seinem ersten und einzigen Erfolg verholfen hatte“<sup>350</sup>. In diesem autobiographischen Werk berichtet Bernhard auch, dass sein Großvater „[...] einen Roman verlegt habe, auf eigene Kosten, der Titel lautete Ulla Winblatt, aber dieses Buch sei [...] von der großen Ziege aufgefressen worden [...]“<sup>351</sup>. Auch hier besteht ein möglicher Zusammenhang mit Zuckmayer, der das

---

<sup>344</sup> Stücke 2, S.144

<sup>345</sup> <http://www.bad-segeberg.de/index.phtml?mNavID=1845.62&La=1> Zugriff 22.5.2012, 18.23

<sup>346</sup> Vgl. Herder-Zuckmayer, Alice. *Genies sind im Lehrplan nicht vorgesehen*, Fischer Taschenbuchverlag, Frankfurt/Main, 1981, S.164

<sup>347</sup> Unseld. S.273

<sup>348</sup> Vgl. Strasser, Christian. *Carl Zuckmayer*. S.1316

<sup>349</sup> Müller, André, *im Gespräch mit Thomas Bernhard*, S.62

<sup>350</sup> Vgl. Bernhard, Thomas. *Ein Kind*. S.102

<sup>351</sup> Vgl. *Ein Kind*. S.66

Stück *Ulla Winblad oder Musik und Leben des Carl Michael Bellmanns*<sup>352</sup> verfasste.  
[Wenn auch der Nachname der Titelfigur unterschiedlich geschrieben ist.]

Bernhard hat sich gegenüber Siegfried Unseld und Karl Ignaz Hennetmaier dahingehend geäußert, dass die Schilderung seiner Kindheit durch Zuckmayer nicht zutreffend sei. Seine Kindheit sei nicht unglücklich gewesen.<sup>353</sup>

Zuckmayer schreibt in seiner *Henndorfer Pastorale* tatsächlich über Johannes Freumbichler und dessen Enkel Thomas Bernhard:

„Bei Seekirchen aber, kurz vor dem Ortsanfang, lebte in seinen ärmlichen, winters nur mit einem kleinen Holzofen zu heizenden Häuschen, der schon ergraute, doch immer noch unbekannte Epiker Johannes Freumbichler, der in Henndorf aufgewachsen war und in seinem Werk *Philomena Ellenhub* stilistisch den bäuerlichen Unterglasbildern vergleichbar, dem Volk und der Landschaft seiner Heimat ein wunderbares Denkmal gesetzt hat. Dort, in jenem Seekirchner Häuschen, krabbelte damals ein kleiner Knabe, sein Enkel, herum. Er hieß Thomas Bernhard und ist eine der markantesten Gestalten der neuen Literatur geworden. Auch er war als Kind in der Wiesmühle zu Gast, und das muss einer der seltenen Lichtblicke in seiner, sonst eher beschatteten Jugend gewesen sein, denn er bekam dort, wie er uns später gern erzählte, heiße Schokolade und Schlagobers.“<sup>354</sup>

Thomas Bernhard wollte, dass die ihn betreffende Passage in Zuckmayers Buch gestrichen werden sollte.<sup>355</sup>

Seine Empörung scheint nicht ganz verständlich, da obiges Zitat Großvater und Enkel sehr freundlich beschreibt und sogar die künstlerische Bedeutung beider Schriftsteller hervorhebt. Aber wenn man Bernhards eigene Darstellung seiner Kindheit, die nur scheinbar biographisch ist, der Aussage Zuckmayers gegenüberstellt, die ein realistischeres, wenn auch idyllisches Bild zeichnet, können Zuckmayers Worte als Eindringen in einen sehr persönlichen Bereich aufgefasst werden, das Bernhard natürlich ablehnte.

Siegfried Unseld hält aber auch fest, dass für das Jahr 1974 ein Zuckmayer-Stück im Gespräch für eine Aufführung während der Salzburger Festspiele war<sup>356</sup>. Diese Aufführung wurde dann auf 1975 verschoben, wie Bernhard in den *Salzburger*

---

<sup>352</sup> Zuckmayer, Carl. *Werkausgabe 9, Stücke 3*. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt/Main, 1976, S.140

<sup>353</sup> Vgl. Mittermayer, Winkler, *Dramen I*, S.517

<sup>354</sup> Zuckmayer, Carl. *Henndorfer Elegie*. S31

<sup>355</sup> Vgl. Huber, Mittermayer, *Werke 10*

<sup>356</sup> Vgl. Unseld, S.381

*Nachrichten* las, also für ein Jahr, für das ein Bernhard-Stück vorgesehen war. Bernhard wurde sehr wütend<sup>357</sup>.

Andererseits war Bernhard sehr erfreut, als er von einer Aussage Zuckmayers erfuhr, der *Die Jagdgesellschaft* ungemein lobte:

„Es ist ein grandioses Stück. Seit Strindbergs Kammerspielen habe ich nichts mehr von ähnlicher dramatischer Dichte und Bannkraft gelesen. Und von einem Theatersinn ohnegleichen. Selbst ein Mann, der nur im Ofen Holz nachlegt wird darin eine Rolle sein, um die sich die Schauspieler schlagen müssen.“<sup>358</sup>

Auch in *Die Jagdgesellschaft* finden sich Spuren von Zuckmayers Henndorfer Kreis; die *Generalin* „lernt ein sogenanntes Weihnachtsspiel ein“<sup>359</sup>. Möglicherweise greift dies auf eine Erinnerung von Bernhards Großeltern zurück: „Weihnachten verbrachten Freumbichlers mit den Zuckmayers; sie nahmen als Gäste an dem von Alice alljährlich inszenierten Weihnachtsspiel teil“<sup>360</sup>.

Nach Carl Zuckmayers Tod (18.1.1977) wurde Bernhard gebeten, bei einer Gedenkstunde eine Rede zu halten. Laut Siegfried Unseld ein typischer Thomas Bernhard-Text: „er [Bernhard] liebte Zuckmayer und Zuckmayer liebte ihn. Kein anderer habe so großes Verständnis für seine Prosa gehabt wie Zuckmayer, meinte Bernhard. Aber der Widerspruch (der innere Widerspruch) zwischen ihm und Zuckmayer ist eklatant“<sup>361</sup>.

Dieser Exkurs soll zeigen, dass es – wenn auch Bernhard Zuckmayer zwiespältig gegenüber stand – scheint, dass Zuckmayers Künstlerrunde in Henndorf als mögliches Vorbild für *Die Berühmten* angesehen werden könne.

Bernhard nennt die erste Szene, wie auch das erste Vorspiel „Die Perfidie der Künstler“. Die Ausgabe des Duden von 2006 erklärt „Perfidie“ mit „Niedertracht/Gemeinheit“. Diese Gemeinheit hat sich aber gegenüber dem Vorspiel gewandelt. Es werden kaum mehr (natürlich abwesende) Kollegen attackiert. „Jetzt werden keine mokanten Künstleranekdoten mehr erzählt wie bei dem ersten Treffen.

---

<sup>357</sup> Vgl. Unseld, S.381

<sup>358</sup> Vgl. Unseld, S.397

<sup>359</sup> *Stücke 1*, S.232

<sup>360</sup> Strasser, *Zuckmayer*, S.162

<sup>361</sup> Vgl. Unseld, S.513

Was früher angeprangert wurde, wir nun unverhohlen als Tugend deklariert<sup>362</sup>. Die Künstler stehen gewissermaßen zu den eigenen Schwächen. Der Regisseur attestiert allen Künstlern eine gewisse Geldgier:

„Der bescheidene Künstler  
ist ein Volksmärchen  
Der große Künstler fordert  
und er kann nicht genug fordern [...]“<sup>363</sup>

Auch diese Aussage muss relativiert werden. Die geforderten Gagen sagen etwas über den Marktwert eines Künstlers aus. Ileana Cotrubas hat zugegeben, dass manche Gagen viel zu hoch seien, aber auch, dass sie sich es nicht habe leisten können, sich mit niederen zu begnügen:

„Man kann mit weniger Geld leben. Aber wir brauchen so viele Sachen, Hotel, man isst immer im Restaurant. [...] wenn ich sage, ich würde für weniger Geld singen, dann werden die Leute denken, das bedeutet, ich bin überhaupt nicht mehr gut.“<sup>364</sup>

Die immer höher werdenden Gagen eines Künstlers werden auch von *Vater* und *Doktor* in *Der Ignorant und der Wahnsinnige* angesprochen:

„Vater: vergrößert sich die Gage.  
Doktor: natürlich  
vergrößert sich die Gage“<sup>365</sup>

Aber die *Königin* wird durch die Villen und die vielen Häuser unglücklich.<sup>366</sup> *Die Berühmten* dagegen haben keine Probleme mit dem angehäuften Reichtum, der ihre Berühmtheit ja bestätigt.

Der *Bassist* hat, um ein Hochhaus vor seinem Sommersitz zu verhindern, nicht nur den Bürgermeister und das Staatsratskollegium bestochen<sup>367</sup>, sondern auch:

„[...] die Festspieldirektion erpresst, wenn das Hochhaus gebaut wird habe ich klargemacht  
singe ich keinen Ton mehr  
Das Hochhaus ist nicht gebaut worden  
Da habe ich in aller Deutlichkeit gesehen  
wie mächtig ein Künstler sein kein kann“<sup>368</sup>.

---

<sup>362</sup> Huntemann Willi. *Artistik und Rollenspiel das System Thomas Bernhard*. Königshausen & Neumann, Würzburg, 1990. S. 141

<sup>363</sup> *Stücke 2*, S. 170

<sup>364</sup> Cotrubas, Ileana, *Nicht nur Tenöre*, 1986, S.31

<sup>365</sup> *Stücke 1*, S.143

<sup>366</sup> *Vgl. Stücke 1*, S.143

<sup>367</sup> *Stücke 2*, S.174

<sup>368</sup> *Stücke 2*, S.174

Dass der „bescheidene Künstler ein Volksmärchen ist“ bestätigt auch der *Bassist*

„Alle die wir hier sitzen  
sind berühmt  
wir sind vielleicht sogar die Berühmtesten  
wir s i n d die Berühmtesten“<sup>369</sup>

Schon in *Die Macht der Gewohnheit* wird die „Perfidie der Künstler“ angesprochen:

„Caribaldi:  
[...] Wenn die Leute sich einen Namen gemacht haben  
verlangen sie Geld/und Hochachtung  
immer mehr Geld  
und immer mehr Hochachtung  
Die Künstler erpressen mit ihrer Kunst  
wenn das nich d i e Perfidie ist  
Plötzlich fallen einen die Künstler an  
mit ihren Forderungen  
*zupft kurz zweimal am Cello*  
selbst das Genie  
wird noch einmal größenwahnsinnig  
wenn es ums Geld geht“<sup>370</sup>

Hier hat Thomas Bernhard scheinbar selbst den Schlüssel für *Die Berühmten* geliefert. Berühmte Künstler werden größenwahnsinnig und geldgierig. Aber auch hier ist Vorsicht bei voreiligen Schlüssen geboten. Denn *Caribaldi* beendet seinen Monolog mit den Worten: „Ein Dummkopf/der heute noch einem Künstler glaubt/ein Dummkopf“<sup>371</sup>.

Um die zweite und letzte Szene einzuleiten, überlegt der *Regisseur*:

„[...] dass wir auch einen Adler unter uns haben  
oder jedenfalls einen Hahn  
einen Hahn hören Sie  
Hahn oder Adler  
und eine Reihe anderer Tiergeschöpfe  
denn auf jeden von uns passt ein Tiergeschöpf  
Da saß ich und dachte die ganze Zeit  
wer unter uns was für ein Tier ist im Grunde [...]“<sup>372</sup>

Die Gedankenlinie vom freifliegenden Adler zum Hahn ist gewagt. Vielleicht sollte eine imponierende Vogelfigur gefunden werden. Auch ein, den Hühnerhof

---

<sup>369</sup> *Stücke 2*, S.180, Hervorhebung durch den Autor

<sup>370</sup> *Stücke 1*, S.285f, Hervorhebung durch den Autor

<sup>371</sup> *Stücke 1*, S.286

<sup>372</sup> *Stücke 2*, S.184f

beherrschender, Hahn beeindruckt, wenn auch nicht in dem Maße wie der in den Lüften schwebende Adler. Es gibt aber noch Bezüge innerhalb Bernhards Werk. In den *Berühmten* wird der „krächzende Hahn“ in Bezug auf Julius Patzak verwendet.<sup>373</sup> Vielleicht hat Bernhard mit der Assoziation Hahn-Misthaufen gespielt. In *Der Ignorant und der Wahnsinnige*, einem Stück welches vor den *Berühmten* uraufgeführt wurde und in dem Salzburger Notlichtskandal gipfelte, vergleicht der *Doktor* die Kultur mit einem Misthaufen:

„Wir sehen einen theatralischen Künstler  
wir hören eine geschulte Stimme  
eine Koloratursopranistin  
geehrter Herr  
auf einem Misthaufen  
geehrter Herr  
die Kultur ist ein Misthaufen  
auf welchem die Theatralischen  
und die Musikalischen  
gedeihen  
aber es ist ein Misthaufen [...]“<sup>374</sup>

## ZWEITE SZENE – DIE OFFENBARUNG DER KÜNSTLER

Dieser Name „Die Offenbarung der Künstler“ bezieht sich auf die „Apokalypse (griechisch ‚Enthüllung‘ oder ‚Erscheinung‘). Im engeren Sinne versteht man darunter die Offenbarung des Johannes.“<sup>375</sup> Bei Bernhard besteht die Offenbarung darin, dass sich die Künstler Tiermasken aufsetzen. Man könnte dies als eine Umkehr der Demaskierung bezeichnen. Wenn, etwa bei einem Maskenball, die Masken abgenommen werden, kommt der wahre Mensch zu Tage. Bernhard dreht diese Konvention um: Die Offenbarung zeigt, dass bisher keine „echten“ Menschen die Bühne bevölkerten:

„Die Maske sollte deshalb eigentlich „Anti-Maske“ heißen, denn wenn jemand eine Maske trägt, sieht man etwas an ihm, was man sonst nur sehr selten zu sehen bekommt. Eine Maske ist ein vollkommenes Porträt, das Porträt einer Seele.“<sup>376</sup>

---

<sup>373</sup> *Stücke 2*, S.134

<sup>374</sup> *Stücke 1*, S.156

<sup>375</sup> *Knaurs grosser Bibelführer*, S.48

<sup>376</sup> Kupferblum, Markus. „Menschen, Masken, Charaktere. Die Arbeit mit Masken am Theater“. In: Ausstellungskatalog „Die Macht der Maske“ Johanneum, Graz. Kreissl, Eva (Hg.). Bibliothek der Provinz, Weitra, 2007, S.165

Bernhard hat auch in *Minetti* das Thema „Maske“ verwendet. (die Uraufführung von *Minetti* erfolgte am 1. September 1976, also im gleichen Jahr wie die Uraufführung von *Die Berühmten*). „Minetti [...] In diesem Koffer/ist Lears Maske/von Ensor persönlich“<sup>377</sup>.

Aber auch schon in *Ein Fest für Boris* (1970) muss Johanna eine Maske in Form eines Schweinskopfs tragen:

„Die Gute [...] Ich habe gar nicht bemerkt/dass Sie Ihre Maske/heruntergenommen haben [...] *Johanna kommt zurück, sie hat jetzt einen Schweinskopf auf*“<sup>378</sup>

Den Hahnenkopf trägt der *Kapellmeister*. Wenn man verschiedene Redensarten überlegt fällt einem „der Hahn im Korb“ ein, aber auch „stolziert wie ein Gockel“. Man kann den Dirigenten vor sich sehen, wie er gravitatisch zu seinem Pult schreitet und die Herrschaft über die anderen Musiker übernimmt. Adorno hat Kapellmeister wenig freundlich beschrieben:

„Während der Dirigent als Bändiger des Orchesters agiert, meint er das Publikum, nach einem Verschiebungsmechanismus, der auf der politischen Demagogie nicht fremd ist. [...] Er symbolisiert Herrschaft auch durch seine Tracht, in eins die der Herrenschaft und des peitschenschwingenden Stallmeisters im Zirkus; freilich auch die der Oberkellner, schmeichelhaft für die Zuhörer: solch ein Herr und unser Diener, mag ihr Unbewusstes registrieren.“<sup>379</sup>

Und natürlich hat der Hahn auch einen biblischen Bezug: Der dreimalige Hahnenschrei – die Kunst ist endgültig verraten<sup>380</sup>. Dieser Verrat gipfelt in der letzten Szene des Stücks „Die Stimmen der Künstler“:

„*Alle wie in der vorangegangenen Szene mit ihren sich mehr und mehr steigernden, bald unterträglich lauten Tierstimmen aus vielen Lautsprechern von allen Seiten aufstehend von ihren Sesseln und sich zutrinkend und über allen diesen Tierstimmen das dreimalige schneidene Kikeri des Hahns*“<sup>381</sup>

Dass der *Bassist* einen Ochsenkopf bekommt, ist für den Sänger, der „zum zweihundertstenmal den Ochs singt“<sup>382</sup>, fast selbstverständlich. Der Katzenkopf der

---

<sup>377</sup> Stücke 2, S.209

<sup>378</sup> Stücke 1, S.33

<sup>379</sup> Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, S.294

<sup>380</sup> Vgl. Huntemann, S.141

<sup>381</sup> *Die Berühmten*, S.202

<sup>382</sup> Stücke 2, S.124

*Sopranistin* wird schon früher von dem Bassisten erklärt: „Eine kleine Katze/Sie kennen sie nicht ganz meine Herrschaften/eine Katze ist sie eine Katze“<sup>383</sup>

Der Kuhkopf der *Schauspielerin* und der Ziegenkopf der *Pianistin* können eine Bosheit des Autors sein.

Es bietet sich hier aber Gelegenheit für eine kleine Gedankenspielerei. Das Werk von Johannes Freumbichler (vgl. Exkurs Zuckmayer) wurde von „der großen Ziege“<sup>384</sup> gefressen. Die Uraufführung von Zuckmayers ähnlich klingendem Werk wurde von den Nationalsozialisten verhindert. Elly Ney war eine begeisterte Nationalsozialistin und das Vorbild der *Pianistin* in Bernhards Stück. Diese *Pianistin* bekommt vom Autor einen Ziegenkopf. Aber auch mit Zuckmayer lässt sich eine Verbindung zu Ziegen herstellen. In einer Bildbiographie findet sich die Abbildung des Dichters in seinem amerikanischen Exil mit „seinen beiden ‚Urziegen‘“.<sup>385</sup>

Der Fuchskopf des *Verlegers* wird von Bernhard erklärt: „Bassist zum Verleger [...] Schlauer Fuchs“<sup>386</sup>.

Die Köpfe der anderen Figuren erschließen sich erst durch den *Bassisten*, der die anderen in der ihnen eigenen „Tiersprache“ anredet:

„*Bassist* [...] bellt den Tenor an/grunzt gegen den Regisseur[...]“<sup>387</sup>

Ob der Schweinskopf für den *Regisseur* einen bestimmten Vertreter dieses Fachs kennzeichnen soll, wird wohl ein Geheimnis bleiben. Die Hundemaske für den *Tenor* zeigt möglicherweise eine gewisse Geringschätzung dieses Stimmfachs. (Hunde sind in der allgemeinen Wahrnehmung treue Geschöpfe, die man für bestimmte Fertigkeiten dressieren kann.) Thomas Bernhard hat auch sicher gewusst, dass es in Opernkreisen Witze über dumme Tenöre gibt. „Tenöre vor allem gelten als Wahrzeichen der Dummheit schlechthin [...]“<sup>388</sup>. Der Tenor Peter Schreier hat sich mit diesem Vorurteil auseinandergesetzt:

„[...] dass in der Vergangenheit immer wieder einmal außerordentliche Stimmbegabungen wie Meteore am Opernhimmel aufstrahlten und häufig genug auch rasch wieder verblassten. Diese Leute hatten irgendwelche Berufe ausgeübt, ehe jemand ihr Naturtalent entdeckte. [...] solche Stimmwunder wurden oft im ‚Schnellverfahren‘ zu Bühnensängern entwickelt und dann von

---

<sup>383</sup> *Stücke 2*, S. 140

<sup>384</sup> *Ein Kind*, S. 66

<sup>385</sup> Reindl, Ludwig Emanuel. *Zuckmayer eine Bildbiographie*. Kindler Bildbiographie, München, 1962. S. 59

<sup>386</sup> *Stücke 2*, S. 197

<sup>387</sup> *Stücke 2*, S. 198

<sup>388</sup> Kuhn, Gudrun, S. 24

einem Theater sofort engagiert und groß herausgebracht. Gesangstalente dieser Provenienz besaßen – historisch bedingt – häufig eine geringe Allgemeinbildung und kaum Notenkenntnisse, was dem alten Vorurteil natürlich neue Nahrung gab. [...] Doch schon in der Frühzeit des Gesanges wurden gerade die hohen Stimmen, der Tenor genauso wie etwa der Koloratursopran, mit besonders virtuosen Aufgaben betraut, sie waren – und bleiben – die Primadonnen in der Welt des Gesanges. Insofern konzentrierte sich die Aufmerksamkeit des Publikums vor allem auf die Vertreter dieser Stimmfächer, und darum wurde wohl auch der ‚dumme Tenor‘ rasch zum Gegenstand des Volkswitzes.“<sup>389</sup>

Diese „Primadonnen in der Welt des Gesanges“ werden von Bernhard, der selbst Bass-Bariton war, nicht wahrgenommen, für ihn ist „Bassist der König unter den Opernkünstlern.“<sup>390</sup>

Es scheint, dass Bernhard seinen Sängerfiguren keine besonders hohe Intelligenz zugesteht. In *Die Berühmten* setzt sich keiner der Sänger mit Fragen der Interpretation auseinander. Auch die *Königin (Der Ignorant und der Wahnsinnige)* liefert lediglich ihre Koloraturen ab. Die Geistesmenschen in Bernhards Stücken haben den Sängerberuf hinter sich gelassen, wenn auch nicht immer freiwillig. Bevor auf der Bühne das Chaos ausbricht gibt der *Verleger* seiner Geringschätzung der reproduzierenden Künstler Ausdruck: „Die Dichtung/ist dem interpretierenden Volk/unerreichbar“<sup>391</sup>. Darauf kann der *Bassist* „mit beiden Fäusten auf die Tischplatte schlagend“<sup>392</sup> nur mehr „Champagner/Champagner/Champagner“<sup>393</sup> rufen

### DRITTE SZENE – DIE STIMMEN DER KÜNSTLER

„Das Stück endet mit einer Kakophonie von Tierstimmen. „[...] die sich mehr und mehr steigern und unerträglich laut werden [...] und über allen diesen Tierstimmen das dreimalige schneidende Kikeriki des Hahns.“<sup>394</sup>

Die vorige Szene „Die Offenbarung der Künstler“, demonstrierte die Apokalypse, also Enthüllung. Jetzt zeigen jetzt die Künstler ihre wahren Stimmen und Chaos entsteht. Auch hier kann wieder ein Bezug auf die Bibel hergestellt werden: „Der

---

<sup>389</sup> Schreier, Peter. *Aus meiner Sicht. Gedanken und Erinnerungen*. Paul Szolnay Verlag Ges.m.b.H., Wien/Hamburg, 1983. S. 53f

<sup>390</sup> Vgl. *Stücke 2*, S. 199

<sup>391</sup> *Stücke 2*, S. 202

<sup>392</sup> *Stücke 2*, S. 202

<sup>393</sup> *Stücke 2*, S. 202

<sup>394</sup> *Stücke 2*, S. 202

Menschensohn wird seine Engel aussenden; sie werden aus seinem Reiche alle zusammenlesen, die Ärgernis gegeben und Unrecht getan haben, und werden sie in den Feuerofen werfen; dort wird Heulen und Zähneknirschen sein“<sup>395</sup>.

Für Huntemann wird hier der Zusammenbruch der *Berühmten* dargestellt

„War die Learmaske Minettis äußeres Zeichen seiner Überidentifikation mit der Rolle, so sind hier die Künstlerpuppen vor der unwirksamen Rebellion wie die Tiermasken auf dem Höhepunkt des Ruhms Indizien mangelnder Identität als Künstler.“<sup>396</sup>

Adorno betrachtete den in den *Berühmten* viel zitierten *Rosenkavalier* im Hinblick auf den Unwillen des Publikums, moderne Musik zu akzeptieren „als letztes Werk der Gattung, das es zu breiter Popularität brachte und zugleich, oberflächlich wenigsten, dem Standard der kompositorischen Mittel seiner Entstehungsjahre genügte.“<sup>397</sup> Auch der Komponist Ernst Krenek fand, dass der *Rosenkavalier* einen Rückschritt im Schaffen Richard Strauss‘ darstellt. Strauss schuf mit *Salome* (1905) und vor allem *Elektra* (1909) Neues<sup>398</sup>, kehrte mit dem *Rosenkavalier* (1911) zu konventionelleren Arbeiten zurück.

„Richard Strauss vollzieht die auffallendste Wendung, wenn er den heiligen Jochanaan, der schon vorher gelegentlich eher einem Stammgast im Schwarzen Walfisch zu Askalon geglichen hatte als einem Rufer in der Wüste, ins Lerchenauische versetzt und die walzende Chrysothemis ins neue Stadtpalais auf der Wieden heimführt. Die hysterische Klytemnästra ist vergessen, und die lästigen fünf Juden hat der Schönberg geholt.“<sup>399</sup>

Der *Rosenkavalier* stellt also gewissermaßen einen Endpunkt der Operngeschichte dar, vielleicht wollte Bernhard in *Die Berühmten* das Ende der Opernwelt darstellen oder zumindest den Niedergang der künstlerischen Integrität der Salzburger Festspiele. Dieser Niedergang wurde schon im Jahr 1970 anlässlich des fünfzigjährigen Bestehens dieser Festspiele von Gerhard Brunner beschworen:

„Wann hebt sich der Vorhang zum letzten Akt des Trauerspiels Salzburg? Wird die Betriebsamkeit eines hektischen Jubiläumssommer, der durch Quantität wettzumachen sucht, was an Qualität fehlt, noch ein mal darüber

---

<sup>395</sup> Matthäus, Kapitel 13, <http://www.bibel-lesen.com/index.php/bibeln-und-bibles-auf-bibel-lesen-com/deutschsprachige-bibeln-auf-bibel-lesen-com/gruenewaldbibel-2>, Zugriff 16.3.2014, 10:00

<sup>396</sup> Huntemann. *Artistik und Rollenspiel*. S. 140

<sup>397</sup> Adorno, *Dissonanzen*, S. 255

<sup>398</sup> Vgl. Krenek, Ernst. „Es rieselt, es knistert, es kracht. Wie neu war die Musik um 1900? Europaverlag, Wien, München, 1984. S.292f

<sup>399</sup> Krenek, Ernst. „es rieselt, es knistert es kracht. Wie neu war die Musik um 1900? S.292f

hinwegtäuschen können, was krank und schwach der vermeintliche Koloss Salzburger Festspiele in Wahrheit ist.“<sup>400</sup>

Der *Rosenkavalier* erfreut sich beim Publikum noch immer höchster Beliebtheit und die Salzburger Festspiele sind noch immer das Ziel von zahlreichen Besuchern. Auch im Jahr 2012 wurde bemängelt, dass die Quantität über die Qualität hinwegtäuschen solle und dass die Strategie des Intendanten in der „Vermarktung des singulären Orts und seiner Tradition“<sup>401</sup> bestehe.

---

<sup>400</sup> Brunner, Gerhard. „Der Niedergang scheint unaufhaltsam“. *Opernwelt*, Sept. 1970

<sup>401</sup> Vgl. Reininghaus, Frieder <http://www.operundtanz.de/archiv/2012/05/berichte-salzburg.shtml> Zugriff 26.11.2012, 17:00

## Der Ignorant und der Wahnsinnige

*Der Ignorant und der Wahnsinnige* entstand vor *Die Berühmten* und thematisiert unter anderem das Schicksal einer Sängerin, die die Opernhäuser der Welt mit der Rolle der *Königin der Nacht* bereist. Während Bernhard in *Die Berühmten* die gesamte Kulturindustrie an den Pranger stellt, werden hier nebenbei die Probleme des Sängerberufs diskutiert. Auch hier finden sich wieder Bezüge zu Bernhards Leben. Auch Bernhard wollte Sänger werden und war mit den Schwierigkeiten dieses Berufs vertraut. Sänger sind unter den Musikern eine besondere Spezies. „Die Stimme ist das einzige Instrument, das Gott geschaffen hat“<sup>402</sup>. Jedes andere Instrument kann gestimmt, repariert oder im schlimmsten Fall auch ausgetauscht werden. Die Stimmbänder können zwar von Ärzten behandelt werden, aber Reparaturen (Operationen) sind riskant. Und diese Stimmbänder unterliegen, wie der ganze Mensch, Verschleißerscheinungen, denen ihr Besitzer ausgeliefert ist. Diese Ausgeliefertsein an Stimmbänder hat Teresa Berganza beschrieben:

„Es ist ein Zustand wie eine Besessenheit: ich hatte immer Angst, meine Stimme nicht mehr zu haben. Daher probe ich jeden Morgen. Selbst nachts stehe ich auf, gehe ins Bad und probiere – und wenn ich die Note treffe, dann kann ich ruhig schlafen.“<sup>403</sup>

Sänger leben in ständiger Angst davor, dass ihr „Instrument“ nicht funktioniere und damit ihrer beruflichen Laufbahn die Basis entzogen werde. Wie groß die Angst der Sänger vor einer Erkrankung ist beschreibt Rudolf Brändle. Brändle war schon ein ausgebildeter Musiker, als er Bernhard in der Lungenheilstation Grafenhof kennenlernte<sup>404</sup>. Dort entstand eine Freundschaft zwischen den beiden Männern, deren Basis die Musik war. In Bernhards *Kälte* wird ausführlich das gemeinsame Musizieren beschrieben. Obwohl Brändles Namen nicht genannt wird fürchtete er, beim Erscheinen des Buches, dass er als der „Dirigentenfreund“ identifizierbar sei, weil dies seine Anstellung an der Wiener Volksoper gefährdet hätte.

„Ich brauchte nur an meine Kammersänger zu denken, die beim geringsten Luftzug, der sie anwehte, gleich in Hysterie verfielen. Hausverbot und

---

<sup>402</sup> Bumbry, Grace. „Der Fragebogen des August Everding“. S. 132

<sup>403</sup> Berganza, Teresa. „Der Fragebogen des August Everding“. S. 125

<sup>404</sup> Vgl. Bernhard Thomas. *Die Kälte. Eine Isolation*. S. 48

vorzeitige Pensionierung standen wie ein Menetekel über dem Abgrund, der sich vor mir auftat.“<sup>405</sup>

Auch die *Königin* hat Angst. Sie fürchtet, dass der Eiserne Vorhang herunterfallen könne. Der *Doktor* präzisiert, dass sie Angst hat, von diesem Vorhang zerquetscht zu werden.<sup>406</sup> Dies kann im übertragenen Sinn die Angst vor dem Auftritt bedeuten, aber auch in der Realität kann der Eiserne Vorhang bei unsachgemäßer Behandlung gefährlich werden. Rudolf Bing erinnert sich, dass er mit diesem Vorhang beinahe eine Sängerin bei einer Probe geköpft habe<sup>407</sup>. Später, in den *Drei Husaren*, erzählt der *Doktor*, dass „in der Metropolitanoper tatsächlich der Eiserne Vorhang heruntergefallen sei.“<sup>408</sup>

Die Angst vor einem Auftritt hat Bernhard auch in dem Roman *Der Untergeher* Ausdruck verliehen:

„Eine Konzerttätigkeit ist das fürchterlichste, das sich vorstellen lässt, gleich was für eine, spielen wir Klavier vor einem Publikum, ist es entsetzlich, ganz zu schweigen von der Entsetzlichkeit, die wir zu ertragen haben, wenn wir vor einem Publikum singen, dachte ich.“<sup>409</sup>

Vielleicht scheuten auch Bernhards gescheiterte Sänger (z. B. *Herr Meister* in *Über allen Gipfeln ist Ruh*) öffentliche Auftritte, und diese Angst könnte sie zu einem anderen Broterwerb getrieben haben; auch der *Doktor* erzählt von früheren künstlerischen Ambitionen. Vielleicht waren sie aber einfach nicht talentiert oder hartnäckig genug. Diese Gescheiterten (auch ihr Autor?) wollen sich und anderen beweisen, dass eine Laufbahn abseits der Kunst erfolgreicher sein kann und auch – wie der *Doktor* – dass der Beruf eines Opernsängers nicht erstrebenswert sei: „[...] insbesondere die Oper/geehrter Herr/ist die Hölle“<sup>410</sup>. Die „Hölle“ auch aus dem Grund, weil die berufliche Kunstaübung ein Geschäft ist, von dem nicht nur die ausübenden Künstler sondern auch die Manager, Intendanten und last not least Gesangslehrer leben (müssen).

---

<sup>405</sup> Brändle, Rudolf. *Zeugenfreundschaft*. S.23f

<sup>406</sup> Vgl. *Stücke 1*. S.138

<sup>407</sup> Vgl. Bing, Rudolf. *5000 Abende in der Oper*, S.190

<sup>408</sup> Vgl. *Stücke 1*, S.138

<sup>409</sup> *Der Untergeher*, S.160

<sup>410</sup> *Stücke 1*, S.134

## „EIN RÜCKSICHTSLOSES KIND“<sup>411</sup> – DER VATER IN DER IGNORANT UND DER WAHNSINNIGE

Auch hier wird das Thema „Krüppel“ – in Form einer Behinderung – wieder aufgenommen, wenn auch als Nebenthema. Der Vater der *Königin* ist, wie die Regieanweisung verlangt „fast blind, mit Blindenbinden und Blindenstock, trinkt aus einer Schnapsflasche“<sup>412</sup>. Es darf vermutet werden, dass der übermäßige Schnapskonsum an der Sehbinderung schuld ist. Denn wie der *Doktor* kurz darauf betont: „Darf ich Sie darauf aufmerksam machen/dass Sie seit elf Uhr vormittag/ununterbrochen trinken“<sup>413</sup>.

Die Szene spielt vor einer Opernvorstellung, also kurz vor 19 Uhr, das bedeutet, dass der *Vater* schon sehr viel Alkohol zu sich genommen haben muss. Die Aussage des *Doktors* sagt dem Zuschauer aber auch, dass die beiden Herren den Tag (d.h. ab elf Uhr Vormittag) miteinander verbracht haben. In die Ergüsse des *Doktors* sind immer wieder Szenenanweisungen für den *Vater* eingeschoben:

„Vater trinkt aus der Flasche“<sup>414</sup>, „Vater trinkt aus der Flasche“<sup>415</sup>, „Vater trinkt aus der Flasche“<sup>416</sup>, „Vater trinkt aus der Flasche“<sup>417</sup>, „Vater trinkt aus der Flasche“<sup>418</sup>, „Vater trinkt aus der Flasche“<sup>419</sup>. Der *Vater* gesteht, dass er „Zwei Flaschen/an einem Tag“<sup>420</sup> braucht.

Wenn der *Vater* nicht „aus der Flasche trinkt“, „dreht er am Lautsprecher“<sup>421</sup>, um den Verlauf der Bühnengeschehens zu verfolgen. Trotz des Schnapsverbrauchs nimmt er doch intensiven Anteil an den Auftrittsvorbereitungen der Tochter. Und der fast blinde *Vater* ist es, der daran erinnert, dass die *Königin* ihre Krone aufsetzt. „Die Krone/die Krone nicht vergessen“<sup>422</sup>.

Aber der *Vater* ist nicht nur „der Ignorant“. Das Zentrum seines Lebens ist die *Königin* bzw. deren Auftritt. Ob aus väterlicher Liebe, Stolz oder einfach, weil die Tochter seinen Lebensunterhalt bestreitet, ist letztlich gleichgültig. Die Ausführungen des *Doktors* sind für ihn wenig mehr als Hintergrundmusik, wie für

---

<sup>411</sup> Stücke 1, S.91

<sup>412</sup> Stücke 1, S.83

<sup>413</sup> Stücke 1, S.83

<sup>414</sup> Stücke 1, S.87

<sup>415</sup> Stücke 1, S.93

<sup>416</sup> Stücke 1, S.89

<sup>417</sup> Stücke 1, S.91

<sup>418</sup> Stücke 1, S.93

<sup>419</sup> Stücke 1, S.96

<sup>420</sup> Stücke 1, S.113

<sup>421</sup> Stücke 1, S.100

<sup>422</sup> Stücke 1, S.132

die Zuschauer und den *Doktor Die Zauberflöte*, die aus dem Lautsprecher klingt. Voss hat beschrieben, wie er sich einem Bernhard-Text nähert und diese Betrachtungen sind auch für die Figur des *Vaters* der *Königin* wichtig:

„Der Text ist wie eine musikalische Partitur. Mit sehr genauen Angaben über Tätigkeiten und Pausen, die die emotionellen Wechsel in der Figur bewirken sollen. Es ist sehr schwer, auf diese Regieanweisungen zu verzichten, denn sie nehmen starken Einfluss auf die Struktur des Spiels. Die emotionalen Wechsel oder die Stimmungswechsel werden oft durch die Regieanweisungen für einen Blick oder für eine körperliche Bewegung angegeben.“<sup>423</sup>

Bezüglich der Blindenbinden hat Bernhard genaue Anweisungen gegeben: „Vater beide Hände auf die Knie, so dass die Blindenbinden im Vordergrund sind“<sup>424</sup>. Der Zuschauer soll also erkennen, dass er einen Blinden vor sich hat. Nach den Worten des *Doktors*: „[...] zur Ansicht gelangt [...]“<sup>425</sup> schreibt Bernhard vor: „Vater zieht die Binden von den Armen herunter und steckt sie ein“<sup>426</sup>. Der Vater will zeigen, dass er durchaus in der Lage ist, „zur Ansicht zu gelangen“, die einem Blinden ja verwehrt wäre.

Der *Vater* lauscht zwar den Ergüssen des *Doktors*, wiederholt auch gelegentlich das letzte Wort, wie um sein Zuhören zu bestätigen, aber seine Aufmerksamkeit ist auf den Lautsprecher gerichtet und auf Geräusche von außen. Der erste Auftritt der *Vargo* kündigt sich durch keine Regieanweisung (wie etwa: „man hört Schritte“) an. Bernhards Anweisung lautet: „Vater zieht sich blitzartig die Binden auf die Arme/Frau Vargo tritt mit der Krone auf [...]“<sup>427</sup>. Der blinde *Vater* muss also die näherkommende *Frau Vargo* gehört haben. Die Blindenbinden werden erst wieder kurz vor dem Auftritt der *Königin* erwähnt. „*Schritte/Vater steckt sich die Binden ordnungsgemäß an die Arme. Frau Vargo tritt von links auf, hinter ihr die Königin* [...]“<sup>428</sup>. Zwischen diesen beiden Szenen hat der Darsteller des *Vaters* die Freiheit mit den Binden zu improvisieren.

Eingeschoben in die Tiraden des *Doktors* sind, neben Seitenhiebe auf die Trinkgewohnheiten des *Vaters*, auch kleine Hinweise auf dessen problematisches Verhältnis zu seiner Tochter:

---

<sup>423</sup> Voss Gert. „*Ich bin kein Papagei*“ – *Eine Theaterreise*. Aufgezeichnet von Ursula Voss, Styria Premium, Wien/Graz/Klagenfurt, 2011, S.212f

<sup>424</sup> *Stücke 1*, S.86

<sup>425</sup> *Stücke 1*, S.88

<sup>426</sup> *Stücke 1*, S.88

<sup>427</sup> *Stücke 1*, S.97

<sup>428</sup> *Stücke 1*, S.106

„aber ich habe Sie noch nicht ein einzigesmal  
ohne Flasche gesehen  
in den ganzen drei Jahren  
in welchen ich mit Ihnen bekannt bin  
soviel ich weiß  
trinken Sie schon ein Jahrzehnt  
und zwar von dem Augenblick an  
in welchem Ihre Tochter zum erstenmal  
öffentlich aufgetreten ist“<sup>429</sup>

Das erlaubt Rückschlüsse auf die familiären Umstände. Wollte der *Vater* nicht, dass die Tochter den Beruf einer Sängerin ergreift, aus Angst vor dem Alleinsein? Das wäre vergleichbar mit der *Mutter (Am Ziel)*. Deren Tochter „[...] hat auch jahrelang Gesangsunterricht genommen/aber dann reichte es nicht [...] Man muss damit rechnen/dass es nicht glückt [...]“<sup>430</sup>. Dieses Scheitern wird aber von der Mutter als Glück empfunden, da sie sonst allein dastünde<sup>431</sup>.

Der *Doktor*, der „vor zwanzig Jahren [...] in einer nicht unangenehmen Basstimme dilettierte“<sup>432</sup>, spricht auch die Schwierigkeit an, einen geeignet Gesangslehrer zu finden:

„[...] alle diese herrlichen Stimmen  
geehrter Herr  
die in die falschen Hände gekommen sind  
es ist Wahnsinn  
wie Hunderte von raffinierten Gesangslehrern  
vornehmlich auf unseren Akademien geehrter Herr  
Tausende schöner Stimmen ruinieren [...]“<sup>433</sup>

Auch der *Bassist (Die Berühmten)* klagt über die Ausbildung der jungen Sänger:

„Die jungen Leute  
werden von ihren skrupellosen Lehrern  
von allen diesen skurpellosen Gesangslehrern  
in den Fleischwolf hineingestoßen  
alle diese Opernhäusern sind  
ein einziger gigantischer melodramatischer Fleischwolf“<sup>434</sup>

---

<sup>429</sup> Stücke 1, S.87

<sup>430</sup> Stücke 3, *Am Ziel*, S. 350

<sup>431</sup> *Am Ziel*, S.369

<sup>432</sup> Stücke 1, S.105

<sup>433</sup> Stücke 1, S.88

<sup>434</sup> Stücke 2, S.196

Bernhard, der selbst Gesang studierte, kannte sicher die Schwierigkeiten, einen, für die eigene Stimme, geeigneten Lehrer zu finden und auch die Gefahr, den Verlockungen eines frühen Erfolgs nicht widerstehen zu können. Genau dies beschreibt Christa Ludwig, die auch unterrichtet:

„[...] und heute ist es doch so, man geht in eine Unterrichtsstunde auf eine halbe Stunde hin, man sagt, da darfst du atmen, da darfst du nicht atmen, und diesen Ton mach mehr auf U oder E oder I, und dann überlasst man diese jungen Leute wieder ihrem Schicksal. [...] Eine junge Sängerin, die wird doch sofort genommen, hingeschmissen auf eine Oper, man macht eine große Sensation, sie kriegt Film, sie kriegt Platte, sie kriegt alles mögliche, heute hier, morgen da. Und es ist sehr schwer [...] auch nein zu sagen. [...]. Und vor allen Dingen, wenn sie nicht genug Talent haben: nein zu sagen! Und nicht das Geld von ihnen nehmen! Das nämlich finde ich ein Verbrechen. Man weiß, sie können es nicht schaffen. Entweder schlechte Zähne, O-Beine oder irgend etwas, oder die Stimme ist nicht schön genug, die Musikalität nicht groß genug – dann sollte man sagen: ‚Nein, bitte lass es‘ Dazu gehört ein gewisser Mut.“<sup>435</sup>

Wie wichtig der richtige Lehrer, die richtige Lehrerin ist bestätigt auch Hans Hotter

„Ich glaube, in erster Linie ist es das Glück, an den richtigen Lehrer zu kommen. Das ist reine Glückssache, denn man kann als junger Mensch nicht beurteilen, ob einer gut oder nicht gut und möglichst gleich der erste der richtige und der einzige ist. Es passiert vielen, dass sie erst später das, was sie brauchen, bekommen. Zweitens ist es eine gewisse Einsicht, dass man zur richtigen Zeit weiß: Wieviel kann ich mir leisten, wieviel nicht? Und dann natürlich muss man halt ein bisschen richtig singen lernen. Ob das nun für jeden dasselbe System ist, das ist eine zweite Frage. Ein Sänger, der mit seiner Stimme umgehen kann, muss bei aller Hilfe, die ein Lehrer geben kann, selbst draufkommen, wie er singen muss. Und das ist bei jedem etwas anders und genau der Punkt: Solange ein Sänger nicht selbständig genug seine Stimme entwickelt, wie sie sein soll, wie sie für ihn richtig ist, kann er sich nicht halten.“<sup>436</sup>

Die *Königin* hatte Glück. Sie hatte Talent und fand die richtigen Lehrer. Aber es scheint, dass sie den Versuchungen der Intendanten erlag, die mit hohen Gagen lockten. Sie reist seit zehn Jahren mit der Rolle der *Königin der Nacht* durch die Welt und perfektioniert ihre Koloraturen, begleitet von ihrem Vater, der sich seit ihrem Erfolg der Schnapsflasche ergeben hat.

---

<sup>435</sup> Ludwig, Christa. „Nicht nur Tenöre“. 1986, S101,

<sup>436</sup> Hotter, Hans. „Nicht nur Tenöre“, 1986. S.56

Auch in der *Zauberflöte*, die im Hintergrund des Bernhard-Stücks gespielt wird, gibt es problematische Familienverhältnisse:

„[...] In der *Zauberflöte* ist der Vater Paminens schon vor langer Zeit verstorben. Den Sonnenkreis hat er jedoch Sarastro und nicht seiner Gattin, der Königin der Nacht übergeben, wodurch ihre Wut entbrannte und der Rachedanke in ihr geweckt wurde. In der Ignorant und der Wahnsinnig ist nicht der Vater, sondern seine Frau, die Mutter der Sängerin schon längere Zeit tot, und der Vater beklagt sich darüber, dass er die Last der Tochter alleine zu tragen habe, so wie die Königin der Nacht in der *Zauberflöte* sich beklagt, nun allein und um ihr Erbe betrogen dazustehen.“<sup>437</sup>

Ein weiteres „Bernhard-Thema“ ist die Perfektion, die er selbst zu erreichen versuchte, wie er in einem Gespräch mit André Müller beschreibt:

„Man will es halt immer besser und überlegter machen, das ist alles, so wie ein Tänzer immer besser tanzen will, aber das passiert ja von selber, weil jeder, ganz egal, was er macht, durch die Wiederholung zwangsweise zu einer Perfektion kommt, das ist bei einem Tischtennisspieler genauso wie bei einem Springreiter und einem Schriftsteller und einem Schwimmer und einer Bedienerin oder Putzerin.“<sup>438</sup>

Nun ist häufiges Wiederholen, also Üben, einer Tätigkeit zweifellos wichtig um diese besser zu beherrschen. Auch Künstler müssen üben, um die notwendigen technischen Fertigkeiten für ihre Kunst zu gewinnen bzw. zu erhalten. Dies wird durch die Aussagen von Sängerinnen belegt: „Natürlich geht es nicht ohne regelmäßiges Üben [...]. Die Stimmbänder sind zwei kleine Muskeln, die müssen täglich trainiert werden. Wenn man sie über längere Zeit ruhen lässt, sind sie erschlaft und müssen erst wieder aufgebaut werden“<sup>439</sup>. „Wir Sänger sind wie Leistungssportler. Wir müssen hart arbeiten, um in guter Tagesdisposition zu sein und leistungsfähig“<sup>440</sup>. „Technik ist die Grundlage von allem!“<sup>441</sup>. Mit dem Üben aber wird lediglich die handwerkliche Basis geschult, die bei einem Künstler vorausgesetzt wird. Die künstlerische Auseinandersetzung mit einem Werk kann erst dann stattfinden, wenn die nötige Technik vorhanden ist.

*Caribaldi* in der *Macht der Gewohnheit* versucht verzweifelt, eine perfekte Aufführung des *Forellenquintetts* zu erreichen. Die *Königin* hat diese Perfektion

---

<sup>437</sup> Bloemsaat-Voerknecht, S.83

<sup>438</sup> Müller, André, *Im Gespräch mit Thomas Bernhard*, S.81

<sup>439</sup> Gruberova, Edita. „Ich lasse mich nicht verführen“. In: *Mythos Primadonna*, S. 93

<sup>440</sup> Freni, Mirella. „Nicht nur Noten: Singen ist Glück“. In: *Mythos Primadonna*, S. 80

<sup>441</sup> Ludwig, Christa „Opfern für den Schönklang“, In: *Mythos Primadonna*, S. 151

bereits erreicht, wie der *Doktor* betont: „Die Stimme Ihrer Tochter/die perfekteste einerseits/makellos andererseits“<sup>442</sup>, „ein vollkommen künstlerisches Geschöpf/ein solcher zu einem vollkommenen künstlerischen/Geschöpf gewordener Mensch/der ja kein Mensch mehr ist“<sup>443</sup>. Die *Königin* ist zu einem Menschen anderer Kategorie geworden:

„Die sogenannten gewöhnlichen Menschen  
haben immer vor den Geschöpfen Angst  
geehrter Herr  
und Menschen und Geschöpfe sind zweierlei  
und was erst ein Kunstgeschöpf“<sup>444</sup>

Der *Doktor* unterscheidet zwischen Menschen, Geschöpfen und Kunstgeschöpfen. Letztere scheinen den Puppen verwandt zu sein. Die Wortkonstruktion „Kunstgeschöpf“ erlaubt eine Gedankenspielerlei. Meint der *Doktor* ein Wesen, das sich mit Kunst beschäftigt oder eine Figur, die von Menschenhand geschaffen wurde?

Die *Königin* ist so perfekt, dass sie mit der Figur der *Königin der Nacht* eins geworden ist. Und die Person ist zur Stimme geworden:

„Wenn ich denke Ihre Tochter schläft, geehrter Herr  
denke ich doch nur auf dass selbstverständlichste  
die Stimme ihrer Tochter schläft  
die Stimme“<sup>445</sup>

Adorno hat den künstlerischen Wert von Perfektion und auch die von Disziplin („Ihre Tochter ist die disziplinierteste“<sup>446</sup>) angezweifelt:

„Es herrscht eiserne Disziplin. Aber eben eiserne. Der neue Fetisch ist der der lückenlos funktionierende, metallglänzende Apparat als solcher, in dem alle Rädchen so exakt ineinandern passen, dass für den Sinn des Ganzen nicht die kleinste Lücke mehr offenbleibt. Die im jüngsten Stil perfekte, makellose Aufführung konserviert, das Werk um den Preis seiner definitiven Verdinglichung. Sie führt es als ein mit der ersten Note bereits fertiges vor: die Aufführung klingt wie ihre eigene Grammophonplatte.“<sup>447</sup>

---

<sup>442</sup> Stücke 1, S.83

<sup>443</sup> Stücke 1, S.92

<sup>444</sup> Stücke 1, S.92

<sup>445</sup> Stücke 1, S.90

<sup>446</sup> Stücke 1, S.107

<sup>447</sup> Adorno. *Dissonanzen*. S.26

Mirella Freni, eine der großen Sängerinnen der Vergangenheit, bezweifelte ebenfalls, dass durch Perfektion Kunst entsteht:

„Perfekte Technik und eine schöne Stimme sind austauschbar. Das ist aber noch keine Kunst. Natürlich sind die heutigen Sänger technisch oft sehr gut. Wir leben in einer Epoche der technischen Perfektion. Aber wo bleibt die Persönlichkeit, wo bleibt die Poesie, die Unverwechselbarkeit? Wo bleibt der Stile espressivo? Wir hören doch heute oft nur ‚plastic voices‘“<sup>448</sup>.

Genau dies hat Bernhard selbst seine Gesangslehrerin zu ihm sagen lassen: „Schöne und gute Stimmen gebe es genug, aber kaum jemals eine Persönlichkeit. Sollte ich eine solche Persönlichkeit sein? Sie hatte ja nicht gesagt, ich sei eine solche Persönlichkeit“<sup>449</sup>.

### **Die Königin der Nacht – Exkurs**

„‘O zittre nicht, mein lieber Sohn‘ mit diesen Rezitativworten beginnt der erste Auftritt der Königin der Nacht. [...] Doch die Sopranistin, die diese berüchtigt schwere Partie singen muss, wird – falls sie nicht einer unnervösen Koloraturmaschine [sic!] gleicht, was freilich auch heftige Nachteile hätte – wahrscheinlich selber ganz hübsch zittern. Die Königin der Nacht: das sind zwei rücksichtslos grausam schwere Arien, deren Koloraturen bis zum dreigestrichenen F hinaufreichen. [...] Wenn dann die Sekunden der Höchstwahrheit da sind – ist die Sängerin exponiert. Ganz allein. Einzig auf ihre geläufige Gurgel, ihre Technik, ihre Nerven angewiesen. Falls das alles freilich jemand schafft, und die Arien sind zu schaffen, dann donnert das Haus von Beifall.“<sup>450</sup>

Die Figur der *Königin der Nacht* in der *Zauberflöte* ist widersprüchlich gezeichnet.

„[...] so wird denn die Vertreterin des negativen Prinzips, die Königin der Nacht, in g-Moll als tragische Verliererin eingeführt; verwandelt sich aber noch in derselben Arie in B-Dur in einen resoluten Dämon, ist also schon nicht mehr dieselbe, um im zweiten Akt als ins Überdimensionale gesteigerter Bösewicht in d-Moll [...] zum Feind ihres erwählten Schwiegersohnes und zur Verbündeten des bösen Mohren Monostatos aufzutreten, dem sie ihre Tochter, um derentwillen sie gelitten zu haben vorgibt, als Frau verspricht.“<sup>451</sup>

---

<sup>448</sup> Freni, Mirella. „Nicht nur Noten: Singen ist Glück“ In: *Mythos Primadonna*, S.84

<sup>449</sup> *Der Keller*, S.125

<sup>450</sup> Kaiser, Joachim. *Mein Name ist Sarastro. Die Gestalten in Mozarts Meisteroper von Alfonso bis Zerlina*. Piper, München, 1991, S.156f

<sup>451</sup> Hildesheimer, Wolfgang. Mozart. Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1977, S.329

In der ersten Szene, wenn sie *Tamino* den Auftrag zur Rettung ihrer Tochter erteilt, ist das Publikum durchaus auf ihrer Seite, erst im Laufe der Oper, wenn sie ihre Mordpläne gegen *Sarastro* offenbart, ändert sich das Bild:

„Mozart konzediert der Königin der Nacht durchaus echten Schmerz, echte Mutterliebe und so weiter, aber nicht nur das, er konzediert ihr mit dem Rasen, den Koloraturen, mit der Veränderung der Tonartenfolge auch ganz andere Bereiche, extreme Wechsel. Er konzedierte, dass sie eine Souveränin ist, eine Herrscherin, eine Fürstin und zugleich eine unbeherrschte, oft sehr hysterisch wirkende, sehr eitle Frau.“<sup>452</sup>

Bei aller Wertschätzung von Mozarts Musik sind aus heutiger Sicht die Entmachtung der *Königin der Nacht* durch *Sarastro* und Sätze wie „ist ein Weib, hat Weibersinn“<sup>453</sup> oder „bewahret euch vor Weibertücke“<sup>454</sup> schwer erträglich<sup>455</sup>. Und vor allem die Meinung des edlen *Sarastro*: „[...] Ein Mann muss eure Herzen leiten, denn ohne ihn pflegt jedes Weib/aus seinem Wirkungskreis zu schreiten“<sup>456</sup>. Hier klingt *Reger* aus den *Alten Meistern* an: „[...] weil meine Frau sich unterordnete naturgemäß [...]“<sup>457</sup>. Eine feministische Deutung der Figur wäre, dass die *Königin der Nacht* in der herrschenden Männerwelt untergehen muss.

Jens-Daniel Herzog hat 2012 bei den Salzburger Festspielen *Die Zauberflöte* inszeniert. Vor der Premiere hat er in einem Interview die Familiensituation der *Königin der Nacht* in der Oper angesprochen:

„[...] eine Familie, ein Patriarch, eine First Lady. Als bei der Testamentsvollstreckung die Macht – der siebenfache Sonnenkreis – an den religiösen Berater dieses Mannes weitergegeben wird, war die Frau natürlich „not amused“. Und dann wird ihr noch das Sorgerecht für die Tochter entzogen. [...] als ehemalige First Lady inszeniert sie sich immer wieder mit Donner und Blitz, um ihre Identität, die ihr genommen wurde, zu behaupten [...]“<sup>458</sup>

Die Sängerin der *Königin der Nacht* ist zur *Königin* geworden.

„Sie hat keinen Namen, ist definiert durch die Prädikate ihrer Bühnenrolle als Königin der Nacht, ihre Familienrolle als Tochter und ihres Berufs als

---

<sup>452</sup> Kupfer, Harry. „Nicht nur Tenöre 1986“ S.102

<sup>453</sup> Zauberflöte, In: Angermüller Rudolph (Hg.) *Wolfgang Amadeus Mozart. Sämtliche Opernlibretti*. 2. Aufl. Reclam, Stuttgart, 2005, S.69

<sup>454</sup> *Zauberflöte*, S 66

<sup>455</sup> Vgl. Hildesheimer, Wolfgang. *Mozart*. S.331

<sup>456</sup> *Zauberflöte*, S.57

<sup>457</sup> Bernhard, Thomas. *Alte Meister*, Suhrkamp Taschenbuch, Frankfurt/Main, 1988, S.258

<sup>458</sup> Herzog, Jens-Daniel. „Der Standard“ 29.7.2012, S.26

Koloratursopranistin, bleibt somit ohne eigene Identität. Selbst ihre Gesichtszüge verleugnet sie.<sup>459</sup>

## **„SOLANGE ICH DIE KOLORATUREN HERAUSBRINGE TRETE ICH AUF“<sup>460</sup> – EINE KARRIERE?**

Eine Sängerin, die mit ihren Koloraturen kämpft: Dieses Thema hat Bernhard schon 1960 in dem Stück *Frühling* aufgenommen. Die Personenliste dieses Stücks weist neben einem Arzt (der schließlich den Totenschein für die Sängerin ausstellt), auch ein Stubenmädchen, eine Hausfrau und zwei Leichenträger auf. Diese Sängerin liegt auf dem Totenbett und denkt über „die Arie und den Ton, den sie niemals erreichen konnte“<sup>461</sup> nach. Damit beschreibt Bernhard ein anderes Sängerschicksal. Eine Sängerin, die über Nicht-Erreichtes, über Töne, die außerhalb ihres Könnens lagen, sinnt. Diese Sängerin stirbt an den nicht erreichten Koloraturen.

Die *Königin* hat ihre Arien und ihre Spitzentöne in absoluter Perfektion erreicht.

Aber auch auf sie wartet ein Arzt, der schon die Obduktion plant.

Die *Königin* erscheint sehr spät zur Vorstellung. Sie verlässt sich auf die Geschicklichkeit von *Frau Vargo*; die macht „kurzen Prozess mit den Kostümen“<sup>462</sup>. Eine weitere Vorbereitung auf den Auftritt, wie zum Beispiel Einsingen, ist für die *Königin* nicht nötig: „im Stiegenhaus ein paar Koloraturen/wie Sie wissen/ein paar Schritte/und ihre Tochter ist da“<sup>463</sup>. Die Koloraturen sitzen (noch?). Schon in den ersten Sätzen des Doktors wird eine Schwächung der Stimme angedeutet „Ermüdungserscheinungen in der Rachearie“<sup>464</sup>, doch schon im nächsten Satz „keinerlei Ermüdungserscheinungen in der Rachearie“<sup>465</sup>. Der Doktor zitiert hier aus Kritiken, die nicht objektiv sein müssen. Aber ein leichter Zweifel an der Perfektion der *Königin* wird gesät. Und es wird ein Grund für die Verspätung der *Königin* gegeben. Fürchtet sie die Koloraturen, oder ist sie von dem ewig Gleichen schon so ermüdet (gelangweilt?), dass sie nur die Spitzentöne abliefern will, um dann wieder zu verschwinden?

---

<sup>459</sup> Kuhn, Gudrun. „Schaljapin. Eine Überforderung“, S.139

<sup>460</sup> Stücke 1, S.116

<sup>461</sup> Vgl. Werke 15, S. 81ff

<sup>462</sup> Stücke 1, S.107

<sup>463</sup> Stücke 1, S.101

<sup>464</sup> Stücke 1, S.84

<sup>465</sup> Stücke 1, S.84

Gerade die Partie der *Königin der Nacht* ist eine der schwierigsten der Opernliteratur und wird auch vom Publikum nur daran gemessen, ob die hohen Töne von der Interpretin geschafft werden:

„Das hier zunächst vom Gesangstechnischen geredet wird, ist kein Zufall. Der Konkurrenzdruck auch in den schönen Künsten hat offenbar dazu geführt, dass schallplattenverwöhnte Opernfans auf gewisse Spitzentöne – und diejenigen der *Königin der Nacht* sind unheilvollerweise noch bekannter, populärer, selbst blutigsten Laien gegenwärtiger als das ‚Nil-C‘ der *Aida* oder die *Stretta-Spitzenschreie* des *Troubadour* – eine Art Anrecht zu haben meinen. Eine menschlich aufregende Partie wird auf diese Weise reduziert zu einem halben Dutzend hoher Noten, zu ein paar Passagen und irgendeinem Rest [...]“<sup>466</sup>.

Joachim Kaiser hat hier auch das Dilemma der *Königin* in *Der Ignorant und der Wahnsinnige* beschrieben. Das Publikum in jedem Opernhaus wartet auf ihre Spitzentöne. Ihre Karriere hängt an ein paar hohen Tönen. Diese Reduktion auf die Koloraturen spricht auch der Doktor aus:

„zweifellos ist was ihr das größte Vergnügen gemacht hat  
jetzt Ihrer Tochter zur Gewohnheit geworden  
dass sie seit Jahren  
in den Opernhäusern aus und ein geht  
und ihre berühmten Koloraturen singt“<sup>467</sup>

Die *Königin* ist nur Stimme. „Solange ich die Koloraturen herausbringe/trete ich auf“<sup>468</sup>. Diese Sängerin überlegt nicht, ob sie auch ohne Koloraturen als Künstlerin existieren oder sich ein anderes Rollenfach erarbeiten könnte.

Lucia Popp hat die Rolle der *Königin der Nacht* so beschrieben:

„Ja, diese Rolle ist eine Art existenzieller Zustand, und man hat nur wenige Jahre im Leben, wo sich die Gegensätze die Waage halten – also die Dramatik, die man braucht, und die Höhe, die man braucht. Entweder das eine oder das andere geht dann flöten. Meistens geht die Höhe zuerst weg, und vorher hat man noch nicht das stimmliche Gewicht. Aber wie gesagt, das dauert. Ich hab´ die *Königin der Nacht* zehn Jahre gesungen und mit ihr eigentlich meine ganze Karriere und meinen Werdegang begründet.“<sup>469</sup>

---

<sup>466</sup> Kaiser, Joachim. *Mein Name ist Sarastro*. S.156f

<sup>467</sup> *Stücke 1*, S.105

<sup>468</sup> *Stücke 1*, S.166

<sup>469</sup> Popp, Lucia. „*Nicht nur Tenöre*“, 1986, S.116

Natürlich ist jede Sängerstimme anders, aber nur mit Koloraturen und der Rolle der *Königin der Nacht* eine Sängerkarriere zu bestreiten, scheint nicht ergiebig und ist vor allem zeitlich begrenzt.

Bernhards *Königin* ist an keinem Opernhaus fest engagiert. Sie „geht in den Opernhäusern aus und ein“<sup>470</sup>. Den Druck als freier Künstler beschreibt Lucia Popp in einem Interview in der *Opernwelt*:

„Frage: wie fühlt man sich als freier Künstler im internationalen Opernbetrieb? Popp: wie zwischen zwei Mühlsteinen. Man nimmt nicht viel Rücksicht auf die Sänger. Die Medien, die Schallplatten beherrschen den Betrieb. Dazuzugehören ist ein zweifelhaftes Glück. Manchmal werden ja Leute nur ausgepresst wie eine Zitrone und weggeworfen.“<sup>471</sup>

Diese Empfindung drückt auch die *Königin* aus:

„Sagen Sie selbst  
ist es nicht fürchterlich  
über zweihundertmal  
die gleiche Partie zu singen  
Gehetztwerden  
durch sämtliche Opernhäuser  
von den Zauberflötenkoloraturen  
getrieben“<sup>472</sup>

Es wäre höchste Zeit für die *Königin*, den Übergang in ein anderes Stimmfach zu wagen. Lucia Popp beschreibt den Wechsel zum lyrischen Fach als fließend:

„Ich glaube, man kann keine richtige Grenze ziehen. Das ergibt sich. Man singt die Koloraturpartien immer mehr ein bisschen ungerne. Ich würde sagen, zuerst freut man sich, dann singt man es gut, dann muss man sich ein bisschen vorbereiten, muss sich immer ein bisschen mehr einsingen, und dann wird das unbequem.“<sup>473</sup>

Die Worte Harry Kupfers: „Die Königin der Nacht hat nicht viele Chancen im Stück – sie hat zwei Arien, Szenen mit Dialog und die Schlusszene, wo sie vernichtet wird“<sup>474</sup>, passen auch auf Bernhards *Königin*. Sie ist in ihrem „Koloraturkäfig“ gefangen, der *Vater* und der *Doktor* lassen kein Entkommen zu. Die Hüter des Käfigs sind aber nicht nur die beiden Herren, sondern die ganze Opernindustrie. Manuel Brug hat 2004 die Szene im zweiten Jahrtausend geschildert, die – verglichen zu

---

<sup>470</sup> Stücke 1, S.105

<sup>471</sup> *Opernwelt*, 10/1980. „Interview Imre Fabian“. S.15

<sup>472</sup> Stücke 1, S.124

<sup>473</sup> „Nicht nur Tenöre“, 1986, S.120

<sup>474</sup> Kupfer, Harry. „Nicht nur Tenöre“ 1986, S.102

1972 – noch härter geworden ist. Auch wenn Brug hier von Tenören spricht, gelten die gleichen Bedingungen für Koloratursoprane:

„Reicht es [...] intellektuell aus, immer nur die naiven Mozart- und Rossini-Helden zu singen und darzustellen? Wie viel Zeit will man mit dem Rollenstudium verbringen? Ist eine wesentlich geringer bezahlte Liedsängerkarriere das Ziel? Oder singt man bewusst über sein Fach hinaus, hat in gesuchten, weil kaum noch besetzbaren Partien an den unersättlichen Weltklasserepertoirehäusern zehn große Jahre und ist dann – mit hoffentlich gut gepolstertem Bankkonto – stimmlich kaputt und wird für den nächsten Abenteurer ausrangiert?“<sup>475</sup>

In den *Berühmten* wird die Geldgier der Künstler angeprangert: „Der bescheidene Künstler ist ein Volksmärchen/Der große Künstler fordert/und er kann nicht genug fordern [...]“<sup>476</sup>. Aber auch Künstler müssen ihren Lebensunterhalt bestreiten. Bei Sängern hängt das Ausüben ihres Berufs von zarten Stimmbändern ab, die auch von Krankheiten befallen werden können. Und die geforderten Gagen sagen auch etwas über den Marktwert des Künstlers aus. In den *Drei Husaren* wird auch die immer höhere Gage erwähnt:

„Vater: Mit der Angst  
und mit der Ungeheuerlichkeit  
mit der Geläufigkeit  
und mit der Unsicherheit  
und mit der Rücksichtslosigkeit  
vergrößert sich die Gage  
Doktor: Natürlich  
vergrößert sich die Gage.“<sup>477</sup>

Nun erfährt man nichts über die finanziellen Möglichkeiten des *Vaters*. Er bekundet zwar, dass „Ich selbst habe/eine traurige Kindheit gehabt/während meine Tochter/immer verhätschelt worden ist“<sup>478</sup>. Aber ob die „traurige Kindheit“ bzw. die „Verhätschelung der Tochter“ auf ökonomische Umstände zurückzuführen ist, bleibt offen. Einerseits erklärt der *Doktor* bei den *Drei Husaren*, dass der *Vater* „sein ganzes Vermögen/in eine solche Stimme gesteckt hat“<sup>479</sup>. Andererseits hat der *Vater*

---

<sup>475</sup> Brug, Manuel. *Die neuen Sängerstimmen von Cecilia Bartoli by Bryn Terfel*. Henschel, Berlin, 2004, S. 13

<sup>476</sup> *Stücke 2*, S. 170

<sup>477</sup> *Stücke 1*, S.142f

<sup>478</sup> *Stücke 1*, S.125

<sup>479</sup> *Stücke 1*, S.144

schon früher gesagt: „Sie hat einen Freiplatz/bekommen/schon im ersten Jahr/ein Begabtenstipendium“<sup>480</sup>.

## „SPAREN SIE NICHT MIT SCHMINKE“<sup>481</sup> -MASKE

Das „Kunstgeschöpf“<sup>482</sup> muss das natürliche Gesicht verstecken:

„Tragen Sie Weiß auf  
viel Weiß  
das Gesicht  
muss ein vollkommen künstliches Gesicht sein  
mein Körper  
ein künstlicher  
alles künstlich  
Doktor:  
Wie Sie wissen Frau Vargo  
handelt es sich  
um ein Puppentheater  
nicht Menschen agieren hier  
Puppen  
[...]Das dickste Weiß  
Frau Vargo  
sparen Sie nicht  
mit Schminke [...]“<sup>483</sup>

Die dicke weiße Farbschicht, die auf das Gesicht der *Königin* aufgetragen wird, erinnert an die Kostümierung von Clowns<sup>484</sup>. Auch deren wahres Gesicht verschwindet hinter einer dicken Maske. Luigi Forte weist auch darauf hin, dass schon Adorno den Bezug Kunst-Zirkus hergestellt hat:

„Ein jegliches Kunstwerk beschwört durch seine bloße Existenz, als dem Entfremdeten fremdes Kunstwerk, den Zirkus und ist doch verloren, sobald es ihm nacheifert.“<sup>485</sup>

Adorno hat auch geschrieben: „[...] nicht umsonst ist der Name Artist dem Zirkuskünstler gemeinsam [...]“<sup>486</sup>. Gerade die extrem hohen Frauenstimmen werden oft auf die reine Mechanik reduziert:

---

<sup>480</sup> *Stücke 1*, S.125

<sup>481</sup> *Stücke 1*, S.127

<sup>482</sup> *Stücke 1*, S.92

<sup>483</sup> *Stücke 1*, S.127

<sup>484</sup> Vgl. Forte, Luigi. „Thomas Bernhard oder die Macht der Verzögerung“, In: *Bernhard Tage Ohlsdorf 1996*, Bibliothek der Provinz, Weitra, 1998, S.229

<sup>485</sup> Adorno, Theodor W. *Ästhetische Theorie*, S. 126

<sup>486</sup> *Ebda*, S. 415

„Die fadenfeinen, im Pfeifregister gebildeten, oft wenig tragfähigen Töne, denen so schwer ein dramatischer Gehalt über das rein zirzensische Element hinaus einzuhauchen ist, sie werden immer noch zuallererst als Virtuosennummer bestaunt, als menschliche Kuriosität, die mehr sportiv denn künstlerisch gemessen werden kann.“<sup>487</sup>

Eine „Koloraturmaschine“<sup>488</sup> wie der *Doktor* sagt darf keine menschlichen Züge tragen.

Markus Kupferblum hat die Maske als Vergrößerungsglas beschrieben,

„das man an den Körper des Darstellers hält, es vergrößert seine Emotion, überzeichnet seinen Ausdruck und legt so seine wahre Intention und Persönlichkeit für alle sichtbar dar. Die Maske enthüllt ihren Träger.“<sup>489</sup>

Aber Masken haben zwei Funktionen. Sie dienen zum Verkleiden. Mit dem Verstecken des Gesichts verliert der Darsteller seine Menschlichkeit; gleichzeitig bekommt er eine neue Identität<sup>490</sup>. (So auch in *Die Berühmten*: Die Maske gibt dem Darsteller oder der Darstellerin auch die Freiheit, die sonst dem Zuschauer vorbehalten ist, anonym das Gegenüber zu betrachten.<sup>491</sup>) Vielleicht hat Bernhard hier mit dem Begriff gespielt, da für Sänger „Maske“ auch eine gesangstechnische Bedeutung hat: „[...] Diese Schule lehrt das Singen ‚dans la masque‘. Und in der Maske, wie wir sagen, sitzt die Stimme sicher!“<sup>492</sup>

Der Begriff „künstlich“ kann hier als Gegensatz zu „Kunst“ verstanden werden. Das Gesicht der *Königin* soll mit weißer Schminke so bedeckt werden, dass keine Gefühlsregungen mehr erkennbar sind. „Die verlangte Farbe verrät, wodurch sich absolute Künstlichkeit konstituiert: Lebendiges wird abgeschafft, Weiß ist die Farbe des Todes“<sup>493</sup>.

Hilde Spiel schreibt in ihrer Rezension der Uraufführung über die Darstellerin der *Königin*: „[...] Angela Schmid hatte sich in ihrer Olympia-Rolle perfektioniert“<sup>494</sup>. Hier wird eine Verbindung zu *Hoffmanns Erzählungen* geschaffen. Im ersten Teil des Stücks wird die „Puppenhaftigkeit“ der *Königin* besonders deutlich, die in der

---

<sup>487</sup> Brug, Manuel. *Die neuen Sängerstimmen*, S.50

<sup>488</sup> *Stücke 1*, S.83

<sup>489</sup> Kupferblum, Markus. „Menschen, Masken, Charaktere. Die Arbeit mit Masken am Theater“, S.165

<sup>490</sup> Vgl. Sheppard, W. Anthony. *Revealing masks. Exotic influences and ritualizes performance in modernistic music theatre*. University of California Press, Berkeley, 2001. S. 25

<sup>491</sup> Vgl. Sheppard, W. Anthony. *Revealing masks*, S. 25

<sup>492</sup> Söderström, Elisabeth. „Musik findet immer einen Weg“ In: *Mythos Primadonna*, S.264

<sup>493</sup> Mittermayer, S.199

<sup>494</sup> Spiel, Hilde. „Das Dunkel ist Licht genug“. In: *Theater heute*, 9/72, S.11

Garderobe mit mechanischer Regelmäßigkeit ihre Koloraturen wiederholt<sup>495</sup>. Der Titelheld in *Hoffmanns Erzählungen* verwechselt eine Puppe mit einem Menschen.

Bernhard verfährt umgekehrt, bei ihm wird ein Mensch zur Puppe:

„Gerade in diesen automatischen Abläufen liegt aber zugleich auch der Kontrast zu Hoffmann und Offenbach. Bei Hoffmann und Offenbach steht nämlich der Wunsch und Gedanke im Vordergrund, dem Automaten Leben einzuhauchen und ihn so natürlich wie möglich sein zu lassen, was sich als unmöglich erweist. Bernhard stellt den umgekehrten Prozess am Beispiel der Königin dar: Ein (ehemals natürlicher) Mensch wird auf gewisse Eigenschaften reduziert, diese Eigenschaften werden perfektioniert und automatisiert und es wird versucht, die Natur und das Natürliche, das hier als Störfaktor empfunden wird, gerade auszuschalten.“<sup>496</sup>

Wie groß die Anspannung der *Königin* vor ihrem Auftritt war zeigt sich im zweiten Teil. Es „lockert sich ihre Starre, sie beginnt sich zu vermenschlichen, strebt aus ihrem automatisierten Zustand heraus, will alle Auftritte absagen, in die Berge fahren, doch der kurze Augenblick der Entspannung, der Erheiterung, geht rasch vorbei“<sup>497</sup>.

In einer früheren Fassung sollte der Kellner *Winter* die Absagetelegramme nicht abgeschickt haben.

„[...]Völlig konträr zur endgültigen Fassung antwortet Winter: ‚Natürlich nicht [sic!] gnädige Frau‘, worauf in der mit Maschine geschriebenen Version die Königin antwortet: ‚Das ist gut/dass Sie die Telegramme nicht [sic!] abgeschickt haben/das beruhigt mich [...]‘“<sup>498</sup>

Diese Änderung ist auch Hennetmeier aufgefallen:

„[...] Thomas sagte: Nein, das habe ich weggelassen, so ist es besser, erinnere mich nicht mehr daran, alles andere, das ‚Gott sei Dank‘ und der ganze Schluss bleibt gleich. Es ist finster, und niemand weiß, wer die Gläser vom Tisch fegt“<sup>499</sup>

Das Stück endet mit „Erschöpfung/nichts als Erschöpfung“<sup>500</sup>. Vorläufig hat die *Königin* alles abgesagt, aber wird sie dem Einfluss des *Doktors* standhalten, der den Zeitpunkt des Rücktritts noch nicht gekommen sah?

---

<sup>495</sup> Vgl. Bloemsaat-Voerknecht, S.89

<sup>496</sup> Bloemsaat-Voerknecht, S.89f

<sup>497</sup> Spiel, Hilde. „Das Dunkel ist Licht genug“. In: *Theater heute*, 9/72, S.10

<sup>498</sup> Vgl. *Dramen I*, S.466f Hervorhebung durch den Verfasser

<sup>499</sup> Hennetmair, Karl-Ignaz. *Ein Jahr mit Thomas Bernhard* Residenz Verlag, Salzburg, Wien, 2000, S. 190f

<sup>500</sup> *Stücke 1*. S168

„Wenn es sich darum handelt  
auf dem Höhepunkt  
Zurückzutreten  
Schluss zu machen  
auf dem Höhepunkt  
der Vitalität  
der Kunst  
des Ekels vor der Kunst  
lacht  
Der Zeitpunkt  
ist noch nicht da“<sup>501</sup>

Der *Doktor* setzt hier den „Höhepunkt der Kunst“ mit dem „Höhepunkt des Ekels vor der Kunst“ gleich. Das würde bedeuten, dass „Erschöpfung“ allein nicht ausreicht, der Ekel muss unerträglich werden, erst dann darf die *Königin* zurücktreten. Vorausgesetzt, dass sie, wenn der Ekel am Höhepunkt ist, noch singen kann. Die letzten Szenen in den *Drei Husaren* werden vom dauernden Husten der Sängerin begleitet. (*Königin hustet*<sup>502</sup>). Wie krank die *Königin* ist, wird schon zu Beginn des Stücks erwähnt:

„Doktor: [...] man muss in erster Linie das Blutbild heranziehen [...] die roten Blutkörperchen auf das beängstigendste verringern andererseits die weißen auf das beängstigendste vermehren [...]“<sup>503</sup>

„Die *Königin* leidet also an lymphatischer Leukämie; [...] Diese Krankheit ist tatsächliche eine mit tödlichem Ausgang, der Begriff Todeskrankheit also nicht nur metaphorisch, sondern eben auch wörtlich gemeint.“<sup>504</sup> Und diese Todeskrankheit verleitet dazu, wieder an *Hoffmanns Erzählungen* zu denken. In diesem Werk gibt es nicht nur die Puppe Olympia, sondern auch Antonia, die eigentlich aus Gesundheitsgründen dem Sängerberuf entsagen wollte:

„Aber ein böartiger, unheimlicher Doktor betörte sie und erklärte ihr, sie habe das Zeug zu einer Künstlerin in sich. Worauf sie sich in einer einzigen brillanten Arie zu Tod sang [...]“<sup>505</sup>

<sup>501</sup> Stücke 1, S.139f

<sup>502</sup> Stücke 1, S.154, S.155, S.157, S.158, S.159, S.160, S.161, S.163, S.165, S.166, S.167, S.168

<sup>503</sup> Stücke 1, S.84

<sup>504</sup> Hartz, Bettina. „Das Märchen ist ganz musikalisch“ *Thomas Bernhards Theaterstück Der Ignorant und der Wahnsinnig*. Teiresias Verlag, Köln, 2011. S.112

<sup>505</sup> Endler, Franz. *Was wirklich im Libretto steht*, S.98

Ein bösertiger, unheimlicher Doktor (Stimmfach: Bassbariton), der es auf den Tod der Sängerin abgesehen hat – auch so könnte *Der Ignorant und der Wahnsinnige* beschrieben werden – wenngleich damit nur ein Aspekt des Werkes erfasst würde. Auch der *Doktor* verfügte „über eine nicht unangenehmen Bassstimme“<sup>506</sup>. Vielleicht hat auch er von einer Sängerlaufbahn geträumt, die von misslichen Umständen verhindert wurde. So könnte wenigstens eine Aussage des *Doktors* verstanden werden, in der er anfänglich über den *Vater* redet, um dann aber fortzusetzen „manche Menschen leiden/ihr Leben darunter/dass sie ein vehement angefangenes Studium/plötzlich/abbrechen haben müssen“<sup>507</sup>. Und der Doktor beschreibt die Nachteile des Sängerberufs, als wäre er selbst davon betroffen:

„[...] die Menschenmenge wird immer beängstigender  
wir gehen ja schon die längste Zeit  
nurmehr noch durch die Hintertüren [...]  
wir erfinden Schliche  
aber das Publikum holt uns immer wieder ein [...]“<sup>508</sup>

Er identifiziert sich mit der Sängerin. Aber man könnte diese Idee weiterverfolgen. Der *Doktor*, der schon „seit zwanzig Jahren an einer Schrift arbeitet“<sup>509</sup> erklärt freimütig:

„die Existenz Ihrer Tochter [...]  
ist gerade diesem  
mich vollkommen in Anspruch nehmenden Werk [...]  
im höchsten Grade nützlich [...]  
wahrscheinlich ist es allein die Existenz Ihrer Tochter  
die mich die vor Jahren  
bevor ich Ihre Tochter  
und sie geehrter Herr kennengelernt habe  
schon aufgegebene Schrift  
schließlich und endlich doch abschließen lassen wird“<sup>510</sup>

Wie kann man sich den Abschluss dieses Werks vorstellen? Vielleicht soll es mit einer Beschreibung der Obduktion des Kehlkopfs der „Koloraturmaschine“ seinen Höhepunkt, seine Krönung, erfahren. Und bei dieser Gelegenheit könnten auch die Organe des *Vaters* auf das Genaueste untersucht werden. Es mag kühn erscheinen,

---

<sup>506</sup> Vgl. *Stücke 1*, S. 105

<sup>507</sup> *Stücke 1*, S. 160

<sup>508</sup> *Stücke 1*, S. 154

<sup>509</sup> Vgl. *Stücke 1*, S. 156

<sup>510</sup> *Stücke 1*, S. 157

aber wenn man den schwarz gewandten Bruno Ganz als *Doktor* sieht könnte auch eine Verbindung mit der *Krähe* aus Schuberts *Winterreise* gezogen werden. Dieses Werk wird von Bernhard zwar häufig erwähnt, aber nicht im *Ignorant*. Diese Krähe wird von Schubert/Müller auch als Aasfresser dargestellt: „Meinst wohl bald als Beute hier/Meinen Leib zu fassen?“<sup>511</sup>.

Bevor auf verschiedene Inszenierungen des *Ignoranten* eingegangen wird, muss ein Interview Bernhards aus dem Jahr 1978 erwähnt werden. Erstens sagte Bernhard, dass „seine Stücke Partituren, Noten seien, auf denen die Schauspieler spielen müssten“<sup>512</sup>. Zweitens behauptete er, dass er „im Grunde nie eine ideale Inszenierung seiner Stücke gesehen habe“<sup>513</sup>.

## **DER IGNORANT UND DER WAHSINNIGE – FERNSEHAUFZEICHNUNG 1972**

Regisseur: Claus Peymann, Bühnenbild: Karl-Ernst Herrmann, Kostüme: Moidele Bickel, Königin der Nacht: Angela Schmid, Vater: Ulrich Wildgruber, Doktor: Bruno Ganz, Frau Vargo: Maria Singer, Kellner Winter: Otto Sander

Auch im Vorfeld der Aufzeichnung, die am 23.8.1972 im Salzburger Landestheater stattfand, scheint es Probleme gegeben zu haben. Hennenmaier berichtet, dass sich der ORF von diesem Projekt zurückziehen wollte<sup>514</sup>.

Hier sei ein kleines Gedankenspiel erlaubt. Das Stück spielt in der Garderobe einer Sängerin, im Hintergrund läuft Mozarts *Zauberflöte*, die in der Garderobe zu hören ist. Hat sich Bernhard an die von der Oper vorgegebene Zeit gehalten? Nun sind die Tempi bei Musikaufnahmen sehr unterschiedlich. Ein Blick auf You Tube<sup>515</sup> zeigt, wie sehr die Dauer der Ouvertüre der *Zauberflöte* variieren kann. Hier nur drei Beispiele: 5.56 Minuten (René Jacobs), 7.10 Minuten (Herbert von Karajan) oder 6.45 Minuten (Wolfgang Sawallisch). Bei Peymanns Inszenierung (die sich sehr genau an Bernhards Anweisungen hält) vergehen zwischen Beginn der Ouvertüre<sup>516</sup> und dem Auftritt der *Königin der Nacht*<sup>517</sup> ungefähr 30 Minuten, in einer

---

<sup>511</sup> Cottrell, Alan P. Wilhelm Müller's Lyrical Song-Cycles, S. 140f

<sup>512</sup> You Tube, Ein Gespräch (1978) 16:49

<sup>513</sup> Ebda

<sup>514</sup> Hennenmaier berichtet, dass Thomas Bernhard nichts davon wusste, dass die ursprüngliche Zusage des ORF zurückgezogen wurde. S.229

<sup>515</sup> Zugriff 5.10.2012, 12.05

<sup>516</sup> DVD Ignorant 36:07

<sup>517</sup> Ebda 1.05.24

Gesamtaufnahme der Zauberflöte (Dirigent Bernhard Haitink) auf You Tube<sup>518</sup> werden dafür rund 27 Minuten gebraucht. Bei der Übertragung der Zauberflöte von den Salzburger Festspielen 2012 (30.7.2012 ARTE, Dirigent Harnoncourt) vergingen rund 28 Minuten vom Beginn der Ouvertüre bis zur Arie der *Königin der Nacht*. Diese Überlegung ist, wie erwähnt, nur ein Gedankenspiel. Bernhard hat sich gegen derartige Berechnungen durch die Worte des Vaters geschützt, der sagt, dass „die heutige Vorstellung um zehn Minuten kürzer war als die Premiere“<sup>519</sup>.

Peymann zeichnet auch für die Bildregie der Aufzeichnung verantwortlich, was bedeutet, dass sie – streng genommen – keine Theaterübertragung sondern ein Fernsehspiel ist.

Der Film beginnt mit einer Großaufnahme von Bruno Ganz als *Doktor*, der als Prolog Rezensionen der *Königin* spricht. Schon äußerlich wirkt der *Doktor* als Fremdkörper. Er ist in einen schwarzen Frack, mit schwarzem Hemd und schwarzer Maske, gehüllt. Anschließend kommt der *Vater* ins Bild, der teilnahmslos ins Leere starrt. Später wird die ganze Szene gezeigt. *Vater* und *Doktor* sitzen in der Operngarderobe. An der Wand hängt ein großer Spiegel und davor steht ein Tisch. Links und rechts von dem Tisch sitzen der *Doktor* und der *Vater*. Beim Reden geht der *Doktor* meist hin und her und wird im Spiegel verdoppelt. Der *Doktor* doziert, und ab und zu schwenkt die Kamera auf den *Vater*. So z. B. bei „postmortal“ – einem Wort, das der schweißüberströmte *Vater* wiederholt während er aus der Schnapsflasche trinkt. Alle Szenenanweisungen werden genau befolgt. Die *Königin* markiert ihre Koloraturen an den vorgeschriebenen Stellen und hustet wie vom Dichter verlangt. Dies gilt auch für den *Vater*: „Vater trinkt aus der Flasche“. Durch die Kamerabewegung geht aber ein wichtiger Faktor der Bernhardschen Dramaturgie verloren. Der mehr oder weniger stumme *Vater* wird von der Kamera bewusst ins Bild gesetzt. Der Reiz, ihn bei den Tiraden des *Doktors* zu beobachten, fällt weg. Bruno Ganz als *Doktor*, in schwarze Kleidung gehüllt, entspricht optisch durchaus dem „unheimlichen Doktor“ aus *Hoffmanns Erzählungen*.

---

<sup>518</sup> Hochgeladen von Claudine Shim am 12.9.2012

<sup>519</sup> Vgl. Stücke 1, S.136

Trotz der Genauigkeit, mit der Bernhards Anweisungen befolgt wurden, kann man kleine Varianten feststellen:

Kurz nachdem die Ouvertüre erklingt, finden sich keine Szenenanweisung, dass der *Doktor* aufstehen und sich wieder setzen solle<sup>520</sup>. In dem Film stellt sich das so dar:

„Vater:  
Diese fortwährenden/Komplikationen  
mit meiner Tochter.  
*Doktor: steht auf*  
Ein unregelmäßiger Hochwuchs  
kommt bei manchen Erkrankungen  
der Genitaldrüsen vor  
eunuchoider Hochwuchs  
ist durch eine zu große Unterlänge charakterisiert  
manchen Individuen erscheinen beim Sitzen  
normal geehrter Herr  
stehen sie aber  
zu klein [...]  
*Doktor setzt sich*  
.Sie selbst sind dafür das beste Beispiel  
sie haben zu kurze Extremitäten  
während Ihr Rumpf normal ist  
Das kommt vor allem  
bei chondrodystrophischen Zwergen vor“<sup>521</sup>

Die Worte „Hochwuchs“ und „zu klein“ werden durch das Aufstehen bzw. Niedersetzen des *Doktors* betont. Der Darsteller des *Vaters*, Ulrich Wildgruber, wirkt im Bild tatsächlich sehr breit. Da er immer sitzt, kann man auch dem *Doktor* glauben, dass der *Vater* von geringer Körpergröße sei. Bettina Hartz hat die Krankheit des *Vaters* mit den Hofnarren der Feudalzeit in Verbindung gebracht:

„Hinter der Chondrodystrophie verbirgt sich eine angeborene Störung des Knorpelwachstums, das sich in vermindertem Längenwachstum (Zwergwuchs) und verstärktem Breitenwachstum der Extremitäten zeigt – dieses Fehlwachstum, das die Intelligenz nicht beeinträchtigt, führt zu dem typischen Erscheinungsbild, das von den Hofnarren der Feudalzeit her bekannt ist. Wenn der *Vater* hierfür ‚das beste Beispiel‘ ist, weist er demnach alle Qualitäten eines Narren auf.“<sup>522</sup>

---

<sup>520</sup> Vgl. *Stücke 1*, S.106

<sup>521</sup> *Stücke 1*, S.106

<sup>522</sup> Hartz, Bettina, S.119

Der ungewöhnliche Körperbau des Vaters wird im zweiten Akt durch die Königin bestätigt: „Links und rechts von ihm/sitzt niemand/für Arme und Hände/braucht er/die zwei Plätze neben sich“<sup>523</sup>.

In einer kleinen Nuance wird das Verhältnis *Doktor-Königin* festgehalten:

„Doktor:  
Damit muss man sich abfinden  
dass ein künstlerisches Geschöpf  
sich vollkommen selbständig macht  
es kann überhaupt nicht mehr mit andern  
zusammensein  
vor allem was die Verwandtschaft betrifft  
aber auch alle übrigen [...]“<sup>524</sup>

Die Worte „alle übrigen“ werden in der Interpretation von Bruno Ganz beiseite gesprochen<sup>525</sup>, nicht zum *Vater*: ein winziger Moment in dem der „Wahnsinnige“ Gefühle preisgibt. Die Szene, in der der *Vater* seine Blindenbinden überstreift weil er allein die *Vargo* kommen hört<sup>526</sup>, wird von der Kamera betont. Diese zeigt zuerst den *Vater* und schwenkt dann auf den *Doktor*, der zuerst verwundert ist, dann aber erfasst, dass sich jemand nähert<sup>527</sup>.

Der Lautsprecher, der die Geschehnisse auf der Bühne überträgt, ist sehr hoch angebracht. Der Schalter, mit dem der *Vater* den Lautsprecher steuert, ist fast versteckt, man merkt nicht immer, dass der *Vater* auf das Geschehen auf der Opernbühne konzentriert ist. Die Kamera zeigt deutlich, dass der *Vater* bei den Worten des Doktors „[...] zur Ansicht gelangt“<sup>528</sup> die Blindenbinden abstreift, wie in der Regieanweisung vorgeschrieben.

Die Bildregie ist, wie schon angedeutet, das größte Problem dieser Aufzeichnung, da die Kamera den Blick des Zuschauers leitet. Dies bedeutet, dass die für Bernhard typische „Kombination von verbaler und nonverbaler Zeichensetzung als aufführungsintendierte Partitur“<sup>529</sup> nicht wahrgenommen werden kann.

---

<sup>523</sup> *Stücke 1*, S. 144

<sup>524</sup> *Stücke 1*, S.92

<sup>525</sup> DVD, 0:14:17

<sup>526</sup> *Stücke 1*, S.97

<sup>527</sup> DVD 0:20:30 0:20:40

<sup>528</sup> *Stücke 1*, S.88

<sup>529</sup> Haider-Pregler, Hilde. „Ist es eine Komödie?“ S.157

Wie sehr es nur um die Stimme der *Königin* geht, wird deutlich, wenn *Vater* und *Doktor* hinter dem Rücken der *Königin* reden. Diese sitzt mit dem Rücken zum Publikum und wird von der *Vargo* geschminkt.

„Vater:  
[...]  
Der Präsident der Akademie  
hat erkannt  
dass es sich  
um ein Talent handelt  
[...]  
sie ist ungezogen und rücksichtslos  
und unbelehrbar“<sup>530</sup>

Aber die Sängerin hat diese Vorwürfe vermutlich schon oft gehört: „[...] alles immer wieder sagen/immer wieder/das gleiche“<sup>531</sup>. Erst nachdem das Kostüm zerrissen ist, kümmern sich *Vater* und *Doktor* um die *Königin* bzw. darum, dass Auftritt nicht gefährdet wird<sup>532</sup>. Bernhard schreibt zwar vor, dass „der Doktor beim Zunähen behilflich ist“<sup>533</sup> aber die Darsteller haben hier doch eine gewisse Freiheit. *Doktor* und *Vater* sind sehr aufgeregt: dies wird durch die Bildregie noch deutlicher, die die beiden Gesichter in Großaufnahme zeigt<sup>534</sup>.

Die Aufregung des *Vaters* wird gegen Ende der Szene noch betont, wenn er zu den Worten „Die Krone/die Krone nicht vergessen“ mit seinem Blindenstock auf dieses Requisit hinweist<sup>535</sup>.

Am Ende des Akts ist nur der Lautsprecher im Bild, aus dem die Stimme der *Königin der Nacht* klingt. Der Einsatz des Doktors: „Das Theater [...]“ erfolgt genau nach dem Rezitativ und vor der Arie<sup>536</sup>.

Der zweite Akt wird wieder mit einer Großaufnahme des Doktors eingeleitet, der – wie zu Beginn der Stücks – eine Kritik wiedergibt, diesmal seine eigene Meinung: „eine ausgezeichnete Vorstellung“<sup>537</sup>. Erst dann wird der runde Tisch im Restaurant sichtbar, um den der *Vater* (mit Blindenbinden), die *Königin* (mit weißem Pelz) und der *Doktor* sitzen. Die Kamera blickt von oben auf die Szene, als wäre sie am Balkon

---

<sup>530</sup> Stücke 1, S.126

<sup>531</sup> Stücke 1, S.126

<sup>532</sup> DVD 1:00:00-1.01:01

<sup>533</sup> Vgl. Stücke 1, S.129

<sup>534</sup> DVD 0:59:59-1:02:46

<sup>535</sup> DVD 1:03:55

<sup>536</sup> DVD 1.09.00

<sup>537</sup> Stücke 1, S.135

des Theaters angebracht. Erst bei den Worten der *Königin* „du hörst“<sup>538</sup> wird die Darstellerin in Großaufnahme gezeigt.<sup>539</sup>

Auch im zweiten Akt geht Peymann streng nach dem Buch vor. Der Kellner tritt präzise an der vorgeschriebenen Stelle auf<sup>540</sup>. Die Darsteller verharren während des Eingießens des Weins regungslos.

Als später der Kellner das Beefsteak Tatar serviert<sup>541</sup>, verharrt die Kamera auf der Speise, wie um deutlich zu machen, dass diese echt ist. Immer wieder bemerkt man minimale Nuancen im Spiel, die nicht vom Autor vorgeschrieben wurden. So klingt ein Hauch von Bedauern in der Stimme des *Doktors* wenn er anmerkt, dass der heruntergefallene Vorhang niemand verletzte<sup>542</sup>. Ebenso schwingt etwas Diabolisches in seinem Vergleich von „Beefsteak Tatar“ und „Selbstvernichtung“. „[...] Das Beefsteak tatar/und/der Gedanke an Selbstvernichtung/beispielweise“<sup>543</sup>. Das „beispielweise“ wird gleichsam als Nachtrag verwendet.<sup>544</sup> Es wird auch auf eine gewisse Selbstironie nicht verzichtet, wenn der Schauspieler Bruno Ganz zwischen „[...] ein Schauspieler/dass er auf einmal [...]“ und „den Text verliert etcetera [...]“ eine lange Pause einlegt.

In manchen Szenen wird das Zweideutige des Texts durch die Bilder deutlicher. „Königin schaut auf Vater: Natürlich/gehe ich ihm aus dem Weg/ich entziehe mich ihm einfach“<sup>545</sup>. Bei der bloßen Lektüre des Textes kann vermutet werden, dass die *Königin* nur einen Blick auf den *Vater* wirft. In Peymanns Interpretation sieht sie den *Vater* während des Texts an<sup>546</sup>. Es kann also auch angenommen werden, dass sie sich eigentlich dem *Doktor* entzieht.

Ebenso das „Nichts“: „Doktor: Wenn wir etwas erreicht haben/und sei es das Höchste/sehen wir/dass es nichts ist. Vater: Nichts/nichts“<sup>547</sup>. Die Mimik des *Vaters* zeigt, dass für ihn eine Welt zusammenbricht<sup>548</sup>. All das, was seine Tochter erreicht hat, all die wirklichen oder eingebildeten Qualen der letzten zehn Jahre soll „nichts“ gewesen sein? Auch beim zweiten Akt wird genau nach Bernhards Vorschriften

---

<sup>538</sup> Stücke 1, S.135

<sup>539</sup> DVD 1:11:38

<sup>540</sup> DVD 1:12:11

<sup>541</sup> DVD 1:13:20

<sup>542</sup> DVD 1:14:56

<sup>543</sup> Stücke 1, S.141

<sup>544</sup> DVD 1:17:22

<sup>545</sup> Stücke 1, S.147

<sup>546</sup> DVD 1:22:03

<sup>547</sup> Stücke 1, S.144f

<sup>548</sup> DVD 1:20:05

gearbeitet. Beim Ende ist ein Fehler bemerkbar, der aber möglicherweise dem Fernsehsender anzulasten ist. Die totale Finsternis ist bereits eingetreten und die *Königin* sagt „Erschöpfung/nichts als Erschöpfung“<sup>549</sup>, da kommt das Insert „Aus dem Landestheater“, erst danach werden „Gläser und Flaschen auf dem Tisch umgeworfen“<sup>550</sup>.

---

<sup>549</sup> *Stücke 1*, S.169

<sup>550</sup> *Stücke 1*, S.169

## **DER IGNORANT UND DER WAHNSINNIGE – SCHAUSPIELHAUS BOCHUM 2008**

Regisseur: Burghart Klaußner, Bühne: Jens Kilian, Kostüme: Dagmar Morell,  
Königin der Nacht: Christine Schönfeld, Vater: Otto Sander, Doktor: Marc Oliver  
Schulze; Frau Vargo: Karin Moog Kellner Winter: Martin Horn,

Leider hat diese Aufnahme gravierende Mängel. Die festmontierte Kamera befindet sich an der Hinterwand des Theaterraums. Die Aufzeichnung beginnt schon vor Vorstellungsbeginn und man kann daher das Kommen des Publikums beobachten, auch während der Pause wurde das Gerät nicht abgeschaltet. Während des Stücks ist die gesamte Bühne gut sichtbar, aber nicht nur die Mimik der Figuren geht verloren auch verschiedene Aktionen können wegen der Distanz zur Bühne nicht wahrgenommen werden (z.B.: Wenn der Vater aus der Flasche trinkt). Diese Einschränkung ist umso bedauerlicher, als Otto Sander (der *Kellner Winter* der Uraufführung) den *Vater* spielt. Die Aufzeichnung gleicht eigentlich mehr einem Hörspiel.

Zusätzlich von der von Bernhard vorgeschriebenen Ausstattung befindet sich auf der Bühne noch ein Ruhebett.

Das Bühnenbild bleibt auch im zweiten Akt unverändert, es werden lediglich einige Versatzstücke ausgetauscht. Es gibt keinen Vorhang, die Zuschauer sehen die leere Bühne. Nachdem sich der Zuschauerraum verdunkelt hat, kündigen Schatten die sich nähernden Schauspieler an. Dieses Stilmittel wird auch im zweiten Akt beibehalten, nur betreten die Schauspieler von der anderen Seite die Bühne.

Im Großen und Ganzen hat der Regisseur die „Partitur“ befolgt, hat sich aber nicht sklavisch an die Vorgaben gehalten.

Vater und Doktor betreten gemeinsam die Garderobe und nehmen Platz.

Während seiner Monologe geht der Doktor immer wieder auf und ab. Der Vater ist aktiver als im Originaltext vorgesehen. Er beschränkt sich nicht nur auf das Wiederholen des Autopsie-Textes des Doktors, sondern reagiert auch auf anderes. Manchmal nur mit unverständlichem Murmeln, manchmal mit Lachen, das wie

„Hehehe“ klingt: Zum Beispiel bei „völlige Erfolglosigkeit“<sup>551</sup> bezogen auf die Anstalten, oder auch mit einem „Ach“ wenn der *Doktor* über die Unterschiede zwischen männlichen und weiblichen Leichen referiert.

Die Scharlatanerie der Gesangslehrer erregt den *Doktor* hörbar, er versucht, sich mittels der Obduktionsvorgänge zu beruhigen.

Der Text wurde teilweise leicht verändert, teilweise auch durch Striche reduziert.

Einige Male wurde die Anrede „geehrter Herr“ ausgespart, zum Beispiel wird gesagt:

Statt:

[...] braucht man keine Angst mehr zu haben/geehrter Herr/es ist eine völlig überflüssige Angst[...]<sup>552</sup>

[...] braucht man keine Angst mehr zu haben/es ist eine völlig überflüssige Angst

Statt:

[...] wobei man in der Nabelgegend wohlgemerkt/etwas nach links ausweicht/geehrter Herr/im Bereich des Sternum [...] <sup>553</sup>

[...] wobei man in der Nabelgegend wohlgemerkt/etwas nach links ausweicht/im Bereich des Sternum

Statt:

[...] dieser Mann hätte Fleischhauer werden sollen/ nicht Dirigent/geehrter Herr/immer hören Sie wenn Sie ihn hören [...] <sup>554</sup>

[...] dieser Mann hätte Fleischhauer werden sollen/nicht Dirigent/immer hören Sie wenn Sie ihn hören [...]

Dadurch wird die Rede natürlicher, was aber kaum im Sinne des Autors ist.

Während der *Doktor* die Konstitution de Vaters lobt<sup>555</sup> und feststellt, dass seine nicht so ausgezeichnet sei, legt sich der Doktor auf das Ruhebett. Wie um zu beweisen, dass er in einem besseren Zustand ist, steht der Vater auf und geht zur Tür.<sup>556</sup>

Die auffälligsten Striche betreffen die Monologe des *Doktors*, bei denen folgende Passagen gestrichen wurden:

Seite 102, von „Übrigens ist das Wesen der Rokitanskyschen Methode [...] bis „[...] abtrennen/entfernen etcetera geehrter Herr“<sup>557</sup>

Seite 105, von „geehrter Herr/ist der Abstand von der Symphyse [...] bis „[...]für das sogenannte Grundleiden/geehrter Herr“<sup>558</sup> - 8 Textzeilen

---

<sup>551</sup> Stücke 1, S.86

<sup>552</sup> Stücke 1, S.92

<sup>553</sup> Stücke 1, S.93

<sup>554</sup> Stücke 1, S.101

<sup>555</sup> Stücke 1, S.90

<sup>556</sup> DVD 12:49

<sup>557</sup> Stücke 1, S.102f

Seite 105, von „[...]und wenn Sie sich in den Wohnungen der Ärzte [...] bis „[...] Ärztefamilien hervorgegangen“<sup>559</sup> - 5 Textzeilen

Seite 109, von: „[...] Was hier/in nächster Nähe Ihrer Tochter [...]bis: „[...] der Begriffslosigkeit“<sup>560</sup>

Seite 115, von „[...]sehr oft gebraucht sie“ [...] bis „[...] französische Wörter“<sup>561</sup>

Seite 124f von „Das Genie [...]“ bis „[...] bewundern wir schließlich“<sup>562</sup>

Seite 145f, von „[...]Wenn Sie in die Oper hineingehen [...]“ bis „[...] für die Ausübung einer Kunst“<sup>563</sup>

Seite 153, von „Weil Sie nichts [...]“ bis „[...] oder umgekehrt“<sup>564</sup>

Seite 154, von „[...] alle diese Leute/die sie hasst [...]“ bis „[...] die Durazange“<sup>565</sup>

Seite 155 „[...] Der Zeitpunkt [...]“ bis „[...] in Schutz zu nehmen“<sup>566</sup>

Seite 156 von „Intensität [...]“ bis [...] geehrter Herr“<sup>567</sup>

Seite 158, von „[...] bei Concretio muss man das Herz“ bis „[...] auch das Reizleitungssystem zerstört“<sup>568</sup>

Der Grund für diese Kürzungen konnte nicht festgestellt werden.

Manche Striche scheinen nicht sinnvoll. Nachdem *Vater* und *Doktor* von „Verkäste Gummen/Postpaketform“<sup>569</sup> reden, wirft die *Königin* ein: „Diese Binden/sind eine Beruhigung“<sup>570</sup>. Die Bemerkung geht unter, da die folgende Aussage des *Doktors* „Tatsächlich/erlaubt das Gesetz nicht [...]“<sup>571</sup> gestrichen wurde. Konsequenterweise hätte auch der Satz der *Königin* gestrichen werden müssen.

---

<sup>558</sup> Stücke 1, S.105

<sup>559</sup> Stücke 1, S.105

<sup>560</sup> Stücke 1, S.109

<sup>561</sup> Stücke 1, S.115

<sup>562</sup> Stücke 1, S.124f

<sup>563</sup> Stücke 1, S.145f

<sup>564</sup> Stücke 1, S.153

<sup>565</sup> Stücke 1, S.154

<sup>566</sup> Stücke 1, S.155

<sup>567</sup> Stücke 1, S.156

<sup>568</sup> Stücke 1, S.158f

<sup>569</sup> Stücke 1, S.164

<sup>570</sup> Stücke 1, S.165

<sup>571</sup> Stücke 1, S.165

Auch das Markieren der Koloraturen durch die *Königin* wird „partiturgemäss“ durchgeführt, allerdings klingen diese Töne eher nach Klagelauten. Eine Rezension dieser Aufführung ist mit „Bernhard ohne Wahnsinn“ überschrieben<sup>572</sup>. In dieser Besprechung verweist Stefan Keim auf die „unterschwellig inzestuöse Beziehung“<sup>573</sup> zwischen *Vater* und *Königin*, die von Otto Sander „nur in schnellen, kleinen Gesten erzählt“<sup>574</sup> wird. Eine andere Rezensentin (Dorothea Marcus) beschreibt den Abend ähnlich: „Es mangelt den Abend an Eskalation und Verzweiflung. Ein traurig zahnloser Bernhard, von Regisseur Burghard Klaußner zum biedereren Kammerstück gezähmt.“<sup>575</sup>

---

<sup>572</sup> <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/fazit/747992/> Zugriff 21.10.2012, 12:29

<sup>573</sup> <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/fazit/747992/>

<sup>574</sup> <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/fazit/747992/>

<sup>575</sup> <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/kulturheute/747839/> Zugriff 21.10.2012, 12:47

## **DER IGNORANT UND DER WAHNSINNIGE (IGNORANT A ŠIALENEC) DES MALÁ SCÉNA THEATERS IN BRATISLAVA, 2005**

Übersetzung: Martin Porubjak, Regie: Jan Antonín Pitinský , Szene: Tomáš Rusin,  
Kostüme: Zuzana Štefunková, Musik Zusammenarbeit: Richard Dvořak, ,

Dramaturgie: Martin Porubjak,

Darsteller: Königin der Nacht: Ingrid Timková, Vater: Dušan Jamrich, Doktor:  
L'uboš Kostelný, Frau Vargo: Mária Král'ovičová, Kellner Winter: Vladmír Obšil

Es muss vorausgeschickt werden, dass – mangels Sprachkenntnisse – lediglich auf die szenischen Vorgänge eingegangen werden kann. Änderungen des Theatertexts sind möglich, können aber nicht kommentiert werden. Bei dieser slowakischen Version handelt es sich tatsächlich um eine Aufzeichnung aus einem Theater. Es ist fast immer die ganze Bühne sichtbar, der Zuschauer kann also selbst entscheiden, worauf er seine Aufmerksamkeit lenkt. In wenigen Ausnahmen werden nur die sprechenden Figuren gezeigt, wenn zum Beispiel im *Séparée* die *Königin* mit dem *Doktor* redet.

Die Vorstellung wird durch eine Stimme eingeleitet, die von Musik begleitet, in italienischer Sprache bis zwölf bzw. bis „mezzanotte“ zählt<sup>576</sup>. Dies ist überraschend, erklärt sich aber aus Bernhards Text:

„[...] im Teatro Fenice  
in dieser Falstaffvorstellung geehrter Herr  
ist es passiert  
von da ist in ihr die Veränderung eingetreten  
weil sie einmal das schönste Theater der Welt  
sehen hat wollen  
dazu einen wie ich glaube recht mittelmäßigen Kollegen hören [...]“<sup>577</sup>

Die Zuspiegelung entstammt dieser Verdi Oper. Der *Doktor* erklärt die Veränderung der *Königin* mit dieser Vorstellung und vermutet, dass „sie sich möglicherweise dort auch eine Todeskrankheit geholt hat“<sup>578</sup>.

---

<sup>576</sup> *Ignorant*, DVD, 0.00.06-0.00.42

<sup>577</sup> *Stücke 1*, S.102

<sup>578</sup> *Stücke 1*, S.102

Diese Einleitung lässt die Deutung zu, dass die Wandlung der *Königin* im Mittelpunkt stehen soll, dass also eine völlig neue *Königin* die Szene betritt. Warum gerade diese Falstaffvorstellung eine Änderung bewirkt hat, wird nicht erklärt. Es könnte vermutet werden, dass – abgesehen von der Krankheit – der *Königin* vorgeführt wurde, wie schrecklich es ist, wenn Künstler „mittelmäßig“ geworden sind, die vielleicht früher zu den Spitzen ihrer Zunft gehörten.

Während die Falstaff-Musik erklingt sitzen *Doktor* und *Vater* einander regungslos mit ausgestreckten Armen gegenüber, als wollten sie einen Kampf austragen. Auf der Bühne markiert ein zweiter Boden die Spielfläche. In der Mitte der Bühne stehen filigrane Möbel, die den Schminktisch andeuten. Es gibt keinen Spiegel, die *Königin* sieht, während sie geschminkt wird, ins Publikum. An der Rampe und den Wänden befinden sich langstielige Blumen, die wohl den Blumenschmuck in der Garderobe einer gefeierten Künstlerin darstellen sollen. *Vater* und *Doktor* tragen Straßenkleidung. Nur die dunkle Brille des *Vaters* deutet eine Sehbehinderung an. Im zweiten Akt, im *Séparée*, wird die Behinderung deutlicher, wenn der *Vater* angespannt den Worten der *Königin* folgt, die hinter ihm steht, oder wenn er nach seinem Weinglas tastet. Neben dem *Vater* steht eine Schnapsflasche, der er immer wieder zuspricht. Der *Doktor* beginnt zu reden und der *Vater* wiederholt nicht nur die letzten Worte des *Doktors* sondern er ahmt auch dessen Bewegungen nach. Im Gegensatz zu *Peyman* ist der Regisseur Jan Antonín Pitinský frei mit der „Partitur“ umgegangen. *Doktor*, *Vater*, *Königin* und auch die *Vargo* agieren mit beachtlichem Körpereinsatz.

Es gibt einen Schalter, mit dem der Bühnenlautsprecher eingeschaltet werden kann. Wenn dieser nicht eingeschaltet ist öffnet der *Doktor* die Türe um das Bühnengeschehen verfolgen zu können. Die Schauspielergruppe wird mit einer stummen Figur ergänzt. Eine Frau, bekleidet mit einem Arbeitsmantel, betritt die Garderobe<sup>579</sup>. Diese stumme Figur hebt einen Holzblock vom Bühnenboden und verschwindet damit.

Die Eigenart des *Doktors* zeigt sich in der Angewohnheit, sich immer wieder mit einer oder mit beiden Händen über die Haare zu streichen. Während einer seiner Monologe tastet der *Doktor* den *Vater* ab. Vermutlich mit den Worten „ob die Leber

---

<sup>579</sup> *Ignorant*, DVD, 0.03.35

weit herunterreicht<sup>580</sup>. Hier kippt die Szene ins Komische, beim Abtasten kitzelt der *Doktor* den *Vater* und dieser lacht laut heraus<sup>581</sup>.

Auf einen Redefluss des *Doktors* reagiert der *Vater* damit, dass er ihm den soeben zu sich genommenen Schnaps ins Gesicht spukt<sup>582</sup>.

Der vielleicht geheime Wunsch des *Doktors*, selbst als Sänger auf einer Bühne aufzutreten wird in einer Szene angesprochen. Der *Doktor* beginnt sich vor dem Spiegel zu schminken. Dabei verdunkelt sich die Bühne<sup>583</sup>. Die *Vargo* tritt mit der Krone ein und lacht schallend über den geschminkten *Doktor*<sup>584</sup>.

Die Ouvertüre erklingt. *Vater*, *Doktor* und *Vargo* kommentieren dies aufgeregt. Die Bühne verdunkelt sich und die *Königin* erscheint<sup>585</sup>. Optisch erinnert die *Königin* in dieser Szene an die junge Audrey Hepburn, sie trägt einen Trenchcoat, ein Kopftuch und eine Sonnenbrille. Nach einer kurzen Begrüßung und einem wütenden Anfall des *Vaters* kniet die *Königin* vor ihm und gibt ihm einen sehr langen Kuss, der den *Vater* offenbar verwirrt<sup>586</sup>.

Der *Vater* hat keine Blindenbinden, aber einen zusammenlegbaren weißen Stock, den er einmal herauszieht, um seine Rede mit Bewegungen zu unterstreichen, und auch, um den Stock drohend in Richtung der verschwundenen Tochter zu erheben. Daran hat er aber nicht sehr lange Freude und klappte den Stock wieder zusammen<sup>587</sup>.

Die *Königin* kommt zum Schminken. Über ihrem Kostüm trägt sie eine Strickjacke<sup>588</sup>. Sie wirkt sehr gut gelaunt und entspannt, sie raucht sogar eine Zigarette. Für eine Sängerin oder einen Sänger, kurz vor einem Auftritt, das pure Gift.

Statt der Koloraturen markiert sie eine Atemübung – mit sehr übertriebenem Einatmen<sup>589</sup>.

Es wird wieder sichtbar, dass ein vertrautes Verhältnis zwischen *Königin* und *Doktor* herrscht. Dies ist auch in Bernhards Original enthalten, wenn die *Königin* in einen Monolog des *Doktors* einstimmt: „*Königin* und *Doktor*: Der Typus

---

<sup>580</sup> *Stücke 1*, S.95

<sup>581</sup> *Ignorant, DVD 0.15.03-0.15.20*

<sup>582</sup> *Ebda*, 0.19.48

<sup>583</sup> *Ignorant, DVD, 0.16.59*

<sup>584</sup> *Ebda*, 0.18.44

<sup>585</sup> *Ebda*, 0.26.21

<sup>586</sup> *Ebda 0.27.14-0.27.50*

<sup>587</sup> *Ebda 0.32.17-0.35.07*

<sup>588</sup> *Ebda*. 0.35.30

<sup>589</sup> *Ebda*, 0.38.38

asthenicus/*Königin* allein: auch als Habitus phthisicus bezeichnet/*Doktor*: richtig [...]“<sup>590</sup>. Sie kniet vor ihm und sie reden sehr leise miteinander. Aus der Gestikulation der *Königin* kann angenommen werden, dass auch der *Vater* eines ihrer Themen ist <sup>591</sup>.

Auch hier besteht die *Königin* darauf, ganz weiß geschminkt zu werden. Die lateinischen Passagen des *Doktors* sind erkennbar. So ist eindeutig zu hören „*Doktor* [...] Typus digestoris etc.*Vater*: [...] typus digesorius“<sup>592</sup>. Ebenso ist „Gürtel-Szene“<sup>593</sup> erkennbar<sup>594</sup>.

Dann wird die Szene turbulent. Die *Königin* will dem *Vater* die Flasche wegnehmen, der *Vater* stürzt, die *Königin* ebenfalls, da der *Vater* einen ihrer Füße festhält. Die *Vargo* versucht zu helfen, nützt aber die Gelegenheit um einen Schluck aus der Schnapsflasche zu machen. Schließlich landet Die *Königin* auf dem *Doktor*<sup>595</sup>. Schließlich ist die *Königin* erschöpft, ihr Kopf fällt auf den Schminktisch. Der *Doktor* verhindert, dass ihr die *Vargo* hilft, das ist seine Aufgabe.

Die folgende Szene ist nicht von Bernhard geschrieben. Der *Vater* singt kniend die Sarastro Arie „In diesen heiligen Hallen“ und die *Königin* stimmt in die letzten Worte ein<sup>596</sup>, als wolle sie dem *Vater* versichern, dass alles in Ordnung sei. Diese Arie kann aber in noch einem anderen Bezug gesehen werden. Der *Doktor* hat „den Sarastro und den Sprecher gesungen“<sup>597</sup> und der *Vater* will beweisen, dass auch er dazu fähig ist. Die Konkurrenz *Vater* und *Doktor* wird betont. „Die Beziehung zwischen *Doktor* und *Vater*, kann, da beide dasselbe Objekt begehren, nur durch Rivalität bestimmt sein“<sup>598</sup>.

Wieder fällt die *Königin* zu Boden. *Vater* und *Doktor* lassen sie liegen. Die Bühne ist wieder dunkler geworden. Erst die eintretende *Vargo* versucht, mit einer Tasse (Tee?) zu helfen. Endlich steht die *Königin* auf und trinkt aus der Tasse, die inzwischen in der Hand des *Doktors* ist<sup>599</sup>. Der *Doktor* versucht beim Schminken zu helfen, wird aber zurückgewiesen.

---

<sup>590</sup> Stücke 1, S.121

<sup>591</sup> DVD. 0.38.46

<sup>592</sup> Stücke 1, S. 119 und DVD Ignorant 0.42.01

<sup>593</sup> Stücke 1, S.120

<sup>594</sup> Ignorant DVD 0.41.49

<sup>595</sup> Ignorant DVD 0.42.41 -0.43.09

<sup>596</sup> Ebda, 0.45.20.-0.4548

<sup>597</sup> Stücke 1, S.105

<sup>598</sup> Vgl. Hartz, Bettina, S.113

<sup>599</sup> Ebda, 0.48.15-0.48.51

Wenn die Königin zu ihrem Auftritt geht verwandelt sich die Bühne. Man ist plötzlich in der Oper und kann die Arie der *Königin der Nacht* miterleben. Allerdings singt die slowakische *Königin* die zweite Arie „Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen“, die in der *Zauberflöte* viel später gesungen wird. Vielleicht wollte der Regisseur damit einen Zeitsprung andeuten. Vorausgesetzt er traut dem Publikum zu, die Oper zu kennen. Nach der „Rachearie“ hat die Königin nur mehr einen Satz „ich halte Wort es ist mein Wille“<sup>600</sup> allein zu singen, sonst ist sie nur mehr im Ensemble mit den drei Damen zu hören.

Aber es könnte auch damit zusammenhängen, dass der Doktor die Rachearie erwähnt:

„[...] Ermüdungserscheinungen in der Rachearie  
keinerlei Ermüdungserscheinungen in der Rachearie  
[...]  
in der Rachearie von überzeugender  
oder  
von erregender Durchschlagskraft [...]“<sup>601</sup>

Aber noch eine Deutung gibt es. Kurz nachdem die Königin die Szene verlässt, um auf die Opernbühne zu gehen, sagt der Doktor:

„In dem  
das man hasst  
agieren zu müssen  
weil man Talent  
unter Umständen Genie hat  
geehrter Herr  
oder weil man dazu  
von allen möglichen Umständen  
beispielsweise vom eigenen Vater  
gezwungen ist  
ist fürchterlich“<sup>602</sup>.

Mit der *Rachearie* reagiert die *Königin* auf diesen Zwang. Es konnte aber nicht festgestellt werden, ob obige Worte von dem Schauspieler in Bratislava tatsächlich gesprochen werden. Auch wird die *Rachearie* später als die Stelle bezeichnet, an der

---

<sup>600</sup> Vgl. *Zauberflöte*. S. 130

<sup>601</sup> *Stücke 1*, S. 84

<sup>602</sup> *Stücke 1*, S. 134

die Sängerin plötzlich die „Zunge herausstrecken“<sup>603</sup> könne um das Publikum zu schockieren.

Die Szenenabfolge vor dem Abgang der *Königin* auf die Opernbühne stimmt, wie von Bernhard vorgesehen, mit der Mozart Oper überein. Tamino singt sein „Zu Hilfe [...]“

Der Regisseur nimmt auch auf das „jahrzehntelange unnatürliche Verhältnis“<sup>604</sup> zwischen *Vater* und *Königin* Bezug, das Bettina Hartz als „inestuöse Beziehung“<sup>605</sup> versteht. Diese Beziehung wird deutlich ausgespielt.

Der zweite Akt (in den *Drei Husaren*) beginnt im Dunkeln, es wird heller wenn der Kellner *Winter* die Kerzen am Esstisch anzündet. Die Szene ist von roten Vorhängen umgrenzt. Als Dekoration dienen drei, pyramidenförmige, Vitrinen, in denen Trinkgefäße und Flaschen ausgestellt sind. Ein Verweis auf die *Zauberflöte?* (*Sarastros* Palast soll mit Pyramiden ausgestattet sein<sup>606</sup>). Auch in diesem Akt könnte ein kleiner Zeitsprung eingebaut worden zu sein, denn die drei Akteure sind schon ziemlich gut gelaunt, vor allem die *Königin* ist sehr unsicher auf den Beinen. Aber auch der *Doktor* scheint von dem Alkohol schon etwas enthemmt; er hat seine Krawatte heruntergenommen und das Hemd hängt aus seiner Hose.

Hier wird die Dreiecks-Beziehung *Vater-Königin-Doktor* betont. Es wird aber auch gezeigt, dass die *Königin* zwischen den beiden Männern zerrieben wird. Sie setzt sich auf den Schoß des *Vaters*<sup>607</sup> und die beiden wirken wie ein Liebespaar, kurz darauf tanzt sie mit dem *Doktor*<sup>608</sup>, der die Situation für Zärtlichkeiten ausnützt, schließlich flüchtet sie sich in einen Tanz mit *Winter*<sup>609</sup>. Dadurch wird der *Doktor* veranlasst, sich mit der Krawatte in der Hand dem Paar zu nähern. Dies lässt Assoziationen zu Hitchcocks *Frenzy* zu, wo junge Frauen von einem Serienmörder mit einer Krawatte getötet werden<sup>610</sup>. So weit geht der *Doktor* aber nicht. Während ihres Tanzes mit *Winter* erleidet die *Königin* einen Schwächeanfall und bricht weinend zusammen<sup>611</sup>.

---

<sup>603</sup> *Stücke 1*, S.150

<sup>604</sup> *Stücke 1*, S.89

<sup>605</sup> Hartz, Bettina, S.93

<sup>606</sup> Vgl. Endler, Franz, *Opernführer*. S.86

<sup>607</sup> DVD 1:01

<sup>608</sup> DVD 1:01:57

<sup>609</sup> DVD 1:02

<sup>610</sup> Produktionsjahr 1972. <http://www.filmstarts.de/kritiken/73328-Frenzy.html>, Zugriff 1.2.2013 19:40

<sup>611</sup> DVD 1:05:39

Die *Königin* wehrt manchmal den *Doktor* ab, ermutigt ihn aber dann wieder; so nimmt sie z.B. einen Bissen vom Teller des *Doktors* und bietet diesen Bissen dann mit ihrem Mund dem *Doktor* an, dieser beißt zu<sup>612</sup>.

Der *Vater* sieht die Zärtlichkeiten, die *Königin* und *Doktor* austauschen, natürlich nicht, aber man bemerkt, dass er angespannt auf seine Umwelt hört.

Der *Doktor* ist mutiger geworden. Jetzt traut er sich, die *Königin* vom *Vater* wegzureißen, den sie innig küsst<sup>613</sup>. In einer ähnlichen Situation in der Garderobe hat er das noch nicht gewagt.

Nachdem die *Königin* abwechselnd *Vater* und *Doktor* küsst, fällt der *Doktor* zu Boden<sup>614</sup>. Die *Königin* ruft nach *Winter*, dann wird sie vom *Doktor* spielerisch um den Tisch gejagt, sie reißt die Vorhänge herunter<sup>615</sup>. Der *Vater*, der von dem Geschehen beunruhigt ist, da er es nur akustisch verfolgen kann, wirft den Tisch um<sup>616</sup>. *Winter* stellt den Tisch wieder auf. Der *Doktor* und die *Königin* probieren, Hand in Hand, den Auftritt mit dem Zunge herausstrecken<sup>617</sup>. „[...] Die Zunge herausstrecken/und lachend abgehen [...]“<sup>618</sup>. Der *Vater*, der auch diese Szene nicht sehen kann, sitzt mit gesenktem Kopf, er fühlt sich ausgeschlossen. Schließlich hält eine längere Rede, knöpft sein Gilet auf, zieht sein Sakko aus und hängt es sich über den Kopf<sup>619</sup>.

Ende: Das dauernde Hüsteln der *Königin* (wie auch ihr markiertes Singen im ersten Akt) wird von dem Regisseur nicht umgesetzt. Gegen Ende bekommt die *Königin* einen Hustenanfall, der immer wieder in ein Röcheln ausartet. Sie liegt am Boden, den Kopf im Schoß des *Vaters*, der ihr Haar streichelt<sup>620</sup>.

Der *Doktor* steht hinter der liegenden *Königin*, wie ein Jäger mit seiner Beute. Er erhält – von einem Bühnenarbeiter außerhalb der Szene – einen länglichen Gegenstand, der einem dicken Holzseil ähnelt (wurde zu Beginn des Stücks, von einer stummen Person vom Boden aufgehoben und von der Bühne getragen). Diesen Gegenstand verwendet der *Doktor* um den Kopf der *Königin* darauf zu lagern, und

---

<sup>612</sup> DVD 1:11:54

<sup>613</sup> DVD 1:08:23

<sup>614</sup> DVD 1:15:47

<sup>615</sup> DVD 1:17:14

<sup>616</sup> DVD 1:17

<sup>617</sup> DVD 1:18

<sup>618</sup> Stücke 1, S.150

<sup>619</sup> DVD 1:22

<sup>620</sup> 1:25.00

dann wird die Herausnahme der Zunge etc. demonstriert<sup>621</sup>. „Doktor: Der Kopf der Leiche ist auf einen Holzblock zu legen [...]“<sup>622</sup>, obwohl „der Holzkeil dem Toten nicht unter den Kopf gelegt, sondern unter die Schultern geschoben wird“<sup>623</sup>.

Während der „Obduktion“ sitzt der *Vater* mit ausgestreckten Armen, wie zu Beginn des Stücks, und ahmt die Bewegungen des Doktors nach. Der *Doktor* kreuzt die Hände der *Königin* über ihrer Brust und deckt sie mit ihrem eigenen Schal zu. An der Rampe werden langstielige Blumen (die im ersten Akt die Garderobe zierten) durch den Kellner *Winter* aufgesteckt. Die *Königin* ist aufgebahrt. Vielleicht sollte hier ein Bezug zu dem frühen Stück *Frühling* geschaffen werden, in dem eine mit den Koloraturen kämpfende Sängerin dargestellt wird.

Die Szene wird finster, die *Königin* fragt ob die Telegramme abgeschickt wurden.

Ende: Koloraturen.

---

<sup>621</sup> Vgl. *Stücke 1*, S.159

<sup>622</sup> *Stücke 1*, S.91

<sup>623</sup> Hennetmaier, S.70 zitiert aus einem Schreiben Peymanns, der sich im Berliner Anatomischen Institut über die Usancen bei einer Obduktion kundig machte.

## VERGLEICH DER DREI INSZENIERUNGEN

Diese drei Inszenierungen spiegeln die Möglichkeiten, wie mit einer „Partitur“ umgegangen werden kann und es wird deutlich, wie viel Freiraum – trotz genauer Szenenanweisungen – den einzelnen Interpretationen verbleibt. Ebenfalls muss bedacht werden, dass zwischen der Uraufführung und den beiden anderen Produktionen mehr als dreißig Jahre liegen. Allein durch die Auswahl der Schauspieler können Schwerpunkte gesetzt oder verlagert werden. In der Pressburger Inszenierung ist der *Vater* optisch wesentlich beeindruckender als der kleingewachsene *Doktor*. Dies gilt wohl auch für das Bochumer Theater, in dem Otto Sanders die Rolle des *Vaters* spielt.

Ein Vergleich der Spiellängen zeigt, dass nicht nur bei der Bochumer Inszenierung sondern auch in Bratislava Kürzungen des Texts vorgenommen wurden. Die Peymann-Inszenierung, die genau der Vorlage folgt, dauert fast zwei Stunden (1:49:28), in Bochum ist die Nettospielzeit rund eineinhalb Stunden (1. Akt 59 Minuten, 2. Akt rund 30 Minuten), ungefähr genau so lange brauchen die Akteure in Bratislava (1:33).

Burghard Klaußner (Bochum) hat sich eng an die Anweisungen des Dichters gehalten. Auch wenn die Aufzeichnung das Bühnengeschehen nur unzulänglich wiedergibt, kann doch eine Verwässerung des Bernhardschen Originals festgestellt werden. Das beweisen die Kürzungen, die den Text teilweise zu sehr der Umgangssprache anpassen. Auch wenn die Akteure in der Aufzeichnung nur undeutlich erkennbar sind, kann man doch aus der Sprache schließen, dass hier mit den Mitteln einer Boulevard-Komödie gearbeitet wurde, oder wie Stefan Keim es formulierte: „Dem Ignorant fehlt der Wahnsinnige, der Inszenierung die Lust am Irren, an der Auslöschung, die Bernhardsche Wut, die sich immer auch ein wenig gegen sich selbst richtet“<sup>624</sup>.

Jan Antonín Pitinský, der Regisseur des slowakischen „Ignorant“ hat nicht nur den „Notentext“ bearbeitet, d. h. sich nicht streng an die Vorgaben des Dichters gehalten, sondern mit seiner Interpretation auch neue Sichtweisen auf diesen Text ermöglicht: Etwa durch das Deutlichmachen der Konkurrenz zwischen *Vater* und *Doktor* oder der szenische Rückgriff auf ein Frühwerk. Mit der Einleitung durch *Falstaff* wird

---

<sup>624</sup> <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/fazit/747992/> Zugriff 1.2.2013 19:40

auch der Zeitpunkt betont, an dem die Veränderung der *Königin* begann. Die *Königin* ist also nicht mehr die, nur auf ihre Koloraturen fixierte, Sängerin, sondern eine zwischen Euphorie und Zusammenbruch schwankende Person. Die Akteure sind insgesamt körperlich aktiver als in der Bochumer Interpretation oder in der Ur-Inszenierung von Peymann.

## Zusammenfassung

Ein Vierteljahrhundert nach Bernhards Tod (1989) hat sich die Sicht auf sein Werk verändert und aus dem ehemaligen „Nestbeschmutzer“ wurde ein österreichischer Klassiker. Sein Werk wird von Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern aus verschiedenen Fachrichtungen, wie z.B. Germanistik, Theaterwissenschaft oder Philosophie, auf noch nicht entdeckte Bezüge untersucht und bei den zumindest doppelbödigen (wenn nicht drei- bis vierbödigen) Texten werden solche auch entdeckt. Auch die Musikwissenschaft hat sich mit Bernhard beschäftigt, ihre Untersuchungen befassen sich naturgemäß mit den Strukturen der Texte. Thomas Bernhard selbst hat gesagt: „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“.<sup>625</sup>

Die vorliegende Arbeit zeigt, dass sich in jedem der abendfüllenden Stücke musikalische Bezüge finden. Hier stehen natürlich *Der Ignorant und der Wahnsinnige* und *Die Berühmten* an erster Stelle, da in beiden Werken Musiker und Musikerinnen im Zentrum stehen. Diese beiden Stücke wurden gesondert analysiert.

Es ist auffallend wie viel Bernhard mit „musikalischen“ Mitteln beschreibt. Mit dem Einsatz von Musikstücken hat Bernhard auch Fallen für den Zuschauer eingebaut. Wenn in *Der Schein trägt* eine Schallplatte mit Schönbergs *Moses und Aaron* aufgelegt wird, ist damit alles vorher Gesagte in Frage gestellt. Die Musik ist hier ein Schlüssel für das ganze Stück.

Bernhards musikalische Bezüge sind vielfältig:

---

<sup>625</sup> Bernhard, Thomas. „Alle Menschen sind Monster, sobald sie ihren Panzer lüften“, Gespräch mit Jean-Louis de Rambures. In: *Der Wahrheit auf der Spur*, S.219

## **Das Sprachkunstwerk**

Auf die Musikalität von Bernhards Sprache wurde immer hingewiesen. Diese Musikalität aber zu analysieren ist der Musikwissenschaft vorbehalten. Bloemsaat Voerknecht schreibt dazu

„Manche Passagen in Bernhards Werk sind meiner Meinung nach ganz offensichtlich durch die Strukturen der Musik, durch musikalische Hörerfahrungen eingegeben und deutlich musikalisch geprägt. Manchmal aber gelingt es kaum, sie zu fassen und klar zu definieren, was daran musikalisch ist. Wie sollte man auch ausgerechnet eine bestimmte Passage aus einem bestimmten Musikstück, eine Melodielinie oder eine Baßbegleitung, die Bernhard durch den Kopf gegangen sein mag und die er vielleicht wirklich sogar Note für Note in Text umsetzte, wiederfinden“<sup>626</sup>.

## **Selbstreflexion**

Auffallend sind Bernhards (gescheiterten) Sängerfiguren und seine Interviews, in denen er immer wieder von seiner Gesangsausbildung spricht. „Man spürt, dass er [...] immer noch an seiner Aura als begnadeter Jung-Sänger bastelt [...]“<sup>627</sup>. Damit können die von ihm geschaffenen Figuren verglichen werden, die ebenfalls auf eine solche Vergangenheit zurückblicken, wie z.B. *Herr Meister (Über allen Gipfeln ist Ruh)* und der *Doktor (Der Ignorant und der Wahnsinnige)*. Vielleicht ist auch Bernhards Erinnerung an seinen Geigenunterricht in *Die Macht der Gewohnheit* eingeflossen. Aber diese wehmütigen Rückblicke sind Jugendlieben vergleichbar, die in der Erinnerung verklärt werden. Erfolg und Ruhm fanden diese Figuren erst als sie sich anderen Gebieten zuwandten.

Bernhard hat in *Der Jagdgesellschaft* derartige Rückschlüsse auf seine Vita abgewehrt und den *Schriftsteller* sagen lassen:

„Und möglicherweise gnädige Frau wird gesagt  
ich selbst sei in meinem Theater  
Aber es ist ein Anderer“<sup>628</sup>.

## **Künstlerische Utopie**

Schon in dem Roman *Der Untergeher* wird mit Glenn Gould ein Berühmter geschildert, der nicht nur berühmt sondern auch außerordentlich talentiert war. Dieser „Berühmte“ ist bis heute ein Mythos und trägt in Bernhards Roman Schuld

---

<sup>626</sup> Bloemsaat-Voerknecht, S.17

<sup>627</sup> Vgl. Kuhn, Gudrun. *Ein philosophisch-musikalisch geschulter Sänger*. S.19

<sup>628</sup> *Stücke 1*, S.245

daran, dass Kollegen, die nicht dieses absolute Maß erreichen, die Kunst aufgeben bzw. sich sogar umbringen. Für Bernhard ist die Kunstausbübung nur an der absoluten Spitze möglich, die Laufbahn eines zweitklassigen Musikers oder auch nur die eines, der als „gut“ beschrieben wird (und diese Künstler sind in der Überzahl) ist nicht erstrebenswert. Dieses Ringen um Perfektion wird in *Die Macht der Gewohnheit* beim Kampf um das (mit dem?) Forellenquintett dargestellt, wo Bernhard auch mit den Begriffen Artistik-Artist-Kunst spielt. Wie sehr ein Künstler dem Zwang, eine perfekte Leistung zu erbringen ausgeliefert ist, zeigt die *Königin* in *Der Ignorant und der Wahnsinnige*.

### **Mit Musik den sozialen Status der Figuren zeigen**

Der Besitz eines Bösendorfers (*Heldenplatz*, *Die Berühmten*) zeugt von finanziell gesicherten Verhältnissen. Mit einem „alten Plattenspieler“<sup>629</sup> bzw. einfach „einem Plattenspieler“<sup>630</sup> werden die Lebensumstände der beiden Brüder in *Der Schein trügt* beschrieben. Die Bedeutung der Familie *Herrenstein* (*Elisabeth II*) wird durch ihr Mäzenatentum an Hugo Wolf beschrieben und diese Familie lebt nicht nur am Opernring<sup>631</sup> sondern verfügt auch über ein Musikzimmer<sup>632</sup>.

### **Musik (eigentlich nur Töne) als dramaturgisches Mittel.**

Wie erwähnt, werden in *Ein Fest für Boris* die Anzahl der Paukenschläge genau vorgeschrieben. Ebenso in *Die Macht der Gewohnheit*, wo die Töne, die *Caribaldi* spielen muss, genau definiert werden; die anderen Mitglieder des Quintetts haben nicht so genaue Vorgaben („*Spaßmacher streicht mehrere lange tiefe Töne auf der Baßgeige*<sup>633</sup>, *Jongleur streicht mehrere Töne auf der Violine, während der Spaßmacher und die Enkelin noch nicht aufgehört haben, ihre Instrumente zu streichen*“<sup>634</sup>).

---

<sup>629</sup> Stücke 3, S.393

<sup>630</sup> Vgl. Stücke 3, S.443

<sup>631</sup> Stücke 4, S.279

<sup>632</sup> Stücke 4, S.305

<sup>633</sup> Stücke 1, S.332

<sup>634</sup> Stücke 1, S.332

### **Musik um politische Bezüge aufzuzeigen.**

Bernhard weist mit Musik oder Musiker/Musikerinnen auf die Zeit des Zweiten Weltkriegs hin. Dies betrifft *Vor dem Ruhestand*, wo nicht nur die 5. Symphonie Beethovens gespielt, sondern auch „ein Foto der Pianistin Elly Ney [...]“<sup>635</sup> bewundert wird, die auch als Puppe in *Die Berühmten* auftritt. Mit der Nennung dieser Pianistin wird, ohne es auszusprechen, die Zeit des Nationalsozialismus und die Haltung verschiedener Künstler während dieser Zeit heraufbeschworen. Wenn *Ritter* (*Ritter, Dene, Voss*) von ihrem Vater sagt, dass er „Furtwängler liebte“<sup>636</sup> wird mehr als nur eine musikalische Vorliebe beschrieben. In *Heldenplatz* verwendet Bernhard keine Andeutungen sondern lässt *Anna* direkt sagen:

„Im Musikverein stört es ihn auch nicht  
dass in den Konzerten lauter Nazis sitzen  
der Onkel Robert kann Beethoven hören  
ohne an den Reichsparteitag in Nürnberg zu denken“<sup>637</sup>.

### **Musik um Personen zu charakterisieren oder zu entlarven**

Um die ausgeprägte Individualität einzelner Figuren zu beschreiben verwendet Bernhard musikalische Hinweise: So ist z. B. *Bruscon* (*Theatermacher*) „Busoniverehrer“<sup>638</sup>, *Karl* (*Der Schein trügt*) kann stundenlang Schönberg hören<sup>639</sup> und *Herrenstein* (*Elisabeth II.*) verachtet Verdi dessen „[...] Tränendrüsenitalianità die Gehörgänge verschmutzt“<sup>640</sup>. Im Gegensatz dazu *Herr Meister* (*Über allen Gipfeln ist Ruh*), der „Verdi verehrt“<sup>641</sup> und der *Präsident* (*Der Präsident*) der *Carmen*<sup>642</sup> liebt. Hier unterscheidet Bernhard zwischen dem gängigen Opernrepertoire (Verdi) und selten gespielten Werken (Busoni, Schönberg). Die Kenntnis bzw. Wertschätzung selten gespielter Werke kann so gedeutet werden, dass deren Liebhaber über profundere Kenntnisse als die Geniesser des Konventionellen verfügen.

---

<sup>635</sup> Vgl. *Stücke* 3, S.108

<sup>636</sup> Vgl. *Stücke* 4, S.222

<sup>637</sup> *Heldenplatz*, S.69

<sup>638</sup> *Stücke* 4, S.65

<sup>639</sup> Vgl. *Stücke* 3, S.404

<sup>640</sup> Vgl. *Stücke* 4, S.294

<sup>641</sup> Vgl. *Stücke* 3, S.207

<sup>642</sup> Vgl. *Stücke* 2, S.12

Die Bildung von *Frau Meister (Über allen Gipfeln ist Ruh)* wird dadurch in Frage gestellt, dass sie die Cäcilienmesse Mozart zuschreibt. Wie auch die *Mutter (Am Ziel)* ein, von der *Tochter* gespieltes, Klavierstück nicht erkennt, obwohl sie (die Mutter) bereits als kleines Mädchen Klavierunterricht hatte. In diese Gruppe fällt auch die *Präsidentin (Der Präsident)*, die ihre Eintrittskarten für den Musikverein immer an ihre Angestellte weitergibt. Dies kann von Bernhard auch als Spitze gegen das Publikum dieser Institution gedacht gewesen sein. Und schließlich wird die Zeichnung der misanthropischen Titelfigur in *Der Weltverbesserer* durch seine Verachtung der Opernlieberhaber noch verstärkt<sup>643</sup>.

### **Musik um Gefühle auszudrücken**

Die Beschreibung von Sympathie oder Zuneigung ist kein Hauptthema bei Bernhard, kommt aber doch vor. In *Minetti* wird dies mit den Worten „Mädchen: Magst du Musik [...] Minetti:[...] Ich mag Musik/sehr gern“<sup>644</sup> ausgedrückt und in *Einfach kompliziert* durch die Planung eines Opernbesuchs

„Das ist das schönste Erlebnis für ein Kind  
zum erstenmal in die Oper  
und noch dazu in die ‚Zauberflöte‘“<sup>645</sup>.

Die Bedeutung, die die Musik für Thomas Bernhard hatte zeigt sich darin, dass er immer wieder Musik in irgendeiner Form verwendete. Sei es, dass eine Vorliebe oder auch Abneigung für ein bestimmtes Musikgenre geäußert wird, (*Elisabeth II.:* „Dieser ekelhafte Giordano“<sup>646</sup>, *Theatermacher:* „Busoniverehrer“<sup>647</sup>, *Der Präsident:* „[...] Carmen [...] Lieblingsooper“<sup>648</sup>, *Über allen Gipfeln ist Ruh:* „Opernfanatiker“<sup>649</sup>), sei es dass ein Musikstück als Bühnenmusik vorgeschrieben wird (*Minetti:* „Transistorradio [...] daraus leise Jazzmusik.“<sup>650</sup>) oder dass tatsächlich auf oder hinter der Bühne musiziert wird (*Immanuel Kant:*

---

<sup>643</sup> Vgl. *Stücke 3*, S.174

<sup>644</sup> *Stücke 2*, S.249

<sup>645</sup> *Stücke 4*, S.258

<sup>646</sup> *Stücke 4*, S.293

<sup>647</sup> *Stücke 4*, S.65

<sup>648</sup> *Stücke 2*, S.12

<sup>649</sup> *Stücke 3*, S.221

<sup>650</sup> *Stücke 2*, S.232

„[...]Donauwalzer aus dem großen Salon“<sup>651</sup>, Vor dem Ruhestand: „Vera phantasiert etwas über die Kleine Nachtmusik von Mozart“<sup>652</sup>, Die Jagdgesellschaft: „Suite Nr. 5 für Cembalo von Händel“, Die Macht der Gewohnheit (das Ringen um das Forellenquintett), Ritter, Dene, Voss: (Eroica), Am Ziel: „[...] spiel [...] Irgendeine Etüde“<sup>653</sup>, Ein Fest für Boris: „schlägt dreimal auf die Pauke“<sup>654</sup>)

Allen voran ziehen sich Sänger-Figuren durch Bernhards Werk.

Es scheint, dass Bernhard keine besondere Meinung von den geistigen Gaben der Sänger oder Sängerinnen hatte. In *Die Berühmten* werden sie als geldgierige Wesen gezeichnet, die nur an dem materiellen Erfolg interessiert sind und keinen Gedanken mehr an die Kunst verschwenden. Auch die *Königin (Der Ignorant und der Wahnsinnige)* hat den Gipfel der Berühmtheit erreicht, aber ihr Leben ist nicht beneidenswert. Sie ist in einer einzigen Rolle so aufgegangen, dass sie zu einem Musikapparat wurde.

Wie widersprüchlich (bernhardisch!) der Dichter zu der Sängerschaft stand bzw. sich dazu äußerte, zeigt sich darin, dass er immer wieder seine Sängervergangenheit betont und sagt „Wahre Kunst ist in den Sängern, nicht einmal in den Dichtern“<sup>655</sup> und kurz darauf anfügt: „Früher hat man gesagt, das Kind schreit. Heute sagt man, der Sänger singt“<sup>656</sup>.

Man spürt, wie wichtig Musik für Bernhard war und gerade weil die Freude am Musizieren (auch auf niedrigem Niveau) oder auch der einfache Genuss beim Hören in seinem Werk nicht berücksichtigt wird, muss angenommen werden, dass dieses – doch sehr persönliche Empfinden – von dem Dichter bewusst ausgeklammert wird. Vielleicht wollte Thomas Bernhard (sich?) aber lediglich beweisen, dass die Entscheidung, nicht die Sängerlaufbahn zu ergreifen, richtig gewesen war. In der *Tiroler Tageszeitung* erinnert sich eine Studienkollegin (Erika Leitner) Bernhards an ein Gespräch mit ihm, in dem er von einem nicht wahrgenommenen Vorsingen in München erzählte. Als Grund für sein Nichterscheinen zu diesem

---

<sup>651</sup> Stücke 2, S.332

<sup>652</sup> Stücke 3, S.61

<sup>653</sup> Stücke 3, S.374

<sup>654</sup> Stücke 1, S.66

<sup>655</sup> Fleischmann, Krista. Eine Begegnung. Suhrkamp Taschenbuch. Frankfurt/Main, 2006, S.144

<sup>656</sup> Ebd.,

Termin gab er an, dass er sich ein Leben als Sänger nicht vorstellen könne und sich lieber als Schriftsteller durchsetzen wolle<sup>657</sup>. In einem Telefongespräch mit der Verfasserin (20.9.2010) erklärte Frau Leitner aber auch, dass sie nicht wüsste, ob Thomas Bernhard diese Aussage ernst meinte. Wenn es Bernhard schon in jungen Jahren gelang, eine Studienkollegin über seine wahren Intentionen im Unklaren zu lassen, muss auch die Nachwelt scheitern. Vielleicht wusste Frau Leitner zu diesem Zeitpunkt auch nichts von Bernhards Krankheit, die den Sängerberuf unmöglich gemacht hätte. Vielleicht glaubte auch der junge Bernhard selbst nicht daran, dass er als Sänger Erfolg auf höchstem Niveau haben würde. In einem beinahe unauffälligen Nebensatz hat er selbst Zweifel daran geäußert, dass seine Gesangslehrerin ihm die nötige Persönlichkeit für den Sängerberuf zutraue. „Sollte ich eine solche Persönlichkeit sein? Sie hatte ja nicht gesagt, ich sei eine solche Persönlichkeit“<sup>658</sup>. Allerdings ist *Der Keller*, aus dem das Zitat stammt, erst 1979 erschienen, zu einem Zeitpunkt als Bernhard als Schriftsteller bereits etabliert war.

Wie sehr Thomas Bernhard zum Klassiker geworden ist beweist eine junge Liederschreiberin und Sängerin, die 2012 in der *Zeit* ihre Eindrücke von den Salzburger Festspielen mit den Worten beginnt „Sehr geehrter Thomas Bernhard“<sup>659</sup>. Und dass auch das Thema „Thomas Bernhard und die Musik“ immer noch interessiert, zeigt eine Meldung vom Jänner 2014 in den *Salzburger Nachrichten*, die eine Aussage von Peter Fabjan (Bernhards Halbbruder) in dem Musikmagazin *Rolling Stone* (Februar Ausgabe) zitiert, nach der Bernhard „gern Platten des Soul- und Funk-Musikers Prince aufgelegt habe“<sup>660</sup>. Wenn Thomas Bernhard diese Musik wirklich mochte, hat sie doch keinen Eingang in seine Stücke gefunden.

Diese Arbeit zeigt, wie viel Thomas Bernhard mit Musik im weitesten Sinn (Musikstücke, Komponisten, Instrumente etc.) ausdrückt und auch, dass bei Bernhard Sängerfiguren nur dann positiv konnotiert sind, wenn deren Laufbahn frühzeitig abgebrochen wurde oder abgebrochen werden musste.

---

<sup>657</sup> Vgl. Leitner, Erika, *Tiroler Tageszeitung* 12.10.1995, S. 9

<sup>658</sup> *Der Keller*, S.125

<sup>659</sup> Hunger, Sophie. „Ich weiß: Das ist gewaltig“. *Zeit Online*. <http://www.zeit.de/2010/32/A-Salzburg>

<sup>660</sup> Vgl. *Salzburger Nachrichten*, 31.1.2014, S.10

Sänger/Sängerinnen, die den Beruf tatsächlich erfolgreich ausüben, werden zu Banknoten zählenden Schwätzern oder zu Musikautomaten.

# Bibliographie

## Primär Literatur

Bernhard Thomas. *Der deutsche Mittagstisch. Dramolette*. Suhrkamp Taschenbuch. Frankfurt/Main. 1999

Bernhard Thomas. *Meine Preise*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main. 2009

Bernhard, Thomas. *Alte Meister*, Taschenbuch, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main, 1988

Bernhard, Thomas. *Der Atem. Eine Entscheidung*. Deutscher Taschenbuch Verlag, 1978

Bernhard, Thomas. *Der deutsche Mittagstisch. Dramolette*, Suhrkamp Taschenbuch, Frankfurt/Main, 1988

Bernhard, Thomas. *Der Keller. Eine Entziehung*. München. Deutscher Taschenbuch Verlag. 1979

Bernhard, Thomas. *Der Untergeher*. Suhrkamp Taschenbuch, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main, 1988

Bernhard, Thomas. *Die Kälte. Eine Isolation*. Deutscher Taschenbuch Verlag München, 2011

Bernhard, Thomas. *Ein Kind*. München. Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1985

Bernhard, Thomas. *Heldenplatz*, Suhrkamp Taschenbuch, Suhrkamp, Frankfurt. 1988,

Bernhard, Thomas. *Stücke 1 Ein Fest für Boris. Der Ignorant und der Wahnsinnige. Die Jagdgesellschaft. Die Macht der Gewohnheit*. Suhrkamp Taschenbuch, Frankfurt/Main, 1988

Bernhard, Thomas. *Stücke 2 Der Präsident. Die Berühmten. Minetti. Immanuel Kant*. Suhrkamp Taschenbuch. Frankfurt/Main, 1988

Bernhard, Thomas. *Stücke 3 Vor dem Ruhestand. Der Weltverbesserer. Über allen Gipfeln ist Ruh. Am Ziel. Der Schein trägt* Suhrkamp Taschenbuch, Frankfurt/Main, 1988

Bernhard, Thomas. *Stücke 4 Der Theatermacher. Ritter, Dene, Voss. Einfach kompliziert. Elisabeth II.* Suhrkamp Taschenbuch, Frankfurt/Main, 1988

Huber Martin/Bernhard Judex/Manfred Mittermayer Manfred (Hg.) *Bernhard, Thomas, Werke 19, Dramen V*, Suhrkamp, Frankfurt/Main, 2011

Huber Martin/Judex Bernhard (Hg.): *Bernhard, Thomas, Dramen III, Werke 17*, Suhrkamp, Frankfurt/Main, 2010

Huber Martin/Judex Bernhard (Hg.): *Bernhard, Thomas, Dramen IV, Werke 18*, , Suhrkamp, Frankfurt/Main 2007

Mittermayer Manfred/Winkler Jean-Marie (Hg.) *Bernhard, Thomas. Dramen II, Werke 16* Frankfurt/Main, Suhrkamp, 2005

Mittermayer Manfred/Winkler Jean-Marie (Hg.): *Bernhard, Thomas. Dramen I, Werke 15*. Frankfurt/Main, Suhrkamp, 2004

## Sekundär Literatur

- Adorno, Theodor W. *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt/Main. Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 2003
- Adorno, Theodor W. *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt. 2.*, erweiterte Ausgabe. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht. 1958
- Adorno, Theodor W. *Philosophie und Gesellschaft*, Stuttgart, Reclam, 1984
- Angermüller Rudolph (Hg.), *Wolfgang Amadeus Mozart. Sämtliche Opernlibretti*, 2. Auflage. Stuttgart, Reclam, 2005
- Assmann, Jan. *Die Zauberflöte. Oper und Mysterium*. Hanser, München, Wien, 2005
- Barth, Markus. *Lebenskunst im Alltag. Analyse der Werke von Peter Handke, Thomas Bernhard und Brigitte Kronauer*. Wiesbaden, Deutscher Universitäts-Verlag GmbH, 1998 (basiert auf der Dissertation von 1994 bei der Neuphilologischen Fakultät/Seminar für Allgemeine Rhetorik in Tübingen)
- Batka Richard/Werner Heinrich (Hg.). *Hugo Wolfs Musikalische Kritiken*. Leipzig Druck und Verlag von Breitkopf & Hartel, 1911
- Bayer Wolfram, Fellingner Raimund, Huber Martin (Hg.): *Thomas Bernhard. Der Wahrheit auf der Spur* Suhrkamp Verlag, Berlin, 2011
- Berganza, Teresa. In: Sauter, Engelbert (Hg.) *Der Fragebogen des August Everding. Internationale Opernstars im Gespräch*. Berlin, Parthas-Verlag, 2000
- Bing, Rudolf. *5000 Abende in der Oper*. Kindler GmbH, München 1972
- Blaha, Paul, *Die Weltwoche*, 16.7.1976
- Bloemsaat-Voerknecht, Liesbeth: *Thomas Bernhard und die Musik*, Würzburger Wissenschaftliche Schriften, Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg, 2006
- Brandenburg, Daniel; Ender, Daniel, Reininghaus, Frieder, Weberberger (Hg.) In: Vorwort ÖMZ, 06/2011, *Österreichische MusikZeitschrift*, Böhlau Verlag, Wien. 2011
- Brändle, Rudolf. *Zeugenfreundschaft, Erinnerung an Thomas Bernhard*, Suhrkamp Taschenbuch 2001
- Brug, Manuel. *Die neuen Sängerstimmen von Cecilia Bartoli bis Bryn Terfel*.(2) Berlin. Henschel. 2004
- Brunner, Gerhard. „Der Niedergang scheint unaufhaltsam“ In: *Opernwelt*, September 1970
- Buhre, Traugott. „Der Schreiber des Irrwitzes“ In: Mittermayer Manfred/Martin Huber Martin (Hg.): *Thomas Bernhard und das Theater*, Wien, Christian Brandstätter Verlag/Österreichisches Theatermuseum, 2009
- Bumbry, Grace In: Sauer Engelbert (Hg.). *Der Fragebogen des August Everding. Internationale Opernstars im Gespräch*. Berlin, Parthas-Verlag, 2000

- Cerha, Friedrich In: Dreissinger Sepp (Hg.) *Was reden die Leute. 58 Begegnungen mit Thomas Bernhard*, Aufgezeichnet von Sepp Dreissinger, Verlag Mury Salzmann, Salzburg 2011
- Cotrubas, Ileana. In: Freunde der Wiener Staatsoper (Hg.): *Nicht nur Tenöre. Das Bester aus der Opernwerkstatt*, Zweiter Band. Redaktionelle Bearbeitung: Peter Dusek, Volkmar Parschalk. Jugend und Volk Wien München, 1986
- Cottrell, Alan P., *Wilhelm Müller's Lyrical Song Cycles Interpretations and Texts*, Chapel Hill, The University Press of North Carolina, 1970
- Die Musik in Geschichte und Gegenwart, allgemeine Enzyklopädie der Musik.*(26 Bände) Personenteil 12 Finscher, Ludwig. (Hg), Bärenreiter Verlag, Kassel, 2007
- Diesner, Barbara. „Herbert von Karajan“. In: Salzburger Festspiele (Hg.) *Das Große Welttheater, 90 Jahre Salzburger Festspiele*. 2010
- Dreissinger, Sepp (Hg.): *Von einer Katastrophe in die andere. 13 Gespräche mit Thomas Bernhard*. Bibliothek der Provinz, Weitra, 1992
- Dürr, Walter „Zyklische Ordnung und Liederzyklus – Schuberts „Winterreise““ In: *Programmbuch Schubertiade Hohenems 1984*, Schubertiade Hohenems GmbH, 1984
- Endler, Franz. *Endlers Opernführer. Was wirklich im Libretto steckt*. Verlag Orac, Wien. 1980
- Fellinger Raimund, Huber Martin, Ketterer, Julia (Hg.): *Bernhard Thomas Siegfried Unseld. Der Briefwechsel*. Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 2009
- Fialik, Maria. *Der konservative Anarchist. Thomas Bernhard und die Staats-Theater*, Löcker Verlag, Wien, 1991
- Fischer-Dieskau, Dietrich. *Franz Schubert und seine Lieder*, Insel Taschenbuch, Insel Verlag Frankfurt/ Main, 1999
- Fischer-Dieskau, Dietrich. *Nachklang. Ansichten und Erinnerungen*. Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH&Co KG, München, 2. Auflage, 1991
- Fischer-Dieskau, Dietrich. *Töne sprechen, Worte klingen. Zur Geschichte und Interpretation des Gesangs*, Deutsche Verlags-Anstalt/Piper, Stuttgart, 1985
- Fleischmann, Krista. *Eine Begegnung*. Suhrkamp Taschenbuch, Frankfurt/Main, 2006
- Forte, Luigi. „Thomas Bernhard oder die Macht der Verzögerung“ Kunst und Künstler im Frühwerk Bernhards. In: Gebesmair, Franz (Hg). *Bernhard Tage Ohlsdorf 1996*. Publication PN°. 1 , Bibliothek der Provinz, Weitra, 1998
- Freni, Mirella. „Nicht nur Noten: Singen ist Glück“ In: Scholz Dieter (Hg.). *Mythos Primadonna*. Parthas Berlin, 1999
- Freunden der Wiener Staatsoper (Hg.): *Nicht nur Tenöre. Das Bester aus der Opernwerkstatt*, Dritter Band. Redaktionelle Bearbeitung: Peter Dusek, Volkmar Parschalk, Jugend und Volk Wien München, 1988
- Freunden der Wiener Staatsoper (Hg.): *Nicht nur Tenöre. Das Bester aus der Opernwerkstatt*, redaktionelle Bearbeitung: Peter Dusek, Volkmar Parschalk, Jugend und Volk Wien München, 1986

Freunden der Wiener Staatsoper (Hg.): *Nicht nur Tenöre. Das Bester aus der Opernwerkstatt*, Zweiter Band. Redaktionelle Bearbeitung: Peter Dusek, Volkmar Parschalk, Jugend und Volk Wien München, 1986

Gamper, Herbert „Dies ist die Zeit der Könige nicht mehr“. In: *Thomas Bernhard und das Theater*. Mittermayer Manfred/Huber Martin (Hg.), Wien, Christian Brandstätter Verlag/Österreichisches Theatermuseum, 2009

Gross, Helmut. „Biographischer Hintergrund von Thomas Bernhards Wahrheitsrigorismus“. In: *Text + Kritik*, Heft 43, 1991

Gruberova, Edita. „Ich lasse mich nicht verführen“. In: Scholz Dieter (Hg.). *Mythos Primadonna*, Parthas Berlin, 1999

Haider-Pregler, Hilde. „Ganz ohne Vorurteil hinein in einen poetischen Text“. Von einem Versuch, Thomas Bernhard zu spielen, als er in Österreich nicht gespielt werden durfte. In: Bergerova, Hana (Hg.) *Festschrift zum 15. Gründungsjubiläum des Lehrstuhls Germanistik*. Usti nad Labem. 2005

Haider-Pregler, Hilde. „Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie? Überlegungen zu Thomas Bernhards philosophisch-komödiantischem Lachtheater“. In: astein, Hanne/Stillmark Alexander (Hg.) *Erbe und Umbruch in der neueren deutschsprachigen Komödie*. Hans-Dieter Heinz Akademischer Verlag Stuttgart. Stuttgart, 1990

Haider-Pregler, Hilde. Der „dramatische Schriftsteller“ Thomas Bernhard, kommentierter Materialienband, Universität Wien, Sommersemester 2011

Hamm, Peter. „Sind Sie gerne böse?“ *Ein Nachtgespräch zwischen Thomas Bernhard und Peter Hamm im Haus Bernhard in Ohlsdorf 1977*. Berlin, Suhrkamp Verlag. 2011

Hartz, Bettina. „Das Märchen ist ganz musikalisch“ *Thomas Bernhards Theaterstück Der Ignorant und der Wahnsinnige*. Teiresias Verlag, Köln, 2001

Hellsberg, Clemens. *Demokratie der Könige. Die Geschichte der Wiener Philharmoniker*, Kremayr und Scheriau, Wien, 1992.

Hennetmair, Karl-Ignaz. *Ein Jahr mit Thomas Bernhard*. Residenz Verlag, Salzburg, Wien. 2000

*Henschel Theaterlexikon*. Sucher C. Bernd (Hg.), Henschel Verlag, Leipzig, 2010

Herder-Zuckmayer, Alice. *Genies sind im Lehrplan nicht vorgesehen*. Frankfurt/Main, Fischer Taschenbuchverlag, 1981

Herrmann, Karl-Ernst. „Als er plötzlich weg war, hat mir was gefehlt“. In: Mittermayer Manfred/Huber Martin (Hg.) *Thomas Bernhard und das Theater*. Wien, Christian Brandstätter Verlag/Österreichisches Theatermuseum, 2009

Herzog, Jens-Daniel. *Der Standard* 29.7.2012

Hildesheimer, Wolfgang. *Mozart*. Frankfurt/Main. Suhrkamp. 1977

Huguet Louis. *Chronologie, Johannes Freumbichler Thomas Bernhard*. No 1, Bibliothek der Provinz, Weitra, 1995

Huntemann, Willi. *Artistik und Rollenspiel das System Thomas Bernhard*. Königshausen & Neumann, Würzburg, 1990

- Jang, Eun-Soo. *Die Ohn-Machtspiele des Altersnarren. Untersuchungen zum dramatischen Schaffen Thomas Bernhard*. Frankfurt/Main Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur; 1472. Lang. 1993
- Kaiser, Joachim. *Mein Name ist Sarastro: Die Gestalten in Mozarts Meisteropern von Alfonso bis Zerlina*. Piper, München, 1991
- Kassarova, Vesselina „Gut oder schlecht, ganz einfach“. In: Scholz, Dieter David. *Mythos Primadonna*. Parthas, Berlin, 1999
- Kesting, Jürgen, *Die großen Sänger*, 4. Aufl. Hoffmann und Campe, Hamburg, 2008
- Knauers großer Bibelführer, Droemersch Verlaganstalt TH.Knauer Nachf. München 1985
- Krenek Ernst. *Im Atem der Zeit. Erinnerungen an die Moderne*, Hamburg, Hoffmann und Campe, 1998
- Krenek, Ernst. *Im Zweifelsfalle: Aufsätze über Musik*, Europaverlag, Wien, München, 1984
- Kuhn, Gudrun „Schaljapin. Eine Überforderung“ In: Gebesmair, Franz (Hg.) *Bernhard Tage Ohlsdorf „In die entgegengesetzte Richtung“ Thomas Bernhard und sein Großvater Johannes Freumbichler*, 1999, Materialien, publicita PN 1, Bibliothek der Provinz, 1999
- Kuhn, Gudrun. „ein philosophisch-musikalisch geschulter Sänger“ *musikästhetische Überlegungen zur Prosa Thomas Bernhards*. Königshausen und Neumann, Würzburg, 1996
- Kupferblum, Markus „Menschen, Masken, Charaktere“. In: Kreissl, Eva (Hg.) Ausstellungskatalog „die Macht der Maske“ Joanneum, Graz. Bibliothek der Provinz, Weitra, 2007
- Lackenbucher, Günter. *Der Schein trägt. Anmerkungen zum dramatischen Werk Thomas Bernhards*, Dissertation eingereicht 1988, Universität Wien
- Leitner, Erika. *Tiroler Tageszeitung*, 12.10.1995
- Löbl, Karl. *Das Wunder Karajan. Die aktuelle Biographie zum 70. Geburtstag*. Erweiterte Taschenbuchausgabe. München, Heyne Verlag. 1978
- Ludwig, Christa „Opfern für den Schönklang“, In: Scholz Dieter (Hg.). *Mythos Primadonna*, Parthas Berlin, 1999
- Metzmacher, Ingo. *Keine Angst vor neuen Tönen. Eine Reise in die Welt der Musik*. Rowohlt, Berlin, 2005
- Minetti, Bernhard. „Spielen: Poesie mit Sinnlichkeit erfüllen“. In: Mittermayer Manfred/Huber Martin (Hg.), *Thomas Bernhard und das Theater*. Wien, Christian Brandstätter Verlag/Österreichisches Theatermuseum, 2009
- Mittermayer, Manfred. „Das schönste Theater der Welt“. In Mittermayer Manfred/Huber Martin (Hg.) *Thomas Bernhard und das Theater*, Wien, Christian Brandstätter Verlag/Österreichisches Theatermuseum, 2009
- Mittermayer, Manfred/Veits-Falk, Sabine (Hg.): *Thomas Bernhard und Salzburg. 22 Annäherungen. Jung und Jung*. Salzburger Museum Carolino Augusteum. Salzburg 2001

- Moore, Gerald. *Bin ich zu laut? Erinnerungen eines Begleiters*. DTV, 6. Auflage, Bärenreiter Verlag, München, 1987
- Mortier, Gerard, In: Mortier Gerard, Kathrein Karin (Hg.) *Salzburger Festspiele 1992-2001, Oper-Schauspiel*. Wien, Paul Szolnay Verlag, 2001
- Müller, André *im Gespräch mit Thomas Bernhard*, Weitra, Bibliothek der Provinz, 1991
- Müry Andres. „Xenophobie“. In: *Das Große Welttheater“, 90 Jahre Salzburger Festspiele*, Katalog. Salzburger Festspielfonds. 2010
- Musik in Geschichte und Gegenwart-Personenteil*, 12, Finscher, Ludwig Finscher (Hg.) Bärenreiter, Kassel, 2004
- Nawrocka, Irene (Hg.) *Briefwechsel. Mit den Briefen von Alice Herdan-Zuckmayer und Brigitte Bermann Fischer/Carl Zuckmayer, Gottfried Bermann Fischer*. Göttingen. Wallstein Verlag. 2004
- Ney, Elly. *Erinnerungen und Betrachtungen*, Aschaffenburg, Paul Pattloch Verlag, 3. Auflage, 1957
- Nilson, Birgit. „Mit den Füßen auf dem Boden bleiben“. In: Scholz, Dieter David (Hg.) *Mythos Primadonna*. Parthas, Berlin, 1999
- Oberender Thomas: Die Welt, die in den Worten liegt, In: *Der Standard*, 23.7.2011, S.A3
- Opernwelt*, Berlin. Friedrich Berlin-Verlag August 1970
- Opernwelt*, Berlin. Friedrich Berlin-Verlag September 1970
- Opernwelt*, Berlin. Friedrich Berlin-Verlag. 10/1980
- Part, Matthias. „Verkrüppelte Verwandtschaften“ in: *Bernhard Tage Ohlsdorf 1996*, Publication P No. 1 Bibliothek der Provinz, Weitra, 1996
- Peymann, Claus. „Über die Droge Bernhard“. In: Mittermayer Manfred/Martin Huber Martin (Hg.), *Thomas Bernhard und das Theater*. Wien, Christian Brandstätter Verlag/Österreichisches Theatermuseum, 2009
- Pfabigan, Alfred. *Thomas Bernhard, ein österreichisches Weltexperiment*, Wien, Paul Szolnay Verlag, 1999
- Reindl, Ludwig Emanuel. *Zuckmayer. Eine Bildbiographie.*, Kindler Bildbiographie. München, 1962
- Reininghaus, Frieder. *Schubert und das Wirtshaus. Musik unter Metternich*, Oberbaumverlag, Berlin 1979
- Roschitz, Karlheinz. *Große Sänger*. Kremayr & Scheriau, Wien, 1989
- Rühm, Gerhard [Hg.] „Die Wiener Gruppe“, Rowohlt, Reinbek, 1967
- Schmidt-Dengler, Wendelin. „Von der unbegründeten Angst, mit Thomas Bernhard verwechselt zu werden“ In: *Statt Bernhard. Über Misanthropie im Werk Thomas Bernhards*. Wien, Verlag der Österreichischen Staatsdruckerei. 1987.
- Schmidt-Dengler, Wendelin. *Der Übertreibungskünstler*, 2 Aufl, Wien, Sonderzahl. 1989
- Scholz, Dieter David. *Mythos Primadonna*. Parthas, Berlin, 1999

- Schönberg, Arnold. *Moses und Aaron*. Textbuch. Schott's Söhne, Mainz. 1957
- Schopf, Wolfgang (Hg) „So müsste ich ein Engel und kein Autor sein“ *Adorno und seine Frankfurter Verleger. Der Briefwechsel mit Peter Suhrkamp und Siegfried Unseld*, Suhrkamp Verlag, 2003
- Schreier, Peter. *Aus meiner Sicht. Gedanken und Erinnerungen*. Wien/Hamburg. Paul Szolnay Verlag Ges.m.b.H., 1983
- Shakespeare, William. *Julius Caesar*. Franke Verlag, Tübingen 1987
- Sheppard, Wiliam Anthony. *Revealing masks. Exotic influences and ritualized performance in modernistic music theater*. Berkeley. University of California Press. 2001
- Spiel, Hilde. *Theater heute*, 9/72,
- Stegmann Monica/Rieger Eva (Hg.): *Frauen mit Flügel. Lebensberichte berühmter Pianistinnen Von Clara Schumann bis Clara Haskil*, Insel Verlag, Leipzig/Frankfurt, 1996
- Strasser, Christian. *Carl Zuckmayer. Deutsche Künstler im Salzburger Exil 1933-1938*, Wien, Böhlau Verlag, 1996
- Tabah, Mireille. Der „Geistesmensch“ und die Frauen. In: *Thomas Bernhard und das Theater*. Mittermayer Manfred/Martin Huber (Hg.), Wien, Christian Brandstätter Verlag/Österreichisches Theatermuseum, 2009
- Vellusig, Robert. „Thomas Bernhards Gesprächs-Kunst“. In: *Thomas Bernhard. Beiträge zur Fiktion der Postmoderne, Londoner Symposion*. Frankfurt/Main, Peter Lang, 1997
- Voss, Gert. „Ich bin kein Papagei“ *Eine Theaterreise*. Aufgezeichnet von Ursula Voss. Styria, Klagenfurt, Graz, Wien, 2011
- Voss, Gert. „Nur der Kopf bleibt glühend hell“. In: Mittermayer Manfred/Huber Martin (Hg.), *Thomas Bernhard und das Theater*. Wien, Christian Brandstätter Verlag/Österreichisches Theatermuseum, 2009
- Walker, Frank. *Hugo Wolf, A Biography*. Princeton, New Jersey, Princeton Press, 1951
- Wendland, Jens. Der Trend zum epischen Musiktheater., In: *Theater heute*, 1/75
- Wenzel-Jelinek Margret/Roschitz Karlheinz. *Große Sänger. Weltstars in Szene und Portrait*. Wien, Kremayr & Scheriau, 1989
- Zuckmayer, Carl, *Henndorfer Pastorale*, Residenz Verlag, St.Pölten; Salzburg, Neuauflage, mit Zeichnungen von Clemens Holzmeister, 2004
- Zuckmayer, Carl. *Werkausgabe 9, Stücke 3*. Frankfurt/Main. Fischer Taschenbuch Verlag. 1976

### **Internetquellen:**

- <http://glyndebourne.com/early-years>, Zugriff 24.2.2013, 12:21
- <http://www.bad-segeberg.de/index.phtml?mNavID=1845.62&La=1> Zugriff 22.5.2012,18.23
- <http://www.bibel-lesen.com/index.php/bibeln-und-bibles-auf-bibel-lesen-com/deutschsprachige-bibeln-auf-bibel-lesen-com/gruenewaldbibel-2>

<http://www.carus-verlag.com/index.php3?BLink=KKWerk&WerkID=22630>, Zugriff 20.3.2012

[http://www.classissima.com/de/people/Fjodor\\_Schaljapin](http://www.classissima.com/de/people/Fjodor_Schaljapin), Zugriff 11.2.2014, 13:50

<http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/fazit/747992/> Zugriff 1.2.2013 19:40

<http://www.filmstarts.de/kritiken/73328-Frenzy.html>, Zugriff 1.2.2013 19:40

[http://www.klassik-heute.com/kh/6kuenstler/bio\\_i\\_5661.shtml](http://www.klassik-heute.com/kh/6kuenstler/bio_i_5661.shtml), Zugriff 27.2.2013, 10:17

<http://www.operundtanz.de/archiv/2012/05/berichte-salzburg.shtml> zugriff 26.11.2012, 17:00

[http://www.ottoedelmansociety.com/index.php?p=1\\_23\\_KS-OTTO-EDELMANN-BIO](http://www.ottoedelmansociety.com/index.php?p=1_23_KS-OTTO-EDELMANN-BIO), Zugriff 25.2.2013, 16:50

<http://www.rheinische-geschichte.lvr.de/persoenlichkeiten/N/Seiten/EllyNey.aspx>, Zugriff, 19.6.2012, 15:15

[http://www.suhrkamp.de/suhrkamp-verlag/verlagsgeschichte\\_66.html](http://www.suhrkamp.de/suhrkamp-verlag/verlagsgeschichte_66.html), Zugriff 8.3.2013, 10.25

[http://www.v-r.de/de/person-112-112/theodor\\_w\\_adorno-1156/](http://www.v-r.de/de/person-112-112/theodor_w_adorno-1156/)Zugriff 29.1.2013, 17:17

<http://www.welt.de/kultur/musik/article106337222/Dietrich-Fischer-Dieskau-Tod-eines-Jahrhundertsaengers.html>

<http://www.youtube.com/watch?v=0ktFW5KOFjM>, Thomas Bernhard – Ein Gespräch (1978). Film von Norbert Beilharz. Hochgeladen von TextundBühne am 13.11.2012

<http://www.zeit.de/2010/32/A-Salzburg>, Zugriff 26.11.2012, 17:05

<http://www.zeit.de/online/2009/06/elly-ney-tutzing>, Zugriff 19.6.2012, 15:40

## **DVD/Video**

*Der Ignorant und der Wahnsinnige* – Schauspielhaus Bochum 2008, Mitschnitt einer Aufführung. Datum des Mitschnitts ist nicht bekannt.  
Regisseur: Burghart Klaußner, Bühne: Jens Kilian, Kostüme: Dagmar Morell, Königin der Nacht: Christine Schönfeld, Vater: Otto Sander, Doktor: Marc Oliver Schulze; Frau Vargo: Karin Moog  
Kellner Winter: Martin Horn

*Der Ignorant und der Wahnsinnige* – Fernsehaufzeichnung 1972, 3sat,  
Regisseur: Claus Peymann, Bühnenbild: Karl-Ernst Herrmann, Kostüme: Moidele Bickel, Königin der Nacht: Angela Schmid, Vater: Ulrich Wildgruber, Doktor: Bruno Ganz, Frau Vargo: Maria Singer,  
Kellner Winter: Otto Sander

*Der Ignorant und der Wahnsinnige* (Ignorant a šialenec) des Malá scéna Theaters in Bratislava, 2005  
Übersetzung: Martin Porubjak, Regie: Jan Antonín Pitinský, Szene: Tomáš Rusin, Kostüme: Zuzana Štefunková, Musik Zusammenarbeit: Richard Dvořak, Dramaturgie: Martin Porubjak,  
Darsteller: Königin der Nacht: Ingrid Timková, Vater: Dušan Jamrich, Doktor: L'uboš Kostelný,  
Frau Vargo: Mária Král'ovičová, Kellner Winter: Vladmír Obšil

*Der Schein trügt*. Sprechtheateraufzeichnung aus dem Schauspielhaus Bochum. Aufzeichnung der Uraufführung, gesendet am 19.1.2005 (ZDF) Regie: Claus Peymann, Bildregie: Hans W. Reichel, Bühnenbild: Erich Wonder/Andreas Braitto, Darsteller: Traugott Buhre (Robert), Bernhard Minetti (Karl).

## Abriss

Dieser Arbeit zeigt, dass Bernhard in jedes seiner abendfüllenden Stücke Musikbezüge einbaute, und auch, wie genau Bernhard die Strukturen des Musikgeschäfts durchschaute und wie kritisch er den scheinbar erfolgreichen Künstlern gegenüberstand. Ebenfalls wird dargelegt, wie bewusst Bernhard musikalische Bezüge, im weitesten Sinn, verwendete um Personen zu beschreiben aber auch um sie zu entlarven. Das auffallendste Beispiel ist der Einsatz von Musik (Schönbergs *Moses und Aaron*) in *Der Schein trügt*, wo mit der Musikzuspielung nicht nur der Stückerklärung sondern allem zuvor Gesagten widersprochen wird.

Thomas Bernhard, der Musik studierte und eine Laufbahn als Sänger geplant hatte, hat diesen Umstand in Interviews immer wieder erwähnt. Das ist vergleichbar mit einigen seiner Figuren, die trotz einer erfolgreichen Laufbahn in einem anderen Bereich dem ehemaligen Traum von einer künstlerischen Karriere nachtrauern. Vergleichbar aber auch mit dem verklärten Betrachten der eigenen Jugend- oder Schulzeit. Thomas Bernhard wusste um die Härten des Sängerberufs und auch, dass nur Wenige die Spitze erreichen. Nicht zuletzt deshalb, weil auch die berufliche Musikausübung ein Geschäft ist und von den Gesetzen der Marktwirtschaft geleitet wird. Gegen dieses Geschäftemachen mit der Kunst hat Bernhard immer wieder gewettert und er hat in seinem Stück *Die Berühmten* die, nur an finanziellem Erfolg interessierte, Musikbranche angeklagt.

Die oft verschlüsselten Hinweise auf Carl Zuckmayer haben nichts mit Musik zu tun, aber da dieser Dichter für das Leben von Thomas Bernhard und dessen Großvaters, Johannes Freumbichler, sehr wichtig war, wird auch versucht, diesen Spuren nachzugehen.

Abschließend werden drei Inszenierungen von Bernhards *Der Ignorant und der Wahnsinnige* verglichen, die zeigen, wie sehr sich die Interpretation des Werks seit dessen Uraufführung geändert hat.

## **Lebenslauf**

Geboren in Wien. Nach einem Berufsleben im verschiedenen Bereichen des Exports- Handels- und Verlagswesens bot der Ruhestand Gelegenheit, der jahrzehntelangen Leidenschaft für Theater und Musik nachzugeben und sich dem Studium dieses Fachgebiets zu widmen.

## **Danksagung**

Ich danke allen die mich in der doch sehr langen Entstehungszeit dieser Arbeit unterstützt haben.

Im universitären Bereich Frau Professor Dr. Hilde Haider-Pregler, die mit wertvollen Hinweisen und Ratschlägen wesentlichen Anteil an dieser Arbeit hat und natürlich auch den Kolleginnen und Kollegen, die den Weg zu der Fertigstellung begleiteten.

Wesentliches zu dieser Arbeit hat auch Frau Mrg. Radana Hromnikova beigetragen, die mir eine Aufzeichnung des Stücks *Der Ignorant und der Wahnsinnige* (Ignorant a šialenec) des Slovenske narodni divadlo formlos zuschickte.

Im privaten Bereich danke ich vor allem DI Georg Schwarz, dessen Hilfe in theoretischen und praktischen Fragen nicht hoch genug eingeschätzt werden kann.