



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„*Wittgensteins Neffe* von Thomas Bernhard
in der szenischen Adaption von Patrick Guinand“

Verfasserin

Susanne Finsterl

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil)

Wien, Oktober 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317 301

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin/Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Hilde Haider

Inhaltsverzeichnis:

I. Einleitung	3
II. Zu <i>Wittgensteins Neffe</i>	
2.1 Zur Erzählung <i>Wittgensteins Neffe</i>	6
2.2 Zur Entstehung von <i>Wittgensteins Neffe</i>	13
2.3 Zur Rezeption von <i>Wittgensteins Neffe</i>	15
2.4 Zur Person Paul Wittgenstein.....	18
2.4.1 Die Familie Wittgenstein.....	22
2.4.2 Die Beziehung Paul und Ludwig Wittgenstein.....	24
2.5 „Freundschaft“ bei Thomas Bernhard.....	26
2.5.1 Bernhards Lebensmensch Hedwig Stavianicek.....	29
2.6 Die „gescheiterte Studie“ bei Thomas Bernhard.....	32
2.6.1 „Gott ist gleich 13“.....	34
III. Thomas Bernhard in Frankreich	
3.1 Zur Bernhard - Rezeption in Frankreich.....	36
3.1.1 Zur Rezeption der Prosa.....	37
3.1.2 Zur Rezeption der Bühnenwerke.....	40
3.2 <i>Wittgensteins Neffe</i> - Rezeption in Frankreich.....	44
3.3 Thomas Bernhard und die französische Literatur.....	48
3.3.1 Montaigne bei Thomas Bernhard.....	49
3.3.2 Thomas Bernhards Erzählung <i>Montaigne</i>	50
3.4 <i>Le Neveu de Rameau</i> und <i>Wittgensteins Neffe</i>	51
3.5 Zur französischen Übersetzung von <i>Wittgensteins Neffe</i>	54
IV. Die szenische Adaption von <i>Wittgensteins Neffe</i>	
4.1 Szenische Adaptionen von Thomas Bernhards Prosawerken.....	57
4.2 Zur Entstehung der szenischen Adaption von <i>Wittgensteins Neffe</i>	60
4.3 Transformationsanalyse: Zur Szenischen Adaption von <i>Wittgensteins Neffe</i> durch Patrick Guinand.....	63
4.4 Vergleich Erzählung - Textfassung für die Bühne.....	66
4.5 Die Figur der stummen Frau in der szenischen Adaption von <i>Wittgensteins Neffe</i> / I.....	72
4.5.1 Das Frauenbild bei Thomas Bernhard.....	73

4.5.2 Die Figur der stummen Frau in der szenischen Adaption von <i>Wittgensteins Neffe</i> / II.....	76
V. Zur Inszenierung von <i>Wittgensteins Neffe</i>	
5.1 Allgemeines zur Inszenierung von <i>Wittgensteins Neffe</i>	78
5.2 Inszenierungsanalyse.....	79
5.2.1 Zeichen des Raumes: Szenografie / Raumkonzeption, Bühnenbild.....	79
5.2.2 Das Licht.....	83
5.2.3 Musik und Geräusche.....	84
5.2.4 Stückablauf (verbale und kinesische Zeichen).....	87
5.2.5 Die Kostüme.....	95
5.3 Die Prinzipien der Inszenierung / Interview mit Patrick Guinand.....	96
5.4 Referenzen in der Inszenierung zu den Werken von Th. Bernhard.....	99
5.5 Inszenierungsvergleich / Die Figuren und ihre Darstellung in Frankreich, Italien und Wien.....	102
5.6 Pressereaktionen.....	104
5.6.1 Frankreich.....	104
5.6.2 Italien.....	106
5.6.3 Österreich.....	108
VI. Abschließende Bemerkung.....	110
VII. Anhang	
7.1 Besetzungen von <i>Wittgensteins Neffe</i>	111
7.2 Abbildungen.....	112
VIII. Literatur	
8.1 Literaturnachweis.....	127
8.2 Abbildungsnachweis.....	133
IX. Zusammenfassung.....	136

I. Einleitung

Die Transformation von Prosatexten in szenische Fassungen ist in den letzten Jahren besonders am deutschsprachigen Theater eine immer häufiger werdende Praxis. Auch die Prosatexte Thomas Bernhards wurden und werden häufig für szenische Adaptionen verwendet.

Gegenstand dieser Arbeit ist die szenische Adaption des französischen Regisseurs Patrick Guinand der Erzählung *Wittgensteins Neffe* von Thomas Bernhard.

Mein Interesse für dieses Thema gründet in erster Linie darin, dass diese szenische Adaption insofern ein besonderes Merkmal aufweist, als die erste Transformation von *Wittgensteins Neffe* in eine szenische Fassung durch einen französischen Regisseur zuerst auf französisch erfolgte und erst einige Jahre nach der Premiere in Paris (und einer zwischenzeitlich erfolgten italienischen Version) eine deutsche Bearbeitung (desselben Regisseurs) zur Aufführung kam.

Besonders interessant an dieser Bühnenfassung von *Wittgensteins Neffe* war dementsprechend für mich, dass diese Inszenierung in drei Ländern, in drei Sprachen gezeigt wurde und sich daher, obwohl sich meine Arbeit in erster Linie auf die französische Uraufführung bezieht, ein Vergleich anbietet:

Patrick Guinands szenische Fassung von *Le Neveu de Wittgenstein* hatte am 18. Jänner 1991 in Paris in der Maison de la Culture de Créteil mit Jean-Marc Bory und Huguette Faget Premiere.

Es folgte eine Tournee von Paris nach Lyon, Montpellier, St. Etienne und einige Vorstellungen in Vororten von Paris.

Die italienische Fassung mit Umberto Orsini und Valentina Sperli kam im Jahr 1992 im Teatro Eliseo in Rom heraus, gefolgt von einer Tournee durch verschiedene italienische Städte mit über 100 Vorstellungen.

Im März 2001 schließlich hatte die deutsche Fassung mit Toni Böhm und Hasija Boric im Volkstheater Wien Premiere.

Im ersten Teil dieser Arbeit wird zunächst ein Überblick über die Forschungslage zu Thomas Bernhards Erzählung *Wittgensteins Neffe* und deren Rezeption im deutschsprachigen Raum gegeben.

Anschließend wird auf die Rezeption Thomas Bernhards und das „Bernhardbild“ in Frankreich mit besonderer Berücksichtigung von *Wittgensteins Neffe* in Frankreich eingegangen.

Den Hauptteil der Arbeit bildet die Untersuchung der szenischen Bearbeitung und deren Inszenierung durch Patrick Guinand. In einer Transformationsanalyse wird die Adaption des Prosatextes in eine szenische Fassung dargestellt.

Als zentrale Quellen für diese Analyse fungierten neben dem Prosa- und dem französischen, italienischen und deutschen Bühnentext Aufzeichnungen aus mehreren Gesprächen, die ich mit Patrick Guinand zu seiner Inszenierung führte (vier Gespräche in Paris am 9., 16., 20. und 21. März 2007, eines in Wien am 5.8.2008, teils auf deutsch, teils auf französisch), sowie Fotomaterial und Zeichnungen, die mir von ihm zur Verfügung gestellt wurden, die Mitschriften der Regiehospitantin sowie die Videomitschnitte, die hausintern von den drei Theatern hergestellt wurden.

Für die Kapitel zur Bernhard Rezeption in Frankreich dienten als Quellen in erster Linie das von Wolfram Bayer herausgegebene Werk *Kontinent Bernhard. Zur Thomas Bernhard Rezeption in Europa* aus dem Jahr 1995 sowie Ute Weinmanns Untersuchung zu *Thomas Bernhard en France* aus dem Jahr 1999.

Den Schlussteil der Arbeit bildet eine detaillierte Inszenierungsanalyse der französischen Aufführung anhand des Videomitschnitts.

Das Hauptaugenmerk meiner Arbeit liegt auf der szenischen Adaption und der Inszenierung (und hier auf der französischen Fassung) Patrick Guinands, wobei sich bei der näheren Untersuchung für mich noch eine weitere Besonderheit der szenischen Adaption Patrick Guinands zeigte: Seine Inszenierung von *Wittgensteins Neffe* war nicht nur eine der ersten szenischen Adaptionen eines Prosawerks von Thomas Bernhard, sondern auch – meines Wissens nach – bisher die einzige, die eine Figur einführt, die nicht textimmanent ist, nämlich die Figur der stummen Frau, eine Person, die der Regisseur aus Bernhards Privatleben „entnommen“ und mit diesem sehr stark autobiographischen Text in Verbindung gebracht hat.

Patrick Guinand, 1947 in Lyon geboren, kam 1972 nach Paris und erlebte hier seinen Durchbruch als Regisseur in Frankreich mit der Bearbeitung und Uraufführung des *Supplément au Voyage de Bougainville* von Diderot 1975, diese Produktion kam u.a. 1977 auf Tournee auch nach Deutschland ins Schillertheater Berlin. Seit damals brachte Guinand viele Werke deutschsprachiger Autoren in Frankreich auf die Bühne, wie etwa Hölderlin, Kleist, Wedekind, Enzensberger und Bernhard und inszenierte an verschiedenen französischen Theatern, u.a. im Pariser Théâtre National de l'Odéon, in der Comédie Française, im Centre Georges Pompidou, beim Festival d'Avignon oder beim Festival d'Aix en Provence. In den 1980er Jahren wurde er Intendant des

Jeune Théâtre National in Paris und später Präsident des französischen Intendantenverbands. Es folgten Theater- und Operninszenierungen in Deutschland, Italien, Belgien, Norwegen und Österreich, wo er in Wien und Salzburg inszenierte. 2003 bis 2007 war Patrick Guinand Vize-Präsident der Internationalen Thomas Bernhard Gesellschaft (ITBG).

In Frankreich war Patrick Guinand mit unter den ersten, die sich für Thomas Bernhard interessierten, vor allem einer der wenigen, die Bernhard noch vor Erscheinen der französischen Übersetzungen im Original lesen konnten.

Ich lernte Patrick Guinand im Jahr 2002 kennen, als ich bei den Festspielen Bad Hersfeld als seine Regieassistentin arbeitete, diese Bekanntschaft erleichterte mir verständlicherweise auch den Zugang zu theaterinternen Materialien zu seiner Inszenierung für diese Diplomarbeit.

Ziel dieser Arbeit ist also, die „Entwicklung“ von Bernhards Prosatext *Wittgensteins Neffe* anhand der szenischen Adaption Patrick Guinands hin zur Inszenierung zu dokumentieren und zu analysieren, um damit einen Baustein zur internationalen Rezeptionsgeschichte von Thomas Bernhards Werk zu liefern.

II. *Wittgensteins Neffe*

2.1 Zur Erzählung *Wittgensteins Neffe*

In der 1982 erschienenen Erzählung *Wittgensteins Neffe – Eine Freundschaft* zeichnet Thomas Bernhard ein biographisches Portrait seines Freundes Paul Wittgenstein und berichtet von seiner Freundschaft zu Paul, der ein Neffe des berühmten Philosophen Ludwig Wittgenstein war. Die gemeinsame Geschichte des Erzählers Bernhard und des in der „Wiener Szene“ zeit seines Lebens als „genialer Außenseiter“ bekannten Paul Wittgenstein, ist die Geschichte einer Freundschaft zweier außergewöhnlicher Menschen.

Der Erzähler stellt seinen Freund und gleichzeitig sich selbst anhand einer Vorgehensweise dar, die Thomas Bernhard öfter benutzt, und zwar indem er sich den Verstorbenen ins Gedächtnis ruft - *Wittgensteins Neffe* erschien drei Jahre nach dem Tod von Paul. Bernhard erinnert sich auf diese Weise an Anekdoten und an Parallelen in seinem und Paul Wittgensteins Leben, nicht ohne sich gleichzeitig aber wieder deutlich von diesem abzugrenzen.

Diese Erzählung Bernhards gilt heute – obwohl von ihm selbst nicht zu seinen autobiographischen Erzählungen gerechnet – dennoch als autobiographischer Text, vor allem deshalb, weil er in *Wittgensteins Neffe* sehr persönlich, teilweise sogar zärtlich, von seiner Freundschaft zu Paul erzählt, und sehr viel von sich selbst einfließen lässt.

Wittgensteins Neffe verdient also, ein autobiographischer Roman genannt zu werden. Immerhin wird darin, aus Sicht des Autors natürlich, über die Verleihungen zweier Literaturpreise, des Kleinen Österreichischen Staatspreises für das Jahr 1967 (dessen Überreichung am 4. März 1968 zum bekannten Skandal nach Bernhards Dankesrede geführt hatte) und des Grillparzer Preises (1972), sowie über die Uraufführung des Stücks *Die Jagdgesellschaft* (am 4. Mai 1974 am Wiener Burgtheater) berichtet.¹

Sehr persönlich ist auch eine Passage darüber, wie der Kranke aus der Gesellschaft der Gesunden ausgegrenzt wird, was für den Ewig-Kranken Bernhard wohl eine leidvolle Erfahrung sein musste. Und nicht zuletzt erwähnt Bernhard in *Wittgensteins Neffe* erstmals in einem seiner Werke seinen „Lebensmenschen“, seine jahrelange Freundin Hedwig Stavianicek (die allerdings nicht namentlich genannt wird).

¹ Thomas Bernhard: Werke, Band 13: Erzählungen III. Hrsg. Hans Höller und Manfred Mittermayer, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2008, S.344f

Wittgensteins Neffe gehört mit seiner virtuos musikalisierten Sprache und seinen ironisch-unterhaltsam dargebotenen Einzelszenen zu den meistgelesenen Prosatexten Bernhards.²

Im Sommer 1967, so schreibt Thomas Bernhard, lag er im Pavillon Hermann des Pulmologischen Krankenhauses der Stadt Wien, der sogenannten „Baumgartner Höhe“, um sich wegen eines Tumors operieren zu lassen.

Zur gleichen Zeit lag – laut Bernhard - sein Freund Paul nur wenige hundert Meter entfernt ebenfalls auf der „Baumgartner Höhe“, im Otto Wagner Spital in der Abteilung für psychisch Kranke. Beide befinden sich also zur selben Zeit im Krankenhaus auf dem Wiener Wilhelminenberg, der eine, der Erzähler, in der Lungenheilanstalt Baumgartner Höhe im Pavillon Hermann, der andere, Paul, in der Nervenheilanstalt Steinhof im angrenzenden Pavillon Ludwig.

Auf dem Wilhelminenberg, mit seiner ungeheuren Ausdehnung im Westen von Wien, der seit Jahrzehnten in zwei Teile geteilt ist, eben den für die Lungenkranken, der kurz als Baumgartner Höhe bezeichnet wird und der mein Areal war, und in den für die Geisteskranken, den die Welt als Am Steinhof kennt, [...].³

Die Areale dieser beiden Abteilungen grenzen damals wie heute direkt aneinander. Thomas Bernhards Aufenthalt auf der „Baumgartner Höhe“ (vom 13.Juni bis 4. September) und seine Tumoroperation im Jahr 1967 sind belegt, - so schrieb er u.a. in einem Brief an seinen langjährigen Freund Karl Ignaz Hennesmair:

Hier ist die Eintönigkeit und Hitze ekelhaft u. die Untersuchungen sind noch nicht abgeschlossen. Ich habe aber einen ganz schönen Tumor u. es wird 2 Monate dauern. Mir bleibt nichts, als mich zu fügen u. werde eher stark dabei. [...] Vielleicht muß ich nicht operiert werden und das TRUM geht durch Medikamente weg. Werden sehen! [...] Es wird mich nicht umbringen, vielleicht gar nicht schwächen, wer weiß, wie gut der Dämpfer ist. [...] Mich drängt es aber schon sehr nachhaus und Geduld fällt mir ziemlich schwer, ich bin gut untergebracht, sehr modern, zu dritt. Hoffentlich sind die Ärzte keine Arschlöcher. Ich glaube aber nicht.⁴

- In einem späteren Brief an Hennesmair berichtet Bernhard von seiner kürzlich erfolgten Operation und der langsamen Genesung:

Am Montag bin ich operiert worden, es geht jetzt gut, nur habe ich noch viel vor mir, an eine Rückkehr nach Ohlsdorf ist nicht zu denken! [...].⁵

² nach Manfred Mittermayer: Thomas Bernhard. Suhrkamp Basisbiographie, Frankfurt am Main, 2006, S.102

³ aus Thomas Bernhard: Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft. Suhrkamp taschenbuch, Frankfurt am Main, 1987.S. 8f

⁴ Thomas Bernhard an Karl Ignaz Hennesmair, 27.6. 1967, aus: Thomas Bernhard - Karl Ignaz Hennesmair. Ein Briefwechsel. Bibliothek der Povinz, Weitra 1994, S.71f

⁵ Thomas Bernhard an Karl Ignaz Hennesmair, 9.7. 1967, ebd. S.88f

Der Aufenthalt Paul Wittgensteins im Krankenhaus auf der Baumgartner Höhe zur gleichen Zeit wie Bernhard gilt nicht als gesichert, auch wenn dieser immer wieder und über viele Jahre sowohl im „Otto Wagner Spital“ in Wien wie auch im Linzer „Wagner Jauregg Spital“ längere Zeit in den jeweiligen psychiatrischen Abteilungen verbrachte. Tatsächlich existiert aber auf der „Baumgartner Höhe“ der Pavillon Hermann - der an diesen angrenzende Pavillon heißt jedoch Pavillon „Leopold“ und nicht „Ludwig“ wie in Bernhards Erzählung und gehört noch zur Pulmologie⁶, während Paul Wittgenstein, wenn er in Steinhof war, im sogenannten Pavillon IV untergebracht war, wie Camillo Schäfer in seiner 1980 erschienenen *Hommage an Paul Wittgenstein*⁷ schreibt. Bei Erika und Wieland Schmied heißt es dagegen, der Pavillon Ludwig in der Erzählung sei tatsächlich der Pavillon V, der, laut Plan der Baumgartner Höhe⁸ allerdings (zumindest heute) zur Allgemeinen und nicht zur psychiatrischen Abteilung gehört. Doch der Wahrheitsgehalt in Thomas Bernhards Erzählung steht hier ohnehin nicht zur Diskussion. Es ist ein typisches Merkmal in den Werken Thomas Bernhards, dass Fiktion und Wahrheit vom Autor kunstvoll vermengt und letztlich zu dem Werk gemacht wurden, als das wir es heute lesen. Auch wenn die Erinnerungen Bernhards an Paul Wittgenstein teilweise auch von anderen Freunden Pauls ähnlich berichtet werden, so ist es doch nicht Ziel dieser Arbeit den Wahrheitsgehalt in Bernhards Erzählung zu hinterfragen.

Thomas Bernhard, der den Philosophen Ludwig Wittgenstein zeit seines Lebens bewundert hat, lernte dessen Neffen Paul über eine gemeinsame Freundin in deren Wohnung in der Wiener Blumenstockgasse kennen. Ihrer Beider Liebe zur Musik und eine Debatte über die von Carl Schuricht dirigierte *Haffnersymphonie*⁹ mit den Londoner Philharmonikern war der Beginn der Freundschaft:

Ich hatte ihn schon jahrelang immer wieder gesehen, aber niemals mit ihm ein Wort gesprochen gehabt, hier in der Blumenstockgasse, hoch oben im vierten Stock in einem Jahrhundertwendehaus ohne Lift war der Anfang. [...] Die auf nichts sonst Rücksicht nehmende Leidenschaft des Paul Wittgenstein für die Musik, die übrigens auch unsere Freundin Irina immer ausgezeichnet hat, hatte mich sofort für ihn eingenommen gehabt, [...] ¹⁰

⁶ siehe Abb. 1 und Abb. 2

⁷ Camillo Schaefer: *Hommage Paul Wittgenstein*. freibord sonderreihe nr. 14, Wien, 1980. S.15

⁸ vgl. Schmied, Erika und Wieland (Hrsg.) *Thomas Bernhard Schauplätze seiner Romane*. Residenz, Salzburg, Wien, 2000, S 124; siehe Abb. 3 und 4

⁹ Schuricht, Carl: 1880-1967, dt. Dirigent.

Haffnersymphonie: W.A. Mozart, Symphonie in D-Dur, KV 385

¹⁰ Thomas Bernhard: *Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft*. Suhrkamp taschenbuch, Frankfurt am Main, 1987.S. 27f

Paul Wittgensteins Liebe zur Oper, ja sein Opernfanatismus, war in Wien „stadtbekannt“ und hat wohl nicht nur auf Thomas Bernhard einen besonderen Reiz ausgeübt, worüber an späterer Stelle noch ausführlicher zu berichten sein wird. Bernhards Erinnerung seiner Freundschaft zu Paul Wittgenstein beginnt also mit dem Aufenthalt im Krankenhaus auf der Baumgartner Höhe, einem Aufenthalt, der ein weiteres Kapitel in Bernhards langer Krankengeschichte darstellt, die ihn schon seit 1948, als er sich im Winter eine Verkühlung und – da diese nicht ausgeheilt wurde – eine anschließende Lungenentzündung zuzog – bis an sein Lebensende prägte. 1967, auf der Baumgartner Höhe, wurde im Zuge der Tumoroperation bei Bernhard auch festgestellt, dass er an „Morbus Boeck“ erkrankt war, woran er 1989 schließlich starb.¹¹

Vom Neffen des berühmten Philosophen Ludwig Wittgenstein war Thomas Bernhard wohl aus mehreren Gründen fasziniert. Einerseits sicherlich aufgrund der Persönlichkeit von Paul Wittgenstein selbst, der aufgrund seiner Intelligenz, seiner umfangreichen Musik- und Opernkenntnisse, seiner ungewöhnlichen Lebensweise und seiner in ganz Wien bekannten „Exzentrik“, aber auch aufgrund seiner periodisch auftretenden „sogenannten Geisteskrankheit“ wie sie Thomas Bernhard nennt, die ihn immer wieder in psychiatrische Kliniken geführt hatte, eine große Anziehungskraft auf viele Menschen (und den Beobachter Bernhard im besonderen) auswirkte, andererseits reizte Bernhard sicher auch die indirekte Nähe zu Ludwig Wittgenstein und dieser bekannten österreichischen Familie.

¹¹ **Thomas Bernhards Krankengeschichte:**

1948: Oktober Verkühlung und Grippe, Dezember: Verschleppung der Krankheit
1949: Januar: Nasse Rippenfellentzündung, Einlieferung ins Landeskrankenhaus Salzburg; Lungenentzündung, „Sterbekammer“; Februar: Tod des Großvaters, allmähliche Genesung; März: Erholung im ehemaligen Hotel Vötterl in Großgmain, Lungentuberkulose; Mai: Vorübergehend entlassen; Juli: Lungenheilstätte Grafenhof in St. Veit im Pongau; Verordnung: Liegekuren und Spaziergänge
1950: Februar: Vorläufige Entlassung aus Grafenhof; Rückfall, Diagnose: offene Lungentuberkulose. Im Landeskrankenhaus wird ein Pneumothorax gelegt: Gegen den Unterdruck im Brustfellraum wird Luft in die Lunge eingeblasen. März: Ein Salzburger Lungenfacharzt zerstört durch Unachtsamkeit den Pneumothorax nach Phrenikusquetschung zur Stilllegung des Zwerchfells, Anlegen eines Pneumoperitoneums, bei dem der Bauchraum mit Luft gefüllt wird. Juli: Rückkehr nach Grafenhof, erneut Liegekuren und regelmäßige Füllung des Pneumoperitoneums
1951: Januar: Entlassung aus Grafenhof als „geheilt“. Durch eigene Nachlässigkeit wird das Pneumoperitoneum ruiniert.
1967: Operation im pulmonologischen Krankenhaus auf der Baumgartner Höhe, Wien. Sein Tumor in der Brust erweist sich als gutartig. Sarkoidose (Morbus Boeck), Immunerkrankung von Herz und Lunge, möglicherweise infolge der Tuberkulose.
1978: Krankenhaus Wels, erneute Krise durch Morbus Boeck; Augenoperation an einem Glaukom, grüner Star.
ab 1978 Höchsteinsatz von Medikamenten
1988: November: Schwächeanfall; Dezember: Erholungsaufenthalt in Spanien
1989: Januar: Rücktransport nach Gmunden; Februar: Tod durch Herzversagen
aus: Joachim Hoell: Thomas Bernhard. dtv portrait, München, 2000

In ihrer beider „Verrücktheit“ findet Bernhard eine wichtige Gemeinsamkeit: Verrücktheit bei Thomas Bernhard, das bedeutet immer eine Form der (auch positiven) Außergewöhnlichkeit, eine Sicht auf die Welt aus anderer Perspektive. Ebenso wie die „psychische Krankheit für Bernhard nicht ein Sonderfall von Krankheit, sondern viel mehr die Essenz der Krankheit, die eigentliche Krankheit [ist].“¹² Die Verrücktheit ist es, die die Außergewöhnlichkeit eines Menschen, seine besondere künstlerische oder intellektuelle Begabung bei Bernhard erst ermöglicht.

Es ist ein Phänomen Bernhards, dass seine zentralen, mit Namen ausgestatteten Personen [...] allesamt Außenseiter, Exzentrische, Ver-rückte sind.¹³

Und so ist es auch nicht verwunderlich, dass Bernhard Paul Wittgensteins Verrücktheit mit seiner eigenen gleichsetzt und die Ursache für Pauls Verrücktheit wie auch für seine eigene Verrücktheit in ihrer beider „Selbst – und Weltüberschätzung“ sieht. Dies ist schließlich der Grund, warum sie sich nun beide in den jeweilig entsprechenden Anstalten auf dem Wilhelminenberg wiedergefunden haben:

Wie der Paul, hatte ich selbst mich wieder einmal über alle meine Möglichkeiten hinaus ausgenützt gehabt, alles über alle Möglichkeiten hinaus ausgenützt gehabt mit der krankhaften Rücksichtslosigkeit gegen mich und gegen alles, die den Paul eines Tages zerstört hat und die mich genauso wie den Paul eines Tages zerstören wird, denn wie der Paul an seiner krankhaften Selbst- und Weltüberschätzung zugrunde gegangen ist, werde auch ich über kurz oder lang an meiner eigenen krankhaften Selbst- und Weltüberschätzung zugrunde gehen. [...] Wie der Weg des Paul immer wieder in einer Irrenanstalt hatte enden müssen, abgebrochen hatte werden müssen, so hat mein Weg immer wieder in einer Lungenanstalt enden, abgebrochen werden müssen.¹⁴

Für Paul war also die Verrücktheit ein Weg, mit der Welt, die er nicht mehr ertragen konnte, umzugehen. Pauls Ausweg war, so Bernhard, die Verrücktheit, während sein eigener Ausweg die Lungenkrankheit war. Er selbst hatte also zusätzlich zu seiner Verrücktheit auch noch die Lungenkrankheit als Mittel.

Der Paul ist verrückt geworden, weil er sich auf einmal gegen alles gestellt hat und naturgemäß dadurch umgeworfen worden ist, wie ich umgeworfen worden bin eines Tages, weil ich mich wie er gegen alles gestellt habe, nur ist er verrückt geworden aus demselben Grund, aus dem ich lungenkrank geworden bin. Aber der Paul ist nicht verrückter

¹² Susanne Kontrus: Krankheit und Tod im Prosawerk von Thomas Bernhard. Dipl. Wien, 1994, S. 53

¹³ Ilija Dürhammer, Pia Janke (Hrsg.): Der „Heimtdichter“ Thomas Bernhard. Holzhausen, Wien, 1999, S. 71

¹⁴ Thomas Bernhard: Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft. Suhrkamp taschenbuch, Frankfurt am Main, 1987. S. 32f

gewesen, als ich selbst bin, denn ich bin wenigstens so verrückt wie der Paul gewesen ist, [...] nur bin ich zu meiner Verrücktheit auch noch lungenkrank geworden. Der Unterschied zwischen mir und dem Paul ist ja nur der, dass der Paul sich von seiner Verrücktheit hat vollkommen beherrschen lassen, während ich mich von meiner Verrücktheit niemals habe vollkommen beherrschen lassen.¹⁵

Dennoch, trotz aller Freundschaft und trotz aller Parallelen - 1967, auf der Baumgartner Höhe, so schreibt Bernhard, zögerte er zunächst, zu seinem Freund Paul im angrenzenden Pavillon „eine Verbindung herzustellen“.

Denn wer weiß, in was für einem Zustand der Paul sich wirklich befindet, möglicherweise in einem, der mir nur schädlich sein kann und es daher besser ist, ich melde mich gar nicht, ich stelle keine Verbindung zwischen dem Pavillon Hermann und dem Pavillon Ludwig her.¹⁶

Bernhard fürchtet, Paul könnte unvermittelt auftauchen und ihn überraschen.

Wenn er plötzlich hier, auf dem Pavillon Hermann, auf dieser wie keine zweite, streng geführten und tatsächlich todgeweihten Station auftaucht in seiner Verrücktenkleidung, in seinen Verrücktenpantoffeln, dachte ich, in seinem Verrücktenhemd, in seiner Verrücktenjacke und in seiner Verrücktenhose. Davor hatte ich Angst. Ich wüsste nicht, wie ihm begegnen, wie ihn aufnehmen, wie ihn bewältigen.¹⁷

Aber schließlich steht Paul doch eines Tages vor dem Bett des Freundes und sie vereinbaren weitere Treffen. Es kommt aber nur zu einem einzigen Spaziergang auf dem Krankenhausareal, auf einer Bank auf halbem Weg machen sie Rast, wobei Paul nach den Worten „grotesk, grotesk“ in einen Weinkampf ausbricht. Für beide wären weitere Treffen eine zu große Belastung, sie belassen es bei dieser einen Begegnung und sehen sich erst außerhalb der Krankenanstalten wieder.

Nachdem Bernhard seine Entlassung aus dem Krankenhaus geschildert hat, folgt eine sehr persönliche Passage darüber, wie der Kranke aus der Gesellschaft der Gesunden ausgegrenzt wird:

Im Grunde will der Gesunde mit dem Kranken nichts mehr zu tun haben und er sieht es gar nicht gern, wenn der Kranke, ich spreche von einem tatsächlich Schwerkranken, auf einmal wieder Anspruch erhebt auf seine Gesundheit. Die Gesunden machen es den Kranken immer nur besonders schwer, wieder gesund zu werden oder wenigstens sich zu normalisieren oder wenigstens ihren Krankheitszustand zu verbessern. Der Gesunde will, wenn er ehrlich

¹⁵ ebd. S. 35f

¹⁶ ebd. S. 52

¹⁷ ebd. S. 53f

ist, mit dem Kranken nichts zu tun haben, er will nicht an Krankheit und dadurch naturgemäß und folgerichtig an den Tod erinnert sein.¹⁸

Aber während er, Bernhard nach seiner Entlassung in ein vollkommen leeres Haus zurückgekommen ist, kam Paul zu seiner Frau Edith, die den Paul

solange mit Liebe umsorgt hat, bis sie selbst eines Tages, etwa ein halbes Jahr vor seinem eigenen Tod, vom Schlag getroffen worden ist und danach zum Teil gelähmt war.¹⁹

Nach seinen „Ausflügen“ in die Psychiatrie zieht sich Paul Wittgenstein meistens an den Traunsee zurück, wo er in einem Haus der Familie Wittgenstein lebenslanges Wohnrecht besitzt, um sich wieder zu „normalisieren“. Von hier aus besucht er seinen Freund Bernhard in Ohlsdorf. Dann machen sie gemeinsame Spaziergänge am Traunsee entlang oder hören Musik:

Dann erschien er in Nathal und hörte sich, zuerst einmal, wenn das Wetter danach war, allein im Hof sitzend, die Augen geschlossen, eine von mir im ersten Stock abgespielte Schallplatte an, die bei weit geöffneten Fenstern vom Hof unten auf das vorzüglichste zu hören war. *Einen Mozart bitte. Einen Strauss bitte. Einen Beethoven bitte, sagte er. [...]* Wir hörten stundenlang zusammen Mozartmusik, Beethovenmusik ohne auch nur ein Wort zu sprechen.²⁰

Nun, nach Pauls Tod, ruft sich der Autor, in vielen „Erinnerungsfetzen“ verschiedene Erlebnisse und Anekdoten von und mit seinem Freund Paul ins Gedächtnis, wie etwa die schon erwähnte Verleihung des Grillparzerpreises im Jahr 1968 oder die Uraufführung der *Jagdgesellschaft* am Burgtheater 1974, die er mit Paul an seiner Seite erlebte, gemeinsame Kaffeehausbesuche im „Sacher“ oder eine gemeinsame „Jagd“ nach der *Neuen Zürcher Zeitung*, die sich über einen ganzen Tag und durch mehrere Städte zog, weil die *Neue Zürcher Zeitung* nirgends zu bekommen war. Auch Pauls stadtbekannter Opernfanatismus (bis kurz vor seinem Tod ging Paul Wittgenstein beinahe täglich auf Stehplatz in die Wiener Staatsoper) und seine Exzentrik, wie etwa seine Angewohnheit,

um zehn Uhr vormittags in einem weißen Anzug im Sacher, um halb zwölf in einem graugestreiften im Bräunerhof, um halb zwei im Ambassador in einem schwarzen und um halb vier nachmittags wieder im Sacher in einem semmelgelben [Anzug zu sitzen]²¹,

¹⁸ ebd. S. 78f

¹⁹ ebd. S. 81

²⁰ ebd. S. 57

²¹ ebd. S. 69

oder sich beim teuersten Schneider von Wien, bei Knize, zwei weiße Fracks schneidern zu lassen, die der verarmte Paul natürlich nicht mehr bezahlen konnte und er dementsprechend überhaupt abstritt, jemals zwei weiße Fracks geordert zu haben, (eine Aktion, die ihn postwendend wieder auf die Baumgartner Höhe beförderte), sind Teil der Erinnerungen Bernhards. Pauls schwierige Beziehung zu seiner Familie, der berühmten Familie Wittgenstein und seinem Onkel Ludwig, dem Philosophen, darf in diesen „Notizen“, wie sie Bernhard nennt, nicht fehlen. Natürlich sind diese „Notizen“, alle sehr autobiographisch aus der Sicht des Erzählenden, worauf der Autor auch Wert legt:

[...] mein Freund Paul. Auf das *mein* lege ich ausdrücklich die Betonung, denn diese Notizen bringen ja das Bild, das ich von meinem Freund Paul Wittgenstein habe, auf das Papier und kein anderes.²²

So entsteht das Bild eines ungewöhnlichen Menschen und einer ungewöhnlichen Freundschaft die letztlich mit dem Tod Pauls endet. Hier erfolgt die letzte entscheidende Distanzierung des Erzählers von seinem Freund: Aus Angst vor der Konfrontation mit dem Tod sucht er den Sterbenskranken nicht mehr auf:

[...] ich empfand es als Schande, noch nicht am Ende zu sein, während es der Freund schon war. Ich bin kein guter Charakter. Ich bin ganz einfach kein guter Mensch. Ich zog mich von meinem Freund zurück wie seine anderen Freunde auch, weil ich mich, wie diese, vom Tod zurückziehen wollte. Ich fürchtete die Konfrontation mit dem Tod.²³

Zweihundert Freunde werden bei meinem Begräbnis sein und du musst an meinem Grab eine Rede halten.²⁴

so beschreibt der Erzähler Pauls Vorstellung von seinem Begräbnis. Doch es waren nur acht oder neun Leute gekommen, und auch der Autor war weder beim Begräbnis noch hat er danach Pauls Grab aufgesucht.

2.2 Zur Entstehung von *Wittgensteins Neffe*²⁵

Im Thomas Bernhard Archiv in Gmunden ist ein früher Beleg für den Titel von *Wittgensteins Neffe* überliefert: In einem Exemplar der Rowohlt-Monographie

²² ebd. S. 133

²³ ebd. S. 149

²⁴ ebd. S. 164

²⁵ Das gesamte Kapitel 2.2 stützt sich ausschließlich auf: Thomas Bernhard: Werke, Band 13: Erzählungen III. Hrsg. Hans Höller und Manfred Mittermayer, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2008, S.347f

Voltaire in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten von Georg Holmsten findet sich (auf S. 95, einer Werbeseite mit dem Slogan „Von wem ist die Rede, außer von Geld?“) eine Notiz Bernhards:

„[*Wittgensteins Neffe*]/ ... habe ich 10 Jahre gekannt usf.“

Auf Seite 164 derselben Ausgabe ist eine Stelle Goethes aus den *Anmerkungen zu Rameaus Neffe* angestrichen.²⁶

Als sich Thomas Bernhard und der Verleger des Suhrkamp Verlages Siegfried Unseld im Februar 1982 in Palma de Mallorca trafen, führte dieses Treffen zu folgendem Publikationsplan: Nach der Veröffentlichung von *Beton* sollte *Wittgensteins Neffe* an die Reihe kommen: Bernhard wünschte sich ein Erscheinen im Dezember 1982 oder Jänner 1983 bei Suhrkamp.

Schon in der Erstausgabe findet sich der Satz, Paul Wittgenstein habe dem Erzähler

in allen diesen Jahren so gut getan, dies sei ihm jetzt, zwei Jahre nach dessen Tod ganz deutlich bewusst und im Hinblick auf die Jännerkälte und Jännerleere in [s]einem Haus, keine Frage.²⁷

Daraus schließen die Herausgeber der Suhrkamp-Werkausgabe Manfred Mittermayer und Hans Höller, dass Thomas Bernhard wohl schon im Jänner 1982 mit der Arbeit an *Wittgensteins Neffe* begonnen hatte. In Bernhards Nachlaß findet sich ein Blatt, auf dem er handschriftlich

„*Wittgensteins Neffe*“, „Palma d. M.“ sowie „10. März 1982“ notiert hatte.²⁸

Am 19. April schrieb Siegfried Unseld an Thomas Bernhard von seinen ersten Leseindrücken:

[...] heute habe ich zum zweiten Mal *Wittgensteins Neffe* gelesen und das hat mir sehr gefallen: eine neue Form Ihrer Autobiographie, und wie faszinierend und schillernd erscheint dieser Neffe, der, da haben Sie recht, in seiner Eigenart so revolutionär ist wie sein Onkel in seinem Philosophieren. Worüber man nicht schweigen kann, darüber soll man reden!/ Ich finde auch ganz erstaunlich, wie diese Sterbensgeschichte eingewoben ist in Ihre Lebensgeschichte und wie dieser Sterbende Ihnen ebenso viel Kraft gibt wie Ihr „Lebensmensch“. Alles ganz goethisch, eine große Konfession.²⁹

²⁶ siehe 23; NLTB, W 23/1

²⁷ Thomas Bernhard: *Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft*. Suhrkamp taschenbuch, Frankfurt am Main, 1987. S. 133

²⁸ NLTB, W 23/3, siehe Abb. 5

²⁹ Siegfried Unseld an Thomas Bernhard, 19.4.1982, aus: Thomas Bernhard: *Werke*, Band 13: *Erzählungen III*. Hrsg. Hans Höller und Manfred Mittermayer, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2008, S. 348

Von 28. Oktober bis 22. November wurde Bernhards Erzählung vollständig in Fortsetzungen in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* abgedruckt, schließlich erschien *Wittgensteins Neffe* am 30. November 1982 bei Suhrkamp.

2.3 Zur Rezeption von *Wittgensteins Neffe*

Anlässlich des Vorabdrucks von *Wittgensteins Neffe* in der *F.A.Z* stellte am 27.10. 1982 Franz Josef Görtz den Lesern Bernhards Erzählung vor: Er sieht

Wittgensteins Neffe als „Geschichte dieser sonderbaren Freundschaft [zwischen Paul und dem Autor] von der Thomas Bernhard berichtet: eine Krankengeschichte, das Protokoll einer hochgradigen Verstörung, die der Autor auch an sich selber wahrnimmt und die das Porträt fast zum Spiegelbild, zum Selbstporträt werden lässt: [...]“.

Für Görtz wird die Erzählung zum

literarischen Traktat über die existentielle Gefährdung, der sich aussetzt, wer nichts als ein Künstler zu sein versucht.³⁰

Im *profil* von November 1982 schreibt Sigrid Löffler *Wittgensteins Neffe* sei „das Dokument einer kuriosen Freundschaft zweier Exzentriker“.

Sie hält dem Autor aber dennoch zugute:

Immerhin begnügt sich Bernhard diesmal nicht mit den obligaten Schimpftiraden auf seine Lieblingshassobjekte inklusive Burgtheater [...], er erteilt sich im Gedenken an den Freund auch schonungslose Selbstzensuren. Nicht nur bekennt er sich genießerisch zu seinen eigenen Neurosen und Zwängen, seinem Selbsthaß und seinem Narzissmus, er beknirscht auch seine „Charakterschwäche“, die ihn veranlasste, den vom Tode gezeichneten Freund zuletzt im Stich zu lassen.³¹

Auch in der *Wochenpresse* vom Jänner 1983 liegt das Hauptaugenmerk auf Bernhards Aussage, „kein guter Charakter“ zu sein. Im Artikel mit ebendiesem Titel ereifert sich Duglore Pizzini hauptsächlich über Bernhards sprachliche „Schludrigkeiten“ und „grammatikalische Abstrusitäten“ in dessen „neuesten schmalen Bändchen“.

Wie *Wittgensteins Neffe*, ein schmaler Band nur, der in langen Passagen wenig anderes bringt als die immer gleiche nachtdunkle Lebensphilosophie des Misanthropen Bernhard, ja überhaupt nicht nur sprachlich schludrig ist, sondern sich auch in unendlich

³⁰ Franz Josef Görtz: *Wittgensteins Neffe* Thomas Bernhards Erzählung als Vorabdruck in der *F.A.Z.*; *F.A.Z.* 27.10.1982

³¹ Sigrid Löffler: *Bernhards bester Freund*, *profil*, Nr.44, 2. November 1982

genussreich wiederholten Banalitäten gefällt. [...] Bernhard'sche „Leersätze, die vielen immer gleichen Wehleidigkeiten, die sprachliche Leichtfertigkeit drohen immer wieder die Tatsache zu verdrängen, dass sich in *Wittgensteins Neffe* viele kluge Beobachtungen und Zustandsschilderungen über eine gewisse Spielart des wienerischen Kultur- und Gesellschaftslebens finden, wie nur ein Bernhard sie machen konnte.³²

Ebenfalls in die Reihe der Bernhard-skeptischen Rezensionen fügt sich Norbert Tschulik von der Wiener Zeitung: Er sieht in der Freundschaft Bernhards zu Paul Wittgenstein

mehr oder weniger weitgehend den Anlaß für Thomas Bernhard, einmal mehr seine Bitterkeit über das Leben zu artikulieren, mit seiner messerscharf klingenden Sprache ein Bild vom „Inferno“ unseres Daseins zu geben, die Abneigung, ja den Haß, gegen das Gros der Umwelt zum Ausdruck zu bringen; [...] Sympathische Lektüre ist es gewiß keine. Aber die Qualität von Literatur wird ja nicht durch das Epitheton ornans „sympathisch“ bestimmt.³³

Reinhold Tauber in den *Oberösterreichischen Nachrichten* vom 5.1. 1983 sieht im Zusammenhang mit Bernhards Krankheitsdarstellung ein weiteres Grundmotiv des Texts: die „Bedrohung durch die Krankheit“, verbunden mit der „Abhängigkeit von den undurchschaubaren Heilungsfunktionen“. Gleichzeitig betont er zu einem Zeitpunkt, als dieser Aspekt noch nicht so häufig kommentiert wurde wie in späteren Phasen der Bernhard-Rezeption,

wie verwandt der Aufbau seiner Bücher der Musik [sei: die Erzählung habe die] Struktur eines symphonischen Satzes, mit Einleitung, mehrschichtiger, eng verwobener Verflechtung der Themen in der Durchführung, mit zusammenfassendem Schluss.³⁴

Und Marcel Reich-Ranicki sieht in der *FAZ* Bernhard einmal mehr als „unserer Literatur düsterster Poet und ihr bitterster Prophet.“

Er hört nicht auf, die Krankheit und die Auflösung, den Verfall und den Untergang zu besingen; von seinem Thema, der lebenslangen Angst des Menschen vor seinem Ende, kann und will er sich nicht abwenden. Er ist und bleibt ein Dichter des Todes. [in *Wittgensteins Neffe* haben] Bernhards Weltablehnung und seine Daseinsverurteilung nichts von ihrer Unbedingtheit und Härte eingebüßt. Wie eh und je bildet die Verzweiflung den basso ostinato dieser Epik.

³² Duglore Pizzini: „Kein guter Charakter“. Wochenpresse, Nr.3/38. Jahrgang, 18. Jänner 1983

³³ Norbert Tschulik: „Thomas Bernhard: Wittgensteins Neffe“, Wiener Zeitung, 27. Mai 1983

³⁴ Reinhold Tauber: „Der Narr und sein Freund. Thomas Bernhard schrieb ein Buch über seine Freundschaft mit Paul Wittgenstein“. Oberösterreichische Nachrichten, 5. Jänner 1983, aus: Thomas Bernhard: Werke, Band 13: Erzählungen III. Hrsg. Hans Höller und Manfred Mittermayer, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2008, S.353

Jedoch finden sich „in dieser Prosa“ laut Reich-Ranicki

ungleich mehr Liebe als Haß. Nie hat Bernhard, menschenfreundlicher, nie zärtlicher geschrieben. [...] Er schreibt jetzt leichter, lockerer und durchsichtiger. Sein Stil ist gelassener und souveräner geworden. Vielleicht darf man auch sagen: reifer.³⁵

Diana Kempff vom *Spiegel* liest die Erzählung als „Hymne an die Freundschaft, die ihre Gruft ein bisschen weniger muffig riechen lässt“ und zitiert André Gide, der Krankheit nicht als Mangel, sondern als „Zuwachs“ sieht. Ein Buckliger ist ein Mensch plus Buckel: der Narr, der Clown, der Depp, der Idiot, wie Paul Wittgenstein es für seine Familie war.³⁶

Camillo Schaefer, der ein Freund Paul Wittgensteins war und auch zwei Bücher über diesen veröffentlicht hat³⁷, sieht sich aufgrund seiner Freundschaft zu Paul außerstande, eine Rezension zu *Wittgensteins Neffe* zu schreiben:

Diese Beziehung verunmöglicht mir aber gleichzeitig die eigentliche Aufgabe des Rezensenten und somit konnte hier keine der üblichen Buchkritiken entstehen, sondern allein ein kritischer Versuch.

Obwohl Schaefer Thomas Bernhard zugesteht, „hier ein durchaus interessantes Stück Literatur geschaffen“ zu haben, zweifelt er an der Freundschaft zwischen Bernhard und Paul Wittgenstein, er unterstellt dem Autor sogar eine gewisse klinische Beobachtung an seiner eigenen Existenz und der des Freundes:

Es erscheint denn auch als habe er [Paul Wittgenstein] sein Dasein a priori nur zum Zweck künftigen Beschreibens gelebt, Paul Wittgenstein fast nahtlos dem gestandenen Arsenal der Deformierten, Bresthaften und Suizidären Bernhardischer Prägung zugehörig; er ist mehr Wachspuppe als Mensch, mehr mit klinischer Neugierde beobachtet als wirklicher Freund, mehr literarische Gestalt als bis vor kurzem noch unter uns Lebender, den die ganze City Wiens, wenn auch nur seiner Eskapaden halber, kannte.

Laut Camillo Schaefer lässt Thomas Bernhard Paul Wittgenstein

nur aus dem Kopf heraus existieren und beweist somit sein geringes Interesse.“ [...] Im gleichen Ausmaß, in dem Bernhard die Lebensschwierigkeiten Pauls verkleinert oder bagatellisiert, macht er sich persönlich dafür unverantwortlich, andererseits beharrt er auf einer fast schicksalhaften Freundschaftsbeziehung. Darin, will ich meinen, liegt ein fast eminenter Widerspruch.

³⁵ Marcel Reich-Ranicki: „Der Sieg vor dem Abgrund“. In F.A.Z., Nr.30, 5.Februar 1983

³⁶ Diana Kempff: „Der Mensch plus Buckel“, *Der Spiegel*, 7/1983

³⁷ Camillo Schaefer. *Hommage Paul Wittgenstein*, freibord, 1980 und ders. „Wittgensteins Größenwahn“, *Jugend und Volk*, 1986)

Trotzdem wünschte Camillo Schäfer, Paul „hätte dieses Buch über sich selbst noch lesen können.“³⁸

Thomas Bernhards Erzählung erwies sich sehr bald nicht nur bei der Kritik, sondern auch bei den Lesern als großer Erfolg. Die Ursache mag vielleicht auch darin liegen, dass Bernhards Erinnerungen an den Verstorbenen keinen „typischen Bernhard-Skandal“ hervorriefen. Die Skandale, die er im Zusammenhang mit Paul Wittgenstein erwähnt (wie die Verleihung des Österreichischen Staatspreises oder die Uraufführung der *Jagdgesellschaft*) waren zum Zeitpunkt des Erscheinens von *Wittgensteins Neffe* schon bekannt und andere, typische „Bernhard-Schimpftiraden“, etwa gegen die Ärzte oder die Wiener Kaffeehäuser sind im Vergleich mit anderen Texten Bernhards eher allgemein gehalten, so dass sich niemand persönlich beleidigt fühlte.

Wittgensteins Neffe gehört jedoch, wie Manfred Mittermayer in der Suhrkamp-Werkausgabe schreibt, nicht zu den bevorzugten Objekten der Bernhard-Forschung. Uwe Betz stellt in seiner Untersuchung des Bernhardschen Gesamtwerks, die sich auf den russischen Theoretiker Michail Bachtin stützt, *Wittgensteins Neffe* Denis Diderots Roman *Le Neveu de Rameau* gegenüber, eine Untersuchung, auf die ich in Kapitel 3.4 noch genauer eingehen werde.

2.4 Zur Person Paul Wittgenstein³⁹

Paul Wittgenstein, geb. am 13.9.1907 in Traunkirchen, Oberösterreich, Neffe des Philosophen Ludwig Wittgenstein und dessen Bruder, dem als „einarmigen Pianisten“ bekanntgewordenen Namensvetters, entstammte einer der reichsten Familien Österreichs. Er maturierte am Theresianum in Wien, begann danach ein Mathematikstudium, brach dieses aber ab, wechselte zu Jus, brach auch dieses ab und verlebte anschließend turbulente Zeiten (u.a. auch eine Phase als Eintänzer) in Kaffeehäusern, Bars und der mondänen Szene der neunzehnhundertzwanziger – und dreißiger Jahre.

Bekannt wurde Paul Wittgenstein als sogenanntes „Wiener Original“. Im Wien der Nachkriegszeit residierte er im Sacher und im Café Mozart und handelte mit schwarzen Devisen - „er hatte mehrere Vermögen erworben und wieder verloren“, wie Camillo Schaefer schreibt. Besonders bekannt war auch sein großes Musik – und Opernwissen, ja sein Opernfanatismus – er verbrachte fast jeden Abend in der Wiener

³⁸ Camillo Schaefer: „Bernhard und Paul“. Wiener Journal, Nr.31, April 1983

³⁹ siehe Abb. 6,7

Staatsoper und war als „Premierenmacher“ gefürchtet, wie sowohl Camillo Schaefer als auch Thomas Bernhard erwähnen.

Seit etwa seinem 35. Lebensjahr verbrachte er immer wieder längere Phasen in verschiedenen Nervenheilstätten. Mit sechzig schließlich, als er verarmt und auf seine reiche Familie angewiesen war, wurde ihm von dieser in einer Wiener Versicherungsanstalt ein Posten als Aktenträger vermittelt.

Er arbeitete an einem Text mit dem Titel „Gott ist gleich 13“, (Gedankenkombinationen über Einstein, Freud, Jesus von Nazareth und Buddha), der ihn „noch berühmter als den Ludwig“ machen soll, der Text ist jedoch bis auf wenige Manuskriptseiten verschwunden und es ist unklar, ob überhaupt jemals mehr von dem Text existierte. Seine Anfälle häufen sich, immer öfter pendelt er zwischen seiner Wohnung in der Wiener Stallburggasse über dem Café Bräunerhof und den diversen Krankenhäusern in Wien und Linz. Drei Monate nach dem Tod seiner Frau Edith stirbt Paul Wittgenstein schließlich am 13.11.1979 in einer Linzer Anstalt.

1986, also vier Jahre nach *Wittgensteins Neffe* erschien *Wittgensteins Größenwahn* des Wiener Autors Camillo Schaefer, die zweite und erweiterte Auseinandersetzung Schaefers mit seinem Freund Paul Wittgenstein (schon kurz nach Pauls Tod erschien *Hommage Paul Wittgenstein*⁴⁰ von Camillo Schaefer).

Camillo Schaefer war ein Freund und Arbeitskollege von Paul Wittgenstein in derselben Versicherung, bei der Paul im Alter von sechzig Jahren eine Stelle als Kanzleihilfe annehmen musste, da er, obwohl aus einer der reichsten Familien Österreichs stammend, auf das geringe Einkommen für sich und seine Frau angewiesen war.

Camillo Schaefer beschreibt Paul Wittgenstein als „*insgesamt höheren Menschen*“:

[...] er war die letzte Spitze einer Kultur, zu der es heute keinen Zugang mehr gibt, einer Kultur, die in seinem Hirn festsaß wie ein Tumor. Diese kostspielige, überfeinerte Bildungswelt, die ihn niemals freigab und in aberhundert expressiven Projektionen unentwegt aus ihm sprach, um sich manchmal bis zur Reizbarkeit steigern zu können, war wahrscheinlich andererseits die eigentliche Ursache seiner Manien und Verstörungen. Abseits des sogenannten Zeitgeistes, der schon seinem Onkel Lucki [Ludwig Wittgenstein, Anm.] fremd und unsympathisch gewesen war, saß er als großer Monologist in den Cafés und Nachtbars und stegreifte seine Philosophie, das war seine wirkliche Produktion, ein ungeheures, unüberschaubares Lebenswerk, das er allnächtlich immer wieder modifizierte, erneuerte, umdachte, umarbeitete, ein Dandy des Wortwitzes und der Pointe, der seine Bonmots druckreif über die Kaffeehaustische ausschüttete, gleichgültig, ob sich ebenbürtige

⁴⁰ siehe Anm. 37

Zuhörer einstellten oder nicht, oder ob man ihn nun belächelte und missachtete, ernstnahm oder beschimpfte.⁴¹

An anderer Stelle schreibt Schaefer:

[...] Er verfügte über ein fotografisches Gedächtnis, das es ihm ermöglichte, stundenlang zu zitieren – Goethe und Wagner, aus der griechischen Mythologie, aus der klassischen Tragödie, aus dem von ihm beinahe vergötterten Weininger! Aus aberhundert Werken und Sachen! Sein Kopf war ein einziger prallgefüllter Bildungskatalog, eine gigantische Bibliothek, die ebensogut Fußball wie Philosophie oder Tennis umfasste! [...] und wehe dem, wenn er seine Monologe hielt! Er pirschte sich hinterhältig an sein jeweiliges Opfer heran, es gab keinen Ausweg mehr, man musste ihm zuhören! Bis hin zu den eigenen Gedichten, die er nie aufgeschrieben hat! Sie alle existierten aber ebenso mit Punkt und Komma in dieser Kopfbibliothek! Und er sprudelte sie nur so aus sich heraus: Man saß schon erschöpft neben ihm, fix und fertig und halbtot von seinem ununterbrochenen Wortschwall! Er duldet dann keine Zwischenfragen, keinerlei Unterbrechung mehr – er ging ganz in seinen Ausführungen unter! Unerbittlich! Die eigene, seltsam motorische Hast trieb ihn panikhaft voran, auch wenn er selber schon nach Atem rang und winzige Spuckfontänen ins Gesicht seines Gegenübers schleuderte, die man, um seinen Eifer nicht zu stören, sich nicht abzuwischen getraute! Er vereinnahmte seinen Zuhörer immer vollkommen und ließ ihm nicht einmal die Chance, zur Seite zu schauen. Er war ein fürchterlicher Wortediktator und gleichzeitig das hilfloseste Opfer seiner eigenen Beredsamkeit, die ihn total fortschwemmte. Der Paul war wirklich der strapaziöseste Mensch, den ich jemals getroffen habe.⁴²

Sowohl Camillo Schaefer als auch Thomas Bernhard zeichnen Paul Wittgenstein als einen Menschen, der seine Umgebung durch seine Unkonventionalität schockierte (soweit das seine Familie betraf) beziehungsweise beeindruckte (soweit das die Autoren und seine Freunde betraf), ein Mann, der mit einer gewissen kindlichen Naivität von einem Extrem ins andere fallen konnte und gleichzeitig mit seiner Emotionalität durchaus auch Befremden auslöste:

[...] Der Paul bog sich vor Lachen, krümmte sich; urplötzlich konnte er darauf in eine Depression verfallen, die ihn erstarren ließ und seine ganze Gestalt lähmte, oder grundlos aus dem Kaffeehaus stürzen, die Straße hinunterhetzend, als sei er dabei, alle seine angehäuften Lebensprobleme schlagartig zu lösen. Er tat immer das, was man am wenigsten von ihm erwartet hätte, so dass ich es mir angewöhnte, bei ihm eigentlich auf alles gefasst zu sein. Seine Reaktionen standen kaum jemals im konventionellen Verhältnis zu den tatsächlichen Gegebenheiten, die er seiner inneren Natur nach entweder übertrieb oder maßlos hinunterspielte. Wenn er etwa lachte, schüttelte sich sein ganzer Körper so, als sei er endlich von einer wahnsinnigen Last befreit, seine Gesichtszüge wurden dann weich, die Augen wässrig, aber die Laute, die er ausstieß, klangen, als ob er weinte. Umgekehrt

⁴¹ Camillo Schaefer: Wittgensteins Grössenwahn. Jugend und Volk, Wien, 1986. S. 23f

⁴² ebd. S.42

glaubte man ihn lachend, ehe man bemerkte, dass Tränen über seine Wangen flossen, deren Anlass oft nicht ersichtlich war, was die Situation noch mehr verwirrte. Es war typisch für ihn, atypisch zu sein.⁴³

Thomas Bernhard beschreibt diese emotionalen Phasen durchaus auch als Last für die plötzlich mit dieser Emotionalität Konfrontierten:

In seinen sogenannten kritischen Zuständen eilte er auf einen zu und umarmte einen so fest, dass man glaubte, unter seiner Umarmung ersticken zu müssen und heulte sich an der Brust des Umarmten aus. [...] In den letzten Jahren verschlimmerten sich diese Umarmungsanfälle und es bedurfte der äußersten Kraft, sich aus seiner Umarmung zu befreien. [...] *Du bist mein einziger Freund, mein einziger Mensch, mein allereinigster, den ich habe*, stammelte er zu dem Umarmten, der nicht wusste, wie und also auf welche krampflosende Weise er den Erbarmungswürdigen beruhigen könne.⁴⁴

Doch das Bezeichnendste an Paul Wittgenstein war wohl seine große Liebe zur Oper und sein umfangreiches Wissen auf diesem Gebiet. Die gemeinsame Liebe zur Musik war es ja auch, die einen großen Teil der Freundschaft mit Thomas Bernhard ausmachte. Paul Wittgenstein leistete sich auch nach seiner totalen Verarmung den täglichen Opernbesuch auf dem Stehplatz in der Wiener Staatsoper und war, so schreiben sowohl Thomas Bernhard als auch Camillo Schaefer, in Wien als „Premierenmacher“ bekannt.

Er war als Premierenmacher gefürchtet. Er riß mit seiner Begeisterung, weil er damit ein paar Sekunden früher als die anderen eingesetzt hatte, die ganze Oper mit. Andererseits landeten mit seinen Erstpiffen die größten und die teuersten Inszenierungen weil er es wollte, weil er dazu gerade aufgelegt war, in der Versenkung. [...] Sein Für und Wider in der Oper hatte aber mit Objektivität nichts zu tun, nur mit seiner Launenhaftigkeit, mit seiner Sprunghaftigkeit, mit seiner Verrücktheit.⁴⁵, so Thomas Bernhard.

Camillo Schaefer schreibt:

[Seine Frau Edith war] der einzige wirkliche Mittelpunkt seines Lebens, außer der Oper, die er Abend für Abend mit geradezu unerschütterlicher Besessenheit aufsuchte, um dort gegebenenfalls Dirigenten und Inszenierungen zu zerreißen, sie, wenn es sein musste, sogleich niederzubrüllen oder auszuzischen – ein Kritiker ohne Zeitung hinter sich, aber ungleich gefährlicher und sachkundiger

⁴³ ebd. S. 48

⁴⁴ Thomas Bernhard: Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft. Suhrkamp taschenbuch, Frankfurt am Main, 1987. S. 54f

⁴⁵ ebd. S. 47ff

als jeder besoldete, ein Stimmungsmacher der Galerie, dessen Erscheinen allein schon respekteinflößend war.⁴⁶

Die Oper als Leidenschaft, die ihn sein ganzes Leben lang begleitete – er kannte ganze Partituren auswendig und besaß laut Schaefer tausende Opernprogrammhefte. (Zu Kriegsende, auf der Flucht vor den Russen aus Wien nach Gmunden hätte Paul, so Schaefer, statt Kleidung oder Familienschätzen einen Koffer voll mit Opernprogrammen mitgenommen). Paul Wittgenstein war laut Bekannten ein Verehrer von Brahms und Richard Wagner, während er Herbert von Karajan „hasste“.

Im Grunde war sein Kopf ein Opernkopf und sein eigenes Leben, das ihm mehr und mehr und dann in den letzten Jahren mit der größten Geschwindigkeit zu einer fürchterlichen Existenz geworden war, zur Oper, zur großen Oper naturgemäß, und ihr entsprechend, mit einem durchaus tragischen Ausgang.⁴⁷

2.4.1 Die Familie Wittgenstein

Die berühmte Familie Wittgenstein, der sowohl Paul als auch sein Onkel, der Philosoph Ludwig Wittgenstein, entstammen, begründete ihren Reichtum Ende des 19. Jahrhunderts auf dem Gebiet der Eisen- und Stahlindustrie.

Der Name Wittgenstein stammt vom jüdischen Urgroßvater Ludwigs, Moses Meier, der als Gutsverwalter bei der Familie Wittgenstein arbeitete und aufgrund einer napoleonischen Bestimmung aus dem Jahre 1808 den Namen seines Arbeitgebers annahm. Dessen Sohn, Hermann Christian Wittgenstein („ein Mensch, der Ländereien aufkaufte wie ein anderer Briefmarken“⁴⁸), konvertierte zum Protestantismus und heiratete eine der reichsten Erbinnen von Europa, Franziska Figdor, mit der er elf Kinder, drei Söhne und acht Töchter, hatte. Einer dieser Söhne war Karl Wittgenstein, einer der erfolgreichsten Unternehmer der späten Donaumonarchie, der zweite Pauls Großvater.

Karl Wittgenstein, Ludwig Wittgensteins Vater, wird als sportlich, musikalisch und gutaussehend, als hervorragender Techniker und brillanter Geschäftsmann beschrieben – anscheinend gab es kein Gebiet, auf dem er nicht perfekt war.

Auch seine Familie dominierte er restlos, ein Umstand, der vor allem seinen fünf Söhnen zu schaffen machte, von denen sich zwei (Hans und Rudi) noch als junge

⁴⁶ Camillo Schaefer: Wittgensteins Grössenwahn. Jugend und Volk, Wien, 1986. S. 39f

⁴⁷ Thomas Bernhard: Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft. Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1987, S.50

⁴⁸ aus Camillo Schaefer: Wittgensteins Grössenwahn. Jugend und Volk, Wien, 1986. S. 50

Männer das Leben nahmen, ein dritter (Kurt), beging als Offizier im November 1918 aus Verzweiflung über den allgemeinen Zusammenbruch Selbstmord.

Nur die beiden jüngsten Söhne, Paul und Ludwig, machten beide außergewöhnliche Karrieren: Paul verlor im 1. Weltkrieg seinen rechten Arm, weigerte sich aber, seine Karriere als Pianist aufzugeben. Er wurde daraufhin als „einarmiger Pianist“ bekannt, einige der berühmtesten Komponisten der Zeit wie Maurice Ravel, Richard Strauss, Franz Schmidt und Sergej Prokofjew schrieben für ihn Stücke speziell für die linke Hand.

Ludwig Wittgenstein hatte zuerst in Berlin Ingenieurwissenschaften studiert, bevor er sich der Philosophie zuwandte und 1911 nach Cambridge ging.

Während des ersten Weltkriegs meldete er sich freiwillig zum Militärdienst und beschäftigte sich intensiv mit Tolstoi und Fragen der Religion. Während dieser Zeit schrieb er den *Tractatus-logico-philosophicus*,⁴⁹ der 1922 veröffentlicht wurde. Nach dem Zusammenbruch der Monarchie beschloss er, Volksschullehrer zu werden und verschenkte all sein Vermögen an seine Geschwister. 1929 kehrte er nach Cambridge zurück und wurde aufgrund des „Tractatus“ promoviert, allmählich bildete sich ein philosophischer Kreis um ihn und 1939 folgte ein Lehrstuhl in Cambridge.

Er hielt vor allem Vorlesungen zu Frage der Psychologie und Ästhetik und schrieb an einem umfangreichen Manuskript, das erst posthum unter dem Titel „Philosophische Untersuchungen“ publiziert wurde. Ludwig Wittgenstein starb 1951 in Cambridge.

Von den drei Schwestern Ludwig Wittgensteins wurde vor allem die jüngste, Margarete, der Ludwig zeit seines Lebens besonders verbunden blieb, bekannt: Gustav Klimt malte sie als Frau Stonborough-Wittgenstein und Ludwig Wittgenstein baute für sie nach dem Krieg gemeinsam mit dem Architekten Paul Engelmann, einem Loos-Schüler, in der Wiener Kundmanngasse im 3. Bezirk das berühmt gewordene Haus, die Villa Stonborough-Wittgenstein.

Eine absonderliche, herausragende, für österreichische Verhältnisse ganz und gar bizarre Familie von Genies und Halbgenies, ein ganzes Kabinett weltweisender Individuen: vor allem der Ludwig Wittgenstein, der sich nichts weniger als das absolute Ende der Philosophie versprach! Der es nicht unterlassen konnte, zu behaupten, dass er glaube, alle unsere Probleme gelöst zu haben! [...] ⁵⁰

⁴⁹ Ludwig Wittgenstein: *Tractatus-logico-philosophicus*. Logisch-philosophische Abhandlung, Suhrkamp, Frankfurt am Main

⁵⁰ aus Camillo Schaefer: *Wittgensteins Grössenwahn. Jugend und Volk*, Wien, 1986. S. 52

2.4.2. Die Beziehung Paul und Ludwig Wittgenstein

Sowohl Ludwig Wittgenstein als auch sein Neffe Paul galten in ihrer Familie als Außenseiter, als exzentrische Spinner, für die man sich mehr schämen musste, als dass man stolz auf sie sein konnte.

Es ist nicht sicher belegt, dass Paul seinen berühmten Onkel überhaupt jemals getroffen hatte, - Camillo Schaefer vermutete in einem Gespräch mit mir am 14. Mai 2007 im Café „Bräunerhof“ Paul hätte ihn womöglich nur als Kind gekannt. Dennoch fühlte sich Paul seinem Onkel Ludwig wohl zugehöriger als seiner restlichen Familie und sah in ihm wohl so etwas wie einen Seelenverwandten.

Auch Pauls um drei Jahre älterer Bruder Heinz Wittgenstein erinnerte sich in einem Interview in der *Wochenpresse* im Jahr 1982 an Ludwig nur aus Kindersicht:

Auf Kindermundbemerkungen [...] pflegte der introvertierte Philosoph zu bellen: „Was hast du dir dabei gedacht? Man muß sich immer etwas denken, wenn man spricht.“⁵¹

Paul Wittgenstein bestand also auf so etwas wie einer besonderen Beziehung zwischen ihm und seinem berühmten Onkel „Lucki“. Mit dem Unterschied, dass Paul seine geistigen Ergüsse in erster Linie mündlich und in den diversen Kaffeehäusern und Bars von sich gegeben hat.

Der Ludwig, einer der größten Verstandesmenschen dieses Jahrhunderts, hatte seinen Weltruhm mit ein paar Dutzend Seiten begründet, er schrieb relativ wenig, der Paul, ihm verstandesmäßig wahrscheinlich mindestens ebenbürtig, schrieb relativ gar nichts mehr. Er glaubte an die Faszination des gesprochenen Worts, ein persönliches Opfer seiner eigenen Magie: „Worüber man nicht schweigen kann, darüber muss man sprechen.“ So lautete – in Umkehrung Ludwigs⁵² – eins seiner Postulate. Er sagte niemals dessen korrektes „Wovon“, sondern immer nur „worüber“: damit hatte er den antithetischen Satz zu seinem eigenen gemacht, damit wies er ihn wohl als seinen eigenen geistigen Besitz aus.⁵³

Thomas Bernhard dagegen schreibt, er hätte mit Paul

[...] niemals über den Ludwig gesprochen, geschweige denn über dessen Philosophie. Nur manchmal, und für mich ziemlich unvermittelt, hatte der Paul gesagt, *Du kennst doch meinen Onkel Ludwig*. Mehr nicht. Nicht ein einziges Mal haben wir über den Tractatus gesprochen. Aber ein einziges Mal hat der Paul gesagt,

⁵¹ Hanna Molden: „Onkel und Neffe“. *Wochenpresse* Nr. 40, 5. Oktober 1982

⁵² „Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen.“ – aus: Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico philosophicus*. Logisch-philosophische Abhandlung, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 16. Aufl. 1982. N°7

⁵³ aus Camillo Schaefer: *Wittgensteins Grössenwahn*. Jugend und Volk, Wien, 1986. S. 24

sein Onkel Ludwig sei *der Verrückteste der Familie gewesen. Der Multimillionär als Dorfschullehrer ist doch wohl eine Perversität, glaubst du nicht?* hat der Paul gesagt.⁵⁴

Paul und Ludwig Wittgenstein waren also die exzentrischen Außenseiter der Familie. Aber im Gegensatz zu Ludwig, der im Ausland als Philosoph erfolgreich war, blieb Paul, besonders im Alter, finanziell von einer Familie abhängig, die in ihm nichts als das „schwarze Schaf“ sah:

Die Familie dieser Superreichen konnte ihn niemals akzeptieren. Für sie blieb er ein spintisierender Versager, ein Quälgeist, der notgedrungen zu unterstützen war, damit man es vermied, ins Gerede zu kommen. Man schämte sich seiner, und ließ ihn diese Tatsache gehörig büßen, indem man ihn schnitt. Er galt nur als eine vollkommen unnötige Belastung, als eine Art personifizierte Bestrafung, die ebenso zusätzlich zu dem ungeheuren Geldvermögen und dessen natürlichen Wohltaten ererbt worden war wie man eine Organminderwertigkeit miterbt, eine unausrottbare Familienkrankheit. Er galt als blinder Ausgabenfaktor *à fonds perdu*. Was den Paul ihnen aber bei weitem am verwerflichsten machte, war die Tatsache, dass er die banalen Notwendigkeiten der Existenz immerzu missachtete, auch darin eine Fortführung des Ludwig Wittgenstein, dem er in seinem ganzen sonderlingshaften Wesen ähnlich war, wenn ihm auch dessen ausgeprägter asketische Komponente abging.⁵⁵

So verwundert es auch nicht, dass Thomas Bernhard schreibt, Paul hätte seinen Onkel Ludwig gegen die restliche Familie verteidigt:

Ich weiß nicht einmal, ob sich die beiden jemals gesehen haben. Ich weiß nur, dass der Paul seinen Onkel Ludwig immer in Schutz genommen hat, wenn die Familie Wittgenstein über ihn hergefallen ist, wenn sie selbst sich über den Philosophen Ludwig Wittgenstein lustig gemacht hat, der ihr, soviel ich weiß, zeitlebens peinlich gewesen ist. Der Ludwig Wittgenstein war ihr immer genauso wie der Paul Wittgenstein ein Narr gewesen, den *das Ausland, das schon immer für das Verschrobene ein Ohr gehabt hat, groß gemacht* hat. Kopfschüttelnd amüsierten sie sich darüber, dass *die Welt auf ihren Familiennarren hereingefallen ist*, [...]. In ihrem Hochmut lehnten die Wittgenstein ihren Philosophen ganz einfach ab [...]. Wie den Paul haben sie auch den Ludwig ausgeschieden. Wie sie sich, solange er existiert hat, ihres Pauls geschämt haben, schämten sie sich bis heute auch ihres Ludwig, das ist die Wahrheit [...].⁵⁶

⁵⁴ Thomas Bernhard: Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft. Suhrkamp taschenbuch, Frankfurt am Main, 1987. S. 103

⁵⁵ Camillo Schaefer: Wittgensteins Grössenwahn. Jugend und Volk, Wien, 1986. S. 49f

⁵⁶ Thomas Bernhard: Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft. Suhrkamp taschenbuch, Frankfurt am Main, 1987. S. 104

2.5 „Freundschaft“ bei Thomas Bernhard

Thomas Bernhard galt und gilt noch heute für viele Leser als typischer Misanthrop, als einer, der die Welt hasst und seinen Mitmenschen und seiner Umgebung nur mit Zynismus und Verachtung begegnet. Bestenfalls wird ihm eine gewisse „Hassliebe“, besonders zu dem von ihm vielkritisierten Österreich zugestanden.

Dass dieses Vorurteil so nicht der Wahrheit entspricht, zeigt meiner Meinung nach unter anderem auch die Tatsache, dass er in seinem Privatleben verschiedene, sehr lang andauernde Beziehungen und Freundschaften pflegte, abgesehen von der Freundschaft zu Paul Wittgenstein, etwa die Beziehung zu seinem „Lebensmenschen“ Hedwig Stavianicek oder die Freundschaft zu Karl Ignaz Hennetmair, um nur zwei Beispiele zu nennen.

„Wenn Bernhard, wie er in *Die Ursache* bekräftigt, die Liebe seines Großvaters Johann Freumbichler zu Montaigne teilt,“⁵⁷ so schreibt Walter Wagner in einem Aufsatz, in dem er sich mit dem Begriff der Freundschaft bei Thomas Bernhard auseinandersetzt dann dürfte ihm Montaignes Essay *Von der Freundschaft* im 1. Buch der *Essais* wohl nicht entgangen sein.

Montaigne beleuchtet darin die vielfältigen Facetten der Freundschaft aus dem Blickwinkel der antiken Philosophen. Als Ansatz für die Begriffsklärung erwähnt Wagner u.a. besonders Aristoteles' *Nikomachische Ethik*. Laut Aristoteles gibt es drei Arten von Freundschaft: eine, die dem Nutzen entspringt, eine zweite, die auf dem Lustprinzip basiert und schließlich die höchste und ideale Art der Freundschaft, die allein ethischen Überlegungen gehorcht.

Vollkommene Freundschaft ist die der trefflichen Charaktere und an Trefflichkeit einander Gleichen.⁵⁸

Anschließend stellt Wagner die Frage nach dem Begriff der Freundschaft bei den Protagonisten in Bernhard-Texten. Immer wieder bilden, besonders in Bernhards Prosa, speziell Männerfreundschaften (eine Ausnahme bilden nur *Auslöschung* mit der Freundin Maria, die von Literaturexperten als Reminiszenz an Ingeborg Bachmann interpretiert wird oder die Freundin Joana in *Holzfällen*) ein wichtiges Element. So etwa das „unglaubliche Freundschaftsverhältnis“ zwischen Karrer und Hollensteiner in

⁵⁷ Walter Wagner: „Was ich im Grunde nicht entbehren kann, will ich existieren“ Zum Begriff der Freundschaft bei Thomas Bernhard. in: Thomas Bernhard Jahrbuch 2003, Hrsg.: Martin Huber, Manfred Mittermayer, Wendelin Schmidt-Dengler, Böhlau, 2003

⁵⁸ Aristoteles: *Nikomachische Ethik*, aus: Walter Wagner: „Was ich im Grunde nicht entbehren kann, will ich existieren“ Zum Begriff der Freundschaft bei Thomas Bernhard. in: Thomas Bernhard Jahrbuch 2003, Hrsg.: Martin Huber, Manfred Mittermayer, Wendelin Schmidt-Dengler, Böhlau, 2003, S.57

Gehen, der beste Freund Roithammers ist zugleich ein Freund Höllers in *Korrektur*, der Erzähler in *Ja* beschwört seine schon ein Jahrzehnt dauernde Bekanntschaft und Freundschaft mit Moritz oder auch die „Lebensfreundschaft“ zwischen Wertheimer, Glenn Gould und dem Erzähler in *Der Untergeher*.⁵⁹

In *Die Kälte* berichtet Bernhard von einem Freund, den er in der Lungenheilstalt Grafenhof Ende der Fünfziger Jahre kennengelernt hatte, den Musiker und Kapellmeister Rudolf Brändle. Diese Freundschaft nennt Bernhard selbst eine „Zeugenfreundschaft“, die in Grafenhof begonnen hätte. Rudolf Brändle gab nach dem Tod Bernhards ein Buch mit demselben Titel heraus, in dem er die Freundschaft zu dem Autor von seiner Seite beleuchtet.

Laut Wagner ist sehr oft die Kunst oder die Musik der Auslöser für die Freundschaft bei Bernhard. „Ähnliche Leidenschaften, ähnliche Aktivitäten markieren sowohl in der Antike als auch bei Bernhard den Ausgangspunkt für eine künftige Freundschaft.“⁶⁰

So war es letztlich ja auch bei Bernhard und Paul Wittgenstein, deren Freundschaft sich während einer Diskussion über die „Haffnersymphonie“ begründet hat.

Die auf nichts sonst Rücksicht nehmende Leidenschaft des Paul Wittgenstein für die Musik, die übrigens auch unsere Freundin Irina immer ausgezeichnet hat, hatte mich sofort für ihn eingenommen gehabt, seine ganz und gar außerordentlichen Kenntnisse vor allem die großen Orchesterwerke Schumanns betreffend, [...] hatten mich unschwer den Paul Wittgenstein als meinen neuen, ganz und gar außerordentlichen Freund erkennen und annehmen lassen.⁶¹

Auch die Freundschaft zu Rudolf Brändle nimmt ihren Anfang über die Musik: Bernhard hört den Musiker Brändle in der Grafenhofer Anstaltskapelle am Harmonium spielen, daraufhin fasst er sich ein Herz und bittet den Älteren förmlich um seine Freundschaft und eröffnet ihm gleichzeitig seine Zukunftspläne als angehender Sänger, wie sich Rudolf Brändle in *Zeugenfreundschaft*⁶² erinnert.

Walter Wagner widmet sich in seinem Aufsatz eingehend *Wittgensteins Neffe* - nicht überraschend, hat doch Bernhard selbst seiner Erzählung den Untertitel „eine Freundschaft“ gegeben. Er sieht die Erzählung als „Höhepunkt einer Männerfreundschaft“ und wertet die Beziehung zwischen Bernhard und Paul Wittgenstein als eine dem antiken Vorbild gemäße Freundschaft.

⁵⁹ Walter Wagner: „Was ich im Grunde nicht entbehren kann, will ich existieren“ Zum Begriff der Freundschaft bei Thomas Bernhard. in: Thomas Bernhard Jahrbuch 2003, Hrsg.: Martin Huber, Manfred Mittermayer, Wendelin Schmidt-Dengler, Böhlau, 2003, S. 58

⁶⁰ ebd. S.59

⁶¹ Thomas Bernhard: *Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1987. S. 29

⁶² Rudolf Brändle: *Zeugenfreundschaft. Erinnerungen an Thomas Bernhard*. Residenz, Wien, 1999

Für Bernhard und Paul gilt wie für die antiken Freundespaare Übereinstimmung der Leidenschaften und gegenseitiges Einfühlungsvermögen. Wittgenstein versteht es wie kein Zweiter, auf den sensiblen, zwischen Wien und Nathal pendelnden Literaten einzugehen.⁶³

Auch wenn sich die beiden durch ihre Charaktereigenschaften unterscheiden und ihre Freundschaft immer wieder aufs neue „errungen“ werden muss:

Meine Beziehung zu Paul, die in dem Blumenstockgassenzimmer unserer Freundin Irina ihren Anfang genommen hat, war naturgemäß schwierig, nicht eine Freundschaft, ohne tagtägliche Wiedererringung und Erneuerung und sie hat sich im Laufe der Zeit als die anstrengendste erwiesen; sie war an ihre Höhe- und Tiefpunkte und an ihre Freundschaftsbeweise angeklammert.⁶⁴

so sind sie doch innerlich verbunden, ja Bernhard beschwört sogar eine gewisse Parallelität ihres Schicksals herauf:

[...] dass wir beide auf einmal gleichzeitig auf dem Wilhelminenberg sozusagen wieder einmal am Ende des Lebens angelangt waren, betrachte ich nicht als Zufall. Aber ich geheimniste auch nicht zuviel in diese Tatsache hinein. Ich, im Pavillon Hermann, dachte, ich habe meinen Freund im Pavillon Ludwig, und bin aus diesem Grunde nicht allein.⁶⁵

Obwohl „Bernhards Figuren in der Regel von Isolation und Einsamkeit beherrscht [sind], werden uns in diesem Buch Protagonisten vorgeführt, die dieser Bedrohung trotzen“⁶⁶.

Thomas Bernhard setzte seinem Freund mit *Wittgensteins Neffe* ein über den Tod hinausreichendes literarisches Denkmal.

Ähnlich wie Montaignes Essay *Von der Freundschaft* ist dieses Werk als Nachruf konzipiert. Montaigne erweckt seinen Freund Étienne de la Boétie zum Leben, Bernhard hingegen Paul Wittgenstein, den er sich zwei Jahre nach seinem Tod, wiewohl innerlich präsent, mit „diesen Notizen noch einmal deutlich machen will“.⁶⁷

Für Walter Wagner wird darin „ein für das Bernhard'sche Schaffen typisches Paradigma fruchtbar gemacht. Freunde sind nur in der Erinnerung lebendig und verbunden.“⁶⁸

⁶³ Walter Wagner: „Was ich im Grunde nicht entbehren kann, will ich existieren“ Zum Begriff der Freundschaft bei Thomas Bernhard. in: Thomas Bernhard Jahrbuch 2003, Hrsg.: Martin Huber, Manfred Mittermayer, Wendelin Schmidt-Dengler, Böhlau, 2003, S. 63

⁶⁴ Thomas Bernhard: *Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft*. Suhrkamp taschenbuch, Frankfurt am Main, 1987. S. 105

⁶⁵ ebd. S. 30

⁶⁶ siehe Anm. 63, S.62

⁶⁷ ebd. S. 62

So ruft sich Bernhard seinen Freund Paul in der Einsamkeit seines Hauses in Nathal ins Gedächtnis, um gegen die „Jännerkälte und Jännerleere“ anzukämpfen:

[Paul gehört] gerade zu denjenigen, die mir in all diesen Jahren so gut getan [...] haben, [...] was mir jetzt, zwei Jahre nach seinem Tod ganz deutlich bewusst und im Hinblick auf die Jännerkälte und die Jännerleere in meinem Haus, keine Frage ist. Da ich keine Lebenden habe für diesen Zweck, sage ich mir, will ich mich wenigstens mit den Toten gegen diese Jännerkälte und Jännerleere wehren und von all diesen Toten ist mir in diesen Tagen und in diesem Augenblick keiner näher als mein Freund Paul.⁶⁹

Doch auch noch zu seinen Lebzeiten hatte Bernhard die Freundschaft zu Paul schon zu schätzen gewusst, das zeigt die plötzliche Angst um den Freund und ihre Gemeinsamkeit, als er sich auf dem Wilhelminenberg seiner Lage bewusst wird:

Im Pavillon Hermann und letzten Endes in Todesangst, ist mir deutlich bewusst geworden, was meine Beziehung zu meinem Freund Paul wirklich wert ist, dass sie in Wahrheit die wertvollste von allen meinen Männerbeziehungen ist, die einzige, die ich länger als nur die kürzeste Zeit ausgehalten habe und auf die ich unter keinen Umständen hätte verzichten wollen. Nun hatte ich plötzlich Angst um diesen Menschen, der mir auf einmal zu meinem allernächsten geworden war, dass ich ihn verlieren könnte, und zwar in zweierlei Hinsicht: *durch meinen wie auch durch seinen Tod*, [...]. Ich hatte auf einmal Sehnsucht nach diesem Menschen, [...].⁷⁰

Diese für Bernhard eher ungewohnte Zärtlichkeit, mit der er von seinem verstorbenen Freund erzählt, hatte ja auch schon Marcel Reich-Ranicki erwähnt.⁷¹

2.5.1 Bernhards Lebensmensch Hedwig Stavianicek

Eine besondere Erwähnung im Zusammenhang mit *Wittgensteins Neffe* verdient auch Hedwig Stavianicek, von Bernhard als sein „Lebensmensch“ bezeichnet. Erstmals wird hier seine langjährige Freundin öffentlich erwähnt, die Frau, die Bernhards Lebensweg nachdrücklich prägte und der er bis zu ihrem Tod innigst verbunden blieb.

In *Wittgensteins Neffe* widmet er ihr zwar nur wenige Zeilen, diese sagen jedoch alles über Bernhards Beziehung zu diesem für ihn so wichtigen Menschen aus:

⁶⁸ ebd. S. 64

⁶⁹ Thomas Bernhard: *Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft*. Suhrkamp taschenbuch, Frankfurt am Main, 1987. S. 133

⁷⁰ ebd. S. 59

⁷¹ siehe S. 17f

Aber in Wahrheit wäre ich auch ohne den Paul in diesen Tagen und Wochen und Monaten auf der Baumgartnerhöhe nicht allein gewesen, denn ich hatte ja meinen *Lebensmenschen*, den nach dem Tod meines Großvaters entscheidenden für mich in Wien, meine Lebensfreundin, der ich nicht nur viel, sondern, offen gesagt, seit dem Augenblick, in welchem sie vor über dreißig Jahren an meiner Seite aufgetaucht ist, mehr oder weniger alles verdanke. [...] Die Eingeweihten wissen, was alles sich hinter diesem Wort *Lebensmensch* verbirgt, von und aus welchem ich über dreißig Jahre meine Kraft und immer wieder mein Überleben bezogen habe, aus nichts sonst, das ist die Wahrheit.⁷²

Thomas Bernhard lernte die um 37 Jahre ältere Witwe eines hohen Wiener Ministerialbeamten in Grafenhof gemeinsam mit seinem Freund Rudolf Brändle kennen. Bestand die Unterstützung Hedwig Stavianiceks vor allem in der ersten Zeit in erster Linie wohl aus finanziellen Zuwendungen so bedeutete sie ihm bald „den zentralen Punkt“ in seinem Leben und gab ihm Halt und Sicherheit, war aber auch für das Werden des Künstlers Bernhard eine wichtige Persönlichkeit.

Meine Mutter ist mit 46 Jahren gestorben. Das war 1950. Ein Jahr vorher hatte ich meine Lebensgefährtin kennengelernt. Das war zuerst eine Freundschaft und eine ganz starke Bindung an einen viel älteren Menschen. Wo ich auch immer war in der Welt, war das der zentrale Punkt, aus dem ich eigentlich alles genommen habe. Ich wusste immer, dieser Mensch ist vollkommen für mich da, wenn es schwierig wird. Ich habe nur an ihn denken müssen, nicht einmal aufsuchen musste ich ihn, und es war dann in Ordnung.⁷³

Rudolf Brändle erinnert sich an Hedwig Stavianicek als der Frau, von der man sagt, sie „sei die einzige Frau gewesen, mit der Thomas Bernhard in ‚wirklicher‘ Liebe verbunden war“, die ihn aber auch zu Disziplin und Arbeit anhielt, wie Bernhard selbst auch bestätigte:

Unter allen Frauen in Bernhards Leben nahm Hede Stavianicek, die er oft auch als seine Tante vorstellte, um sich nähere Erklärungen zu ersparen, eine absolute Ausnahmestellung ein. Thomas hatte vor, über seinen „Lebensmenschen“ ein Buch zu schreiben. Er hatte es mehr oder weniger schon im Kopf, auch der Titel stand schon fest: „Kopfzerbrechen. Eine Romanze“.⁷⁴

Zu diesem Buch ist es nicht gekommen, allerdings ist die Figur Hedwig Stavianiceks in dem 1985 erschienenen Prosatext *Alte Meister* unschwer als die verstorbene Frau des

⁷² Thomas Bernhard: Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft. Suhrkamp taschenbuch, Frankfurt am Main, 1987. S. 30f

⁷³ Thomas Bernhard im Gespräch mit Asta Scheib, 1986. in: Sepp Dreissinger: Von einer Katastrophe in die andere. Bibliothek der Provinz, Weitra, 1992, S. 140

⁷⁴ Rudolf Brändle: Zeugenfreundschaft. Erinnerungen an Thomas Bernhard. Residenz, Salzburg, Wien, 1999, S. 123f

Musikschritstellers Reger zu erkennen. Ein Jahr nach dem Tod Hede Stavianiceks folgte der

literarische Abschied von dem inzwischen verstorbenen „Lebensmenschen“, In *Alte Meister* muss der Musikschritsteller Reger erkennen, welche Lücke der Tod des geliebten Menschen – bei allen Unzulänglichkeiten, die er zu Lebzeiten wahrgenommen haben mag – in sein eigenes Existenzgefüge gerissen hat.⁷⁵

In *Wittgensteins Neffe* lässt Thomas Bernhard seine „Tante“ noch ein zweites Mal erscheinen. Mit Paul und Hede Stavianicek an seiner Seite erlebt er die Verleihung des „Grillparzerpreises“. Paul hatte als „einziger neben meinem *Lebensmenschen* den ganzen durchtriebenen Unsinn dieser Preisverleihung durchschaut [...]“⁷⁶, so Bernhard.

Tatsächlich war die Beziehung zu seinem „Lebensmenschen“ durchaus nicht immer die einfachste, wie sich Rudolf Brändle erinnert:

Thomas ist erst allmählich in diese Beziehung hineingewachsen. Ihre Prüfung hatte sie in dem Moment zu bestehen, als er auf eigenen Füßen stand und keiner materiellen Zuwendung mehr bedurfte. Da wurde ihm bewusst, was er dieser Frau zu verdanken hatte. Sie hielt ihn zu Disziplin bei der Arbeit an, sie war die erste, die die Manuskripte zu lesen bekam, die erste Instanz.⁷⁷

Und Bernhard selbst sagte:

Ich hatte nie einen besseren Kritiker als sie. Das ist nicht vereinbar mit einer dummen, öffentlichen Kritik, die gar nicht eindringt. Von dieser Frau kam immer eine ganz starke, positive Kritik, die mir nützlich war. Sie hat mich halt gekannt, mit all meinen Fehlern.⁷⁸

Bei Hede Stavianicek fand Thomas Bernhard die für ihn so wichtige Sicherheit, gleichzeitig Schutz und positive Anregung zur Arbeit, wie er in einem Gespräch mit Asta Scheib im Jahr 1986 erzählte:

Ich war nie zufrieden mit meinem Leben. Aber ich habe immer ein großes Schutzbedürfnis gehabt. Bei meiner Freundin habe ich Schutz gefunden. Sie hat mich auch immer zum Arbeiten gebracht. Sie war glücklich, wenn sie gesehen hat, dass ich was tue.⁷⁹

⁷⁵ Thomas Bernhard und seine Lebensmenschen. Hrsg.: Martin Huber, Manfred Mittermayer, Peter Karlhuber. Sonderband in der Reihe „Literatur im Stifterhaus“, Wien, Linz, 2001, S.173

⁷⁶ Thomas Bernhard: *Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1987, S. 105f

⁷⁷ Rudolf Brändle: *Zeugenfreundschaft. Erinnerungen an Thomas Bernhard*. Residenz, Salzburg, Wien, 1999, S. 125

⁷⁸ Thomas Bernhard im Gespräch mit Asta Scheib, 1986. in: Sepp Dreissinger: *Von einer Katastrophe in die andere*. Bibliothek der Provinz, Weitra, 1992, S. 151

⁷⁹ ebd. S. 141

Am 29.4.1984 stirbt Hedwig Stavianicek in ihrer Wiener Wohnung in den Armen Thomas Bernhards. Bernhard ist von ihrem Tod zutiefst erschüttert:

Meine Mutter ist zwei Jahre gelegen mit Krebs und ist dann auch gestorben, sie war schon wie ein Skelett, und meine Tante [...] ist auch ein Jahr gelegen und ich hab sie gepflegt, mehr oder weniger. Sie war geistig einen Tag vor dem Tod hundertprozentig da, aber grauenhaft, nur noch Haut und Knochen.⁸⁰

Nach dem Tod Hede Stavianiceks war für Bernhard nichts mehr so wie vorher:

Als sie starb, war Thomas völlig verzweifelt. Der Verlust seines Lebensmenschen war das Fürchterlichste, was ihm zustoßen konnte, gleichsam die Vorwegnahme seines eigenen Todes.⁸¹,

so beschreibt Rudolf Brändle die Zeit nach dem Tod Hedwig Stavianiceks. Und Bernhard selbst sagte über sein Weiterleben nach dem Tod seines „Lebensmenschen“:

Ich nehme jetzt einen Beobachterstandpunkt ein in einem ganz engen Bereich, von dem aus ich die Welt betrachte. Fertig.⁸²

2.6 Die „gescheiterte Studie“ bei Thomas Bernhard

In vielen Texten Thomas Bernhards, sowohl in seinen Dramen als auch in den Prosatexten, tauchen sogenannte „Geistesmenschen“ auf, allesamt Außenseiter, Exzentriker, die Gestalt des teils tragischen, teils komischen

Intellektuellen, Künstlers oder Pseudo-Künstlers, des unbedingten Wahrheitsfanatikers, der kompromisslos seinen Weg geht, bis er am Ziel, bei der Realisation seiner grandiosen oder skurrilen Pläne und damit auch: am Ende seiner Existenz angelangt ist.⁸³

Dieses „Ende der Existenz“ ist nicht selten mit dem zwangsläufigen Scheitern verbunden oder darin begründet.

Zu den wiederkehrenden Grundkonstellationen in Bernhards Texten gehört jene, in der der Protagonist eine „fertige“ Studie im Kopf hat, die er „nur noch aufs Papier“ zu bringen braucht, woran er freilich

⁸⁰ Thomas Bernhard in KHGTB, S. 55f, aus : Louis Huguet: Chronologie. Bibliothek der Provinz, PN°1, Weitra S.465

⁸¹ Rudolf Brändle: Zeugenfreundschaft. Erinnerungen an Thomas Bernhard. Residenz, Salzburg, Wien, 1999, S. 125

⁸² Thomas Bernhard im Gespräch mit Asta Scheib, 1986. in: Sepp Dreissinger: Von einer Katastrophe in die andere. Bibliothek der Provinz, Weitra, 1992, S. 149

⁸³ Bernhard Sorg: Thomas Bernhard. Beck, München, 1992, S. 9

scheitert. Ein typischer Vertreter dieser Spezies ist z. B. Konrad im Roman *Das Kalkwerk*, der es nicht schafft, seine jahrzehntelang betriebene Studie über das Gehör zu Papier zu bringen.⁸⁴

Christoph Bartmann beschäftigt sich in seinem Artikel „Vom Scheitern der Studien“⁸⁵ mit dem Schriftmotiv in Thomas Bernhards Romanen.

Er errechnet, dass von 22 größeren Prosatexten Bernhards in mehr als der Hälfte „Studien“, an denen Figuren innerhalb fiktionaler Zusammenhänge arbeiten, vorkommen.

Die scheiternde Schrift, die ungeschriebene oder die unabschließbare, die nicht über den ersten Satz hinausgelangende und die alles im Leben absorbierende und schließlich mit dem Leben deckungsgleiche, also nur im Tod zu vollendende Schrift: das ist das Motiv der Motive Bernhards, kein Motiv neben anderen, sondern das stärkste Sinnbild in seinen bildarmen Romanen, das thematische Sinnbild nämlich der Realität des Textes und, „umgekehrt“, das textliche Sinnbild der Realität des Themas.⁸⁶

Unter den ungeschriebenen oder zumindest unpublizierten Studien unterscheidet Bartmann verschiedene Kategorien: die Künstlerbiographien (darunter *Wittgensteins Nefte*, *Beton* und *Auslöschung*) und die naturwissenschaftlichen Studien (*Ja*, *Die Billigesser*, *Verstörung*, *Das Kalkwerk*) und schließlich das „nur als Titel oder in tausenden von Zetteln erhaltene Pamphlet über „alles“ (*Gehen*, *Korrektur*), das den „Herkunftskomplex zum Gegenstand“ hat.⁸⁷

Um so erstaunlicher ist es, dass Thomas Bernhard in Paul Wittgenstein einen Menschen gefunden hat, der sich tatsächlich und real mit einer ebenso nie fertiggestellten Schrift beschäftigt hat, die er laut eigenen Aussagen, wie bei Camillo Schaefer zu lesen ist „fertig durchmeditiert in [s]einem Hirn [hatte], Kapitel für Kapitel!“⁸⁸, genau wie so viele von Thomas Bernhards Protagonisten.

Ich werde etwa dreihundert Seiten schreiben, sagte er und es ist nicht schwierig, einen Verleger zu finden. [...] Es sollte ein durch und durch philosophischer Lebensbericht sein, *keine Schwafelei*, wie er sich ausdrückte. Ich sah ihn tatsächlich sehr oft mit Papieren unter dem Arm, auf die er schon etwas geschrieben hatte und es wäre ja möglich, dass er tatsächlich mehr geschrieben hat, als noch vorhanden ist, dass er sogar in einem seiner zahlreichen Anfälle möglicherweise sogar größere Teile eines Manuskripts in einem absolut selbstkritischen Zustand als Geisteszustand vernichtet hat, das wäre, so wie ich ihn kenne, sogar das Natürlichste.⁸⁹

⁸⁴ Thomas Bernhard und seine Lebensmenschen. Hrsg.: Martin Huber, Manfred Mittermayer, Peter Karlsruher. Sonderband in der Reihe „Literatur im Stifterhaus“, Wien, Linz, 2001, S. 69

⁸⁵ Christoph Bartmann: Vom Scheitern der Studien. In: Text und Kritik Nr. 43, München, 1991

⁸⁶ ebd. S. 24

⁸⁷ ebd. S. 25

⁸⁸ siehe Camillo Schaefer: Wittgensteins Grössenwahn. Jugend und Volk, Wien, 1986. S. 35

⁸⁹ Thomas Bernhard: Wittgensteins Nefte. Eine Freundschaft. Suhrkamp taschenbuch, Frankfurt am Main, 1987, S. 96f

Camillo Schaefer bestätigt die Existenz des in nur wenigen Seiten erhaltenen Manuskripts Pauls:

Ich habe nie einen Schriftsteller getroffen, der diese Fülle an Stoff parat hielt wie der Paul. Er schrieb im Geist, beackerte unsichtbar seine Kapitel, schrieb sie immer wieder um und erprobte sie ununterbrochen im Gespräch und der unvermeidlichen Selbstdarstellung, solange, bis seine sämtlichen Energien aufgebraucht und verzehrt waren und die letzte Kraft dahinschwand, sie noch zu Papier bringen zu können. So hat er schlussendlich seine Lebensarbeit im imaginären Raum für sich allein bewahrt und mit hinübergenommen, zieht man die paar losen Manuskriptblätter ab, die zurückgeblieben sind. Der Rest, ein nicht unansehnliches handschriftliches Konvolut, verschwand auf geheimnisvolle Weise, als er starb.⁹⁰

Christoph Bartmann findet in der Familie Wittgenstein sogar das Vorbild aller Geistesmenschen bei Bernhard:

Die Exzentrizitäten ihrer Geistesmenschen haben ihr sehr genaues Vorbild im Wiener Großbürgertum, genauer: in der Familie Wittgenstein. [...] Ludwig Wittgenstein [hat] sehr wohl Bernhards Anspruch von gesellschaftlicher Exzentrizität und absoluter Geistigkeit entsprochen. Wittgenstein, der Selbstdenker par excellence, bildet [...] den Fluchtpunkt von Bernhards nekrologisch erfasster Welt. Selbstmord und Geschwisterliebe, Liebe zur Musik und zur Mathematik, Pendeln zwischen Wien und dem Salzkammergut, zwischen Österreich und England, eine Schwebelage zwischen Empirie und Mystik, Armut und Verschwendung, der Rückzug aufs Land, die Beschäftigung mit einer selbstdefinierten Natur- und Geisteswissenschaft und als ein Drittes mit der Architektur, Testamente und Erbschaften – all diese Handlungs- und Stoffelemente in Bernhards Romanen sind in der Wittgensteinschen Biographie vorgezeichnet.⁹¹

Nur dass Bernhard eben nicht Ludwig Wittgenstein selbst, sondern dessen Neffen Paul zur Romanfigur macht: „ein Original anstelle des Genies“, wie Bartmann schreibt.

2.6.1 „Gott ist gleich 13“

Ich habe niemals vorher einen Menschen mit einer schärferen Beobachtungsgabe, keinen mit einem größeren Denkvermögen gekannt. Nur hat der Paul dieses sein Denkvermögen genauso ununterbrochen beim Fenster hinausgeworfen, wie sein Geldvermögen, aber während sein Geldvermögen sehr bald endgültig

⁹⁰ Camillo Schaefer: Wittgensteins Grössenwahn. Jugend und Volk, Wien, 1986, S. 48f

⁹¹ Christoph Bartmann: Vom Scheitern der Studien. In: Text und Kritik Nr. 43, München, 1991, S. 26f

zum Fenster hinausgeworfen und erschöpft gewesen war, war sein Denkvermögen tatsächlich unerschöpflich; [...].⁹² ,

so beschreibt Thomas Bernhard das „Geistesvermögen“ seinen Freundes Paul. Von dem Lebensroman mit dem Titel „Gott ist gleich 13“, den Paul Wittgenstein angeblich verfasst hat, mit dem bezeichnenden Untertitel „Eine Meditation über Gott, Sport, Theater und Musik“ sind nur wenige Manuskriptseiten erhalten, diese wurden auf Betreiben von Camillo Schaefer in der Wiener Zeitschrift *freibord* (Nr.8) veröffentlicht. In der „Widmung“ beschreibt sich Paul Wittgenstein selbst als einen außergewöhnlichen Menschen, dessen Freundeskreis Könige, Clochards, Juden, Christen, Bettler und Millionäre, Aristokraten und Proleten, Prostituierte und Ordensfrauen umfasst, ein Anklang an *Le Neveu de Rameau*, auf den ich später noch zu sprechen kommen werde.

Der Erzähler trifft im Café hinter „dem Popo der [Wiener] Oper“ auf „Hidalgo“, was spanisch soviel wie Ritter oder Adelige bedeutet, und der sehr autobiographische Züge trägt, er trifft also quasi auf sich selbst. Die Formulierung „hinter dem Popo der Oper“ scheint auch bei Thomas Bernhard auf, wenn er schreibt, er und Paul haben sich im Café Sacher „hinter dem Arsch der Oper“⁹³ getroffen. Hidalgo ist nicht nur wie Paul Wittgenstein im Wien der Nachkriegszeit ein Händler schwarzer Devisen, sondern hat auch einen berühmten Philosophen zum Onkel, der einen Tractatus verfasst hat. Mit diesem Hidalgo lässt sich der Erzähler auf einen Disput über Gott ein. Der nun einsetzende philosophische Dialog hat mehr oder weniger eine Abhandlung der ganzen Weltgeschichte, Philosophie und aller Religionen inklusive der Wittgensteinschen Familiengeschichte zum Thema.

Camillo Schaefer fasst es wie folgt zusammen: „[es ging] ihm um nichts weniger als einen Welterklärungsroman!“⁹⁴

Auch wenn Paul Wittgensteins Text die besondere Sprachbeherrschung und Brillanz der Bernhard'schen Texte fehlt, so kann man doch die Ähnlichkeit in der „unendlichen“ Sprache und der kritischen Weltanschauung zwischen Paul Wittgenstein und Thomas Bernhard spüren. Ein „ewig möglicher Monolog“ von Paul, ohne echten Anfang und ohne echtes Ende.

Bernhard, der ja auch ein großer Monologist war hat in dieser Eigenschaft vielleicht eine weitere Gemeinsamkeit mit seinem Freund Paul gefunden.

⁹² Thomas Bernhard: Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft. Suhrkamp taschenbuch, Frankfurt am Main, 1987. S 38

⁹³ ebd. S. 99

⁹⁴ Camillo Schaefer: Wittgensteins Grössenwahn. Jugend und Volk, Wien, 1986. S. 79

III. Thomas Bernhard in Frankreich

3.1 Zur Bernhard-Rezeption in Frankreich

Thomas Bernhard ist heute in Frankreich, gemeinsam mit Peter Handke, der wohl bekannteste und meistgelesene zeitgenössische österreichische Autor. Der größte Teil seines Werks wurde übersetzt und seine Theaterstücke werden regelmäßig auf französischen Bühnen inszeniert. Dieser Erfolg Bernhards in Frankreich setzte allerdings keineswegs unmittelbar mit Erscheinen der ersten Übersetzungen ein, sondern entwickelte sich erst langsam über mehrere Jahre.

Sowohl der Übersetzer Claude Porcell als auch die Germanistin Ute Weinmann konstatieren mehrere Entwicklungsphasen und eine allmähliche Veränderung des „Bernhardbildes“ in Frankreich: Auf jeden Fall aber fand Thomas Bernhard in Frankreich zuerst Anerkennung durch seine Prosawerke, das Theater folgte erst später. So schreibt Claude Porcell in seinem Aufsatz „Die Verklärung des heiligen Bernhard. Zur Rezeption der Erzählprosa in Frankreich“⁹⁵, es gäbe eine

eigentümliche Phasenverschiebung zwischen den deutschsprachigen Ländern und Frankreich. [...] Die verspätete Reaktion der französischen Medien ist zweifellos auf die bescheidenen Verkaufszahlen der ersten Jahre zurückzuführen. [...] Bernhard war für die Franzosen durchaus kein Fall von Liebe auf den ersten Blick.⁹⁶

Die erste Übersetzung eines Romans von Thomas Bernhard, *Gel (Frost)* erschien 1967 bei „Gallimard“, gefolgt von *Perturbation (Verstörung)*, *La Plâtrière (Das Kalkwerk)* und *Corrections (Korrektur)*. Alle diese Übersetzungen erschienen ungefähr in einem Veröffentlichungsrhythmus von vier Jahren nach dem Originalwerk. Die zu Beginn der siebziger Jahre zwar prompt übersetzten Theaterstücke wurden allerdings erst mit großer Verspätung, ab 1983, veröffentlicht, so Porcell.

Dieses Ungleichgewicht hängt in erster Linie mit dem französischen Verlagssystem zusammen: Die Publikation von Theaterstücken bringt, laut Porcell, den Verlegern in Frankreich nicht viel ein, sie warten also erst auf eine aufsehenerregende Inszenierung, die die Nachfrage hebt. Aus diesem Grund überließ wohl auch der Verlag Gallimard die Rechte an den Theaterstücken dem Verlag L'Arche, der seit 1986 von dem deutschen Verleger Rudolf Rach, davor der Betreuer von Bernhards

⁹⁵ Claude Porcell: „Die Verklärung des heiligen Bernhard. Zur Rezeption der Erzählprosa in Frankreich“ in: Kontinent Bernhard. Zur Thomas Bernhard Rezeption in Europa. Hrsg.: Wolfram Bayer. Böhlau, 1995

⁹⁶ ebd. S. 242

Bühnenwerken bei Suhrkamp, geleitet wird, so Porcell. Rudolf Rachs neue Verlagspolitik und das gleichzeitige Erscheinen von Bernhards autobiographischen Werken auf französisch weckte Anfang der 80er Jahre das Interesse an Thomas Bernhard in Frankreich wieder neu.

Sowohl Ute Weinmann als auch Claude Porcell sprechen von vier verschiedenen Phasen der Bernhard-Rezeption in Frankreich, wobei die Rezeption der Prosa und die Rezeption des Theaters unterschiedliche Entwicklungen nahmen:

3.1.1 Zur Rezeption der Prosa

1967, nach dem Erscheinen von *Gei* blieb Bernhard noch längere Zeit den Literaturspezialisten und Germanisten, die sich mit dem österreichischen Autor beschäftigten, vorbehalten. In dieser ersten Phase, von 1968 bis 1981, beginnt mit dem Erscheinen von *Corrections* in der Übersetzung von Alfred Kohn der langsame Durchbruch von Bernhard in Frankreich. Jacques Le Rider konstatiert Ende der 70er Jahre einen „Höhepunkt einer Mode der `österreichischen Literatur“.⁹⁷

Vor allem Peter Handke avancierte in Frankreich zum ersten deutschsprachigen Dichter der jüngeren Generation. „Die Österreich-Mode, von Peter Handke geführt, war auch der Sache Thomas Bernhards förderlich.“⁹⁸ Als Beleg führt Le Rider die Sondernummer der Zeitschrift *Nouvelles Littéraires* vom 29. Juni 1978 an, in der im Dossier „Österreich und Mitteleuropa“ Bernhard mit einem Interview und einer Rezension von *Corrections* vertreten war.

In dieser ersten Phase der Rezeption Thomas Bernhards in Frankreich liegt das Hauptaugenmerk der Kritiken auf der Ästhetik der Sprache. Stil und Form erscheinen wichtiger als der Inhalt. Gleichzeitig galt Bernhard aber auch als „Schriftsteller der Hoffnungslosigkeit“, dessen Werk, bedingt durch seine nihilistische Weltansicht, ein Universum beschreibt, das durch Krankheit (mentaler und physischer) und Tod bestimmt ist, Sprache wird als Ausdrucks- und Kommunikationsmittel in Frage gestellt, schreibt Ute Weinmann.

Dans la réception des thématiques bernhardiennes, la critique relève la vision nihiliste du monde de l'auteur qui décrit un univers déterminé par la maladie mentale et physique, par la décomposition et la mort. [...] Une autre thème valorisé par la critique est la critique du langage,

⁹⁷ Jacques Le Rider: „Bernhard in Frankreich“. in: Literarisches Kolloquium Linz 1984. Thomas Bernhard. Hrsg.: Alfred Pittertschatscher, Land Oberösterreich, Linz, 1985

⁹⁸ ebd. S. 163

qui remet en question la langue comme moyen d'expression et de communication.⁹⁹

Die zweite Phase von 1981 bis 1985 ist geprägt von der Veröffentlichung der Autobiographie und einer langsamen Veränderung und Erneuerung des Bernhardbildes: Man wird auf die Person hinter dem Schriftsteller aufmerksam und mit der zunehmenden Entdeckung des Menschen Bernhard begann man ihn als „Humanisten, der auch liebenswürdig sein kann“¹⁰⁰ zu sehen.

1981 erschien *L'origine (Die Ursache)*, übersetzt von Albert Kohn.

Wie auch in Deutschland wurde dieser erste Band als eine Quasi-Autobiographie mit Erleichterung rezipiert. Hier schien sich Thomas Bernhard mit Kritik und Leserschaft zu versöhnen. [...] Die Rezensionen mehrten sich und wurden länger. Anfang der achtziger Jahre ist Thomas Bernhard, das kann man getrost behaupten, neben Peter Handke der zweitbekannteste österreichische Autor.¹⁰¹

Die Stilfrage wird von der Kritik nun zugunsten des Aspekts der Psychologie und der entdeckten Musikalität in den Werken Bernhards zurückgedrängt, und auch sein humoristischer Zug bleibt nicht unbemerkt.

Der formale und musikalische Aspekt seiner Schreibweise war anfangs von den großen Medien völlig außer Acht gelassen worden. Erst ab Mitte der achtziger Jahre wird der, unterstützt durch Der Untergeher, zu einem verbreiteten Topos der Bernhard-Kritik, ohne dass immer klar würde, was darunter zu verstehen sei. Ähnliches gilt auch für seinen Humor und seine groteske Komik, die schließlich nicht mehr zu übersehen waren.¹⁰²

Eine Besonderheit in der Wahrnehmung Thomas Bernhards ergibt sich laut Claude Porcell auch aus den zahlreichen Gerüchten rund um seine Person.

So entstand etwa ab Mitte der achtziger Jahre eine Art Legende um Bernhard, die sich aus verschiedenen, teilweise auch sich hartnäckig haltenden Gerüchten zusammensetzte, wie etwa, Bernhard sei der „Sohn eines österreichischen Landwirts“, wie am Umschlagtext der ersten Übersetzung von *Verstörung (Perturbation)*, 1971 zu lesen war.

Ein Sachverhalt, der sicher nicht ohne Einfluss auf die persönliche Mythologie Thomas Bernhards war, der in der Autobiographie den kleinbürgerlichen Mief Traunsteins der ländlichen Idylle am Hippinghof gegenüberstellt.¹⁰³

⁹⁹ Ute Weinmann: Thomas Bernhard en France, Société Thomas Bernhard, PIA, 1999. S. 10

¹⁰⁰ Claude Porcell: „Die Verklärung des heiligen Bernhard.“ in: Kontinent Bernhard. Zur Thomas Bernhard Rezeption in Europa. Hrsg.: Wolfram Bayer. Böhlau, 1995, S. 258

¹⁰¹ Jacques Le Rider: „Bernhard in Frankreich“. in: Literarisches Kolloquium Linz 1984. Thomas Bernhard. Hrsg.: Alfred Pittertschatscher, Land Oberösterreich, Linz, 1985, S. 164

¹⁰² Claude Porcell: „Die Verklärung des heiligen Bernhard“, siehe Anm. 100, S. 257

¹⁰³ ebd. S. 257

Viele sahen in ihm aufgrund seines niederländischen Geburtsorts gar einen Holländer, der in Österreich seine Wahlheimat gefunden hatte. Ein Irrtum, der laut Bernhard ja auch dem Österreichischen Minister für Unterricht und Kunst, Piffel-Percevic, anlässlich der Preisverleihung des Kleinen Österreichischen Staatspreises unterlaufen ist, wie in *Wittgensteins Neffe*¹⁰⁴ nachzulesen ist.

Zu der Legende vom „einsam in seinem befestigten Bauernhof lebenden Schriftsteller und Bauernsohn“ trug sicher auch die Tatsache bei, dass das deutsche Wort „Vierkanthof“, für diese besonders in Oberösterreich vorkommende Hofform, schwer ins französische zu übersetzen ist. Die Übersetzung „ferme fortifiée“, also „befestigter Bauernhof“ verfestigte das Bild des Eremiten, der sich in seinem Hof verbarrikadiert.

Mit dem Erscheinen von *Le Neveu de Wittgenstein* (*Wittgensteins Neffe*) 1985, übersetzt von Jean-Claude Hémery, beginnt der wahre Durchbruch Thomas Bernhards in Frankreich. In dieser dritten Phase von 1985 bis 1991 wird Bernhard langsam vom „Nörgler“ zum „Übertreibungskünstler“ und sowohl die außerordentlich positiven Kritiken von *Le Neveu de Wittgenstein* als auch gestiegene Verkaufszahlen zeigen, dass Bernhard nun vom französischen Publikum endgültig angenommen wurde. Dennoch schreibt Porcell noch 1995:

Es besteht nach wie vor ein deutliches Gefälle zwischen dem Enthusiasmus der Kritiker, dem Presseerfolg einerseits und der Zahl der tatsächlichen Leser andererseits. [...] Bis heute stellt die französische ‚Bernhard-Gemeinde‘, auch wenn die Zahl ihrer Jünger inzwischen stark angestiegen ist, ein weit kleineres Pariser Intellektuellenmilieu dar, als man angesichts der Lobeshymnen der Presse glauben könnte.¹⁰⁵

Dennoch, seit *Le Neveu de Wittgenstein* ist Bernhard - zumindest bei den „Intellektuellen“ und der Presse in Frankreich „in aller Munde“¹⁰⁶ und es beginnt

La période de gloire de l'homme de théâtre et de l'écrivain `en guerre contre une société fondée sur l'art de se taire`¹⁰⁷

(– „die Phase des Ruhms des Theatermenschen und Schriftstellers `im Kampf gegen eine Gesellschaft, die auf der Kunst des Schweigens basiert`.“)

„Ein Indiz für den inzwischen fest etablierten Ruhm Bernhards in Frankreich“ sieht Jacques Le Rider in einer Rezension von *Wittgensteins Neffe* in der Tageszeitung

¹⁰⁴ vgl. Thomas Bernhard: *Wittgensteins Neffe*. Suhrkamp Frankfurt a.M., 1987, S. 115

¹⁰⁵ Claude Porcell: „Die Verklärung des heiligen Bernhard.“ siehe Anm. 100, S. 246f

¹⁰⁶ „Les Echos“, 17.1.1986, vgl. Anm. 100, S. 247

¹⁰⁷ Ute Weinmann: *Thomas Bernhard en France*, Société Thomas Bernhard, PIA, 1999. S. 21

Libération vom 30. April 1983 - also zu einem Zeitpunkt, bevor die französische Übersetzung erschienen ist:

In jener Rezension [...] rekonstruierte der Philosoph Jacques Bouveresse den ganzen geistes – und kulturhistorischen Hintergrund, vor dem Bernhards Erzählung verständlich wird. [...] Die Begeisterung für ein solches Buch wie Wittgensteins Neffe erklärt sich in Frankreich vielleicht auch dadurch, dass die „literarische Philosophie“ bzw. die „philosophierende Literatur“ bei uns ihre glänzende Tradition besitzt.¹⁰⁸

In diese Phase ab Mitte der achtziger Jahre fällt auch der Beginn der Auseinandersetzung mit Bernhard als politischem Autor. Im Zusammenhang mit dem Skandal um *Holzfällen* und der „Waldheim-Affäre“ 1988 in Österreich wird das ehemals kitschige, bäuerlich-ländlich-idyllische Österreichklischee der Franzosen einer Wandlung unterzogen. Der Konflikt zwischen Bernhard und dem offiziellen Österreich dominiert die Presseberichte, so Ute Weinmann, und die

Theaterkritiker beuten das Bild des Propheten Bernhard, der seine Landsleute verunglimpft und das personifizierte schlechte Gewissen Österreichs, das Frankreich seit der Affäre Waldheim als antisemitisch und nazistisch entdeckt hat, darstellt, bis zum Exzess aus.¹⁰⁹

Nach 1989, also nach Bernhards Tod, kam es in Frankreich laut Claude Porcell zu einer Art Synthese des Bernhardbildes: „der Nörgler als Humanist. Der politische und gesellschaftskritische Aspekt trat [...] in den Vordergrund.“¹¹⁰

Langsam entwickelt sich Thomas Bernhard in Frankreich tatsächlich zum „modernen Klassiker“, wie Ute Weinmann schreibt: Nach einer „relativen Pause“ sind Bernhards Stücke in den letzten Jahren regelmäßig auf den Spielplänen der französischen Theater zu finden.

3.1.2 Zur Rezeption der Bühnenwerke

Ein wesentlicher Unterschied zwischen der Rezeption der Prosa und der des Theaters besteht darin, dass die Repetitivität der Romane und Erzählungen – auch wenn in den Kritiken ständig von einer „Wiederholung bis zum Überdruß“ die Rede ist – nicht als störend, sondern bereits als stilistisches Merkmal empfunden wird.¹¹¹,

¹⁰⁸ Jacques Le Rider: „Bernhard in Frankreich“. in: Literarisches Kolloquium Linz 1984. Thomas Bernhard. Hrsg.: Alfred Pittertschatscher, Land Oberösterreich, Linz, 1985, S. 164f

¹⁰⁹ vgl.: Ute Weinmann: Thomas Bernhard en France, Société Thomas Bernhard, PIA, 1999, S. 23

¹¹⁰ Claude Porcell: „Die Verklärung des heiligen Bernhard.“ in: Kontinent Bernhard. Zur Thomas Bernhard Rezeption in Europa. Hrsg.: Wolfram Bayer. Böhlau, 1995, S. 258f

¹¹¹ ebd., S. 259

so erklärt Claude Porcell den unterschiedlichen Anfangserfolg zwischen Prosatexten und Theaterstücken Bernhards in Frankreich.

Im Vergleich zur Prosa ließ Bernhards Erfolg als Theaterautor in Frankreich lange auf sich warten. Erst seit Ende der achtziger Jahre haben ihn auch die Theaterkritiker und das Publikum für sich entdeckt. Claude Porcell vermutet sogar verschiedene Publikumsschichten zwischen Theater und Literatur, eine Situation, die, wie er schreibt,

durch die getrennte Kulturberichterstattung unserer Zeitungen begünstigt wird: Die Literatur- und die Theaterseiten sind voneinander sorgfältig abgeschottet, so dass die Theaterkritiker lange Zeit um das Verständnis eines ihnen ungewohnten Bühnenauteurs ringen mussten, auf die sie von den Literaturkritikern anscheinend nicht vorbereitet worden waren.¹¹²

Seit Ende der siebziger Jahre gab es zwar immer wieder Versuche von einigen Regisseuren, Bernhard auf die Bühne zu bringen, meist aber nur mit mäßigem bis keinem Erfolg. So war etwa die erste Inszenierung eines Bernhardstückes in Frankreich *Der Ignorant und der Wahnsinnige (L'ignorant et le fou)* 1978 in dem kleinen Pariser Théâtre Oblique, (Regie: Henri Ronse) gelinde gesagt, ein Reinform. Und auch Roger Blin, der große französische Beckett- Regisseur musste 1981 mit der Uraufführung von *Le Président (Der Präsident)* einen Misserfolg hinnehmen, der aber u.a. auch darauf beruhte, dass Bernhards Stück im Théâtre de la Michodière, einer traditionsreichen Pariser Boulevard-Bühne aufgeführt wurde. Das Publikum erwartete Unterhaltung in einem der Unterhaltung gewidmeten Theater und langweilte sich - nach wenigen Vorstellungen wurde das Stück abgesetzt. (Dieser Misserfolg Roger Blins hängt auch mit dem französischen Theatersystem zusammen: Bernhard war bei den Theaterleuten noch unbekannt und bei den öffentlichen Theatern fand Roger Blin niemanden, der dieses Stück produzieren wollte, also wich er aus finanziellen Gründen auf ein Privattheater aus.)

Die Handlungsarmut, die nihilistische Weltsicht Bernhards und sein Haß sind nicht nach dem Geschmack des französischen Publikums:

Frankreich zeigt sich der Bernhardschen Düsternis vor allem dann unzugänglich, wenn sie mit Haß und Unmenschlichkeit in Verbindung gebracht wird. Diese beiden Aspekte finden in Frankreich nur wenig Anklang. Vielleicht deshalb, weil dem Modell Beckett, mit dem Bernhard immer wieder verglichen wird, die Radikalität dieser Übertreibungskunst fremd ist. [...]
Zweifellos sind jedenfalls die von der französischen Kritik am begeistertsten gefeierten Stücke auch die 'menschlichsten' und damit

¹¹² ebd. S. 249

die am wenigsten „bernhardischen“. [...] Pathos und Mitleid mit den Menschen scheinen also eher der Erwartung des französischen Zuschauers zu entsprechen, der der gnadenlosen Vernichtungswut Bernhards nichts abgewinnen kann.¹¹³

Im Zusammenhang mit der allmählichen Verbreitung der Dramen Bernhards auf französischen Bühnen weist Jean-Marie Winkler in seinem Artikel „Die Rezeption der Bühnenwerke in Frankreich“¹¹⁴ explizit auf die besondere Bedeutung von Paris hin, was seiner Meinung aber auch auf das zentralistisch geprägte französische Theaterleben zurückzuführen ist. (Erst die steigende Zahl der Koproduktionen mit Provinztheatern trägt langsam zur geographischen Ausbreitung der Bernhardinszenierungen bei).

Wenn sich zu Beginn der französischen Rezeption die französische Kritik an den Texten des österreichischen Autors gestoßen hatte, so wendete sich die Kritik in der „zweiten Phase“ mehr und mehr gegen die Unfähigkeit der französischen Theaterleute, die Stücke von Bernhard zu spielen und zu inszenieren.¹¹⁵

Laut Jean-Marie Winkler fiel die wachsende Begeisterung für Bernhards dramatisches Werk

mit einem radikalen Umschwenken des französischen Publikums zusammen, das sich bis zu Beginn der achtziger Jahre recht zurückhaltend, ja, sogar ablehnend gezeigt hatte.¹¹⁶

Seit dem Ende der achtziger Jahre – besonders seit der „Waldheim-Affäre“ wurde Bernhards Stücken auch eine explizite politische Botschaft zugeschrieben:

Der österreichische Schriftsteller wird von den französischen Medien als Apostel eines neuen Kreuzzugs gegen Antisemitismus und Nazismus wahrgenommen.¹¹⁷

Diese Interpretation verstärkt sich seit dem Skandal um *Heldenplatz* 1988. Laut Winkler ist die politische Botschaft für das französische Publikum leider nicht immer eindeutig, sobald sie aus dem österreichischen Kontext herausgelöst wird. Die Franzosen fühlen sich nicht „betroffen“:

Allem Anschein nach wird der Dramatiker Bernhard fortan in diesem Licht gelesen werden: als Österreicher, der Österreich, das klassische Land der

¹¹³ Jean Marie Winkler: Die Rezeption der Bühnenwerke in Frankreich“ in : Kontinent Bernhard. Zur Thomas Bernhard Rezeption in Europa. Hrsg.: Wolfram Bayer. Böhlau, 1995, S. 289f

¹¹⁴ ebd. S. 270f

¹¹⁵ vgl. Ute Weinmann: Thomas Bernhard en France, Societé Thomas Bernhard, PIA, 1999, S.19

¹¹⁶ Jean Marie Winkler: Die Rezeption der Bühnenwerke in Frankreich“ in : Kontinent Bernhard. Zur Thomas Bernhard Rezeption in Europa. Hrsg.: Wolfram Bayer. Böhlau, 1995, S.272

¹¹⁷ Jean Marie Winkler: Die Rezeption der Bühnenwerke in Frankreich“ in : Kontinent Bernhard. Zur Thomas Bernhard Rezeption in Europa. Hrsg.: Wolfram Bayer. Böhlau, 1995 S.273

Nazis, zutiefst verabscheute... All dies ist weit entfernt, betrifft uns nicht, versteht sich.¹¹⁸

Andere Lesarten, und zwar die

des im weitesten Sinn existentialistischen Typs beruhen auf dem Vorverständnis eines mimetischen Theaters und deuten Thomas Bernhards Bühnenwerke als Darstellung einer absurden *conditio humana*, mit der das französische Publikum seit den Stücken Becketts und anderer vertraut ist. [...] Im Gegensatz zu Beckett, dessen Theater gegen Ende der fünfziger Jahre in den Sog der Obsessionen des Schweigens und der Leere geraten war, rückt uns Bernhard mit einer Sintflut von Worten, mit seinen Übertreibungen auf den Leib, rüttelt uns wach und wirft uns rücksichtslos in die Welt zurück'.¹¹⁹

Auch die Erzählungen und großen Romane werden in diese Deutung, die dem vertrauten Modell Beckett allerdings gerechter wird, einbezogen. Vielleicht ist in dieser Einmütigkeit eine Folge von Bernhards Ruhm als Prosaschriftsteller zu sehen. Der Erfolg von *Wittgensteins Neffe* [Anm: Inszenierung: Patrick Guinand] in Créteil zeigt die wechselseitige Durchdringung zweier Bereiche eines Werkes, deren doch sehr unterschiedliche Obertöne von der französischen Presse nur unzureichend wahrgenommen wurden.¹²⁰

In einem Punkt ist die Rezeption von Bernhards Bühnenstücken allerdings sehr differenziert, dem Bereich der Künstlichkeit und der Musikalität:

Seine Dramaturgie, die anfänglich irritiert hatte, wird nun in den Analysen immer häufiger mit der Thematik der Kunst und der Künstlichkeit in Verbindung gebracht. [...] Als das französische Publikum allmählich die Künstlichkeit der Figuren wahrzunehmen begann [...] wurde es auch empfänglicher für die Musikalität eines Textes, der als souverän orchestrierte Wortpartitur vor dem Hintergrund des universellen Chaos verstanden wird.¹²¹

Die Musikalität wurde zum Grundprinzip vieler Inszenierungen, so auch von *Wittgensteins Neffe* von Patrick Guinand. Dazu sagte Jean-Marc Bory, der Hauptdarsteller im Interview:

Ich habe, wie Bernhard eine musikalische Ausbildung genossen.[...] Mir sind diese Sätze im Grunde leicht gefallen, wegen meiner Deutschkenntnisse, vor allem aber wegen ihrer Musikalität.¹²²

¹¹⁸ ebd. S. 276

¹¹⁹ La vie judiciaire, 4.3.1991, ebd. S. 281

¹²⁰ Jean Marie Winkler: Die Rezeption der Bühnenwerke in Frankreich“ in : Kontinent Bernhard. Zur Thomas Bernhard Rezeption in Europa. Hrsg.: Wolfram Bayer. Böhlau, 1995, S. 283

¹²¹ Jean Marie Winkler: Die Rezeption der Bühnenwerke in Frankreich“ in : Kontinent Bernhard. Zur Thomas Bernhard Rezeption in Europa. Hrsg.: Wolfram Bayer. Böhlau, 1995, S. 283f

¹²² Liberation, 23.4.1991, ebd. S. 284

Die Musikalität und Virtuosität der Sprache führte dazu, dass sich Bernhards Theater in erster Linie als Schauspielertheater (wie auch im deutschsprachigen Raum) präsentiert. So haben bei vielen Inszenierungen in Frankreich die Schauspieler mehr zum Erfolg beigetragen als der Regisseur und viele Aufführungen wurden rund um den Hauptdarsteller konstruiert.

Ein wesentlicher Unterschied zwischen den französischen und deutschsprachigen Inszenierungen betrifft die Komik: „Bis heute [1995] hat sich Bernhard in Frankreich als komischer Autor oder zumindest als Verfasser grotesker Farce nicht durchsetzen können.“¹²³ Dennoch konstatiert Jean-Marie Winkler eine erstaunliche „Thomas-Bernhard-Welle“, die über die französischen Bühnen hinweggerollt ist und Claude Porcell sagt dazu:

Das französische Bernhard-Bild hat also etwa ein Jahrzehnt gebraucht, um schließlich die Wege einzuschlagen, die die deutschsprachige Rezeption gegangen war. Er steht jedoch hierzulande ganz im Zeichen des Positiven, eine Tatsache, die dem Außenstehenden befremdlich erscheinen mag. [...] Die Franzosen, [...] haben Bernhard provisorisch ins Pantheon der ‚Klassiker‘ aufgenommen.¹²⁴

3.2 Wittgensteins Neffe – Rezeption in Frankreich

Schon im April 1983 erschien in *Liberation* eine Rezension der gerade in Deutschland erschienenen Erzählung Bernhards. Dazu schreibt Jacques Le Rider: „Es ist höchst selten, dass eine literarische Neuerscheinung, zumal aus Deutschland, in einer Pariser Zeitung vorgestellt wird, bevor eine Übersetzung vorliegt.“¹²⁵

In dieser Rezension rekonstruiert der französische Philosoph Jacques Bouveresse, ein Spezialist für Ludwig Wittgenstein, die Geschichte der Freundschaft zwischen Thomas Bernhard und Paul Wittgenstein auch vor dem Hintergrund der Familiengeschichte der Wittgensteins und Pauls Onkel Ludwig und dessen Philosophie. Wieder einmal, so Le Rider, kommt Bernhard die aktuelle „Mode“ in Frankreich zugute:

[...] nach langen Jahren der Unkenntnis und der Zurückhaltung gegenüber der englisch-amerikanischen Philosophie wird seit einigen

¹²³ Jean Marie Winkler: Die Rezeption der Bühnenwerke in Frankreich“ in : Kontinent Bernhard. Zur Thomas Bernhard Rezeption in Europa. Hrsg.: Wolfram Bayer. Böhlau, 1995, S. 290

¹²⁴ Claude Porcell: „Die Verklärung des heiligen Bernhard.“ in: Kontinent Bernhard. Zur Thomas Bernhard Rezeption in Europa. Hrsg.: Wolfram Bayer. Böhlau, 1995, S. 267

¹²⁵ Jacques Le Rider: „Bernhard in Frankreich“. in: Literarisches Kolloquium Linz 1984. Thomas Bernhard. Hrsg.: Alfred Pitterschscher, Land Oberösterreich, Linz, 1985, S. 164f

Jahren Ludwig Wittgenstein im Licht der Kulturgeschichte
Mitteleuropas von den Franzosen neuentdeckt.¹²⁶

Bouveresse zieht, wie Bernhard, die Vergleiche zwischen den beiden „schwarzen Schafen“ der Familie Wittgenstein und ihr Aufbegehren gegen eine für sie feindliche Welt. Auch Bouveresse bezieht sich auf die für Bernhard neuartige Empfindsamkeit:

Le récit de cette amitié indéfectible entre l'écrivain malade et le "philosophe" fou a quelque chose de tout à fait poignant. Il n'y manque même pas la touche de lucidité finale et la rigueur implacable du dénouement.¹²⁷

– („Die Erzählung von dieser unvergänglichen Freundschaft zwischen dem kranken Schriftsteller und dem verrückten „Philosophen“ hat etwas sehr ergreifendes. Es fehlt nicht einmal der letzte Schliff der endgültigen Klarheit und die unerbittliche Schärfe am Ende [des Romans].“)

Als im Jahr 1985 dann die von Jean-Claude Hémery übersetzte Fassung von *Le Neveu de Wittgenstein. Une amitié*, bei Gallimard erschien, war dies das erste Prosawerk Bernhards, das nach den autobiographischen Bänden auf französisch erschienen ist. Die autobiographischen Romane hatten ja, wie schon erwähnt, das Bernhardbild in Frankreich entscheidend zum positiven verändert.

François Weyergans, ein in Frankreich sehr bekannter Autor, rezensiert

Le Neveu de Wittgenstein schon im Februar 1985 in *Le Matin des Livres*:

Dans son dernier livre, l'écrivain autrichien affirme sa maîtrise, son style, ses tics, ses drôleries et sa méchanceté légendaire¹²⁸

- („In seinem letzten Buch bekräftigt der österreichische Autor seine Meisterschaft, seinen Stil, seine Eigenheiten, seinen Witz und seine legendäre Bosheit.“)

Weyergans empfiehlt seinen Landsleuten ironisch, *Wittgensteins Neffe* sei auch ein Buch für „Bernhard-Anfänger“, ein guter Einstieg für diejenigen, die sich bis jetzt noch nicht mit ihm beschäftigt haben und er beschreibt Bernhards „Erinnerungsmechanismus“ in Bezug auf Paul:

[...] il cherche à obtenir grâce à l'écriture ce que la parole ne donne pas, la possibilité de se souvenir sans s'interrompre et sans risquer d'être interrompu.

– („er versucht, durch das Schreiben die Möglichkeit zu erhalten, das was das gesprochene Wort nicht schafft, sich ohne sich zu unterbrechen und ohne zu riskieren, unterbrochen zu werden, zu erinnern.“)

¹²⁶ ebd. S.165

¹²⁷ Jacques Bouveresse: „Thomas Bernhard et le neveu du philosophe“ in: *Liberation*, 30. April/1. Mai 1983

¹²⁸ François Weyergans: „Le Breviaire de Bernhard“ in „*Le Matin des Livres*, 19.Februar 1985

Weyergans zitiert Bernhard, der sagte, man „sollte in seinen Büchern wie im Theater sein“, und führt von diesem Zitat ausgehend weiter:

Ici, on est au cirque. Les deux personnages sont des clowns à part qu'un des ces clowns est dans un hôpital psychiatrique et l'autre dans un service de pneumo-psychologie. Quand ils en sortent, ils font des numéros désopilants.

- („Hier ist man im Zirkus. Die beiden Hauptdarsteller sind Clowns, einer der Clowns aber ist in einem Psychiatrischen Spital und der andere in einer Lungenheilanstalt. Sobald sie herauskommen, ziehen sie ihre lustigen Nummern ab.“)

Weyergans' Resumée hat zweifellos zum endgültigen Durchbruch Thomas Bernhards in Frankreich beigetragen:

Ce livre excite et donne envie de vivre, d'aimer, d'écrire et de survivre. C'est un bréviaire des années quatre-vingt. Quel plaisir de se passionner pour un livre qui vient de paraître!¹²⁹

- („Dieses Buch begeistert (erregt) und macht Lust, zu leben, zu lieben, zu schreiben und zu überleben. Es ist eine „Bibel“ der achtziger Jahre. Welche Freude, für ein gerade erschienenen Buch schwärmen zu können!“)

In *La Quinzaine Littéraire* erwähnt Maurice Nadeau, dass der Übersetzer Jean-Claude Hémery kurz zuvor (noch vor dem Erscheinen von *Le Neveu de Wittgenstein*) gestorben sei: Ein zufälliges Zusammentreffen machte Thomas Bernhard und Paul Wittgenstein zu lebenslangen Freunden.

Est-ce le même hasard qui a fait de Jean-Claude Hémery le traducteur de ce qu'il appelle "cette furieuse mise à nu"? Atteint de la même maladie que Thomas Bernhard en 1967, il n'a pas eu la chance d'en réchapper.

- („Ist es der selbe Zufall, der Jean-Claude Hémery zum Übersetzer des Werkes gemacht hat, das er „diese wahnsinnige Selbstentblößung“ nannte. Von der selben Krankheit betroffen wie Thomas Bernhard 1967, hatte er keine Chance dieser zu entkommen“.)

Bevor seine Übersetzung publiziert wurde schrieb Hémery diese Zeilen für die Leser:

... Ce terrible narrateur nous parle pour la première fois de l'amitié. Il le fait admirablement et, pour reprendre une de ses expressions sans le moindre ménagement, et cela fait très mal.¹³⁰

- („Dieser 'schreckliche' Erzähler spricht das erste mal von Freundschaft. Er macht dies wunderbar und, um einen seiner Ausdrücke zu gebrauchen, ohne die geringste Rücksichtnahme (eigentlich: mit der größten Rücksichtslosigkeit), und das ist sehr schmerzhaft.“)

¹²⁹ alle Zitate: ebd.: François Weyergans: „Le Breviaire de Bernhard“ in „Le Matin des Livres“, 19. Februar 1985

¹³⁰ Maurice Nadeau: „Dressés contre tout“ in: *Quinzaine Littéraire*, 1.3.1985

Sowohl J.M. de Montremy in der katholischen Zeitschrift *La Croix*¹³¹ als auch Jean-Louis de Rambures, in *Le Monde* weisen auf die Parallelen von *Wittgensteins Neffe* zu *Le Neveu de Rameau* von Diderot hin. De Rambures schreibt darüber weiter:

A travers ce portrait d'un fou, le romancier trace son propre portrait, en creux. Avec l'humour grinçant et la lucidité ravageuse qui lui sont coutumiers, il nous livre force anecdotes, pittoresques ou cocasses, sur sa vie d'écrivain.¹³²

– („Mit Hilfe des Portraits eines Verrückten, zeichnet der Autor im Hintergrund sein eigenes Portrait. Mit dem scharfen Humor und der vernichtenden Klarheit, die für ihn üblich sind, liefert er viele pittoreske oder witzige Anekdoten über sein Leben als Schriftsteller.“)

In diesen allgemeinen Lobgesang stimmt nur Michel Cournot vom *Nouvel Observateur* nicht ein, der allerdings vermutet, Paul Wittgenstein wäre nur das alter ego von Thomas Bernhard. Und obwohl der Artikel in einem recht zynischen Ton abgefasst ist, hält Cournot Bernhard doch, auch wenn er „anstrengend“ ist, für einen der „faszinierendsten“ deutschsprachigen Autoren:

De tous les écrivains, autrichiens ou pas, Thomas Bernhardt, de livre en livre, reste l'un des plus passionnants. Physiquement, la lecture de ce qu'il écrit opère en nous un peu comme les tournants brusques et les descentes vertigineuses du scénic-railway.

- („Von allen Autoren, Österreicher oder nicht, bleibt Thomas Bernhard von Werk zu Werk einer der leidenschaftlichsten. Physisch erzeugt die Lektüre von dem, was er schreibt, ein bisschen das Gefühl des Auf und Ab einer Achterbahn in uns.“)

Auch Cournot zitiert Ludwig Wittgenstein und schließt mit der Erkenntnis, dass Bernhards Sprache „etwas von dem Sprachspiel Ludwig Wittgensteins mit Nuancen von „Wurschtigkeit und Hoffnungslosigkeit in sich hat“:

Il y a quelque chose de cette vue du `jeu de langage´ dans les livres de Thomas Bernhardt, avec des nuances de foutaise, de désespoir.¹³³

(Die Schreibweise „Bernhardt“ zieht sich übrigens durch den ganzen Artikel hindurch, ein Fehler, der aufgrund der Namensähnlichkeit mit Sarah Bernhardt in Frankreich am Beginn von Bernhards Bekanntwerden des öfteren passiert ist und den Thomas Bernhard – naturgemäß – nicht zum Lachen fand).

¹³¹ J.-M. de Montremy: „Bernhard et son maître“ in: *La Croix*, 2. März 1985

¹³² Jean-Louis Rambures: „Paul Wittgenstein, l'ami de Thomas Bernhard“. in: *Le Monde*, 24. Mai 1985

¹³³ Michel Cournot: „Thomas dans de beaux draps“. in: *Le Nouvel Observateur*, 1.-7. März 1985

Auffallend in diesem Zusammenhang ist meiner Meinung nach, dass beinahe alle französischen Rezensenten den Zusammenhang von *Wittgensteins Neffe* mit Diderots *Neveu de Rameau* herstellen, ein Fakt, das von den deutschsprachigen Kritikern beinahe zur Gänze außer Acht gelassen wurde.

3.3. Thomas Bernhard und die französische Literatur

In den meisten seiner Werke zitiert Thomas Bernhard französische Schriftsteller und Philosophen wie Pascal, Montaigne, Voltaire oder Descartes um nur einige zu nennen. Schon 1949, kurz nach dem Tod seines Großvaters Johannes Freumbichler, als Bernhard noch mit Lungentuberkulose im Landeskrankenhaus Salzburg lag (in eben diesem ist Freumbichler am 11.2. 1949 gestorben), lässt er sich, so schreibt er in *Der Atem*, von seinen Verwandten die vom Großvater ererbten Bücher in das Hotel Vötterl (ein in ein Erholungsheim für Lungenkranke umgewandeltes Hotel in Großgmain, in das Bernhard zur Rekonvaleszenz geschickt wurde) bringen: Er wünschte sich

jene Bücher aus dem Bücherkasten meines Großvaters [...], von welchen ich wusste, dass sie im Leben meines Großvaters von allererster Bedeutung gewesen waren, und von welchen ich annahm, dass ich sie jetzt verstehen könnte. [...] Ich hatte Montaigne gelesen und Pascal und Peguy, die Philosophen, die mich später immer begleitet haben und die mir immer wichtig gewesen sind.¹³⁴

Seinem Großvater, seinem ersten „Lehrmeister“ verdankt Bernhard auch die Zuneigung zu Montaigne, wie er in *Die Ursache* erzählt: „[...] Montaigne hat er geliebt, diese Liebe teile ich mit meinem Großvater.“¹³⁵

Ob Bernhard die Werke dieser Philosophen, die er zitiert, wirklich alle gelesen hat, ist heute natürlich nicht mehr zu verifizieren. Walter Wagner schreibt über die von Bernhard in seinen Werken eingebundenen Zitate oder Namensnennungen:

Der bei Bernhard häufig vorkommende Typus der Referenz verleiht dem Werk eine explizite intertextuelle Dimension, ohne mit der Wirklichkeit zu prahlen. Ostentative Gelehrsamkeit, die sich zum Besserwissertum versteigen könnte, wird ausgeklammert. Es bleibt bei der diskreten Namensnennung, aufgrund ihrer Häufigkeit nicht zu Unrecht „name dropping“ genannt, die sich damit begnügt, den Erzähler als Angehörigen einer selbstgewählten geistigen Gemeinschaft

¹³⁴ Bernhard, Thomas: *Der Atem*. Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1981, S.110

¹³⁵ Bernhard, Thomas: *Die Ursache*. Deutscher Taschenbuch Verlag. München, 1977, S.115

auszuweisen, die durchaus jener ihn umgebenden menschlichen vorzuziehen ist, [...] ¹³⁶

Die Tatsache, dass viele der Zitate von Thomas Bernhard sehr frei wiedergegeben werden, lässt die Frage aufkommen, ob Bernhard diese Werke im Original gelesen haben könnte – so wie zum Beispiel der Erzähler in Bernhards Text *Ungemach*, der sich nach Paris begibt, um Montaignes *Essais* im Original zu lesen.

Wagner stellt dementsprechend die Frage nach Bernhards Französisch-Kenntnissen, kommt aber zu dem Schluss, dass, abgesehen davon, dass Zeitzeugen zufolge (wie dem befreundeten Ehepaar Üxküll oder Erika Schmied¹³⁷) Thomas Bernhard weder Englisch noch Französisch sprach, auch Schulfranzösisch-Kenntnisse nicht ausreichen würden, um Montaigne im Original zu lesen.

Nach Vergleichen verschiedener von Bernhard (sehr frei) übersetzter Zitate mit gängigen Übersetzungen folgert Wagner:

Stellen wir in Rücksicht, dass Bernhard die Originaltexte nicht verstand und daher ebenso wenig selbst übersetzen konnte, dann bleibt als wahrscheinlicher Schluss, dass er die deutsche Version der bei Montaigne belegten Stellen seinen poetologischen Bedürfnissen entsprechend modifizierte. ¹³⁸

3.3.1 Montaigne bei Thomas Bernhard

Der französische Renaissance-Philosoph Michel de Montaigne nimmt durch seine *Essais*, besonders durch das Essay *Von der Freundschaft*, wie schon in Kapitel 1.6 erwähnt, meiner Meinung nach eine besondere Stellung im Zusammenhang mit *Wittgensteins Neffe* ein.

Michel de Montaigne zog sich im Jahr 1571, im Alter von 38 Jahren auf sein Schloss Montaigne zurück und blieb der (öffentlichen) Welt für ein Jahrzehnt fern.

Es war ein Rückzug mit Methode und aus traurigem Anlass. 1563, erst 30 Jahre alt, hatte ihn die tiefste Krise seines Lebens gezeichnet. Sein Freund Étienne de la Boétie, drei Jahre älter als er, war an der Ruhr gestorben. Mit ihm, sie waren beide Parlamentsräte in Bordeaux, war er einen Freundschaftsbund eingegangen, auf dessen Tiefe und Seltenheit er stolz war – ihre Verbindung ließ „die Naht, die sie verband, nicht mehr finden“. ¹³⁹

¹³⁶ Walter Wagner: *Franzose wäre ich gerne gewesen*. Europäischer Verlag d. Wissenschaften, Frankfurt a. M., 1999, S. 14

¹³⁷ siehe ebd. S. 16, Anm. 35

¹³⁸ ebd. S. 18

¹³⁹ Uwe Schultz: „Der Mann im Turm“, Nachwort zu Montaigne, Michel de: *Von der Freundschaft*. Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 2005, S.133

Die Trauer um den Tod seines Freundes und gleichzeitig auch die Suche nach sich selbst sowie die ausschließliche Beschäftigung mit Philosophie und Literatur veranlasste Montaigne dazu, sich in seinen Turm in seinem Schloss zurückzuziehen.

Kreisrund ist der Raum im dritten Stockwerk des Turms, der sich in die Wehrmauer des Schlosses Montaigne in der Nähe von Saint-Émilion einfügt. Rote Ziegelsteine bilden den rustikalen Fußboden, an den Wänden lagern in fünf Regalen etwa 1000 Bücher, von denen der Schlossherr behauptete, dass „diese Bibliothek sich sehen lassen kann“, und in die Holzbalken der Decke sind 57 Sprüche in schwarzer Schrift eingegraben, meist von antiken Autoren in griechischer und lateinischer Sprache. Hier ließ der Herr von Montaigne seinen Geist in sich selbst kreisen – gerichtet auf das eigene Innere.¹⁴⁰

Hier schrieb Montaigne seine 107 berühmten *Essais*, darunter auch die *Essais Von der Freundschaft* und „Von der Einsamkeit“, die im Zusammenhang mit Thomas Bernhard und *Wittgensteins Neffe*, dem Werk, in dem Bernhard gerade die Einsamkeit nach dem Tod eines Freundes thematisiert, eine inhaltliche Gemeinsamkeit zeigen, die wohl kaum zufällig ist.

Walter Wagner analysiert, dass ab den 1960er Montaigne nach Pascal bei Thomas Bernhard intertextuell besonders zur Geltung kommt - „Montaigne ist nun der am häufigsten erwähnte Autor und bleibt es bis zum Schluß.“¹⁴¹ Wagner sieht – ausgehend von Thomas Bernhards schlechtem Gesundheitszustand – in diesem eine mögliche Ursache für dessen Entscheidung, Montaigne zu lesen, da „dessen *Essais* leitmotivisch um den Tod kreisen.“ Und so wie der Tod seines Freundes Etienne de la Boétie die *Essais* bei Montaigne auslöst, löst der Tod seines Freundes Paul bei Thomas Bernhard den Impuls, sich schreibend an *Wittgensteins Neffe* zu erinnern, aus.

Patrick Guinand sagte hierzu im Gespräch mit mir:

En lisant les essais on a l'impression, à 4 siècles de distance, que sur la solitude, l'amitié et la mort, Bernhard a le même regard que Montaigne.

3.3.2 Thomas Bernhards Erzählung „Montaigne“

Schon am 8. Oktober 1982 erschien die Erzählung „Montaigne“ von Thomas Bernhard als Beitrag in *Die Zeit*. In dieser Erzählung flüchtet sich der Ich-Erzähler vor seiner verhassten Familie in einen Winkel des Turms, nicht ohne vorher aus der elterlichen

¹⁴⁰ ebd. S.133

¹⁴¹ Walter Wagner: *Franzose wäre ich gerne gewesen*. Europäischer Verlag d. Wissenschaften, Frankfurt a. M., 1999, S. 23

Bibliothek wahllos ein philosophisches Buch herauszugreifen und mitzunehmen - zufällig ist es ein Buch von Montaigne. In seiner Familie fühlt sich der Ich-Erzähler unverstanden und ungeliebt, also flüchtet er zu seinen geliebten Philosophen, wenn er „in Todesangst“ vor den Seinigen ist.

Ich habe niemals einen Vater und niemals eine Mutter, aber immer meinen Montaigne gehabt. [...] Montaigne, habe ich immer gedacht, hat eine große, unendliche, philosophische Familie, aber ich habe alle diese philosophischen Familienmitglieder niemals mehr geliebt als ihr Oberhaupt, meinen Montaigne.¹⁴²

Der Bibliothek in der Erzählung Montaigne kommt eine im Rahmen des Bernhardschen Werks typische Bedeutung zu: sie wird zum zentralen Ort der Auseinandersetzung mit den Eltern. [...] Selbst in der metaphorischen und tatsächlichen Finsternis der elterlichen Bibliothek gelingt noch der Griff zum rettenden philosophischen Buch.¹⁴³

Auffallend ist in diesem Zusammenhang allerdings, dass in dieser Erzählung Bernhards außer dem Namen Montaigne und der Bedeutung des Philosophen für den Ich-Erzähler kein einziger Satz von Montaigne zitiert wird und auch dessen Philosophie inhaltlich keine Erwähnung findet.

3.4 *Le Neveu de Rameau* und *Wittgensteins Neffe*

In den Jahren 1761 bis 1774 verfasste Denis Diderot einen fiktiven Dialog zwischen einem Ich-Erzähler und Jean-Francois Rameau, dem Neffen des gleichnamigen Komponisten.

Le Neveu de Rameau, [...] comme la plupart des textes de Diderot dit l'action d'un combat: au-delà de la joute dialogique entre Moi et Lui, il y a le débat, véritable bataille à la fois esthétique et politique, sur la musique française. [...] Jean-François Rameau, vagabond, bohème, bouffon, bien connu des Parisiens de l'époque – l'anti- héros par excellence, le degré zéro de la réussite. [...]¹⁴⁴

– („*Rameaus Neffe*, zeigt, wie der Großteil der Texte von Diderot, einen Kampf: abseits des dialogischen Streits zwischen Ich und Er entwickelt sich eine sowohl ästhetische als auch politische Debatte über die französische Musik. [...] Jean-François Rameau, Vagabund, Bohémien, Narr, den Parisern seiner

¹⁴² Thomas Bernhard: „Montaigne“. in: Hans Höller, Martin Huber, Manfred Mittermayer (Hrsg.): Thomas Bernhard. Erzählungen, Kurzprosa. Thomas Bernhard Werke Band 14, Suhrkamp, Frankfurt a.M, 2003, S. 114f

¹⁴³ Martin Huber: Thomas Bernhards philosophisches Lachprogramm. WUV, Wien, 1992, S.158

¹⁴⁴ Chantal Thomas: Du Neveu de Rameau au „Neveu de Wittgenstein“ ou de l'opéra à l'hôpital. in: Thomas, Chantal: Thomas Bernhard, Edition du Seuil, 1990, S. 113

Zeit bestens bekannt, ist der Antiheld par excellence, der Nullpunkt des Erfolgs.“)

Le Neveu de Rameau, zirkulierte in Frankreich vorerst nur in Abschriften unter Freunden, bis der Text Johann Wolfgang von Goethe in die Hände fiel und dieser ihn ins Deutsche übersetzte. 1805 erschien *Rameaus Neffe, ein Dialog von Diderot* mit erläuternden Anmerkungen von Goethe. Erst diese Ausgabe machte die literarische Öffentlichkeit, auch in Frankreich, auf das Werk aufmerksam. 1821 erschien in Paris die französische Rückübersetzung von Goethes Text, die von den Übersetzern allerdings als Diderots Original ausgegeben wurde – und erst 1823 erschien Diderots Original in Paris.

Die Verbindung zwischen Diderots *Le Neveu de Rameau* und Bernhards *Wittgensteins Neffe* ist für französische Rezensenten (im Gegensatz zu vielen deutschsprachigen) offensichtlich und wird häufig hergestellt und thematisiert:

À deux cents ans d'intervalle, le `récit` de Thomas Bernhard fait écho au brillant pamphlet de Diderot, *Le Neveu de Rameau*, écho très probablement voulu par l'Autrichien féru de littérature française. Si *Le Neveu de Wittgenstein* est l'occasion pour le lecteur de revenir au texte de Diderot, il s'apercevait que le parallèle va fort au-delà du titre. L'un et l'autre ouvrage, écrits à la première personne, nous parlent également, quoique incidemment, de leur auteur, de certains moments de leur vie, de ses admirations et surtout de ses inimitiés, dans les deux cas virulentes. Et le personnage du neveu qui leur sert d'éponyme est, dans chacun d'eux, remarquable par son caractère hautement original et énigmatique. Est encore commun aux deux `neveux` le développement de théories sur la musique et l'Opéra.¹⁴⁵

- („ Nach zweihundert Jahren gibt die Erzählung von Thomas Bernhard ein Echo auf das brillante Pamphlet von Diderot, *Le Neveu de Rameau*, ein wahrscheinlich gewolltes Echo des von der französischen Literatur begeisterten Österreichers. Wenn *Wittgensteins Neffe* für den Leser ein Anstoß ist, auf Diderot zurückzukommen, wird er erkennen, dass die Parallelen weit über den Titel hinausgehen. Das eine wie das andere Werk, in der ersten Person geschrieben, erzählt uns, gleichsam beiläufig, von seinem Autor, bestimmten Momenten in dessen Leben, seinen Vorlieben und besonders seinen Feindschaften, was er bewundert und ablehnt, in diesen beiden extremen Fällen. Und die Figur des Neffen, die ihnen als Eponym dient, jedem von den beiden, ist durch ihren originellen und rätselhaften Charakter erkennbar. Auch die Entwicklung von Theorien über die Musik und die Oper haben die beiden Neffen gemeinsam.)

Die offensichtliche Ähnlichkeit der Titel veranlasst auch Walter Wagner zu der Suche nach weiteren Berührungspunkten der beiden Werke.

¹⁴⁵ Gilles Gaston Granger: *Le Neveu de Wittgenstein*“ in: Thomas Bernhard: *Ouvrage dirigé par Pierre Chabert et Barbara Hutt. Publié avec le concours du Centre national du livre*, Minerve, 2002, S. 277

Rameaus wie Wittgensteins Neffe gelten als authentische Personen, die den fraglichen Autoren bekannt waren. Während Diderot das Porträt eines notorischen Bohemiens zeichnet, dem er vermutlich einmal begegnet ist, rekonstruiert Bernhard die wichtigsten Etappen einer Freundschaft, die von 1967 bis 1979, dem Todesjahr Pauls, währte. Die Diskussion des Enzyklopädisten mit Rameau findet im berühmten Pariser Café de la Régence statt, die zahlreichen Begegnungen zwischen Bernhard und seinem Geistesfreund u.a. in verschiedenen Wiener Kaffeehäusern.

Bei Rameau und Paul handelt es sich um zwei hochintelligente Nachkommen, die den Sensationshunger der Öffentlichkeit von Zeit zu Zeit mit ihren tragikomischen Auftritten befriedigen. [...] Beide begeistern sich für Musik und lassen ihrer Passion freien Lauf. [...] Rameaus Neffe hinterlässt ebenso wenig ein Werk wie Wittgensteins Neffe.¹⁴⁶

Im Gegensatz zu ihren berühmten Verwandten werden beide durch verbale Praxis, d.h. völlig unmethodisch, zum Genie.¹⁴⁷

Was sowohl *Rameaus Neffe* als auch Paul Wittgenstein bei Thomas Bernhard auszeichnet, ist ihre Passion, ihre Zuhörer (und den jeweiligen Erzähler) mit einer ganzen Sprechorgie, mit einem Wasserfall an Wörtern und Gedanken über Politik, Philosophie und besonders über Musik zu „überrollen“.

Für beide, sowohl für Paul, den Opernfan und „Premierenmacher“ als auch für Jean-François Rameau, den Neffen des berühmten Komponisten, der im Text über die Harmonielehre seines Onkels rezitiert, ist die Musik ein zentrales Thema.

Ihre Musikalität, ihre Intellektualität und ihr Geist zeichnen die beiden „Neffen“ aus. Thomas Bernhard beschreibt Pauls unerschöpfliches Denkvermögen und dessen Notwendigkeit, dieses beständig von sich zu geben („aus dem Fenster zu werfen“):

er warf es ununterbrochen zum Fenster hinaus und es vermehrte sich (gleichzeitig) ununterbrochen, je mehr er von seinem Denkvermögen zum Fenster (seines Kopfes) hinauswarf, desto mehr vergrößerte es sich, das ist ja das Kennzeichen solcher Menschen, die zuerst verrückt sind und schließlich als wahnsinnig bezeichnet werden, dass sie immer mehr und immer ununterbrochen ihr Geistesvermögen zum Fenster (ihres Kopfes) hinauswerfen und sich gleichzeitig in diesem ihrem Kopf ihr Geistesvermögen mit derselben Geschwindigkeit, mit der sie es zum Fenster (ihres Kopfes) hinauswerfen, vermehrt. [...] So ist Pauls Kopf ganz einfach explodiert, weil er mit dem Hinauswerfen seines Geistesvermögens (aus seinem Kopf) nicht mehr nachgekommen ist.¹⁴⁸

¹⁴⁶ Jean-François Rameau soll Cembalostücke komponiert haben, die noch immer verschollen sind. Paul Wittgenstein schrieb zeit seines Lebens an einem einzigen Buch, (dem in Kapitel I.6.1 schon erwähnten „Gott ist gleich 13) vgl. Anm. 145 in Walter Wagner: *Franzose wäre ich gerne gewesen*. Europäischer Verlag d. Wissenschaften, Frankfurt a. M., 1999, S. 73

¹⁴⁷ Walter Wagner: *Franzose wäre ich gerne gewesen*. Europäischer Verlag d. Wissenschaften, Frankfurt a. M., 1999, S. 73

¹⁴⁸ Thomas Bernhard: *Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft*. Suhrkamp taschenbuch, Frankfurt am Main, 1987. S 38f

Für den Neffen Rameaus sind sein Geist und sein Denkvermögen in der Pariser Gesellschaft eine Strategie und das einzige Mittel: Er spielt den Narren um zu überleben:

Ich habe mit Leuten zu tun, denen die Zeit lang wird, und sie wollen lachen. Nun seht: die Torheit, das Lächerliche macht lachen, und also muss ich ein Tor, ich muss lächerlich sein. ¹⁴⁹

Was die beiden Neffen unterscheidet, ist der Punkt der sozialen Anerkennung: Während im Paris des 18. Jahrhunderts eine Figur wie *Rameaus Neffe* in der Gesellschaft bestehen kann, schämt sich die reiche Familie Wittgenstein Ende des 20. Jahrhunderts für den exzentrischen Paul und verbannt ihn in die Psychiatrie. Chantal Thomas zieht im Vergleich der beiden Werke den Schluß, *Wittgensteins Neffe* sei quasi eine „verzweifelte Wiederholung der Herausforderung, die *Rameaus Neffe* verkörpert. Dieselben wütenden Worte, die gleiche einzigartige Stimmung, und die gleiche undefinierbare Verrücktheit zeichnen auch Paul aus.“:

Le Neveu de Wittgenstein correspond à une reprise désespérée du défi incarné par *le Neveu de Rameau*. La même parole intempestive, divisée, la même singularité d’humeur, la même folie indéfinissable l’habitent. ¹⁵⁰

Ganz so, als wäre Paul Wittgenstein die Reinkarnation von *Rameaus Neffe*.

3.5 Zur französischen Übersetzung von *Wittgensteins Neffe*

Fleischmann: [...] Ist das eine gewisse Befriedigung, wenn man die übersetzten Bücher sieht?

Bernhard: Nein, überhaupt nicht. Es ist ja ganz lustig, aber es hat ja mit dem, was man schreibt, nichts zu tun, weil das ist ja dann das Buch von dem, der es übersetzt hat. Der geht ja seinen eigenen Weg, und der setzt sich immer durch. Ist nicht wiederzuerkennen. Ein übersetztes Buch ist wie eine Leiche, die von einem Auto bis zur Unkenntlichkeit verstümmelt worden ist. Können S’ dann die Trümmer zusammensuchen, aber es nützt nichts mehr. [...] ¹⁵¹

Das Problem der Übersetzung von Bernhards Texten, der für Thomas Bernhard so typischen Sprachmelodie, der Musikalität seiner Sprache, seiner typischen „Endlos-Sätze“ in eine andere Sprache, hier speziell ins französische, formulierte der Übersetzer Claude Porcell in einem round-table-Gespräch 1991:

¹⁴⁹ Diderot, Denis: *Rameaus Neffe*. Aus dem Manuskript übersetzt und mit Anmerkungen begleitet von Johann Wolfgang Goethe. Reclam, Stuttgart, 1967, 1984 S. 39

¹⁵⁰ Chantal Thomas: *Thomas Bernhard*, Edition du Seuil, 1990, S. 121

¹⁵¹ Thomas Bernhard. *Eine Begegnung*. Gespräche mit Krista Fleischmann, Suhrkamp. Frankfurt a. M., 2006, S. 119

[Die] eigentliche Aufgabe der Übersetzung, die, wie ich glaube, darin besteht, die wirkliche Originalität des Textes wiederzugeben – das heißt: gemessen an den sprachlichen, kulturellen, historischen usw. Zusammenhang, in dem er geschrieben wurde, an einem bestimmten Ort und zu einem bestimmten Zeitpunkt. Diese Differenz ist schließlich zu übersetzen, eher als diejenige, die sowieso zwischen den beiden Sprachen strukturell besteht, und die man bei jedem beliebigen Text wieder finden wird. [...] Bei Bernhard stellt sich aber meines Erachtens das Problem etwas anders: Man ist schon glücklich, wenn man es erreicht, nicht zu viel zuviel Originalität der schon ursprünglich ausgiebig vorhandenen hinzuzufügen. Schon wegen der so unterschiedlichen Strukturen der beiden Sprachen, auch oder vor allem in seinem Theater, wo diese Struktur beständig gebrochen, unterbrochen wird: dann machen diese Unterbrechungen in dem grammatikalisch anders angeordneten französischen Satz gewaltige Probleme.¹⁵²

Häufig kam im Zusammenhang mit der Frage nach der Relevanz der doch sehr auf Österreich bezogenen Thematiken bei Thomas Bernhard auch der Gedanke nach der Möglichkeit, Bernhard an französische Gegebenheiten anzupassen. Claude Porcell sagt dazu:

Meiner Erfahrung als Übersetzer zufolge ist es leider wahrscheinlich nicht möglich, Bernhards Texte, und insbesondere seine 'politischen' Stücke, für ein anderes Land zu adaptieren. Das „System Bernhard“ ist, wie schon auf formaler Ebene zeigt, derart geschlossen, dass punktuelle Transpositionen ihre Konstruktion sprengen würden; man müsste daher alle Elemente durch andere ersetzen und erhielte einen völlig anderen, von einem anderen Autor stammenden Text.¹⁵³

Ein besonderes Problem in den Übersetzungen von Thomas Bernhards Werken sind sehr oft die typisch österreichischen Ausdrücke für die es dann kein entsprechendes Wort gibt. Das Beispiel von „ferme fortifiée“ (befestigter Bauernhof) für „Vierkanthof“ wurde schon im Kapitel III.3 im Zusammenhang mit Bernhards Bekanntwerden erwähnt, ein weiteres bekanntes Beispiel ist die Schwierigkeit, in Frankreich ein entsprechendes Wort für die „Frittatensuppe“ aus dem „Theatermacher“ zu finden. Jean-Pierre Vincent, der französische Regisseur von „Theatermacher“, erzählte bei dem round-table-Gespräch von seinen Erfahrungen mit der „Frittatensuppe“:

Die Übersetzerin hatte ein mögliches Äquivalent aus der Gegend von Lyon gewählt, die `matefaim-Suppe. Ich fand diesen Namen etwas rätselhaft. So sind wir eine Frittatensuppe essen gegangen um zu wissen, was das ist. Ich dachte, die matefaim-Suppe müsste etwas Kräftiges, sehr Nahrhaftes sein, womit man den Hunger bezwingt

¹⁵² „Man darf nie versuchen, Thomas Bernhard zu überlisten“ in: Kontinent Bernhard. Zur Thomas Bernhard Rezeption in Europa. Hrsg.: Wolfram Bayer. Böhlau, 1995, S. 491f

¹⁵³ Claude Porcell: „Die Verklärung des heiligen Bernhard.“ in: Kontinent Bernhard. Zur Thomas Bernhard Rezeption in Europa. Hrsg.: Wolfram Bayer. Böhlau, 1995, S. 266

(mater la faim). Die Frittatensuppe ist aber das genaue Gegenteil [...]. Schließlich haben wir das durch bouillon à l'omelette übersetzt [...].¹⁵⁴

In *Wittgensteins Neffe* kommt allerdings kein so typisches und „unübersetzbares“ Wort vor, wenn man von österreichischen Eigennamen, wie dem Schneider „Knize“, (bei dem sich Paul Wittgenstein in einer Episode zwei weiße Fracks bestellt, die er naturgemäß nicht bezahlen kann), dem „Sacher“ oder der „Baumgartner Höhe“ einmal absieht, die ja nicht übersetzt wurden und die für nicht-deutschsprachige Schauspieler schwer auszusprechen sind.

Patrick Guinand sagte im Gespräch am 9.3. 2007 zur Übersetzung von Jean-Claude Hémerly:

J'ai l'impression que la traduction sonne bien dans l'oeuvre de Bernhard, cela veut dire que l'on n'est pas hors de l'oeuvre, on est dans l'oeuvre de Bernhard. Il faut dire que les traductions des romans de Bernhard par différents traducteurs sont presque toutes très bonnes, les traductions des pièces de théâtre sont plus problématiques. [Pourquoi?] Parce que – à mon sens – elles n'arrivent pas à saisir la radicalité, la concision, la concentration et l'humour à plusieurs niveaux de la langue de Bernhard.

- (Ich habe den Eindruck, dass die Übersetzung im Stil (im Werk) von Bernhard gut klingt, das bedeutet, man ist nicht außerhalb, sondern im Werk von Bernhard. Dazu muss man sagen, dass die Übersetzungen (von verschiedenen Übersetzern) der Romane fast alle gut sind, die Übersetzungen der Theaterstücke aber viel problematischer sind. [Warum?] Weil sie es meiner Meinung nach nicht schaffen, die Radikalität, die Schärfe, die Konzentration und den vielschichtigen Humor der Sprache Bernhards zu treffen.)

Guinand erzählte bei dieser Gelegenheit auch, dass seiner Meinung nach die italienische Übersetzung von *Wittgensteins Neffe*¹⁵⁵ im Gegensatz zur französischen für ihn nicht optimal war und er für seine italienische Bühnenfassung einige Änderungen vorgenommen hat.

¹⁵⁴ Le faiseur de théâtre: TNP (Théâtre National Populaire) Villeurbanne 1988.
Inszenierung : Jean-Pierre Vincent

¹⁵⁵ Thomas Bernhard: *Il Nipote di Wittgenstein*. Übersetzung Renata Colorni. Editore Adelphi. Mailand, 1989

IV. Die Szenische Adaption von *Wittgensteins Neffe*

4.1. Szenische Adaptionen von Thomas Bernhards Prosawerken

Adapter l'oeuvre romanesque de Bernhard pour la scène n'a aucun caractère d'évidence, ou d'automatisme. Malgré les pratiques actuelles.¹⁵⁶

- (Die Prosawerke Bernhards für die Bühne zu adaptieren, hat, trotz der aktuellen Praktiken, keinerlei Evidenz oder Automatismus.)

Dies schrieb gerade Patrick Guinand in einem Artikel über seine szenische Adaption von *Wittgensteins Neffe* in Frankreich. Natürlich gibt es einen guten Grund, warum Guinand sich diese Ausnahme, „die sicherlich eine Grenzüberschreitung ist, aber dennoch auf dem Prinzip der Treue basiert“, erlaubt hat – dieser Grund liegt in seinem Treffen mit Thomas Bernhard im Sommer 1985, auf das ich später noch zu sprechen kommen werde.

Cette évidence dérogatoire, transgressive certes, et pourtant vécue dans le principe de fidélité, s'est imposée de fait un certain été 1985.¹⁵⁷

Nichts desto trotz erfreuen sich szenische Adaptionen besonders von Thomas Bernhards Romanen in den letzten Jahren – nicht nur in Frankreich – ganz allgemein großer Beliebtheit.

Worin die Ursache dafür zu suchen ist, kann hier nur vermutet werden – aber ein möglicher Grund für viele szenische Adaptionen von Bernhards Romanen liegt wohl auch in der schon oftmals erwähnten für Thomas Bernhard so typischen Sprache. Beinahe alle Figuren Bernhards, seien es nun Charaktere aus seinen Prosawerken oder den Theaterstücken, zeichnen sich durch endlose Monologe, atemlose Reden, und geradezu zwanghafte „Wortwasserfälle“, mit denen sie ihre Zuhörer fesseln, aus. Und der Unterschied in der Sprache dieser Reden, zwischen den Monologen einer Bühnenfigur oder eines Erzählers in einem der Romane von Bernhard ist nicht so groß.

Eugenio Bernardi, der italienische (Haupt-)Übersetzer von Bernhard schreibt zur Sprache Thomas Bernhards:

Thomas Bernhard ist vor allem eine Stimme. Eine eigenartige, bewegende, eindringliche, bedrängende, überzeugende Stimme.¹⁵⁸

¹⁵⁶ Patrick Guinand: „Le Neveu de Wittgenstein mis en scène“ in: Thomas Bernhard: Ouvrage dirigé par Pierre Chabert et Barbara Hutt. Minerve, 2002, S. 329

¹⁵⁷ ebd. S. 329

¹⁵⁸ Eugenio Bernardi: „Bernhards Stimme“ in: Gebesmair, Franz, Pittertschatscher, Alfred (Hrsg.): Bernhard-Tage Ohlsdorf 1994. Materialien. Bibl. d. Provinz, Weitra, 1994, S. 34

Dies gilt sowohl für Bernhards Theaterstücke als auch für seine Prosatexte.

Und, so analysiert Bernardi weiter:

Bernhards Erzählweise zielt seit je darauf ab, die Mündlichkeit als die ursprüngliche Heimat der Sprache wieder zu erreichen. [...] Nur die tatsächliche Anwesenheit eines Erzählers, der vor einer tatsächlichen Zuhörerschaft spricht, könnte das Wort wieder in ein Ereignis verwandeln.¹⁵⁹

Besonders in den Theaterstücken Thomas Bernhards stechen die über weite Teile beherrschenden Monologe eines Einzelnen als Charakteristikum hervor.

Gudrun Mauch schreibt über Bernhard als „Theaterzerstörer“ ihrer Einführung in sein Werk in *Modern Austrian Literature*:

Seine Waffen sind die gleichen wie im Roman: der endlos zur Tortur werdende Monolog, die „rücksichtslosen“ Wiederholungen der immer gleichen Sprechformeln, Gesten, Situationen. [...] Außerdem lässt die typische Konstellation der marionettenhaften Kunstfiguren von einem ständig Redenden und Zerreden und eine Stumme [...] weder Dialog, noch Szene und Handlung aufkommen.¹⁶⁰

Wenn man also davon ausgeht, dass die Sprechweise der Bernhard'schen Protagonisten sich zwischen Prosa und Bühnenwerk nicht allzu sehr unterscheidet, und auch Bernhards Theaterstücke in erster Linie ja eher handlungsarm sind und das größte Gewicht ohnehin auf der Sprache, auf den Dialogen und meistens eben sogar Monologen eines einzelnen liegt, dann ist der Schritt vom Theaterstück zu einer szenischen Adaption eines Romans ein naheliegender.

Patrick Guinand schreibt:

"Les phrases de Thomas Bernhard sont écrites pour être dites."¹⁶¹

Aus diesem Grund bieten sich die Prosawerke Thomas Bernhards für szenische Adaptionen wohl besonders an, wie die Theaterpraxis im Moment ja auch bestätigt. Patrick Guinand war mit *Wittgensteins Neffe* 1991 einer der ersten, der, nicht nur in Frankreich, eine szenische Bearbeitung eines Prosatextes vorgelegt hatte, seine Inszenierung war die erste und für mehr als zehn Jahre auch die einzige szenische Adaption von *Wittgensteins Neffe*, erst 2005 folgte eine Produktion des Vorarlberger

¹⁵⁹ ebd. S.35

¹⁶⁰ Gudrun Mauch: *Modern Austrian Literature* Vol.12, Nr. 2, 1979, S. 124 vgl. Verena Haller : *Das Bild der Frau in ausgewählten Theaterstücken Thomas Bernhards*. Dipl., Univ. Wien, 1992, S.22

¹⁶¹ Patrick Guinand: „Le Neveu de Wittgenstein mis en scène“ in: *Thomas Bernhard: Ouvrage dirigé par Pierre Chabert et Barbara Hutt*. Minerve, 2002, S. 331

Landestheaters und im Jahr 2008 wieder eine französischsprachige Adaption im Théâtre National in Chaillot unter der Regie von Bernard Levy.¹⁶²

Ein weiterer französischsprachiger Regisseur, um nur ein Beispiel zu nennen, war der Kanadier Denis Marleau, der einige Jahre nach *Wittgensteins Neffe*, *Maîtres anciens* (*Alte Meister*) für die Bühne bearbeitete und damit 1998 in Frankreich seinen allgemeinen Durchbruch schaffte. (*Alte Meister* ist ein Prosawerk Bernhards, das auch im deutschsprachigen Raum besonders häufig als szenische Adaption gezeigt wurde: so fand etwa die deutschsprachige Erstaufführung 1997 in der Inszenierung von Christof Nel am Deutschen Schauspielhaus Hamburg statt, die österreichische Erstaufführung 2001 (zeitgleich mit der deutschsprachigen Erstaufführung von *Wittgensteins Neffe* von Patrick Guinand im Wiener Volkstheater) im Casino am Schwarzenbergplatz in der Regie von Stephan Müller und bei den Festspielen Reichenau folgte 2005 eine szenische Fassung in der Inszenierung von Hermann Beil, um nur einige zu nennen).

Denis Marleau beschreibt seine Schwierigkeiten, einen Bernhard-Prosatext für die Bühne zu adaptieren:

Pour mettre en jeu ce texte-fleuve, la question de l'unicité de la voix s'est posée dans les termes suivants: comment une seule voix peut-elle rendre compte du flux verbal bernhardien? [...] Ce qui est dit étant presque toujours rapporté par un personnage, j'ai essayé de transposer à la scène cette dimension gigogne du discours. Or, dans *Maîtres Anciens*, le narrateur est omniprésent: il est, en fait, le porteur de la polyphonie du texte.¹⁶³

– („Wie kann eine einzige Stimme den verbalen Fluss von Bernhards Sprache verständlich machen? [...] Da alles was gesagt wird, fast immer von einer Figur erzählt wird, habe ich versucht, diese ineinander verschachtelte Dimension auf die Bühne zu bringen. Tatsächlich ist der Erzähler in *Alte Meister* omnipräsent: Er ist tatsächlich der Träger der Polyphonie.“)

Marleau löste für sich dieses Problem, indem er Reger, die Erzählerfigur und auch Atzbacher, einen seiner beiden Gesprächspartner, verdoppelte, um die Struktur des Textes in Gegenwart und Vergangenes unterteilen zu können.

(Auch bei den vorhin erwähnten deutschen Versionen von *Alte Meister* wurden die drei Akteure zwar nicht verdoppelt, aber immer von mehreren Schauspielern dargestellt.) *Wittgensteins Neffe* unterscheidet sich aber zum Beispiel von *Alte Meister* dadurch, dass sich hier der Erzähler während seines Denk-Monologs seinen verstorbenen

¹⁶² diese Angaben stammen auf Anfrage bei Bernhard Judex vom Thomas Bernhard Archiv in Gmunden vom suhrkamp-Verlag, Frankfurt

¹⁶³ Denis Marleau: „Maîtres anciens, retour sur une phrase infinie“ in: Thomas Bernhard: Ouvrage dirigé par Pierre Chabert et Barbara Hutt. Minerve, 2002, S. 325

Freund Paul ins Gedächtnis ruft und andere Personen, vor allem Paul, im Text nur in der Erinnerung erscheinen.

Wie Patrick Guinand das Problem seiner szenischen Adaption gelöst hat, berichtete er in mehreren Gesprächen zum Thema, die ich im März 2007 in Paris mit ihm geführt habe.¹⁶⁴

4.2 Zur Entstehung der szenischen Adaption von *Wittgensteins Neffe*

Patrick Guinand war unter den ersten in Frankreich, die Interesse für Thomas Bernhard hatten und vor allem war er einer der wenigen, die Bernhard noch vor Erscheinen der französischen Übersetzungen im Original lesen konnten.

Aber wie in Kapitel II schon näher erläutert, dauerte der Weg zum Durchbruch Bernhards in Frankreich länger, eine Erfahrung, die auch Guinand machen musste.

Patrick Guinand:

Meine persönliche Erfahrung ist, dass ich mich sehr früh mit Bernhard beschäftigt habe und sogar als erste Arbeit 1977 oder 1978 begonnen habe, die *Macht der Gewohnheit* selbst zu übersetzen, quasi, um einen 1. Entwurf zu haben. Damals wollte ich die *Macht der Gewohnheit* inszenieren aber da ich nicht Intendant eines Theaters, sondern freier Regisseur war, musste ich ein Theater finden. Bis 1981 habe ich kein Theater gefunden, das interessiert war. Die französischen Theaterleute kannten Bernhard damals nicht und waren auch nicht an ihm interessiert. Erst als ich 1981 Intendant des Jeune Théâtre National wurde, nahm ich die *Macht der Gewohnheit* ins Programm. Aber das Jeune Théâtre National hatte kein eigenes Haus, daher mussten wir auch hier ein Theater finden. Aber sogar mit dem Jeune Théâtre National war es schwierig, Thomas Bernhard war eben noch nicht in Mode. In Mode – als deutsche Autoren in Frankreich - waren Heiner Müller, Botho Strauß und Peter Handke. Nach monatelangen Verhandlungen haben wir ein Theater gefunden, das Théâtre du Rond-Point des Champs-Élysées (das damals ein sogenanntes „garage“ war, das nur Gastspiele im Programm hatte), doch dann ist sechs Monate vor dem geplanten Termin der Schauspieler, der Caribaldi spielen sollte, schwer krank geworden und ich konnte in der kurzen Zeit keinen anderen Schauspieler finden (In Frankreich gab es als möglichen Caribaldi sehr wenige Schauspieler, und noch weniger, die akzeptieren wollten, Bernhard zu spielen), wir mussten also absagen. Im französischen Theater war damals noch eine ideologisch dominante Haltung verbreitet, die Thomas Bernhard eher ablehnte.

¹⁶⁴ vier Gespräche in Paris am 9., 16., 20. und 21. März 2007, eines in Wien am 5.8.2008, teilweise auf deutsch, teils auf französisch

Im August 1985 reiste Patrick Guinand zu den Salzburger Festspielen, um den *Theatermacher* von Thomas Bernhard in der Inszenierung von Claus Peymann zu sehen, im Zuge dieser Reise traf er Thomas Bernhard in dessen Bauernhof in Ohlsdorf und führte ein ausführliches Gespräch mit ihm.

Guinand war beeindruckt von dem „Gentleman-Farmer“ Bernhard, und fühlte sich in seiner Intuition bestätigt, dass Bernhard nicht dem Bild, das man zu der Zeit in Frankreich noch von ihm hatte, entsprach.

Auf die Frage, welches Bild man denn damals von Thomas Bernhard in Frankreich gehabt hätte, antwortete Guinand, dass ihn die ersten Regisseure in Frankreich unter dem Vorwand der „Düsternis“ des Werkes von Thomas Bernhard und der vorherrschenden Themen Krankheit und Tod als tragischen, strengen Autor gezeigt hätten, (wie Beckett in seiner düstersten Phase) und die eigentliche Komik seines Werkes in den ersten Inszenierungen kaum oder nicht erkannt wurde. Und oft wurden Bernhards Werke, aufgrund der Fremdartigkeit, der Misanthropie und der Monstruosität der Figuren, die sein Werk durchzieht, aber auch aufgrund des in Frankreich noch vorherrschenden „Bernhard – Bildes“, grotesk und hysterisch, oft mit Referenzen an Artaud, mit schreienden, brüllenden oder sehr künstlich spielenden Schauspielern inszeniert. Die Mischung zwischen Normalität, Realität und Monstruosität, die für Bernhard so typisch ist, wurde laut Guinand nicht erkannt und auch vernachlässigt, während die politische Dimension eher allegorisch und nicht in ihrer alltäglichen Erscheinungsform dargestellt wurde:

Sous prétexte de la „noirceur“ de l'oeuvre bernhardienne alors en cours de découverte, tournant autour de la maladie, de la mort, ou du suicide, les premiers réalisateurs de Bernhard l'ont montré comme un auteur tragique, noir et austère, un Beckett de la période la plus sombre. Le comique intrinsèque à la pensée bernhardienne était absent des réalisations scéniques. Ensuite sous prétexte de l'étrangeté, de la misanthropie du personnage, de son caractère réputé (en France) irascible, et de la monstruosité parcourant son oeuvre, Bernhard a été monté soit comme un grotesque, soit avec hystérie, la plupart du temps en référence à Artaud (l'Artaud halluciné de *Pour en finir avec le jugement de Dieu*), avec acteurs hurlants, grimaçants, ou s'adonnant à un jeu gestuel totalement artificiel issu du body theater des années 60-70. Bien entendu le mélange réalité ordinaire-monstruosité typique de Bernhard n'était pas reconnaissable, et quasiment ignoré.

Par ailleurs la dimension politique de certains textes de Bernhard, comme par ex. *Vor dem Ruhestand*, a été traitée au début, sous la pression des analyses dramaturgiques de l'époque, de manière allégorique, et non pas dans une quotidienneté directe, comme le voulait Bernhard. La première mise en scène de *Avant la retraite* se jouait dans un bunker en ruine, sous prétexte de référence au nazisme...

Dire que Bernhard était à la fois, dans son théâtre, et comique et tragique, et réel et artificiel, quotidien et métaphorique, n'était alors pas chose acquise !

- („Zu zeigen, dass Bernhard in seinem Theater zugleich komisch und tragisch, real und künstlich, alltäglich und metaphorisch schreibt, stand nicht zur Diskussion.“)

An das Gespräch mit Thomas Bernhard, bei dem Thomas Bernhards Bekannte Grete Hufnagl als Vermittlerin fungierte und auch die ganze Zeit als stumme Zuhörerin anwesend war, erinnert sich Patrick Guinand in „Reisenotiz“:

Wir sprechen über den *Theatermacher*, über die Spannung zwischen Wien und Obernathal, über die deutschen Schauspieler, die zu schwerfällig spielen, als ob sie eine Zeitung rezitieren, das Grunzkonzert der Schweine, das „tödliche Land“ und natürlich von *Wittgensteins Neffe*...¹⁶⁵

Die Entscheidung, *Wittgensteins Neffe* als szenische Adaption auf die Bühne zu bringen, kam für Guinand aber dennoch nicht sofort nach dem Treffen, erst 1989 entschied er sich, mit dem Einverständnis von Dr. Fabjan, dem Halbbruder und Erben Thomas Bernhards für eine szenische Adaption von *Wittgensteins Neffe*:

Mais finalement en 1989, [...] je suis revenu au *Wittgensteins Neffe*, comme oeuvre source de la parole bernhardienne, celle que j'avais inlassablement en mémoire depuis Ohlsdorf. Dans ce récit où l'oeuvre entière semble se condenser, tous thèmes brassés par digressions répétitives, j'avais le sentiment de retrouver, à travers la parole du narrateur, la `parole vraie` de Thomas Bernhard, [...] ¹⁶⁶

- („Schließlich, 1989, bin ich auf *Wittgensteins Neffe* als ursprünglichstes Werk von Bernhards Sprache zurückgekommen, jener Sprache, die ich seit Ohlsdorf unaufhörlich im Gedächtnis hatte. In dieser Erzählung, in der sich scheinbar das ganze Werk verdichtet, in dem sich alle Themen über Umwege ineinander mischen, hatte ich das Gefühl, in der Sprache des Erzählers die „echte Sprache“ Bernhards wiederzufinden. [...] “)

Eine Aussage, die Guinand auch im Gespräch wiederholte:

En voulant témoigner de ma rencontre avec Bernhard et donc de ma connaissance un peu plus intime de Thomas Bernhard, le seul ouvrage où j'ai vraiment retrouvé le Bernhard que j'ai rencontré c'est *Le Neveu de Wittgenstein*. Dans les autres romans, dans les autres oeuvres, le Ich-Erzähler est toujours une des figures possibles de Bernhard, mais c'est un Bernhard construit pour une fiction. Dans *Le Neveu de Wittgenstein* c'est presque Bernhard-Bernhard. [...] Ce n'est pas un hasard si en parlant de son amitié réelle (ou inventée) pour Paul Wittgenstein, il parle de Heda Stavianicek. C'est à dire qu'il parle dans ce roman vraiment de sa propre solitude.

¹⁶⁵ Patrick Guinand: „Reisenotiz“ in: Dreissinger, Sepp (Hrsg.): Von einer Katastrophe in die andere. 13 Gespräche mit Thomas Bernhard. Bibliothek der Provinz. Weitra, 1992, S. 128

¹⁶⁶ Patrick Guinand: „Le Neveu de Wittgenstein mis en scène“ in: Thomas Bernhard: Ouvrage dirigé par Pierre Chabert et Barbara Hutt. Minerve, 2002, S. 330

Et je crois que c'est une des raisons, consciente ou inconsciente, pour laquelle le roman a eu un tel succès mondial.

C'est un roman qui au-delà de toutes les séquences célèbres, burlesques, les médecins, la maladie, la folie, le Burgtheater, la *Neue Zürcher Zeitung*, etc..., touche un centre névralgique des sentiments humains.

Et Thomas Bernhard, qui n'est pas un écrivain émotionnel ou psychologique, écrit avec *Le Neveu de Wittgenstein* une oeuvre bouleversante, perçue comme telle partout en Europe. [...] Je crois que Thomas Bernhard qui est un écrivain extrême a mis beaucoup de lui-même dans ce roman, plus que dans son autobiographie.

Il se trouve aussi, qu'avec Thomas Bernhard, j'ai parlé de *Wittgensteins Neffe*. [...] Quand je l'ai rencontré, Hede Stavianicek venait de décéder l'année précédente. Il m'a parlé de sa douleur. De cet événement qu'il a vécu, la mort de Hede Stavianicek, et alors je lui ai parlé de *Wittgensteins Neffe*. Il m'a dit que c'est dans *Wittgensteins Neffe* qu'il avait évoqué pour la première fois Hede Stavianicek, ce fut un moment important dans la discussion. Et là, je me suis dit, là il y a Bernhard. Une oeuvre qui est au coeur de la pensée et de la vie de Bernhard.

- („Das einzige Werk, in dem ich wirklich den Thomas Bernhard wiedererkannt habe, den ich getroffen hatte, ist *Wittgensteins Neffe*. In den anderen Romanen und Erzählungen ist der Ich-Erzähler immer eine mögliche Bernhard-Figur, aber ein für eine Fiktion konstruierter Bernhard. In *Wittgensteins Neffe* ist er beinahe Bernhard-Bernhard. [...] Es ist kein Zufall, dass er, als er von seiner realen (oder erfundenen) Freundschaft zu Paul Wittgenstein spricht, auch von Hede Stavianicek spricht.

Das bedeutet, in dieser Erzählung spricht er von seiner eigenen Einsamkeit. Und ich denke, dass dies, bewusst oder unbewusst, einer der Gründe ist, warum diese Erzählung einen derartigen weltweiten Erfolg hatte. Es ist ein Roman, der, abgesehen von all den berühmten und lustigen Sequenzen, den Ärzten, der Krankheit, dem Wahnsinn, dem Burgtheater, der *Neuen Zürcher Zeitung*, usw., einen neuralgischen Punkt der menschlichen Gefühle trifft.

Und Thomas Bernhard, der kein emotionaler oder psychologischer Autor ist, schreibt mit *Wittgensteins Neffe* ein berührendes Werk, das in ganz Europa als solches empfunden wird. Ich denke, dass Thomas Bernhard, als extremer Autor, sehr viel von sich selbst in diesen Roman gelegt hat, mehr als in seine Autobiographie.

Als ich ihn getroffen hatte, ist im Jahr zuvor Hede Stavianicek gestorben. Er erzählte von seinem Schmerz, von diesem Ereignis, dem Tod von Hede Stavianicek, das ihn getroffen hat, darauf habe ich ihn auf *Wittgensteins Neffe* angesprochen. Und er bestätigte, dass er in *Wittgensteins Neffe* erstmals Hede Stavianicek erwähnt hatte. Das war ein wichtiger Moment der Diskussion. Und ich dachte, hier, hier ist Bernhard. Ein Werk, im Zentrum von Bernhards Denken und Leben.“)

4.3 Transformationsanalyse: Zur szenischen Adaption von *Wittgensteins Neffe* durch Patrick Guinand

Mit dieser Erinnerung an das Treffen mit Thomas Bernhard erarbeitete Patrick Guinand eine szenische Adaption von *Wittgensteins Neffe*.

Anfangs, als ich die erste Literatur zu *Wittgensteins Neffe* gelesen hatte, wusste ich nicht sicher, ob Paul Wittgenstein eine reale Person oder eine von Thomas Bernhards Erfindungen sei. Die Mischung zwischen Realität und Fiktion kommt bei Thomas Bernhard ja immer wieder gezielt eingesetzt vor. In Frankreich war keine Information über Paul Wittgenstein zu bekommen. Und es gibt ja einen Paul Wittgenstein in der Familie, den Bruder von Ludwig Wittgenstein, der als einarmiger Pianist bekannt wurde.¹⁶⁷ Außerdem gibt es ja eine literarische Vorlage von Diderot – *Le Neveu de Rameau* – *Rameaus Neffe*, ein Text, in dem es um den Neffen des Komponisten Jean Philippe Rameau geht. Man weiß nicht genau, ob dieser Neffe von Rameau tatsächlich so existiert hat oder ob er eine Erfindung von Diderot war. Die Parallelen zu *Wittgensteins Neffe* sind also offensichtlich.

Mitte der 1980er Jahre war es in Frankreich durchaus noch eine berechtigte Frage, ob dieser Neffe Ludwig Wittgensteins nun real war und tatsächlich gelebt hatte oder nicht. Besonders, da Paul Wittgenstein eigentlich kein echter Neffe Ludwigs war, sondern der Großneffe von Ludwigs Vater Karl. In Ludwig Wittgensteins Familienstammbaum wird man daher nicht auf Anhieb fündig. Der Zweifel an der Existenz Pauls hielt sich sogar noch länger: Noch im Jahr 2002 spricht Gilles Gaston Granger, französischer Philosoph und Übersetzer von Ludwig Wittgensteins *Tractatus logico-philosophicus* in seinem Artikel „Le Neveu de Wittgenstein“¹⁶⁸ vom „neveu virtuel“, dem Thomas Bernhard den Namen von Ludwig Wittgensteins Bruder (dem einarmigen Pianisten) gegeben hätte und entwickelt aus dieser Annahme heraus eine Abhandlung über Bernhard und seinen imaginären Freund Paul, der eigentlich ein „double“, eine Verdopplung von Bernhard selbst (wie Hidalgo für Paul Wittgenstein in „Gott ist gleich 13“), aber auch eine Dopplung von Ludwig Wittgenstein sei. Dieser Artikel ist eine interessante Betrachtung von Realität und Fiktion bei Thomas Bernhard, die dennoch auf einer falschen Basis, nämlich der Annahme, Thomas Bernhard hätte Paul Wittgenstein nach dem Vorbild von Rameaus Neffen 1:1 erfunden, beruht. Für Patrick Guinand stellte sich diese Frage nach dem Wahrheitsgehalt der Existenz Pauls nach dem Treffen mit Thomas Bernhard nicht mehr, dennoch spielten die Parallelen zwischen *Le Neveu de Rameau* und *Wittgensteins Neffe* für die szenische Adaption und die Inszenierung natürlich eine Rolle.

Diderot en tête, bien sûr, et son amitié pour Rameau le fou, neveu réel ou supposé du compositeur, je décidais donc de porter *Wittgensteins Neffe* à la scène. Jouer en quelque sorte Ohlsdorf. Et le représenter lui, Bernhard, le retrouver, lui, en scène.¹⁶⁹

¹⁶⁷ Paul Wittgenstein, Bruder von Ludwig Wittgenstein, Pianist, verlor im 1. Weltkrieg einen Arm und machte daraufhin als einarmiger Pianist Karriere

¹⁶⁸ Granger, Gilles Gaston: „Le Neveu de Wittgenstein“, in: Thomas Bernhard: Ouvrage dirigé par Pierre Chabert et Barbara Hutt. Minerve, 2002

¹⁶⁹ Patrick Guinand: „Le Neveu de Wittgenstein mis en scène“, ebd. S. 330

- („Mit Diderot und dessen Freundschaft zu Rameau, dem Verrückten, dem realen oder angenommenen Neffen des Komponisten, im Kopf, beschloss ich, *Wittgensteins Neffe* auf die Bühne zu bringen. In gewisser Weise Ohlsdorf zu spielen. Und Bernhard selbst zu zeigen, ihn auf der Bühne wiederzufinden.“)

Die Strichfassung zu erstellen, Schauspieler und als freier Regisseur eine Produktion zu finden, das alles hat cirka drei Jahre in Anspruch genommen:

Von allen grands théâtres publics, den großen öffentlichen Theatern in Frankreich, waren nur Lyon, Montpellier und St.-Etienne als öffentliche Theater außerhalb von Paris (Créteil) an einer Koproduktion interessiert.

Mit diesen Koproduzenten, die im französischen Theatersystem für die Finanzierung einer Produktion notwendig sind, konnte Wittgensteins Neffe schließlich umgesetzt werden.

Als Schauspieler für die Rolle des Erzählers engagierte Patrick Guinand Jean-Marc Bory, einen Schauspieler, der, 1934 in der Schweiz geboren, in Frankreich schon 1958 mit seiner ersten Filmrolle in dem legendären Film *Les Amants* von Louis Malle (1958) an der Seite von Jeanne Moreau schlagartig bekannt wurde.

Nach diesem Erfolg arbeitete Jean-Marc Bory u.a. mit Jean Luc Godard, Roberto Rossellini, Pier Paolo Pasolini und vielen anderen bekannten Größen des Films. Er war bekannt für seine Liebe zur Literatur und seine äußerst gezielte Rollenauswahl. In Wittgensteins Neffe spielte er zum ersten Mal Bernhard, weitere (u.a mit Jean-Louis Martinelli) sollten folgen.

Als Bory im Jahr 2001 an einem Herzinfarkt starb, schrieb Brigitte Salino in ihrem Nachruf in *Le Monde*:

Bernhard, c'était tout Jean-Marc: la mauvaise humeur, la tendresse et la musique.¹⁷⁰

– („Bernhard, das war genau Jean-Marc: die schlechte Laune, die Zärtlichkeit und die Musik“.)

Patrick Guinand sagte über Jean-Marc Bory:

Bory était un acteur qui était connu pour l'exigence de ses choix, pour la finesse et la profondeur de son jeu, pour le timbre de sa voix et en ce qui me concerne, pour sa ressemblance avec Bernhard, pour son caractère d'ours et sa musicalité et le fait qu'il avait joué Diderot dans cette production du *Neveu de Rameau*, que j'avais vue à Spoleto en 1976.

– („Bory war ein Schauspieler, der für seine anspruchsvolle Rollenauswahl bekannt war, für die Feinheit und die Tiefe seines Spiels, für das Timbre seiner Stimme und, was mich betrifft, für seine Ähnlichkeit mit Bernhard, für seinen rauen Charakter und seine Musikalität und auch, weil er in der Produktion von *Le*

¹⁷⁰ Brigitte Salino: „Jean-Marc Bory: Un comédien exigeant“ in: *Le Monde*, 4. April 2001

Neveu de Rameau, die ich 1976 in Spoleto gesehen hatte, Diderot gespielt hatte.“)

Patrick Guinand schilderte in einem Brief (vom 19.1. 1989) an Jean Marc Bory seine Vorstellung der Rolle folgendermaßen:

L’homme à jouer: gentilhomme campagnard, philosophe, misanthrope, Voltaire, Schopenhauer et Michel Serres tout à la fois. Bon vivant et homme d’esprit, un autre Diderot, Bernhard tel qu’en lui-même et en ses personnages, grand soliloqueur devant le monde, l’Autriche en particulier, imprécateur, clown et faiseur de mots, compagnon de ce „Neveu“ dont on ne sait s’il est réel ou inventé qui en rappelle un autre. [...] Et incarner Bernhard n’est pas chose aisée.

– („ Der Mann, den es zu spielen gilt: Gentleman-Farmer, Philosoph, Misanthrop, zugleich Voltaire, Schopenhauer und Michel Serres. Bonvivant und Geistesmensch, ein anderer Diderot, ebenso Bernhard selbst wie eine seiner Figuren, großer Monologist vor der Welt, besonders Österreich, Bezichtiger, Clown und Wortfinder, Freund dieses „Neffen“, von dem man nicht weiß, ob er real oder erfunden ist und der uns an einen anderen [Neffen] erinnert...[...] Und Bernhard darzustellen ist keine einfache Sache.“)

Thomas Bernhard, der unter anderem ja auch bekannt dafür war, immer äußerst genau auf seine Garderobe zu achten, nur in den besten Geschäften Wiens einkaufen zu gehen und der in seinen Kleider- und vor allem Schuhschränken peinlichste Ordnung hielt, was Fotos von seinem Haus in Ohlsdorf bezeugen, diesen

Thomas Bernhard als „Gentleman Farmer“ zu zeigen, war mir wichtig, denn in Frankreich herrschte damals noch die Vorstellung, Bernhard wäre ein sich verkriechender Misanthrop, eine tragische Figur, der nur von Krankheit und Tod spricht., so Guinand.

4.4 Vergleich Erzählung - Textfassung für die Bühne

Die Fassung von *Wittgensteins Neffe*, die Patrick Guinand für seine Inszenierung erstellte, umfasst in etwa zwei Drittel der Erzählung. Das Hauptaugenmerk, wobei die Chronologie der Erzählung immer beibehalten wird, liegt in erster Linie auf der Beziehung Paul – Erzähler und dessen Erinnerungen an den verstorbenen Freund, die er sich ins Gedächtnis ruft. Passagen, in denen Thomas Bernhard von seiner eigenen Krankheit, seinem Krankenhaus - Aufenthalt, sofern dieser nicht im Zusammenhang mit Paul steht, oder etwa eine Abhandlung über den Kranken in der Welt der Gesunden, wurden extrem gekürzt, beziehungsweise gänzlich gestrichen. Guinands Fassung beginnt mit Bernhards Aufenthalt auf der Baumgartner Höhe und der Sequenz über den berühmten Professor Salzer, von dem sich der Autor explizit nicht operieren ließ (und der ein Onkel Pauls gewesen sein soll), diese Sequenz ist

aber sehr gekürzt, so dass die Rede sehr schnell auf Bernhards Freund Paul sowie dessen „sogenannte Geisteskrankheit“ und Pauls Aufenthalte in den verschiedenen psychiatrischen Kliniken kommt. Von den Ärzten im allgemeinen sind die psychiatrischen Ärzte laut Bernhard die schlimmsten überhaupt. Eine lange Passage zu Beginn über Thomas Bernhards eigenen Krankheitszustand, seine Zeit auf der Baumgartner Höhe und erste Gehversuche nach der Operation zwischen den verschiedenen Pavillons auf dem Wilhelminenberg, die Beschreibung von Bernhards Zimmergenossen aber auch seine Todesgedanken angesichts seiner Lungenkrankheit wurden gestrichen. Nur die täglichen Besuche, die Thomas Bernhards Lebensmensch Hede Stavianicek dem Autor auf der Baumgartner Höhe abstattet, werden erwähnt. In diesem Zusammenhang scheint auch Paul wieder auf und die Gleichzeitigkeit des Zusammentreffens der beiden Freunde auf dem Wilhelminenberg, das gleichzeitige Ankommen in ihrer „Lebenssackgasse“¹⁷¹. Die folgenden Ausführungen über Pauls Verrücktsein, und die Behauptung, dass Paul verrückt geworden sei, aus demselben Grund aus dem der Erzähler lungenkrank geworden ist, der Vergleich zwischen der Lungenkrankheit und dem Verrücktsein als „Existenzquelle“¹⁷² sowie Pauls „unerschöpflichem Denkvermögen, das er ebenso ununterbrochen aus dem Fenster warf wie sein Geldvermögen“¹⁷³ wurden ebenso beibehalten wie die Familiengeschichte der Wittgenstein, die „ein Jahrhundert [...] Waffen und Maschinen erzeugt [haben], bis sie schließlich und endlich den Ludwig und den Paul erzeugt haben [...]“¹⁷⁴.

Auch Paul als Premierenmacher und seine Liebe zur Musik, „Pauls Kopf, der im Grunde ein Opernkopf“¹⁷⁵ war, mit all seinem Musikwissen fehlen in der Bühnenfassung nicht, allein die Passagen mit Herbert von Karajan (und der Hinweis auf die eigene Bewunderung des Erzählers für Karajan), wurden von Guinand gekürzt. Die gemeinsame Liebe für Musik und Opern Pauls und des Erzählers führt über Auslassung der Passage, in der der Erzähler von seiner Angst berichtet, Paul würde - noch auf der Baumgartner Höhe - plötzlich „in seiner Verrücktenkleidung“¹⁷⁶ unvermutet vor seinem Bett auftauchen und ihn mit einem seiner „Umarmungsanfälle“¹⁷⁷ konfrontieren, direkt zu den Erinnerungen des Erzählers an ihre wortlosen Musikabende im Hof von Nathal, als er und Paul, der sich nach seinen Klinikaufhalten immer zur Erholung in sein Haus an den Traunsee zurückzog, gemeinsam Musik hörten.

¹⁷¹ Thomas Bernhard: Wittgensteins Neffe. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1987. S. 32

¹⁷² ebd. S. 36

¹⁷³ vgl. ebd. S. 38

¹⁷⁴ ebd. S. 44

¹⁷⁵ vgl. ebd. S. 50

¹⁷⁶ ebd. S. 53

¹⁷⁷ ebd. S. 55

Pauls Leidenschaft für Autorennen und Sport fand ebenso wenig Einzug in die Bühnenfassung Guinands wie seine Arbeit bei der Wiener Städtischen Versicherung oder die Beziehung zu seiner Frau Edith. Auch eine weitere Passage über Bernhards Krankheitszustand auf der Baumgartner Höhe sowie das Sterben seines Zimmernachbarn blieben nicht erhalten. Erhalten blieben dagegen Bernhards anekdotische Beispiele für Pauls Verrücktheit (wie dessen Angewohnheit, mehrmals täglich in verschiedenen Cafés immer in verschiedenen Anzügen aufzutauchen, ein Vorfall bei dem bekannten Wiener Schneider Knize, bei dem Paul eines Tages angeblich zwei weiße Fracks bestellt hätte, ohne sich danach daran erinnern zu wollen oder die gemeinsame erfolglose „Jagd“ Pauls und des Erzählers nach der *Neuen Zürcher Zeitung* durch mehrere österreichische Städte) und das letztendlich doch zustande gekommene Treffen der beiden Kranken auf einer Bank auf der Baumgartner Höhe.

Die schon erwähnte Ausführung über den Kranken, der in die Welt der Gesunden zurückkehrt, fand ebenso wenig Einzug in die szenische Adaption wie Pauls begonnene Studie „Gott ist gleich 13“ und dessen erfolglose Bemühungen, diese zu Papier zu bringen. Dagegen erfährt das Theaterpublikum von Pauls Meinung zu Ludwig Wittgenstein („der Verrückteste der Familie“¹⁷⁸), der der Familie Wittgenstein laut Bernhard zeitlebens peinlich ¹⁷⁹ war und vom Unterschied zwischen „Ludwig, der sein Gehirn publiziert und Paul, der sein Gehirn praktiziert“¹⁸⁰ hätte, sowie von einer der Lieblingsbeschäftigungen Pauls und des Erzählers, nämlich von der Terrasse des Sacher aus „die ganze Welt zu bezichtigen“.¹⁸¹

Großen Raum der szenischen Fassung nimmt der Abschnitt der Grillparzerpreisverleihung an Thomas Bernhard und Pauls unterstützende Rolle für den Autor dabei ein. Paul, der die ganze Perfidie der Preisverleihung von Anfang an durchschaut hatte, erklärte Bernhard daraufhin unmissverständlich, er hätte sich von den Politikern „auf den Kopf machen lassen“.¹⁸² Im Gegenzug wurde die zweite Preisverleihung, die Bernhard in seiner Erzählung erwähnt, die Verleihung des österreichischen Staatspreises, gestrichen. Es war, wie Patrick Guinand sagte, aus Gründen der theatralischen Effektivität nicht möglich, beide Sequenzen mit den Preisverleihungen zu behalten und er entschied sich für den Grillparzerpreis aufgrund des sprachlichen Bildes des „sich auf den Kopf machen lassen“.

Großes Gewicht liegt auch auf den Passagen in denen Thomas Bernhard von seiner

¹⁷⁸ ebd. S.103

¹⁷⁹ ebd. S.104

¹⁸⁰ vgl. ebd. S. 45

¹⁸¹ vgl. ebd. S. 99

¹⁸² ebd. S. 114

Melancholie und seiner Einsamkeit angesichts des Verlusts des Freundes spricht. Die Erinnerung an Depression und Selbstmordgedanken, vor denen die Freundschaft zu Paul den Erzähler „bewahrt“ hat, zeigen auch in der szenischen Fassung ein Bild von Thomas Bernhard, das hier nicht nur zynisch und bissig, sondern auch sehr emotional und geradezu gefühlvoll scheint. Dennoch blieben natürlich auch die „Bernhard-typischen Bezichtigungen“ in der szenischen Fassung erhalten, wie etwa sein Hass auf „das tödliche Land“¹⁸³ und der daraus resultierende Zwang, ständig zwischen Wien und Nathal hin – und herzapendeln sowie seine „Kaffeehausaufsuchkrankheit“, die ihn zwang, immer wieder ins Kaffeehaus zu gehen, obwohl er „das Wiener Kaffeehaus immer gehasst“ hat¹⁸⁴.

Der Tod Pauls nimmt gegen Ende – unterbrochen nur von der Erinnerung an die Uraufführung von Thomas Bernhards *Jagdgesellschaft* und der für Bernhard beinahe schon üblichen Attacke gegen das Burgtheater und die Wiener Schauspieler noch einmal breiten Raum ein.

Der Tod ist für Guinand ein Hauptthema der Bühnenfassung („On va vers l’extinction, Bernhard spricht so intensiv über den Tod, das ist eine Kraft des Romans“, wie er dazu sagt). Die Schilderung von Pauls Zustand, als dieser an seinem Lebensende nur noch ein Schatten seiner selbst ist, sowie das Eingeständnis des Erzählers „Sein Grab habe ich bis heute nicht aufgesucht – Jusqu’à maintenant, je ne suis pas encore allé sur sa tombe.“¹⁸⁵ - bilden nicht nur im Original sondern auch in der Bühnenfassung den sehr emotionalen Schluss.

Patrick Guinand sagte über seine Textfassung, er hätte die prinzipiellen Sequenzen der Erzählung behalten, dennoch ist jeder Strich natürlich ein Verlust. Gestrichen wurden von ihm – wie schon erwähnt, unter Beibehaltung der Chronologie - in erster Linie Sequenzen, die seiner Meinung nach zu starke Anspielungen auf österreichische Gegebenheiten beinhalten, die das französische Publikum eventuell nicht verstehen könnte. (Als er in Wien für das Volkstheater die deutsche Fassung von *Wittgensteins Nefte* erarbeitete, stellte er sich die Frage, ob er nicht manche Passagen wieder reintegrieren sollte, hat letztlich aber darauf verzichtet, um die schon erreichte Ausgewogenheit der Inszenierung nicht zu gefährden).

¹⁸³ ebd. S.125

¹⁸⁴ ebd. S.139

¹⁸⁵ Thomas Bernhard: *Wittgensteins Nefte*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1987., S. 164 bzw. Thomas Bernhard: *Le Neveu de Wittgenstein*. traduit de l’allemand par Jean-Claude Hémery, Editions Gallimard, 1985, S. 133

Guinands Arbeitsweise in Bezug auf *Wittgensteins Neffe* unterschied sich im Gegensatz zur „üblichen“ Arbeitsreihenfolge einer szenischen Adaption, wo zuerst die Textfassung erstellt und dann aufgrund dieser Fassung die Inszenierung konzipiert wird, insofern, als Guinand als dramaturgisches Prinzip für die Textfassung schon die künftige szenische Umsetzung im Kopf hatte und daher die szenische „Partitur“ des Spiels und die dramaturgische „Partitur“ zeitgleich erdacht wurden und sich daher gegenseitig bedingten.

Patrick Guinand :

J'ai gardé les principales séquences du roman, notamment celles connues de tous les fans du roman. Dans *Le Neveu de Wittgenstein* tout est bon et toute réduction, toute coupe est une perte, donc au moment de l'adaptation on est dans un dilemme permanent. Toujours en respectant la chronologie du roman et en inventant une partition d'images et de jeu j'ai été obligé de faire le sacrifice de certaines séquences. Par ex: Pour l'efficacité théâtrale je ne pouvais pas garder les deux prix littéraires, ou je n'ai pas trouvé le moyen scénique de garder les deux prix littéraires. J'ai supprimé des moments qui faisaient trop allusion à des personnages ou des lieux typiquement viennois que le public français n'aurait pas compris, et quand j'ai fait le spectacle à Vienne je me suis posé la question de réintégrer des séquences typiquement viennoises, mais finalement j'y ai renoncé parce que le spectacle avait déjà trouvé son point d'équilibre „magique“, et le rajout de nouvelles séquences aurait certainement cassé cet équilibre.

Normalement le travail d'adaptation, c'est un arrangement du texte littéraire selon un principe dramaturgique déterminé. Et cet arrangement devient le texte ou le libretto à mettre en scène. Pour mon travail d'adaptation du *Le Neveu de Wittgenstein*, le principe dramaturgique c'était la vision scénique elle-même. C'est à dire que c'est la partition scénique du jeu qui a commandé l'adaptation textuelle ou plus exactement, les deux partitions, textuelle et scénique, ont été inventées en même temps, simultanément. Bien sûr, j'avais l'ensemble du texte du Neveu en tête, avec les principales séquences importantes, et parallèlement l'ensemble de l'oeuvre théâtrale et romanesque de Bernhard en tête. Donc, je suis parti de la situation initiale - Bernhard seul dans son fauteuil à oreille avec son archet à violon et la colophone, dans le silence, le petit tas de déjections de vers de bois, et l'arrivée de la femme muette. Et j'ai développé cette situation en

gardant la chronologie du texte de Bernhard et en découpant le texte par séquences, en donnant un titre à chaque séquence, qui servait aussi bien à résumer le texte qu'à donner la couleur du jeu.

Die Strichfassung, die Patrick Guinand erstellte, wurde von ihm in verschiedene Abschnitte unterteilt und mit Titeln versehen, diese Titel ergeben sich aus dem Text. Jeder Abschnitt entspricht laut Guinand einer bestimmten Stimmung und ist für die Inszenierung bestimmend.

Die Abschnitte, auf die in Kapitel 5.2.4 noch genauer eingegangen wird, sind im einzelnen:

- 1967, im Pavillon Hermann - *En 1967, au Pavillon Hermann*
- Diese sogenannte Geisteskrankheit - *Cette prétendue maladie mentale*
- Der Lebensmensch - *L'amie vitale*
- Der verrückte Paul - *Paul, le fou*
- Das Vermögen beim Fenster hinauswerfen (Der explodierte Kopf) - *Jeter des trésors par la fenêtre (la tête éclatée)*
- Die Wittgensteins - *Les Wittgenstein*
- Paul, der Premierenmacher - *Paul, le „faiseur de premières“*
- Der Herr Baron - *Monsieur le Baron*
- Besuch in Nathal („Die Rheinische“) - *Visite à Nathal*
- Lob der Konversation - *Eloge de la Conversation*
- Anfälle – *Crises/ Die Frau ohne Schatten und die zwei weißen Fracks – La Femme sans ombre et les deux fracs blancs*
- Auf der Bank – „grotesk, grotesk“ - *Sur le banc – „grotesque, grotesque“*
- Jagd auf die „Neue Zürcher Zeitung“ - *La chasse à la „Neue Zürcher Zeitung“*
- Auf der Terrasse des „Sacher“ - *A la terrasse du „Sacher“*
- Über Ludwig Wittgenstein - *Sur Ludwig Wittgenstein*
- Der Grillparzerpreis - *Le Prix Grillparzer*
- Das tödliche Land - *La mortelle campagne*
- Selbstmord - *Le suicide*
- Jännerkälte - *Dans le froid de janvier*
- Die Kaffeehausaufsuchkrankheit - *Vienne et le syndrome du pilier de café*
- Wien- Nathal- Nathal – Wien
- Der Schatten von Paul - *L'ombre de Paul*
- Burgtheater
- Pauls Tod - *Mort de Paul*

Trotz dieser Einteilung in einzelne Abschnitte zeigt die Inszenierung nicht „Bild nach Bild“, sondern einen kontinuierlichen Gedankenfluss des Erzählers, ebenso wie in Bernhards Text. - „Eine Kontinuität von der Einsamkeit in die Einsamkeit.“ (Guinand)

Zusammenfassend kann man also sagen, dass die Textfassung Patrick Guinands für die szenische Adaption von *Wittgensteins Neffe* sich in erster Linie auf Paul und die Beziehung, die der Erzähler zu seinem Freund Paul hat, konzentriert. Durch die Streichung mancher Sequenzen, die den Erzähler Thomas Bernhard betreffen, ergibt sich ein zwar nicht anderes, aber auf die Freundschaft der beiden Männer und die Einsamkeit des Erzählers nach Pauls Tod konzentriertes Bild, beziehungsweise eine szenische Fassung, die noch mehr auf den Tod fokussiert ist, als die Erzählung Bernhards.

4.5 Die Figur der stummen Frau in der szenischen Adaption von *Wittgensteins Neffe*

Als Besonderheit in der Bearbeitung von *Wittgensteins Neffe* durch Patrick Guinand erscheint die stumme Frau, eine Rolle, die im Text Thomas Bernhards nicht vorkommt, die aber für Patrick Guinand sehr stark mit Thomas Bernhard selbst und seinem Leben zusammenhängt.

Als Patrick Guinand Thomas Bernhard in dessen Haus in Ohlsdorf getroffen hatte, fungierte ihm die – mit Thomas Bernhard gemeinsam aus Wien soeben angekommene – Grete Hufnagl als Fürsprecherin und Vermittlerin. Bei dem folgenden Gespräch blieb sie anwesend, ohne auch nur ein Wort zu sagen.

Grete Hufnagl assiste à l'entretien, près du fauteuil à oreilles. Fascinée à l'évidence par Bernhard, soumise, martyrisée, préposée d'office aux déjections desdits vers de bois. Consentante. Rebelle, mutine aussi. Plus tard, après avoir quitté Bernhard, me guidant sur la route du retour, elle me parlera aussi de „l'amie vitale“, Hedwig Stavianicek, disparue l'année précédente.¹⁸⁶

- („Grete Hufnagl war bei dem Gespräch anwesend, neben dem Ohrensessel. Offensichtlich von Bernhard fasziniert, gehorsam, gequält, automatisch für den sogenannten Holzwurmdreck zuständig. Zustimmend. Rebellisch, auch schelmisch. Später, nachdem ich Bernhard verlassen habe, wird sie, während sie mir den Rückweg zeigt, von Bernhards „Lebensmenschen“ Hede Stavianicek, erzählen, die im Jahr davor gestorben war.“)

¹⁸⁶ Patrick Guinand: „Le Neveu de Wittgenstein mis en scène“. in: Thomas Bernhard: Ouvrage dirigé par Pierre Chabert et Barbara Hutt Minerve, 2002, S.330

Diese für Thomas Bernhard sowohl in seinen Werken als auch in seinem Privatleben so typische Konstellation – eine scheinbar ergebene Frau in der Rolle als stumme Zuhörerin - wollte Guinand auch in seiner Inszenierung deutlich machen und damit dem monologisierenden Erzähler eine Partnerin zur Seite geben, ganz so, wie er Grete Hufnagl in Ohlsdorf erlebt hatte.

Eine Partnerin, die scheinbar ergeben alle Gedankensprünge, alle Stimmungen und auch alle Stimmungsschwankungen des Erzählers erträgt. Die immer zur Stelle ist, wenn sie gebraucht wird und jederzeit bereit ist, wieder zu gehen, wenn der Erzähler alleine mit seinen Erinnerungen an den toten Freund bleiben möchte. Eine Partnerin, die mitdenkend, mitfühlend, mitspürend ist, was der Erzähler im Moment gerade benötigt und dabei stets schweigsam bleibt.

„Das Stumme, das Nicht-Sprechen-Können, das Untertänige der Frau ist typisch für Thomas Bernhards Frauenfiguren.“, wie Patrick Guinand sagt.

An dieser Stelle möchte ich einen kurzen Exkurs zum Thema „Das Frauenbild bei Thomas Bernhard“ einfügen, um den Hintergrund der Figur der stummen Frau näher zu erläutern.

4.5.1 Das Frauenbild bei Thomas Bernhard

Ohne zu weit in die Psychologie abzuschweifen, kann man dennoch behaupten, dass Thomas Bernhards Frauenbild nicht zuletzt durch seine Familienkonstellation geprägt wurde. Schon Bernhards Großvater, der Dichter Johannes Freumbichler, den er immer als seinen ersten Lehrmeister bezeichnet hatte und den er zeit seines Lebens liebte und verehrte, fiel durch seine negative Haltung gegenüber den Frauen in seinem Umfeld auf, und das, obwohl gerade er davon profitierte, dass sich sowohl seine Frau als auch seine Tochter für ihn und seine schriftstellerischen Ambitionen geradezu aufopferten.

In *Der Keller* berichtet Bernhard von dieser zwiespältigen Eigenschaft seines Großvaters, die ihm schon als Kind aufgefallen ist:

Die Gutmütigkeit meines Großvaters hatte ihre Grenzen, und, seine Arbeit betreffend, pardonierte er nichts, und wir alle haben den absoluten Tyrannen in ihm oft zu spüren bekommen. [...] Er konnte, vor allem, gegen seine Frau, meine Großmutter, und gegen meine Mutter, seine Tochter, von einer geradezu vernichtenden Härte und Schärfe sein.¹⁸⁷

¹⁸⁷ Thomas Bernhard: *Der Keller*. Residenz, Salzburg, 1976, S. 73f

Dieses negative Frauenbild des Großvaters findet sich auch in den Werken Thomas Bernhards wieder: Die Frau, unfähig zu höherer geistiger Beschäftigung, als permanentes Hindernis im Leben eines sogenannten Geistesmenschen ist eine Konstante bei Bernhard. Seine Geistesmenschen fliehen aus der Gesellschaft und der Natur, um sich ganz ihren Studien widmen zu können, sie ziehen sich in einen Turm wie Montaigne, einen Kegel oder ein Kalkwerk zurück.

Wendelin Schmidt-Dengler bezeichnet Bernhards Protagonisten, die sich in die Isolation zurückziehen, treffenderweise als „Verramellungsfanatiker“, ein Wort, das Bernhard in *Der Untergeher* übrigens selbst geprägt hat.¹⁸⁸ Aber schließlich scheitern alle diese Geistesmenschen dennoch, nicht zuletzt auch daran, dass sie vermeintlich von ihren Frauen, Lebensgefährtinnen oder Schwestern an ihren Studien gehindert werden. Nicht nur die Natur stellt sich als feindliches Hindernis dar, auch die Frauen an ihrer Seite gehören zu den chronischen Bedrohungen eines jeden Bernhard'schen Geistesmenschen.

An eine Freundin und an Geistesambitionen ist nicht zu denken.
Entweder ich habe eine Freundin, oder ich habe Geistesambitionen,
beides zusammen ist unmöglich.¹⁸⁹

Die Frau als Bedrohung der geistigen Studien: während der Mann, der Geistesmensch, sich seinen künstlerischen oder wissenschaftlichen Studien widmet, fällt vielen Frauen bei Bernhard die Rolle der stummen ZuhörerIn, der schweigenden Dienerin, zu. Als Beispiel wären hier etwa der Fürst Saurau in *Verstörung* (der immer ein schlechtes Gewissen hat, wenn es ihn zu den Frauen, seinen Schwestern und Töchtern, zieht, die, von ihm meist unbeachtet, in den unteren Geschossen seiner Burg wohnen, während er „oben“ arbeitet) oder Konrad im *Kalkwerk* (dessen Verhältnis zu seiner verkrüppelten Frau aus ständiger gegenseitiger Demütigung, immer zwischen Haß und Liebe, besteht, und schließlich sogar im Mord Konrads an seiner Frau gipfelt) zu nennen. In den Theaterstücken wären dies etwa der alles beherrschende Bruscon in *Theatermacher*, (der seine ganze Familie unterdrückt und dessen Frau, um sich dem Despoten zu widersetzen, permanent in diverse Krankheiten flüchtet), oder die fast stumme Dienerin Frau Frölich in *Der Weltverbesserer*, um nur einige Beispiele zu nennen.

Aber nicht immer sind nur die Männer die Unterdrücker und die Frauen die Unterdrückten, es gibt ebenso Stücke von Thomas Bernhard, in denen Frauen die Rolle des Tyrannen innehaben, wie die Mutter in *Am Ziel*, die durch ihr andauerndes

¹⁸⁸ Andrea Eder: Thomas Bernhard und die französische Literatur, Dipl. Univ. Wien, 1999, S. 36

¹⁸⁹ Thomas Bernhard: Beton. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1988, S. 41

Reden und ihre despotische Art mit ihrer Tochter umzugehen, diese zum Schweigen bringt oder „die Gute“ in *Ein Fest für Boris*. Was jedoch allen diesen Figuren gemeinsam ist, ist die Machtstruktur zwischen Herrscher und Beherrschten. Ehen, Beziehungen und gemeinsame Lebenssituationen bei Bernhard stellen sich hauptsächlich als Zweckgemeinschaften dar, die auf Gewohnheit und dem „Aufeinander-angewiesen-sein“ basieren. Innerhalb dieser Strukturen gibt es ein Machtgefälle zwischen dem „Tyrannen“ und dem „Opfer“, sehr oft zeichnet sich das vermeintliche Opfer eben wiederum durch Verweigerung aus und stellt so das Machtverhältnis zumindest immer wieder für kurze Zeit in Frage.

Diese „schweigsamen Figuren/ Opfer“ sind machtvoller als die wortgewaltigen, bei denen man manchmal das Gefühl nicht los wird, als würden sie um ihr Leben reden.¹⁹⁰

Dies schreibt Verena Haller in ihrer Diplomarbeit zum Thema „Das Bild der Frau in ausgewählten Theaterstücken Thomas Bernhards“.

In dem Stück *Der Weltverbesserer*, um nur ein Beispiel zu nennen, zieht sich die Frau vor ihrem Mann immer wieder in ihr „Revier“, in die Küche zurück, nicht ohne immer wiederzukommen und ihren Mann durch ihre Verweigerungen, die zwar nur im kleinen liegen, aber dennoch ihre Wirkung nie verfehlen, zu ärgern, eine Verhaltensweise, die auch die stumme Frau in Patrick Guinands Inszenierung zeigt.

Wichtiger als die wenigen Sätze sind ihre sprachlosen Akte des Widerstandes gegen einen greisen Ausbeuter von Mann, der sie herumkommandiert, demütigt, ihr gleich danach mit weinerlicher Entschuldigung lästig wird.¹⁹¹

So zeichnet Rolf Michaelis die Figur der Frau des Weltverbesserers.

Darin zeigt sich eine Grundkonstellation in den Werken Bernhards: Monologisierende Figuren, oft despotisch, werden mit schweigenden Zuhörer/ innen konfrontiert, die auf ihre Sprechakte mit eindeutigen Handlungsweisen reagieren.

Diese furchtbaren stummen Rollen
diese fortwährend schweigenden Charaktere
die gibt es ja auch in der Wirklichkeit
Der eine redet der andere schweigt
er hätte vielleicht vieles zu sagen
aber es ist ihm nicht erlaubt
er muß diese Überanstrengung durchhalten
Wir bürden dem Schweigenden alles auf¹⁹²

Die Mutter in *Am Ziel*

¹⁹⁰ Verena Haller: Das Bild der Frau in ausgewählten Theaterstücken Thomas Bernhards. Diplomarbeit, Univ. Wien, 1992, S. 97

¹⁹¹ Rolf Michaelis: „Kunstkrüppel und Übertreibungsspezialisten“ in Text und Kritik: Thomas Bernhard, Heft 43, 1982, S. 25-45, vgl. Haller, Anm. 188, S. 71

¹⁹² Thomas Bernhard: Am Ziel. in: Thomas Bernhard Stücke 3 Suhrkamp, Frankfurt, 1988, S.357

An dieser Stelle darf nicht unerwähnt bleiben, dass Thomas Bernhard auch in seinem Privatleben oft von einer nicht unbeträchtlichen Anzahl von Frauen umgeben war, die ihm als Freundinnen, Reisebegleiterinnen und als (stumme?) Zuhörerinnen zur Seite standen. Abgesehen von seinem Lebensmenschen Hede Stavianicek, die allerdings, vielleicht als einzige, keineswegs eine schweigsame, sondern sehr oft auch streitbare Partnerin war, waren da „aus dem engsten Kreis der bewährten Verehrerinnen“, wie sich Rudolf Brändle erinnert, nicht nur die schon erwähnte Grete Hufnagl, sondern auch

die Bühnenbildnerin Annemarie Hammerstein-Siller, die seinerzeit die Tonhof-Produktionen ausgestattet hatte, die Hamburger Pianistin Ingrid Bühlau, die zur selben Zeit wie Bernhard am Mozarteum studiert hatte, oder Gerda Maleta, die Frau des damaligen Nationalratspräsidenten [...].¹⁹³

4.5.2 Die Figur der stummen Frau in der szenischen Adaption von *Wittgensteins Neffe II*

Ganz im Sinne dieses Bildes der stummen Frau zeichnete Patrick Guinand also die Partnerin des Erzählers in *Wittgensteins Neffe*. Eine Lebensgefährtin oder Hausgenossin, die dienend zur Verfügung steht, scheinbar immer zur Stelle, wenn sie gebraucht wird, auf die winzigsten Anzeichen, auf den kleinsten Blick reagierend, aber dennoch manchmal eigenwillig, aufbegehrend, keinesfalls ohne eigene Persönlichkeit. Patrick Guinand sagte zu seiner Figur:

Die Frau ist eine durchkomponierte Figur. Alle Handlungen, alle Bewegungen ergeben zusammen einen durchkomponierten Ablauf. Das Stumme, das Nicht-Sprechen-Können, das Untertänige der Frauenfigur ist ja typisch für Thomas Bernhards Frauenfiguren. Das war interessanterweise für Hasija Boric (die stumme Frau in der Wiener Volkstheater-Fassung) sehr schwer. Sie als Serbin, die aus einer Region kommt, in der dieses Frauenbild, das demütige, dienende, ja sehr vertraut ist, wollte am meisten dagegen aufbegehren. Einzige Möglichkeit zur Verständigung für die Frau ist das Husten. Es gibt einen Moment, in dem die Frau während der „Rheinischen“ zum Erzähler geht und etwas sagen will, es aber vor Aufregung nicht schafft, es kommt nur Husten heraus, und sie sich dann aus Enttäuschung wieder

¹⁹³ Rudolf Brändle: Zeugenfreundschaft. Erinnerungen an Thomas Bernhard. Residenz Verlag, Salzburg, Wien, 1999, S. 108

zurückzieht. Das Husten ist natürlich eine Anspielung auf die Mutter im Theatermacher.

Eigentlich ist der sogenannte Monolog des „Ich –Erzählers“ als Dialog zwischen dem ewigen Redner und der Nicht-Sprechenden aufgebaut. Sie ist immer oder fast immer da und er spricht für sie oder für sie und für sich selbst oder umgekehrt: erst für sich selbst und nebenbei auch für sie. Als ob sie die Ursache oder der Vorwand der Sprache des Redners wäre. Darauf aufbauend war es möglich, eine „szenische Zweisamkeit“, einen Dialog zu schaffen.

Auch der Regisseur Jean-Pierre Vincent sagte zu dem Stichwort „Monolog als Dialog“ bei Bernhard:

Bernhards Monolog ist in Wirklichkeit ein Dialog, der den Tschechowschen Dialog auf die Spitze treibt. Tatsache ist, dass nur eine Figur spricht und es sollte deutlich gemacht werden, warum die anderen nicht sprechen. Einer ist da, der das Wort ergreift und es nicht wieder loslässt und aus irgendeinem Grund haben die anderen ein Interesse daran, es nicht wieder aufzugreifen.¹⁹⁴

Eine Auffassung zu Bernhards Stücken, die auch Wendelin Schmidt-Dengler bestätigt:

Seine Theaterstücke sind endlose Monologe. Eine Hauptfigur steht auf der Bühne und meistens eine andere, die schweigt. Und Bernhard hat es als einer der wenigen verstanden, dieses Schweigen zu einem der wesentlichen dramatischen Momente zu machen. [...]. In seinem Stück *Vor dem Ruhestand*, in dem er die Persistenz des Nationalsozialismus in der Figur des Lagerkommandanten Höller markant dargestellt hat, gibt es eine verkrüppelte Schwester, die auch die ganze Zeit schweigt. „Durch dein Schweigen“, sagt der Lagerkommandant, „hast du uns vernichtet.“ Und so haben die schweigenden Figuren eine ganz besondere dramaturgische Funktion und das mag die hohe Kunst der Regisseure sein, diese schweigenden Figuren auch richtig auf die Bühne zu bringen.¹⁹⁵

Diesen so aus dem Monolog des Erzählers und dem Schweigen bzw. den gestischen Reaktionen der hinzugekommenen Figur der stummen Frau entstandenen Dialog, hat Patrick Guinand in seiner szenischen Adaption von *Wittgensteins Neffe* auf die Bühne gebracht.

¹⁹⁴ Kontinent Bernhard. Zur Thomas Bernhard Rezeption in Europa. Bayer, Wolfram (Hrsg.), unter Mitarbeit von Claude Porcell. Böhlau. Wien, Köln, Weimar, 1995, S. 492

¹⁹⁵ Wendelin Schmidt-Dengler über Thomas Bernhard in der Ö1-Reihe „Literarische Außenseiter“, Sendung vom 5.8.2007, Ö1, WH am 9.9.2008, Ö1, „In memoriam Wendelin Schmidt-Dengler“

V. Zur Inszenierung von *Wittgensteins Neffe*

5.1 Allgemeines zur Inszenierung von *Wittgensteins Neffe*

Die Premiere von *Wittgensteins Neffe* fand am 18. Jänner 1991 in der Maison des Arts in Créteil/ Paris in der Inszenierung von Patrick Guinand mit Jean-Marc Bory und Huguette Faget statt. Es folgte, wie in Frankreich üblich, eine Tournee durch die Städte der koproduzierenden Theater: Lyon, Montpellier, St. Etienne, danach gab es noch einige Vorstellungen in Vororten von Paris.

Als der italienische Schauspieler Umberto Orsini, so Patrick Guinand, in *Le Monde* von dieser erfolgreichen Produktion las, wollte er die Inszenierung für sich nach Italien übernehmen, und so kam zu einer der letzten Vorstellungen in der Umgebung von Paris („nach einer Anreise von einer Stunde im Taxi – nichts ist leicht mit Bernhard“) der Verwaltungsdirektor des Teatro Eliseo in Rom, Nunzio Meschieri. Dieser war, obwohl er kein französisch sprach, so begeistert, dass er die Inszenierung sofort für Rom übernommen hat.

Umberto Orsini, ein Star des italienischen Theaters, wollte die erfolgreiche französische Inszenierung detailgetreu beibehalten.

Die Premiere der italienischen Fassung mit Umberto Orsini und Valentina Sperlí fand am 24. Februar 1992 im Teatro Piccolo Eliseo in Rom statt, gefolgt von einer Tournee durch verschiedene italienische Städte mit über 100 Vorstellungen. (70 in Rom, 40 bei der 1. Tournee). Danach folgten Reprisen in Modena (2001), Mailand (2002) und Palermo (2004) mit Elisabetta Piccolomini als stummer Frau.

Zu Umberto Orsinis fünfzigjährigem Bühnenjubiläum fand vom 26. April bis 20. Mai 2007 die bislang letzte Wiederaufnahme von *Il Nipote di Wittgenstein* im Piccolo Teatro Eliseo in Rom statt.

Über die Arbeit von Patrick Guinand in der Internationalen Thomas Bernhard Gesellschaft kam der Kontakt zum Volkstheater in Wien zustande. Hier hatte am 29. März 2001 die deutsche Fassung mit Toni Böhm und Hasija Boric im Volkstheater Wien Premiere.

Alle drei Fassungen dauern circa eine Stunde und 30 Minuten.

Da sich die folgende Analyse in erster Linie auf die von den jeweiligen Theatern produzierten Videomitschnitte bezieht, kann die Dauer der Vorstellungen nur anhand der Videomitschnitte angegeben werden: das Video der französischen Fassung hat eine Länge von 1h 25,40 min. (inklusive Applaus), das der italienischen eine Länge von 1h 30,57 min. (inkl. Applaus), und das der deutschen eine Länge von 1h 25,05 min. (inkl. Applaus).

5.2 Inszenierungsanalyse

Als Grundlage dieser Analyse fungierte im Großen und Ganzen Erika Fischer-Lichtes Buch *Semiotik des Theaters*, hier in erster Linie der dritte Band *Die Aufführung als Text*. Das von Fischer-Lichte sogenannte „Sequenzprotokoll“ wurde allerdings durch einen „Stückablauf“, basierend auf der Sequenzeinteilung des Regisseurs Patrick Guinand, ersetzt.

Als Rezeptionsmaterial fungierten die Videomitschnitte der Aufführungen aus der Maison des Arts Créteil, dem Teatro Piccolo Eliseo in Rom und dem Wiener Volkstheater, die die Theater hausintern herstellten. Leider wurden die Videos mit den Jahren qualitativ schon ziemlich schlecht, einzig der Videomitschnitt des Wiener Volkstheaters kann von der Bildqualität her als akzeptabel gelten.

Die folgende Analyse bezieht sich ausschließlich auf die Videomitschnitte der drei Aufführungen aus der Maison des Arts Créteil/ Paris von der Vorstellung vom 30. Jänner 1991, aus dem Teatro Piccolo Eliseo von der Vorstellung am 21. April 1992 und aus dem Wiener Volkstheater von der Vorstellung am 11. April 2001.

Weiters fungierten als Rezeptionsdokumente meine Aufzeichnungen von der Aufführung der Wiederaufnahme von *Il Nipote di Wittgenstein* im Teatro Piccolo Eliseo am 26. April 2007 mit Umberto Orsini und Elisabetta Piccolomini in Rom.

Als weiteres Material standen mir die Aufzeichnungen aus den schon erwähnten Gesprächen mit Patrick Guinand zur Verfügung, sowie Fotomaterial und Zeichnungen, die mir von Patrick Guinand zur Verfügung gestellt wurden und die Probenaufzeichnungen der Regiehospitalantin Natalie Royer, wobei diese Materialien natürlich keineswegs Anspruch auf Vollständigkeit erheben.

Bei der Analyse der Szenografie, also des Zusammenwirkens von Raum, Bild und Licht, beziehe ich mich in erster Linie auf meine Eindrücke von der Aufführung am 26. April 2007 in Rom, da für eine derartige Analyse die Bildqualität der Videos leider nicht ausreichend genug ist.

5.2.1 Zeichen des Raumes: Szenografie / Raumkonzeption, Bühnenbild ¹⁹⁶

La scène est à Ohlsdorf – Obernathal. A l’abri dans sa ferme-forteresse, comme Montaigne dans sa tour, Thomas Bernhard est chez lui. La pièce est „froide et blanche“, cela va de soi, impeccablement entretenue, fanatisme de la perfection oblige. Protection des bronches, du souffle, aussi. Les murs affirment une certaine rotundité, comme ceux du Großer Kuhstall, la grande étable réamenagée, à gauche en

¹⁹⁶ zu den Requisiten: vgl. Abb. 8

entrant à Nathal. En affinité induite, bien sûr, avec la circularité de la parole bernhardienne. Le parquet est ciré à l'extrême, jusqu'au moindre grain de poussière évacué. Bernhard est dans son fauteuil à oreilles. À ses cotés, dévouée, admirative, et forcément muette, rebelle parfois, tussive aussi, celle qui a pris dans la vie de Bernhard une partie de la place de „l'amie vitale“.¹⁹⁷

So beschreibt Patrick Guinand den Beginn seiner Inszenierung und diese Beschreibung entspricht exakt dem Anfangsbild¹⁹⁸.

In einer frontalen Bühnensituation, ohne Vorhang, mit anfangs kaltem, weißem Licht, sehen wir einen halbrunden Raum mit weißen Wänden und glänzendem Holzfußboden. (Im Volkstheater Wien wurde aus Budgetgründen auf den Holzboden verzichtet, stattdessen beließ man den schwarzen Bühnenboden).

Im rechten Drittel steht ein heller Ohrensessel, daneben eine Stehlampe mit weißem Schirm, vorne links ein grün bespanntes Ledersofa, im Hintergrund eine Art Tisch, der sich später als so etwas wie ein „Musikmöbel“ herausstellen wird.

In der Rückwand gibt es einen versteckten Schrank, der zu Beginn noch geschlossen und daher nicht sichtbar ist, in der rechten Seitenwand ist ein Fenster, in der linken Seitenwand gibt es eine Türe. Diese Türe ist die einzige Möglichkeit eines Auftritts oder Abgangs, da der Erzähler aber während des ganzen Stücks auf der Bühne bleibt, wird die Türe nur von der stummen Frau genutzt.

Diese Bühnensituation, bis auf den Schrank und das Musikmöbel, die im Lauf des Spiels geöffnet und benützt werden, bleibt während des ganzen Stücks erhalten und ändert sich nicht.

Beinahe alle diese Elemente (bis auf das Musikmöbel) sind Referenzen an Möbelstücke aus Thomas Bernhards Haus in Ohlsdorf und sollen so zeigen, dass die Szene bei dem Erzähler zu Hause stattfindet.

Der Ohrensessel¹⁹⁹ etwa war ein typisches und äußerst präsenten Möbelstück im Haus Thomas Bernhards, der sich selbst ja auch als Sammler von Ohrensesseln bezeichnete.

Ebenfalls eine Anlehnung an Bernhards Haus in Obernathal sind die runden, weißen Wände, eine Reminiszenz an den umgebauten, ehemaligen Kuhstall, in dem die Wände diese runde weiße Form aufweisen.²⁰⁰

Auch das grüne Sofa und die Stehlampe neben dem Ohrensessel sehen aus wie in Thomas Bernhards Haus. Patrick Guinand erzählte, er hätte dem Bühnenbildner Fotos

¹⁹⁷ Patrick Guinand: „Le Neveu de Wittgenstein mis en scène“, in: Pierre Chabert u. Barbara Hutt (Hrsg.): Thomas Bernhard, Minerve, 2002., S.331

¹⁹⁸ siehe Abb. 9

¹⁹⁹ vgl. Abb. 10 ,11

²⁰⁰ vgl. Abb. 12

von Thomas Bernhards Inneneinrichtung gezeigt, um die Möbelstücke möglichst exakt nachbauen zu können.

Patrick Guinand:

Das Sofa ist eine Reproduktion aus Bernhards Haus in Ohlsdorf – es gibt Fotos von Thomas Bernhard²⁰¹ auf einem Sofa sitzend, wo er den Fotograf ganz frontal schaut. Ich habe das Sofa ähnlich bauen lassen und genau so positioniert, frontal, diese Frontalität habe ich in der Inszenierung in bestimmten Momenten klar behauptet. Diese Radikalität war für mich klar. Generell versuche ich immer, radikal wenig, sparsam, aber ganz bedeutsame Zeichen zu setzen. Es ist mein Prinzip, nicht mit der Metapher zu arbeiten, sondern mit der Metonymie.²⁰²

Es ist immer das Ziel, das Element zu finden, das das Ganze bedeutet. Es ist zwar schwieriger, so zu arbeiten, aber es ist wunderbar, weil das Zeichen stärker, konzentrierter ist (und es erlaubt dem Zuschauer, seine Imagination frei zu entwickeln).

Alle diese Elemente sind grundsätzliche Elemente aus dem Universum von Thomas Bernhard, wir sind also in der Stimmung von Bernhard.

Der Kleiderschrank zum Beispiel, der in der Wand versteckt ist und den man am Anfang nicht sieht, ist für mich ein Zitat von allen Schränken von Bernhard, den Kleiderschränken und Schuhschränken²⁰³, besonders auch ein Zitat der Schuhkammer in *Die Ursache*.

Es ist ein ästhetisches Mittel, den Raum so leer wie möglich zu halten. Im Schrank gibt es natürlich die Schuhsammlung, die typisch für Thomas Bernhard ist, aber auch die Kleidung – ein Teil fürs Land, ein Teil für die Stadt, ebenfalls symbolisch für Thomas Bernhard und sein Pendeln zwischen Ohlsdorf und Wien.

Diese von Patrick Guinand erwähnte Schuhkammer aus *Die Ursache* erhält auch im Zusammenhang mit der Musik besondere Bedeutung: Als Thomas Bernhard als Schüler in Salzburg im Internat lebte, so schreibt er in *Die Ursache*, und einsam und verletzt war, ja, sich sogar mit Selbstmordgedanken plagte, zog er sich mit seiner Geige in die Schuhkammer zurück, da dies der einzige Ort war, an dem er alleine sein und Geige üben konnte.

In der Schuhkammer ist er allein mit sich selbst und allein mit seinem Selbstmorddenken, das gleichzeitig mit dem Geigenüben einsetzt. So ist ihm der Eintritt in die Schuhkammer, die zweifellos der fürchterlichste Ort im ganzen Internat ist, Zuflucht zu sich selbst, unter dem Vorwand, Geige zu üben, [...]. Diese Übungsstunde auf der Geige in der beinahe vollkommen finsternen Schuhkammer [...] war ihm die einzige Fluchtmöglichkeit.²⁰⁴

Die Geige, die Thomas Bernhard in *Die Ursache* Zutritt in die Schuhkammer verschaffte – „[...] und die Geige war ja auch mein kostbares Melancholieinstrument

²⁰¹ siehe Abb. 13-15

²⁰² In der Rhetorik ist die Metapher ein Bild für ein anderes;
Metonymie: = pars pro toto, ein Detail für das Ganze

²⁰³ siehe Abb. 16,17

²⁰⁴ Thomas Bernhard: *Die Ursache*. dtv, München 1977, S 14f

gewesen [...] ²⁰⁵ – findet auch bei Guinand Einzug auf die Bühne. Der Erzähler benützt die Geige auch in der Inszenierung als sein „Melancholieinstrument“, in besonderen Momenten der Erinnerung an Paul.

Auffallend ist, dass das Instrument, das der Erzähler auf der Bühne in den Händen hält, eine $\frac{3}{4}$ Geige, eine Kindergeige wie in *Die Ursache* ist. (Die echte Geige des Schülers Bernhard wurde bei einem Bombenangriff auf die Stadt Salzburg im 2. Weltkrieg zerstört).

Die weißen Wände mit ihrer halbrunden Form sind nicht nur ein Zitat der Wände in Thomas Bernhards Haus, sie stehen (auch für Bernhard selbst) symbolisch für Thomas Bernhards' Schreiben: Im Interview „Drei Tage“, das er Ferry Radax 1971 in Hamburg für einen Fernsehfilm gegeben hatte, sagte er:

Mein Haus ist auch eigentlich ein riesiger Kerker. Ich habe das sehr gern. Möglichst kahle Wände. Es ist kahl und kalt. Das wirkt sich auf meine Arbeit sehr gut aus. [...] Manchmal kommt mir vor, dass die einzelnen Kapitel in einem Buch so wie einzelne Räume in diesem Haus sind. Die Wände leben, die Seiten sind wie Wände, und das genügt. Man muss sie nur intensiv anschauen. Wenn man eine weiße Wand anschaut, stellt man fest, dass sie ja nicht weiß, nicht kahl ist. Wenn man lang allein ist, sich an das Alleinsein gewöhnt hat, im Alleinsein geschult ist, entdeckt man überall dort, wo für den normalen Menschen nichts ist, immer mehr. An einer Wand entdeckt man Risse, kleine Sprünge, Unebenheiten, Ungeziefer. Es ist eine ungeheure Bewegung an den Wänden. Tatsächlich gleichen Wand und Buchseite sich vollkommen. ²⁰⁶

Das einzige Bühnenelement, das nicht direkt aus Thomas Bernhards Umfeld entnommen ist, ist das Musikmöbel, aber Guinand sagte, er brauchte ein Möbelstück, wo die Musik herkommt und er wollte keine übliche Stereoanlage:

Ein Möbelstück, in dem man Schallplatten abspielen kann und in dem auch die Geige und die verschiedenen Bögen aufbewahrt werden können, eine Art „Schatzkammer“, wo das kostbare Melancholieinstrument, die Geige, liegt.

Ein weiteres wichtiges Bühnenelement für Guinand ist das Fenster:

Evidemment dans le décor, il y a un élément très important, la fenêtre, ouverte ou fermée, comme signe de la clôture d'espace. Thomas Bernhard vit dans un espace clos, les personnages de Bernhard vivent aussi dans des espaces clos, mais Bernhard a besoin d'ouvrir la fenêtre pour laisser passer l'air, la pensée, la musique. Et évidemment - la compagne muette, qui a remplacée le "Lebensmensch", veut toujours

²⁰⁵ ebd. S. 53

²⁰⁶ Schmied, Erika und Wieland (Hrsg.): Thomas Bernhards Häuser. Text: Wieland Schmied, Fotografie: Erika Schmied, Residenz Verlag. Salzburg, Wien, 1995, S. 10

fermer la fenêtre, parce qu'elle a peur qu'il prenne froid ou qu'il se suicide, qu'il se jette par la fenêtre.
Et le thème de la fenêtre ouverte ou fermée est aussi un thème récurrent dans l'oeuvre de Bernhard. Et particulièrement dans *Le Neveu de Wittgenstein* avec cette fameuse séquence sur la folie de Paul qui jette les trésors de sa tête par la fenêtre.

5.2.2 Das Licht

Zu Beginn ist die Bühne leer, die Szene ist in helles, kaltes Licht getaucht. Nach einem kurzen Black sieht man den Erzähler im Ohrensessel sitzen.

Die Lichtstimmungen gehen relativ fließend ineinander über, nur selten gibt es einen harten Wechsel zwischen „realistischem“ und theatralischem Licht, zwischen Kälte und „natürlichem“ Licht.

Patrick Guinand:

On commence avec la lumière froide. Il y a deux sources de chaleur, c'est la cuisine. (là d'où vient la femme). L'autre source, c'est l'armoire. Les deux lieux de vie.

Es gibt also zwei Wärmequellen: von dort, wo die Frau herkommt, wenn die Türe offen ist, kommt warmes Licht von draußen links und aus dem Kleiderschrank - die beiden Lebensquellen sozusagen spenden das warme Licht.

Zweimal wirft der Erzähler an den Wänden deutliche, übergroße Schatten: Das erste Mal, als er sich an Pauls Idee, *Die Frau ohne Schatten* am Traunsee aufzuführen, erinnert, das zweite Mal erscheint der Schatten an der Wand, als der Erzähler an den sterbenden Paul denkt, der, noch durch Wien gehend, „in den letzten Monaten seines Lebens tatsächlich nur noch ein Schatten von einst“²⁰⁷ war. („L'ombre de Paul“).

Teilweise finden sehr theatralische Lichtwechsel, zwischen kalt und warm, statt, die meiner Meinung nach manchmal zu gewollt theatralisch wirken, zu „künstlich bewusst“, allerdings scheinen diese harten Lichtwechsel beim Betrachten des Videos wesentlich extremer als bei der tatsächlichen Aufführung.

²⁰⁷ Thomas Bernhard: Wittgensteins Neffe. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1987, S. 147

5.2.3 Musik und Geräusche

Musik war für Thomas Bernhard in beinahe allen seinen Werken ein wichtiges Element, nicht selten werden bei ihm Emotionen mit Musik gleichgesetzt und immer wieder werden in seinen Texten Musikstücke zitiert, die die Protagonisten in bestimmten Stimmungen hören, über die die Geistesmenschen Studien verfassen wie Rudolf in *Beton* über Mendelssohn-Bartholdy oder - im extremsten Falle, an denen sie sich „abarbeiten“ wie Caribaldi in *Die Macht der Gewohnheit* am Forellenquintett von Schubert.

Bernhard bietet seinen Leserinnen und Lesern als Signum für Gefühle und Gedanken konkrete musikalische Werke an. Obwohl – oder gerade weil dabei lediglich lapidar einzelne Titel, Komponisten oder Interpreten genannt werden, entsteht eine ganz eigene Form der Teilhabe: wir können uns ohne voyeuristisches Kamera-Auge, aber mir offenem Ohr, in diese wort- und blicklose Vertrautheit einblenden. „Ich wusste, was für eine Platte ich aufzulegen hatte, um ihn in die richtige Stimmung zu versetzen.“²⁰⁸

Und auch in *Wittgensteins Neffe* spielen die Musik, Pauls Musikalität und sein Opernfanatismus, in der Freundschaft zwischen Paul und Thomas Bernhard eine entscheidende Rolle.

In der szenischen Umsetzung von *Wittgensteins Neffe* wird von Patrick Guinand nicht nur das Licht, sondern auch der Ton spärlich und gezielt eingesetzt.

Es gibt insgesamt nur drei Musikeinsätze, wobei die vom Schauspieler produzierten „Geräusche“ auf der Geige hier als ein Musikeinsatz gewertet werden.

1. Die Geige, die ja schon im vorigen Kapitel erwähnt wurde, wird vom Erzähler selbst gespielt und zur Untermalung seiner Erinnerungen an seinen Freund Paul eingesetzt. So etwa, als er über Pauls Geisteskrankheit und über die Psychiater, „die tatsächlichen Teufel unserer Zeit“²⁰⁹ spricht, hier kommentiert er seine Worte mit entsprechenden kurzen Geigenstrichen wie etwa bei dem Wort „maniaque“: hoch und schrill oder „dépressif“: tief und langgezogen.

Noch einmal kommt die Geige zum Einsatz, als der Erzähler über Paul spricht, der wie er selbst „an seiner krankhaften Selbst- und Weltüberschätzung zugrunde gegangen ist“²¹⁰.

²⁰⁸ Gudrun Kuhn: Thomas Bernhards Schallplatten und Noten. Bibliothek der Provinz, München, S. 9f, Zitat aus: Thomas Bernhard: *Wittgensteins Neffe*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1987, S.57

²⁰⁹ Thomas Bernhard: *Wittgensteins Neffe*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1987, S. 15

²¹⁰ ebd. S. 33

Hier unterbricht er sich, um auf der Geige ein Kinderlied („Alle meine Entchen“) zu spielen, quasi eine Erinnerung an die Kindheit und Vergangenes. Ein kurzes Stück in dem Moment, als ihm sozusagen die Worte fehlen, so als ob nichts mehr zu sagen wäre, und nur noch die Erinnerung bliebe.

Die Geige, als Zitat des „Melancholieinstruments“ aus *Die Ursache* wird von Patrick Guinand folgendermaßen erklärt:

Cette séquence dans *L'Origine* où Thomas Bernhard se réfugie dans l'armoire à chaussures avec son violon d'enfant, qu'il appelle déjà son précieux instrument de mélancolie, pour échapper à l'horreur du monde et pour échapper au suicide, est pour moi fondamentale. Et qu'est-ce que *Le Neveu de Wittgenstein* sinon la tentative d'échapper au suicide à travers ou grâce à une amitié? Donc recréant un Bernhard imaginaire, Thomas B., seul dans sa „Gedankenkammer“, comme il dit dans *Korrektur*, - espace mental aussi – la seule chose qui lui appartient, le seul élément avec lequel il supporte sa solitude, c'est le violon de son enfance. Et le violon que j'ai choisi est un trois quart, plus petit qu'un violon normal pour adulte. Un violon d'enfant. Et il y a les différents archets (Bögen), qui sont à disposition pour répéter, qui naturellement ne sont jamais les bons, qui jamais ne fonctionnent au moment où on en a besoin. Globalement c'est bien entendu un rappel de la répétition infinie dans *La Force de l'habitude*. Et bien sûr, comme Caribaldi, il ne peut jamais véritablement jouer. Seulement un court instant, à la fin des mots, comme s'il n'y avait plus rien à dire, alors il joue brièvement quelques notes, comme une chanson d'enfant, une comptine –c'est la mémoire de l'enfance.

2. Der zweite Musikeinsatz folgt, als der Erzähler von Pauls unerschöpflichem Denkvermögen berichtet, das dieser „genauso ununterbrochen beim Fenster hinausgeworfen [hat] wie sein Geldvermögen“²¹¹

Unter der Sequenz, in der der Erzähler von der Familie Wittgenstein berichtet, liegt die Ouvertüre zu *Zais* von Jean-Philippe Rameau.

Patrick Guinand wählte diese Musik von Rameau,

um ein Klima, das Klima der Oper zu zeigen, und anstatt einer der von Bernhard zitierten Opern, habe ich eine Opernmusik von Rameau genommen, als Referenz an Rameau. Außerdem ist diese Musik total étrange und gleichzeitig sehr modern. Die Musik ist über die Stille und den Ton konstruiert, das ist im 18. Jahrhundert noch sehr rar. Wie Bernhards Sätze, die aus der Stille kommen und in die Stille zurückgehen – sehr „Wittgensteinisch“ (auch „Bernhardisch“) – „[...]wovon man nicht reden kann, darüber muß man schweigen“²¹². Ich hatte diese Musik schon lange im Kopf und war immer schon fasziniert davon. Von dem Moment an, als Bernhard sich von Diderot inspirieren ließ, habe ich angenommen, Bernhard könnte in meiner Inszenierung auch Rameau hören anstatt z.B. Wagner.

²¹¹ ebd. S. 38

²¹² aus: Ludwig Wittgenstein: „Tractatus logico-philosophicus, Logisch-philosophische Abhandlung“ Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1982, S.1

3. Der dritte und letzte Musikeinsatz folgt, als sich der Erzähler an die gemeinsamen Musikhörabende mit Paul im Hof von Nathal erinnert.

Hier setzt die „Rheinische Symphonie“ von Schumann in der Interpretation von Schuricht ein, die „Rheinische“, die ja auch in *Wittgensteins Neffe* zitiert wird, dirigiert von jenem Dirigenten, über dessen Interpretation der „Haffnersymphonie“ sich Pauls und Bernhards Freundschaft bei ihrer Diskussion bei ihrer Freundin Irina in der Blumenstockgasse begründet hatte:

Wie lange entbehre ich schon diese Gespräche, diese Fähigkeit zuzuhören, aufzuklären, gleichzeitig aufzunehmen, dachte ich, wie lange liegen unsere Gespräche über Webern, über Schönberg, über Satie zurück, über Tristan und Zauberflöte, über Don Juan und Die Entführung. Wie lange ist es her, dass er mit mir im Hof in Nathal die Rheinische unter Schuricht angehört hatte.²¹³

Patrick Guinand entschied sich auch deshalb für die „Rheinische Symphonie“, weil er das besondere „Klima“ der Depression und der Selbstmordstimmung für *Wittgensteins Neffe* genau richtig fand:

Damals als ich über „Die Rheinische“ gearbeitet habe, habe ich alle Aufnahmen, die damals zu bekommen waren, angehört und tatsächlich ist die Aufnahme von Schuricht für mich die beste, weil sie die bewegendste aber auch die ergreifendste ist. Dazu muss man wissen, dass Schumann, als er an der „Rheinischen“ gearbeitet hat, schon kurz vor dem Wahnsinn war. Er ist jeden Tag an den Rhein gegangen und hat über Selbstmord nachgedacht. Dieses Klima (Selbstmord und Wahnsinn) der „Rheinischen“ ist ein mentales Klima, das für Thomas Bernhard und meine Inszenierung absolut richtig ist (un climat mental du suicide et de la folie).

Beim Publikum bleibt im Unterbewusstsein ein magisches, mystisches Gefühl, das diesem Klima des Selbstmords und Wahnsinns entspricht. Je voulais absolument ce moment d'émotion très fort, parce qu'à ce moment là, la communion d'esprit, la fusion entre Bernhard et Paul à travers l'écoute de la musique atteint un sommet affectif évident... Et c'est le seul texte de Bernhard où il donne libre cours à des (ses) émotions, et je voulais montrer que dans l'oeuvre de Thomas Bernhard, il y a aussi une dimension humaine et émotionnelle.

Akustisch kommt die Musik, obwohl sie scheinbar im Hintergrund auf dem Plattenspieler aufgelegt wird, dennoch aus dem Raum, als Zuschauer hat man ein räumliches Klangerlebnis und weiß nicht genau, woher die Musik nun exakt kommt und daher ist der Raum, wie Guinand sagt, „ein `espace mental`, ein geistiger Raum, die Musik könnte auch aus dem Kopf des Erzählers kommen.“

²¹³ Thomas Bernhard: *Wittgensteins Neffe*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1987, S. 59f

J'ai créé très consciemment un espace mental qui pourrait être celui de Thomas Bernhard, de sa tête, de sa maison, de son oeuvre, mais malgré le principe esthétique fondé sur des éléments d'abstraction et sur l'économie d'espace, une économie en fait très wittgensteinienne (*weniger ist mehr*), cet espace mental ne devait pas être un espace abstrait. L'espace mental est fait avec des éléments d'abstraction, il y a des éléments abstraits, mais il n'est pas abstrait. Il doit permettre du jeu concret, comme si on était dans un espace vrai, réaliste.

5.2.4 Der Stückablauf (verbale und kinesische Zeichen)

Dieser Stückablauf bezieht sich auf die französische Fassung (wobei die drei Fassungen, also auch die italienische und deutsche, nur minimal voneinander abweichen) und folgt der Strichfassung von Patrick Guinand, die auf der französischen Übersetzung von Wittgensteins Neffe von Jean-Claude Hémery *Le Neveu de Wittgenstein* beruht.

Zur besseren Übersicht wird die Einteilung der einzelnen Abschnitte, die Patrick Guinand für seine Inszenierung vorgenommen hat, übernommen:

Eröffnungssequenz: (*Time-Code, in weiterer Folge „TC“ abgekürzt: 00:14*)

Wie schon erwähnt, ist zu Beginn die Bühne leer und der Raum von kaltem, weißem Licht erhellt. Nach einem kurzen Black sitzt der Erzähler in Morgenmantel über weißem Hemd und schwarzer Hose im Ohrensessel in der Stille. In der Hand hält er einen Geigenbogen, den er nachdenklich mit Kolophonium einstreicht.

Nach einiger Zeit erscheint die Frau, aus der Türe von links auftretend und blickt in den Raum, sie sieht den Erzähler im Ohrensessel und geht auf ihn zu, bleibt aber auf halbem Weg stehen, da sie einen Blick des Erzählers auffängt – sein Blick geht zu einem Häufchen Staub am linken vorderen Rand der Bühne: ein Häufchen Holzwurmstaub. Die Frau versteht das Zeichen und geht hinaus, um gleich darauf mit Putzwerkzeug wiederzukommen, mit dem sie den Holzfußboden intensiv bearbeitet. Während sie putzt, beginnt der Erzähler, noch im Ohrensessel sitzend, seinen Monolog:

„En 1967, au Pavillon Hermann“: (*TC: 01:45*)

Als der Erzähler von „une tumeur grosse comme le poing“ spricht, lässt er absichtlich das Kolophonium fallen, woraufhin die Frau sofort aufsteht, zu ihm geht um es aufzuheben und ihm wiederzugeben. Der Erzähler spricht weiter über die Patienten auf der Baumgartner Höhe, die nichts zu tun haben außer auf den Tod zu warten und eines Tages für immer verschwinden: „un beau jour, ils disparaissaient pour toujours“ - die Frau verschwindet in der Küche, der Erzähler blickt ihr leicht verwundert nach, fährt aber fort über den berühmten Doktor Salzer, den Onkel von Paul, zu erzählen.

Die Frau kommt zurück, um weiter zu putzen, während er von seinem Freund Paul erzählt. Die Putzgeräusche werden lauter, sie bearbeitet den Boden mit Wachs oder etwas ähnlichem, was dazu führt, dass er sich gestört fühlt und immer lauter spricht. Als er beginnt, von Pauls Aufenthalt in Steinhof zu erzählen – „au moins deux fois par an [...] il avait fallu transporter mon ami Paul à l’hôpital psychiatrique du Steinhof“ – ist sie endlich fertig und verlässt den Raum.

„Cette prétendue maladie mentale“: (TC: 05:58)

„Sa maladie mentale, que l’on ne peut désigner que comme une prétendue maladie mentale“. Diese Erinnerung ist der Grund für den Erzähler aufzustehen und zu dem Musikmöbel zu gehen, um die Geige herauszunehmen. Die Geige ist in ein weißes Tuch gewickelt, symbolisch für „le nouveau-né“ qui était déjà un malade mental.“ Während der folgenden emotionalen Sequenz gegen die Psychiater kommentiert der Erzähler seine Worte mit entsprechenden Geigenstrichen wie etwa „maniaque“: hoch und schrill oder „dépressif“: tief und langgezogen und probiert mehrere Bögen aus. Schließlich setzt er die Geige zum Spielen an, entscheidet sich aber mit dem Satz „Les psychiatres sont en fait les vrais démons de notre époque“ (TC: 08:00) endgültig gegen das Spiel und geht zum Fenster, um es zu öffnen, nicht ohne sich umzusehen, ob die Frau im Raum ist, um das geöffnete Fenster zu entdecken.

Die folgende Passage über

L’amie vitale: (TC: 08:21)

erzählt er stehend mit dem Rücken zum Fenster. „Cette femme pour moi en tous points exemplaire, intelligente, et qui ne m’a jamais laissé tomber à aucun moment décisif“ – hier geht er noch einmal zu dem Musikmöbel um seine Geige zu holen und setzt sich mit dieser in den Ohrensessel. Am Ende dieser Sequenz öffnet sich die Türe, das Licht wechselt auf warm und die Frau kommt herein – als sie das offene Fenster sieht, beeilt sie sich, es zu schließen.

In ihren Rücken, geradezu anklagend, spricht der Erzähler nun von

„Paul, le fou“ (TC: 10:44)

Diese Erinnerung an Paul „...comme Paul a été tué par ses illusions malades sur lui-même et sur le monde, moi aussi, tôt ou tard, je serai tué par mes illusions malades sur moi-même et le monde“ (TC: 11:31) unterbricht er kurz, um auf der Geige ein Kinderlied („Alle meine Entchen“, TC: 11:43) zu spielen, als Erinnerungsmelodie an die Kindheit und Vergangenes.²¹⁴

Am Ende des kurzen Liedes erhebt er sich, und so, als ob er dringend Luft zum Atmen bräuchte, öffnet er wieder das Fenster: „Paul est devenu fou parce qu’un jour il s’est subitement dressé contre tout [...]“. Die Geige ließ er im Ohrensessel liegen.

²¹⁴ vgl. Abb. 18-20

Die Frau hört dem Erzähler kurz zu und verlässt dann wieder den Raum, während der Erzähler nun über die Verrücktheit des Paul spricht, der, im Gegensatz zu ihm, der zusätzlich zu seiner Verrücktheit auch noch seine Lungenkrankheit hatte, nur seine Verrücktheit hatte. Es wirkt, als würde er ihr die Geschichte erzählen, auch wenn sie nicht im Raum ist, er nimmt neuerlich die Geige und geht nach links zur Türe, späht nach der Frau in der Küche, und erzählt Pauls Geschichte in ihre Richtung, solange, bis sie endlich wieder auftaucht. Nun steht er plötzlich wie ein kleiner Junge vor ihr, erzählt aber weiter Pauls Geschichte, der permanent sein Geistesvermögen wie sein Geldvermögen zum Fenster hinauswarf bzw. werfen musste, da sonst sein Kopf explodiert wäre:

"Jeter des trésors par la fenêtre (la tête éclatée)" (TC: 14:33)

Und wie einem Kind beginnt sie auch, dem vor ihr Stehenden die Fliege zu binden, während er immer weiter über Paul spricht bis zu „C'est comme ça qu'un beau jour la tête de Paul a éclaté et qu'il était mort.“ An dieser Stelle ist sie mit der Fliege fertig und er geht zum Musikmöbel, um die Geige endgültig wegzuräumen und dafür *Zais* von Jean Phillippe Rameau auf dem Plattenspieler aufzulegen. Während die Musik beginnt (TC: 16:25) und der Erzähler noch mit dem Rücken zur Frau steht, schleicht sie sich ganz langsam, im Takt der Ouvertüre, zum Fenster, um es unbemerkt wieder zu schließen.

„Les Wittgenstein“ (TC: 17:20)

Als sie dies zufrieden lächelnd geschafft hat, setzt sich der Erzähler wieder in den Ohrensessel und erzählt, mit einer Virtuosität, die von den drei Schauspielern nur Jean-Marc Bory schaffte, zum Takt der Musik die Geschichte der Familie Wittgenstein und von Ludwig, der sein Gehirn publiziert hat, während Paul sein Gehirn praktiziert hat. Diese Sequenz geht nahtlos über in

„Paul, le faiseur de premières“ (TC: 19:19)

während der die Frau im Hintergrund den Schrank öffnet und aus den verschiedenen Anzügen, die zum Vorschein kommen, zwei schwarze Fracks herausnimmt, glatt streicht, abbürstet, über das Sofa legt und dort wartend stehen bleibt. Im Hintergrund läuft immer noch *Zais*, bis zum Ende der Sequenz, d.h. dem Ende der Erzählung Pauls über die Oper. („Au fond, sa tête était une tête d'opéra, et sa propre vie [...] avec une fin tragique, comme il se doit.“)

„Monsieur le Baron“: (TC: 22:24)

Hier endet die Musik und mit „À ce moment-là, cet opéra se jouait une fois de plus au Steinhof,...“ steht der Erzähler auf und geht zum Sofa, er öffnet den Morgenmantel und lässt sich von der Frau aus diesem heraushelfen, sie hängt den Morgenrock zurück in den Schrank, und während der Erzähler sich an Paul im weißen Frack von

Knize erinnert, wählt er selbst aus den zwei schwarzen einen aus, den anderen reicht er der Frau nach hinten, rechts neben dem Sofa wartend bleibt er stehen, bis sie kommt und ihm in den Frack hilft. Währenddessen erzählt er von Paul in Steinhof und dessen Elektroschocktherapien. Wenn Paul dann „complètement démolé par les médecins et leur mégalomanie“ war, kam er zur Erholung an den Traunsee:

Visite à Nathal: (TC: 24:55)

Der Erzähler geht zurück zum Ohrensessel, die Frau, die den Schrank in der Zwischenzeit wieder geschlossen hat, legt im Hintergrund die „Rheinische Symphonie“ auf und setzt sich, als diese erklingt, (TC: 24:57) aufs Sofa, um zuzuhören, während der Erzähler von Pauls Besuchen in Nathal und dem gemeinsamen Musikhören im Hof erzählt. „Par les fenêtres grandes ouvertes“ – ein Grund für ihn, aufzuspringen und das Fenster wieder zu öffnen, die Frau springt überrascht auf, doch geradezu entschuldigend spricht er zu ihr mit den Worten Pauls: „Un Mozart s’il te plaît, un Strauss, s’il te plaît, un Beethoven, s’il te plaît“ und beide setzen sich wieder, während das Fenster offen bleibt.²¹⁵

Doch bei dem Stichwort „les premiers symptômes de sa maladie“ (TC: 27:09) erinnert sich die Frau scheinbar wieder an das offene Fenster, sie steht auf, geht Richtung Ohrensessel, als wollte sie etwas sagen, doch auf halbem Weg bringt sie nichts außer einem Husteln heraus und verlegen macht sie kehrt und setzt sich wieder aufs Sofa, während sich der Erzähler an seine Angst um seinen Freund Paul erinnert, „le seul homme avec qui j’aie pu avoir une conversation qui me convienne“:

Eloge de la Conversation: (TC: 27:53)

Die Musik im Hintergrund klingt langsam aus, gefolgt von einer massiven Verstärkung: die Platte kratzt auf dem Teller (TC: 30:05), solange, bis sich die Frau erhebt und die Verstärkung beendet.

Crises/ La Femme sans ombre et les deux fracs blancs: (TC: 30:40)

Der Erzähler singt, leise „Freude schöner Götter Funken“ (TC: 30:45), imaginär dirigierend und immer lauter werdend steht er schließlich auf und am Höhepunkt seines Gesangs erinnert er sich plötzlich an Pauls Krisen, wie etwa seine Angewohnheit, mehrere Male pro Tag die Kleidung zu wechseln oder hemmungslos auf der Straße mit Unbekannten über Musik zu philosophieren. (In der Zwischenzeit hat sich die Frau in seinem Rücken wieder einmal zum Fenster geschlichen, es neuerlich geschlossen und den Raum verlassen)

Als die Frau wieder in der Türe erscheint, jagt er sie mit den Worten „La femme sans ombre“ (TC: 32:36) aus Pauls Anekdote, der dieses Stück am Traunsee inszenieren

²¹⁵ vgl. Abb. 21,22

wollte, sofort wieder hinaus, als sie verschwunden ist, folgt ein Lichtwechsel von warmem zu kaltem Licht.

Die Anekdote von Paul und den zwei weißen Fracks, die er bei Knize bestellt hatte, erzählt er nun hinter dem Sofa stehend, sich mit den Händen auf der Lehne aufstützend. Mit „Paul s’est retrouvé une fois de plus au Steinhof“ wechselt er vor das Sofa, um sich dann darauf zu legen.

Sur le banc – „grotesque, grotesque“: (TC: 33:57)

"À la fin, il n’avait plus qu’un souhait constamment répété: pouvoir au moins aller à Venise et faire la grasse matinée dans un lit de l’hôtel Gritti, mais, pour ce souhait, il était déjà trop tard.“ - diese Passage erzählt er auf dem Sofa liegend²¹⁶, mit „Monsieur le Baron a été enfermé par les infirmiers dans une des cages...“ richtet er sich in sitzende Position auf, um von Pauls Besuch im Pavillon Hermann zu erzählen. Es folgt die Anekdote vom Treffen der Beiden auf der Bank, von der er in nun sitzender Position erzählt.²¹⁷

Es folgt ein nahtloser Übergang zu der lustigen Anekdote

"La chasse à la *Neue Zürcher Zeitung*“: (TC: 38:10)

die der Erzähler auch noch aus dieser Position zum Besten gibt. Am Ende dieser Sequenz folgt wieder ein Lichtwechsel – die Frau kommt aus der Türe und bringt heiße Schokolade auf einem Tablett, mit der sie sich zum Erzähler auf das Sofa setzt. Sie schenkt die Schokolade ein, ein Grund für den Erzähler, sich an

A la terrasse du „Sacher“: (TC: 42:02)

zu erinnern, wo er mit Paul im Sommer saß und die anderen Gäste „bezeichnete“. Die Frau reicht ihm eine Tasse, doch er reagiert nicht, also stellt sie sie wieder hin, doch als er wieder „la terrasse du Sacher“ sagt, drückt sie ihm die Tasse einfach in die Hand. Doch er spricht vom Kaffee, den er mit Paul im Sacher getrunken hat und hält ihr die Tasse mit der Schokolade vorwurfsvoll vor die Nase, also nimmt sie sie wieder weg und trinkt nun selbst.²¹⁸

Sur Ludwig Wittgenstein: (TC: 44:23)

Während der Erzähler nun von Ludwig Wittgenstein spricht - „Paul a dit, que son oncle Ludwig était le plus fou de la famille. ...“, versucht die Frau das Tablett mit der Schokolade wieder abzuräumen, sie wird jedoch jedes Mal indirekt von ihm zurückgehalten, indem er sie nun direkt anspricht. Mit erhobenem Zeigefinger doziert der Erzähler über Ludwig und die Familie Wittgenstein, die sich des berühmten Philosophen in ihrer Familie geschämt hätte. Er wird so laut und gestikuliert so wild mit dem Zeigefinger vor ihr herum, bis er mit dem Finger in die Schokoladetasse fährt.

²¹⁶ vgl. Abb. 23,24

²¹⁷ vgl. Abb. 14,15

²¹⁸ vgl. Abb. 25, 26

Und da sieht er plötzlich – auf dem Fußboden – ein neuerliches Häufchen Holzwurmstaub. (TC: 46:24)

Die Frau trägt das Tablett hinaus, während er mit einem Taschentuch seine Finger abputzt, aufsteht und sich direkt hinter das Staubhäufchen stellt, um sich gleich darauf an Paul und dessen Rolle bei der Verleihung des Grillparzerpreises zu erinnern.

„Le Prix Grillparzer: (TC: 46:59)

Die „perfidie bien autrichienne“ (TC: 47:24) richtet sich direkt gegen das Schmutzhäufchen zu seinen Füßen. „Les remises de prix sont, si je fais abstraction de l'argent qu'elles rapportent, ce qu'il y a de plus insupportable au monde...“ – die Frau kommt mit dem Putzwerk zurück, um leise und vorsichtig rund um seine Füße herum das Staubhäufchen wegzuputzen²¹⁹, der Erzähler steigert sich so sehr in seine Rede, dass er erst, als er kurz inne hält, registriert, dass die Frau zu seinen Füßen putzt.

„Mais, pour le Prix Grillparzer, en me rendant à la cérémonie. je pensais que c'était autre chose“ – mit diesen Worten geht er Richtung Schrank und beginnt, sich den Frack auszuziehen, quasi sich der unliebsamen Erinnerung an den Grillparzerpreis zu „entledigen“. Als die Frau dies merkt, lässt sie das Putzzeug liegen und geht zu ihm, um ihm mit der Kleidung zu helfen, sie öffnet den Schrank – warmes Licht aus dem Schrank – und nimmt ihm die einzelnen Kleidungsstücke ab, die er nun der Reihe nach auszieht, Hemd, Schuhe, Hose und Socken, währenddessen berichtet er immer noch von der unliebsamen Erfahrung der Preisverleihung, bei der ihm nur sein Freund Paul und sein „Lebensmensch“ zur Seite standen.

Als er nur noch in der Unterhose dasteht, ist er bei den Worten Pauls angelangt: „Tu t'es laissé utiliser! Ils t'ont chié sur la tête!“ (TC: 54:10). Doch da kommt die Frau schon mit einer neuen Hose, der Kleidung fürs Land und während der Erzähler diese anzieht, geht er zurück zu seinem Ohrensessel, dort zieht er die neuen Socken an und bleibt, mit dem Bein über der Lehne, sitzen. Es folgt ein kurzer Moment der Stille, während dem die Frau die Schuhe bringen will, da der Erzähler aber nicht reagiert, bleibt sie mit den Schuhen in der Hand abwartend hinter ihm stehen.

„La mortelle campagne“: (TC: 56:00)

„Quand je suis à la campagne...“ ist das Stichwort für die Frau, die braunen Schuhe, passend zur Kleidung fürs Land, aus dem Schrank zu nehmen und zu putzen. Als der Erzähler aber beginnt, von seinem „rythme vital d'alternance entre la ville et la campagne...“ zu sprechen, wird sie unsicher, welche Schuhe denn nun die gewünschten sind und putzt vorsichtshalber beide Schuhpaare. Als sie fertig ist, stellt sie alle Schuhe neben ihn auf den Boden und bleibt hinter dem Ohrensessel stehen: „Je connais la mortelle campagne...“ (TC: 57:55) behauptet er - und steht langsam auf

²¹⁹ vgl. Abb. 27

um zum Fenster zu gehen, während die Frau den Raum verlässt und das Licht wieder auf kalt wechselt.

Le suicide: (TC: 58:51)

„en réalité, à cette époque, avant de faire la connaissance de mon ami... “ –
Erinnerungen an Selbstmordgedanken, vor welchen ihn sein Freund Paul bewahrt hat, und die nahtlos daran anschließend die folgende, sehr berührende Passage:

"Dans le froid de janvier": (TC: 01:02:07)

„comme je ne n'ai pas de vivants pour cela, je vais au moins me défendre avec les morts contre ce froid de janvier, et de tous ces morts, aucun ne m'est plus proche ces jours-ci et en cet instant même, que mon ami Paul. “. Am Ende dieser Sequenz öffnet er wieder das Fenster.

Vienne et le syndrome du pilier de café: (TC: 01:04:27)

Als die Frau mit einer Kaffeetasse und den Zeitungen zur Tür hereinkommt, begleitet von einem Lichtwechsel auf warmes Licht, sieht sie das geöffnete Fenster, stellt die Tasse auf den Boden und läuft, um einen Schal aus dem Schrank zu holen, den sie dem Mann vorwurfsvoll um die Schultern legt, anschließend schließt sie das Fenster und holt das Tablett, doch die Worte „J'ai toujours détesté les cafés viennois“ (TC: 01:05:05) halten sie zurück. Doch mit „...et je suis toujours allé dans les cafés viennois que je détestais, je les fréquentais tous les jours...“ bringt sie dem Erzähler, der sich wieder in den Ohrensessel setzt, auf seine ausgestreckte Hand hin, doch den Kaffee, legt die Zeitungen auf die Armlehne und verlässt den Raum. Es folgt wieder ein langsamer Lichtwechsel zu kaltem Licht. (TC: 01:06:16)

"Mais comme je souffre du syndrome du pilier de café, je ne peux pas m'empêcher d'entrer tout le temps dans des cafés littéraires, bien que tout en moi se révolte à cette idée.“ Der Erzähler trinkt den Kaffee und sieht sich nach der Frau um, dabei fallen die Zeitungen zu Boden. Repetitiv, im Ohrensessel lümmelnd, mit einem Bein über der Lehne, erzählt er nun von seinem inneren Zwang, ständig zwischen der Stadt und dem Land hin- und herpendeln zu müssen.

Wien- Nathal- Nathal – Wien: (TC: 01:07:41))

„Je fais partie de ces êtres qui au fond ne supportent pas un endroit sur terre et ne sont heureux qu'entre les endroits d'où ils partent et vers lesquels ils se dirigent.“
Von diesem Zwang zwischen Stadt und Land getrieben, steht er wieder auf, geht zum Schrank und holt seine Jacke.

Nun zieht das Licht langsam immer mehr ein und in dieser düsteren, kalten Atmosphäre erinnert sich der Erzähler an die letzte Zeit im Leben von Paul, als dieser nur noch ein Schatten seiner selbst war.

„L'ombre de Paul“: (TC: 01:09 :47)

Nur von der Seite der Türe her fällt noch warmes Licht in den Raum und gibt den Schatten des Erzählers auf der rechten Seitenwand.

„Je me suis écarté de mon ami, tout comme ses autres amis, parce que, tout comme eux, je voulais m'écarter de la mort“ - langsam geht der Erzähler Richtung Türe und lehnt sich an die linke Seitenwand.

Als die Frau nun in das dunkle Zimmer zurück kommt, den Erzähler nicht sofort sieht und statt dessen nur das Fenster offen vorfindet, erschrickt sie und läuft zum Fenster, sie sieht hinaus, so als ob sie befürchten würde, er hätte sich vielleicht hinaus gestürzt. Doch als sie sich umdreht, sieht sie ihn an der gegenüberliegenden Wand lehnen und macht das Licht der Stehlampe an (TC: 01:15:38), doch das Licht geht wieder aus, und sie geht hinaus um eine neue Glühbirne zu holen, während er noch eine Anekdote aus seinem Leben im Zusammenhang mit Paul erzählt:

Burgtheater: (TC: 01:15 :53)

„Als die Frau mit einer neuen Glühbirne zurückkommt, nimmt sie den Schirm der Lampe ab, um die Birne auszuwechseln, als sie den Schirm danach wieder aufsetzt wirft dieser einen riesigen Schatten an der Wand. Doch während der Erzähler über das Burgtheater, das die Uraufführung seiner *Jagdgesellschaft* ruiniert hätte, schimpft, das Burgtheater „le premier bordel du monde“ (TC: 01:18:14), setzt die Frau den Schirm wieder auf die Lampe, woraufhin das Licht sofort wieder ausgeht – also sie nimmt den Schirm wieder ab und schraubt wieder eine neue Birne ein – das Licht geht an.“²²⁰

Am Ende der Burgtheatergeschichte, an der Stelle, als Bernhard verzweifelt das Theater verlässt und ihn die Garderobiere fragt: „Ah, Monsieur non plus n'aime pas ça?“ (TC: 01:19:01) setzt er sich erschöpft wieder in den Ohrensessel, die Frau lässt den Lampenschirm auf dem Boden liegen und geht Richtung Türe, doch bei seinen Worten dreht sie sich noch einmal um und hustet, daraufhin geht das Licht der Stehlampe wieder aus und sie verlässt endgültig den Raum.

Der Erzähler bleibt alleine im Ohrensessel sitzen und denkt an Paul, „le seul, qui m'a dit la vérité“ (TC: 01:20:01) und an dessen einsamen Tod, während das Licht immer mehr einzieht.“²²¹

Mort de Paul: (TC: 01:21:01)

„Deux cents amis assisteront à mon enterrement , et il faudra que tu fasses un discours sur ma tombe, m'avait dit Paul.“ (TC: 01:22:33) - Noch einmal kommt die Frau zurück, sie bleibt aber, wie um zu warten, in der Türe stehen, während mit den

²²⁰ vgl. Abb. 28

²²¹ vgl. Abb.29

Worten „Jusqu’à maintenant, je ne suis pas encore allé sur sa tombe.“ (TC: 01:23 :30)
langsam das Licht einzieht und es schließlich dunkel wird. (TC: 01:23:52)

5.2.5 Die Kostüme (Zeichen der äußeren Erscheinung)

Die Kostüme²²² der Erzählerfigur entsprechen Thomas Bernhards üblicher Kleidung, der sich ja gerne „ländlich-elegant“ gekleidet hat, als „Gentleman-Farmer“, wie es Guinand ausdrückt.

Zu Beginn trägt der Erzähler einen Morgenmantel über schwarzer Hose und weißem Hemd.

Der Morgenmantel steht für Guinand als ein Symbol für das „zu-Hause-sein“, des Erzählers, alleine mit sich, in seiner „Gedankenammer“ und ist eine Referenz an Diderot, der angeblich immer im Schlafrock gearbeitet hatte und sogar einen Text über diesen schrieb: *Regrets sur ma vieille robe de chambre*.

Guinand:

Il y a plusieurs tableaux de Diderot en robe de chambre. Et comme Thomas Bernhard s’est inspiré de Diderot et de son *Neveu de Rameau*, plutôt que de prendre une robe de chambre moderne, nous avons fait faire spécialement une robe de chambre avec une coupe du 18ème siècle qui rappelle l’univers de Diderot et de Rameau. Mais le petit détail, c’est que cette robe de chambre ou ce manteau d’intérieur, au lieu d’être une robe de chambre Biedermeier ou bourgeoise traditionnelle, est faite dans un tissu qui rappelle le 18ème siècle, taillée comme une robe de chambre du 18ème siècle, simplement pour faire un rappel un peu secret à l’identification de Bernhard à Diderot, donc à l’auteur du *Neveu de Rameau*.

Surtout lorsque l’on sait que dans sa chambre de travail Diderot écrivait toujours en robe de chambre et que l’un des textes très connus de Diderot est un texte sur sa robe de chambre.

Et avant de s’habiller complètement avec le frac, le papillon etc. il a un manteau d’intérieur (Morgenmantel), ce qui est normal pour un écrivain vivant seul dans sa Gedankenammer où il fait froid.

Während des ersten Drittels tauscht der Erzähler den Morgenmantel gegen einen schwarzen Frack, den er dann für die Sequenz, als er vom Grillparzerpreis erzählt, trägt.

Guinand :

Ça fait partie du Bernhard imaginaire, réel et non réel en même temps. Il se prépare comme pour aller à une soirée, opéra ou remise de prix (Literaturpreis), donc toute la première partie de la pièce va consister à compléter ou ajuster le frac, avec l’aide de la femme muette.

²²² Kostümentwürfe von Pierre Albert, vgl. Abb. 30-32

Zum Frack: ich habe nie ein Bild von Bernhard im Frack gesehen, aber der Frack ist ein Thema im Stück, nämlich für Paul Wittgenstein (Anm: die zwei weißen Fracks bei Knize), d.h: es gibt natürlich auch immer leichte Verschiebungen.

Nach der Sequenz der Preisverleihung wechselt der Erzähler symbolisch von der Stadt aufs Land und zieht sich dementsprechend um. Dies geschieht auf der Bühne und mit Hilfe der stummen Frau.

Ab circa der Hälfte des Stücks (nach der Phase des Umziehens während der Sequenz „Le Prix Grillparzer“) trägt er nun einen Anzug mit brauner Jacke aus etwas gröberem Stoff mit braunen Schuhen.

Die stumme Frau wechselt ihr Kostüm nicht, sie trägt während des ganzen Stücks passend zu ihrer unscheinbar auftretenden Figur einen grauen Rock mit einem farblich passenden Pullover. In der Schlussequenz bindet sie sich, als wollte sie nach Hause gehen, ein Kopftuch um.

5.3 Die Prinzipien der Inszenierung/ Interview mit Patrick Guinand

Dieses Kapitel besteht konsequenterweise ausschließlich aus der Mitschrift des Interviews mit Patrick Guinand vom 16.3. 2007, da er in diesem Gespräch die Prinzipien erläuterte, nach denen er seine Inszenierung konzipierte:

Patrick Guinand: Es gibt 3 Prinzipien:

1. Alles kommt aus der Stille (Tout vient du silence)

Le silence est l'essentiel, die Stille ist das Essentielle, dieses Prinzip kommt sowohl von Thomas Bernhard als auch von Ludwig Wittgenstein, mit dem sich Thomas Bernhard ja zeit seines Lebens intensiv beschäftigt hat, und der ihn auch immer sehr fasziniert hat. Kurz gesagt, Ludwig Wittgenstein sagt in seinem *Tractatus logico-philosophicus*: „Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen.“ Das heißt: Am Anfang der Inszenierung ist die Stille. Bernhard ist bekannt als ewiger Redner (es gibt dazu ein wunderbares Buch von Aldo Gargani: *La phrase infinie de Thomas Bernhard*), aber diese Rede geht von einer Stille zur anderen Stille. Entre ces deux silences (Zwischen diesen beiden Stillen) versucht Thomas Bernhard alles zu sagen, denn am Ende des Satzes (der ja meistens ein ewiger Satz mit Wiederholungen und Variationen ist) hat er den ganzen Atem benützt, der ihm zur Verfügung steht und stirbt vielleicht.

Alle Sätze bei Thomas Bernhard sind „Schlußsätze“, nach denen er sterben könnte. Meine Inszenierung kommt aus der Stille. Im Prinzip könnte das ganze Stück ohne Worte stattfinden. Am Anfang der Inszenierung ist der Erzähler alleine in der Stille. Und am Ende geht wieder alles zurück zur Stille.

Frage: Ist diese Figur Thomas Bernhard oder ein Erzähler?

Ich will keine 1:1 Figur zeigen, aber natürlich ist die Figur des Erzählers sehr nahe an Thomas Bernhard.

Zu Beginn des Stücks sitzt der Erzähler also alleine in der Stille. Wie Montaigne in seinem weißen Turm. Runde weiße Wände, sonst nichts. In so einen Turm hat sich Montaigne zurückgezogen und seine *Essais* geschrieben und Bernhard hat sich ja auch mit Montaigne identifiziert. In Obernathal, im Bauernhof Bernhards gibt es im Stall eben solche weißen runden Wände.

Diese runden Wände haben für mich mit der Ewigkeit der Sprache bei Bernhard, die wie ein Kreis immer zurückkommt, zu tun.

In meinem Bühnenbild sind die runden Wände nicht genau symmetrisch, denn auch Bernhards Sprache ist, obwohl sie symmetrisch aussieht, in Wirklichkeit nicht symmetrisch. Sie sieht symmetrisch aus, aber plötzlich gibt es eine kleine Verstörung, absichtlich, natürlich, und alles geht schief. Deshalb ist auch die Wand in meinem Bühnenbild nicht rund symmetrisch, sondern wie eine Ellipse geformt.

2. Die Verstörung

Am Anfang von *Wittgensteins Neffe* spricht Bernhard vom Roman *Verstörung*, den er in Brüssel geschrieben hat, einem grundsätzlichen Roman für Thomas Bernhard und sein gesamtes Werk.

Meine Inszenierung beruht auf dem Prinzip der Verstörung.

Die Verstörung ist bei Bernhard ein Mechanismus für Tragik oder Komik. Bernhard ist ein Wahrheitsfanatiker bzw. Perfektionsfanatiker, aber es gibt immer eine Verstörung, ein winziges Detail, um die Perfektion zu stören. Ein winziges Detail kann einen großen Effekt haben in Richtung Tragödie oder Komödie. Das ist ein ständiges Element in den Werken von Thomas Bernhard.

Es gibt immer etwas, das nicht funktioniert. Also muss Bernhard immer, wie er es in *Wittgensteins Neffe* ausdrückt, bezichtigen.

Meine ganze Inszenierung beruht auf dem Prinzip der Verstörungen.

Bei dem Treffen mit ihm haben wir viel über Verstörungen gesprochen.

Er kam nach einigen Tagen wieder zurück in sein Haus in Nathal, es gab Probleme mit dem Wasser, das Telefon funktionierte nicht, übergangslos hat er über die deutschen

Schauspieler geschimpft, die seine Stücke nicht spielen können, die spielen, als ob sie die Zeitung lesen würden und so weiter – eben lauter Verstörungen.

Die größte Verstörung für Bernhard bei diesem Treffen war ein Haufen Holzwurmstaub auf dem Boden. Wir hatten uns kaum im Wohnzimmer im Ohrensessel niedergesetzt, als er in einer Ecke des Zimmers den Holzwurmdreck gesehen hat. Und Frau Hufnagl, die dabei war, aber die ganze Zeit nicht geredet hat, hat, ohne ein Wort zu sagen, nach einem Blick von Bernhard den Holzwurmstaub weggeputzt.

Das ist die Szene, die ich am Anfang inszeniert habe: Thomas Bernhard sitzt alleine in seinem Ohrensessel, eine Observationsstelle im Sessel, er könnte hier auch ewig sitzen, allein... (wie in *Holzfällen*) – aber was sieht er auf dem Boden in der Ecke? - Holzwurmstaub, die erste Hauptverstörung.

Wenn die Frau kommt genügt nur ein Blick, sie versteht, geht hinaus und kommt wieder, um den Dreck wegzuputzen.

Putzen bedeutet, eine Korrektur zu machen. Es gibt eine Verstörung und eine Korrektur um die Verstörung zu lösen. Die Funktion der stummen Frau ist, die Korrektur zu machen. Natürlich kann sie das nie perfekt machen, sie bemüht sich, putzt mit Wachs, ganz präzise mit Werkzeug, trotzdem wird es naturgemäß nie perfekt. Außerdem braucht der ewige Redner Bernhard einen Zuhörer, die stumme Frau ist eine Paraderolle in den Romanen und Stücken Bernhards als Zuhörerin.

Das 3. Prinzip: „Was gezeigt wird, ist nicht, was erzählt wird.“

(„Ce qui est montré n'est pas ce qui est dit.“)

Dieses Prinzip kommt von Ludwig Wittgenstein, der ja eine große Inspiration für Thomas Bernhard war, was in *Wittgensteins Neffe* ja auch offensichtlich ist. In der Philosophie Ludwig Wittgensteins ist die Diskrepanz zwischen Gesagtem und Gezeigtem (Gesagtem und Bedeutung) ein großes Thema. Aus dieser Diskrepanz kommt die Unfähigkeit der Sprache, die Wahrheit auszudrücken. Meiner Meinung nach ist meine Inszenierung ganz bewusst total „wittgensteinisch“

(„wittgensteinienne“), „ce qui est montré n'est pas ce qui est dit“.

(Das was gezeigt wird, ist nicht das, was gesagt wird.)

Aber es gibt eine Verwandtschaft, eine „Familienähnlichkeit“ (Affinität) zwischen dem was gesagt wird und dem was gezeigt wird.

Das beschreibt Ludwig Wittgenstein als „un système d'association de sens ou d'images“.

Nach diesen Prinzipien habe ich inszeniert.

Ich habe eine Partitur geschrieben, d.h. eine Partitur von Situationen, die nach diesem Prinzip funktionieren: association d'images ou de sens.

Zum Beispiel: Wenn der Holzwurmdreck in der Mitte des Stücks wieder da ist, nach der Szene, in der sie Schokolade trinken, ist das ein total theatralischer Effekt, es gibt keine realistische Logik, die Verstörung kommt noch mal und – ganz logisch – kommen wir zu der Geschichte mit „auf den Kopf machen“.

Als ob die Idee im Kopf von der Figur Thomas Bernhard aus dem Dreck auf dem Boden gekommen wäre. Also: Ich inszeniere keine Rede für einen literarischen Preis, ich inszeniere die Idee für „auf den Kopf machen“. Ich zeige nicht, was gesagt wird, ich zeige nur eine Assoziation zwischen Bildern und Bedeutungen.

Ein weiteres Beispiel: Wenn er von den Wiener Literatenkaffeehäusern spricht, die er ja eigentlich hasst, zeige ich kein Wiener Kaffeehaus, sondern die stumme Frau, die spürt, dass das bedeutet, er möchte Kaffee und Zeitungen und eben dieses bringt.

Der Holzwurmdreck – die Idee kommt in den Kopf von Thomas Bernhard Literatenkaffee – er spricht, die Szene wird in ihrem Kopf produziert.

Natürlich, gerade, wenn sie den Kaffee einschenkt, sagt er: „Ich hasse die Kaffeehäuser“, also geht sie zurück. - „aber ohne kann ich nicht leben“ - sie kommt wieder und schenkt ein.

Das sind nur kleine Details als Beispiel, aber die ganze Inszenierung ist mit solchen kleinen Details gespickt.

4. Prinzip: Das Universum Thomas Bernhards

Jede Szene, oder fast jede Szene ist wie ein Stück, wie ein Moment vom ganzen Werk Thomas Bernhards inspiriert. Es gibt Hauptthemen, Schlüsselszenen, die bei Thomas Bernhard immer wieder vorkommen, die sich als roter Faden durch sein Werk ziehen, egal ob in den Romanen oder Theaterstücken.

Fast jede Szene und jedes Detail spricht für einen Roman oder ein anderes Stück von Thomas Bernhard, die Inszenierung ist vom ganzen Werk Bernhards inspiriert.

Dieses Inszenierungsprinzip „Das Universum Thomas Bernhards“ von Patrick Guinand möchte ich im nächsten Abschnitt noch etwas weiter ausführen:

5.4 Referenzen in der Inszenierung zu den Werken von Thomas Bernhard

Die Geige als Bernhards Melancholieinstrument wurde schon in Kapitel 5.2.3 ausführlich behandelt, ebenso die Figur der stummen Frau²²³, die an verschiedene Frauenfiguren in Bernhards Stücken ebenso wie an die Frauen in Bernhards

²²³ siehe Kapitel 4.5

Privatleben erinnern soll. Weitere Referenzen in der Inszenierung sind der Morgenmantel, der an Diderot erinnert (siehe Kapitel 5.2.5) sowie die Anlehnungen an Thomas Bernhards Haus in Ohlsdorf, die im Bühnenbild zu entdecken sind.

Von diesen vielen Zitaten und Anspielungen an Figuren oder Werke Thomas Bernhards in der Inszenierung möchte ich nur ein Detail noch besonders hervorheben, nämlich den Holzwurmstaub, den der Erzähler als Verstörung auf dem Fußboden entdeckt: Patrick Guinand beschrieb zwar, dass bei seinem Treffen mit Bernhard in Ohlsdorf genau so ein Häufchen Holzwurmstaub Bernhards Verärgerung ausgelöst hatte, dies ist aber nicht die einzige Referenz.

Der Holzwurmstaub ist auch in *Korrektur* ein wichtiges Element für Bernhard: In *Korrektur* berichtet der Erzähler, dass Roithammer, dessen Nachlass er in dessen Kammer sichtet, in dieser nachts immer von Holzwürmern geplagt wurde:

In der Nacht habe er immer den Holzwurm gehört in Altensam, die Gefräßigkeit der Holzwürmer habe ihn in der Nacht nicht schlafen lassen, überall und in der Nacht naturgemäß durch seine Hellhörigkeit und Überempfindlichkeit seines Kopfes am deutlichsten den Holzwurm an der Arbeit, in den Fußbodenbrettern und unter den Fußbodenbrettern, in den Kasten und Kommoden, in allen Schubladenkasten vor allem, so Roithammer, [...] während des Wachliegens im Bett die ganze Nacht, so Roithammer, habe er die Arbeit der Holzwürmer verfolgt, verfolgen müssen, in höchster Aufmerksamkeit, den süßen Geruch des frischen Holzmehls habe er eingeatmet [...]. Es gab keinen einzigen Gegenstand in Altensam, so Roithammer, in welchem nicht der Holzwurm gewesen wäre [...]. [...] und wenn wir, so Roithammer, gemeinsam über etwas gesprochen haben, was ja alle Jahre höchstens einmal der Fall war, so ist über den Holzwurm gesprochen worden. [...].²²⁴

Die Anfangsszene von *Wittgensteins Nefte*, in der der Erzähler vom Holzwurmstaub auf dem Boden irritiert ist, ist aber auch eine typische Szene für Thomas Bernhards Dramatik, in der sich die Aktion nicht aus einem Konflikt, der einen Dialog kreiert, sondern aus sich selbst ergibt, wie Wendelin Schmidt -Dengler erläutert. An den Anfang seiner Ausführungen stellt Schmidt - Dengler einen Auszug aus Gesprächen Thomas Bernhards mit Kurt Hoffmann, in denen sich Bernhard übers Theater geäußert hatte:

Der Vorhang geht auf, und es liegt ein Gackhaufen dort, nicht, und immer mehr Fliegen kommen herein, die braucht man gar nicht engagieren, weil die kommen von selbst herein, und dann fällt halt wieder der Vorhang. [...].²²⁵

²²⁴ Thomas Bernhard: *Korrektur*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1988, S. 335ff

²²⁵ Wendelin Schmidt - Dengler: *Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard*. Sonderzahl, Wien, 1989, S. 113

Wendelin Schmidt - Dengler befragt Bernhards dramatisches Oeuvre nach dem Prinzip, das von dieser Metapher ausgeht:

Ein Kuhdreck liegt auf der Bühne, und die Aktion ergibt sich schlicht daraus, dass dieser Fliegen anlockt, bis der Vorhang fällt. Es bedarf also keines Konfliktes, der einen Dialog zu nähren imstande ist. Es genügt etwas, das anzieht, das offenkundig die Worte anzieht, die wie die Fliegen herbeikommen; die Handlung erzeugt sich von selbst. An die Stelle eines dramatischen Grundeinfalls tritt die Automatik, an die Stelle der dramatischen Bewegung tritt die Statik. [...].²²⁶

Mit eben diesem theatralischen Prinzip lässt auch Patrick Guinand seine Inszenierung beginnen: Die erste Aktion der beiden Bühnenfiguren ergibt sich aus der Verstörung des Erzählers durch den Holzwurmdreck.

Weitere Zitate aus Thomas Bernhards Werken wären noch, ohne hier allerdings den Anspruch auf Vollständigkeit zu stellen, etwa das Husten der Frau, eine Anspielung auf Frau Bruscon aus dem *Theatermacher* oder, wie Patrick Guinand selbst sagt, die Anspielung auf das Licht im Theater zu nennen:

Guinand:

Es gibt viele Zitate von bekannten Momenten von Thomas Bernhard: So, als hätte ich das Werk von Thomas Bernhard wie ein Mosaik in einem einzigen Werk inszeniert.

Zum Beispiel: die Burgtheaterszene mit der Uraufführung der *Jagdgesellschaft*, in der er sich über das Burgtheater und die Burgschauspieler lustig macht – hier habe ich eine komische Szene mit der Glühlampe inszeniert. Als ob die Glühlampe das Symbol für die ganze „Pracht“ des Burgtheaters wäre. (Wie bekannt ist, hatte Bernhard ein großes Problem mit Licht im Theater, besonders im *Theatermacher*, wo das Thema das Theater an sich ist.) Die Glühlampe funktioniert als Mechanismus wie die Haube vom Spaßmacher in *Macht der Gewohnheit*, die immer runter fällt. Natürlich funktioniert die Glühlampe nie.

Ein weiteres Beispiel: das Umziehen mit der kurzen Phase, in der der Schauspieler in der Unterhose ist: Das Assoziationsprinzip ist natürlich: Der Erzähler ist genau in dem Moment in der Unterhose, in dem ihm Paul sagt, sie haben dir auf den Kopf gemacht. (Übrigens hat die Figur die gleiche Unterhose an wie Minetti in *Minetti*).

An dieser Stelle möchte ich erwähnen, dass es natürlich nicht notwendig ist, das gesamte Werk von Bernhard zu kennen, um die Aufführung zu verstehen, denn alle Referenzen und Zitate wirken ja über die Stimmung und dienen höchstens als Zusatzinformation für diejenigen, die mit dem Werk vertraut sind. Meine erste Annahme war dennoch, all diese Referenzen könnten in Summe zu einer konstruierten, intellektuell ansprechenden, aber „leblosen“ Aufführung führen. Diese Annahme hat sich allerdings, als ich die Vorstellung sah, nicht bestätigt.

²²⁶ ebd. S 113

5.5 Inszenierungsvergleich/

Die Figuren und ihre Darstellung in Frankreich, Italien und Wien

Ein Inszenierungsvergleich der drei Aufführungen kann aus verschiedenen Gründen nur bedingt vorgenommen werden, da sich alle Analysen auf die bildmäßig qualitativ schlechten Videomitschnitte beziehen, in erster Linie kann es also nur ein Vergleich der akustischen Eindrücke bzw. der Schauspielleistungen sein.

Ein weiterer Grund für den eingeschränkt möglichen Vergleich ist, dass sich die Inszenierungen tatsächlich wenig unterscheiden, da der Regisseur sowohl in der italienischen Fassung (hier wurde es ausdrücklich vom Theater und dem Schauspieler so gewünscht) als auch in der deutschen Fassung die französische Inszenierung „übernommen“ hat und sich demnach in erster Linie nur die verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten der Schauspieler in den verschiedenen Sprachen, die Technik und (was die Volkstheateraufführung betrifft), die schauspielerischen Möglichkeiten der Darsteller ändern.

Bei Bühnenbild und Kostümen gibt es minimale Änderungen, die ausschließlich auf technischen Gegebenheiten beruhen.

So betrug die Bühnenbreite in Paris etwa 12m, in Rom dagegen nur 8 m, der Effekt der Leere wirkt in Rom nicht so groß wie in Paris, dies ist aber meiner Meinung nach ein vernachlässigbares Detail.

Aus Budgetgründen wurde im Volkstheater Wien auf den Holzboden verzichtet, stattdessen beließ man den normalen schwarzen Bühnenboden, dies ist wohl der auffälligste Unterschied in der Ausstattung, von verschiedenen Materialien bei Kleidungsstoffen oder einem leicht variierten Ohrensessel in Wien abgesehen.

Die Anfangssequenz unterscheidet sich im Volkstheater Wien von den beiden anderen Vorstellungen dadurch, dass hier ein Vorhang hochgeht und den Blick auf den schon im Ohrensessel sitzenden Toni Böhm freigibt, während in Paris und Rom während des Publikumseinlasses die Bühne leer ist und dann, während eines kurzen Blacks, der Schauspieler auftritt.

Der wesentliche Unterschied der drei Aufführungen kommt selbstverständlich durch die verschiedenen Schauspieler zustande:

Wirkt Jean-Marc Bory in der französischen Fassung als Erzähler sehr berührend durch seine zurückgehaltene Emotionalität, seinen im Spiel merkbaren Humor und besonders durch seine besondere Musikalität, so beeindruckt Umberto Orsini in der italienischen Fassung in erster Linie durch seine virtuose Sprechtechnik. Bei der österreichischen Fassung mit Toni Böhm ist auffallend, dass viele Gags und Witze, die

sich auf österreichische Gegebenheiten beziehen und die das französische und italienische Publikum daher als solche nicht verstehen konnte, in Wien verstanden und angenommen wurden, wie etwa, dass sich Thomas Bernhard nicht für eine Operation bei dem berühmten Prof. Salzer sondern lieber für eine Operation bei einem Waldviertler Oberarzt entschieden hatte, um nur ein Beispiel zu nennen.

Ein entscheidender Unterschied zwischen den drei Schauspielern Bory, Orsini und Böhm ist deren vorhandene bzw. nicht-vorhandene Musikalität. Hierzu gibt es zwei auffällige Beispiele:

Erstens die Sequenz, in der der Erzähler Geige spielt. Jean-Marc Bory kann Geige spielen, dieses Können zeigt sich deutlich in seiner souveränen und selbstverständlichen Handhabung des Instruments. Umberto Orsini konnte offensichtlich nicht Geige spielen, hat es aber für die Vorstellung zumindest rudimentär gelernt und spielt teilweise auch ganz bewusst falsch, Toni Böhm ist leider anscheinend ziemlich unmusikalisch und deutet das Geigenspiel daher nur an. Die Geige wirkt in seinen Händen eher wie ein ungeliebter Fremdkörper.

Das zweite Beispiel für die unterschiedliche Musikalität der drei Darsteller ist die Passage der Erzählung über die Familie Wittgenstein, unter der die Musik von „Zais“ liegt. Jean-Marc Bory besticht hier durch absolute Virtuosität, Orsini macht sein musikalisches Manko durch bemerkenswerte Technik (und, laut Guinand, viel Übung) wett, während sich Toni Böhm bemüht, den Text so gut wie möglich an die Musik anzupassen. Im Vergleich mit den beiden anderen gelingt ihm das allerdings nur bedingt.

Umberto Orsini ist in Italien für seine virtuose Sprechtechnik bekannt, einen Beweis hierfür liefert er auch in *Il Nipote di Wittgenstein* – besonders in der Sequenz der Uraufführung der *Jagdgesellschaft* am Burgtheater, die er wie „in einem Atemzug“ durchspricht, so dass man als Zuseher kaum Zeit hat, ihm gedanklich zu folgen. Als Erinnerung dieser einen Passage bleibt mehr der Eindruck seiner sprachlichen Virtuosität, als der Text Bernhards.

Ein weiterer großer Unterschied in den drei Vorstellungen ist das Verhältnis des Erzählers zur stummen Frau, da sich auch die drei Schauspielerinnen Huguette Faget in Paris, Valentina Sperlí in Rom und Hasija Boric in Wien, nicht nur altersmäßig sehr stark voneinander unterscheiden.

Huguette Faget und Jean-Marc Bory geben das Bild eines liebevollen Verhältnisses, das offensichtlich schon seit Ewigkeiten besteht und mittlerweile ohne Worte

auskommt. Eine Beziehung, in der jeder die Marotten des anderen kennt, aber vor allem die Frau sieht mit liebevoller Ironie über diese hinweg.

Valentina Sperlí ist wesentlich jünger als Umberto Orsini, hier entsteht ein völlig anderes Bild, das aber dennoch den Anschein eines liebevollen Verhältnisses hat, auch wenn es manchmal so aussieht, als behandle die Frau den Mann mit seinen Schrulligkeiten und Launenhaftigkeiten wie ein ungezogenes Kind, dennoch geradezu nachsichtig und liebevoll.

Valentina Sperlí gibt der Frau eine eigenständigere Persönlichkeit als Huguette Faget, da sie durch Mimik und mit Witz und Ironie, wenn auch stumm, Pointen setzt.

Leider ist auch, was die Besetzung der Frau betrifft, die Volkstheaterfassung die schwächste. Der für die Produktion zuständige Dramaturg des Volkstheaters besetzte, so Guinand, die serbische Schauspielerin Hasija Boric, die zu der Zeit Mitglied des Volkstheaterensembles war, mit der Rolle der stummen Frau. Boric macht allerdings den Eindruck, als würde sie diese Rolle nicht gerne spielen und wirkt sehr abweisend. Die Stimmung zwischen Toni Böhm und Hasija Boric ist im Gegensatz zu den beiden anderen Paaren eher feindselig und aggressiv, sie wirken wie zwei Menschen, die unfreiwillig aneinander gekettet sind, und im Unterschied zu den anderen, die in „liebevoller Börsartigkeit“ miteinander umgehen, zeichnen sie sich, besonders von Seiten der stummen Frau, durch offen zur Schau gestellte Feindseligkeit aus.

Hasija Boric erfüllt geradezu widerwillig die Bedürfnisse des Erzählers, insofern stellen aber auch Böhm und Boric wieder ein typisches „Bernhard-Paar“ dar, dennoch leidet die Homogenität der Wiener Aufführung etwas unter dieser offen zur Schau gestellten Feindlichkeit des Paares im Gegensatz zu der spielerisch leichten Spannung der beiden anderen Paare.

5.6 Pressereaktionen

5.6.1 Frankreich

Unter den französischen Erstaufführungen von Werken Thomas Bernhards gibt der eigentlich nicht für die Bühne bestimmte Text den besten Zugang zu dem in Frankreich immer noch „einfach kompliziert“ erscheinenden Dramatiker. [...] An der Maison des Arts von Créteil wird Patrick Guinands Bühnenbearbeitung von *Wittgensteins Neffe* gezeigt. [...] Jean-Marc Bory, der Bernhard eigentlich nicht gleicht, sieht ihm am Schluss frappant ähnlich. Huguette Faget spielt eindrücklich die stumme, diskret-dienstbare Gefährtin [...] und trägt bei zum Gelingen dieser gewagten Monolog-Theatralisierung.²²⁷

²²⁷ Dagmar Sinz: „Thomas Bernhard auf französischen Bühnen“, Neue Zürcher Zeitung, 14.2.1991

Dies schreibt Dagmar Sinz in der *Neue Zürcher Zeitung* am 14.2.1991 unter dem Titel „Thomas Bernhard auf französischen Bühnen“.

Auch die französische Presse äußert sich mehrheitlich positiv zur Uraufführung dieses nicht-dramatischen Werks.

So schreibt Thierry Bayle in *Le Quotidien de Paris*:

[...] un bonheur qu'il faut saluer d'emblée, car il n'était guère évident de transposer sur scène ce texte [...]. La preuve de la théâtralité du texte est bien sur le plateau où Jean-Marc Bory incarne l'écrivain dans sa ferme d'Ohlsdorf en Haute-Autriche. [...] Jean-Marc Bory sait dire tout l'humour de Bernhard, qui se confond avec l'essence de son style. [...] Patrick Guinand a su conserver la fluidité du texte, malgré maintes coupes, et exprimer toute sa substantifique moelle. Le texte glisse sur des rails invisibles. [...] Un spectacle à ne pas manquer.²²⁸

Brigitte Salino rezensiert in *L'Évènement du Jeudi*:

Jean-Marc Bory joue cet homme. Il sait être drôle, râleur et joueur, et, évidemment, désespéré – ce que Bernhard était. Il est si juste qu'on regrette plus encore que Bernhard ne soit plus là pour voir ce comédien, „son“ comédien.²²⁹

Einzig Michel Cournot in *Le Monde* vom 9. Februar 1991, schreibt eine leicht negative Kritik:

[...] Acteur précis et sobre, Jean-Marc Bory ne trahit pas les textes: Il les soigne. Les pages de Thomas Bernhard, choisies et données à haute voix sur un théâtre, perdent un petit peu de leur perspective exacte: elles paraissent agrandies, et insularisées, comme des sketches successifs, [...]. Ce *Neveu de Wittgenstein*, c'est tout de même très beau.²³⁰

Dagegen schreibt Nelly Gabriel in *Le Figaro* wieder sehr positiv:

[...] un texte superbement joué par Jean-Marc Bory, dans une mise en scène aussi malicieuse que rigoureuse, signée Patrick Guinand [...]. Un spectacle intelligent, subtil et réjouissant.²³¹

In *Le Monde* vom 27. März berichtet Bernadette Bost von der Premiere in Lyon:

La "performance d'acteur" de Jean-Marc Bory est donc celle d'un virtuose, étonnante quand il transforme quelques pages du roman en partition d'opéra. [...] Patrick Guinand, chef d'orchestre qui a dirigé ce soliste d'exception, a éclairé le texte avec autant d'intelligence que d'élégance. Loin de chercher l'illustration, il joue sur le contre-point,

²²⁸ Thierry Bayle: „Un sémillant soliloque“, *Le Quotidien de Paris*, 29.1.1991

²²⁹ Brigitte Salino: On a vu: „Le Neveu de Wittgenstein“, *L'Évènement du Jeudi*, 31.1 – 6.2.1992

²³⁰ Michel Cournot: „Poitrinaire vu de face“, *Le Monde*, 9.2.1991

²³¹ Nelly Gabriel: „Bernhard réel ou supposé“, *Le Figaro*, 27.3.1991

suggère le non-dit: en faisant apparaître, par exemple, l'„être-vital“ seulement évoqué dans le texte, [...] ²³²

In Libération vom 27. März 1991:

Au Théâtre de Lyon, Patrick Guinand monte *Le Neveu de Wittgenstein* comme un duo entre Thomas Bernhard, auteur reclus aux prises avec les souvenirs d'une amitié incertaine, et une femme dont seuls les yeux parlent. Lumineux. ²³³

Jean-Marie Gavalda in *Midi Libre* vom 8. März 1991 lobt besonders Jean-Marc Bory:

La belle langue de Thomas Bernhard est comme un scalpel qui entre dans la chair, déchire, décortique, étale, exhibe et ne lâche jamais sa proie. [...] L'adaptation et la sobre mise en scène de Patrick Guinand se sont superbement pliées au rituel du récit. Et puis, Jean-Marc Bory. C'est lui qui incarne Thomas Bernhard. [...] Ici, Jean-Marc Bory est tout simplement magnifique. Il se coule dans les mots de Thomas Bernhard de la même façon qu'il est calé sur scène dans son fauteuil. Avec une assurance tranquille, élégante, désabusée. Jean-Marc Bory croque son texte comme un gourmet. ²³⁴

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die französische Presse beinahe übereinstimmend die szenische Adaption als gelungen lobte und die Inszenierung und nicht zuletzt die beiden Darsteller für ihre einfühlsame und dem Werk Bernhards entsprechende Umsetzung eines Prosatextes auf der Bühne Beifall ernteten. Besonders in Frankreich, wo man bis zu diesem Zeitpunkt dem Theaterautor Bernhard noch etwas zwiespältig gegenüberstand, wurde diese Inszenierung als eine der ersten, die dem Autor „gerecht wird“, gelobt.

5.6.2 Italien

Aus Gründen des Umfangs und da sich die vorliegende Arbeit in erster Linie auf die französische Uraufführung von *Wittgensteins Neffe* bezieht, werden die umfangreichen italienischen Pressereaktionen hier nur ansatzweise erwähnt. Festzuhalten ist, dass vor allem Umberto Orsini als Hauptdarsteller in dieser Inszenierung Patrick Guinands großen Erfolg hatte und in beinahe allen Presseartikeln seine großartige schauspielerische Leistung gelobt wird.

²³² Bernadette Bost: „Leçon finale“, *Le Monde*, 27.3.1991

²³³ Qg-T.T.D: „Thomas Bernhard et la petite musique de la mémoire“, *Libération*, 27.3.1991

²³⁴ Jean-Marie Gavalda: „Au bonheur des mots“, *Midi Libre*, 8.3.1991

Um nur zwei Beispiele zu nennen:

Franco Quadri, der Kritiker von *La Repubblica* und Verleger der Theaterstücke

Thomas Bernhards in Italien (Ubu Libri) schreibt am 29. Februar 1992:

[...] l'equazione romanzo-teatro può essere considerata automatica, e ben lo sa uno studioso e cultore morboso della scena tedesca quale Patrick Guinand, [...]. [...] Umberto Orsini, che non vorrei etichettare con elogi tecnici. Preferirei sottolineare un calarsi nel personaggio vero e nella sua finzione senza dimenticare se stesso, il metamorfismo che lo cattura nei ritmi, nelle tonalità, nell'ironia drammatica della "frase infinita", la maniacalità perfezionistica che lo trattiene dall'emozione e dalla scelta comica, ma riesce a contagiare a poco a poco lo spettatore.. Un approdo all'irrazionale attraverso la ragione e la lusinga di divenire uno spettacolo di culto [...].²³⁵

(- die Gleichung zwischen Roman und Theater konnte nicht automatisch vorausgesetzt werden und ein Spezialist und leidenschaftlicher Kenner des deutschen Theaters wie Patrick Guinand wusste dies [...]. Ich möchte Orsini nicht für seine Technik loben, statt dessen will ich seine Art, sich in die wahre Figur und ihre Fiktion zu versetzen ohne sich selbst zu vergessen unterstreichen, die Verwandlungen, die er mit dem Rhythmus, der Tonart, der theatralischen Ironie des „unendlichen Satzes“ schafft, den manischen Perfektionismus, mit dem er sich zwischen Emotion und Komik zurückhält und der allmählich den Zuseher gefangen nimmt; eine Annäherung an das Irrationale durch die Vernunft, und in der Hoffnung, eine Kultproduktion zu werden [...].)

Und Renzo Tian berichtet in *Il Messaggero* vom 28. Februar 1992 unter dem Titel „Uno straordinario, inquietante Umberto Orsini“ (Ein außerordentlicher, bewegender Umberto Orsini):

La serata del Piccolo Teatro Eliseo lascia il segno di un evento fuori dall'ordinario, dal "nostro" ordinario teatrale. E la riprova che la autentica fascinazione del teatro esiste, ed è possibile ricrearla solo che si realizzi l'incontro giusto fra il talento dello scrittore e la scelta creativa dell'attore.²³⁶

(- der Abend im Piccolo Teatro Eliseo hinterlässt das Zeichen eines außergewöhnlichen Events, außergewöhnlich für „unser“ Theater. Dies ist der Beweis, dass die authentische Faszination fürs Theater existiert, dass es möglich ist, sie wieder zu produzieren, wenn nur das richtige Treffen zwischen dem Talent des Schriftstellers und der kreativen Wahl des Schauspielers stattfindet.)

Anlässlich der Wiederaufnahme im Jahr 2007 im Piccolo Teatro Eliseo in Rom am 26. April 2007 zu Umberto Orsinis fünfzigjährigem Bühnenjubiläum wurde die Inszenierung von *Il Nipote di Wittgenstein* im *Corriere della Sera* von Franco Cordelli unter die zehn besten Aufführungen dieser Spielzeit gereiht.²³⁷

²³⁵ Franco Quadri: "Elogio per un amico", *La Repubblica*, 29.2.1992

²³⁶ Renzo Tian: "Uno straordinario, inquietante Umberto Orsini", *Il Messaggero*, 28.2.1992

²³⁷ Franco Cordelli: "Le stelle del teatro", *Corriere della Sera*, 5.6.2007

5.6.3 Österreich

In Wien erfuhr *Wittgensteins Neffe* erst einige Jahre nach Paris und Rom die deutschsprachige Erstaufführung. 2001 fand ziemlich zeitgleich mit dem Volkstheater im Casino des Burgtheaters die szenische Umsetzung von *Alte Meister* statt, ein Umstand, den viele Journalisten nützten, diese beiden Premieren in einem Artikel zu erfassen bzw. zu vergleichen, wie etwa *News* vom 29.3.2001 unter dem Titel „Die Allgegenwart eines Giganten“.

Von der Premiere im Wiener Volkstheater berichtet Ronald Pohl im *Standard* vom 31.3./1.4.2001:

[...] Toni Böhm, der mit dem Collophonium einen Bogen eingestrichen hat, um sodann in den darauf folgenden eineinhalb Stunden vor der nachgebauten Kulisse des Ohlsdorfer Innenraums, als des Herrensitzes des herrlichen Bernhard, diesen den Paul liebenden und die Liebe zum Paul pausenlos traktierenden Text aufzusagen – in der größten Natürlichkeit und auf die beglückendste Weise, dachte ich auf meinem Premierensessel [...] ²³⁸

Silke Dobretsberger schreibt in der *Wiener Zeitung* am 2.4. 2001:

[...] Paul ist tot und das Stück als eine Art Requiem gedacht. Gleichzeitig aber auch ein Selbstporträt des Ich-Erzählers – von Thomas Bernhard. Diese zwei Stimmen in einer Person zu vereinen schafft Toni Böhm mit beeindruckender Klarheit und Schärfe. Berührend und doch völlig unsentimental wird einer der persönlichsten Bernhard-Texte glänzend für die Bühne adaptiert. Mit der Figur der stummen Frau (Hasija Boric) sorgt Regisseur Guinand nicht nur für groteske Situationen, sondern auch für Bernhards typische Hassliebe zu Frauen. [...] Fazit: Dieser gelungene *Wittgensteins Neffe* ist Beispiel und Gegenbeispiel zugleich für Bernhards menschenfeindliche – und freundliche Konzeption von Glück. ²³⁹

Eine negative Kritik kommt von Hans Haider in der *Presse*, die sich allerdings nicht nur gegen die Inszenierung, –

Toni Böhm trat in der Klasse Charakter-Schwergewicht an. Bravourös stemmte er die durch (bisweilen läppischen) Aktionserfindungen des Regisseurs Patrick Guinand abgefederte Textmenge –

sondern vor allem gegen den Autor Bernhard selbst, dessen Text als „selbstverliebt selbstbezeichnend hin und her schaukelnde Prosa“²⁴⁰ bezeichnet wird.

²³⁸ Ronald Pohl: „Wie kein anderer. Ein Lobgesang“. *Standard*, 31.3./1.4. 2001

²³⁹ Christine Dobretsberger: „Bernhards Lebensatem“, *Wiener Zeitung*, 2.4. 2001

²⁴⁰ Hans Haider: „Nichts als Sprache und ein Sprecher“, *Die Presse*, 31.3./1.4.2001

Auch Peter Jarolin vom *Kurier* kritisierte die Regie, besonders die „desaströse Lichtregie“ und bemängelt: „viele der pointierten Wortspiele gehen im zu großen Raum des Volkstheaters verloren. [...]“. Dennoch lobt er den Schauspieler Toni Böhm:

Toni Böhm also ist Thomas Bernhard. Besser: Er ist es erfreulicherweise nicht. Stets wahrt der Schauspieler die Distanz zu seiner Figur, hebt die komplexen Monologe des Erzählers auf eine allgemeingültige Ebene. [...] Virtuoso gespielt, sprachlich feinsinnig zelebriert.²⁴¹

Kurt Kahl schreibt in der *NZ*, Bernhards Erzählung sei „quasi eine Wiedergutmachung, der Versuch einer nachgeholten Annäherung“ Bernhards an Paul. Diese ist

schonungslos auch sich selbst gegenüber, sehr ichbezogen, mitunter ein bisschen prahlend mit dem Freund aus prominenter Familie, dem „Herrn Baron“. Es ist ein Vorzug von Patrick Guinands Dramatisierung, dass sie diesen egomanischen Aspekt des Textes beibehält. [...] Das Stück wird zur Selbstdarstellung, auch zur Selbstentlarvung.²⁴²

Und auch Thomas Gabler in der „Kronenzeitung“ lobt Toni Böhm und die Regie:

Bewundernswert ist die Präzision, mit der Guinand Toni Böhm als großen Redner in Szene setzt²⁴³

²⁴¹ Peter Jarolin: „Der Schatten des Barons“, *Kurier*, 31.3.2001

²⁴² Kurt Kahl: „Einsamkeit in der Phase des Absterbens“, *Neue Zeit*, 1.4.2001

²⁴³ Thomas Gabler: „Ein Zerrissener in Wien“, *Kronenzeitung*, 31.3.2001

VI. Abschließende Bemerkung

Die szenische Adaption von *Wittgensteins Neffe* durch Patrick Guinand war die erste Transformation dieser Erzählung Thomas Bernhards in eine szenische Fassung.

Als besonderes Merkmal dieser Inszenierung kann die Tatsache gelten, dass die erste Bühnenfassung in französischer Sprache erfolgte und erst nach der Premiere in Paris und nach einer weiteren – italienischen – Fassung, die deutschsprachige Erstaufführung in Wien gezeigt wurde.

Die Etablierung Thomas Bernhards in Frankreich fand in mehreren „Etappen“ statt, einen entscheidenden Wendepunkt in der Bernhard-Rezeption in Frankreich nimmt auch die Erzählung *Le Neveu de Wittgenstein* ein, da sich um den Zeitpunkt des Erscheinens der Übersetzung von *Wittgensteins Neffe* Thomas Bernhards Ruhm in Frankreich zu etablieren begann. So gesehen ist die szenische Adaption eben dieser Erzählung in Frankreich eine logische Konsequenz.

Auch das Einführen einer nicht-textimmanenten Figur in das Bühnengeschehen ist in Bezug auf die bis heute übliche Praxis von szenischen Adaptionen von Prosatexten Thomas Bernhards eine Ausnahme.

Die Bühnenpräsenz der „stummen Frau“, die Guinand aus Bernhards Privatleben „entlehnte“ und mit diesem sehr stark autobiographischen Text in Verbindung brachte, bewirkt die Umwandlung vom Prosamonolog Bernhards in der Inszenierung Guinands in einen Dialog zwischen einem Sprechenden und einer Schweigenden.

Viele Referenzen in Bühnenbild, Kostümen und Requisiten beziehen sich ebenfalls auf Details aus Thomas Bernhards Leben und geben so den Eindruck eines „Gesamtbildes“ Thomas Bernhards.

VII. Anhang

7.1 Besetzungen:

Le Neveu de Wittgenstein

Premiere: 18. Jänner 1991, Maison des Arts Créteil/ Paris

Mis en scène, Adaptation: Patrick Guinand

Thomas B.: Jean-Marc Bory

La Femme muette: Huguette Faget

Traduction: Jean-Claude Hémerly

Décor: Jean Bauer

Costumes: Pierre Albert

Lumières: Hervé Gary

Régie accessoires, assistante mise en scène: Marie-Hélène Girard

Stagiaire mise en scène: Natalie Royer

Construction du décor: Atelier Prelud

Administratrice de production: Cécile Fraenkel

Il Nipote di Wittgenstein

Premiere: 24. Februar 1992, Teatro Piccolo Eliseo, Rom

Regia, addattamento: Patrick Guinand

Thomas B.: Umberto Orsini

La donna senza parole: Valentina Sperli

Traduzione: Renata Colorni

Scene: Jean Bauer, Marie-Hélène Girard

Costumi: Pierre Albert

Luci: Hervé Gary

Wittgensteins Neffe

Premiere: 29. März 2001, Volkstheater Wien

Inszenierung, Bearbeitung: Patrick Guinand

Ich-Erzähler: Toni Böhm

Die stumme Frau: Hasija Boric

Ausstattung: Pierre Albert

Lichtdesign: Hervé Gary

Dramaturgie: Karl Baratta

Regieassistenz: Nehle Dick

Inspizient: Rudolf Grünberger

7.2 Abbildungen



Abb.1 Baumgartner Höhe



Abb.2 Baumgartner Höhe



Pavillon V (=Ludwig) in Steinhof

Abb. 3 Baumgartner Höhe

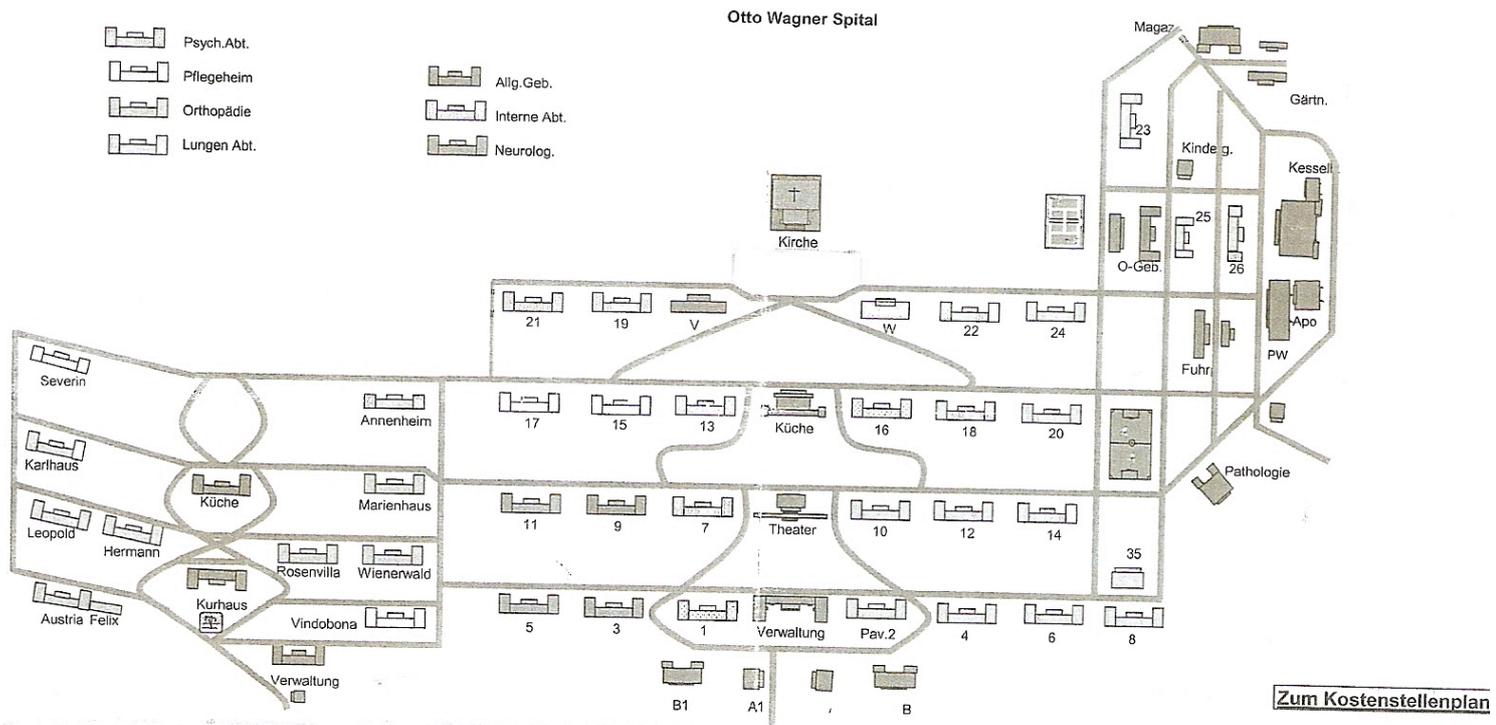


Abb. 4 Plan Otto Wagner Spital

Wittgensteins
Koffee
C. Polner 11. 11.
10. März April 82
(Hotel Tebe.)

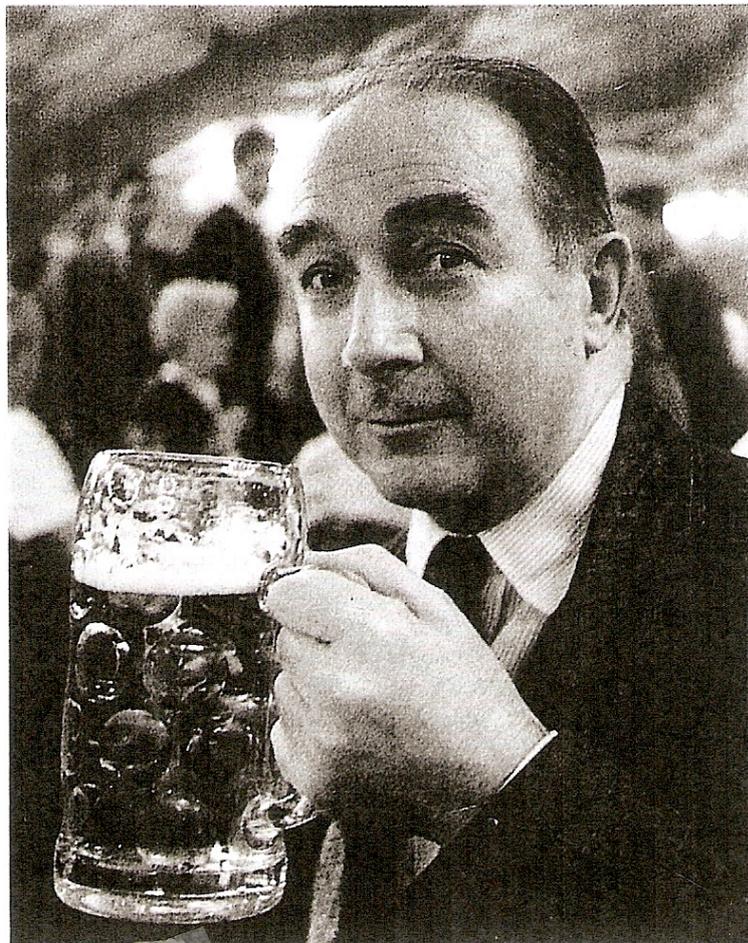


Abb. 6 Paul Wittgenstein, Traunkirchen 1965

Abb. 5



Mit Paul Wittgenstein, Grete Hufnagl und Romula Feige
im Hotel Elefant, Salzburg 1971

LE NEVEU DE WITTGENSTEINWITTGENSTEINS NEFFEACCESSOIRES / REQUISITEN :

- . 1 violon (3/4) / 1 Geige (3/4)
- . 1 drap pour emballage violon / 1 Tuch, um die Geige zu wickeln
- . 4 archets / 4 Bogen
- . 1 colophane + chiffon rouge / 1 Kolophonium + rotes Tuch
- . 1 nécessaire (boîte) pour cirage parquet / 1 Bohnerkasten
avec : boîte à cire métallique ronde / mit : runde Bohnerwaxbuchse
brosses Bohnerbürste
gants en coton Handschuhe aus Baumwolle
chiffon à polir Bohnerlappen
- . 1 pelle + 1 balayette / 1 Kehrichtschaufel + 1 Staubbesen (Kehrwisch)
- . 1 chocolatière / 1 Schokoladenkanne
- . 2 tasses à chocolat + cuillers / 2 Schokoladentasse + Löffeln
- . 1 plateau rectangulaire / 1 rechteckiges Tablett
- . 1 tasse à café / 1 Kaffeetasse
- . 1 verre d'eau / 1 Glas Wasser
- . 1 petit plateau / 1 Tablett
- . 4 journaux / 4 Zeitungen
- . 4 cintres à pantalon / 4 Kleiderbügel für Hose
- . 5 cintres à vestes / 5 Kleiderbügel für Jacke
- . 5 formes ou embauchoirs / 5 Schuhspanner
- . 1 brosse à vêtements / 1 Kleiderbürste
- . 1 brosse à chaussures / 1 Schuhbürste
- . 1 boîte à cirage chaussures / 1 Schuhkrembuchse
- . 2 disques 33T avec pochettes / 2 Schallplatten 33T mit Kuvert
- . 1 tourne-disques / 1 Schallplattenapparat
- . 1 lampadaire (modèle Ohlsdorf) / 1 Stehlampe (Vorbild in Ohlsdorf)
avec abat-jour mobile mit beweglichen Lampenschirm
(voir jeu + décorateur) (see : Spiel + Bühnenbildner)
- . 10 ampoules / 10 Glühbirne
- . 1 panier / 1 Korb

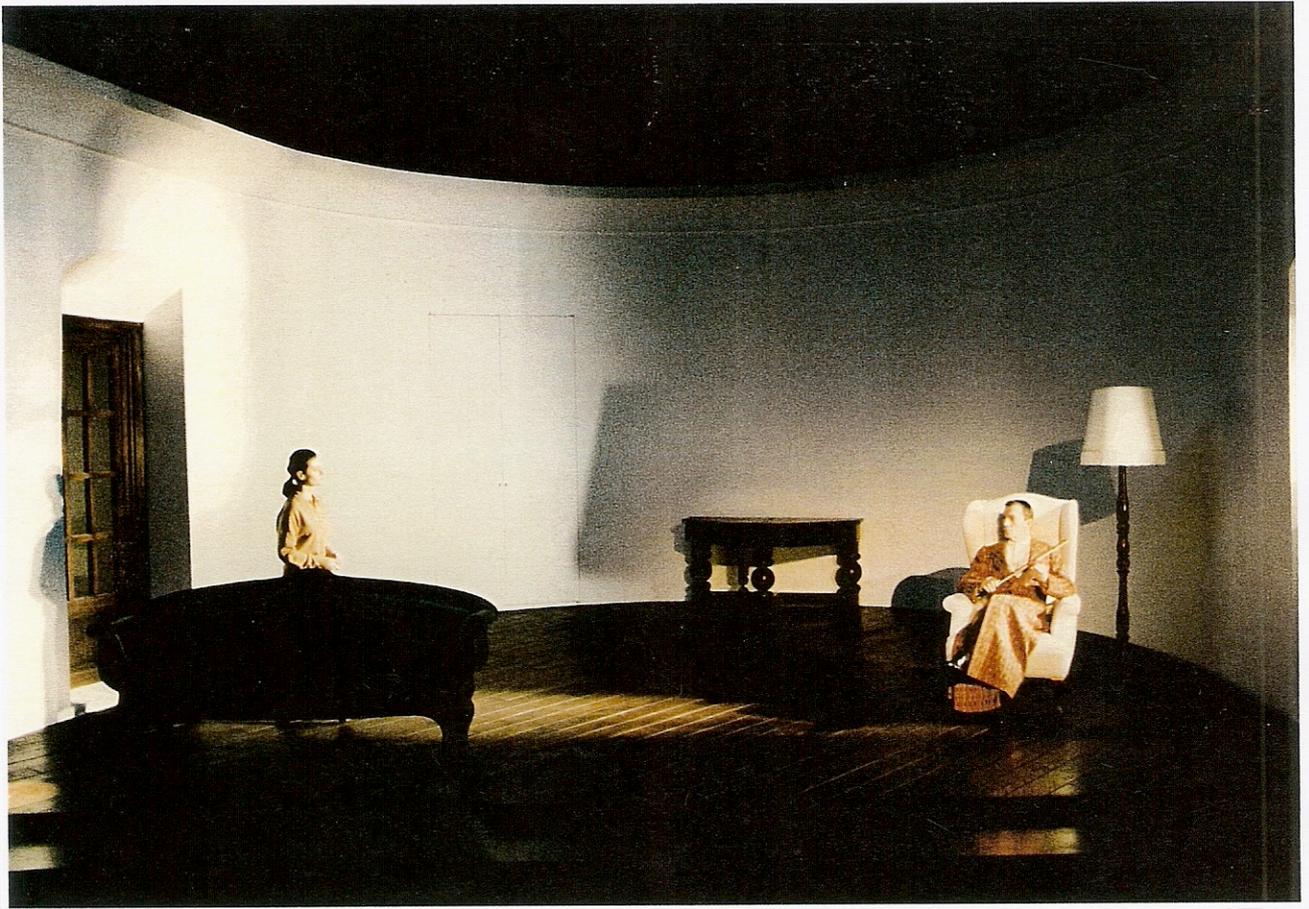
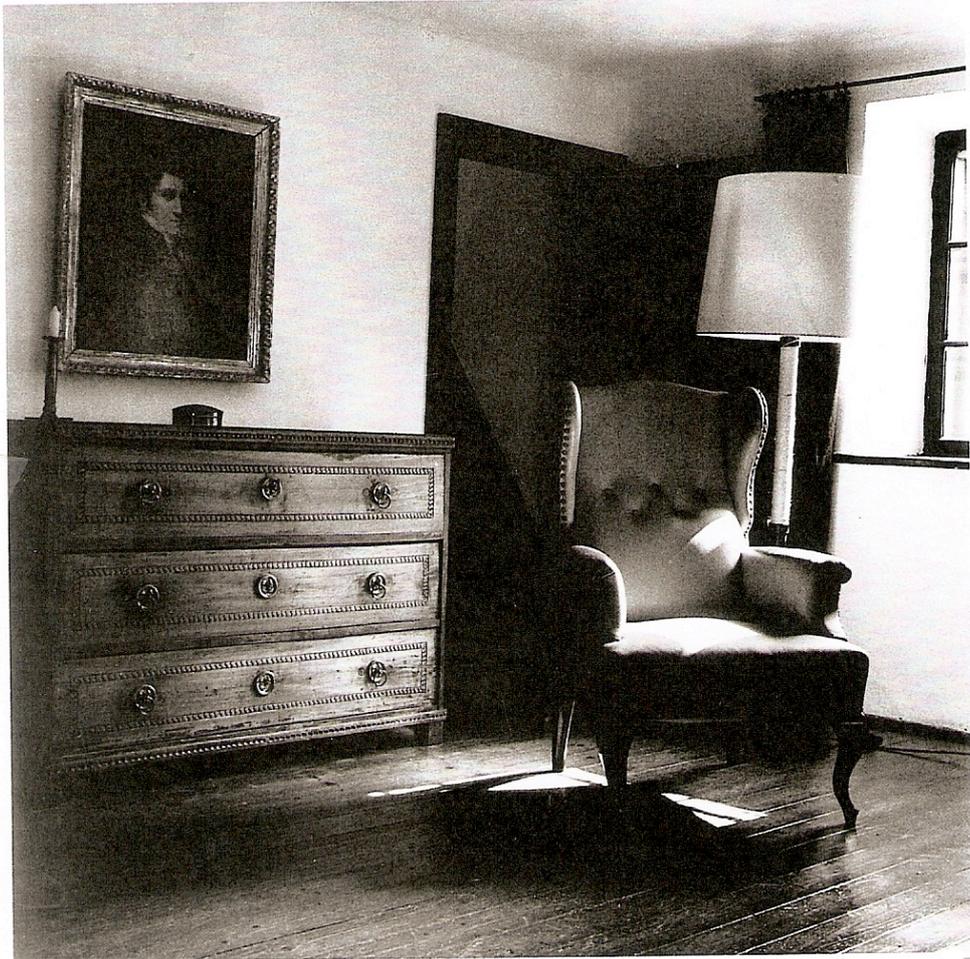


Abb. 9



Abb.10



Das Wohnzimmer unten. Die Lampe mit gußeisernem Fuß ist selbstentworfen

Abb. 11



»Das Untergeschoß von den schönsten Gewölben zusammengehalten«; ausgebauter ehemaliger Kuhstall

Abb. 12



Abb. 13

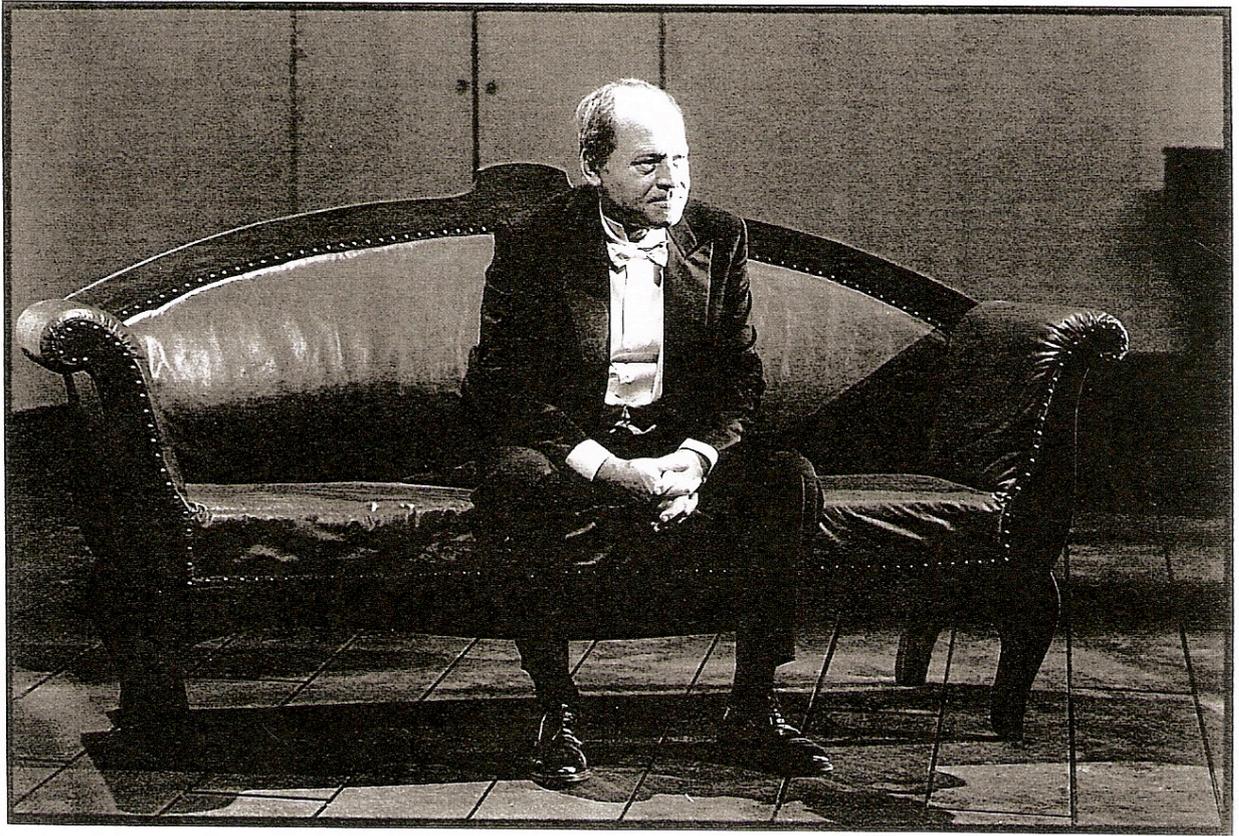


Abb. 14 Jean-Marc Bory

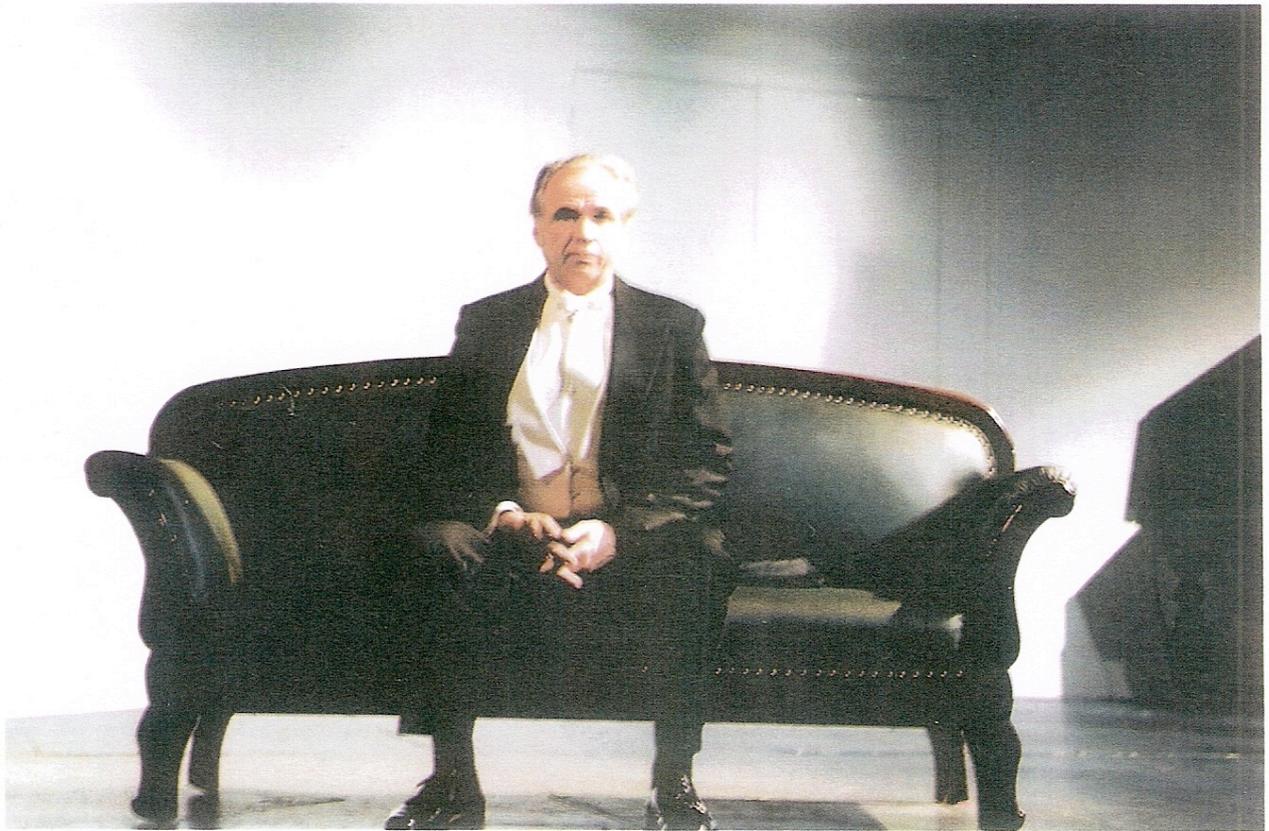


Abb. 15 Toni Böhm



»Zu trinken habe ich nichts zu Hause«

Abb. 16



Der Schuhfetschist. Alles perfekt geputzt und geordnet

Abb. 17

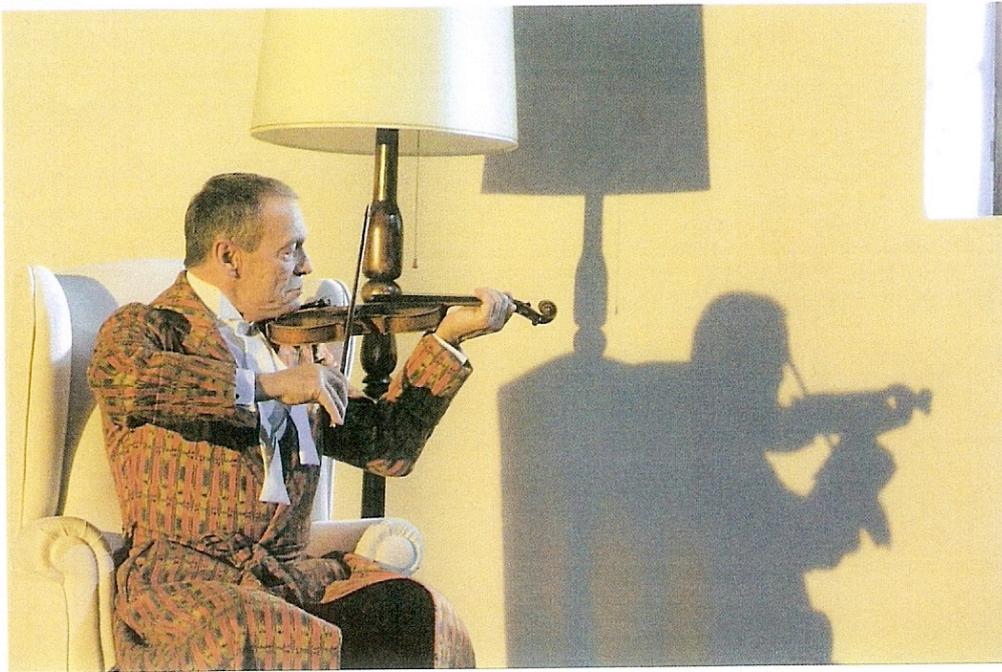


Abb. 18
Umberto Orsini



Abb 19



Abb 20

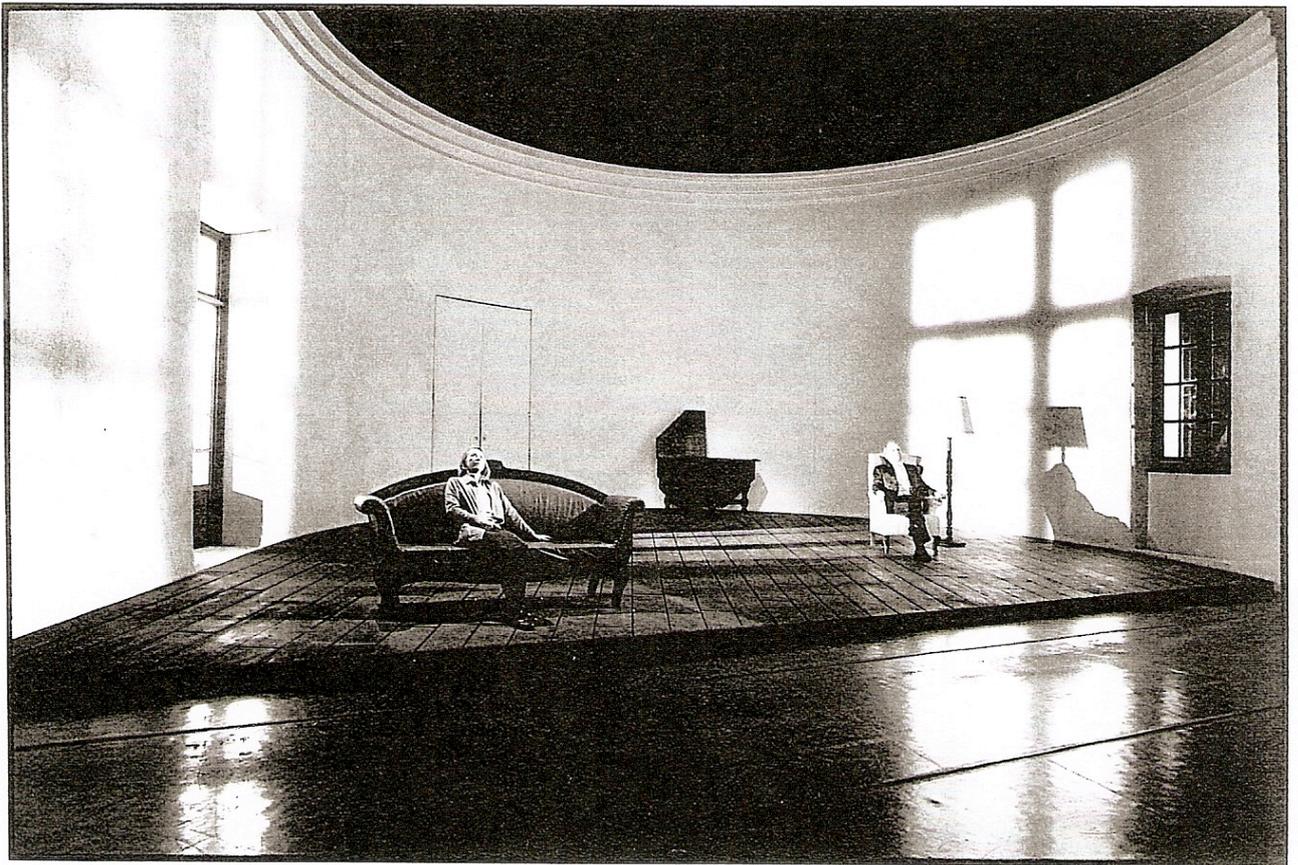


Abb. 21

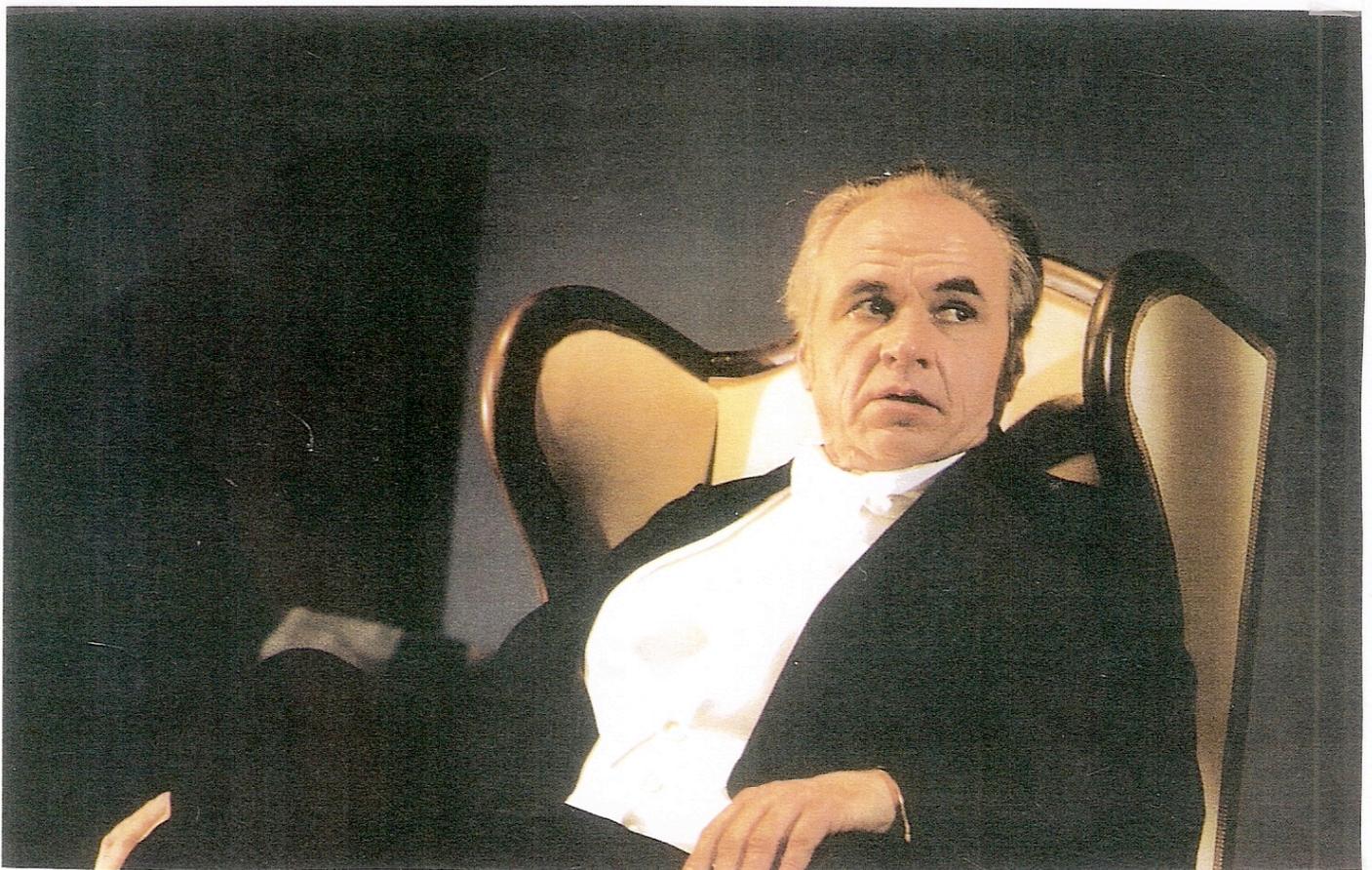


Abb. 22 Toni Böhm

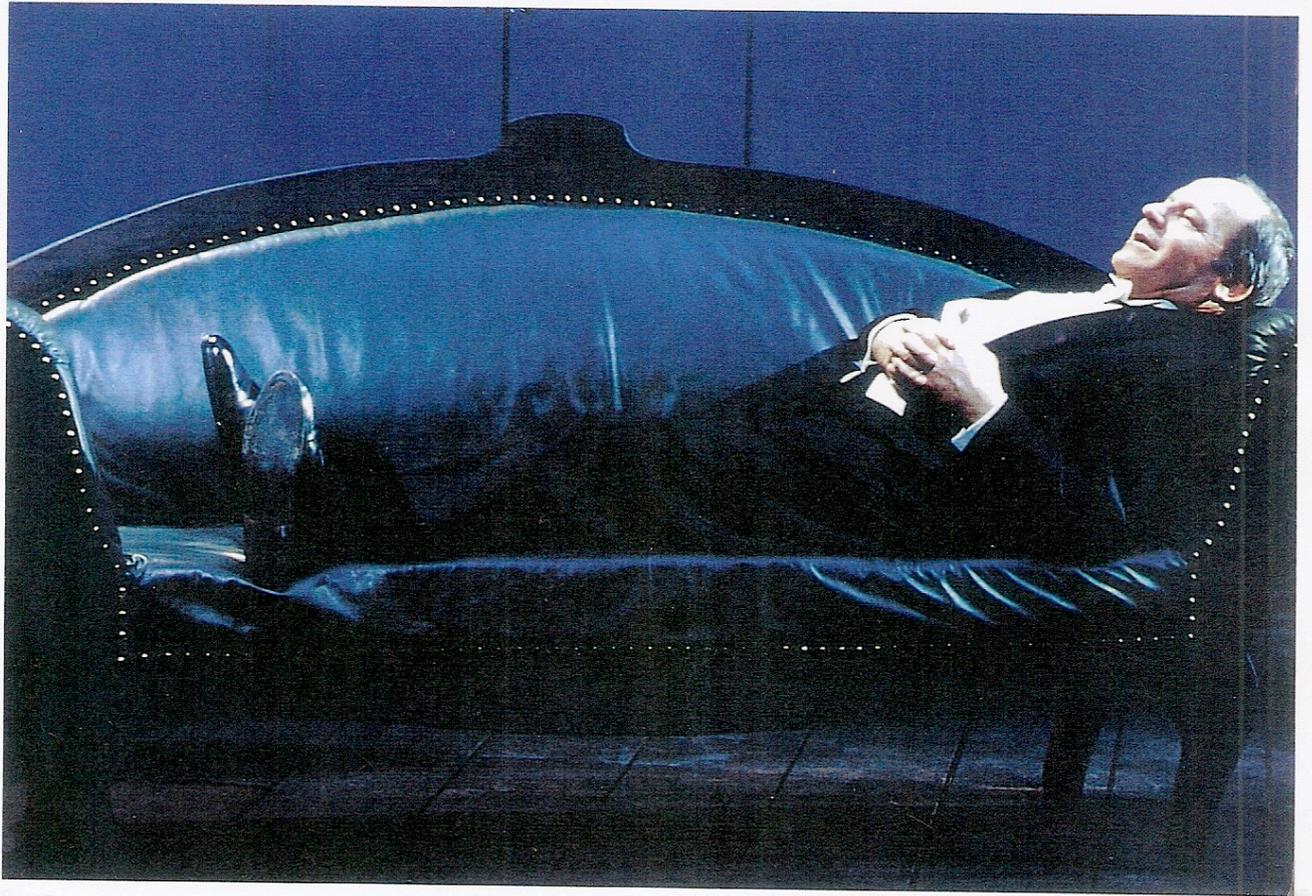


Abb. 23

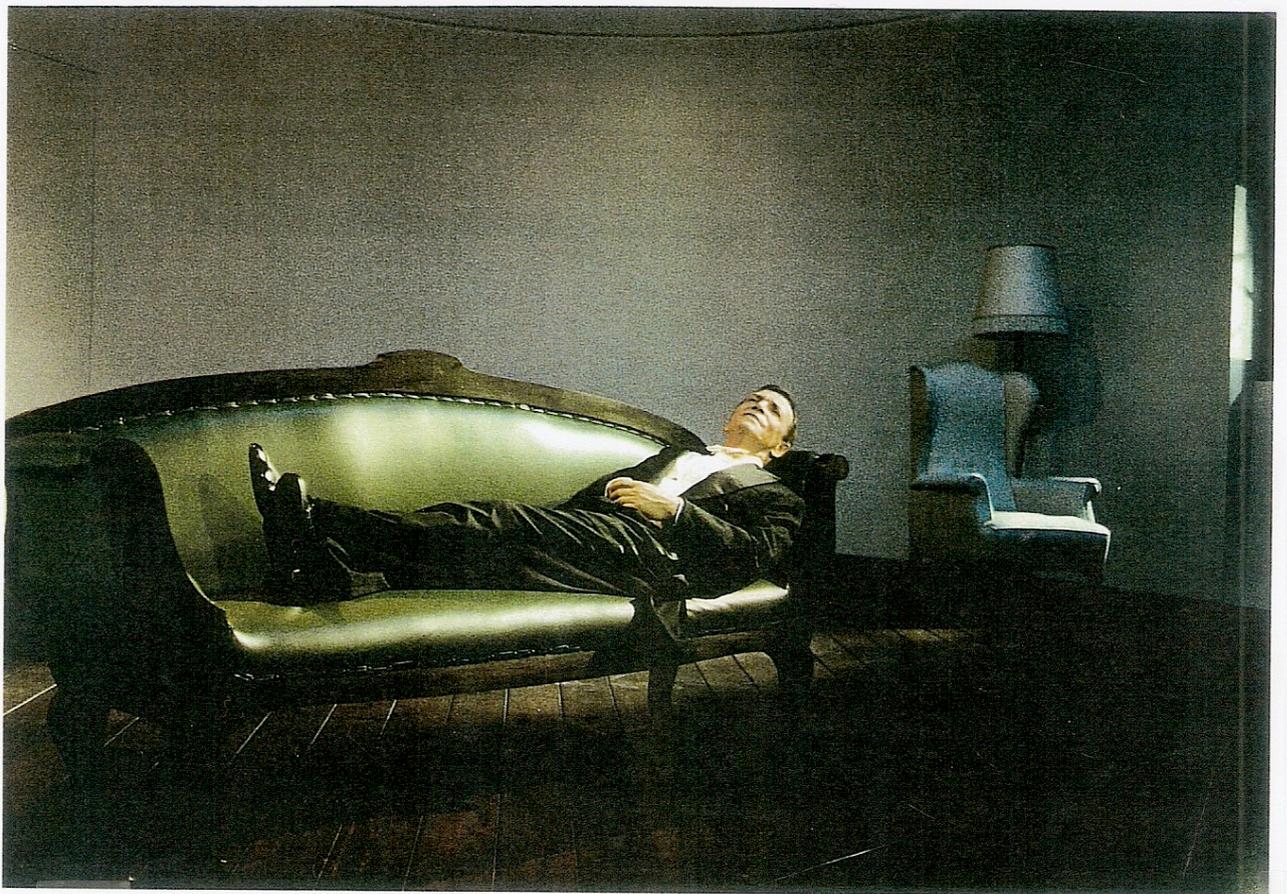


Abb. 24

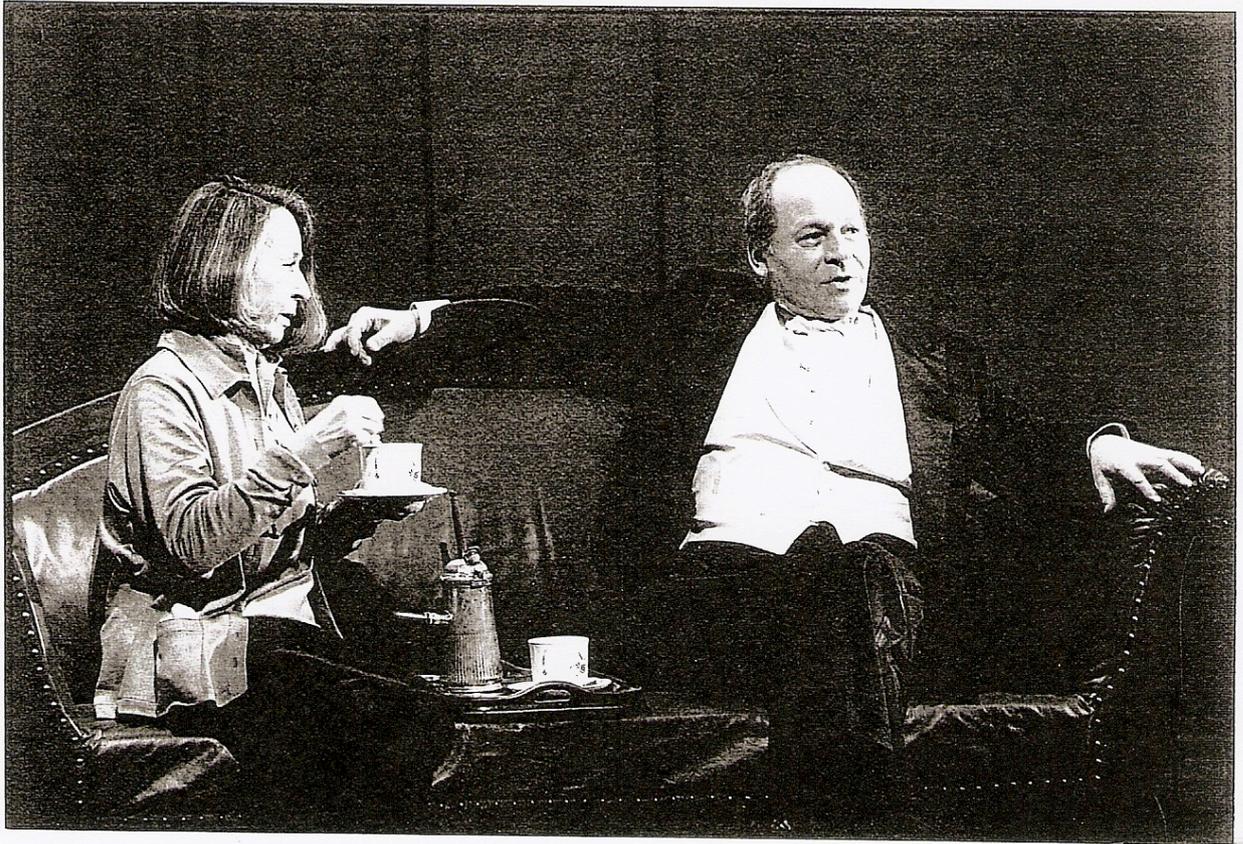


Abb. 25



Abb. 26



Abb 28



Abb 27

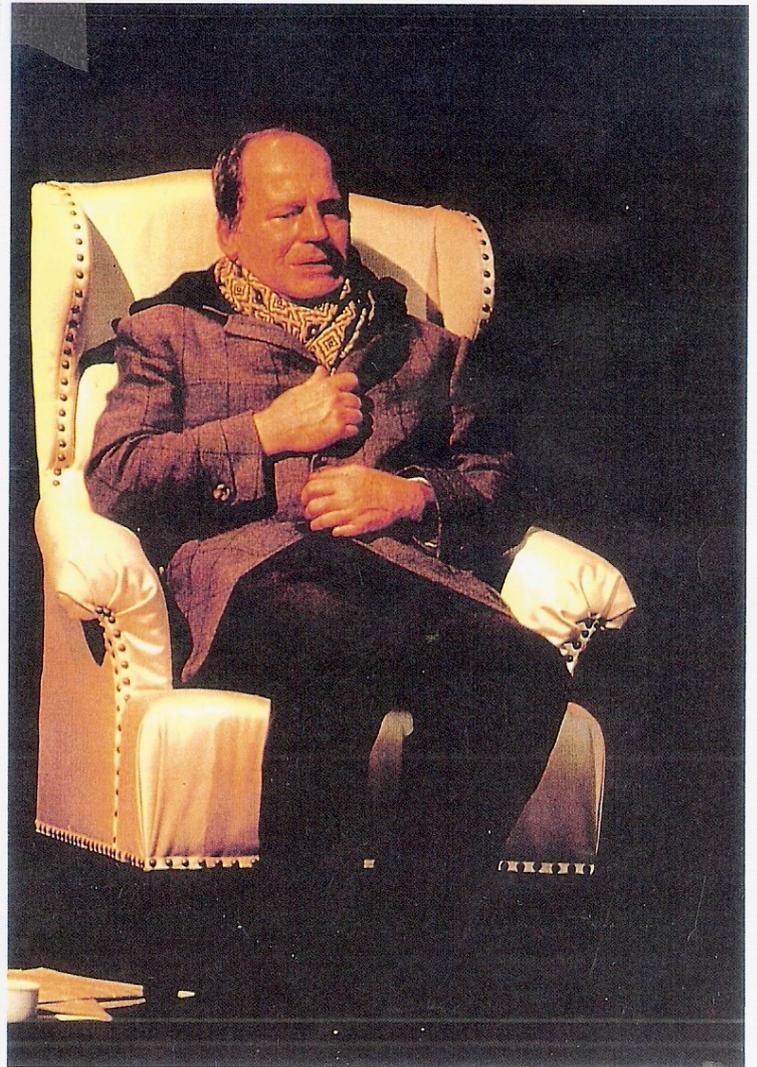


Abb. 29



Abb. 30

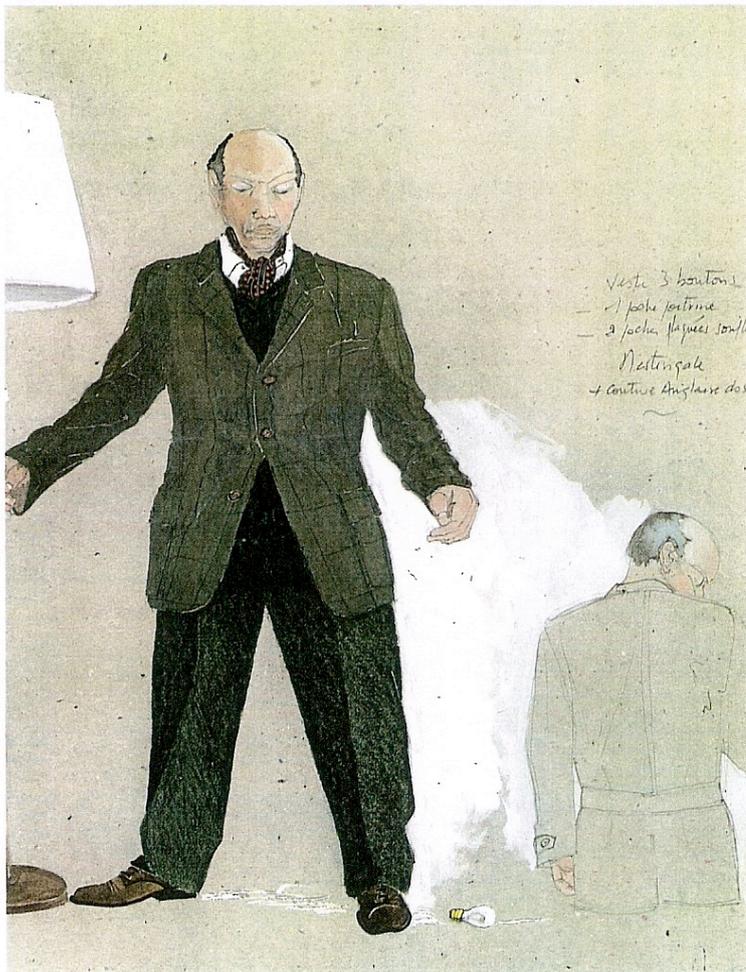


Abb 31

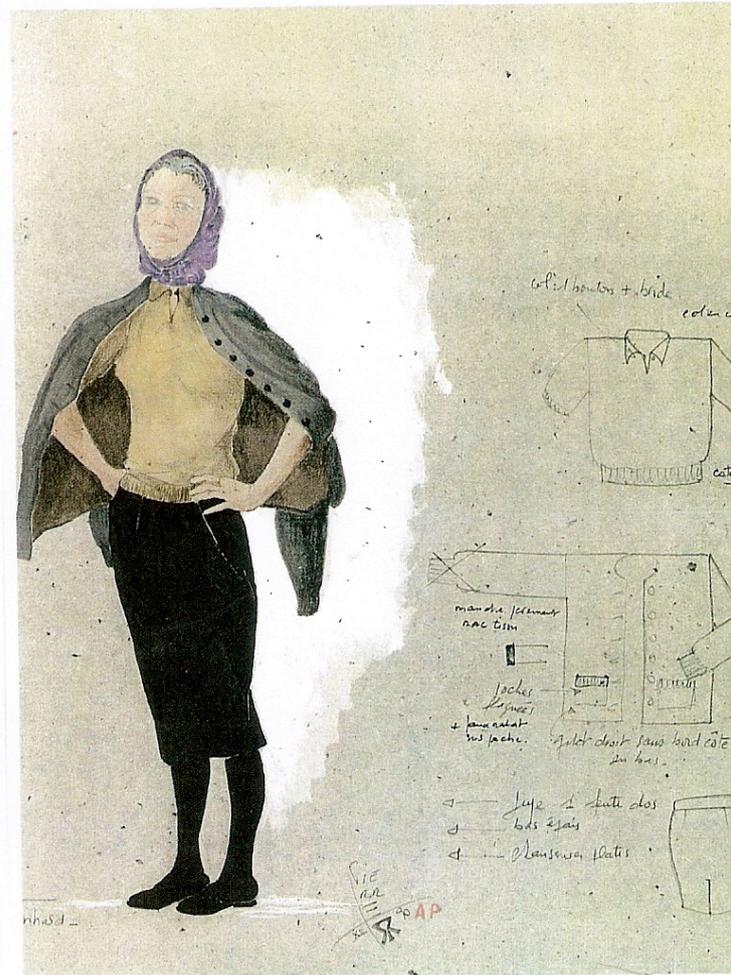


Abb 3

VIII. Literatur

8.1 Literaturnachweis

Primärliteratur:

Bernhard, Thomas: *Wittgensteins Neffe*. suhrkamp taschenbuch, Frankfurt am Main, 1987.

Bernhard, Thomas: *Le Neveu de Wittgenstein*. traduit de l'allemand par Jean-Claude Hémery, Editions Gallimard, 1985

Bernhard, Thomas: *Der Atem*. Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1981

Bernhard, Thomas: *Beton*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1988

Bernhard, Thomas: *Korrektur*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1988

Bernhard, Thomas: *Das Kalkwerk*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1973

Bernhard, Thomas: *Die Ursache*. Deutscher Taschenbuch Verlag. München, 1977

Bernhard, Thomas: *Der Keller*. Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1979

Bernhard, Thomas: *Verstörung*. suhrkamp taschenbuch, Frankfurt am Main, 1988

Bernhard Thomas: *Am Ziel*. in: *Thomas Bernhard. Stücke 3*, Suhrkamp taschenbuch, Frankfurt am Main, 1988

Bernhard, Thomas: "Montaigne". in: Höller, Hans; Huber, Martin; Mittermayer, Manfred (Hrsg.): *Thomas Bernhard. Erzählungen, Kurzprosa. Thomas Bernhard Werke Band 14*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2003

Diderot, Denis: *Le Neveu de Rameau et autres dialogues philosophiques*, Editions Gallimard, 1972

Diderot, Denis: *Rameaus Neffe*. Aus dem Manuskript übersetzt und mit Anmerkungen begleitet von Johann Wolfgang Goethe. Reclam, Stuttgart, 1967, 1984

Montaigne, Michel de: *Von der Freundschaft*. Aus dem Französischen von Herbert Lüthy, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 2005

Schaefer, Camillo: *Wittgensteins Größenwahn*. Begegnungen mit Paul Witgenstein. Roman, Jugend und Volk. Wien, 1986.

Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus*, Logisch-philosophische Abhandlung. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 16. Aufl, 1982.

Sekundärliteratur:

selbständig:

Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Thomas Bernhard: Text und Kritik*. Zeitschrift für Literatur, Nr.43., 3. Auflage: Neufassung, München, 1991

Bayer, Wolfram (Hrsg.): *Kontinent Bernhard. Zur Thomas Bernhard Rezeption in Europa*. Unter Mitarbeit von Claude Porcell. Böhlau. Wien, Köln, Weimar, 1995

Brändle, Rudolf: *Zeugfreundschaft. Erinnerungen an Thomas Bernhard*. Residenz Verlag. Salzburg, Wien, 1999

Chabert, Pierre; Hutt, Barbara (Hrsg.): *Thomas Bernhard*. Ouvrage dirigé par Pierre Chabert et Barbara Hutt. Publié avec le concours du Centre national du livre, Minerve, 2002

Dittmar, Jens (Hrsg.): *Sehr gescherte Reaktion. Leserbrief-Schlachten um Thomas Bernhard*. Edition S. Wien, 1993

Dreissinger, Sepp (Hrsg.): *Von einer Katastrophe in die andere. 13 Gespräche mit Thomas Bernhard*. Bibliothek der Provinz. Weitra, 1992.

Dreissinger, Sepp (Hrsg.): *Thomas Bernhard. Bilder und Texte*. Bibliothek der Provinz, Weitra, 1991

Dürhammer, Ilija; Janke, Pia (Hrsg.): *Der „Heimtdichter“ Thomas Bernhard*. Holzhausen, Wien, 1999

Eder, Andrea: *Thomas Bernhard und die französische Literatur*. Diplomarbeit, Univ. Wien, 1999

Fischer-Lichte Erika, *Semiotik des Theaters, Band 3: Die Aufführung als Text*. Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1988

Fleischmann, Krista (Hrsg.): *Thomas Bernhard – Eine Erinnerung. Interviews zur Person*. Edition S, Verlag der österreichischen Staatsdruckerei. Wien, 1992

Fleischmann, Krista (Hrsg.): *Thomas Bernhard. Eine Begegnung. Gespräche mit Krista Fleischmann*. Suhrkamp. Frankfurt am Main, 2006

Gargani, Aldo Giorgio: *Der unendliche Satz. Thomas Bernhard und Ingeborg Bachmann*. (Übers. aus dem ital. von Anselm Jappe). Passagen Verlag, Wien, 1997

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

Grayling, A. C.: *Wittgenstein*. Herder, Spektrum, Freiburg im Breisgau

Haller, Verena: *Das Bild der Frau in ausgewählten Theaterstücken Thomas Bernhards*. Diplomarbeit, Univ. Wien, 1992

Hennetmair, Karl Ignaz (Hrsg.): *Thomas Bernhard – Karl Ignaz Hennetmair. Ein Briefwechsel 1965-1974*. Bibliothek der Provinz. Weitra, 1994

- Hoell, Joachim: *Thomas Bernhard*. dtv portrait. München, 2000.
- Hoell Joachim; Honold Alexander; Luehrs - Kaiser, Kai, (Hrsg.): *Thomas Bernhard. Eine Einschärfung*. Verlag Vorwerk 8, Berlin, 1998
- Höller, Hans: *Thomas Bernhard*. rororo Monographie, rowohlt Taschenbuch, Reinbek bei Hamburg, 1993
- Höller, Hans; Mittermayer, Manfred, (Hrsg.): *Thomas Bernhard: Werke, Band 13: Erzählungen III*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2008
- Huber, Martin: *Thomas Bernhards philosophisches Lachprogramm. Zur Schopenhauer-Aufnahme im Werk Thomas Bernhards*. WUV-Universitätsverlag. Wien, 1992
- Huber, Martin; Mittermayer, Manfred; Karlhuber, Peter (Hrsg.): *Thomas Bernhard und seine Lebensmenschen. Der Nachlaß*. Sonderband der Reihe *Literatur im Stifter-Haus*. Wien, Linz, 2001
- Huber Martin; Mittermayer, Manfred; Schmidt-Dengler, Wendelin (Hrsg.): *Thomas Bernhard Jahrbuch 2003*. Böhlau, 2003
- Huguet, Louis: *Chronologie*. Bibliothek der Provinz., Weitra, 1995
- Kuhn, Gudrun: *Thomas Bernhards Schallplatten und Noten*. Verzeichnis und Kommentar von Gudrun Kuhn. Bibliothek der Provinz, edition München
- Kontrus, Susanne: *Krankheit und Tod im Prosawerk von Thomas Bernhard*. Diplomarbeit, Univ. Wien, 1994
- Leonmard, Hervé; Wögerbauer, Werner: *Thomas Bernhard. l'Envers du miroir/ cahier n°1*, Arcane 17, 1987
- Mittermayer, Manfred: *Thomas Bernhard*. Suhrkamp Basisbiographie. Frankfurt am Main, 2006
- Pittertschatscher, Alfred; Lachinger, Johann (Hrsg.): *Literarisches Kolloquium Linz 1984. Thomas Bernhard*. Schriftenreihe Literarisches Kolloquium Linz Band 1, Land Oberösterreich. Linz, 1985
- Pittertschatscher, Alfred; Gebesmair, Franz: *Bernhard-Tage Olsdorf 1994. Materialien*, Bibliothek der Provinz. Weitra, 1994
- Schaefer, Camillo (Hrsg.): *Hommage Paul Wittgenstein*. freibord sonderreihe nr.14. Wien, 1980
- Sorg, Bernhard: *Thomas Bernhard*. Beck'sche Reihe. Autorenbücher. Beck. München, 1992
- Schmied, Erika und Wieland (Hrsg.): *Thomas Bernhards Österreich. Schauplätze seiner Romane*. Text: Wieland Schmied, Photographie: Erika Schmied, Residenz Verlag. Salzburg, Wien, 2000
- Schmied, Erika und Wieland (Hrsg.): *Thomas Bernhards Welt. Schauplätze seiner Jugend*. Residenz Verlag. Salzburg, Wien, 1999

Schmied, Erika und Wieland (Hrsg.): *Thomas Bernhards Häuser*. Residenz Verlag. Salzburg, Wien, 1995

Schmidt-Dengler, Wendelin: *Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard*. Sonderzahl, 2. Aufl., Wien, 1989

Thomas, Chantal: *Thomas Bernhard*. Edition du Seuil, 1990

Wagner, Walter: *Franzose wäre ich gerne gewesen. Zur Rezeption französischer Literatur bei Thomas Bernhard*. Europäischer Verlag der Wissenschaften. Frankfurt a.M., 1999

Weinmann, Ute: *Thomas Bernhard en France*. Société Thomas Bernhard. PIA, Publications de l'Institut d'Asnières, 1999

Waitzbauer, Harald: *Thomas Bernhard in Salzburg. Alltagsgeschichte einer Provinzstadt 1943-1955*. Böhlau. Wien, Köln, Weimar, 1995

Wuchterl, Kurt u. Hübner, Adolf: *Ludwig Wittgenstein*. Rowohlt's Monographien, Rowohlt. Reinbek bei Hamburg, 1979

Anm.: NLTB: Nachlass Thomas Bernhard, Thomas Bernhard Archiv Gmunden

unselbständig:

(Artikel, Rezensionen, Aufsätze):

Bayle, Thierry : „Un séillant soliloque“, *Le Quotidien de Paris*, 29.1.1991

Bartmann, Christoph: „Vom Scheitern der Studien“. In: *Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur*, (Hrsg: Heinz Ludwig Arnold, Thomas Bernhard: Nr.43., 3. Auflage: Neufassung, München,1991

Bost, Bernadette: „Leçon finale“, *Le Monde*, 27. März 1991

Bouveresse, Jacques: „Thomas Bernhard et le neveu du philosophe“, *Liberation*, 30. April/1. Mai 1983

Cordelli, Franco: „Le stelle del teatro“, *Corriere della Sera*, 5. Juni 2007

Cournot, Michel: „Poitrinaire vu de face“, *Le Monde*, 9. Februar1991

Dobretsberger, Christine: „Bernhards Lebensatem“, *Wiener Zeitung*, 2. April 2001

Gabler, Thomas: „Ein Zerrissener in Wien“, *KronenZeitung*, 31.März 2001

Gabriel, Nelly: „Bernhard réel ou supposé“, *Le Figaro*, 27. März 1991

Gavalda, Jean-Marie: „Au bonheur des mots“, *Midi Libre*, 8. März 1991

- Görtz, Franz Josef: „Wittgensteins Neffe. Thomas Bernhards Erzählung als Vorabdruck in der F.A.Z.“; *F.A.Z.* 27.Okt.1982
- Granger, Gilles Gaston: „Le Neveu de Wittgenstein“, in: Pierre Chabert u. Barbara Hutt (Hrsg.) *Thomas Bernhard*, Minerve, 2002.
- Guinand, Patrick: „Reisenotiz“, in: Dreissinger, Sepp (Hrsg.): *Von einer Katastrophe in die andere. 13 Gespräche mit Thomas Bernhard*. Bibliothek der Provinz, Weitra, 1992.
- Guinand, Patrick: „Le Neveu de Wittgenstein mis en scène“, in: Pierre Chabert u. Barbara Hutt (Hrsg.): *Thomas Bernhard*, Minerve, 2002.
- Haider, Hans: „Nichts als Sprache und ein Sprecher“, *Die Presse*, 31.März /1.April 2001
- Jarolin, Peter: „Der Schatten des Barons“, *Kurier*, 31.März 2001
- Kahl, Kurt: „Einsamkeit in der Phase des Absterbens“, *Neue Zeit*, 1. April 2001
- Kempff, Diana: „Der Mensch plus Buckel“, *Der Spiegel*, 7/1983
- Le Rider, Jacques: „Bernhard in Frankreich“. in: *Literarisches Kolloquium Linz 1984. Thomas Bernhard*. Hrsg.: Alfred Pittertschatscher, Land Oberösterreich, Linz, 1985
- Löffler, Sigrid: „Bernhards bester Freund“, *profil*, Nr.44, 2. November 1982
- Mauch, Gudrun: „Thomas Bernhard. Eine Einführung in sein Werk“. in: *Modern Austrian Literature* Vol.12, Nr. 2, 1979
- Michaelis, Rolf: „Kunstkrüppel und Übertreibungsspezialisten“ Notizen zu Thomas Bernhards Theaterstücken der Jahre 1974 bis 1982. in: *Text und Kritik: Thomas Bernhard*. Zeitschrift für Literatur Heft 43, 2. erw. Auflage, 1982
- Mittermayer, Manfred: „Die schaurige Lust der Isolation. Vorschläge zum Verständnis von Thomas Bernhards Schreiben“. in: Pittertschatscher, Alfred;
- Lachinger, Johann (Hrsg.): *Literarisches Kolloquium Linz 1984. Thomas Bernhard*. Schriftenreihe Literarisches Kolloquium Linz Band 1, Land Oberösterreich. Linz, 1985
- Molden, Hanna: „Onkel und Neffe“. *Wochenpresse* Nr. 40, 5. Oktober 1982
- J.-M. de Montremy: „Bernhard et son maître“ in: *La Croix*, 2. März 1985
- Nadeau, Maurice: „Dressés contre tout“ in: *Quinzaine Littéraire*, 1. März 1985
- Pizzini, Duglore: „Kein guter Charakter“. *Wochenpresse*, Nr.3/38. Jahrgang, 18. Jänner 1983
- Pohl, Ronald: „Wie kein anderer. Ein Lobgesang“. *Standard*, 31.3./1.4. 2001
- Porcell, Claude: *Die Verklärung des heiligen Bernhard. Zur Rezeption der Erzählprosa in Frankreich* in: *Kontinent Bernhard. Zur Thomas Bernhard Rezeption in Europa*. Hrsg.: Wolfram Bayer. Böhlau, 1995

Porcell, Claude: *Auf den Gipfel hinauf und wieder zurück. Zur Bernhard-Rezeption in Frankreich.* in: *Bernhard-Tage Ohlsdorf 1994. Materialien.* Hrsg.: Pittertschatscher, Alfred, Gebesmair, Franz, Bibliothek der Provinz. Weitra, 1994

Quadri, Franco: "Elogio per un amico", *La Repubblica*, 29. Februar 1992

Rambures, Jean-Louis: „Paul Wittgenstein, l'ami de Thomas Bernhard“. in: *Le Monde*, 24. Mai 1985

Reich-Ranicki, Marcel: „Der Sieg vor dem Abgrund“. In *F.A.Z.*, Nr.30, 5. Februar 1983

Salino, Brigitte : On a vu: „Le Neveu de Wittgenstein“, *L'Évènement du Jeudi*, 31. Jänner – 6. Feb.1992

Salino, Brigitte: „Jean-Marc Bory: Un comédien exigeant“ in: *Le Monde*, 4. April 2001

Schaefer, Camillo: „Bernhard und Paul“. *Wiener Journal*, Nr.31, April 1983

Sinz, Dagmar: „Thomas Bernhard auf französischen Bühnen“, *Neue Zürcher Zeitung*, 14. Februar 1991

Tauber, Reinhold: „Der Narr und sein Freund. Thomas Bernhard schrieb ein Buch über seine Freundschaft mit Paul Wittgenstein“. *Oberösterreichische Nachrichten*, 5. Jänner1983, aus: *Thomas Bernhard: Werke, Band 13: Erzählungen III.* Hrsg. Hans Höller und Manfred Mittermayer, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2008, S.353

Thévenin, Paule: *Le Canapé* in: *Thomas Bernhard, Cahiers l'Envers du miroir*, N°1, Arcane 17, 1987

Tian, Renzo: "Uno straordinario, inquietante Umberto Orsini", *Il Messaggero*, 28. Februar 1992

Tschulik, Norbert: „Thomas Bernhard: Wittgensteins Neffe“, *Wiener Zeitung*, 27. Mai 1983

Wagner, Walter: „Was ich im Grunde nicht entbehren kann, will ich existieren“ Zum Begriff der Freundschaft bei Thomas Bernhard. in: *Thomas Bernhard Jahrbuch 2003*, Hrsg.: Martin Huber; Manfred Mittermayer; Wendelin Schmidt-Dengler, Böhlau, 2003

Winkler, Jean Marie: „Die Rezeption der Bühnenwerke in Frankreich“ in : *Kontinent Bernhard. Zur Thomas Bernhard Rezeption in Europa.* Hrsg.: Wolfram Bayer. Böhlau, 1995

Weyergans, François: „Le Bréviaire de Bernhard“ in *Le Matin des Livres*, 19. Februar 1985

„Man darf nie versuchen, Thomas Bernhard zu überlisten“ Round-table Gespräch über die Inszenierungen auf französischen Bühnen. 24.Nov. 1991, in: *Kontinent Bernhard. Zur Thomas Bernhard Rezeption in Europa.* Hrsg.: Wolfram Bayer. Böhlau, 1995

Radiosendungen:

Wendelin Schmidt-Dengler über Thomas Bernhard in der Ö1-Reihe *Literarische Außenseiter*, Sendung vom 5.8.2007, Ö1, Wiederholung vom 9.9.2008, Ö1 - „In memoriam Wendelin Schmidt-Dengler“

Programmhefte:

Le Neveu de Wittgenstein, de Thomas Bernhard, du 18 janvier au 13 février 1991, Maison des Arts/Créteil

Il Nipote di Wittgenstein di Thomas Bernhard, Teatro Eliseo, Rom. 1992

Deutschsprachige Erstaufführung der Dramatisierung
Thomas Bernhard *Wittgensteins Neffe*, Volkstheater Wien, März 2001,
Redaktion: Karl Baratta, Mitarbeit: Gwendolyne Melchinger

Videos:

Le Neveu de Wittgenstein, DVD, Mitschnitt aus Maison des Arts, Créteil, vom 30.1.1991, Inszenierung: Patrick Guinand, mit Jean-Marc Bory und Huguette Faget

Il Nipote di Wittgenstein, DVD, Mitschnitt aus Teatro Eliseo, Rom vom 21.4.1992
Inszenierung: Patrick Guinand, mit Umberto Orsini und Valentina Sperlí

Wittgensteins Neffe, Mitschnitt aus dem Volkstheater Wien, vom 11.4.2001
Inszenierung: Patrick Guinand, mit Toni Böhm und Hasija Borič.

Die Interviews

mit Patrick Guinand wurden am 9., 16., 20. und 21. März 2007, in Paris sowie am 5.8.2008, in Wien, teils auf deutsch, teils auf französisch geführt, die Transkription befindet sich im Besitz der Verfasserin.

8.2 Abbildungsnachweis

Abb.1 und 2: Fotos S. Finsterl

Abb. 3: aus: Schmied, Erika und Wieland (Hrsg.): *Thomas Bernhards Österreich. Schauplätze seiner Romane*. Residenz Verlag. Salzburg, Wien, 2000, S. 124

Abb. 4: Plan Otto Wagner Spital (ebd. erhältlich)

Abb.5: NLTB, W 23/3, Bl.1, aus: Höller, Hans; Mittermayer, Manfred, (Hrsg.): *Thomas Bernhard: Werke, Band 13: Erzählungen III*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2008, S.355

Abb. 6: aus: Dreissinger, Sepp (Hrsg.): *Thomas Bernhard. Bilder und Texte*, Bibliothek der Provinz, Weitra, 1991, S.173

- Abb. 7: aus: Dreissinger, Sepp (Hrsg.): *Thomas Bernhard. Bilder und Texte*,
Bibliothek der Provinz, Weitra, 1991, S.165
- Abb. 8: Requisitenliste, P. Guinand
- Abb. 9: Umberto Orsini, Valentina Sperli
Foto Piccolo Teatro Eliseo, Rom, Marcello Norbert
- Abb.10: aus: *Das Bernhardhaus*. Hrsg.: Thomas Bernhard Nachlaßverwaltung
Gmunden, S.18/19
- Abb. 11: aus: Schmied, Erika und Wieland (Hrsg.): *Thomas Bernhards
Häuser*. Residenz Verlag. Salzburg, Wien, 1995, S. 45
- Abb. 12: ebd. S. 69
- Abb. 13: aus: *Thomas Bernhard, Cahiers l'Envers du miroir*, N°1, Arcane 17,
1987, S. 220
- Abb. 14: Jean-Marc Bory
Foto Compagnie Patrick Guinand, Claude Bricage
- Abb. 15: Toni Böhm, Foto Volkstheater Wien
- Abb. 16: aus: Schmied, Erika und Wieland (Hrsg.): *Thomas Bernhards
Häuser*. Residenz Verlag. Salzburg, Wien, 1995, S. 53
- Abb.17: ebd. S. 54
- Abb. 18 - 20: Umberto Orsini
Fotos Piccolo Teatro Eliseo, Rom, Marcello Norbert
- Abb. 21: Huguette Faget, Jean-Marc Bory
Foto Compagnie Patrick Guinand, Claude Bricage
- Abb. 22: Toni Böhm, Foto Volkstheater Wien
- Abb. 23: Jean-Marc Bory
Foto Compagnie Patrick Guinand, Marc Enguerand
- Abb. 24: Umberto Orsini
Foto Piccolo Teatro Eliseo, Rom, Marcello Norbert
- Abb. 25: Huguette Faget, Jean-Marc Bory
Foto Compagnie Patrick Guinand, Marc Enguerand
- Abb. 26 – 28: Umberto Orsini, Valentina Sperli
Fotos Piccolo Teatro Eliseo, Rom, Marcello Norbert
- Abb. 29: Jean-Marc Bory
Foto Compagnie Patrick Guinand, Claude Bricage
- Abb. 30 – 32: Kostümentwürfe Pierre Albert

Anm.: Sämtliche Fotos der Aufführungen wurden mir von Patrick Guinand zur Verfügung gestellt.

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

IX. Zusammenfassung

Die Transformation von Prosatexten in szenische Fassungen ist in den letzten Jahren besonders am deutschsprachigen Theater eine immer häufiger werdende Praxis.

Gegenstand dieser Arbeit ist die szenische Adaption des französischen Regisseurs Patrick Guinand der Erzählung *Wittgensteins Neffe* von Thomas Bernhard.

Diese szenische Adaption weist insofern ein besonderes Merkmal auf, als sie die erste Transformation von *Wittgensteins Neffe* in eine szenische Fassung ist. Die erste Fassung erfolgte jedoch zuerst auf französisch und erst einige Jahre nach der Premiere in Paris (und einer zwischenzeitlich erfolgten italienischen Version) kam eine deutsche Bearbeitung (desselben Regisseurs) in Wien zur Aufführung.

Patrick Guinands szenische Fassung von *Le Neveu de Wittgenstein* hatte am 18. Jänner 1991 in Paris in der Maison de la Culture de Créteil mit Jean-Marc Bory und Huguette Faget Premiere.

Die italienische Fassung mit Umberto Orsini und Valentina Sperli kam im Jahr 1992 im Teatro Eliseo in Rom heraus, im März 2001 hatte die deutsche Fassung mit Toni Böhm und Hasija Boric im Volkstheater Wien Premiere.

Im ersten Teil dieser Arbeit wird zunächst ein Überblick über die Forschungslage zu Thomas Bernhards Erzählung *Wittgensteins Neffe* und deren Rezeption im deutschsprachigen Raum gegeben.

Anschließend wird auf die Rezeption Thomas Bernhards und das „Bernhardbild“ in Frankreich mit besonderer Berücksichtigung von *Wittgensteins Neffe* in Frankreich eingegangen.

Den Hauptteil der Arbeit bildet die Untersuchung der szenischen Bearbeitung und deren Inszenierung durch Patrick Guinand. In einer Transformationsanalyse wird die Adaption des Prosatextes in eine szenische Fassung dargestellt.

Das Hauptaugenmerk meiner Arbeit liegt auf der szenischen Adaption und der Inszenierung (und hier der französischen Fassung) Patrick Guinands, wobei sich bei der näheren Untersuchung für mich noch eine weitere Besonderheit der szenischen Adaption Patrick Guinands zeigte: Seine Inszenierung von *Wittgensteins Neffe* war nicht nur eine der ersten szenischen Adaptionen eines Prosawerks von Thomas Bernhard, sondern auch – meines Wissens nach – bisher die einzige, die eine Figur einführt, die nicht textimmanent ist, nämlich die Figur der stummen Frau, eine Person, die der Regisseur aus Bernhards Privatleben „entlehnt“ und mit diesem sehr stark autobiographischen Text in Verbindung gebracht hat. Die Bühnenpräsenz dieser

stummen Figur macht aus Bernhards Prosa monolog in der Inszenierung einen Dialog zwischen einem Sprechenden und einer Schweigenden.

Den Schlussteil der Arbeit bilden eine detaillierte Inszenierungsanalyse der französischen Aufführung anhand des Videomitschnitts und ein Vergleich der drei Bühnenfassungen in Paris, Rom und Wien sowie ein kurzer Überblick über die Pressereaktionen aus den drei Ländern.

LEBENS LAUF

Susanne Finsterl

geb. 20.10.1969, Wien

- 1976 – 1980 Volksschule Stockerau
1980 – 1988 Bundesgymnasium Stockerau
1988 Matura am Bundesgymnasium Stockerau
Beginn Studium Germanistik und Publizistik und Kommunikationswissenschaft an der Universität Wien
1989 Beginn Studium Theaterwissenschaft und Publizistik und Kommunikationswissenschaft an der Universität Wien
1989 – 1994 Mitarbeit als Journalistin bei den „Niederösterreichischen Nachrichten“ sowie freie Mitarbeiterin bei der „Raiffeisenzeitung Wien“ und dem „Agrarischen Informationszentrum (Presseagentur), Wien
1992 – 1999 Libretto und Regie bei der Musicalproduktion „Patricia“; (Musik: M. Genahl), Orpheum, Wien, 1992
Arbeiten als Regieassistentin und Produktionsleitung u.a. beim Donaufestival Krems, NÖ
seit 1995 Gründerin und Co-Leiterin der Theatergruppe „theaterzone“
1999 – 2001 Regieassistent, Abendspielleitung sowie Mitarbeit in der Dramaturgie „Vereinigte Bühnen Bozen“, Italien
2000 Libretto und Regie bei der Kammeroper „Lenau“, UA: 8.9. 2000, Stockerau, NÖ (Musik: M. Genahl)
2001 – 2004 Mitarbeit als Verlagsdramaturgin im Musik- und Bühnenverlag Pero, Wien
Dramaturgiehospitantz, Theater in der Josefstadt, Wien
Regieassistentz Bühne im Hof, St. Pölten, NÖ
Regiemitarbeit am Ensembletheater Wien (bei Michaela Scheday)
Regieassistentz am Konservatorium Wien
Produktionsdramaturgie Ensembletheater, Wien (*Der Zerbrochene Krug*)
Regieassistentz Festspiele Bad Hersfeld/ Deutschland (2001 - 2003)
2003 – 2005 Lehrbeauftragte am Max Reinhardt Seminar Wien für Regiepraxis/ Regietheorie als Assistentin von Gastprof. Peter Gruber
2005 – 2008 Mitarbeit Dramaturgie „Café littéraire viennois“, Musée d’Orsay, Paris (Ltg.: P. Guinand)
Hörspielregien (u.a. „Mindfuck“, T: M.Höld, „Premiere im Netz“, ARD, 2005; „Wie Antonin Artaud...“, T: M.Genahl, „Hört.Hört! Hörspiele im Hörsessel“, Mostviertelfestival, NÖ, 2008)
Regie bei der Kammeroper „Lenau – ein Traum von Freiheit“, (Musik: M. Genahl), Neufassung. Festwochen Gmunden und Jugendstiltheater auf der Baumgartner Höhe, Wien, 2006
Regie und Dramaturgie bei „Ubu x 3 – Eine Diktatorenfarce“, (Texte: Alfred Jarry, M. Höld, Musik: M.Genahl), Ensembletheater am Petersplatz, Wien, 2007
Theaterstücke: u.a. „Ein Sommer in der Stadt“, „Finnland“, „Ein Alpentraum“. Fremdsprachen: Englisch, Französisch, Italienisch