



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Kunst und Natur in *Der Untergeher* und *Der Ignorant und der Wahnsinnige*
von Thomas Bernhard in Reflexion von Arthur Schopenhauers
Die Welt als Wille und Vorstellung

verfasst von | submitted by

Yasemin Lausch BA BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2024

Studienkennzahl lt. Studienblatt |
Degree programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 817

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree pro-
gramme as it appears on the student record
sheet:

Masterstudium Deutsche Philologie

Betreut von | Supervisor:

ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Pia Janke

Inhaltsverzeichnis

1. Einführung	
1.1. These und Forschungsausblick.....	4
1.2. Weitere Vorgehensweise und offene Erkenntnispotentiale der Forschung.....	6
2. Kunst versus Natur	
2.1. Natürlicher Kunstgeist gegen die Natur: Baum-Kopf-Implikationen.....	8
2.2. Licht der Erkenntnis.....	11
2.2.1. Natürliches Licht.....	11
2.2.2. Künstliches Licht: Notlichtskandal und Theaterlicht.....	13
3. Verluste des Menschlichen	
3.1. Das Tier im Menschen.....	15
3.2. Marionetten- und Puppentheater.....	17
3.3. Maschinisierung und soziale Verluste	
3.3.1. Künstler*innenentmenschlichung, Rücksichtslosigkeit, Familiäres.....	20
3.3.2. Maschinisierung, Mechanismen und Reproduzierbarkeit.....	23
3.3.3. Kunst und die Natur der Körper: Grundbedürfnisse und Ungastlichkeit, Wille vs. Musikwille nach Schopenhauer.....	26
3.3.4. Improvisation in Kunstbetrieben, Natur und Maschinen.....	28
3.3.5. Kunst als Opposition und das Publikum.....	29
4. Objekt-Subjekt-Verschmelzung und ihre (Schopenhauerschen) Implikationen	
4.1. Kunstobjektwerdung.....	31
4.2. Verschmelzung als eine Form der Liebesbeziehung zu einem Fachgegenstand.....	34
5. Natur und Kunst (in) der Sprache	
5.1. Natürlich-künstlerische Namensgebung	
5.1.1. Namensgebung der Protagonist*innen.....	39
5.1.2. Kunstobjekte, Fetisch.....	41
5.1.3. Naturmotive: Steine, Berge.....	41
5.1.4. Orte.....	42
5.2. Begriffsbildung	
5.2.1. Wissenschaftsbegriffe: Natürlichkeit von Klang und Metaphorik.....	45
5.2.2. Begriffsoperation.....	50
5.2.2.1. Eigennamen.....	51
5.2.2.2. Kunstbegriff.....	52
5.2.2.3. Authentizität: Ich-Werdung und „dachte ich“.....	54

6. Kunst und Macht	
6.1. Kunstaristokratie vs. Naturaristokratie.....	58
6.2. Die natürliche künstlerische Selektion.....	59
6.3. Der Dirigent.....	61
7. Natürlicher vs. künstlicher und künstlerischer Tod.....	63
7.1. Der künstlerische Triumph der Empfindung.....	64
7.2. Todeszeitpunkt: der richtige natürliche und falsche künstliche.....	65
7.3. Die Macht der Sprache: sich selbsterfüllende Prophezeiung.....	66
7.4. Sich auf einem Begriff aufhängen.....	68
7.5. Begriffsoperation: der tödliche Begriff <i>Untergeher</i>	68
7.6. Gravitas: kulturelle, künstlerische und natürliche Schwerkraft.....	72
7.7. Künstlerische Unsterblichkeit eines Genies.....	73
7.8. Wertung des Selbstmordes bei Bernhard und Schopenhauer.....	75
8. Kunst und Isolation	
8.1. Rückzug in die Natur: Kunst und Einsamkeit.....	76
8.2. Heimat in der Kunst.....	80
9. Einfluss der Natur	
9.1. Einfluss des Klimas auf die Menschen (und ihre Kunst).....	82
9.2. Die natürliche Vergänglichkeit der Kunst.....	84
9.3. Innere und äußere Naturbeschreibungen.....	85
9.3.1. Naturbegriff und der Wille bei Schopenhauer.....	87
9.3.2. Wechselwirkung der Werke und philosophische Stimmungen.....	88
9.3.3. Gipfelbetrachtungen, Naturschönheit, Katharsis.....	90
9.3.4. Luft.....	91
9.3.5. Tiere.....	94
10. Kunst als <i>naturgemäßes</i> Unglück.....	94
11. „Was ist das Leben?“.....	97
12. Conclusio.....	99
13. Literaturverzeichnis.....	104
Anhang: Danksagung, Abstract.....	108

1. Einführung

1.1. These und Forschungsausblick

Diese Arbeit widmet sich der Frage nach der Darstellung von Natur, Kunst und ihren Wechselspielen von Thomas Bernhard in *Der Untergeher* und *Der Ignorant und der Wahnsinnige*. Explizite Überschneidungen und implizite Erkenntnisse werden durch eine philosophische Schärfung der Analyse über Arthur Schopenhauer gewonnen. Die These, dass Bernhard auf die Schopenhauersche Kunst- und Naturphilosophie anspielt, diese mit Beispielen in Frage stellt, sie ironisiert, parodiert und ein eigenes Kunst- und Naturverständnis entwickelt, deren feine Differenzierungen nur durch und mit Schopenhauer herausgearbeitet werden können, bildet den Ausgangspunkt, um neue Forschungsergebnisse zu liefern.

Die Bedeutung der Schopenhauerschen Philosophie für Thomas Bernhards Werk ist in der literaturwissenschaftlichen Forschung unumstritten, lediglich in einzelnen Beispielen besteht Widerspruch in der exakten Erkenntnis- und Auslegungsweise. Für Schopenhauer ist ein Philosoph imstande, allgemeine Grundgültigkeiten zu beschreiben und aus Natur und Leben abzuleiten, während Literatur sich den Einzelfällen widmet, die diese reflektieren (vgl. WaWuV, S. 810). Über die Einzelfälle Thomas Bernhards soll in dieser Arbeit mit besonderem Fokus auf die Frage nach der Differenzierung von Natur und Kunst das philosophisch Allgemeine Schopenhauers reflektiert und dabei eine wechselseitige Erhellung der philosophischen Betrachtungsweisen gewonnen werden. In seinem Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung* stellt Schopenhauer einen musikalisch-mathematischen Vergleich des nötigen Einflusses der Philosophie auf Schriftsteller¹ und ihre Schriftkunst auf. „Wie in der Musik jede einzelne Periode dem Ton entsprechen muß, zu welchem der Grundbaß eben fortgeschritten ist; so wird jeder Schriftsteller, nach Maaßgabe seines Faches, das Gepräge der zu seiner Zeit herrschenden Philosophie tragen.“ (WaWuV, S. 571) Ein Fokussieren auf das Thema der professionellen Musiker*innen liegt daher nahe. Die Stellung der Musik sieht Gernot Gruber in den beiden hier analysierten Werken² in ihrer Virtuosität und Artifizialität ähnlich³.

1 Nicht gegendert, denn Frauen sind nach Schopenhauer den Männern geistig unterlegen, da diese sinnlich-emotionaler veranlagt wären. „Weiber können bedeutendes Talent, aber kein Genie haben: denn sie bleiben stets subjektiv.“ (WaWuV, S. 783) Allerdings scheint sich dieser Gedanke in dem Kapitel um die eintretende Geschlechtsreife der Männer in Frage zu stellen, da diese bis zu dem Verlust ihrer Libido ihre Fähigkeiten zur Vernunft zumindest größtenteils einbüßen, weshalb Kinder den Genies laut Schopenhauer näher sind (vgl. WaWuV, S. 785).

2 Ebenfalls in *Die Macht der Gewohnheit*. Hier musizieren allerdings Laien.

3 vgl. Gruber, Gernot: Die Metaphern von Musik und musikalischem Virtuosität in *Der Untergeher* und *Der Ignorant und der Wahnsinnige*. In: Kolleritsch, Otto (Hg.): Die Musik, das Leben und der Irrtum. Thomas Bernhard und

Die Frage nach Kunst und Natur in Bernhards Werk beschäftigte auch Manfred Wagner, der den künstlerischen Grundtenor in den Leitfiguren bei Bernhard geeint sieht: Die Künstlichkeit müsse gegen die Natur stehen⁴. Diese Auffassung wirft bei genauerem Zulesen die Frage auf, ob sich mit einer Kontrastierung mit Schopenhauers Philosophie noch eine differenziertere Darstellung herausarbeiten, etwaige unlogische Gedanken entlarven, logische Gedankenstränge verdeutlichen und eine neue Perspektive für den Roman *Der Untergeher* und das Theaterstück *Der Ignorant und der Wahnsinnige* gewinnen lässt.

Bei Schopenhauer wird die „Gedankenassociation“ (WaWuV, S. 574) als kausal durch innere Eindrücke entstehender Denkprozess beschrieben. Dies bedeutet, dass kein Gedanke ohne Anlass in den Geist eintritt, daher entweder 1. auf Grund und Folge zwischen den Dingen, 2. auf Ähnlichkeit bzw. bloßer Analogie – der kreative, poetische Einfall schöpfe hieraus – oder 3. auf bloße Gleichzeitigkeit zurückzuführen ist (vgl. WaWuV, *Ueber die Gedankenassociation*, S. 574-577). Um poetisch-assoziative Gedankenwege bei Bernhard zu ihrem Ausgangspunkt zurückführen und Thomas Bernhards poetischen Witz genauer herausarbeiten zu können, wird Analogien und Gedankenspielereien analytischer Raum gewährt. Bernhard sieht Schopenhauer als den ernsthaftesten, gleichzeitig als Spaß- und Lachphilosophen⁵ und stellt ihn dabei in die Nähe des Glenn Gould, der dem Ich-Erzähler nach der Ernsthafteste war und das ekstatischste Lachen besaß. Das Hauptwerk Schopenhauers *Die Welt als Wille und Vorstellung* über Thomas Bernhard zu reflektieren, wird daher voraussichtlich vergnüglich sein. Abschließend soll die alles übergreifende Frage, die bei Schopenhauer als das zentrale Element jedes wahrhaftigen, künstlerischen Schaffens gesehen wird, beantwortet werden: „Was ist das Leben?“ (WaWuV, S. 793).

Anmerkungen zur Zitierweise

Um die Arbeit übersichtlich zu halten, habe ich mich entschlossen die Primärliteratur innerhalb des Textes zu zitieren. Die Sekundärliteratur findet sich in den Fußnoten. So ein zweites Überdenken der Begriffe ansteht, sind diese mit Fettschreibung hervorgehoben.

die Musik. Wien/Graz: Universal Edition 2000, S. 111-123, S. 111.

⁴ vgl. Wagner, Manfred: Außenseitertum, Exzentrik und Wahnsinn im Werk Thomas Bernhards. In: Janke, Pia / Dürhammer, Ilja (Hg.): Der „Heimatdichter“ Thomas Bernhard. Wien: Holzhausen 1999, S. 69-80, S. 77.

⁵ vgl. Jurdzinski, Gerald: Leiden an der „Natur“. Thomas Bernhards metaphysische Weltdeutung im Spiegel der Philosophie Schopenhauers, Frankfurt am Main: Peter Lang 1984, S. 16 und S. 187.

1.2. Weitere Vorgehensweise und offene Erkenntnispotentiale der Forschung

Um Natur und Kunst in den Werken *Der Ignorant und der Wahnsinnige* und *Der Untergeher* in Reflexion von Arthur Schopenhauers *Die Welt als Wille und Vorstellung* zu vergleichen und voneinander gegebenenfalls abzusondern, wird zuerst die Primärliteratur exzerpiert, um unvoreingenommen Themen- und Ausdruckskongruenzen bzw. -inkongruenzen exakt herauszuarbeiten und zu eigenen Ergebnissen zu kommen, die mit der Sekundärliteratur reflektiert, überprüft und durch neue Perspektiven ergänzt werden. Das Textkorpus wird deshalb im Laufe der Arbeit an die genauen Anforderungen der Primärliteratur angepasst. Zwei wesentliche Werke, die innerhalb dieser Arbeit zu diskutieren sind, da sie sich insbesondere mit dem Naturbegriff Schopenhauers und in Bernhards Werk auseinandergesetzt haben, beziehungsweise diese Auseinandersetzung kritisierten und Forschungslücken liefern, die gefüllt werden möchten, sollen nun diesbezüglich eingangs besprochen werden: Martin Hubers 1992 im Wiener Universitätsverlag erschienene und dafür modifizierte Dissertation *Thomas Bernhards philosophisches Lachprogramm. Zur Schopenhauer Aufnahme im Werk Thomas Bernhards*, sowie Gerald Jurdzinskis *Leiden an der „Natur“*. *Thomas Bernhards metaphysische Weltdeutung im Spiegel der Philosophie Schopenhauers*, 1984 in Frankfurt am Main, im Peter Lang Verlag erschienen. Martin Huber zeigt sich in seiner Dissertation der Arbeit Jurdzinskis gegenüber äußerst kritisch, indem er dessen angeführte Parallelstellen mehr als selbsterfüllende Prophezeiung, denn als hermeneutische Einsicht wertet⁶. Dass Bernhard *Die Welt als Wille und Vorstellung* zu seinen ersten freiwillig, fern der verpflichtenden Schulliteratur gelesenen Büchern anführt, vermag – dies sei Huber zugestanden – nicht notgedrungener Weise einen Einfluss auf sein Werk begründen. Jurdzinski nennt zwar einen möglichen Einfluss im Rahmen der frühen Beschäftigung Bernhards mit Schopenhauer zu Beginn seines Buches⁷ und auch etwaige Parallelen im Lebenslauf⁸, die vermutlich ähnliche Gedankenwege verursachen⁹ und zur Plausibilität der Nähe der beiden Denker beiträgt, belässt es allerdings nicht dabei, sondern geht in eine genauere Analyse der Überschneidungen über. Hubers Kritikpunkt an Jurdzinski ist: „Nur wird in diesem Fall vor allem der Bernhardsche Naturbegriff zurechtgestutzt, indem ihm konsequent ein Schopenhauerscher Bedeutungszusammenhang unterschoben und

6 Huber, Martin: *Thomas Bernhards philosophisches Lachprogramm. Zur Schopenhauer Aufnahme im Werk Thomas Bernhards*. Wien: WUV-Universitätsverlag 1992, S. 33.

7 vgl. Jurdzinski, Gerald: *Leiden an der „Natur“*. *Thomas Bernhards metaphysische Weltdeutung im Spiegel der Philosophie Schopenhauers*, Frankfurt am Main: Peter Lang 1984, S. 17.

8 Von Atzert als Methodenschwäche kritisiert (vgl. Atzert, Stephan. *Schopenhauer und Thomas Bernhard. Zur literarischen Verwendung von Philosophie*. Breisgau: Rombach 1999, S. 47).

9 Dass gerade dies nicht unbedingt dazu dient, Schopenhauer und Bernhard als philosophisch Eines zu denken, sondern der Lebensweg zu ähnlichen Erkenntnissen führt, könnte auch als Gebot zur Vorsicht verstanden werden, nicht zu viel Schopenhauer in die Gedanken Bernhards hineinzulesen.

„Natur“ bei Bernhard als Pendant des „Willens“ bei Schopenhauer gesehen wird.“¹⁰ Huber fügt scheinbare Beispiele der Widerlegung des Naturbegriffes¹¹ Schopenhauers bei Bernhard als Beweis an: Schopenhauers Naturbegriff enthalte – dem ist zuzustimmen – positive Elemente, unter anderem die Bemühung um die Gattung, den Anblick einer schönen Landschaft und die durchgängige Wahrheit und Konsequenz der Natur. Dass dies von Bernhard jedoch nicht unreflektiert übernommen wird, wird von Huber ebenfalls angemerkt, der sich damit im Widerspruch zu Jurdzinski zu befinden meint, allerdings steht dies in keiner Weise der Idee des Willens in der Natur entgegen.¹² Hierin besteht literaturwissenschaftliche Einigkeit, denn eine solch nicht-hinterfragende Schopenhauer Übernahme durch Bernhard ist bei Jurdzinski nicht angedeutet. Dieser lässt zu Beginn seines Buches anklingen: „[...] daß wir dabei keine systematische Exegese der Schopenhauerschen Philosophie beabsichtigen.“¹³ Die Kritik Hubers meint, dass Jurdzinski sich den Übereinstimmungen, nicht aber den Widersprüchlichkeiten widmete und damit den Naturbegriff Schopenhauers zurecht stütze. Gerade durch die Schopenhauersche Vorlage können Parallelstellen Humor und Komik (im Rahmen der Theorie des Lächerlichen: der Inkongruenztheorie (vgl. WaWuV, S. 541), die auch Huber erwähnt¹⁴) des Schriftstellers hervortreten, wie dies durch die Dekonstruktion des Zauberflötentextes ein nachgewiesener Zugang Bernhards ist. Da sich Huber den von ihm selbst erwähnten humoristischen Inkongruenzen der Schopenhauerschen Theorie zu Bernhard nur sehr sporadisch widmet – obwohl seine Arbeit mit *Thomas Bernhards philosophisches Lachprogramm* betitelt ist – und sich mit seiner Arbeit besonders mit der formalen Übernahme, nämlich den offensichtlichen Schopenhauer Erwähnungen in vielen von Bernhards Werken beschäftigt, ist sein Verdienst unter anderem der, eine geordnet gestaltete Übersicht und Auflistung des Expliziten zu liefern. Nun darf diese Arbeit die Leerstellen der nicht-erwähnten, impliziten Inkongruenzen der Natur- und Kunstphilosophie Bernhards zu Schopenhauer herausarbeiten, die weitaus öfter zum Schmunzeln und Lachen führen als die explizite Erwähnung des Philosophen und diese Forschungslücke füllen.

10 Huber, Martin: *Thomas Bernhards philosophisches Lachprogramm. Zur Schopenhauer Aufnahme im Werk Thomas Bernhards*. Wien: WUV-Universitätsverlag 1992, S. 33.

11 Zugeständnisse macht Huber bei dem Geniebegriff, den er mit Schopenhauer weitgehend geeint sieht (vgl. Huber, Martin: *Thomas Bernhards philosophisches Lachprogramm. Zur Schopenhauer Aufnahme im Werk Thomas Bernhards*. Wien: WUV-Universitätsverlag 1992, S. 99-102). Allerdings sieht er das Genie Glenn Gould unangefochten (vgl. ebd., S. 102). Das Genie bleibt bei Bernhard vielleicht explizit, allerdings niemals implizit unangefochten.

12 Schopenhauer selbst befindet sich mit dem Konzept des Willens in der Natur auch nicht in Widerspruch zu seinen Naturbetrachtungen, im Gegensatz zu seinem Geniebegriff, bei dem sich einige Widersprüchlichkeiten des Philosophen, insbesondere im Bereich seiner Metaphorik, finden lassen.

13 Jurdzinski, Gerald: *Leiden an der „Natur“*. *Thomas Bernhards metaphysische Weltdeutung im Spiegel der Philosophie Schopenhauers*, Frankfurt am Main: Peter Lang 1984, S. 13.

14 vgl. Huber, Martin: *Thomas Bernhards philosophisches Lachprogramm. Zur Schopenhauer Aufnahme im Werk Thomas Bernhards*. Wien: WUV-Universitätsverlag 1992, S. 186.

2. Kunst versus Natur

2.1. Natürlicher Kunstgeist gegen die Natur: Baum-Kopf-Implikationen

Kunst wird in *Der Untergeher* im folgenden Beispiel als Dichotomie zur Natur gedacht: Der Künstler und Klaviervirtuose Glenn Gould geht mit dem Fällen und Kleinhacken der Esche vor seinem Haus aktiv gegen die Natur vor. Kurzerhand, ohne viel darüber nachzudenken, schafft er den der Musik hinderlichen Baum (*die* Esche, weiblich) aus dem Weg, um nur wenig später zu bemerken, dass er auch einfach die Vorhänge zuziehen hätte können (vgl. Ug, S. 114). In dieser Szene wird die Radikalität im musikalischen Willen und Vorgehen veranschaulicht. Schopenhauer merkt an, dass Tiere nur das Unmittelbare, das auf ihren Willen direkten Bezug hat, wahrnehmen können würden, der Rest sei für sie nicht da (vgl. WaWuV, S. 41). Noch besser trifft jedoch Schopenhauers Beschreibung der Raserei Goulds Verhalten. Seine Kunstraserei wird in der völligen Naturkraft verortet: „[...] wodurch er dann als blinde, ungestüme, zerstörende Naturkraft auftritt, und demnach sich äußert als die Sucht, Alles, was ihm in den Weg kommt, zu vernichten.“ (WaWuV, S. 790) Darin stimmen Tier in üblicher Erregung und Mensch in Raserei überein: sie sind völlig im Moment¹⁵, Vergangenheit oder Zukunft betreten den gegenwärtigen Möglichkeits- und Gedankenspielraum nicht. Sie sind „[...] folglich jeder Ueberlegung und Rücksicht auf das Abwesende, das Vergangene und Zukünftige ganz unfähig.“ (WaWuV, S. 791) Rücksichtslosigkeit ist ein essentieller Charakterbestandteil der Künstler*innen in *Der Untergeher* und *Der Ignorant und der Wahnsinnige*¹⁶. Der Begriff des Affektes bei Schopenhauer trifft ebenfalls auf Goulds Handlung zu (vgl. WaWuV, S. 588). Der Ich-Erzähler erinnert sich an Goulds Gedanken: „Wir schneiden oft eine solche Esche um, sehr viele solcher Geisteseschen, sagte er, und wir hätten uns das durch einen lächerlichen Kunstgriff sparen können, sagte er, dachte ich.“ (Ug, S. 114) Besonders im Verweis auf *Geisteseschen*, in dem das Wort Geistesmenschen als Reim mitklingt (nur die Nasale m und n fallen weg) und da die Komposition (im sprachwissenschaftlichen Sinne) des Wortes „Geistes“ mit Menschen und Eschen auftritt, bieten sich zwei Interpretationsmöglichkeiten an: Gould schlägt eine *Esche* klein. Als Geistesesche lässt sich bei Schopenhauer Fichte verstehen, ein Philosoph mit einem Baumnamen. Semantisch analysiert ist Fichte ambig Teil der Menge *Philosoph* und Teil der Menge *Baum*. Fichte ist wie Hegel ein

15 Dieses im-Moment-Sein ist ein Zustand, der auch im aktiven Musikschaffen von großer Bedeutung ist, denn wenn beispielsweise ein im musikalischen Stück nicht vorgesehener Ton gespielt wird, sollte nicht lange darüber gehadert werden, da sonst mit größerer Wahrscheinlichkeit weitere folgen.

16 Sie findet unter dem Kapitel 3.3.1. genauere Betrachtung.

Philosoph, der sich von Schopenhauer härtere Kritik gefallen lassen muss, da dieser für ihn gar nicht zu den „wirklichen Philosophen“ (WaWuV, S. 477) zu zählen ist.

Fichte ist der Vater der Schein-Philosophie, der unredlichen Methode, welche durch Zweideutigkeit im Gebrauch der Worte, durch unverständliche Reden und durch Sophismen zu täuschen, dabei durch einen vornehmen Ton zu imponieren, also den Lernbegierigen zu übertölpeln sucht; ihren Gipfel hat diese, nachdem auch Schelling sie angewandt hatte, bekanntlich in Hegeln erreicht, als woselbst sie zur eigentlichen Scharlatanerie herangereift war. (WaWuV, S. 477)

Lässt sich bei Bernhard eine ironische Kritik des Philosophen Schopenhauers herauslesen, der sich gar nicht mit Fichte in seinem Werk beschäftigen hätte müssen, so er einfach den geistigen Vorhang zuzuziehen im Stande gewesen wäre? Nur das, was direkt auf seinen Willen Bezug hatte, wie dies auch bei Tieren oder sich in der Raserei Befindenden zu bemerken ist, wurde von ihm wahrgenommen und so musste er ihn geistig kleinhacken. Damit wäre dem Philosophen ein Spiegel vorgehalten. Das instinktive Vorgehen Goulds wird von Schopenhauer in weiterer Folge positiver, im Bereich des Genies angesiedelt, allerdings ist das Genie im Gegenteil zum Tier von seinem Willen gänzlich losgelöst: Werke des Genies sind „instinktartige Nothwendigkeit“ (WaWuV, S. 773), weder von Absicht noch Willkür geleitet. Glenns Verhalten lässt sich allerdings auch mit der intuitiven Erkenntnis bei Schopenhauer verstehen. Diese fasse immer den Einzelfall auf und handle sofort, während anderen die Möglichkeit schon ihr kahles Haupt hinhalte, somit verpasst werde (vgl. WaWuV, S. 528). „Hieraus erklärt sich, warum, im wirklichen Leben, der Gelehrte, dessen Vorzug im Reichtum abstrakter Erkenntnisse liegt, so sehr zurücksteht gegen den Weltmann, dessen Vorzug in der vollkommenen intuitiven Erkenntniß besteht [...]“ (WaWuV, S. 529) Wird Bernhards Gould über Schopenhauer gelesen, kann bei Glenn ein nicht-rational-Durchschauen seiner intuitiven Erkenntnis, wie sie Schopenhauer definiert, wahrgenommen werden, da die notwendige Rücksichtslosigkeit der Kunst die Infragestellung des eigenen Handelns als eigentliches Problem sieht. Gould wirkt allerdings nicht nur auf Bäume, sondern ebenso auf Menschen durch seine Geschwindigkeit wie ein Wirbelwind: Er fegt Wertheimers Ambitionen Klaviervirtuose werden zu wollen einer Naturgewalt gleichkommend hinweg und beeinflusst dessen Willen zur Kunst. „Nicht gleich von einem kanadisch-amerikanischen Wirbelwind umwerfen lassen [...]“ (Ug, S. 152). Wertheimer jedoch ist von Goulds Klavierspiel wie gelähmt. Auch Glenn Gould beschreibt, dass er immerfort gegen die Natur angehe, jedoch am Ende trotzdem von ihr überwältigt werden wird und klassifiziert die Klavierspieler hierbei als Kunstprodukte (vgl. Ug, S. 117, 118).

Eine weitere Interpretationsmöglichkeit ist die folgende: Pflanzen befinden sich bei Schopenhauer in ihrer Evolutionsstufe ganz unten und spiegeln die sich fast noch im Schlaf befindende Natur (vgl.

WaWuV, S. 582). Eine Pflanze besteht rein aus Willen, nicht aus Anschauung, die bei Schopenhauer dem denkenden Menschen alleine zukommt. So ist die *Geistesesche* eine völlige Ironisierung der geistigen Möglichkeiten, ein Widerspruch in sich selbst, da Pflanzen nach Schopenhauer durch und durch von ihrem Willen getrieben sind, sich zu vermehren und ihr eigenes Leben, wie das ihrer Gattung, zu erhalten. Oft fällt dieser Selbsterhaltungstrieb auch damit zusammen, anderes Leben gar nicht aufkommen zu lassen. Schopenhauer bemängelt, dass die Lesenden gerne zu den neuesten, oft stümperhaften Produktionen der Poesie und Philosophie greifen würden, statt sich ihre Bildung bei den geistig erlesensten Produktionen aller Zeiten und Völker, den Errungenschaften herausragender Köpfe zu suchen. Wäre das Publikum kritischer in der Auswahl der Bücher „[...] würden auch bald jene Tausende unberufener Produktionen ausbleiben, die wie Unkraut dem guten Weizen das Aufkommen erschweren.“ (WaWuV, S. 586) Das geistige Unkraut kann demnach die mentalen Nutzpflanzen vertreiben. Schopenhauer kritisiert in seinem Werk besonders die Philosophen, die beim Philosophieren völlig von ihrem Willen geleitet sind. Oft betont er dabei das Kathederphilistertum und Professorentum an den Universitäten, betrachtet die finanziellen Abhängigkeiten, die jene Geister zu unausgegorenen Werken verleiten lassen würden. Sich weit von der Wahrheit entfernend, da diese nie ihr Ziel war, würden sie sich ihren Lebensunterhalt sichern (vgl. WaWuV, S. 446, 447). Dies konnte und tat Schopenhauer nicht und galt für ihn darüber hinaus als verpönt. Mit Blick auf Schopenhauer lässt sich demgemäß besonders die humoristische Seite der Botschaft in dem einfachen Wort „Geisteseschen“ differenziert herausarbeiten.

Das Spiel mit dem Austausch der Köpfe und Bäume findet sich in ähnlicher Weise in dem Theaterstück *Der Ignorant und der Wahnsinnige*: „Sie gehen [...] / durch eine vollkommen kopflose Gesellschaft [...] / und sehen vor lauter Köpfen keinen einzigen Kopf [...]“ (IuW, S. 98). Dies verweist auf das Sprichwort *den Wald vor lauter Bäumen nicht sehen können* und etabliert einen gemeinsamen Grundgedanken: die *Geistesesche*, die sich im Geistesmenschen wiederfindet, nun als sprichwörtliche Ersetzung der Bäume mit Köpfen. Dass es keine Bezeichnung einer größeren Menge von Köpfen¹⁷ gibt (der Wald, ein Pluraletantum, als größeres gemeinsames Auftreten der Bäume), ist deshalb interessant, da es daran erinnert, dass der Wille als Eines gesehen werden kann, der in allen Wesen auf gleiche Art und Weise wirkt, das Bewusstsein bei Schopenhauer jedoch ein Vorgang des Denkens ist, das erst erworben werden muss und sich auf unterschiedliche Art und Weise erhellt in den Köpfen wiederfindet (vgl. WaWuV, S. 583).

¹⁷ Gesellschaft als größeres Auftreten von Menschen und Körpern, nicht alleine von Köpfen.

2.2. Licht der Erkenntnis

2.2.1. Natürliches Licht

In *Der Untergeher* wird es erzählerisch fast wie selbstverständlich dargestellt, dass zwischen dem Esche Fällen und Kleinhacken und dem Vorhang Zuziehen für den Klavierspielenden überhaupt kein Unterschied bestehe, so beschreibt es auch Gould, der aus dem Instinkt heraus handelt, als er diese beiseite schafft. Der Unterschied ist allerdings selbst bei geschlossenen Augen gegeben: Das Licht wird bei geöffneten Vorhängen, selbst wenn ein Baum das Fenster teilweise verdecken sollte, etwas heller wahrgenommen. Für das Notenlesen ziehen viele praktizierende Musizierende¹⁸ – sofern möglich – das Tageslicht vor.¹⁹ Der reale, nicht-literarische Gould soll bei Erlernen neuer Klavierstücke zwei von drei Wochen damit verbracht haben, sich nur mental, kontemplativ mit den Werken auseinanderzusetzen, um die Grenzen des klanglich Möglichen zu erweitern, bis er sich dann eine Woche vor dem Konzert an das Klavier setzte²⁰. Er brauchte den Notentext weniger zu Rate zu ziehen, da er ihn zuvor mental einübte. In *Die Welt als Wille und Vorstellung* wird das Licht öfter mit der Erkenntnis, im folgenden Zitat die Philosophie mit Luft und Licht gleichgesetzt: „Das wäre also etwas Schönes, wenn so eine Philosophie, von der man gar nicht leben kann, Luft und Licht, wohl gar allgemein Beachtung gewönne!“ (WaWuV, S. 21) Luft und Licht sind natürliche Lebensgrundlagen der Menschen. Bernhard kommentiert Schopenhauers Philosophie als Vergreifen an der Natur, weshalb er, so wie alle anderen, die ein Kapitalverbrechen am Geiste begangen haben, bestraft wird und nun in unseren Bücherkästen für immer **erstickt** (vgl. Ug, S. 98). Der Ich-Erzähler wird vom helllichtigen Genie Gould als Philosoph bezeichnet. *Hell* im Kontext Goulds kanadischer Herkunft eröffnet die englische Ambiguität der Hölle, die auch in dem Urteil *Untergeher* für Wertheimer nicht wegzudenken ist.

Der Baum verstellt im Roman den Klaviervirtuosen das Licht, wie die Geisteseschen den Wahrheitssuchenden die Erkenntnis. Das Zuziehen der Vorhänge wird im folgenden Zitat bei Wertheimer als völliges, geistiges in die eigene, vorwurfsvolle Welt Abschotten, ein psychisches Vorwurfsverbarrikadieren, in denen die Möglichkeiten des Verzeihens völlig ausgeschlossen sind, dargebracht: „An dem Tag, an welchem ihn seine Schwester verlassen hat, schwor er ihr ewigen

18 Die Jazzabteilung der MUK Musik und Kunst Privatuniversität Wien befindet sich aus lautstärkeakustischen Gründen mit künstlichen Licht- und Lüftungssystemen im Keller.

19 Für jene, die sich nicht zu Experimentierzwecken das völlige Abdunkeln der Räumlichkeiten zumuten möchten – ein Konzept, das auch bei der Konzertreihe „Dialog im Dunkeln“ verwendet wird – und u.a. Jazzstudierende manchmal aus Experimentierfreude versuchen.

20 vgl. Revers, Peter: „Klavierradikalismus“: Thomas Bernhard, Glenn Gould und das Problem der Virtuosität. In: Kolleritsch, Otto (Hg.): Die Musik, das Leben und der Irrtum. Thomas Bernhard und die Musik. Wien/Graz: Universal Edition 2000, S. 140-152, S. 144-145.

Haß und hat alle Vorhänge der Kohlmarktwohnung zugezogen, um sie nie wieder zu öffnen.“ (Ug, S. 43) Diese Vorhänge bleiben auch zugezogen, wenn Wertheimer wenige Seiten später im Roman „seine Philosophen“ liest. Eine implizite Kritik, die ambig wirkt und Wertheimer und die Philosophen gleichzeitig in düsterem Licht erscheinen lässt. „Und las seine Philosophen Schopenhauer, Kant, Spinoza. Auch in Traich hatte er fast die ganze Zeit, die er dort war, die Vorhänge zugezogen.“ (Ug, S. 46) Diese Vorhänge und Fenster stellen wie auch die Naturbeschreibungen oft einen Einblick in die innere Welt der Protagonisten dar. In Wertheimers Zimmer waren die Vorhänge immer zugezogen, die Rolläden heruntergelassen. Als seine Schwester versucht, diese ungefragt aufzuziehen, jagt Wertheimer sie aus dem Zimmer (vgl. Ug, S. 228). Sie stellt eine Möglichkeit der geistigen Öffnung dar, die Wertheimer nicht nützt. Glenn spielte bei offenen Vorhängen und der Ich-Erzähler sogar bei offenen Fenstern (vgl. Ug, S. 112). Die Frage nach den Zimmern und dem Licht darin bringt Schopenhauer auf, wenn er den Bewusstseinszustand eines Menschen mit der Helligkeit in Räumen vergleicht: „Wie in Zimmern der Grad der Helle verschieden ist, so in den Köpfen.“ (WaWuV, S. 583) Hell war es in Goulds Kopf, aber atmen konnte er in seiner Klaviervirtuosenlaufbahn gegenüber dem Ich-Erzähler, der das Klavier abzustoßen bereit war während des Spielens durch die geschlossenen Fenster weniger oder aber er wollte seine Laufbahn nicht wegen Lautstärkebelästigung auf das Spiel setzen. Der Ich-Erzähler allerdings merkt an, dass es keine Nachbarn gab, die sich gestört fühlen hätten können.

Der eiserne Vorhang im Kontext der theatralischen Eiseskälte und die Angst der Sängerin von diesem zerquetscht zu werden, wird in *Der Ignorant und der Wahnsinnige* besprochen (vgl. IuW, S. 138-139). Das Gewicht, das auf ihr lastet, fällt in ihrer Angst *ein falscher Schritt könnte alles zunichte machen* in ihren Alpträumen auf sie. Die sensationslüsternen Opernkritiken, die auf den Künstler*innen lasten, können als eiserner Vorhang interpretiert werden. Überall lauert in der Wahrnehmung der Sängerin Gefahr. Der Vorhang dient im Theater (wie auch in der Oper) dazu Anfang, Pausen und Ende anzudeuten, Umbauarbeiten, Schall, allgemein das Dahinterliegende zu verbergen. Neben dem unberechenbaren Zufallselement, dass während der Vorstellung der Vorhang fallen könnte und der Idee, dass das Stück zwar schon aus ist, aber die Sängerin nicht in der Lage sein könnte, rechtzeitig den Rückzug anzutreten – die gesamte Gesangskarriere soll immer am Höhepunkt beendet werden (vgl. IuW, S. 140) –, tritt ebenso die Angst, dass hinter dem Vorhang etwas nach außen dringen könnte, die Frage nach der nicht respektierten Privatsphäre interpretatorisch auf. Der eiserne Vorhang verweist implizit auf die politische Ebene, die nun nicht näher betrachtet über dem Stück als (un)subtile Beigabe schwebt. Um für sich sein zu können,

sperrt die Sängerin sich, sich selbst von der zu singenden Partie ablenkend, in ihrem Zimmer ein: „DOKTOR In ihrem Zimmer / (...) / Bei zugezogenen Vorhängen“ (IuW, S. 95). Jean-Marie Winkler sieht in der Bearbeitung der Zauberflöte Bernhards das parodistische Mittel der Umkehrung des Stoffes, dabei unter anderem des Lichtmotivs: Die Königin der Nacht, die bei Mozart eine Mutterrolle erhält, ist im Stück Bernhards die Tochter der Dunkelheit, eines blinden Alkoholikers, damit werde eine „geistigen Umnachtung“²¹ angedeutet. Die Mutterrolle in der Tochter, ein sich umeinander Kümmern, das sich im Laufe des Lebens meist zwischen Kindern und Eltern umkehrt, wird bei Bernhard implizit angedeutet und in dem Kapitel 3.3.1. näher betrachtet. Die Sinneserkenntnis betreffend²² besteht in der nächtlichen Dunkelheit und der Dunkelheit eines Blinden in *Der Ignorant und der Wahnsinnige* ein Vorherrschen des Ohres (den blinden Vater schmerzt jeder falsche Ton tagelang (vgl. IuW, S. 144). „Wer nichts sieht / hört unglaublich“ (IuW, S.136) und der Nase; *Naturgemäß* – so sehr strapaziert und ironisiert Bernhard die Bedeutung innerhalb des Dramas – reagiert die Nase des blinden Alkoholikers empfindlich auf die strengen Gerüche im Publikum: „Naturgemäß / empfindet ein Alkoholiker / die Ausdünstung seiner Mitmenschen / vor allem im Theater / oder in der Oper / als etwas Entsetzliches“ (IuW, S. 149).

2.2.2. Künstliches Licht: Notlichtskandal und Theaterlicht

Vor dem Hintergrund Schopenhauers nimmt das kleine, aber feine Skandal des nicht-Auslöschens des Notfalllichtes bei den Salzburger Festspielen für *Der Ignorant und der Wahnsinnige* humoristisches Ausmaß an, da dieses den Sicherheits- und damit auch den Überlebenstrieb, den Willen zum Leben bei Schopenhauer implizit enthält. So wird das Theaterlicht durch einen künstlerischen (Wunsch-)Akt, der nicht vollzogen werden darf, unfreiwilligerweise dem Licht der Erkenntnis und der Wahrheit bei Schopenhauer gegenübergestellt, das uns jedoch zu jener Erkenntnis führen kann, dass der künstlerische Betrieb dem Willen zum Leben im Menschen versucht gerecht zu werden und lässt den Gedanken aufscheinen, dass es für das Publikum im Theater immer vorrangig um das Überleben geht. Das Licht spielt semantisch im Theaterstück *Der Ignorant und der Wahnsinnige* eine wichtige Rolle. Gudrun Kuhn ist mit Jean-Marie Winkler²³ in

21 Winkler, Jean-Marie: Zwischen Parodie und Zurücknahme: Thomas Bernhards *Der Ignorant und der Wahnsinnige* und Wolfgang Amadeus Mozarts *Die Zauberflöte*. In: Lichtmann, Tamás / Walter Fanta (Hg.): Nicht (aus, in, über, von) Österreich. Zur österreichischen Literatur, zu Celan, Bachmann, Bernhard und anderen. Frankfurt am Main / Berlin u.a.: Peter Lang 1995, S. 229-240, S. 231.

22 Dass unsere Sinnesorgane unsere Erkenntnis beeinflussen und strukturieren wird als Kants Errungenschaft bei Schopenhauer mehrfach dargebracht, Kant dabei als „Alleszermalmer“ besprochen (vgl. WaWuV, S. 369).

23 vgl. Winkler, Jean-Marie: Zwischen Parodie und Zurücknahme: Thomas Bernhards *Der Ignorant und der Wahnsinnige* und Wolfgang Amadeus Mozarts *Die Zauberflöte*. In: Lichtmann, Tamás / Walter Fanta (Hg.): Nicht (aus, in, über, von) Österreich. Zur österreichischen Literatur, zu Celan, Bachmann, Bernhard und anderen. Frankfurt am

Übereinstimmung darin, dass das Stück als Dekonstruktion des Paratextes der Zauberflöte aufgefasst werden kann: „[...] wenn nämlich Schikaneders populär-aufklärerische Lichtmetaphorik durch die finale Bühnenfinsternis ersetzt wird.“²⁴ Ein Ende, an dem die Sängerin durch ihre völlige Erschöpfung überwältigt wird. Tatsächlich wird mit Schopenhauers Betrachtungsweise im Einklang stehend in der Oper *Die Zauberflöte* Licht, Schönheit und Weisheit in der Rede des Sarastros am Ende des Stückes gleichgestellt und in ihrem Sieg über die Dunkelheit dargebracht. In *Der Ignorant und der Wahnsinnige* setzt sich statt Licht und Harmonie gegenteilig die Dunkelheit (äußere Dunkelheit im Wunsch des Auslöschen des Theaterlichtes, innere in der Erschöpfung der Sängerin) und Chaos (umfallende Flaschen) durch (vgl. IuW, S. 169). Auch Winkler sieht – zwar ohne Schopenhauers Beschreibung des Willens zum Leben näher zu benennen, sich jedoch bewusst über die ontologische Verquickung Bernhards mit Schopenhauer (beispielsweise bemerkbar im Benennen der Rolle Schopenhauers für den Fürsten in *Verstörung*)²⁵ –, dass eine totale Finsternis eintreten müsste, um die Vorlage der Zauberflöte effektiv zu konterkarieren. „[...] ohne daß die Zuschauer das Schild „Notausgang“ lesen können, das dem Zuschauer ironischerweise einen Ausweg anzeigen könnte (im ganz praktischen Sinne), da, wo das Stück ins Nichts führen will.“²⁶ Winkler sieht bei Bernhard darüber hinaus eine Kritik des Endes der Zauberflöte, da dieser den zuvor im Stück geschehenden Untergang des Lichts vorzieht²⁷.

Durch die Parodie der Vorlage der Zauberflöte, eine radikale Provokation im Rahmen der Salzburger Festspiele, gelang Bernhard nach Winkler in der Geburtsstadt Mozarts die Zertrümmerung dessen berühmtesten Werkes und seiner bekanntesten Komposition²⁸. Dies sei von der Kritik jedoch nicht bemerkt worden, denn ein Skandal diesbezüglich blieb aus. In dem werbewirksam hochgespielten Notlichtskandal erkennt Gamper eine „Übereinstimmung [...] zwischen Künstler- und Menschheitstragödie beziehungsweise -komödie.“²⁹ Claudia Liebrand sieht

Main / Berlin u.a.: Peter Lang 1995, S. 229-240, S. 236.

24 Kuhn, Gudrun. „...ermattet“, aber „nicht selig“. Bernhards Geistesmenschen und die Musik. In: Kolleritsch, Otto (Hg.): Die Musik, das Leben und der Irrtum. Thomas Bernhard und die Musik. Wien/Graz: Universal Edition 2000, S. 213-239, S. 213.

25 vgl. Winkler, Jean-Marie: Zwischen Parodie und Zurücknahme: Thomas Bernhards *Der Ignorant und der Wahnsinnige* und Wolfgang Amadeus Mozarts *Die Zauberflöte*. In: Lichtmann, Tamás / Walter Fanta (Hg.): Nicht (aus, in, über, von) Österreich. Zur österreichischen Literatur, zu Celan, Bachmann, Bernhard und anderen. Frankfurt am Main / Berlin u.a.: Peter Lang 1995, S. 229-240, S. 239.

26 Ebd., S. 237.

27 vgl. ebd., S. 238.

28 vgl. ebd., S. 240.

29 Gamper, Herbert: Die Katastrophe als Komödie. Thomas Bernhards Theater. In: Nicht (aus, in, über, von) Österreich. Zur österreichischen Literatur, zu Celan, Bachmann, Bernhard und anderen. Lichtmann, Tamás / Fanta, Walter (Hg.): Beiträge des Debrecener Germanistischen Symposions zur Österreichischen Literatur nach 1945 im Oktober 1993. Frankfurt am Main: Peter Lang 1995, S. 217-228, S. 223-224.

den Skandal bei den Salzburger Festspielen nicht in dem durchgängig leuchtenden Notlicht, sondern einerseits darin, dass Mozarts Oper „hingerichtet“³⁰ wird, andererseits darin, dass im Rahmen eines Auftragswerkes der Salzburger Festspiele der Doktor sprachlich abwechselnd Leiche und Kulturbetrieb obduziert, somit die Leiche des Kulturbetriebs sezziert. Die Salzburger Festspiele werden damit als Kulturbetriebsleiche dargestellt. „Am (für tot erklärten) Festspielkorpus diagnostiziert Bernhards Drama Dutzende von Krankheiten, deren Symptomatiken ausgeführt werden.“³¹

3. Verluste des Menschlichen

3.1. Das Tier im Menschen

In der gekrümmten Spielhaltung des Gould, eine Form der *Verkrüppelung*, wird das Zurückschreiten zu einer vorevolutionären Entwicklungsstufe angedeutet: „Kaum saß er am Klavier, war er auch schon in sich zusammengesunken gewesen, dachte ich, er sah dann aus wie ein Tier, bei näherer Betrachtung wie ein Krüppel, bei noch näherer Betrachtung aber dann wie der scharfsinnige, schöne Mensch, der er gewesen war.“ (Ug, S. 34) In Schopenhauers Abhandlungen über das Genie wird der Fantasielose dem „geflügelten Thiere“ (WaWuV, S. 772) gegenübergestellt, das hier anklingt. Geflügelt ist Gould, da er einen Flügel bedient, zu dem er auch werden möchte. „Das Thier theilt seine Empfindung und Stimmung mit, durch Geberde und Laut: der Mensch theilt dem andern Gedanken mit, durch Sprache, oder verbirgt Gedanken, durch Sprache.“ (WaWuV, S. 54) Dies scheint auf den musizierenden Klaviervirtuosen Gould von außen betrachtet insofern zuzutreffen, da sich dieser und die Musik in seinen künstlerischen Gebärden, den Bewegungen und Haltungen am Instrument und in Form von Lauten vermittelt, die nicht unmittelbar eine Botschaft enthalten, wie sie Sprache zu übertragen sucht. Der Ich-Erzähler beschreibt, dass Gould keinen Ton je ohne seine Singstimme anschluss (vgl. Ug, S. 10). Hartz gibt Bernhard in seinem Schopenhauerschen Verständnis der Tierwelt wieder, ohne dieses als solches explizit zu deklarieren:

Dadurch, daß die tierischen Handlungen nicht durch Reflexion gestört werden, sind sie bei weitem vollkommener als die der Menschen; diese müssen Fähigkeiten und Künste erst mühsam lernen und sind auf dem Wege ihrer angestrebten Vervollkommnung dem Zwang stetiger wiederholender Übung unterworfen.³²

30 Liebrand, Claudia: Obduktionen. Thomas Bernhards *Der Ignorant und der Wahnsinnige*. In: Schöblier, Franziska / Villinger, Ingeborg (Hg.): Politik und Medien bei Thomas Bernhard, Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 78-92, S. 87.

31 Ebd., S. 81.

32 Hartz, Bettina: Das Märchen ist ganz musikalisch: Thomas Bernhards Theaterstück *Der Ignorant und Der Wahnsinnige*. Köln: Teiresias-Verlag 2001, S. 15.

Schopenhauer beschreibt den Kunsttrieb der Tiere als natürlich gegeben (vgl. WaWuV, S. 744). Hartz wiederum interpretiert genau das Maschinendasein dahingehend, dass die Künstlerin nach der Technisierung und damit „Beherrschung“ ihrer Stimme ihr reflektierendes Bewusstsein ausschalten müsse und dies in der Koloraturmaschine angedeutet sei³³. Nicht nur für Gould, das geflügelte Tier, sondern auch für Wertheimer wird am Ende der Geschichte, wenn er schon fast wahnsinnig wird, ein Tierbegriff in dem Komponisten *Händel* herangezogen. Wertheimer, der auf seinem verstimmten Ehrbar ohrenbetäubend herumklimpert und sich sein Publikum erkaufen muss, da sein Spiel so unerträglich ist, spielt nur mehr *Bach* und *Händel* (vgl. Ug, S. 238-239). Sein unermüdliches Weiterklimpern wirkt jedoch durch die Gedanken des Ich-Erzählers wie eine Selbstverteidigung, um die vielen Menschen, die er zwar selbst einlud, sie aber gar nicht erträgt, von sich fernzuhalten (vgl. Ug, S. 236). Wertheimer befindet sich im beständigen Widerspruch zu sich selbst. Sofern Gould tatsächlich als Tier betrachtet wird, würde nach Schopenhauer dem Genie zu einem Teil widersprochen sein, denn Tieren fehle die Selbsterkenntnis, sie seien alleine von ihrem Willen geleitet. Jedoch ist der Geniebegriff bei Schopenhauer in sich widersprüchlich, so wird durch Bernhard verstärkt erkennbar, der diesen Begriff ebenfalls zu einem Teil verweigert.

In den das Tier Sein bzw. Werden betonenden Gedanken wird der tatsächlich stattfindende hochkomplexe, für die Zusehenden unsichtbare, höchstens manchmal in angestregten Gesichtszügen oder in einer sich verselbstständigenden Mimik nachempfindbare, komplexe Musiziervorgang, der die zwei Hemisphären bei Profimusiker*innen gleichzeitig aktiviert und eine hohe Unabhängigkeit bzw. ein komplexes Zusammenspiel der Gliedmaßen und Finger erfordert, außen vor gelassen³⁴. Dies ist auch deshalb bemerkenswert, da gleich zu Beginn des Schauspiels *Der Ignorant und der Wahnsinnige* das Aufschneiden des Gehirns und das Auseinanderdrängen der Hemisphären im (medizinischen) Analyseakt, der als Anspielung auf eine Kunstanalyse verstanden werden kann, besprochen wird. Manfred Wagner erwähnt dies ebenfalls und beschreibt:

Die Grundbegabung des Künstlers, jenes Übermaß an Kreativität, das mehr oder weniger harmonisch die Intelligenzen, wie sie Howard Gardner differenzierte, vereinigt und damit den Ausgleich zwischen der emotionalen und rationalen Disposition des menschlichen Gehirns weitestreichend animiert, wie jüngere Gehirnforschungen ergeben.³⁵

Im Theaterstück wird eine gegenteilig-anmutende, rein analytische Annäherung zu einem tieferen Verständnis der Vorgänge im Gehirn herangezogen. Musikalische Professionalität setzt in der

33 vgl. ebd., S. 15-16.

34 Geo Kompakt DVD: Wie Musik im Kopf entsteht. München: Polyband Medien GmbH 2013.

35 Wagner, Manfred: Außenseitertum, Exzentrik und Wahnsinn im Werk Thomas Bernhards. In: Janke, Pia / Dürhammer, Ilja (Hg.): Der „Heimatdichter“ Thomas Bernhard. Wien: Holzhausen 1999, S. 69-80, S. 71, 72.

Realität eine emotionale Beteiligung voraus. Die Frage mit der durch das Musizieren einhergehenden Empathie bei professionellen Musiker*innen beantwortet Bernhard widersprüchlich dahingehend, dass sie, je mehr sie an ihrem musikalischen Traum festhalten, ihre Menschlichkeit durch Rücksichtslosigkeit zu vernachlässigen scheinen.

3.2. Marionetten- und Puppentheater

Während durch das Durchdringen des Tiers in Gould eine Natürlichkeit im künstlerischen Werden und Sein dargebracht wird, scheint für die Koloratursopranistin diese Natürlichkeit vergleichsweise weniger hervorgebracht zu werden. Hartz bemerkt: „Hinter dem Ziel, den menschlichen Körper auf diese Art und Weise abzurichten, verbirgt sich letztlich der Wunsch, die Natur in äußerster Perfektion nachzuahmen, sie in der äußersten Künstlichkeit – selbst geschaffen – wieder zu erreichen und wenn möglich sogar zu übertreffen.“³⁶ Dieser Satz erinnert an den Begriff der Mimesis, an das künstlerische Nachahmen der Natur. Hartz liest in das Verhalten der Sängerin, dem im Park Spazieren und sich unter das Vogelgezwitscher Mischen diese künstlerisch-natürliche Annäherung hinein. Jedoch lässt sich dies zu Beginn des Stückes auch als Gegensatz zu ihrem bisher angestrebten künstlerischen Dasein lesen, da die beiden weiteren Hauptakteure, Vater und Doktor, in ihr eine seltsame Veränderung bemerken, die schließlich dazu führt, dass die Tochter alle Konzerte absagt, um mit ihrem Vater in die Natur, in die Berge zu fahren. Hartz beschreibt: „Ihr Gesang ist daher ganz folgerichtig nichts als ein Kunstgezwitscher.“³⁷ Die konkrete Stelle nachgeblättert, lässt sich bemerken, dass das Kunstgezwitscher zu Beginn nicht explizit auf die Stimme der Sängerin bezogen wurde, sondern zumindest doppeldeutig neben die vielen Kritiken, die die Tochter und Sängerin in den Zeitungen durch den Kunstjournalismus erhält, gestellt ist: „Da / das Wort phänomenal / das Wort Spitzentöne *wirft eine Zeitung auf den Schminktisch* / zwölfmal das Wort Stimmmaterial / neunzehnmal das Wort stupend / eine exzellente Partie / Was wir hören / hören Sie / ist nichts als ein Kunstgezwitscher / was wir sehen Puppentheater“ (IuW, S. 83) So die beiden Worte „Kunstgezwitscher“ und „Puppentheater“ als Gesangszuschreibungen der Journalist*innen an die Sängerin gelesen werden, ist ein Teil Natürlichkeit in der Künstlichkeit angemerkt, werden sie – oder auch nur das erste Wort davon – jedoch als Kommentar des Doktors, der sich auf die Journalist*innen zurück bezieht verstanden, sind diese in ihrer „natürlichen“, naturgemäßen Kritiksucht als fremdgesteuert dargestellt. Auch Hartz kommt wenige Seiten später

36 Hartz, Bettina: Das Märchen ist ganz musikalisch: Thomas Bernhards Theaterstück Der Ignorant und Der Wahnsinnige. Köln: Teiresias-Verlag 2001, S. 14.

37 Ebd., S. 15.

zu dem Schluss, dass die Entwicklung mit Verweis auf das in den Park Gehen eine Veränderung in der Sängerin, ihren „Absturz“ vorbereite³⁸.

Die Koloratursopranistin bittet Frau Vargo ihr ein völlig weißes, künstliches Gesicht zu schminken und zeigt dabei ihren Wunsch nach Künstlichkeit, die ihr das Natürlichste ist: „viel Weiß / das Gesicht / muß ein vollkommen künstliches Gesicht sein / mein Körper / ein künstlicher / alles künstlich“ (IuW, S. 127). Außerdem beschreibt sie – das Puppentheater kommentierend – eine *natürliche Künstlichkeit*, die das erste bei Hartz genannte Hauptmotiv darstellt³⁹: „nicht Menschen agieren hier, sondern Puppen. Hier bewegt sich alles unnatürlich / was das Natürlichste / von der Welt ist.“ (IuW, S. 172). Umgekehrt wird nicht nur die Natur zur Kunst, sondern die Kunst wird durch das beständige Wiederholen zur Natur der Künstlerin. Es könnte statt von natürlicher Künstlichkeit auch von künstlerischer (oder künstlicher) Natürlichkeit gesprochen werden. Gleichfalls wird in dem Wort *Kunstgeschöpf* eine künstlerische Natur beschrieben, die laut Doktor „in einem Prozeß / begriffen ist / der sie von Grund auf / verändert / verändert hat“ (IuW, S. 110). Das Natürliche klingt in der Kunst in einem Entwicklungsprozess an, der mehrfach im Theaterstück angedeutet ist. Diese starken Veränderungen werden zu Beginn des Stückes als „ungeheuerliche“ (IuW, S. 87) und auch „ganz und gar erstaunliche Entwicklung“ (IuW, S. 87) der Sängerin dargebracht, ein Bezug auf eine *unnatürlich* hohe Geschwindigkeit, die auch anderen Künstler*innen abverlangt wird und bei Schopenhauer mit dem Genie in Verbindung steht (vgl. WaWuV, S. 583). Der Doktor bespricht gegensätzlich in einer Kritik der Oper Künstlichkeit als eine Form der Gefühllosigkeit gegenüber der Partitur des Dirigenten (vgl. IuW, S. 135). Gleichzeitig stilisiert er die äußerste Künstlichkeit in die Höhe: „Was wir vermissen ist die Präzision / die Exaktheit / die Rücksichtslosigkeit / die äußerste Künstlichkeit / wir vermissen das äußerste Künstliche / wie die Partitur [...]“ (IuW, S. 137) Es kann demgemäß keine durchwegs beibehaltene Geste des natürlich Künstlerischen oder künstlerisch Natürlichen gefunden werden, sondern diese wird immer wieder mit der äußersten Künstlichkeit konfrontiert und sieht sich dabei mit ihr einhergehend neben die Worte Reduktion und Kargheit gestellt (vgl. IuW, S. 137).⁴⁰

38 vgl. ebd., S. 24.

39 vgl. ebd., S. 12.

40 Der Gedanke der Natürlichkeit findet sich auch in der musikalischen Realität wieder: Dem Klang, der Musik eine natürliche Komponente zuzuweisen erwähnt Kogler bei dem Komponisten Rihm: „Der Klang wird in seiner Prozessualität, die die Assoziation von Naturhaftigkeit mit sich bringt, zur Begegnung des Ich mit dem anderen.“ (Kogler, Susanne: Thomas Bernhard: „Immer nur ich werden“? Zur Autonomie von Kunst und Künstler bei Hans Werner Henze und Wolfgang Rihm. In: Kolleritsch, Otto (Hg.): Die Musik, das Leben und der Irrtum. Thomas Bernhard und die Musik. Wien/Graz: Universal Edition 2000, S. 52-69, S. 61.)

Judex zieht zur Analyse den Aufsatz *Über das Marionettentheater* von Heinrich Kleist hinzu und fasst diesen inhaltlich kompakt zusammen⁴¹: „[...] [Kleist] stellt die Frage, ob die Kunst auch nach der Einsicht in ihre Voraussetzungen so anmutig wie in ihrem Ursprung erscheinen könne.“⁴² Er sieht eine Überzeichnung dieses Themas bei Bernhard. Völlig bleich geschminkt, zu einer Puppe, einer Marionette geworden – wie auch Wendelin Schmidt-Dengler anmerkt, der dabei besonders auf das völlige Reduzieren der Sängerin auf ihre Stimmbänder verweist⁴³ – zieht die Kunstmaschinerie, in der sie sich befindet ihre Stimm- und Entscheidungsfäden für sie, bis sie letztlich entschließt auszubrechen und alle weiteren Auftritte abzusagen. Gernot Gruber weist darauf hin, dass die Textstelle „nicht Menschen agieren hier / Puppen / Hier bewegt sich alles / unnatürlich / was das Natürlichste von der Welt ist“ (IuW, S. 127) zwar die Assoziation Kleists Marionettentheater aufbringt, jedoch falle auf, dass das Element des Tänzerischen, damit das Element der Bewegung der Sängerin völlig fehlt, die vielmehr als Statue wirkt⁴⁴. Ergänzend zu erwähnen ist, dass auch die Angst der Sängerin, ihr Kleid könnte reißen, sie zusätzlich erstarren lässt.

Jean-Marie Winkler rückt die Analogie zwischen Kunst und Medizin, insbesondere die Kunst der Koloratur und des Sezierens bei Bernhard in den Fokus und bespricht diese anhand der reißenden Ärmel. Der Doktor ordnet einen Spezialzwirn an, wie er auch bei Operationen benützt wird. Nach Winkler ist die hierbei entstehende Marionettennähe in *Die Macht der Gewohnheit* (bei des Spaßmachers Spiel mit der Haube) viel offensichtlicher als in *Der Ignorant und der Wahnsinnige*, die Königin wirke vielmehr wie eine Puppe⁴⁵. Die weiße Schminke der Königin erhält im Kontext der Leichenblässe einen makabren Zug, bemerkt Winkler⁴⁶. Schopenhauer spricht das Puppentheater explizit an, allerdings sieht Schopenhauer die Puppen an Fäden gezogen, wie wir es als Marionettentheater klassifizieren würden. Bernhard ist es somit – so spiegelt ihm die literaturwissenschaftliche Forschung – gelungen die Puppe hervorzuheben, die auch bei Schopenhauer sprachlich den Vortritt erhält, dennoch ist die Marionette und der sie haltende Faden nicht gänzlich wegzudenken:

41 In dem Roman *Jagdgesellschaft* von Thomas Bernhard wird sogar explizit ein Zitat hieraus verwendet.

42 Judex, Bernhard: Thomas Bernhard: Epoche – Werk – Wirkung. München: Beck 2010, S. 84.

43 vgl. Schmidt-Dengler, Wendelin: Der Verrammelungsfanatiker. In: Janke, Pia / Dürhammer, Ilja (Hg.): Der „Heimatdichter“ Thomas Bernhard. Wien: Holzhausen 1999, S. 157-167, S. 162.

44 vgl. Gruber, Gernot: Die Metaphern von Musik und musikalischem Virtuositentum in *Der Untergeher* und *Der Ignorant und der Wahnsinnige*. In: Kolleritsch, Otto (Hg.): Die Musik, das Leben und der Irrtum. Thomas Bernhard und die Musik. Wien/Graz: Universal Edition 2000, S. 111-123, S. 116.

45 Winkler, Jean-Marie: Zwischen Parodie und Zurücknahme: Thomas Bernhards *Der Ignorant und der Wahnsinnige* und Wolfgang Amadeus Mozarts *Die Zauberflöte*. In: Lichtmann, Tamás / Walter Fanta (Hg.): Nicht (aus, in, über, von) Österreich. Zur österreichischen Literatur, zu Celan, Bachmann, Bernhard und anderen. Frankfurt am Main / Berlin u.a.: Peter Lang 1995, S. 229-240, S. 232.

46 Ebd., S. 233.

Diesen Lebensmuth kann man vergleichen mit einem Seile, welches über dem Puppenspiel der Menschenwelt ausgespannt wäre und woran die Puppen mittelst unsichtbarer Fäden hiengen, während sie bloß s c h e i n b a r von dem Boden unter ihnen (dem objektiven Werthe des Lebens) getragen würden. Wird jedoch dieses Seil ein Mal schwach, so senkt sich die Puppe; reißt es, so muß sie fallen, denn der Boden unter ihr trug sie nur scheinbar [...] (WaWuV, S. 757)

Wenig später spiegelt sich bei Schopenhauer die in der germanistischen Forschung diskutierte Frage der Bewegung, die er folgenderweise beantwortet:

Diese ist nicht etwas irgend frei Erwähltes, sondern, während eigentlich Jeder gern ruhen möchte, sind Noth und Langeweile die Peitschen, welche die Bewegung der Kreisel unterhalten. [...] nicht das Leben treibt sie an, sondern die Noth drängt sie vorwärts. (WaWuV, S. 757)

Gruber bemerkt, dass die Natürlichkeit bei der Sängerin erst angesprochen wird, als sie im Lokal *Die Drei Husaren* berichtet, dass sie davon träumt auf dem Höhepunkt ihrer Kunst ein Skandal zu entfesseln, das ihr einen Ausstieg ermöglichen würde, einhergehend mit dem Wort „ungeheuerlich / aber natürlich“ (IuW, S. 152) (rückwärts gelesen: reue heg nu), „eine Perversität / aber eine Natürlichkeit / oder plötzlich / auf dem Höhepunkt / verrückt werden“ (IuW, S. 152)⁴⁷. Genau an dieser Stelle im Stück, als sie darüber nachdenkt ein Skandal zu entfesseln, wird die Bewegungslosigkeit im Ignorieren und Nichtstun veranschaulicht, nach der sie sich sehnt, die auch im reißenden Kostüm – sofern die Ärmel der Königin an Fäden gedacht werden – impliziert ist:

[...] beispielsweise mitten in der Rachearie / aufhören zu singen / die Arme fallen lassen / das Orchester ignorieren / die Mitspieler ignorieren / das Publikum ignorieren / alles ignorieren / dastehen / und nichts tun / und alles anstarren / anstarren / verstehen Sie / plötzlich die Zunge herausstrecken / und lachend abgehen / (IuW, S. 150)

3.3. Maschinisierung und soziale Verluste

3.3.1. Künstler*innenentmenschlichung, Rücksichtslosigkeit, Familiäres

Die Kunstmaschinenwerdung als künstlerisches Ideal bedeutet sich vom Menschsein zu entfernen und sich selbst in der Kunstmaschine bzw. als Kunstmaschine in wiederholendem, zur Perfektion getriebenem Ausmaß aufzulösen. Dies bildet einerseits implizit einen Verweis auf die dabei entstehende Einsamkeit, andererseits lässt es sich als eine Anspielung auf eine Form der Enthumanisierung lesen, die das eigene Leben begleitet. „[...] ich könnte, indem ich der Steinway bin, Glenn Gould vollkommen überflüssig machen“ (Ug, S. 119). Etwas, das noch keinem Klavierspieler bis dato gelungen sei. In der durch den Ich-Erzähler kommentierten, auf den Herkunftsort bezogenen „amerikanisch-kanadischen Kaltblütigkeit“ (Ug, S. 26) Glenn Goulds wird

⁴⁷ vgl. Gruber, Gernot: Die Metaphern von Musik und musikalischem Virtuositentum in *Der Untergeher* und *Der Ignorant und der Wahnsinnige*. In: Kolleritsch, Otto (Hg.): *Die Musik, das Leben und der Irrtum*. Thomas Bernhard und die Musik. Wien/Graz: Universal Edition 2000, S. 111-123, S. 116.

ein gewisses Grad an Unmenschlichkeit explizit angedeutet. Als rücksichtslos wahrnehmbar ist im Klavierradikalismus – besonders für diejenigen, die nicht als Genies angesehen werden – nicht nur das Aufgeben des eigenen, sondern auch das Mitaufgeben der Leben von Verwandten. Diesen Umstand verarbeitet Bernhard gleichermaßen im Theaterstück *Der Ignorant und der Wahnsinnige*. Der Vater der Sängerin beklagt: „Das eigene Kind ist immer das rücksichtsloseste“ (IuW, S. 100). Der Doktor beschreibt, dass diese Rücksichtslosigkeit sich nicht allein gegen die sie Umgebenden richte, denn „durch Rücksichtslosigkeit vor allem gegen sich selbst / ist sie zu der berühmtesten aller Koloratursängerinnen / geworden.“ (IuW, S. 108) Im Gegensatz dazu sieht die Sängerin sich als Opfer ihrer Kunst, die von ihren Eltern in die Sängerinnenkarriere hineingestoßen wurde (vgl. IuW, S. 152). Gamper ergänzt, dass dieses Opferwerden der Sängerin nicht nur ein Opfer der eigenen Disziplin, sondern auch Opfer der Gesellschaft Werden bedeutet⁴⁸. Ihr Vater sieht sich selbst als ihr gegenüber rücksichtslos, da er sie unter den schwierigsten Umständen studieren ließ (vgl. IuW, S. 107). Er, der durch die Koloratursopranistinnenkarriere seiner Tochter zum Alkoholiker wird (vgl. IuW, S. 87), gibt als Grund seiner Alkoholsucht ihren ersten Auftritt an, hierin enthalten ist: als sie zur öffentlichen Frau wurde⁴⁹. Die Tochter allerdings beschreibt seine Alkoholsucht als eine im Laufe ihrer Karriere durch die Reise nach Skandinavien eintretende Entwicklung, so Liebrand, die anfügt, dass öffentliche Frauen als Prostituierte konnotiert sind und im englischen Sprachraum als *professionals* bezeichnet werden⁵⁰. Zwischen der Sängerin und ihrem Vater lässt sich ein für viele zu nah wirkendes, ungesundes oder wie der Doktor sagt „unnatürliches“ (IuW, S. 89-90) Kunst-Verhältnis zu ihrem Vater bemerken. Dieses unnatürliche, sehr intensive Verhältnis, so Niekerk, ist auch in der Beziehung Wertheimers zu seiner Schwester feststellbar, die er einerseits verehrt, andererseits über sie bestimmt. Niekerk beschreibt dies als „sehr intensive nicht-sexuelle Gefühlsbeziehung“⁵¹. Wertheimer in *Der Untergeher* missbraucht seine Schwester als Umblätterin und traktiert sie mitten in der Nacht (vgl. Ug, S. 66). Dass er sie wie eine Gefangene hielt, bemerkt der Ich-Erzähler im Folgenden: „Wertheimer hatte einen vollkommen sicheren Kerker für seine Schwester gebaut, einen ausbruchsicheren und sie ist

48 vgl. Gamper, Herbert: Die Katastrophe als Komödie. Thomas Bernhards Theater. In: Nicht (aus, in, über, von) Österreich. Zur österreichischen Literatur, zu Celan, Bachmann, Bernhard und anderen. Lichtmann, Tamás / Fanta, Walter (Hg.). Beiträge des Debrecener Germanistischen Symposions zur Österreichischen Literatur nach 1945 im Oktober 1993. Frankfurt am Main: Peter Lang 1995, S. 217-228, S. 223.

49 vgl. Liebrand, Claudia: Obduktionen. Thomas Bernhards *Der Ignorant und der Wahnsinnige*. In: Schöblier, Franziska / Villinger, Ingeborg (Hg.): Politik und Medien bei Thomas Bernhard, Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 78-92, S. 91.

50 ebd., S. 91.

51 Niekerk, Carl: Der Umgang mit dem Untergang: Projektion als erzählerisches Prinzip in Thomas Bernhards *Untergeher*. In: Monatshefte, Vol. 85, No. 4. Madison: University of Wisconsin Press 1993, S. 464-477.

entkommen, über Nacht [...]“ (Ug, S. 66) Auch Wertheimer beschreibt verachtend, jedoch wie der Ich-Erzähler anmerkt nicht neidlos, dass Glenn seine Persönlichkeit vernichtet habe, um Genie zu sein (vgl. Ug, S. 66). Radikaler wird dies im folgenden Zitat ausgedrückt: „Bernhards Virtuosen vernichten, sie vernichten diejenigen, die von ihnen abhängig sind beziehungsweise die, die sich von ihnen abhängig gemacht haben – und zugleich vernichten sie auch sich selbst – wie Glenn Gould im *Untergeher*.“⁵² Als Oppositionsakt gegen die Familie wird das Klavier besonders durch den Ich-Erzähler dargebracht, der in seiner Entscheidung zum Künstler keinen Widerspruch duldet:

Ich war über Nacht zum Künstler entschlossen gewesen und forderte alles. Ich hatte sie überrumpelt [...]. Der Steinway war mein Bollwerk gegen sie, gegen ihre Welt, gegen den Familien- und gegen den Weltstumpfsinn. (Ug, S. 31)

Auf die Idee sich aus Verzweiflung gegen die Familie zu richten und Klaviervirtuose zu werden, hatte ihn der gehasste Ehrbar gebracht. „[...] und ich habe diese Idee als Waffe gegen sie ausnützend zur höchsten und allerhöchsten Perfektion gegen sie entwickelt.“ (Ug, S. 32) Gould beschreibt, dass der Klavierspieler kein Mensch, sondern ein widerwärtiges Kunstprodukt sei (vgl. Ug, S. 117-118). Wendelin Schmidt-Dengler bemerkt, dass all das, was mit dem dehnbaren, oft kitschig verwendeten Begriff des Menschlichen gekennzeichnet wird, den Figuren ausgetrieben werde⁵³. Im Gegensatz zu den Klaviervirtuosen lassen sich jedoch bei der Koloratursopranistin sehr viele empathische und menschliche Züge feststellen, beispielsweise in der beständigen Sorge um ihren Vater, der ihr die meiste Zeit ihre Kunst zum Vorwurf macht, sie als undankbar beschreibt und vermutlich aufgrund seiner großen Nervosität bei jedem Auftritt zum Alkoholiker geworden ist (vgl. IuW, S. 87). Ihre Zuneigung macht sich unter anderem darin bemerkbar, dass sie sich nicht mehr ganz so viel um ihn sorgen muss, seit ihr fast blinder Vater endlich eine Armbinde trägt. Auch hierin spiegelt sich die Mutterrolle, die nach Gudrun Kuhn der Tochter durch den Paratext der *Zauberflöte* zugeschrieben wird⁵⁴. Dass die Sängerinnenkarriere die familiären Verhältnisse strapaziert hat, ist offensichtlich, doch in der Darstellung zeigt sich auch ihre mitfühlende, aus Liebe zur Kunst diese sehr ernst nehmende und alles ihr im Wegstehende (bspw. den Dirigenten, der wie ein Metzger dirigiert (vgl. IuW, S. 101)), übertrumpfende oder bemängelnde Sängerin, die letztlich die

52 Janke, Pia / Dürhammer, Ilja: Die Musik, das Leben und der Irrtum. Thomas Bernhard und die Musik. Wien/Graz: Universal Edition 2000, S. 155.

53 vgl. Schmidt-Dengler, Wendelin: Der Verrammelungsfanatiker. In: Janke, Pia / Dürhammer, Ilja (Hg.): Der „Heimatlidder“ Thomas Bernhard. Wien: Holzhausen 1999, S. 157-167, S. 161.

54 vgl. Kuhn, Gudrun. „...ermattet“, aber „nicht selig“. Bernhards Geistesmensch und die Musik. In: Kolleritsch, Otto (Hg.): Die Musik, das Leben und der Irrtum. Thomas Bernhard und die Musik. Wien/Graz: Universal Edition 2000, S. 213-239, S. 213.

Sängerinnenrolle auch für ihren Vater aufgibt, um mit ihm in die Berge zu fahren. Die Entmenschlichung trifft zwar explizit die Sängerin, implizit allerdings die Kritik der Zeitungen und das auf Fehler wartende Publikum, das sie umso menschlicher erscheinen lässt, wenn sie darüber nachdenkt, ein Skandal zu entfesseln (vgl. IuW, S. 150). Bei den Brillierenden scheint die Rücksichtslosigkeit sich selbst gegenüber zu überwiegen, die sich allerdings im Außen spiegelt. Nicht nur die Sängerin (vgl. IuW, S. 108), sondern auch Gould sei der rücksichtsloseste Mensch gegen sich selbst gewesen, der sich keinerlei Ungenauigkeit gestattete (vgl. Ug, S. 35).

3.3.2. Maschinisierung, Mechanismen und Reproduzierbarkeit

Die Maschinisierung der Koloratursopranistin, die sich dem Doktor nach als „Kunstgeschöpf“ (IuW, S. 196) von den Menschen, dem Menschsein immer weiter entferne, das allerdings vor der Kunstwelt in Schutz genommen werden müsse, wird von Judex auf Walter Benjamins Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* hin gedacht, da eine „bloße Wiedergabe“⁵⁵ von Kunst einen Auraverlust zur Folge habe. Bloße Wiedergabe, wie Judex sie anführt, ist bei Benjamin – solange die technischen Möglichkeiten keine originalgetreue Wiedergabe, gewissermaßen eine Zeitmaschinenerlebbarkeit des Ereignisses ermöglicht – beispielsweise in Hinblick auf die Reproduzierbarkeit als CD oder Videomitschnitt des Konzertes hingedacht. Budde beschreibt: „In seiner Erzählung *Der Untergeher* identifiziert Thomas Bernhard seine Erzähltechnik mit der musikalischen Reproduktion, d.h. mit der Schallplatte, mit dem Grammophon.“⁵⁶ Durch die Wiederholung des „Immer-Gleichen“ erfolge die Blockierung der Zeit im Erzählfluss, erläutert er. Dies stehe in direktem Zusammenhang mit den Goldbergvariationen Bachs, die als Schallplattenreproduktion Wertheimer in den Selbstmord treiben⁵⁷. Wiederholungen stehen ebenfalls, so sei von mir angemerkt, mit dem redundanten Üben in Verbindung. Im Roman *Der Untergeher* wird die erste Erkenntnis Wertheimers, dass niemand wie Gould spielen könne auf das live-Miterleben von Glenns Goldbergvariationen, weniger auf die Schallplattenreproduktion bezogen, die in den hier dargelegten Gedanken der Literaturwissenschaftler*innen den größeren Einfluss einnimmt. Für Walter Benjamin ist kein Auraverlust bei einer (nicht aufgezeichneten) live Aufführung festzustellen. Nach Peter Revers diene das technische Element dem realen Gould der

55 Budde, Elmar: „Fülle des Wohllauts“ oder „décadence“ im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit. In: Kolleritsch, Otto (Hg.): *Die Musik, das Leben und der Irrtum. Thomas Bernhard und die Musik*. Wien/Graz: Universal Edition 2000, S. 21-35, S. 22.

56 Ebd., S. 22.

57 vgl. ebd., S. 22.

völligen Befreiung von dem Theatralischen⁵⁸, damit einher legt sich durch das Wegfallen des Visuellen der Fokus natürlicherweise auf das Gehör. Während das Auge zwischen Interpreten und Instrument (schemenhaft und aufgrund der Starre des Flügels und der Bewegung des Interpreten) klar zu unterscheiden weiß, wird das erstrebte Einswerden mit dem Instrument im rein Akustischen am bemerkbarsten, da tatsächlich das eine nicht mehr von dem anderen getrennt werden kann.

Die von Bernhard angesprochene Perfektion, die im Bereich der Maschinisierung liegt, ist dennoch vielmehr, trotz der fortschreitenden Künstlichkeit, teilweise in der Frage nach der Natürlichkeit der Kunst zu verorten, denn musikalische Perfektion wird nicht als emotionsbefreit gedacht. Die Sängerin selbst singt besonders enthusiastisch, um die Arie zu retten, als sie merkt, dass der Dirigent das Orchester wie ein musikalischer Metzger anleitet. Perfektion in *Der Ignorant und der Wahnsinnige* bedeutet, selbst unter den schwierigsten äußeren Einflüssen, bei Hitze und Kälte, sogar einer stimmlichen Verkühlung immer einen sehr hohen Level der gesanglichen Darbietung zu halten⁵⁹. Richtig zu singen, im Sinne des alleine die Töne Treffens, ist zwar ein in Bezug auf den Vater genannter Anspruch, jedoch sicher nicht als einziger Anspruch zu verstehen, der an eine Sängerin herangetragen wird. Die Sängerin weist zwar in den vielen Wiederholungen ihrer überdurchschnittlichen Leistung einen hohen Grad der Maschinisierung auf, jedoch ist dies nicht mit einem einhergehenden Verlust der Aura zu verstehen, der durch eine tatsächliche Maschinisierung, beispielsweise durch eine Robotersängerin zu erreichen wäre.

Für den nicht-literarischen Gould stellten die neuen Aufnahmetechniken und die mit ihnen einhergehende Möglichkeit des maschinellen Kopierens, um bei Wiederholungen Passagen unverändert einzusetzen (von ihm als „Regeneration“ bezeichnet), neue Perfektion durch die völlig gleiche Verwirklichung des Gespielten dar, eine Perfektion, die bei einem live Konzert unmöglich ist⁶⁰. Je maschineller, umso unveränderter, so kann in einer durch den live Vortrag leicht abgeschwächten Form auch die Idee der Perfektion des Vortrages der Sängerin gesehen werden: in ihrer Unabweichlichkeit. Die Sängerin weist in dem Wort *Koloraturmaschine* den höchsten Grad der Technisierung auf. Dies mag zwar aus unserer Erfahrung mit schönem, natürlich wirkendem Gesang gleichgesetzt werden und ist im Drama mit Perfektion, jedoch im Vergleich zu *Der Untergeher* vernachlässigbar mit Natürlichkeit beschrieben. Von dieser ist die Sängerin

58 vgl. Revers, Peter: „Klavierradikalismus“: Thomas Bernhard, Glenn Gould und das Problem der Virtuosität. In: Kolleritsch, Otto (Hg.): Die Musik, das Leben und der Irrtum. Thomas Bernhard und die Musik. Wien/Graz: Universal Edition 2000, S. 140-152, S. 148.

59 Dies wird im Kapitel *Einfluss des Klimas auf die Menschen (und ihre Kunst)* genauer ausgeführt.

60 vgl. Kazdin, Andrew: Glenn Gould. Ein Porträt. Zürich: Schweizer Verlagshaus 1990, S. 67-68.

vergleichsweise relativ weit entfernt. Liebrand spricht eine literarische Tradition (u.a. bei E.T.A. Hoffmann) an, in der Weiblichkeit und das Weibliche als gleichzeitiger Teil von Natur und Kunst gesehen wird. Bernhard schreibe diese Konzeption um, denn die Sängerin, die als ‚künstlich‘ und ‚Koloraturmaschine‘ beschrieben wird, werde zu einem Artefakt, damit zur „Figuration von ‚Unnatur‘“⁶¹. In großen Teilen lässt sich ihr zustimmen, da die Sängerin mit Gould verglichen künstlich wirkt. Es bleibt ihr den künstlichen Begriffen widersprechend noch – neben dem erwähnten Kunstgezwitscher, das nicht klar zuzuordnen ist – die Rolle der *Königin der Nacht*, eine ihrer Künstlichkeit eingeschriebene Natur; allerdings ist es möglich, diese Natur als völlig von der Kunst kontrolliert anzusehen und sie damit als künstlerisch und künstlich zu interpretieren. Besonders die Stimme als Instrument, die das natürlichste, ursprünglichste und erste Instrument der Menschheit darstellt, das von Verkühlungen und Befindlichkeiten besonders betroffen ist, spricht gegen die äußerste Künstlichkeit. Der künstliche Operngesang wiederum, der durch eine besondere Technik der Absenkung des Kehlkopfes Lautstärke erreicht⁶², bei der allerdings Vokale verschwimmen⁶³, stellt einen besonders künstlich zu verstehenden Zugang zur Stimme dar. Nach Menke erhalte die Stimme allegorischen Charakter und werde zu einem „Scharnier zwischen Kunst und Anatomie“⁶⁴. In der Frage nach Natürlichkeit und Künstlichkeit stimme ich mit Huber überein, der bemerkt, dass der Natur- und Kunstbegriff, Natürlichkeit und Künstlichkeit bei Bernhard nicht isoliert betrachtet werden kann. „[...] sie sind beinahe durchgängig aufeinander bezogen und nur in ihrer jeweiligen Relation zu begreifen. Natur ist genauso künstlich wie umgekehrt Kunst natürlich.“⁶⁵ Auch Gould wird als Kunstmaschine wahrgenommen: „Schließlich hätten Menschen wie Glenn sich am Ende zur Kunstmaschine gemacht, hätten mit einem Menschen nichts mehr gemein, erinnerten nur noch selten daran, dachte ich.“ (Ug, S. 132) Eine natürlich-künstlerische Auflösung Goulds wird in dem Kapitel *Objekt-Subjekt-Verschmelzung und ihre (Schopenhauerschen) Implikationen* genauere Betrachtung finden.

61 Liebrand, Claudia: Obduktionen. Thomas Bernhards *Der Ignorant und der Wahnsinnige*. In: Schößler, Franziska / Villinger, Ingeborg (Hg.): Politik und Medien bei Thomas Bernhard, Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 78-92, S. 84.

62 Spitzer, Manfred: Musik im Kopf. Hören, Musizieren, Verstehen und Erleben im neuronalen Netzwerk. Stuttgart / New York: Schattauer 2007, S. 271. Die musikwissenschaftliche Analyse ähnelt der Analyse des Doktors und wird voraussichtlich im Gesangsunterricht erklärt.

63 vgl. ebd., S. 273. Spitzer beschreibt, dass insbesondere die Sopranistin sich nicht leisten kann Resonanzräume zu verschenken, deshalb hat eine Opernsängerin keine Chance, einen sehr hohen Ton zu singen, der nach u klingt.

64 Menke, Raban: "Das Gewebe ist das Interessante". Pathologische Anatomie und Poetologie in Thomas Bernhards *Der Ignorant und der Wahnsinnige* In: Politik und Medien bei Thomas Bernhard. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 93-109, S. 102-103.

65 Huber, Martin: Thomas Bernhards philosophisches Lachprogramm. Zur Schopenhauer Aufnahme im Werk Thomas Bernhards. Wien: WUV-Universitätsverlag 1992, S. 35.

3.3.3. Kunst und die Natur der Körper: Grundbedürfnisse und Ungastlichkeit, Wille vs. Musikwille nach Schopenhauer

Schmidt-Dengler nimmt – dies stellt er in den Kontext der Isolation Goulds, der sich mit Bach in einem speziell für das Klavierspielen erworbenen Haus im Wald abschottet – das Verweigern von Gastlichkeit Goulds ins Visier, der seinen Gästen Wertheimer und dem Ich-Erzähler nach längerem Sehen nichts zu Trinken anbietet, bevor er sich an das Klavier setzt. Dies sei ein „misanthropischer Grundzug“⁶⁶ der Virtuosen. Diese Beschreibung liest sich für mich als sympathischer wissenschaftlicher Selbstverweis Schmidt-Denglers, wo selbst dem dringlichsten wissenschaftlichen Wissensdurst immer selbstverständlich noch ein Gläschen Wasser vorangeht. Schmidt-Dengler stellt seiner ersten Bemerkung in weiterer Folge eine weitere, passendere Interpretation zur Seite und legt Goulds „Ungastlichkeit“ als Darstellung des „kompromißlosen Verhältnisses zur Kunst“⁶⁷ aus. „Ein Lieblingswort von ihm war *Selbstdisziplin* [...]“ (Ug, S. 34). Priorität A) Musik (die selbst auch Wille ist nach Schopenhauer und damit den Willen wie in Punkt B) geschildert beeinflussen und umstimmen kann) ist eindeutig vor B) den körperlichen Wünschen und Bedürfnissen, damit vor dem Willen in den Menschen. Der (musikalische) Durst wird somit im Bach der Goldbergvariationen gestillt, da alle körperlichen Bedürfnisse zum Zeitpunkt des Musizierens größtenteils in den Hintergrund rücken, sogar Schmerzen vergessen werden. Gleich zu Beginn des Romans schildert der Ich-Erzähler die Intensität ihres damaligen Musikstudiums:

[...] [Wir] arbeiteten Tag und Nacht, die Schlaflosigkeit (des Glenn Gould!) war zu unserem entscheidenden Zustand geworden, in der Nacht erarbeiteten wir uns, was uns Horowitz am Tag gelehrt hatte. Wir aßen beinahe nichts und hatten auch die ganze Zeit keine Rückenschmerzen, die uns sonst immer gequält hatten [...] unter Horowitz kamen diese Rückenschmerzen gar nicht auf, weil mir mit einer solchen Intensität studierten, daß sie nicht aufkommen konnten. (Ug, S. 8)

Ebenfalls erwähnt der Ich-Erzähler, Glenn habe sie beide in einen „Abmagerungsprozeß über Monate hinein mitgerissen [...]“ (Ug, S. 120). Gould führt den Klavierradikalismus nach seinem Studium in seinem Haus im Wald fort. In diesem Zitat ist zwar das Trinken nicht erwähnt, es würde aber der gesamten Darstellung des sich völlig in der Musik vertiefenden Genies, für das die Musik Priorität A ist – nach dieser kommt lange nichts – dem Genie, das Bernhard in seiner absoluten musikalischen Konsequenz und nicht in seiner Etiketten wahren Höflichkeit darzustellen sucht, einen kleinen Abbruch tun, so Glenn zuerst einmal ein Gläschen Wasser oder gar einen Wein anböte, wobei – der Einwand ist vermutlich richtig – die wahrhaftigen musikalischen Genies in der

66 vgl. Schmidt-Dengler, Wendelin: Der Verrammelungsfanatiker. In: Janke, Pia / Dürhammer, Ilja (Hg.): Der „Heimatsdichter“ Thomas Bernhard. Wien: Holzhausen 1999, S. 157-167, S. 159.

67 Ebd., S. 159.

Realität selbst dafür Zeit finden und auch der Ich-Erzähler an anderer Stelle das Missbrauchtwerden von Gould zur Sprache bringt, als er über die ambivalenten Gefühle zu Glenn, den Hass und die äußerste Konsequenz der Liebe zu ihm spricht: „[...] Glenn mißbrauchte uns, dachte ich im Gastzimmer.“ (Ug, S. 120) Das Zitat, auf das Wendelin Schmidt-Dengler implizit verweist, beruft sich tatsächlich auf das nicht-Fragen nach den körperlichen Bedürfnissen: „Nachdem wir in sein Haus eingetreten waren, fragte er uns nicht etwa, ob wir Durst hätten, sondern setzte sich an den Steinway und spielte uns jene Partien aus den Goldbergvariationen vor [...]“ (Ug, S. 36) Wertheimer, der zum Aphorismenschreiber wird, nimmt speziell auf das Essen und Trinken in einem Satz Bezug und merkt dabei die simple Logik in Aphorismen an:

Wenn wir nichts mehr trinken, verdursten wir, wenn wir nichts mehr essen, verhungern wir, sagte er, auf diese Weisheiten laufen alle diese Aphorismen hinaus, es sei denn sie sind von Novalis, aber auch Novalis hat viel Unsinn geredet. In der Wüste lechzen wir nach Wasser, so etwa lautet die Pascalsche Maxime, so er, dachte ich. (Ug, S. 95)

In den Goldbergvariationen von Bach liegt das Dürsten nach Wasser auch semantisch nicht so nahe wie beispielsweise in dem Jazzstandard *Caravan* von Duke Ellington oder der performativen Oper *Durst* von Linda Samaraweerová und Robert Jíša⁶⁸. Kein Getränk anzubieten stellt Gould semantisch zudem in einen Gegensatz zu dem dienenden Holzknecht, der seinem Gast, dem Ich-Erzähler, der nach Ableben Wertheimers zu dessen Haus in Traich fährt, um dessen Nachlass zu sichten, sofort Wasser anbietet. „Ob ich Wasser trinken wolle, er erinnerte sich sofort daran, daß ich Wassertrinker bin.“ (Ug, S. 226) Die besondere Wasserqualität in Traich wird dabei von dem Ich-Erzähler hervor gestrichen: „[...]“, daß ich in Traich immer das beste Wasser meines Lebens getrunken habe“ (Ug, S. 235). Dies würde an dieser Stelle eher den kanadischen Hintergrund Goulds ins Bewusstsein rufen, als seine Ungastlichkeit zu veranschaulichen. Das Wasser in Kanada wird in Reiseinformationen⁶⁹ als relativ chlorhaltig, damit den Geschmack beeinträchtigend, aber trinkbar ausgewiesen. Die Interpretation als völlige musikalische Hingabe an die Musik ist sicher die naheliegendere und treffendere.

In *Der Ignorant und der Wahnsinnige* wird die Frage nach den körperlichen Bedürfnissen ebenfalls gestellt. Das bei *Winter* bestellte Mineralwasser ist nicht extra als nicht-kohlensäurehaltig ausgewiesen, obwohl es von Sänger*innen vor einem Auftritt gemieden wird, da es aufstößt. Für das Singen ist Wasser Trinken wichtig, um die Stimmbänder zu befeuchten; beim Klavierspielen ist

68 vgl. <https://tqw.at/im-garten-der-dunklen-affekte/> (3.2.2024).

69 vgl. <https://www.auswaertiges-amt.de/de/service/laender/kanada-node/kanadasicherheit/204874> und <https://kanada.eu/gesundheit/> (12.10.23).

es zwar der Konzentration dienlich, aber für das zum Klingenbringen des Instruments weniger bedeutsam. Das Essen wird vom Doktor als „Extravaganz“ bezeichnet, der daraufhin beschreibt „Die klare Suppe / und ein philosophischer Gegenstand / Das Beefsteak tatar / und / der Gedanke an Selbstvernichtung / beispielsweise [...]“ (IuW, S. 141). Liebe geht durch den Magen, heißt es sprichwörtlich, in *Der Ignorant und der Wahnsinnige* auch die Liebe zur Weisheit, zur Philosophie. Vor dem Konzert isst die Sängerin nicht. Der Grund dafür wird nicht angegeben. In der Praxis sind die Gründe meist, dass das Essen schwer im Magen liegt und der Atem dadurch schwerer geht, wie auch die Nervosität, die kein Essen erlaubt. „KÖNIGIN Dann / nach der Vorstellung / wenn alles vorbei ist / dieser grenzenlose Appetit“ (IuW, S. 141) Bei Bernhard wird den Interpretierenden und den völlig in ihren musikalischen Bann gezogenen Zuhörer*innen die eigene Körperlichkeit erst wieder bewusst, wenn die Musik verklingt.

3.3.4. Improvisation in Kunstbetrieben, Natur und Maschinen

Bei Schopenhauer wird der Kunsttrieb in der Natur erwähnt, beispielsweise wenn Spinnen Netze weben. „Daher aber eben ist ihr Handeln keinesfalls maschinenmäßig; was am deutlichsten sichtbar wird, wenn man ihrem Treiben Hindernisse in den Weg legt. Z.B. die Raupe spinnt sich in Blätter ohne Kenntniß des Zwecks, aber zerstört man das Gespinst, so flickt sie es geschickt aus.“ (WaWuV, S. 748) Goulds Eschefällen könnte gedanklich in diesem Absatz inbegriffen werden. Maschinenmäßig würde gemäß der Zeit seiner Philosophie bei Schopenhauer allerdings bedeuten, dass ein maschinell gesteuertes System gar nicht in der Lage wäre, auf Eingriffe zu reagieren; ein Maschinendenken, das noch weit vor unserer Zeit der Robotik und der künstlichen Intelligenz liegt. Diese Maschinisierung, die nicht mehr zu reagieren weiß, ist von der Darstellung Bernhards als getrennt zu verstehen. Bei Bernhard wird die Frage nach Improvisation durch das mögliche Reißen des Kleides der Koloratursopranistin in das Theaterstück eingebracht, bei dem allerdings nicht sicher ist, ob das Kostüm absichtlich, um das skandallüsterne Publikum zu erheitern und den Zeitungen Stoff zu geben, so eng genäht wird, sodass die Sängerin es schon als gegen sie gerichteter, sensationsheischender Teil des Stückes zu meinen glaubt (vgl. IuW, S. 131). Wendelin Schmidt-Dengler, der selbst noch keinen Skandal entfesseln durfte, beschreibt den Skandal als Beobachter positiver und bleibt hierbei metaphorisch den Grundbedürfnissen gewogen: als den Sauerteig der Kunst⁷⁰. Mit diesem Gedanken in Übereinstimmung äußert sich der Doktor: „andererseits eine solche Öde / ohne Zeitungen“ (IuW, S. 138). Die Frage nach einem Eingriff in

70 vgl. Schmidt-Dengler, Wendelin: Der Verrammelungsfanatiker. In: Janke, Pia / Dürhammer, Ilja (Hg.): Der „Heimtdichter“ Thomas Bernhard. Wien: Holzhausen 1999, S. 157-167, S. 164.

ein System, inbegriffen die Frage nach Improvisation in der Theaterkunst, wird bei Schopenhauer mehrfach aufgegriffen und erinnert an das zuvor erläuterte Notlichtskandal bei den Salzburger Festspielen. Schopenhauer legt weitere Anekdoten bereit und beschreibt, dass das Publikum im Theater von Paris schrie und tobte, als dessen Wunsch, dass die Marseillaise gespielt werde, abgelehnt wurde. Es trat ein uniformierter Polizist auf die Bühne und „[...] erklärte, es sei nicht erlaubt, daß im Theater etwas Anderes vorkomme, als was auf dem Zettel stehe. Da rief eine Stimme: *Et vous, Monsieur, êtes-vous aussi sur l’affiche?*“⁷¹ (WaWuV, S. 542) Gelächter brach im Publikum aus. Schopenhauer führt eine weitere Anekdote über die ungewollte Improvisation im Theater an, die das Publikum sehr gut unterhielt, in der „[...] das Pferd Mist fallen ließ, wodurch das Publikum schon zum Lachen bewogen wurde, jedoch sehr viel mehr als der Unzelmann zum Pferde sagte: „Was machst denn du? Weißt denn du nicht, daß uns das Improvisiren verboten ist.“ (WaWuV, S. 543) Um die klanglichen Analogien bei Bernhard nicht zu kurz kommen zu lassen, sei darauf hingewiesen, dass sich *das Kleid, das reißt* in *Der Ignorant und der Wahnsinnige* zu *dem Pferd, das scheißt* in der Anekdote Schopenhauers metrisch äquivalent als Reim verhält. Einen sprachspielerischen, reimenden Umgang Bernhards mit dem Material der Zauberflöte sieht Winkler in der Ähnlichkeit der Wörter Eingeweihten und Eingeweiden, die Kunst der Eingeweihten in der Zauberflöte kann durch die Sezierkunst der Eingeweiden als ersetzt betrachtet werden, da die Handlungsstränge der Zauberflöte parodistisch als Vorlage für *Der Ignorant und der Wahnsinnige* dienen⁷².

3.3.5. Kunst als Opposition und das Publikum

Hartz beschreibt den Einfluss des Publikums auf die Künstler:

Da der sich autonom glaubende Künstler nichts neben seiner Kunst sieht, wird schließlich sein gesamtes Leben zu Kunst. Im Grunde ist es aber das Publikum, das ihn hierzu drängt, keinesfalls seine freie (autonome) Entscheidung. Seine Existenz beruht demnach auf einer Lüge, die er, solange er sie nicht zu reflektieren vermag, natürlich auch nicht durchschaut.⁷³

Im Drama kommt der von Hartz ausgeführte Gedanke, dass das Publikum Macht über die Künstlerin entwickelt in der Auftrittsangst der Sängerin zum Vorschein, da dieses auf Fehlritte zu warten scheint und dadurch in ihr sogar Hass hervorruft. Dabei erwähnt die Sängerin, dass ihr die

⁷¹ „Und Sie, mein Herr, sind Sie auch auf dem Plakat?“

⁷² vgl. Winkler, Jean-Marie: Zwischen Parodie und Zurücknahme: Thomas Bernhards *Der Ignorant und der Wahnsinnige* und Wolfgang Amadeus Mozarts *Die Zauberflöte*. In: Lichtmann, Tamás / Walter Fanta (Hg.): Nicht (aus, in, über, von) Österreich. Zur österreichischen Literatur, zu Celan, Bachmann, Bernhard und anderen. Frankfurt am Main / Berlin u.a.: Peter Lang 1995, S. 229-240, S. 236.

⁷³ Hartz, Bettina: Das Märchen ist ganz musikalisch: Thomas Bernhards Theaterstück *Der Ignorant und Der Wahnsinnige*. Köln: Teiresias-Verlag 2001, S. 20-21.

Koloraturen bis in die Nacht im Kopf nachklingen würden und ihre damit zusammenhängende Ablehnung: „die Angst / und die Abneigung / gegen alles / was mit der großen Oper / zusammenhängt“ (IuW, S. 167). Dass aber die *Entscheidung zur Kunst* wohl nur in den selteneren Fällen eine Entscheidung für ein Publikum ist und vor allem in *Der Ignorant und der Wahnsinnige* (und *Der Untergeher*) nicht als solche angedacht wurde, gegebenenfalls nur als unfreiwillige, damit einhergehende Entscheidung zu einem Publikum verstanden werden kann, ist anzumerken. Vielmehr wird die Opposition, auch eine Opposition dem Publikum gegenüber, künstlerische Triebkraft. Die Unwichtigkeit der Rezipierenden für die Kunst ist im Theaterstück durch die Publikumsablehnung der Sängerin enthalten, lässt sich jedoch noch offensichtlicher in *Der Untergeher*⁷⁴ anhand der Motive, die für eine Klaviervirtuosenkariere genannt werden argumentieren, die vor allem familiär bedingt oder zumindest auf das Familiäre zurückgedacht sind: Das Motiv der Wahl einer Klavierlaufbahn des Ich-Erzählers wird, wie zuvor erwähnt, als ein rebellischer Widerstands- und Racheakt gegen die Familie beschrieben.

Nicht die Kunst, nicht die Musik, nicht das Klavierspiel ist es gewesen, nur die Opposition gegen die Meinigen, dachte ich. [...] Ich bin auf das Mozarteum gegangen, um mich an ihnen zu rächen, [...] ich habe diese Idee als Waffe gegen sie ausnützend zur höchsten Perfektion gegen sie entwickelt. (Ug, S. 32)

Damit ist sein durch seinen Vater als erbärmlich kommentiertes Scheitern als Konzertpianist auch als siegreiche Opposition zur Willenserfüllung der Familie zu lesen. Bei allen drei Protagonisten stellt ihre Entscheidung zur Klaviervirtuosenaufbahn eine ähnliche Konfrontation mit ihrer Familie dar. „Daß ich Klavier studiere ist für meinen Vater eine Katastrophe, hat Wertheimer zu mir gesagt. Glenn sagte es radikaler: sie hassen mich und mein Klavier.“ (Ug, S. 32) In der mehr oder weniger freien Entscheidung zur Musik – dies bleibt Auslegungssache – spielt das Publikum eine vernachlässigbare Rolle. Gould will von seinem Publikum überhaupt gar nichts mehr wissen und perfektioniert sich ohne dieses in seinem Studio im Wald. „Er war der einzige weltbedeutende Klaviervirtuose, der sein Publikum verabscheute und sich auch von diesem verabscheuten Publikum tatsächlich und endgültig zurückgezogen hat. Er brauchte es nicht.“ (Ug, S. 35) Dass das Publikum als Entscheidung zur Kunst eine zu vernachlässigende Rolle spielt, wird auch durch den Ich-Erzähler besonders zum Ausdruck gebracht:

Denn ich haßte wie nichts sonst das Publikum und alles, das mit diesem Publikum zusammenhängt und also haßte ich den (und die) Virtuosen auch. Glenn spielte ja auch nur zwei oder drei Jahre öffentlich, dann ertrug er es nicht mehr und blieb zuhause und wurde da, in seinem Haus in Amerika, der beste und der wichtigste aller Klavierspieler. (Ug, S. 24-25)

Der Ich-Erzähler bespricht darüber hinaus die gesamte Konzerttätigkeit als Fürchterlichkeit und Entsetzlichkeit, der sich die Künstler*innen aussetzen (vgl. Ug, S. 160).

⁷⁴ Hartz bezieht sich auf das Stück *Der Ignorant und der Wahnsinnige*.

4. Objekt-Subjekt-Verschmelzung und ihre (Schopenhauerschen) Implikationen

4.1. Kunstobjektwerdung

In beiden Werken ist im künstlerischen Ideal eine Objektwerdung des Subjektes enthalten. In *Der Untergeher* wird, solange sich die Protagonisten in ihrer musikalischen Laufbahn befinden, eine Verschmelzung mit dem Klavier angestrebt. „Im Grunde wollen wir Klavier sein, nicht Mensch sein, sondern Klavier sein. [...] Der ideale Klavierspieler [...] ist der, der ein Klavier sein will [...]“ (Ug, S. 118). Diesem Ideal des Verschmelzens mit dem Instrument würden die Virtuosen nahe kommen, wenn sie sich selbst schon verrückt meinent auf ihrem Weg in den Wahnsinn befinden, wovor sie sich am meisten fürchten (vgl. Ug, S. 118). Gernot Gruber beschreibt, dass das Einswerden mit dem Instrument dabei als Objektivierung durch, mit und in der Kunst gelesen werden kann⁷⁵. Besonders in der Interpretationskunst ist die Objektivierbarkeit des musikalischen Vortrages gegeben, beispielsweise anhand der Kriterien: Anschlag, Dynamik, Rhythmus (Exaktheit, Länge der Töne), Tempo, Phrasierung. Oft wird die Körpersprache und Mimik in die Wertung miteinbezogen, vermutlich etwas schwerer objektiv zu werten ist jedoch der meist besonders gewichtete emotionale Gehalt einer Interpretation, der durch die vorherigen Kriterien beeinflusst ist. Huber wertet das Einswerden mit dem Klavier als konkreten Gedanken der Aufhebung des *principii individuationis* bei Schopenhauer und verortet dies im Bereich des Komischen, Lächerlichen⁷⁶. Das zweite Buch Schopenhauers *Der Welt als Wille erste Betrachtung* bespricht *Die Objektivation des Willens*. Für Schopenhauer ist das Objekt von der Vorstellung nicht zu unterscheiden; „[...] da alles Objekt immer und ewig ein Subjekt voraussetzt und daher doch Vorstellung bleibt; [...]“ (WaWuV, S. 102). Diesem Gedanken soll noch eine weitere philosophische Perspektivierung beigelegt werden: Schopenhauer prägt eine Unterscheidung der Welt in *Objekte* und erkennende *Subjekte*. Der Körper eines Menschen wird dabei als Objekt definiert und unterliegt dem Satz des Werdens, während Subjekte dem Satz des Willens zuzuordnen sind. Es liegt also, je mehr die Musiker*innen mit dem Instrument verschmelzen – so wir die beiden Texte über Schopenhauers Sicht der Welt lesen – eine voranschreitende Willenlosigkeit, eine sich aus den Zusammenhängen begründende Kausalität in der musikalischen Laufbahn, die sich dem Willen der Musiker*innen entzieht. Hierbei interessant ist die Verschmelzung der Sängerin mit ihrem Instrument, der Stimme, somit mit ihrem

75 vgl. Gruber, Gernot: Die Metaphern von Musik und musikalischem Virtuositentum in *Der Untergeher* und *Der Ignorant und der Wahnsinnige*. In: Kolleritsch, Otto (Hg.): Die Musik, das Leben und der Irrtum. Thomas Bernhard und die Musik. Wien/Graz: Universal Edition 2000, S. 111-123, S. 118.

76 Huber, Martin: Vom Wunsch, Klavier zu werden. Zum Spiel mit Elementen der Schopenhauerschen Musikphilosophie in Thomas Bernhards Roman *Der Untergeher*. In: Kolleritsch, Otto (Hg.): Die Musik, das Leben und der Irrtum. Thomas Bernhard und die Musik. Wien/Graz: Universal Edition 2000, S. 100-110, S. 105.

eigenen Körper. Der Körper des Menschen, der nach Schopenhauer selbst Teil der Objekte ist, wird von den Affektionen unseres Willens, beispielsweise Schmerzen und dem Wunsch nach Vermeidung dieser, beeinflusst (vgl. WaWuV, S. 108). Mit der Objektwerdung gehen im Schopenhauerschen Sinne denkerische Einbußen einher, die in *Der Untergeher* darin sichtbar werden, dass das Wegschaffen des Flügels ein Befreiungsschlag für den Ich-Erzähler und sein Weg in die Selbstständigkeit wird. Das Klavier stellt für ihn eine Schreibblähmung dar, als wären noch Teile seines Körpers, Finger und Geist mit ihm verbunden⁷⁷. Nach seinem „Abstoßungsvorgang“ beschreibt der Ich-Erzähler vom *Steinway*-Schmerz frei geworden zu sein:

Kaum hatte ich den Steinway abgestoßen gehabt, schrieb ich anders, vom ersten Moment an, dachte ich. Aber das heißt ja nicht, daß ich mit dem Steinway die Musik aufgegeben hätte, dachte ich. Im Gegenteil. Aber sie hatte nicht mehr die verheerende Gewalt über mich, tat mir ganz einfach nicht mehr weh, dachte ich. (Ug, S. 186-187)

Das Vergessen auf die körperlichen Bedürfnisse kann als Verlust des Willens durch den Musikwillen bei den Künstler*innen verstanden werden. Der Koloratursopranistin gelingt trotz der schon vorangeschrittenen Maschinenwerdung letztlich der Ausstieg aus ihrer Musikkarriere. Sie sagt alle Konzerte ab, um mit ihrem Vater in die Berge an die frische Luft zu fahren. Dies ist logischer in ihrem Fall, da sie mit ihrem eigenen Körper, ihrer Stimme verschmilzt und deshalb auch ihre Stimme zur Entscheidungsfindung einnehmen kann. Dass sie mit ihrem Körperinstrument Eins wird, zeigt sich auch in den Bemerkungen der Außenstehenden, die die Sängerin nur mehr von ihrer Stimme her zu denken wissen, sie vollständig auf diese reduziert bzw. konzentriert wird, beispielsweise von dem Doktor. Dieses auf die Stimme Reduzieren wird auch von Hartz bemerkt und kann im folgenden Zitat vor Augen geführt werden⁷⁸: „wenn ich denke Ihre Tochter schläft geehrter Herr / denke ich doch nur auf das selbstverständlichste / die Stimme ihrer Tochter schläft / die Stimme / unaufhörlich geehrter Herr nur die Stimme / während die Stimme ihrer Tochter schläft“ (IuW, S. 90).

Bei Glenn Gould in *Der Untergeher* erhält dieser Zusammenhang interessante Gegensätze: Einerseits wird Gould in seiner Haltung und Einstellung als geflügeltes Tier beschrieben und damit gänzlich dem Willen (ohne einer damit einhergehenden Reflexion) untergeordnet, andererseits wird mit der Einswerdung zum Objekt jeglicher Wille aus dem Subjekt herausgenommen. Damit erhält die musikalische Laufbahn eine Ambivalenz: erst ist der Wille Musiker*in zu werden und zu den

⁷⁷ Neben dem Willen, der in den Musikwillen über geht, wird durch eine Objektwerdung die Erkenntnis- und Verstandestätigkeit aus dem Subjekt herausgenommen, ist mit Schopenhauer impliziert.

⁷⁸ vgl. Hartz, Bettina: Das Märchen ist ganz musikalisch: Thomas Bernhards Theaterstück *Der Ignorant* und *Der Wahnsinnige*. Köln: Teiresias-Verlag 2001, S. 14.

Besten zu gehören unermesslich groß, im Laufe der Zeit besteht die Möglichkeit für jene, die dies schaffen, dass sich dieser Wille, wenn auch unbemerkt, verflüchtigt. Dies attestiert der Ich-Erzähler in *Der Untergeher* Glenn Gould, er habe sich „in eine Ausweglosigkeit hineingespielt“ (Ug, S. 10). Weiters beschreibt der Ich-Erzähler, der Glenn allerdings auch als Genie bezeichnet, dass Gould seine Karriere zu einer „Ungeheuerlichkeit“⁷⁹ (Ug, S. 11) gemacht habe. Eine Willenlosigkeit bei Gould lässt sich allerdings nur aus der Perspektive des Ich-Erzählers bemerken. Gould selbst sieht sich als den „glücklichsten und geglücktesten Menschen“ (Ug, S. 59). „Geglückt“ kann – je nach Leseinterpretation – auch als Relativierung des „glücklich“ hin zu einem Gelingen von etwas gelesen werden, würde damit den musikalischen Erfolg betonen, nicht die Fröhlichkeit und Freude des Musizierenden mit und an seinem Leben. Interpretatorisch ist aber auch die völlige Gleichbewertung der beiden Adjektive möglich. Kritisch gesehen lässt sich vielleicht auch genau hierin – so wie die Sicht Schopenhauers streng beibehalten wollen – dieser Mangel an Reflexion Goulds bestätigen. Revers bemerkt: „So sehr ihn Bernhard als den „geglücktesten“ Menschen hervorhebt, so zwiespältig erscheint ihm dessen Klavierradikalismus.“⁸⁰

In seiner Dissertation (*Schopenhauer und Thomas Bernhard. Zur literarischen Verwendung von Philosophie*, 1999 verfasst) kommentiert Stephan Atzert das musikalische Einswerden: „Diese Verschmelzung mit dem Flügel ist nur eine Variation des Topos vom Verschmelzen mit der Musik, die aus dem pragmatischen Charakter der Bernhardschen Begrifflichkeit resultiert.“⁸¹ Dies ist einerseits richtig, andererseits sollte dieser Gedanke in dem Kontext von Schopenhauer, über den Atzert Thomas Bernhard zu betrachten sucht, genauer ausgearbeitet werden. Das Verschmelzen mit einem Objekt, das den Willen völlig aus dem Subjekt herausnimmt, es zur Marionette macht, beziehungsweise dem Flügel, der im Roman begrifflich im Tierreich angesiedelt wird, gleichzeitig ein Fliegen, damit möglicherweise sogar einen musikalischen high-Zustand implementiert und neue Freiheiten gewährt, hingegen das Verschmelzen mit der Musik, die bei Schopenhauer genau das Gegenteil bedeutet, nämlich der Wille selbst ist, der auf den Willen im Menschen einwirkt, ihn formt (vgl. WaWuV, S. 827), stellen völlig unterschiedliche Verständnishorizonte her, von denen zwar alle gleichzeitig möglich sind, die aber durch ihre Sprachimplikationen semantisch nicht als

79 So wie auch hier den Blick zurück wagen, gleich einem musikalischen Krebs (direkt poetisch übersetzt kann das Zurücklesen eines Wortes damit verstanden sein), können wir – wie zuvor auch in *Der Ignorant und der Wahnsinnige* erwähnt – im Wort Ungeheuer ein *Reue – heg – nu* entdecken.

80 Revers, Peter: „Klavierradikalismus“: Thomas Bernhard, Glenn Gould und das Problem der Virtuosität. In: Kolleritsch, Otto (Hg.): *Die Musik, das Leben und der Irrtum. Thomas Bernhard und die Musik*. Wien/Graz: Universal Edition 2000, S. 140-152, S. 143.

81 Atzert, Stephan. *Schopenhauer und Thomas Bernhard. Zur literarischen Verwendung von Philosophie*. Breisgau: Rombach 1999, S. 177.

Ein- und Dasselbe gewertet werden können, sondern als in ihrem Paradox anwesend begriffen werden dürfen. Zustimmung lässt sich Atzert darin, dass das Einswerden mit einem musikalischen Objekt das Einswerden mit der Musik und damit dem Musikwillen nach Schopenhauer nicht ausschließt (Letzteres wurde nicht speziell angedacht), sondern für Fall zu Fall entschieden werden darf, ob dieses Einswerden mit der Musik durch das Einswerden mit dem Instrument gelungen ist. Gould und Gold unterscheidet sich nur durch ein u. Nicht nur mit einem Klavier Einszuwerden, sondern auch mit dem musikalischen Stück, das gespielt wird, ließe sich für Gould mit dem Einfügen eines u's sprachlich ganz leicht bewerkstelligen: die Gouldbergvariationen. Kolleritsch legt nahe, dass die Vereinigung mit dem Klavier verstanden werden kann als „Einswerden mit dem Apparativen der Mechanismen der Kulturindustrie“⁸². Der Gould Bernhards lässt sich allerdings nicht von seinem Publikum vereinnahmen und perfektioniert sein Spiel ganz alleine für sich in seinem Studio im Wald, die Apparate der Kulturindustrie greifen bei ihm vor allem durch die Schallplattenmechanisierung seiner Kunst.

4.2. Verschmelzung als eine Form der Liebesbeziehung zu einem Fachgegenstand

In der Frage nach einer Verschmelzung und Liebesbeziehung scheint es Parallelen zwischen dem philosophischen Verständnis Schopenhauers und dem künstlerischen Verständnis der Musiker*innen in beiden Werken zu geben. Schopenhauer gibt sich in Beschreibung der Suche nach Wahrheit, einem Grundzug der Philosophie, einem Liebesvergleich in Bezug auf seinen Fachgegenstand hin: „Die Wahrheit ist keine Hure, die sich Denen an den Hals wirft, welche ihrer nicht begehren: Vielmehr ist sie eine so spröde Schöne, daß selbst wer ihr Alles opfert noch nicht ihrer Gunst gewiß seyn darf.“ (WaWuV, S. 12) Eine Verschmelzung des Geistes mit der Begehrten könnte hierbei als Einswerden des Philosophen mit ihr verstanden werden und hebt das Denken in romantische Bahnen. Wenn er nun an weiterer Stelle beschreibt, dass das Leben zu kurz wäre, um nicht die Wahrheit zu sagen, so lässt sich dies so verstehen, dass das Leben zu kurz ist, um nicht ein Zusammensein mit der Liebe zu erstreben bzw. über diese zu sprechen: „Aber das Leben ist kurz und die Wahrheit wirkt ferne und lebt lange: sagen wir die Wahrheit.“ (WaWuV, S. 11) Ein Verschmelzen mit dem Instrument als Liebesbeziehung zu verstehen, wurde schon mit dem Ausarbeiten der Parallelen des Wagnerschen Liebesduett „Tristan und Isolde“ im Satz „Tristan du, ich Isolde, nicht mehr Tristan! Du Isolde / Tristan ich, / nicht mehr Isolde!“ verglichen mit der

82 Kolleritsch, Otto: Die Musik, das Leben und der Irrtum. In: Kolleritsch, Otto (Hg.): Die Musik, das Leben und der Irrtum. Thomas Bernhard und die Musik. Wien/Graz: Universal Edition 2000, S. 10-20, S. 13.

Stelle in *Der Untergeher* „Glenn Steinway, Steinway Glenn nur für Bach“ (Ug, S. 119) von Bloemsaat-Voerknecht⁸³ angedacht. Bevor ich weitere Hinweise der Korrektheit der Tendenz dieser Analyse vorbringe, möchte ich noch auf das klanglich Enthaltene bzw. das durch englischen Akzent Hörbare hinweisen: So die ersten drei Worte zusammengesetzt werden, ergeben sich die folgenden Inhalte: Glennst ein Way (Glänzt ein Way/Weg), Steinwayglein (ein Diminutiv von Weg ist Weglein, eine Liebkosungsform) nur für Bach.

Unter dem Punkt *Fetisch* bemerkt Schmidt-Dengler, daß „[...] nie durch Argumente erklärt wird, warum ein Ehrbar nichts, ein Bösendorfer nichts seien und warum ein Steinway etwas sei.“⁸⁴ Diese Anmerkung greife ich hier⁸⁵ auf, um einen Interpretationsversuch zu wagen, denn was nicht explizit erklärt wird, lässt sich bei Bernhard oft aus den bewusst gewählten Namen herauslesen. Glenn Gould will zum *Steinway*, damit auch im übertragenen Sinne Stein bzw. *ein steiniger Weg* für andere werden. Dies erinnert an die mythologische Figur *Echo*, die aus Gram der Ablehnung Narzisses aus Liebesschmerz zu Stein wird. Auch Goulds Virtuosität, und damit dieser selbst, wird lange von seinen Eltern abgelehnt. Glenn will sich allerdings „überflüssig“ machen. Lacan legt dar, dass durch den Zustand der Selbstvergessenheit in einer Verliebtheit das Selbst an die Stelle des anderen tritt. Dies beschreibt eine Form des Einswerdens, die sobald sie bemerkt wird bis zu Gefühlen des Entsetzens reichen kann⁸⁶. Ein Entsetzen, das in der Beschreibung „Ungeheuerlichkeit“ seinen Ausdruck findet und im Roman von Außenstehenden als Bewertung an den Liebhaber seines Instrumentes herangetragen wird. Ein „Liebeswahn“, den der Liebende bei sich selbst oft nicht zu bemerken scheint. In der Sprache wird die Überschneidung der Beziehung zur Musik und einer Liebesbeziehung auch in der folgenden Wortwahl des Ich-Erzählers deutlich: „[...] dachte ich darüber nach, es mit Musik zu versuchen.“ (Ug, S. 65) Ein eher seltsam anmutendes Konkurrenzdenken als Beziehungskonzept kann im folgenden Gedanken des Ich-Erzählers angedeutet sein: „Der Beste sein oder gar keiner, war immer mein Anspruch gewesen, in jeder Beziehung.“ (Ug, S. 123) Bestärken lässt sich die Namensanalyse, die sich im poetischen, sprachwissenschaftlich-kompositorischen Spielraum bewegt auch dahingehend, dass es aus der Sicht der musikalischen Realität nach Gruber nicht logisch erscheint, Bach mit Gould und dem

83 vgl. Bloemsaat-Voerknecht, Liesbeth: Thomas Bernhard und die Musik. Themenkomplex mit drei Fallstudien und einem musikthematischen Register. Königshausen & Neumann. Band 539. Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH: 2006, S. 194.

84 vgl. Schmidt-Dengler, Wendelin: Der Verrammelungsfanatiker. In: Janke, Pia / Dürhammer, Ilja (Hg.): Der „Heimatlidher“ Thomas Bernhard. Wien: Holzhausen 1999, S. 157-167, S. 165.

85 Weitere Ergänzungen finden sich im Kapitel 5.1.2. Natürlich-künstlerische Namensgebung: Kunstobjekte, Fetisch.

86 vgl. Widmer, Peter: Subversion des Begehrens. Eine Einführung in Jacques Lacans Werk. Wien: Turia-Kant 2004, S. 32-33.

völlig modernen Klang eines Steinways zu verbinden⁸⁷. Grotesk beschreibt Gruber in diesem Zusammenhang, dass die eigenwillige Bachinterpretation Goulds in Hinblick auf die Werkintention völlig undiskutiert bleibt, diese aber letztlich zur Vernichtung der Virtuosenkarriere Wertheimers und des Ich-Erzählers führt⁸⁸. Abel wiederum sieht die Goldbergvariationeninterpretationskunst Glenn Goulds als „Glanzleistung“⁸⁹ an.

Mit einem Bösendorfer Einszuwerden, wie dies bei Wertheimer ansatzweise der Fall gewesen sein könnte, würde das Böse und Dorf gleichzeitig als Charakterimplikationen des Untergehers besprechen, sofern ihm eine Verschmelzung gelingen würde. Von dem Ich-Erzähler wird der Ratschlag Wertheimers Arzt bezüglich seiner Hustenanfälle auf das Land zu ziehen als „internistische Gemeinheit“ (Ug, S. 42) beschrieben, die Wertheimer folgenderweise kommentiert: „Der Internist sagt, ich habe in der Stadt keine Chance, aber hier habe ich überhaupt keine Chance“ (Ug, S. 41). Seine Chancenlosigkeit wird hierbei auf das „böse Dorf“ des Bösendorfers projiziert, sein Scheitern ist in der Wahl des falschen Instrumentes, der falschen Geliebten mit der ein Einswerden unmöglich scheint, vorhersehbar. Eggebrechts Notizen zu seinem Vortrag betonen die kunstgeschichtliche Epoche der Romantik als „Sucht nach Unglück“⁹⁰, daraus könne keine Kunst oder gar Lebenserfüllung werden. Wertheimer wird in seiner Unglückssehnsucht und als Sackgassenmensch von ihm als romantisch bewertet. Durch diesen Gedanken wird klar, dass Wertheimer nicht nur Schwierigkeiten hat, mit dem Klavier Eins zu werden, sondern auch mit der klassischen Komposition Bachs. Vermutlich wäre er mit romantischen Klavierstücken von Schumann oder Rachmaninoff besser zurecht gekommen. Letzterer wird gegen Ende des Romans angeführt. „Versuchte es plötzlich nurmehr noch sozusagen als Zweitschopenhauer, Zweitkant, Zweitnovalis und untermalte die pseudophilosophische Verlegenheit mit Brahms und Händel, mit Chopin und Rachmaninow.“ (Ug, S. 155) So wird auch die Rachearie des Untergehers im Namen des Komponisten klingend: Rach-Man-I-Now. Übersetzt fügt sich die Bedeutung perfekt ein: Rach-Mann-ich-jetzt. Wertheimers Rache bekommt die Schwester in seinem Selbstmord wenige Meter vor ihrem Haus zu spüren. „Das wohltemperierte Klavier“ von Johann Sebastian Bach, eine Sammlung von Präludien und Fugen, wird als ein weiterer Grund Wertheimers Selbsttötungsaktes

87 vgl. Gruber, Gernot: Marginalien zur Musik-Metapher, In: Janke, Pia / Dürhammer, Ilja (Hg.): Der „Heimatlidder“ Thomas Bernhard. Wien: Holzhausen 1999, S. 169-173, S. 170.

88 vgl. ebd., S. 170.

89 Abel, Angelika: Ästhetischer Avantgardismus in der Sicht von Thomas Mann, Theodor W. Adorno und Thomas Bernhard. Kolleritsch, Otto (Hg.): Die Musik, das Leben und der Irrtum. Thomas Bernhard und die Musik. Wien/Graz: Universal Edition 2000, S. 86-99, S. 88.

90 Eggebrecht, Hans Heinrich: Skizze des geplanten Vortrags. In: Kolleritsch, Otto (Hg.): Die Musik, das Leben und der Irrtum. Thomas Bernhard und die Musik. Wien/Graz: Universal Edition 2000, S. 127-139, S. 130.

genannt (vgl. Ug, S. 217-218). Die wohltemperierte Stimmung ist eine Verstimmung des Klavier in kleinem Maße durch Verteilung, die es ermöglicht, die Tonarten im Stück zu wechseln. In diesem Namen ist eine psychische Verstimmung durch musikalische Verstimmung angedeutet. Das *Wohltemperierte Klavier* und die *Kunst der Fuge*, die Wertheimer beide spielte, sind konkrete Beispiele für kontrapunktische Verfahrensweisen, die neben dem für Bernhards Zwecke vermutlich explizit zu offensichtlichen Stück *Das Musikalische Opfer* Bachs in Adornos *Philosophie der neuen Musik* erwähnt sind, so Abel⁹¹. Es erweckt sich der Eindruck, Wertheimer (das musikalische Opfer) spielt *Die Kunst der Fuge* und *Das Wohltemperierte Klavier*. Bernhards Wahl der Klaviere ist somit poetisch-semantic zu entschlüsseln; dies erklärt, warum sie nicht expliziter als notwendig von ihm erörtert wird. Eine Bestärkung dieser Analyse lässt sich auch in Schopenhauers Anspruch an Begriffsbildungen finden, die unter dem Kapitel *Begriffsoperation* genauer beleuchtet wird. Der hierfür wichtigste Punkt bei Schopenhauer sei vorweggenommen: das Zurückführen der Begriffe auf ihre anschauliche Erkenntnis (vgl. WaWuV, S. 520).

Bei der Koloratursopranistin scheint nicht eindeutig zu klären, ob sie diese Liebe, die Lesende im Sinne der *Theory of Mind* aufgrund ihres Aufopfern für die Musik vermuten können, noch empfindet oder auch bei ihr, wie bei dem Ich-Erzähler in *Der Untergeher*; der Schmerz, der explizit angesprochen wird, langsam zu überwiegen beginnt. Die Verachtung des Publikums, wie sie auch bei Schopenhauer anklingt, lässt dahingehend erst keine eindeutigen Schlüsse zu, jedoch richtet sich ihr Hass gegen diejenigen, die der Kunst nicht gewachsen sind (vgl. IuW, S. 101). Dieser Hass treibt die Sängerin zu musikalischen Höchstleistungen an und lässt dabei umgekehrt ihre Liebe zur Musik hervortreten. Die Ambivalenz, dass Liebesbeziehungen in Hass umschwenken können, kann im Drama durch ihre Angstzustände vor den Auftritten und ihrer Publikumsverachtung wahrgenommen werden, die sich nicht direkt, sondern nur über Umwege gegen das Koloratursopranistinnendasein wenden könnten. Die Sängerin in ihrer Königinnenrolle spielt mit der für sie vergnüglichen Vorstellung sich am Publikum zu rächen, indem sie Orchester, Mitspieler und Publikum ignoriert, nichts tut, ihnen die Zunge zeigt und dann lachend abgeht. In der Rachearie wird die Vermengung von Wirklichkeit und Schauspiel, das somit zur Wirklichkeit wird, eminent. Ihr Vater sieht ihre Rache im echten Leben an sich gerichtet: „alle ihre Handlungen sind gegen mich“ (Ug, S. 112). Allerdings lässt sich herauslesen, dass ihre Rache nicht immer mit vollster Konsequenz vollzogen

91 Abel, Angelika: Ästhetischer Avantgardismus in der Sicht von Thomas Mann, Theodor W. Adorno und Thomas Bernhard. Kolleritsch, Otto (Hg.): Die Musik, das Leben und der Irrtum. Thomas Bernhard und die Musik. Wien/Graz: Universal Edition 2000, S. 86-99, S. 88.

wird: „DOKTOR [...] einerseits hören Sie / Ermüdungserscheinungen in der Rachearie / keinerlei Ermüdungserscheinungen in der Rachearie / andererseits“ (IuW, S. 84) Die Frage, die dem Publikum und den Lesenden gestellt ist und sich in der sprachlich veranschaulichten Vermengung von Realität und Wirklichkeit verwirrt, ist die Frage danach, in welcher Arie nun die Ermüdungserscheinungen auftreten, der künstlerischen oder der familiären und kann nicht eindeutig beantwortet werden. Am Ende des Stückes siegt die künstlerische Erschöpfung über die Sängerin (vgl. IuW, S. 169). Der Schluss lässt vermuten, dass ihre Rachegeleüste allgemein versiegen, sofern das Absagen der Konzerte nicht als gegen das Publikum gerichtet, sondern als Selbstrettungsversuch verstanden wird. Hartz bemerkt in gleichem Sinne, die Königin habe „die Verschmelzung von Leben und Kunst bereits vollzogen“⁹². Ein zur Gewohnheit Werden des Außergewöhnlichen bespricht der Doktor: „zweifelloos ist was ihr das größte Vergnügen gemacht hat / jetzt Ihrer Tochter zur Gewohnheit geworden / daß sie seit Jahren / in den Opernhäusern aus und ein geht / und ihre berühmten Koloraturen singt“ (IuW, S. 105). In diesem Satz ist ein gewisses Abflauen einer Liebesbeziehung angedeutet.

92 Hartz, Bettina: Das Märchen ist ganz musikalisch: Thomas Bernhards Theaterstück Der Ignorant und Der Wahnsinnige. Köln: Teiresias-Verlag 2001, S. 21.

5. Natur und Kunst (in) der Sprache

5.1. Natürlich-künstlerische Namensgebung

5.1.1. Namensgebung der Protagonist*innen

In *Der Ignorant und der Wahnsinnige* erhalten die Hauptprotagonisten keine Eigennamen, sondern fungieren in ihrer familiären Funktion des Vaters oder der beruflichen, akademischen Funktion des Doktors. Die Rollen des Ignoranten und Wahnsinnigen treffen inhaltlich unentschiedener Weise auf beide in wechselnder Besetzung zu. Die Sängerin wird in ihrer Funktion als *Königin* vermerkt, damit als Sängerin von Wolfgang Amadeus Mozarts *Zauberflöte* und gleichzeitig als Herrscherin, jedoch nicht widerspruchlos als familiäre **Bestimmerin** dargestellt, die mit ihrer Künstlerrolle verschmilzt. Die Nebenakteure werden namentlich genannt: *Winter*, der auch in Zeiten der Erderwärmung als Anspielung auf einen Kälteeinbruch gelesen werden darf, wirkt jedoch mit seinem Charakter kontrastierend sehr warm und wird als verständnisvoller, „verlässlicher / nie aus der Rolle fallender Mann“ (IuW, S. 143) beschrieben. Er steht stets mit Speis und Trank zur Seite (vgl. S. 136, 137), erwähnt die positiven Worte der Zeitungskritik (vgl. IuW, S. 137), beantwortet die Frage nach der Uhrzeit „Halb zwei“ (IuW, S. 156) und vermittelt der Sängerin Sicherheit, die im Rahmen ihrer Karriere das Vertrauen in ihre Umgebung weitgehend verloren hat: „das glaube ich / daß das Mineralwasser ist / Winter / sonst nichts / sonst glaube ich nichts / überhaupt nichts“ (IuW, S. 140). Warm wirkt er vor allem im Vergleich zur „theatralischen Eiseskälte“ (IuW, S. 109), den Anforderungen, die das Publikum, der Musikjournalismus und sogar der Vater an die Sängerin stellt, der bei einem für ihn schmerzhaft falsch gesungenen Ton tagelang nicht mehr mit seiner Tochter spricht (vgl. Ug, S. 144). Winter ist loyal in seinem Dienst. Er erfüllt der Sängerin, dem Vater und Doktor jeden Wunsch. Er tritt allerdings auch dann auf, als die Dunkelheit hereinbricht, bemerkt Winkler⁹³. Eine weitere Nebenakteurin ist *Frau Vargo*, die Kostümbildnerin, die das Kostüm immer so eng näht, dass die Sängerin Angst hat, es könnte reißen (vgl. IuW, S. 128). *Vargo* ist ein spanischer Name, der einen im Winter überfluteten Hang oder eine Wiese bezeichnet⁹⁴. In mentaler Präsenz wird der Lehrer der Sängerin Herr *Keldorfer* gehalten, in dem – wie auch Hartz anmerkt⁹⁵ – das Wort Kehle steckt. Biografisch gesehen, so erwähnt Judex⁹⁶, war Maria Keldorfer

93 vgl. Winkler, Jean-Marie: Zwischen Parodie und Zurücknahme: Thomas Bernhards *Der Ignorant und der Wahnsinnige* und Wolfgang Amadeus Mozarts *Die Zauberflöte*. In: Lichtmann, Tamás / Walter Fanta (Hg.): Nicht (aus, in, über, von) Österreich. Zur österreichischen Literatur, zu Celan, Bachmann, Bernhard und anderen. Frankfurt am Main / Berlin u.a.: Peter Lang 1995, S. 229-240, S. 237.

94 <https://www.houseofnames.com/vargo-family-crest> (29.4.2023).

95 Hartz, Bettina: Das Märchen ist ganz musikalisch: Thomas Bernhards Theaterstück *Der Ignorant und Der Wahnsinnige*. Köln: Teiresias-Verlag 2001, S. 14.

96 vgl. Judex, Bernhard: Thomas Bernhard: Epoche - Werk – Wirkung. München: Beck 2010, S. 85.

die private Gesangslehrerin von Thomas Bernhard in Salzburg. Von Schopenhauer wird neben der Eliminierung der Doppelvokale „das tonverlängernde h“ (WaWuV, S. 569) in seinem und damit dem prosodischen Verlust kritisch angedacht. Zu Beginn der Schopenhauerschen Lektüre fällt das Wort „Bethörer“ (WaWuV, S. 22) auf, das durch das h ambigen Sinn erhält, da der Betörende zu einem Hörenden des Betens wird. In *Der Untergeher* verhält es sich mit der h-Verwirklichung semantisch logisch: Wertheimer, dessen Name mit den Silben Wert-heim-er unterteilt werden würde, den Gedanken „er sei im Wert zuhause“ etablierend, erhält durch Schopenhauers alte Rechtschreibung „Werth“ (WaWuV, S. 13) eine negativ konnotierte Variante: Wert-eimer: jemand, der seine Werte wegwirft bzw. als Behältnis weggeworfener Werte dient. Das Wort „Werth“ (WaWuV, S. 13) kommt in Schopenhauers Kommentar zur Zweideutigkeit des Lebens vor, weshalb kein Werk jemals zu ernst sein könne, um nicht zu scherzen. Dies erinnert an die Charakterisierung Goulds, der durch sein unbändiges Gelächter der Ernstzunehmendste sei (vgl. Ug, S. 116). Im Namen Wertheimer (und in Horowitz, auf den ich unter dem Punkt *Sich auf einem Begriff aufhängen* zu sprechen komme) ist somit ein Scherz versteckt. Die alte Rechtschreibung findet in *Der Untergeher* gegen Ende des Romans Eingang: „Zur Gemüthsergetzung waren sie ursprünglich komponiert worden [...]“ (Ug, S. 222), sodass Wert-Eimer in Anbetracht des e das ein ö ersetzt sogar als Wört-heimer (bzw. -höimer), Wört-eimer gelesen werden kann. Die vornamenlose Schwester Wertheimers bleibt ebenfalls in ihrer familiären Zuschreibung präsent. Sie wird erst namentlich erwähnt, als sie zur Frau Duttweiler und damit statt von ihrem Bruder, von ihrem neuen Mann her gedacht wird (vgl. Ug, S. 137). Wertheimer wird über seinen Familiennamen definiert. Mit Gould verweist Bernhard zwar auf eine reale Persönlichkeit, die sich allerdings von diesem unterscheidet. Wagner sieht die zwei Namen Gould und Horowitz bei Bernhard semantisch als poetische Steigerung und Superlative an⁹⁷. Der Ich-Erzähler wird immer als solcher bezeichnet und nimmt eine besondere Funktion ein, die im Kapitel 5.2.2.3. betrachtet wird. Als Beispiel des möglichen komplexeren Sprachspieles innerhalb der Namensgebung lässt sich der Klavierlehrer Wührer verstehen: „[...] einer jener Lehrer, die einen in der Mittelmäßigkeit ersticken [...]“ (Ug, S. 20). So das h als Note an der falschen Stelle mit einem g ersetzt wird, wäre das in der Mittelmäßigkeit erstickende Verspielen in Würger enthalten. Die Kreativität der Lesenden wird durch Anspielungen gefördert. Durch die vielen Bedeutungsebenen, die Bernhard in der Namensgebung eröffnet, bietet sich ein Durchspielen ihrer Teilinhalte an. Sofern ein bekannter Name das Spiel befürwortet, wird dies auf natürliche Art und Weise von Bernhard eingesetzt.

97 vgl. Wagner, Manfred: Außenseitertum, Exzentrik und Wahnsinn im Werk Thomas Bernhards. In: Janke, Pia / Dürhammer, Ilja (Hg.): Der „Heimatdichter“ Thomas Bernhard. Wien: Holzhausen 1999, S. 69-80, S. 75.

5.1.2. Kunstobjekte, Fetisch

Unter dem Kapitel *Verschmelzung als eine Form der Liebesbeziehung zu einem Fachgegenstand* bin ich auf die Teilsenantik befürwortende Namensgebung der Flügel Bösendorfer und Steinway eingegangen. Nun soll auch der ungeliebte Ehrbar sprachliche Betrachtung erhalten und der Steinway Ergänzungen finden. Der Ehrbar wird in der Jugendzeit des Ich-Erzählers von seiner Verwandtschaft t(r)aktiert, da es zum guten Ton des Gutbürgerlichen gehört, die Klaviatur der Ehre zu bespielen, sich der Musik nie um ihrer selbst Willen zu widmen, im Gegenteil: jene zu verachten, sogar zu hassen (vgl. Ug, S. 299), die dies tun. Ein Kunstverständnis, bei dem das Musizieren für Prestige steht. Der Ehrbar und damit die Ehre in ihrer Oberflächlichkeit wird Kunstmittelpunkt der Familie (vgl. Ug, S. 30). Das Klavierspiel des Ich-Erzählers gilt durch das Anstreben eines professionellen Weges als dessen Opposition gegen die Seinigen. Er wählt im Eintauschen des alten Ehrbar, auf dem zu Musizieren er immer gehasst hatte, den steinigen Weg und verweist dabei auf die darin verweigerte, scheinbare Familienehre: „[...] einen alten Familienehrbar gegen eine tatsächlich wunderbaren Steinway einzutauschen, um es der gehassten Familie zu zeigen, den **Weg** zu gehen, von welchem sie von Anfang an erschüttert gewesen waren.“ (Ug, S. 29) Diesen Steinway mieden sie (vgl. Ug, S. 30). Die hier sichtbaren Ambiguitäten werden auch in dem folgenden Satz deutlich, in dem das *Auftreten gegen jemanden* durch das musikalische Aufführen im Begriff kontextuell erweitert wird. „Mit dem Steinway war es auf einmal möglich gewesen, gegen sie aufzutreten.“ (Ug, S. 32) Die Wahl des Steinways nennt der Ich-Erzähler dabei als Mitgrund, weshalb er auf dem Mozarteum bestehen kann, da „[...] es sich für den Steinway **gehörte**“ (vgl. Ug, S. 31). Humoristisch nimmt es sich aus, dass sich Wertheimer am Ende seiner musikalischen Laufbahn einen völlig verstimmten Ehrbar zulegt und alles musikalisch Unehmbare praktiziert, sogar bis zu einem erkauften Publikum reichend, das er mit seinem Klavierspiel (sich selbst inklusive) in den Wahnsinn treibt (vgl. Ug, S. 239).

5.1.3. Naturmotive: Steine, Berge

Die Natur ist überaus präsent innerhalb der Namensgebung. Berg und Gestein treten als Motive in den unterschiedlichsten poetisch-semanticen Variationen auf und verweisen dabei implizit auf die Goldbergvariationen. Gould erhält ein „**Rockefellerstipendium**“ (Ug, S. 16). Der Ich-Erzähler beschreibt, dass keiner so wie Gould spielen konnte, „[...] selbst **Rubinstein**, den ich immer geliebt habe, war nicht besser.“ (Ug, S. 8) Dieser gilt als Edelstein⁹⁸, ist jedoch ambig ein Pianist, gleich

⁹⁸ Anspielend humorvoll liest sich dies vor der logischen Ausarbeitung Schopenhauers „Alle Diamanten sind Steine. Alle Diamanten sind verbrennlich. Also sind einige Steine verbrennlich“ (WaWuV, S. 554), die vor Rubinstein

Fichte, der einerseits Baum, andererseits Philosoph ist. Der Komponist Schönberg (vgl. Ug, S. 59) und das Gebirge *Untersberg*, zu dem der *Untergeher* jeden zweiten Tag um fünf Uhr Früh gelaufen sei (vgl. Ug, S. 117), werden erwähnt. Die Schwester Wertheimers bittet ihren Bruder um Erlaubnis am 1. Mai zu einer Tanzveranstaltung auf den *Bäckerberg* gehen zu dürfen (vgl. Ug, S. 229), ein einfach anklingender Name, indem der Sozialismus mitschwingt, über den der Ich-Erzähler drei Seiten lang diesen zu Grabe tragend aus- und abschweift, als die Wirtin ihn zu dem Tod des Untergehers befragen möchte (vgl. Ug, S. 172-174). Das Wort *stein-* kommt darüber hinaus in seiner adjektivischen Verwendung vor: „Die von Natur aus reiche Schwester hat einen **steinreichen** Schweizer geheiratet.“ (Ug, S. 44) In Folge wird *steinreich* und *schweizerreich* dem *österreichreich* gegenübergestellt, da all jene, die in der Schweiz als reich gelten würden, um vieles reicher wären als die Österreicher (vgl. Ug, S. 68). Nach dem Tod Wertheimers resümiert der Ich-Erzähler Wertheimer als einen Freund und außerordentlichen Lebens- und Existenzbegleiter: „[...] ich beschäftigte mich auf der Fahrt über Buchs und die liechtensteinische Grenze mit nichts anderem als Wertheimer.“ (Ug, S. 143) Buchs erinnert an das Buch und den Buchsbaum, in Liechtenstein ist Licht im Stein. Auch der Lehrer von Horowitz fällt in den Bereich der offensichtlicheren poetischen Goldbergvariationen, der als eines der Motive für den Selbstmord Wertheimers genannt und in dem Kapitel *Begriffsoperation: der tödliche Begriff Untergeher* analysiert wird. Durch die Anspielungen Bernhards innerhalb seiner Texte scheint plötzlich die Natürlichkeit der sinngebenden Namen herauszuleuchten. Dies dient Schopenhauer nach der besseren Memorierbarkeit. „[...] alsdann helfen wir uns mnemonisch und verknüpfen das Bild der Person oder Sache, mit irgend einer anschaulichen Eigenschaft, deren Name im ihrigen vorkommt.“ (vgl. WaWuV, S. 575).

5.1.4. Orte

Spielerisch ist in *Der Untergeher* ebenso der Umgang mit den Ortsnamen, in die Sinn eingeschrieben ist. Um dies zu veranschaulichen, soll hier eine Auswahl an Beispielen gegeben werden. „Ich kannte Wankham. Ich war immer in Wankham in diesem Gasthaus abgestiegen, wenn ich Wertheimer besuchte, denn bei Wertheimer konnte ich nicht übernachten, er ertrug keinen Übernachtungsgast.“ (Ug, S. 36-37) Humoristisch liegt das *wank Ham* in der Ortschaft, ein nachhause Wanken nach – so lässt sich bei einigen Gästen vermuten – intensiverer alkoholischer Auseinander- bzw. Zusammensetzung. „Wann kam?“ als Frage etabliert, sofern das h wegfällt, fragt

schmerzhaft als „Verweislastumkehr“ bezeichnet werden könnte.

nach dem Zeitpunkt des Erscheinens. Das kurz Geschriebene (jedoch lang artikulierte) *Ham* erinnert an das Essen (in der Kindersprache klanglich verdoppelt: *Hammhamm*), englisch *ham* zusammengesetzt mit dem Deutschen *wank-* wird darüber hinaus humoristisch zu einem wankenden Schinken. Das Umbetonen von Sprache kann als musikalischer Akt gewertet werden.⁹⁹

Die ästhetische Komponente spricht Wertheimer in dem Ortsnamen *Zizers* bei Chur (vgl. Ug, S. 38) mehrfach an. „*Zizers*, was für ein scheußlicher Ortsname!“ (Ug, S. 39) Diese erzkatholisch „zum Himmel stinkende“ (Ug, S. 39) Stadt ist ihm nach selbst eine „perverse Wortschöpfung“ (Ug, S. 71). Pervers wie *Zize* und *Hur*. *Zizerlweise*, also etwas nur in kleinen Schritten tun oder voranbringen, ist im kreativen Wortspielraum enthalten. Für jeden, der schon einmal über Musik geschrieben hat, wird die Ähnlichkeit von C-Dur zu C-Hur anschaulich. C-Hur legt den Gedanken des sich musikalisch Prostituiertens in den kreativen Geist. Wertheimer erhängt sich in C-Hur. Zuvor erkaufte er sich das Publikum für sein musikalisches Dilettieren an einem völlig verstimmten, unbrauchbaren Ehrbar. Im praktischen Gebrauch wird das Prostituiertens in Musik bei Jazzern u.a. für den Schlager verwendet. Dies bedeutet, etwas aufzuführen, das der- bzw. diejenige nicht so gerne spielt, dafür ein größeres Publikum und damit höhere Gagen einbringt. Bei Wertheimer betrifft die Logik des Prostituiertens entweder seine gekauften Zuhörer oder das Erkaufen des Publikums wird so gewertet, da professionelle Musiker üblicherweise für Auftritte bezahlt werden, sofern es sich nicht um ein Benefizkonzert handelt. Hans Werner Henze schildert im gleichen Tenor den größten Bühnenerfolg der Sängerin Rachel in *La Cubana* als Akt der Prostitution, merkt Kogler an¹⁰⁰. Schopenhauer bezieht das Wort Hure, wie zuvor erwähnt, auf den nicht-erreichten Fachgegenstand, da die geliebte Wahrheit selbst jene nur schwer erreichen würden, die nur ihrer begehren (vgl. WaWuV, S. 15). Wertheimers Schwester wird für die Musik Wertheimers als Umblätlerin missbraucht. Sie muss mitten in der Nacht aufstehen, um ihrem Bruder in der Kälte Händel am Harmonium vorzuspielen (vgl. Ug, S. 228), der ihr nicht einmal zu Heizen erlaubt, darf einer Sklavin gleich keine eigenen Entscheidungen treffen, denn sogar die Richtung und Länge ihrer Spaziergänge werden von ihrem Bruder diktiert (vgl. Ug, S. 231). Da scheint selbst das Leben in C-Hur als Frau Duttweiler, ein Name den ihr Bruder als entsetzlich wertet¹⁰¹ (vgl. Ug, S. 175),

99 Aus musikalischer Praxis erinnere ich mich daran, dass einige Jazzwitze genau mit dieser Methode, der Umdeutung und Umbetonung innerhalb der Sprache arbeiteten, sich neuer semantischer Sinn ergibt, bspw. in der Aneinanderreihung von Jazzbegriffen und bekannten Musiker*innen.

100 vgl. Kogler, Susanne: Thomas Bernhard: „Immer nur ich werden“? Zur Autonomie von Kunst und Künstler bei Hans Werner Henze und Wolfgang Rihm. In: Kolleritsch, Otto (Hg.): Die Musik, das Leben und der Irrtum. Thomas Bernhard und die Musik. Wien/Graz: Universal Edition 2000, S. 52-69, S. 58.

101 Die ästhetische Wertung eines Haardutts kenne ich unter anderem von meinem Cousin, der dies zumindest in seinen jungen Jahren als die hässlichste, da unweiblichste Form des Haaretragens sah.

mehr Freiheiten zu bieten. Großgeschrieben stehen die Anfangsbuchstaben CH Churs für das Autokennzeichen der Schweiz, lateinisch für Confoederatio Helvetica¹⁰². Chur ist nicht nur für Wertheimer, sondern auch für den Ich-Erzähler ein trübsinniger, krankmachender Ort der Schlaflosigkeit, des „Hochgebirgsstumpfsinn“s (Ug, S. 87), der selbst Salzburg übertrifft. Eine einzelne Übernachtung könne für das Leben ruinieren (vgl. Ug, S. 88). Die ästhetischen Wertungen Wertheimers werden mit seiner eigenen völlig dagegen stehenden Realität konterkariert, da er mit der Dichtelwirtin ins Bett steigt. „Der Überästhet im Dreckbett, dachte ich. Der Sensibilist, der fortwährend glaubte, nur mit Schopenhauer, Kant, Spinoza leben zu können, [...]“ (Ug, S. 58). Eine implizite ästhetische Wertung findet sich auch in dem Ort Krozingen, da nur eine Seite nach der Schilderung, dass in jedem *kleinen Nest* ein Name seiner ehemaligen Mitstudierenden¹⁰³ aufscheinen würde, die nun in jedem verkommenen Wirtshaussaal spielen würden, eine Semantik befürwortende geistige Magenverstimmung nachfolgt: „[...] und es dreht uns den Magen um.“ (Ug, S. 157). Krozingen wird mit dieser Vorlage klanglich-assoziativ zu Kotzingen, gleich nach der Erwähnung Bad Reichenhalls, in dem das Geld nachklingt.

Wertheimers Selbststrettungsversuch ist ein pausenloses (ein im musikalischen Bereich anzusiedelnder Begriff, konterkariert durch ununterbrochenes) Gehen. Er suchte die Arbeiterviertel im 20. Bezirk auf, Brigittenau, Kaisermühlen, den Prater mit seinen Unzüchtigkeiten, die Zirkusgasse, Schüttelstraße, Radetzkystraße. „Monatelang war er durch Wien gelaufen, Tag und Nacht, bis zum Zusammenbruch.“ (Ug, S. 77-78) Von der Brigittenau, in der das Hohe und Erhabene¹⁰⁴ wie der natürliche Au-Begriff (als Wiese oder Schmerzensausspruch) namentlich eingeschrieben ist, über das tagtägliche Üben, das sie zu Adelligen werden lässt und in Leopoldskron wie in Kaisermühlen angedeutet ist, hin zu dem Prater, in den durch die Unzüchtigkeiten das Prostituierten enthalten ist. Es folgt der Zirkus, der poetisch aus Wertheimer einen Clown macht, das Schütteln deutet auf die körperliche Anstrengung, den sich nähernden Zusammenbruch hin, der Radetzkmarsch unterstreicht die Skurrilität des Gehens als Tanzen und lässt das laute Klatschen auf die Vierteln in der Vorstellung aufscheinen; ein beständiger Fall und Wahnsinnigwerden Wertheimers, das in den Namen mitvollzogen wird.

102 vgl. <https://www.glarus-sued.ch/wohnen-und-leben/leben-in-der-schweiz/wissenswertes-ueber-die-schweiz/wofuer-steht-die-abkuerzung-ch.html/5381> (20.4.23).

103 „Mitschüler“ (Ug, S. 157), wie er sie nennt.

104 Duden: Das große Vornamenlexikon. Mannheim / Leipzig / Wien u.a.: Dudenverlag / Brockhaus AG: Mannheim 2003, S. 69. Brigitte ist irkeltischen Ursprungs und kommt von dem Wort *briganti*.

Bei kleineren, unbekannteren Orten und Städten scheint die Analyse semantisch auf den ersten Blick ergiebiger, als bei großen Städten wie Paris und Madrid, die bei den Lesenden aufgrund ihrer Prominenz vieles intuitiv¹⁰⁵, durch ihr Framing im jeweiligen Allgemeinwissen emphasieren und evozieren. Bei genauerer Analyse jedoch kann auch Madrid, die Stadt, in der sich der ich-Erzähler von seinem nicht vollzogenen Virtuosenwahnsinn erholt, Englisch: Mad (verrückt) und rid (to get rid of = loswerden), als sprachlogisch eingebettet wahrgenommen werden¹⁰⁶.

5.2. Begriffsbildung

5.2.1. Wissenschaftsbegriffe: Natürlichkeit von Klang und Metaphorik

Schopenhauer erwähnt bei Betrachtung der Wissenschaftssprache nicht nur die Notwendigkeit, dass jedes literarische Werk das Gepräge der Philosophie seiner Zeit tragen müsse, sondern auch die Unabdingbarkeit, sich mit der lateinischen Sprache auseinandergesetzt zu haben:

Denn die Werke der Alten sind der Nordstern für jedes künstlerische oder litterarische Streben: geht der euch unter; so seid ihr verloren. Schon jetzt merkt man an dem jämmerlichen, läppischen Stil der meisten Schreiber, daß sie nie Latein geschrieben haben.“ (WaWuV, S. 567)

So liegt es nahe, dass Bernhard in *Der Ignorant und der Wahnsinnige* den lange Zeit dem Klerus vorbehaltenen und für die Wissenschaft üblichen Sprachen künstlerisch Raum verschafft, um sich selbst nicht zu den jämmerlichen Schriftsteller*innen nach Schopenhauer hinzuzählen zu müssen. Dies darf als humorvolle Wertschätzung des Philosophen verstanden werden. Die wiederkehrenden lateinischen und griechischen Begriffe im Theaterstück *Der Ignorant und der Wahnsinnige* und ihre Einbettung in einen musikalischen Rahmen lassen sich mit Schopenhauers Zugang zur Wissenschaftssprache noch genauer betrachten, der die *termini technici* als „Kunstausrücke seiner¹⁰⁷ Wissenschaft“ (WaWuV, S. 566) beschreibt¹⁰⁸. Die deutschen, oft metaphorisch gewählten Begriffe seien im Vergleich zu den lateinischen und griechischen Ausdrücken „fast durchgängig lange, zusammengeflickte, ungeschickt gewählte, schleppende, dumpftönende, sich von der übrigen Sprache nicht scharf absondernde Worte, welche daher sich dem Gedächtniß schwer einprägen [...]“ (WaWuV, 566-567). Die lateinischen und griechischen Ausdrücke würden jedoch die gegensätzlichen, erstrebenswerten Eigenschaften haben „und durch ihren sonoren Klang sich leicht einprägen.“ (WaWuV, S. 567) Schopenhauer erwähnt somit nicht nur die weniger gegebene

105 – allgemein ist Paris als Stadt der Liebe, im weiteren jedoch auch für chaotischen Verkehr, sowie als künstlerisch bekannt, seit Charlie Hebdo und Notre Dame schwingen Anschläge, Feuer mit –

106 Auch in Paris steckt eine Koseform für Vater (Pa statt Papa) und ris (das Lachen).

107 „Seiner“ bezieht sich darauf, dass jeder Wissenschaftler das Vokabular *seiner Wissenschaft* neu lernen muss.

108 Die Einführung des Deutschen kritisiert Schopenhauer, da dies zu Nationalliteraturen und damit notwendigerweise dem mehrfachen Erwerb der Fachbegriffe führe.

Verwechselbarkeit der Begriffe im Lateinischen und Griechischen und ihr sprachliches Kennzeichnen der Wissenschaftssprache, wie auch den Mehraufwand des doppelten Erlernens einer Sprache durch Übersetzungen, die größere Verwechslungsgefahren bergen, sondern auch den ästhetischen Gehalt der Sprache. Er führt beispielsweise die „kakophonische Hässlichkeit“ des Wortes *Stickstoff* gegenüber dem Wort *Azot* an (vgl. WaWuV, S. 567). Wissenschaftssprache wird bei Schopenhauer auch von ihrer künstlerisch-ästhetischen Seite der Klanglichkeit her gedacht, die Bernhard im Theaterstück *Der Ignorant und der Wahnsinnige* den Lesenden und dem Publikum als solche erfahrbar macht. Je weniger wissenschaftssprachliche Vorerfahrung das Publikum, der*die Lesende mitbringt, umso mehr erschließen sich die Begriffe von ihrer musikalischen Seite her. Für diejenigen, die mit dem musikalischen Begriffsspektrum vertraut sind, eröffnet sich nicht nur akustisch, sondern auch semantisch in den fremdsprachlichen Begriffen der musikalische Raum der Wissenschaftssprache, da sich die Begriffsbildung im Deutschen oft in einer musikalischen Metaphorik bewegt, die sich bei einigen Beispielen mit dem Mittel der Wiederholung einfindet und durch den musikalischen Kontext, in den sie eingebettet ist, ins Bewusstsein gerufen wird. „DOKTOR bis man in das Fastigium / wie in ein klaffendes Loch schaut / VATER Wie in ein klaffendes Loch“ (IuW, S. 89) Spielerisch, in den assoziativen Klangräumen zusammengefasst: Fastigium, *fast* ist eine Vortragsgeschwindigkeitsbeschreibung (üblicher ist in der Swingpraxis allerdings der Begriff Medium Up oder Uptempo, in der Klassik bspw. Allegro), die Endung - (i)gium erinnert assoziativ an das Refugium, ein „sicherer Ort, an dem jemand seine Zuflucht findet, an den er sich zurückziehen kann, um ungestört zu sein; Zufluchtsort, -stätte“¹⁰⁹, das den abgekürzten Refrain (Ref.) und die Fuge enthält¹¹⁰. Die Medizin, in den Kontext der Musik gebettet und vice versa, weckt mit dem klaffenden Loch den Gedanken, dass die Kunst in einen (vielleicht auch menschlichen) Abgrund blicken lässt.

Die *Cella media* des Seitenventrikels /
man beachte den Inhalt normalerweise Liquor (IuW, S. 85)
[...] Die Hemisphäre wird angehoben / das eröffnet Hinter- und Vorderhorn (IuW, S. 85)

Cella klingt wie *cello* an und liest sich mit einer minimalen Änderung als solches, Likör lässt sich an den alkoholsüchtigen Vater erinnernd herauslesen¹¹¹, das Horn ist auch als Blasinstrument bei Jägern bekannt. Der im folgenden Zitat nach einer längeren medizinischen Passage erfolgte,

109 <https://www.duden.de/rechtschreibung/Refugium> (8.4.2023).

110 Die Isolation der Künstler*innen wird in dem Kapitel 8. Kunst und Isolation näher betrachtet.

111 Liebrand merkt diese beiden Überschneidungen ebenfalls an und ergänzt, dass Liquor die englische Bezeichnung für Spirituosen ist (vgl. Liebrand, Claudia: Obduktionen. Thomas Bernhards *Der Ignorant und der Wahnsinnige*. In: Schöbler, Franziska / Villinger, Ingeborg (Hg.): Politik und Medien bei Thomas Bernhard, Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 78-92, S. 81). *Cella media* führt sie zu dem gleichen Musikinstrumentenergebnis, wie es auch durch den Begriff *bogenförmig* implementiert ist (vgl. ebd. S. 91).

plötzliche semantische Sprung von der Musik zur Medizin hilft den Effekt des Musikalischen im Medizinischen zu erzeugen, beziehungsweise zu verstärken: „DOKTOR [...] das Doppelrachiotom / zur Königin / Ich habe Ihrem Herrn Vater versprochen / bei den Drei Husaren / in meiner Erklärung der Leichenöffnung / fortzufahren / nicht zu vergessen / die Durazange“ (IuW, S. 154) Das Doppelrachiotom kann als ambige Deutung der Rachearie der Sängerin gelesen werden¹¹². Die Dur-A-Zange (nicht die Moll-A-Zange; in der musikalisch-praktisch etablierten Begriffsfolge wäre es A-Dur), Zange wird assoziativ schnell zur Zarge, dem Seiten(bau)teil einiger Instrumente. „Bei lymphatischer Leukämie / können die Tonsillen / mächtig entwickelt werden“ (IuW, S. 162). Tonsillen erinnert an Tonsilben, ein Begriff aus der Solmisation: do re mi fa so la si do. Ein nebuloses Wort-Semantik-Klanggewirr vermag im kreativen, assoziativen Geist zu entstehen, da oft mit nur ganz kleinen Veränderungen musikalisch-semantischer Sinn in den Worten liegt. Im dargebrachten Klanggewirr in *Der Ignorant und der Wahnsinnige* überschneiden sich die Kunstbegriffe der Wissenschaft, wie auch die Kunstbegriffe der Kunst metaphorisch mit der Natur: „DOKTOR [...] und durchtrennt den Mundhöhlenknochen / entlang des horizontalen / Unterkieferastes / er ist ein Leitgebilde“ (IuW, S. 159) Der Mund ist eine Höhle, das Kiefer erinnert ambig an einen Baum, der Ast ist ein ihn verlängernder Teil.

Das nicht genauere Bedenken der ambigen Metaphorik, die Uneindeutigkeit der scheinbar eindeutigen Begriffe, die sich erst im Kontext vereindeutigen, somit der Sprache bei Schopenhauer, der auch den „Instrumentenkasten des Chirurgs“ (WaWuV, S. 767) erwähnt, fällt durch Bernhard auf. Bernhard versucht die Begriffswelten nicht streng voneinander zu trennen, sondern stellt durch zwei Kontexte, Musik und Medizin, die Ambiguitäten in beiden Bereichen als gleichzeitig gegenwärtig dar: Die Überschneidungen von Metzgerei und Musik im Dirigenten wird mit dem begrifflich musizierenden Leichenaufschneider konterkariert. Adjektivisch wird die Medizin auf musikalische Art und Weise umgesetzt: „DOKTOR man fasst das Messer fiedelbogenartig / VATER Fiedelbogenartig“ (IuW, S. 88); DOKTOR [...] Jetzt führt man den Schnitt / bogenförmig nach außen“ (IuW, S. 161). Auf poetisch besonders musikalische Art und Weise wird dieses Aufschneiden in den Anfangsbuchstaben im Folgenden dargebracht: „und durchschneidet bogenförmig / das Bindegewebe des Beckenbodens“ (IuW, S. 166) Die Anfangsbuchstaben werden mit d b / d B d B abgewechselt.¹¹³ Musikalisch gedacht bilden die Buchstaben eine große Terz

112 Die Rachearie wird im Kapitel 3.2. auf diese Ambiguität hin analysiert.

113 Einerseits ist das kleine d, das einer halben Note schriftbildlich ähnelt, und b eine vertikale Buchstabenspiegelung, andererseits findet sich im großen B auch eine vertikale Spiegelung nach oben an einer gedachten Mittellinie über dem b-Kreis des kleinen d wieder.

hinunter, dann hinauf gespielt. Das große B wird musikalisch üblicherweise als Dur-Akkord (Dur-Dreiklang) verstanden.

Schopenhauer verweist bei der Übersetzung der lateinischen und griechischen Begriffe ins Deutsche auch explizit auf das Metzgertum, in dem eine gewisse Grobschlachtheit, eine Unsensibilität enthalten ist. „[...] und „Lungensack“ statt *pleuma*, nebst „Herzbeutel“, statt *pericardium*, eher von Metzgern als von Anatomen herzurühren scheint.“ (WaWuV, S. 567) Der Herzbeutel wird auch in *Der Ignorant und der Wahnsinnige* vom Doktor explizit erwähnt: „man eröffnet den Herzbeutel mit Pinzette und Darmschere / oder mit dem Hirnmesser“ (IuW, S. 157) Bei Thomas Bernhard wird das Metzgertum in zweierlei Hinsicht semantisch musikalisch verarbeitet: einmal in Bezug auf den Dirigenten, der so wie er dirigiert, Fleischhauer werden hätte sollen (vgl. IuW, S. 101), dann auf das Virtuositum bezogen: „[...] tritt ein Virtuose auf / können Sie mit Sicherheit sagen / er entstammt einer Arztfamilie / oder es handelt sich um die Kinder von Fleischhauern / die sich in den Konservatorien oder Akademien / einschreiben lassen“ (IuW, S. 105). Die angehenden Klaviervirtuosen in *Der Untergeher* sind alle drei aus einem gut situierten Haushalt. Auch da sie keinerlei Geldsorgen haben, ist ihnen der Weg in die Musik möglich. Dem explizit erwähnten Instrumentenkasten des Chirurgen bei Schopenhauer und den bei beiden Autoren (Schopenhauer explizit, Bernhard implizit) erwähnten Begriffsoperationen werden die Geistesinstrumente in *Der Untergeher* hinzugefügt:

Wenn wir es genau nehmen, bleibt uns von den größten philosophischen Entwürfen nur ein erbärmlicher aphoristischer Nachgeschmack, sagte er, [...] alles zerbröselt, wenn wir mit allen unseren Fähigkeiten und das heißt mit allen unseren Geistesinstrumenten daran gehen, sagte er, dachte ich. (Ug, S. 95)

Der Geist und seine Instrumente sind hier als Mittel der Dekonstruktion angedacht. Ein de(kon)struktives Vorgehen lässt sich gleichfalls bei Wertheimers Schrift *der Untergeher* erkennen, die er so lange kürzt bis außer dem Titel, auf dem er sich sprichwörtlich und real aufhängt, nichts mehr übrig bleibt.¹¹⁴ Jean-Marie Winkler sieht auch in dem Stück *Der Ignorant und der Wahnsinnige* eine Bernhardsche Dekonstruktion des Stoffes der Zauberflöte in ihr Gegenteil: „[...] statt Einweihung erfolgt Zerstörung, statt Ordnung herrscht am Ende Chaos, und das Licht wird konsequenterweise durch Finsternis ersetzt“¹¹⁵. Bei Schopenhauer dient die menschliche Stimme, die er als modifizierten Ton anführt „als Werkzeug der Sprache“ (WaWuV, S. 827) vorwiegend der

114 Näheres dazu unter dem Kapitel 7. Natürlicher vs. künstlicher und künstlerischer Tod.

115 Winkler, Jean-Marie: Zwischen Parodie und Zurücknahme: Thomas Bernhards *Der Ignorant und der Wahnsinnige* und Wolfgang Amadeus Mozarts *Die Zauberflöte*. In: Lichtmann, Tamás / Walter Fanta (Hg.): Nicht (aus, in, über, von) Österreich. Zur österreichischen Literatur, zu Celan, Bachmann, Bernhard und anderen. Frankfurt am Main / Berlin u.a.: Peter Lang 1995, S. 229-240, S. 230.

Mitteilung von Begriffen. Genau dies wird in dem Bereich des Eindringens der Wissenschaftssprache in ein Theaterstück als nicht gültig erwiesen, da die Sprache – sei es Wissenschafts-, Fach- oder Fremdsprache – zur Musik wird, so sie die Rezipierenden nicht selbst sprechen. Sie eröffnet damit einen assoziativen Raum. Claudia Liebrand fügt eine weitere Funktion der Wissenschaftssprache hinzu: das Ausschließen von Ekel¹¹⁶.

Judex beschreibt, dass der Monolog der akribischen Leichensezierung des Doktors das Verhältnis der Sängerin zu ihrer Kunst spiegle. „Der Medizindiskurs des Stücks rekurriert auf die Enthumanisierung der Gesellschaft. Kunst und Wissenschaft reduzieren das Natürliche auf ein Artefakt, das als tote Materie behandelt wird.“¹¹⁷ So wird auch die Sängerin, die nicht mehr als menschlich wahrgenommen wird, unmenschlich behandelt, fast Übermenschliches von ihr erwartet. Der Doktor in *Der Ignorant und der Wahnsinnige* beschreibt, dass nicht begriffen wird, dass die Medizin mit dem Menschen gar nichts zu tun haben könne, da es sich rein um die Organe und das Gewebe (lateinisch: „Text“ bedeutet Gewebe¹¹⁸) drehe, die medizinischen Werkzeuge keine philosophischen seien (vgl. IuW, S. 110). Insbesondere wenn der Doktor den Rachenraum, die Zunge und den Hals bespricht, lässt sich die Resonanz der Sängerin bemerken: Der Doktor erklärt das Halsaufschneiden, sie fängt zu husten an.

DOKTOR Was die Herausnahme / der Zunge / und des Rachens betrifft / man entfernt den Holzklötz / wodurch der Hals überstreckt wird / [...] fährt dann mit dem Zungenmesser unterhalb der Haut ein VATER Unterhalb der Haut ein DOKTOR Legt es flach auf den Hals / und führt es vorsichtig / KÖNIGIN Vorsichtig / Königin hustet (IuW, S. 159)

Dabei bespricht der Gerichtsmediziner die Bewegungslosigkeit des Publikums über die völlige Überwältigung durch die Berühmtheit der Sängerin. Eine Erstarrung nicht nur rein körperlicher, sondern sprachlicher Natur, da den Zuhörenden und Zusehenden der Begriff fehlt für ein solches Phänomen.

DOKTOR [...] daß die Umgebung eines solchen Phänomens / handelt es sich noch dazu / um eine Koloratursopranistin / von solcher Berühmtheit / zu Bewegungslosigkeit verurteilt ist / natürlich muss man erschrecken an der Begrifflosigkeit [...] (IuW, S. 109)

In *Der Untergeher* erstarrt Wertheimer überwältigt, als er das Genie in Gould erblickt.

116 vgl. Liebrand, Claudia: Obduktionen. Thomas Bernhards *Der Ignorant und der Wahnsinnige*. In: Schöbler, Franziska / Villinger, Ingeborg (Hg.): Politik und Medien bei Thomas Bernhard, Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 78-92, S. 79.

117 Judex, Bernhard: Thomas Bernhard: Epoche - Werk – Wirkung. München: Beck 2010, S. 85.

118 Dies wird auch von Raban Menke als „alte Text-gleich-Gewebe-Metapher“ (Menke, Raban: "Das Gewebe ist das Interessante". Pathologische Anatomie und Poetologie in Thomas Bernhards *Der Ignorant und der Wahnsinnige* In: Politik und Medien bei Thomas Bernhard. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 93-109, S. 94.) erwähnt.

5.2.2. Begriffsoperation

Gleich zu Beginn seiner Überlegungen spricht Schopenhauer die dringende Notwendigkeit einer klaren Begriffsdefinition an, da das Vergleichen, Unterscheiden und Zurückführen auf die anschauliche Erkenntnis einen wichtigen Bestandteil der sprachlichen und damit denkerischen Genauigkeit ausmacht (vgl. WaWuV, S. 520). Das Hantieren mit Begriffen, wie es auch durch den Leichenseziervorgang in *Der Ignorant und der Wahnsinnige* sprachlich durch den Doktor dargebracht wird, wird von Schopenhauer mehrfach in der Metaphorik des Operierens mit Begriffen, in seiner Kritik des sprachlichen Umgangs als Operieren „mit lauter leeren Hülsen“ (WaWuV, S. 520) angesprochen. Schopenhauer definiert diese Operationen als „urteilen, beschließen, vergleichen, beschränken“ (WaWuV, S. 521). Dabei stellt er mit der wörtlichen Verbindung des Operierens mit Sprache ein sprachliches Entscheiden über Leben und Tod in den Raum. Thomas Bernhard gelingt durch das Zuschreiben des Spitznamens *Untergeher* ein begriffliches Entscheiden über die Zukunft, über Leben und Tod Wertheimers, denn dieser hängt sich sprichwörtlich wie tatsächlich auf dem ihm von seinem bewunderten und beneideten Genie zugedachten Begriff auf. So ist *Der Untergeher* nicht nur ein Roman über die Macht und Gewalt in der Musik und der Familie, sondern auch über die Macht und Gewalt der Sprache. Bei Bernhard kann der Begriff *Operation* in seine Bestandteile zerlegt werden. Das Verbindungsglied R lässt zwei Wörter entstehen: Oper und Ratio(n), eine Ration bedeutet Anteil, sogleich wird man an das lateinische Wort *ratio* für Verstand und *operatio* „Arbeit, Verrichtung, Betätigung; das Wirken“¹¹⁹ erinnert, das Schopenhauer als Ursprung des lateinischen Fremdwortes *Operation* in seiner Arbeit zumindest nicht explizit mitbedenkt.

Wertheimer beschreibt, dass er sich mit einer „grenzenlosen Skrupellosigkeit“ und „heillosen Frechheit“ als Aphoristiker unter die Philosophen mische „wie die Hirschkäfer unter die Hirsche“ (Ug, S. 95). Er führt die zweigeteilte anschauliche Erkenntnis *Hirsch* und *Käfer* vor Augen und zeigt, wie leicht es ist, sich sprachlich dazu oder darunter zu mischen. Dies erinnert an die durch Metaphorik gewonnenen Begriffe der Fachsprachen¹²⁰, die nur assoziativ mit der äußeren Erscheinung verbunden sind und mit den dahinterstehenden genauen Gegebenheiten oft gar nicht so viel zu tun haben und die beständige Metaphorik und Bildhaftigkeit der Vergleiche bei Schopenhauer, durch die sich verschiedene Bildebenen übereinander lagern. Dies trägt zwar einerseits zur vergnüglicheren und verständlicheren Lesbarkeit, andererseits auch zur Verwirrung

119 <https://de.pons.com/%C3%Bcbersetzung/latein-deutsch/operatio> (26.3.2023).

120 Das bedeutet eine Benennung aufgrund von Ähnlichkeiten, beispielsweise im Aussehen, wie die Schnecke bei vielen Streichinstrumenten, der Hals der Gitarre et cetera.

und zum Selbstwiderspruch in Bildern bei. In der Frage nach der Genauigkeit einer Begriffsoperation greift Schopenhauer das Thema der „richtigen“ Orthographie auf. Schopenhauer kritisiert all jene, die oft wegen ein, zwei Buchstaben die Worte kürzen würden, dies aber keinerlei Zeitersparnis zur Folge habe. Besonders von den Zeitungen gehe diese Sprachtendenz aus, die der Sprache nachhaltig ihre Begriffe und der Gesellschaft, einer ganzen Nation ihr Denken raube (vgl. WaWuV, S. 568). „Die Elenden zählen wahrhaftig die Buchstaben und nehmen keinen Anstand, ein Wort zu verkrüppeln, oder eines in falschem Sinne zu gebrauchen, sobald nur zwei Buchstaben dabei zu lukriren sind.“ (WaWuV, S. 569) Bei Bernhard und Schopenhauer lässt sich eine Ähnlichkeit in ihrer Schreibweise in dem Wort „ändern“ (Ug, S. 29) feststellen. Ändern nicht anderen, eine bei Schopenhauer durchgehaltene Rechtschreibung, die sich bei Bernhard ebenfalls einfindet. So fällt die Kritik in dem Wort ändern statt anderen bei Schopenhauer und Bernhard durch die mehr und weniger neuen Rechtschreibkonventionen auf beide Schreibende zurück¹²¹.

5.2.2.1. Eigennamen

Das Spiel mit den Eigennamen und den sich mit dem Baumnamen überschneidenden Philosophen Fichte, dem Pianisten Rubinstein, der einen roten Edelstein in sich enthält, ist in der Frage nach dem Operieren mit Begriffen bei Schopenhauer vertreten:

Beim Denken selbst, beim Operieren mit den Urtheilen, entsteht daraus kein Unterschied; weil eben zwischen Einzelbegriffen und Allgemeinbegriffen kein logischer Unterschied ist: „Immanuel Kant“ bedeutet logisch: „alle Immanuel Kant“ (WaWuV, S. 552)

So auch Gould durch den Kontext definiert auf den bestimmten klavierspielenden Gould verweist, erinnern semantische Verweise durch den Schuhfetischisten Wertheimer (vgl. Ug, S. 65), den Geher und Untergeher, an den Anthropologen Stephen Jay Gould, der sich mit der menschlichen Evolution und ihrem Gang beschäftigte und in einem Artikel über den Schuhforscher Havlicek in der Zeitung *Die Zeit* besprochen wird. Dieser erklärte: "Der aufrechte Gang war der Hauptauslöser der menschlichen Evolution"¹²². Gould selbst ist in seiner gekrümmten Haltung am Klavier der ursprünglichen Natur des Menschen näher. Der erste Satz dieses Artikels, der 2007 herauskam – auf jeden Fall zu spät, um für den Roman *Der Untergeher*, der 1983 erschien von Bernhard gelesen worden zu sein) –, verweist darauf, dass sich die französischen Damen im 17. Jahrhundert sogar *Chopin* mit einer Plateausohle, die das Gehen erschwerte, anzogen. Chopin ist der Komponist, dessen Name in derber Hinsicht *Glücksfall*, umgangssprachlich *ein attraktiver Fang* bedeutet, in

121 Sofern das Buchstabenwegfallenlassen fortgesetzt wird, befindet man sich in den Bergen: den *Anden*.

122 vgl. <https://www.zeit.de/zeit-wissen/2007/06/Schuhforscher> (9.4.2023).

dem mit *pin* der botanische Begriff für Kiefer und Pinie enthalten ist¹²³. Glenn Gould spielte niemals Chopin (vgl. Ug, S. 59). Wertheimer, Schuhfetischist, der sich am Ende des Romans klavieristisch prostituiert, spielt Chopin.

5.2.2.2. Kunstbegriff

Keinen Begriff von etwas zu haben wird in *Der Untergeher* häufig auf den Kunstbegriff bezogen. Horowitz und Gould wären diejenigen gewesen, die dem Ich-Erzähler den Musikbegriff erst ermöglichten, so dachte er (vgl. Ug, S. 20). Die vielen Lehrenden an den Akademien sind für ihn „[...] nichts anderes als klavierspielende Zugrunderichter, die keine Ahnung vom Musikbegriff haben.“ (Ug, S. 20) Selbst ohne Musikbegriff ist es möglich zu den besten, zu den gefeierten Klavierspielenden zu zählen. „Werden unter Umständen berühmt und haben doch nichts begriffen [...]. Werden Gulda oder Brendel und sind doch nichts. Werden Gilels und sind doch nichts.“ (Ug, S. 21) Das mangelnde *Bewusstsein* in den verschiedenen Disziplinen ist für sein Urteil über die Künstler ausschlaggebend, denn sogar die bekanntesten Klavierspieler, Maler, Schriftsteller bis hin zu den Philosophen hätten keine Ahnung von Kunst, da sie sich ihrer nicht bewusst wären. Dies wird von ihm als eine „dilettantische Kunstauffassung“ gewertet (Ug, S. 17). Ähnlich sieht es Schopenhauer mit gefeierten Philosophen wie Hegel, den er als Scharlatan (ein medizinischer Begriff) bezeichnet (vgl. WaWuV, S. 477). Musikalische Kunst bedeutet bei den Virtuosen „Klavierspiel in seiner höchsten Konsequenz“ (Ug, S. 20). Die Kunst wird dabei einerseits mit den Begriffen der Selbstdisziplin und Ordnung in Verbindung gebracht: „Er war ein Ordnungsfanatiker. Alles in seinem Haus war Ordnung. Als ich es mit Wertheimer zum erstenmal betrat, dachte ich nurmehr noch an seinen eigenen *Begriff der Selbstdisziplin*.“ (Ug, S. 35) Andererseits wird die Radikalität der Kunst in den Begriffen *Klavierradikalismus* und *Kunstbesessenheit* (vgl. Ug, S. 10) angesprochen, die sich darin manifestiert, dass die Virtuosen immer nur das Höchste wollen (vgl. Ug, S. 145) und sofern die Vorstellung, dies erreichen zu können, nicht mehr möglich ist, sie ihre Idee aufgeben, Virtuose zu werden. „[...] aber zu den Besten zu gehören genügte mir nicht, ich wollte *der Beste sein oder gar keiner* [...]“ (Ug, S. 123) Darüber hinaus wird in der Radikalität, da sie ihre körperlichen Bedürfnisse vergessen, Tag und Nacht üben, eine Radikalität in der selbst das sich-nicht-Entschuldigen auf ein nur-keine-Zeit-Verlieren hin gedacht werden darf.

Wertheimer entschuldigte sich übrigens alle Augenblicke, für etwas, das keinerlei Anlaß für eine Entschuldigung gewesen war, während Glenn den Begriff des Entschuldigens überhaupt nicht kannte, Glenn

123 Aus dem Französischen übersetzt: <https://dict.leo.org/franz%C3%B6sisch-deutsch/chopin>, <https://dict.leo.org/franz%C3%B6sisch-deutsch/pin> (27.11.2023).

hat sich nie entschuldigt, obwohl dauernd Anlaß für ein Entschuldigen bestanden hat nach unseren Begriffen.
(Ug, S. 125-126)

Die Höflichkeit des Entschuldigen ist gerade als Studierende*r im musikalischen Unterricht nicht von Vorteil, weil in den meisten Fällen klar ist, dass der Fehler nicht absichtlich begangen wurde, wie auch das Hängenbleiben bei einem Fehler – ein mentaler Vorgang der Gould in diesem Zitat eindeutig nicht zugeschrieben wird – beim Musizieren oft der Grund für weitere Fehler ist. Rücksichtslosigkeit – positiv auf ein nicht-Zurücksehen zu vergangenen Fehlern hin gedacht –, nicht nur gegen die Umgebung, sondern besonders gegen sich selbst, kann nicht nur bei der Koloratursopranistin und Gould festgestellt werden, sondern auch bei dem Ich-Erzähler. Die Kunstsentimentalität Wertheimers, ein jämmerliches Herumklimpern nach Jahren der Aufgabe des Virtuositums, in der das Zurückseh(n)en zu seinem einstig möglichen Klaviergenie – wenn auch nicht eines wie Gould – enthalten ist, die jener nötigen Rücksichtslosigkeit entgegensteht, die das Virtuositum erfordert, wird von dem Ich-Erzähler auch bei sich selbst kritisch angemerkt, als er bei dem Nachdenken über Wertheimer und Gould in der Teilnahme an dem Begräbnis Wertheimers eine sentimentale Komponente erkennt. „Die sentimentalistische Komponente [...] verzieh ich mir nicht.“ (Ug, S. 214). Sentimentalistisch steht in einem Sinn und Klangraum des *-istisch*, mit den Wörtern perfektion-istisch, masoch-istisch, fetisch-istisch, reiht sich dabei in negativ konnotierte Wörter mit Suffix *-ismus*¹²⁴ ein, zu denen auch der Dilettantismus zählt. Dabei steht *-ismus* weiters für eine Geisteshaltung und Weltanschauung, in der sich der Ich-Erzähler, der sich selbst als „Weltanschauungskünstler“ (Ug, S. 74) bezeichnet, nicht aufhalten möchte.

In *Der Untergeher* wird ein künstlerisches Naturell, eine künstlerische Natur(begabung) angesprochen. „Wertheimers **Natur** war der Natur Glens vollkommen entgegengesetzt, dachte ich, er hatte eine sogenannte Kunstauffassung, Glenn Gould brauchte keine.“ (Ug, S. 125) Das Wort Künstlernatur findet in beiden Werken, *Der Untergeher* und *Der Ignorant und der Wahnsinnige*, Eingang. Wertheimer muss die Kunst erst auffassen, um ein Verständnis zu entwickeln. Obwohl der Ich-Erzähler im vorhin angeführten Zitat auf ein künstlerisches Bewusstsein besteht und er selbst Gould zu den Genies zählt, ist durch Goulds instinktives Vorgehen das Bewusstsein aus der Sicht der Lesenden, die nicht an den künstlerischen Diskussionen mit Gould und dem Ich-Erzähler beteiligt waren, vernachlässigbar. Glens Wissen um Kunst ist vielmehr internalisiert, intuitiv.

124 vgl. https://www.duden.de/rechtschreibung/_ismus (4.5.2023).

5.2.2.3. Authentizität: Ich-Werdung und „dachte ich“

Susanne Kogler beschreibt, dass bei Bernhard der Weg in die Kunst nur über den Weg zum eigenen *Ich* erreicht werden kann, da ohne Authentizität die Wahrhaftigkeit fehlen würde. Sie führt als Beispiel des scheiternden Künstlers Wertheimer an, der ein Negativbeispiel statuiert, da es ihm nicht gelingt, eigene Entscheidungen zu treffen, er immer anderen nacheifert. Das Entscheidende jedoch, um *Künstler* zu sein, wäre „Ich zu werden“¹²⁵. Humoristisch wendet Bernhard das *Ich* pronominal projektiv an, indem der Ich-Erzähler das *Du* Wertheimers an den Ich-Erzähler adressiert, das in der Ich-Erzähler-Erzählung zu einem *Ich* Wertheimers wird: Auch das Ich-Pronomen Wertheimers ist dabei in den anderen, hier im Ich-Erzähler mitgedacht. Der Ich-Verlust, oder genauer das Aufgeben des eigenen Ichs in anderen, wird pronominal mitgestaltet und veranschaulicht die Beweglichkeit des Ich-Inhaltes: „Merkwürdigerweise hat Wertheimer aber immer wieder davon gesprochen, daß *ich* mich umbringen werde, im Wald erhängen, *in deinem geliebten Retiropark* [...]“ (Ug, S. 61) Das Durchdeklinieren der Pronomen wird im folgenden Zitat durch die Kursivsetzung besonders augenscheinlich: „Theoretisch hat er immer nur gegen den Selbstmord gesprochen, ihn aber ohne weiteres *mir* zugetraut, ist er immer wieder auf *mein* Begräbnis gegangen, praktisch hat *er* sich umgebracht und *ich* bin auf *sein* Begräbnis gegangen.“ (Ug, S. 163). Wertheimers Vornameninitiale, das W, das der Ich-Erzähler nach Ableben Wertheimers in die staubige Kastentür bei der Wirtin zeichnet, das im Englischen als „double u“, akustisch „double you“¹²⁶ bezeichnet wird, passt in die Idee des *Ichs* im *Du*, das dadurch zu einem doppelten *Du* wird (vgl. Ug, S. 183). Die Spiegelfunktion im *Ich* sei nun in den Kontext von Lacans Psychologie gestellt: Ab dem Moment, da sich das Kind im Spiegel als *Ich* erkennt und so von anderen abgrenzt, entsteht die Möglichkeit zu einem Konkurrenzdenken, das im Roman *Der Untergeher* im beständigen Vergleichen der drei Klavierkünstler präsent ist¹²⁷. *Ich* zu werden bedeutet Lacans Psychoanalyse nach Konkurrenzdenken zu entwickeln. Dahingehend wurde auch Wertheimer *Ich*.

Der Ich-Erzähler tritt als namenloses *Ich* auf. Die erste Person Singular als pronominaler Faktor funktioniert ausgezeichnet als Spiegelfunktion, da jeder dieses *Ich* sprachlich für sich vereinnahmen kann, wie auch in der Beweglichkeit des Ich-Inhaltes zuvor veranschaulicht wurde. Das *Ich* fällt bei

125 Kogler, Susanne: Thomas Bernhard: „Immer nur ich werden“? Zur Autonomie von Kunst und Künstler bei Hans Werner Henze und Wolfgang Rihm. In: Kolleritsch, Otto (Hg.): Die Musik, das Leben und der Irrtum. Thomas Bernhard und die Musik. Wien/Graz: Universal Edition 2000, S. 52-69, S. 54.

126 Das *U* wird als Abkürzung für *you* in der Chatsprache verwendet, bspw. bei „cu“ für „See you!“

127 vgl. Widmer, Peter: Subversion des Begehrens. Eine Einführung in Jacques Lacans Werk. Wien: Turia-Kant 2004, S. 26.

Benveniste¹²⁸ in die Kategorie der *Shifters*. Shifter sind pronominale Faktoren wie *Du* und Sprachpartikel wie *Hier* und *Jetzt*, die situationspezifisch und ohne festgelegten Referenten funktionieren. Die Referenz muss dabei den Diskursinstanzen entnommen werden. Eine Diskursinstanz ist für Benveniste die je einmalige Sprechhandlung der gegenwärtigen Situation. Gleichzeitig wird der möglichen Objektivität entsagt, die in Schopenhauers Welterkenntnisideal angesprochen wird. *Ich* bedeutet bei Benveniste und Lacan Teil der Subjektivität zu sein; *Ich* zu werden würde in gewisser Weise dem zuvor erwähnten Ideal der Objektivierung durch Kunst einen Abbruch tun. Lacan beschreibt die Spaltung und Selbstabtrennung des Subjekts, denn „die psychoanalytische Erfahrung lehrt, dass das Subjekt nur Subjekt ist als Unterwerfung (assujettissement) auf dem Feld des Anderen.“¹²⁹ Bernhard gestaltet einen Ich-Erzähler, der auch explizit das Problem der mangelnden Objektivität beschreibt:

In der Theorie verstehen wir die Menschen, aber in der Praxis halten wir sie nicht aus, dachte ich, gehen mit ihnen meistens nur widerwillig um und behandeln sie immer von uns aus gesehen. Wir sollten die Menschen aber nicht von uns aus gesehen, sondern von allen Blickwinkeln aus gesehen betrachten und behandeln, dachte ich, mit ihnen auf solche Weise verkehren, daß wir sagen können, wir verkehrten mit ihnen sozusagen auf unvoreingenommene Weise, was aber nicht gelingt [...] (Ug, S. 190)

Die Ironie Wertheimers Selbsttötungsdeliktes ist, dass ihm mit der ersten selbst getroffenen, damit authentischen Entscheidung am Ende seines Lebens eine klare künstlerische Selbstdefinition gelingt, die zwar schon zu seinen Lebzeiten – im immer wieder Kürzen seiner Manuskripte bis zu dem Titel *Untergeher* – präsent ist, jedoch zuvor auch von dem Ich-Erzähler nicht als solche gewertet wird. Wertheimers Ich-Werdung agiert den Roman hindurch in der Selbstausslöschung seines Ichs, ein künstlerischer Zugang den Gould im Rahmen der Goldbergvariationen ebenfalls äußert, das Ich völlig „überflüssig“ werden zu lassen (*flüssig* als Sprachspiel im Kontext der Kompositionen Bachs), selbst *Steinway* zu sein. So vermengt sich das Ich Goulds in den natürlichen Sprachspielraum der Goldbergvariationen. Die erste eigenständige Entscheidung Wertheimers sich zu Erhängen darf als Weg zum Ich, als ein Verschwinden, Erhängen, Auslöschen verstanden werden und wird damit zu einem künstlerisch zu wertenden Akt der Authentizität. Allerdings erhält Wertheimer einen intertextuellen Spiegel durch den Roman *Dr. Faustus* von Thomas Mann: Die Hauptperson Adrian Leverkühn lädt hier, wie der *Untergeher* (diesen nachahmend), Freunde in sein Haus ein, um ihnen seine Kompositionen vorzuspielen. Dabei bricht er zusammen und verfällt dem Wahnsinn, stellt Bloemsaat-Vorknecht fest¹³⁰. Dem Gedanken Susanne Koglers, der notwendigen

128 Braun, Christoph. *Die Stellung des Subjekts: Lacans Psychoanalyse*. Berlin: Parodos Verlag 2007, S. 88-91.

129 Ebd., S. 92.

130 vgl. Bloemsaat-Vorknecht, Liesbeth: *Thomas Bernhard und die Musik. Themenkomplex mit drei Fallstudien und einem musikthematischen Register*. Königshausen & Neumann. Band 539. Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH: 2006, S. 219.

Ich-Werdung, würde der Roman *Der Untergeher* in musikalischer Hinsicht nichts entgegen, es steht ihm jedoch dahingehend konträr gegenüber, dass das nicht-Ich-Werden nach Bernhard nicht gänzlich möglich ist, da sogar das Ich, das sich in den anderen sucht oder auslöscht, künstlerisch als *Ich* gewertet werden müsste. Uneigenständigkeit ist genauso einzigartig wie Eigenständigkeit.

Revers betont, dass der reale Glenn Gould das Theatralische, die Klangfarbe und das Instrument klar von der Form, den Gedanken unterschied und den Klavierstudierenden bei einem Vortrag am 11. November 1964 in Toronto riet, sich der Kontemplation hinzugeben. Der originale Gould legte wie der poetische keinen Wert darauf sein Ego theatralisch zu zelebrieren, etwas das er bei Mozart als peinlich berührend, sogar als unverschämt anmerkte¹³¹. Das Verschwindenlassen und Verbinden des Ichs mit dem Klavier, die damit einhergehende völlige Subjektlosigkeit wird ein als selbstlos zu wertender Anspruch an das Höchste der Kunst. Eine Kunst, der er sich und allen, nur nicht ihr gegenüber rücksichtslos dient. Umso interessanter ist es, dass das Ich-Werden einerseits eine Frage der Kunst ist, da Wertheimer dies nach Kogler nicht gelingt und er dadurch scheitert, bei der Ich-Werdung aber – so müsste ergänzt werden – nicht halt gemacht wird, da auch im Einswerden mit dem Klavier das Ich in seiner absoluten Selbstaufgabe dargebracht wird und ein völliger Ego- (bedeutet Ich-)verlust angestrebt wird.

Schopenhauer beschreibt, dass das „ich denke“ nach Kant alle Vorstellungen begleiten können müsse, befindet dies allerdings nicht als argumentierbar, da Schopenhauer das Denken, das bei ihm in Begriffen geschieht, von den reinen Anschauungen, den Vorstellungen unterscheidet. Nicht jede Vorstellung sei ein Denken, da auch der Genuss des Schönen, das für Schopenhauer ein Erfassen des Wahren bedeutet, in der „reflexions- und willensfreie[n] Anschauung“ (WaWuV, S. 396) verortet wird, die kein Denken erfordert. Schopenhauer bemerkt, so Kant den Gedanken vielmehr als „kein Objekt ohne Subjekt“ denken wollte, wäre er sehr schlecht und missverständlich zum Ausdruck gebracht worden. Der Ich-Erzähler verhält sich wie Schopenhauers korrigierender Kommentar zu dem Gedanken Kants: das Ich sei eine unbekannte Größe und damit sich selbst ein Geheimnis (vgl. WaWuV, S. 580). In *Der Untergeher* werden die Gedanken des Ich-Erzählers durchgängig von „dachte ich“ begleitet, das die Subjektivität des Denkenden zum Ausdruck bringt (in das sich durch das Pronomen *Ich* jede*r Lesende hineinversetzen kann, wobei mit *Ich* die Erzählinstanz gemeint ist) und in Sprache, somit in Begriffen geschieht. Ein „dachte ich“, das auch

131 vgl. Kolleritsch, Otto: Die Musik, das Leben und der Irrtum. In: Kolleritsch, Otto (Hg.): Die Musik, das Leben und der Irrtum. Thomas Bernhard und die Musik. Wien/Graz: Universal Edition 2000, S. 14.

für Schopenhauer in den Begriff des Denkens (da begrifflich) und nicht in den Begriff der Vorstellung (da bildlich) fällt. Susanne Kogler schreibt auch den Ich-Erzählern künstlerischen Charakter zu: „Die authentischen Künstler, zu denen auch die Ich-Erzähler zu rechnen sind, sind zugleich Lebenskünstler, die größtmögliche Unabhängigkeit erlangt haben.“¹³² Diesem Gedanken lässt sich zustimmen, jedoch würde ich dem darauffolgenden Satz – so es auch richtig ist, dass viele Künstler*innen, die an der Kunst scheitern bei Bernhard auch am Leben scheitern – mit Vorsicht begegnen: „Somit steht die gelungene Kunst stellvertretend für geglücktes Leben.“¹³³

Selbstmörder beschreibt Wertheimer vor seinem Selbstmord als lächerlich und in der Art und Weise seines Erhängens sich selbst als widerwärtig: „die sich aufhängen sind die widerwärtigsten“ (Ug, S. 219). Der Ich-Erzähler wertet vor allem die Wahl des Ortes als „erbärmlich“ (Ug, S. 76), da sich Wertheimer hundert Schritte vor dem Haus seiner Schwester erhängte. Bei dieser Wertung findet das Anfangszitat, das den Roman eröffnet noch einmal Eingang: „Lange vorausberechneter Selbstmord, dachte ich, kein spontaner Akt von Verzweiflung“ (Ug, S. 76). Als *natürlich* auffällig bewertet der Ich-Erzähler im Nachhinein die Häufigkeit Wertheimers Sprechen über Selbstmord, meistens ihn bei den anderen suchend, so sollte sich der Ich-Erzähler im Retiropark an einem Baum aufhängen (vgl. Ug, S. 61) und die Schwester würde in Zizers umkommen. „[...] er sehe es voraus, Zizers wird sie umbringen, der Schweizer wird sie umbringen, die Schweiz wird sie umbringen, so er, dachte ich.“ (Ug, S. 71) Letztendlich betreffen seine Vorhersagungen ihn selbst. Eine ähnliche, projektiv-wirkende Lebensweise lässt sich in der zuvor betrachteten Rücksichtslosigkeit vermerken: Gamper spricht bei den Bernhardschen Künstlerfiguren von einer „nach außen gekehrte[n] Entsprechung ihrer Rücksichtslosigkeit gegen sich selbst“¹³⁴. Die inneren, selbstkritischen Vorgänge der Künstler*innen bilden sich in den kritischen Haltungen und Bewertungen gegenüber den Mitmenschen ab. Das künstlerische Ich behandelt sich und andere auf sehr ähnliche Art und Weise.

132 Kogler, Susanne: Thomas Bernhard: „Immer nur ich werden“? Zur Autonomie von Kunst und Künstler bei Hans Werner Henze und Wolfgang Rihm. In: Kolleritsch, Otto (Hg.): Die Musik, das Leben und der Irrtum. Thomas Bernhard und die Musik. Wien/Graz: Universal Edition 2000, S. 52-69, S. 54.

133 Ebd., S. 54. In dem Kapitel „Was ist das Leben?“ wird der Widerspruch näher betrachtet.

134 Gamper, Herbert: Die Katastrophe als Komödie. Thomas Bernhards Theater. In: Nicht (aus, in, über, von) Österreich. Zur österreichischen Literatur, zu Celan, Bachmann, Bernhard und anderen. Lichtmann, Tamás / Fanta, Walter (Hg.). Beiträge des Debrecener Germanistischen Symposions zur Österreichischen Literatur nach 1945 im Oktober 1993. Frankfurt am Main: Peter Lang 1995, S. 217-228, S. 220.

6. Kunst und Macht

6.1. Kunstaristokratie vs. Naturaristokratie

Die Wahl der Oper *Die Zauberflöte* von Wolfgang Amadeus Mozart mit der Sängerin in der Rolle als *Königin der Nacht* lässt sich mit Schopenhauers Kommentar zu den griechischen Trauerspielen verstehen, die „durchgängig königliche Personen“ (WaWuV, S. S. 819) nahmen, da „Personen von Macht und Ansehn [...] die geeignetsten“ (WaWuV, S. S. 819) für eine tragische Handlung wären. Aus Schopenhauers Sicht würde einer Bürgerfamilie die nötige Fallhöhe fehlen, daher könne die Tragik in solcher Konstellation beim Publikum nicht ähnlich „furchtbar“ ankommen. Der Begriff des Untergehens findet bei Schopenhauer Anwendung, wenn er beschreibt, dass die Unglücksfälle der Großen und Mächtigen unbedingt furchtbar sind. „[...] keiner Abhülfe von außen zugänglich; da Könige durch ihre eigene Macht sich helfen müssen, oder **untergehn**. Dazu kommt, daß von der Höhe der Fall am tiefsten ist.“ (WaWuV, S. 819) Die Königin der Koloraturen, bei der jedes Versagen sofort im Feuilleton breit getreten werden würde, ihre durchwegs geäußerte Angst vor dem Versagen, die sich in eine Verachtung des Publikums verkehrt, scheint hierbei mit der Haltung Schopenhauers im übertragenen kunstaristokratischen Sinne in Übereinstimmung zu gehen. Eine Perspektive, die Bernhard eröffnet, indem er ein Theaterstück schreibt, in dem eine Oper gesungen wird, dabei eine Künstlerin zur Königin adelt, beziehungsweise diese als solche kritisiert. Auffällig ist – darauf weist auch Claudia Liebrand hin –, dass die Sängerin durchgehend *Königin der Nacht* genannt wird, „[...] als gebe es keinen Unterschied zwischen Darstellerin und Rolle.“¹³⁵ Durch Bernhards Einschleusen einer Zwischenebene, des Stücks im Stück, wird die Komponente der Kunst im aristokratischen Sinne der Fallhöhe Schopenhauers relevant gemacht. Schopenhauer spricht explizit nur der Natur eine Aristokratie zu. Es sei eine Seltenheit durch Verstand und Charakter geadelt zu sein. In seinem Vergleich spielt Schopenhauer explizit auf das Theater an.

Für das praktische Leben ist das Genie genauso brauchbar, wie ein Stern-Teleskop im Theater. – Sonach ist, in Hinsicht auf den Intellekt, die Natur höchst *aristokratisch*. Die Unterschiede, die sie hier eingesetzt hat, sind größer als die, welche Geburt, Rang, Reichthum, oder Kastenunterschied in irgend einem Lande feststellen; aber wie in andern Aristokratien, so auch in der ihrigen, kommen viele tausend Plebejer auf einen Edeln, viele Millionen auf einen Fürsten, und ist der große Haufen bloßer Pöbel, *mob, rabble, la canaille*. (WaWuV, S. 585)

Dieses Geadeltsein geht immer mit einer Einsamkeit einher, die bei Genies und künstlerischen Charakteren gleichermaßen anzutreffen ist. Schopenhauer zitiert diese mit Bryon: „*To feel me in the solitude of kings, / Without the power that makes them bear a crown.*“ (WaWuV, S. 586)

135 Liebrand, Claudia: Obduktionen. Thomas Bernhards *Der Ignorant und der Wahnsinnige*. In: Schöbler, Franziska / Villinger, Ingeborg (Hg.): Politik und Medien bei Thomas Bernhard, Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 78-92, S. 78.

In *Der Untergeher* wird implizit durch die Ortsnamenswahl das Königliche im Studium der Kunst hervorgebracht, da die Klavierspieler in Leopoldskron zu Virtuosen ausgebildet werden. Der Ich-Erzähler beschreibt gleich zu Beginn des Romans, dass Gould, Wertheimer und er vor 28 Jahren in einem verregneten Sommer in Leopoldskron bei Horowitz studierten und Wertheimer und er, „nicht aber Glenn Gould naturgemäß“ (Ug, S. 7) dort mehr lernten, als die acht Jahre, die sie am Mozarteum und an der Wiener Akademie zuvor zubrachten. Leopoldskron: Leo von *luit* für Leute und Latein für den Löwen, *pold* Althochdeutsch *bald* für kühn¹³⁶, es folgt ein Fugen -s-, -kron für die Krone.

Der Begriff der *Tragödie* wird im Bernhardschen Stil nicht in der strengsten aller möglichen Begriffsbildungen, sondern einem glücksphilosophischen Sinn erfasst. Bernhard lässt den Doktor in dem Theaterstück *Der Ignorant und der Wahnsinnige* die Frage danach, ob sich eine Komödie oder Tragödie abspiele folgenderweise beantworten: „DOKTOR [...] für die Außenwelt / ist eine Komödie / was in Wirklichkeit / eine Tragödie ist.“ (Ug, S. 113) Jurdzinski führt in Betrachtung der Kurzgeschichte *Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?* Bernhards an, dass das im Theater dargestellte Leben immer eine Komödie ist, denn nur das wirkliche Leben verdiene den Namen Tragödie und verlagert so die Tragödie in den Zuschauerbereich¹³⁷.

6.2. Die natürliche künstlerische Selektion

Wendelin Schmidt-Dengler greift das Thema der Macht durch Kunstausbübung in einem künstlerischen System auf und weist darauf hin, dass selbst wenn das Bestreben zu einer demokratischen Gesellschaft sehr weit fortgeschritten ist, immer noch die künstlerische Autorität Ähnlichgesinnte auszuschalten vermag, wie dies Glenn mit seiner genialen Interpretation der Bachvariationen und der Begriffszuschreibung *Untergeher* bei Wertheimer gelingt¹³⁸. Der Gedanke Schmidt-Denglers legt damit implizit eine Verbindung zur Darwinischen Evolutionstheorie, der natürlichen Selektion, geläufig als *survival of the fittest*, und stellt diese dabei in einen künstlerischen Kontext. Die Virtuosen und die Sängerin befinden sich in einer natürlichen, künstlerischen Selektion: ein Sieg der musikalisch Stärkeren. Dieser Punkt des Konkurrenzkampfes

136 vgl. Duden: Das große Vornamenlexikon. Mannheim / Leipzig / Wien u.a.: Dudenverlag / Brockhaus AG: Mannheim 2003, Leopold, S. 217, Luitpold, S. 226.

137 vgl. Jurdzinski, Gerald: Leiden an der „Natur“. Thomas Bernhards metaphysische Weltdeutung im Spiegel der Philosophie Schopenhauers, Frankfurt am Main: Peter Lang 1984, S. 78.

138 vgl. Schmidt-Dengler, Wendelin: Der Verrammelungsfanatiker. In: Janke, Pia / Dürhammer, Ilja (Hg.): Der „Heimatdichter“ Thomas Bernhard. Wien: Holzhausen 1999, S. 157-167, S. 160.

wird bei Schopenhauer im künstlerischen Bereich zwar nicht explizit angesprochen, lässt sich aber im Bereich des Willens verorten. Der reale, nicht-literarische Gould sah Musik hingegen als moralische Kraft, beschreibt Peter Revers¹³⁹. Völlig konträr klingt die Darstellung Goulds in einem anspielerischen Umgang von Bernhard mit Schopenhauer an, in der es sich um Macht, List und Moral dreht. Schopenhauer äußert scharfe Kritik in der durch Moralphilosophen erfolgten Gleichstellung des Vernünftigen und Tugendhaften.

[...] wenn ein Bösewicht mit überlegener Verschmitztheit, nach einem wohldurchdachten Plan, sich zu Reichthümern, zu Ehren, ja zu Thronen und Kronen verhilft, dann mit der feinsten Arglist benachbarte Staaten umstrickt, sie einzeln überwältigt und zum Weltoberer wird, dabei sich nicht irre machen läßt durch irgend eine Rücksicht auf Recht, oder Menschlichkeit, sondern mit scharfer Konsequenz Alles zertritt und zermalmt, was seinem Plane entgegensteht, ohne Mitleid Millionen in Unglück jeder Art, Millionen in Blut und Tod stürzt, jedoch seine Anhänger und Helfer königlich belohnt und jederzeit schützt, nichts niemals vergessend, und dann so sein Ziel erreicht: wer sieht nicht ein, daß ein solcher überaus vernünftig zu Werk gehen mußte. (WaWuV, S. 450)

Sogar in diesem Absatz, so Bernhards literarische Übertreibungs- und poetische Steigerungskraft mitbedacht wird, lassen sich einige Parallelen erstaunlich gelungen auf Gould hinlesen: Die scharfe Konsequenz seines Klavierradikalismus, die oft unmenschlich erscheinende, teilweise kaltblütige Rücksichtslosigkeit gegenüber sich selbst und anderen, durch die er seine Ziele erreicht. Auf seinem Weg nicht wahnsinnig werdend, der Bewertung des Ich-Erzählers nach, trägt ihm sein musikalisches Erobern der Welt als Genie den Spitznamen Glenn Gould, „eine klavieristische *Weltverblüffung*“ (Ug, S. 83) und das Adjektiv „weltberühmt“ (Ug, S. 212) ein. Er stürzt mit seiner Klaviervirtuosenlaufbahn viele andere Klavierspieler ins Unglück, manche, wie Wertheimer, sogar in den Tod. Einwände diesbezüglich wären die Frage danach, ob Gould tatsächlich einen wohldurchdachten Plan hatte oder doch eher aus einem Instinkt heraus handelte. Die Ich-Erzähler-Perspektive würde den Instinkt hervorkehren, andererseits ist Gould zur Raserei befähigt. Seine Einschätzungen sind darüber hinaus von scharfem, helllichtigen Verstand. Von Millionen in Unglück jeder Art Gestürzte kann nur über die zukünftige Geschichte des Virtuositums gesprochen werden, die allerdings sich blendend in eine dramatisierend humoristische Betrachtung Bernhards einfügt. Das Wort „Bösewicht“ auf Glenn bezogen scheint auf den ersten Blick etwas hart, jedoch ein zweiter Blick Schmidt-Denglers lässt auch diesen Gedanken zu: „Der Virtuose ist die Ursache der Katastrophe: Er vernichtet.“¹⁴⁰ Mit Berücksichtigung des Anspielungsreichtums und der Übertreibungsfähigkeiten Bernhards ist die obige Beschreibung größtenteils zutreffend. Goulds

139 vgl. Revers, Peter: „Klavierradikalismus“: Thomas Bernhard, Glenn Gould und das Problem der Virtuosität. In: Kolleritsch, Otto (Hg.): Die Musik, das Leben und der Irrtum. Thomas Bernhard und die Musik. Wien/Graz: Universal Edition 2000, S. 140-152, S. 147.

140 vgl. Schmidt-Dengler, Wendelin: Der Verrammelungsfanatiker. In: Janke, Pia / Dürhammer, Ilja (Hg.): Der „Heimtdichter“ Thomas Bernhard. Wien: Holzhausen 1999, S. 157-167, S. 160.

künstlerisches Machtstreben lässt sich mit Schopenhauer auf jeden Fall im Bereich der Vernunft, allerdings nicht im Bereich der Tugendhaftigkeit verorten (vgl. WaWuV, S. 449).

Auch Wertheimer beschreibt sich selbst in den Stunden, da er noch nicht seiner Schwester die ganze Schuld für sein Unglück zuschreibt, als einen virtuosen Vernichter: „[...] auf der Flucht vor mir, ihrem grausamen Bruder, ihrem Lebens- und Existenzvernichter! sagte Wertheimer [...]“ (Ug, S. 58). Später, da sie ihn verlässt, beschreibt er sie als verhätschelte Undankbare (vgl. Ug, S. 71). Dies verweist auf den eintretenden Wahnsinn Wertheimers, denn der Wahnsinnige zerreiße nach Schopenhauer den Faden der Erinnerung und fülle die Lücken beliebig auf (vgl. WaWuV, S. 788-789). Das Scheitern der Klaviervirtuosen in dem Roman *Der Untergeher* wird in ihrem Geist vorweggenommen: „Wir studieren ein Jahrzehnt lang auf einem Instrument, das wir uns ausgesucht haben und hören dann, nach diesem mühseligen, mehr oder weniger deprimierenden Jahrzehnt, ein paar Takte eines Genies und sind erledigt, dachte ich.“ (Ug, S. 122) Im Sieg der musikalisch Stärkeren ist eine Gewinnermentalität, ein Sieg des Geistes bei Bernhard inbegriffen. Die Lehrenden sind ebenfalls Autoritäten, die bei den Nicht-Genies über Erfolg oder Misserfolg der Studierenden entscheiden können und als Zugrunderichter dargestellt werden. Der Ich-Erzähler beschreibt, dass es „nichts Entsetzlicheres“ gäbe, als durch ein Genie, wörtlich durch die „Großartigkeit“ Goulds vernichtet zu werden (vgl. Ug, S. 119).

6.3. Der Dirigent

Wendelin Schmidt-Dengler erwähnt Elias Canettis Betrachtungen über die Macht eines Dirigenten in *Masse und Macht*¹⁴¹. Canetti stellt den Dirigenten auf einen Extrapodest: „Es gibt keinen anschaulicheren Ausdruck für Macht als die Tätigkeit des Dirigenten. Jede Einzelheit seines öffentlichen Verhaltens ist bezeichnend, was immer er tut, wirft Licht auf die Natur der Macht“¹⁴² Besonders in Wittgensteins Neffe werde den Dirigenten gehuldigt, so Schmidt-Dengler¹⁴³. In *Der Untergeher* und *Der Ignorant und der Wahnsinnige* lässt sich eine solche Macht nicht feststellen. Der Dirigent spielt bei den Klaviervirtuosen praktisch gar keine Rolle, in *Der Ignorant und der Wahnsinnige* wird er sogar in seiner Lächerlichkeit wahrgenommen und als Metzger beschrieben, der sich an der Partitur vergreift. Welche tatsächliche Autorität ein solcher als musikalische Nichtkompetenz wahrgenommener, stäbischer Musiktraktierer entfalten kann, erklärt sich von

141 vgl. ebd., S. 160.

142 Canetti, Elias: *Masse und Macht*. Frankfurt am Main: Fischer 1980, S. 468.

143 vgl. Schmidt-Dengler, Wendelin: *Der Verrammelungsfanatiker*. In: Janke, Pia / Dürhammer, Ilja (Hg.): *Der „Heimatlidder“ Thomas Bernhard*. Wien: Holzhausen 1999, S. 157-167, S. 161.

selbst. Die Sängerin singt im Stück gegen ihn an, jedoch zur höchsten Kunst auf, um die Kunst zu retten, seiner Dirigierkünste trotzend. Das Argument Canettis, dass die Partitur das Gesetz wäre und er dieses umsetzt, legt den Gedanken der Judikative und Exekutive, nicht aber der Legislative nahe. Ist nicht jener fern der Öffentlichkeit arbeitende Komponist, der die Gesetze erstellt, nach denen sich der Dirigent zu bewegen hat, der Mächtigere? Aus praktischer Sicht sehe ich die Macht des Dirigenten als überbewertet, da ein Orchester – so es seine Autorität nicht anerkennt – diesem das Leben regelrecht zur Hölle machen kann. Hier überwiegt die Macht der Mehrheit über eine Einzelperson und kann sich schnell gegen diese wenden, sobald die nötige Diplomatie fehlt, die ein*e professionelle*r Dirigent*in als Führungsgabe mitbringen muss. Eine Autoritätsumkehr, wie sie bei den als Einzelgänger*innen Auftretenden kaum, höchstens in der Mehrheit des nicht-anererkennenden Publikums möglich ist, die seltener aufgrund ihrer mangelnden Diplomatie als Virtuosen¹⁴⁴, meist wegen mangelndem Können entsteht. Allerdings kann dies als Teil der Natur der Macht gesehen werden, denn den dirigierenden Dienst an der Musik erwähnt auch Canetti. Meine Kritik betrifft die Art seiner Darstellung. Sie sagt einiges über Canettis Weltsicht aus und lässt – da er den Zwang der Regungslosigkeit des Publikums beschreibt¹⁴⁵– vermuten, er wäre der erste, der in der Pause hustet. Allerdings ist dieser Gedanke zu seiner Lebenszeit vermutlich noch ein wenig nachvollziehbarer gewesen als heute.

144 Wie dies bei Anna Netrebko durch ihr vorerstiges nicht-Distanzieren von Russlands Kriegsverbrechen in der Ukraine in Europa bemerkt werden kann, die wegen ihrer sängerischen Kompetenz und ihrer nachgereichten Distanzierung weiterhin als Opernsängerin tätig ist. Ob dieses Skandal ein Sauerteig ist oder ob nicht ein fahler Nachgeschmack bleibt, darüber lässt sich diskutieren. Inwieweit sie gerade als Frau, die sich nicht distanziert, Männern gegenüber strenger bewertet wird, diese Frage steht natürlich ebenfalls im Raum.

145 Ein Bewegen, Mitschwingen, fast Tanzen im Sitzen schien ihm keine Option.

7. Natürlicher vs. künstlicher und künstlerischer Tod

Der Tod Wertheimers liefert mit seinen vielen philosophischen Implikationen bei Thomas Bernhard den größten Anlass zum Philosophieren. In Einklang mit den philosophischen Implikationen in *Der Untergeher* klassifiziert Schopenhauer den Tod als größten Anstoß zum Nachdenken: „[...] ohne Zweifel ist es das Wissen um den Tod, und neben diesem die Betrachtung des Leidens, was den stärksten Anstoß zum philosophischen Besinnen [...] giebt.“ (WaWuV, S. 596) Im Theaterstück *Der Ignorant und der Wahnsinnige* ist der Tod durch die Beschreibung der Leichensezierung immer präsent. Wer sich den Tod präsent hält, sieht das Leben in seiner Vergänglichkeit und trifft dadurch vielleicht die besseren Entscheidungen. Das Sezieren eines männlichen Leichnams, eine Sezierung des Doktors, die einer Kunstanalyse gleichkommt, kann besonders im medizingeschichtlichen Kontext verstanden werden, da die weibliche Figur immer anhand ihres männlichen Kontraparts analysiert wurde. In der früheren medizinischen Forschung galten die Geschlechtsorgane der Frau als umgestülpte männliche Version, die Größe des Gehirns räumte dem männlichen Geschlecht die widerlegbare Ansicht einer höheren Intelligenz gegenüber von Frauen ein. Claudia Liebrand merkt die Gender-Thematik ebenfalls an und fügt das Konzept des ‚phallischen Monismus‘ hinzu, da die männliche Leiche im Laufe des Stückes kastriert wird und ein Mann ohne Geschlechtsorgan dort als Frau angesehen wird. In dieser Logik inbegriffen wird umgekehrt die Frau als kastrierter Mann betrachtet. Liebrand nimmt dies als Penetration eines weiblichen Körpers wahr und ergänzt, dass im 18. Jahrhundert Koloratursopranen meistens Kastraten waren¹⁴⁶. Sie merkt außerdem an, dass die Rede des Doktors und Vaters, die sich meist verallgemeinernd hält, um einen Künstler, nicht um eine Künstlerin kreist. Liebrand kritisiert, dass einer Frau die *reproduzierende* Künstlerin eher zugestanden wird, als beispielsweise die Rolle der Komponistin. Gould – müsste zu Bernhards Verteidigung eingebracht werden – ist ebenfalls ein interpretierender Künstler. Der Geniebegriff wird selten auf Interpretationskünstler bezogen. Der Doktor wendet den Geniebegriff nach Liebrand in unüblicher Weise auf eine – allerdings in der männlichen Formulierung mitgemeinte – Frau an, indem er beschreibt, dass das Genie eine Krankheit und der ausübende Künstler ein Krankheitsprozess sei (vgl. IuW, S. 124)¹⁴⁷.

146 vgl. Liebrand, Claudia: Obduktionen. Thomas Bernhards *Der Ignorant und der Wahnsinnige*. In: Schöbler, Franziska / Villinger, Ingeborg (Hg.): Politik und Medien bei Thomas Bernhard, Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 78-92, S. 82.

147 vgl. ebd., S. 90.

7.1. Der künstlerische Triumph der Empfindung

Der Ich-Erzähler wertet den Selbstmord Wertheimers in seiner eigenen Entscheidung als eine „triumphale Empfindung“ (Ug, S. 125). Im Alltagssprachlichen ist das Wort *Erfindung* im Kontext des Triumphalen so etabliert, dass ein Verlesen sehr nahe liegt. Wertheimer, der sein Leben lang nachahmte und in seiner Entscheidung das Klavierspiel aufzugeben dem Ich-Erzähler nachfolgte, entscheidet einmal für sich. „Und möglicherweise [SIC!] hat er mir dadurch, daß er sich sozusagen aus freien Stücken umgebracht hat, alles voraus, dachte ich.“ (Ug, S. 125) Dieses „sozusagen aus freien Stücken umgebracht“, eine sehr exakte Formulierung, ist bei Wertheimer besonders augenfällig, da dieser in seiner ganzen Entscheidungsfindung Unfreie hier auch sprachlich nicht als frei gesehen wird, sondern die Stücke waren frei, aus denen er sich umbrachte. Stück, musikalisch gedacht auch Komposition oder Lied, stellt die Musik in den Raum der Freiheit, die jedoch eine in den Selbstmord¹⁴⁸ treibende Kraft für einen Unfreien wie Wertheimer entwickelt. Jurdzinski weist darauf hin, dass genau der Wille der Natur den Menschen unfrei werden lässt. Diese Unfreiheit führt dazu, dass der Mensch auch die damit einhergehenden negativen Folgen für sein eigenes Dasein nicht abwenden kann. In der Selbstentzweiung des Willens, da unterschiedliche Beweggründe, Motivationen im Willen der Natur gegeneinander arbeiten, sieht Jurdzinski das Konzept des Willens nach Schopenhauer bei Bernhard verwirklicht¹⁴⁹. Dem ist für den Roman *Der Untergeher* zuzustimmen.

Eine triumphale Empfindung kann es nur deshalb sein, da sein Selbstmord als künstlerisch verstanden wird: „[...] durch einen raffinierten Kunstgriff hat er sich der Welt entzogen, sozusagen ein Versprechen eingelöst, an das schon keiner mehr geglaubt hat [...]“ (Ug, S. 150) Lässt sich mit Schopenhauer dieser Gedankengang des Ich-Erzählers logisch vollständig erschließen? Im Hauptwerk Schopenhauers manifestiert sich der Wille in der Natur in erster Linie – neben den vielen Begehungen und Wünschen eines Lebewesens – als Wille zu leben, d.h. als Wunsch am Leben zu bleiben in Pflanzen, Tieren und Menschen. „[...] die Stimme der Natur bleibt sich stets und überall gleich [...]. Sie scheint nun hier auszusagen, daß der Tod ein großes Uebel sei. In der Sprache der Natur bedeutet Tod Vernichtung.“ (WaWuV, S. 838) Da dieser Wille zum Leben jedoch nicht durch Erkenntnis entstanden sein kann, da das Leben sich selbst mindestens so viel Schlechtes wie Gutes entgegen hält, wäre die Entscheidung sich selbst umzubringen ein intellektueller Weg

148 Das Wort *Freitod* kommt hier in den Sinn. Allerdings ist dieser in Bernhardscher Darbringung ein unfreier Freitod.

149 Jurdzinski, Gerald: Leiden an der „Natur“. Thomas Bernhards metaphysische Weltdeutung im Spiegel der Philosophie Schopenhauers, Frankfurt am Main: Peter Lang 1984, S. 41.

heraus?¹⁵⁰ „[...] da es um den objektiven Werth des Lebens sehr mißlich steht, und wenigstens zweifelhaft bleibt, ob dasselbe dem Nichtseyn vorzuziehen sei, ja, wenn Erfahrung und Ueberlegung zum Worte kommen, das Nichtseyn wohl gewinnen muß.“ (WaWuV, S. 839) Ein sehr ähnlicher Grundgedanke in Schopenhauerscher Manier, dass das Leben bzw. das Überlebenwollen eigentlich ein Irrtum ist, findet sich in *Der Ignorant und der Wahnsinnige* durch den Doktor zum Ausdruck gebracht, mit dem Unterschied, dass dieser, während er das Theaterstück hindurch den Seziersvorgang einer Leiche sprachlich vollzieht, die Existenz selbst als unnatürlich begreift. „DOKTOR Man kann diesen unnatürlichen Zustand / den wir Existenz nennen / oder die menschliche Natur / hinausziehen / künstlich / geehrter Herr / aber dazu besteht keine Notwendigkeit“ (IuW, S. 157) Und auch Wertheimer stimmt in den Schopenhauerschen Kanon ein: „[...] denn der Tod ist das größte Mißverständnis.“ (Ug, S. 100). Wobei bei Schopenhauer das Missverständnis in jener Art und Weise ist, dass wir uns als Einzelwesen verstehen, die Natur uns aber als Teil einer Gattung begreift, die es zu erhalten gilt; eine Natur, der es auf das Individuum nicht ankommt (vgl. WaWuV, S. 846). Sich nicht als einzigartiges Individuum begreifen zu können, ist aus der Sicht des Ich-Erzählers genau das tiefgreifende Problem Wertheimers (vgl. Ug, S. 134). Die eingangs genannte „triumphale Empfindung“ wird mit dem gleichen Wortlaut des Triumphes der Erkenntnis des Unwertes des Daseins gegenüber dem Nichtsein bei Schopenhauer besprochen, die zur Überwindung der Todesfurcht führt. Dieser schreibt über die Erkenntnis:

Wann sie nun siegt, und demnach der Mensch dem Tode muthig und gelassen entgegengieht; so wird dies als groß und edel geehrt: wir feiern also dann den Triumph der Erkenntniß über den blinden Willen zum Leben, der doch der Kern unseres eigenen Wesens ist.“ (WaWuV, S. 839)

7.2. Todeszeitpunkt: der richtige natürliche und falsche künstliche

Der Tod durch einen Schlag zu dem „richtigen Zeitpunkt“ (Ug, S. 33) kann musikalisch als ein rhythmisch-metrisches Sterben auf die Zählzeit verstanden werden.

Glenn hat seine Existenz **zum richtigen Zeitpunkt** beendet, [...] er hat sie nicht selbst, also durch eigene Hand, abgetötet, wie Wertheimer, der keine andere Wahl hatte, der sich erhängen hat müssen, dachte ich. [...] Glenn soll mitten in den Goldbergvariationen **vom Schlag getroffen** worden sein. (Ug, S. 33)

Ein Tod, der Gould poetisch auf die künstlerischste Art und Weise völlig natürlich widerfuhr. Hans Heinrich Eggebrecht weist darauf hin, dass das Erreichen des Kunsthöhepunktes und der Tod Glenn Goulds zusammen gehören und verbindet diese Tatsache mit der Vorstellung des der Kunst alles unterordnenden Genies, der nur mehr aus dieser seine Daseinsberechtigung bezieht¹⁵¹. Vieles in

¹⁵⁰ Die Beantwortung dieser Frage durch Schopenhauer erfolgt im Laufe der Betrachtungen.

¹⁵¹ vgl. Eggebrecht, Hans Heinrich: Skizze des geplanten Vortrags. In: Kolleritsch, Otto (Hg.): Die Musik, das Leben und der Irrtum. Thomas Bernhard und die Musik. Wien/Graz: Universal Edition 2000, S. 127-139, S. 129.

seinem Leben wird als zeitlich ideal beschrieben, wie das Treffen von Glenn auf Horowitz „zu dem einzig richtigen Zeitpunkt“ (Ug, S. 121). „Der Lehrer, der kein Genie ist, wird von dem Genie zu seinem genialen Lehrer gemacht zu diesem **bestimmten Zeitpunkt** auf eine **ganz bestimmte Zeit**, dachte ich.“ (Ug, S. 121). Die Musik ist die einzige Kunstform, die nach Schopenhauer vorwiegend in der Zeit agiert, da das Gehör seine Wahrnehmungen in dieser bezieht (vgl. WaWuV, S. 489). Das Leben Goulds wird zur Musik und jeder Ton zu dem richtigen Zeitpunkt gespielt, sogar sein letzter (Hirn)Schlag. Dieser natürlich-künstlerische Tod Goulds, um den ihn Wertheimer beneidet, der nur durch die *äußerste Konzentration* möglich wäre, gelingt Wertheimer nicht, da ihn die Neugier immer am Leben hält, gleichzeitig bleibt der Wunsch, den er als kleines Kind schon verspürte: sich einer Welt, der er sich nie zugehörig fühlte, zu entziehen und steigert sich mit dem Alter und den Entwicklungen in seinem Leben (vgl. Ug, S. 68-69). Der Ich-Erzähler spricht diese Tatsache an und bewertet dabei Wertheimers Vorgehen gegen seine Schwester, mit dem er sie nach all seinen Traktierereien in ein lebenslanges Schuldgefühl stößt (vgl. Ug, S. 76) als moralisch verwerflich: „Wertheimer [...] hätte sich Jahre vor seinem tatsächlichen Selbstmord umbringen müssen, lange vor Glenn, dachte ich. So ist sein Selbstmord peinlich, ein niedriger, vor allem in der Tatsache, daß er sich ausgerechnet vor dem Haus seiner Schwester in Zizers umgebracht hat [...]“ (Ug, S. 80-81). Wer Wertheimer klanglich denkt, kommt in dem Zusammenhang des h-Verschwindens und des kanadischen Gould auch auf die in ihm enthaltene Frage „Wer Timer?“. Ein gutes Timing bespricht im Alltagssprachlichen den für etwas geeigneten, günstigen Zeitpunkt bestimmter Ereignisse, bspw. das gleichzeitige Erscheinen an einem Treffpunkt. Im Jazz, in der die Groove und der Swing (ein regelmäßig wiederkehrendes, rhythmisches Muster in seinem gesamten Variationsspielraum) den rhythmischen Raum strukturieren, ist mit dem englischen Begriff *time* gemeint, dass der Rhythmus weder schneller noch langsamer wird, sondern wie ein Uhrwerk, ganz *steady* durchgehalten wird. So Tempowechsel angegeben sind im Stück, sind diese in der Bedeutung inkludiert.

7.3. Die Macht der Sprache: sich selbsterfüllende Prophezeiung

Goulds und Wertheimers Tod seien lange vorauszusehen gewesen (vgl. S. Ug, S. 33). Mehrere mögliche Motive findet der Ich-Erzähler für den Selbstmord Wertheimers, der jedoch letztlich immer zu dem einen Gedanken zurückkehrt, dass der Grund für Wertheimers Untergang, der schon in ihm selbst angelegt gewesen sein soll, der Moment war, als Gould ihn mit seiner kanadisch-direkten Kaltblütigkeit mit dem Begriff des *Untergehers* konfrontierte. „Glenn hat Wertheimer mit seinem *Untergeher* tödlich getroffen, weil Wertheimer, ohne *dieses Wort Untergeher* zu kennen, mit

dem Begriff *Untergeher* längst vertraut gewesen war, Glenn Gould aber *in einem entscheidenden Augenblick das Wort ausgesprochen hat*, dachte ich.“ (Ug, S. 218) Ein Begriff, der als sich selbst erfüllende Prophezeiung verstanden werden könnte. Sofern Gould etwas anderes gesagt hätte, wäre Wertheimer zwar womöglich nicht so getroffen gewesen, da der Begriff eine innere Wahrheit verfehlt hätte, jedoch nicht vernichtet worden. Hätte Gould, dessen Urteil für ihn als Bewunderer seines Genies maßgebend ist, ihm die Möglichkeit seines Brillierens vor Augen gehalten, wäre er dann ein brillianter Klaviervirtuose geworden, der zumindest nach dem Tod Goulds zu den besten lebenden Klavierspielenden zählen hätte können? Diesem Gedanken widerspricht der Ich-Erzähler, da er ein ungeheures Theoretisches in Wertheimer sieht, das nie zu seiner Umsetzung gelangt (vgl. Ug, S. 163). Sich mit sich selbst nicht einig, wird das hellsichtige Urteil Goulds und dessen kanadische Art (engl. für Kunst) von ihm auch als heilsam beschrieben (vgl. Ug, S. 210). Andererseits bespricht der Ich-Erzähler Wertheimer als einen der besten, besser als die meisten anderen Virtuosen, so er Gould auch nie erreichen kann. Sein Talent ist jedoch der Grund, warum ihn das Genie so trifft: da er es erkennen kann. „Die nicht so außerordentlich wie Wertheimer waren, hatten sich von Glenn nicht in dieser tödlichen Weise irritieren lassen, dachte ich, hatten andererseits auch nicht das Genie Glenn Gould erkannt. Wertheimer hatte den genialen Gould erkannt und war tödlich getroffen, dachte ich.“ (Ug, S. 152)¹⁵² Die Macht der Sprache ist im folgendem Zitat genau ersichtlich: „Wir sagen ein tödliches Wort zu einem Menschen und sind uns naturgemäß nicht im Augenblick bewußt, daß wir tatsächlich ein tödliches Wort gesagt haben, dachte ich.“ (Ug, S. 219) Der reale Gould ist Kazdins Einschätzung nach in seiner bewussten Selbstinszenierung zu verstehen, die als Manipulation seiner Mitmenschen über *kreatives Lügen* wirkt¹⁵³. Die Begriffszuschreibung *Untergeher* im Roman könnte demnach – so wir mit diesem Wissen die objektive Urteilskraft Goulds in Frage stellen – als Untergang Wertheimers durch dessen manipulatives Sprachurteil in der Realität gewertet werden und erhält Goulds rücksichtsloses Ausschalten seiner Konkurrenz, das im Roman selbst durch die fast romantisierende Ich-Erzähler-Sicht nur kaum bemerkbar, wenn nicht gänzlich ausgeblendet scheint, da Gould von ihm als wahr, hellsichtig, genial angenommen wird.

152 Die Wichtigkeit der mentalen Stärke ist auch aus der Musikerrealität außerhalb der Literatur nicht wegzudenken. Dies ist nicht nur Virtuosen, sondern auch den Orchestermusiker*innen bewusst, die mehrere Vorspiele bewältigen, deren musikalische Kompetenz sich genau durch das Verspielen auf den einzigen Moment, den einzigen Fehler zu reduzieren scheint, weshalb – wie im Leistungssport – auf vielen musikalischen Universitäten Mentaltraining angeboten wird.

153 vgl. Kazdin, Andrew: Glenn Gould. Ein Porträt. Zürich: Schweizer Verlagshaus 1990, S. 152-155. Wobei das hier genannte Beispiel verständlich und verzeihlich ist, da es um das Einbüßen seiner Fingerfertigkeiten durch eine Krankheit ging, die er (noch) nicht mitteilen wollte. Er dehnte dafür einen Zeitraum einer fremd verantworteten Verzögerung etwas länger aus, um über seinen Zustand hinwegzutäuschen.

7.4. Sich auf einem Begriff aufhängen

Das Begriffsdenken wird bei Schopenhauer genauer betrachtet. Der Gedanke werde nach Schopenhauer durch eine Sprache fixiert und gefesselt (vgl. WaWuV, S. 521). Begriffe können allerdings in der Mehrsprachigkeit eine (Neu)auflösung finden, deshalb empfiehlt Schopenhauer das Erlernen mehrerer Sprachen. In *Der Ignorant und der Wahnsinnige* wird die Sängerin als der deutschen Sprache gegenüber skeptisch dargestellt: „auch scheint sie sich auf die deutsche Sprache / nicht mehr zu verlassen / sie gebraucht auffallend viel englische und französische Wörter“ (IuW, S. 115). Ihr Denken in verschiedenen Sprachen resultiert aus einer Notwendigkeit, da sie durch ihre Sängerkarriere um die Welt reist und mit vielen unterschiedlichen Dirigierenden zusammenarbeitet. „DOKTOR Einmal ist es / ein italienischer / einmal ein spanischer / einmal ein englischer / einmal ein deutscher Dirigent / lacht / VATER Sie hat sich zur Spezialistin / entwickelt / DOKTOR Spezialistin“ (IuW, S. 142). Das Untergehen des Untergehens ist in einer anderen Sprache als der Deutschen nicht auf diese Art und Weise möglich, da dieser Begriff zumindest in der Englischen und Französischen Übersetzung keine eindeutige Entsprechung findet. Nach Schopenhauer ist es zulässig zu sagen, dass wenn Wertheimer den Begriff in verschiedenen Sprachen zu denken vermocht hätte, sich der begriffliche Strick, mit dem er sich am philosophischen Baum erhängte, gelockert hätte, wie dies bei der Übersetzung des Romans *Der Untergeher* ins Englische *The Loser* (zurück übersetzt: *Der Verlierer*) schon ein wenig der Fall sein müsste, da das Deutsche *lose* mitschwingt und es nur ein *o* bräuchte um das Englische *loose*, das *lose* bedeutet, zu erreichen. *To turn someone loose* bedeutet jemanden freizulassen. Im Kontext der deutschen Sprache ergibt sich durch die nationalsozialistischen Anspielungen in *Der Untergeher* bei Bernhard logisch, dass der vernichtende Begriff und auch die Person *Untergeher*, der Jude Wertheimer nicht ohne die nationalsozialistische Geschichte gedacht werden kann.

7.5. Begriffsoperation: der tödliche Begriff *Untergeher*

Schopenhauer merkt an, dass viele Begriffe, wie beispielsweise Pflicht und Tugend, als gegebene Realitäten behandelt werden. „Ueber dieselben wird dann gar spitzfindig hin und her geredet, hingegen gar nie auf den Ursprung jener Begriffe, auf die Sache selbst, losgegangen.“ (WaWuV, S. 536) Diesen Fehler bei der Begriffsanalyse zu vermeiden, soll dieses Kapitel gerecht werden. In dem Begriff *Untergeher* steht das Gehen offensichtlich mit eingeschrieben. Wertheimer geht in seinen Wahnsinn hinein. „Durch pausenloses Gehen durch Wien hatte Wertheimer sich zu retten versucht [...] Tag und Nacht, bis zum Zusammenbruch.“ (Ug, S. 77-78) Der Begriff des Gehens

wurde aufgrund des Romans *Gehen* von Thomas Bernhard literaturwissenschaftlich einer genaueren Analyse unterzogen. Dieser Begriff entspricht semantisch weitgehend der in *Der Untergeher* dargestellten Gehweise: „wie ein ziel- und zweckloses Ritual um seiner selbst willen [sic!] geübt“¹⁵⁴. Dabei bespricht Jahnsen das Gehen als eine Möglichkeit sich durch ein in Aktivität Bleiben selbst nicht umzubringen¹⁵⁵. Das *unter*-gehen weitet diesen Begriff aus und grenzt ihn dabei negativ ein, da dem bei Wertheimer dargestellten in den Wahnsinn Eingehen ein *sich über körperliche Aktivität nicht mehr retten Können, wenn der Geist sich nicht rettet* implementiert ist. Dem Gehen, so weist Rieger hin, ist darüber hinaus Rhythmus, Wiederholung und Gleichförmigkeit eingeschrieben, Elemente, die Bernhards Poetik ebenfalls beinhaltet¹⁵⁶. Betrachten wir den Begriff *untergehen* im Duden¹⁵⁷, ein unregelmäßiges Verb (ein regelmäßiges semantisch nach Wertheimer), legt uns dies drei Verständnismöglichkeiten bereit: „1. Hinter dem Horizont verschwinden“ (Sonnenuntergang) „2. unter der Wasseroberfläche verschwinden und nicht mehr nach oben gelangen; versinken“, dabei nennt Duden das untergehende Schiff, als auch das Untergehen der Worte in Bravorufen. Für einen musikalischen Roman wäre der Applaus hier zu nennen. Das Untergehen ist hierbei als ein Nichtgehörtwerden angedacht. und 3. „zugrunde gehen; zerstört, vernichtet werden“ mit dem Beispiel des Weltunterganges. Während das Untergehen der Sonne positiver konnotiert ist, da diese in den meisten Fällen am nächsten Tag wieder aufgeht, bleiben Punkt 2 und 3. Im „Bach“ unterzugehen – der unter den Komponisten nicht als Bächlein wahrgenommen werden kann – darf ironisch verstanden werden, vermutlich ist tatsächlich nur ein metaphorisches Untergehen in oder mit dem Komponisten Bach möglich. Wird der Begriff *Untergeher* durch das Genie Gould mit dem selbst gefundenen, gegenteiligen Wort *Überflieger* konterkariert, ergeben sich folgende Interpretationen: Das Nomen bedeutet nach Duden treffend eine „männliche Person, die begabter, intelligenter, tüchtiger [*und* dadurch viel schneller erfolgreich] ist als der Durchschnitt“¹⁵⁸ und stammt ursprünglich von dem Verb „zu überfliegen“ ab, damals ein Übertreffen und Überwinden. Jedoch bietet das Verb in seinem temporären Verständnishorizont auch die folgenden Erschließungsmöglichkeiten an: 1.) „über jemanden oder etwas hinwegfliegen“ (hier nennt Duden als Beispiel die Alpen zu überfliegen) 2.) „mit den Augen

154 Jahnsen, Angeli: Thomas Bernhards *Gehen*. Gehende Künstler der Post-Minimal-Art. Gehende Rezipienten. In: Schöblier, Franziska / Ingeborg Villinger (Hg.): Politik und Medien bei Thomas Bernhard, Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 51-68, S. 56.

155 vgl. ebd., S. 57.

156 vgl. Rieger, Stefan: *Gehen*: Eine Verfehlung. Zur Physiologie der menschlichen Motorik bei Thomas Bernhard. In: Schöblier, Franziska / Ingeborg Villinger (Hg.): Politik und Medien bei Thomas Bernhard, Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 30-50, S. 30-31.

157 vgl. <https://www.duden.de/rechtschreibung/untergehen> (5.3.2023).

158 <https://www.duden.de/rechtschreibung/Ueberflieger> (5.3.2023).

schnell über etwas hingehen und dabei bestrebt sein, das Wesentliche zu erfassen“ (dies würde in dem Roman *Der Untergeher* musikalisch gesehen eine oberflächliche, sich nicht vertiefen wollende Konnotation bereitlegen, die von Bernhard sicher nicht angestrebt wird) und 3.) „rasch und fast unmerklich über ein Gesicht o. Ä. Hinweggehen“, als Beispiel „ein Lächeln, eine leichte Röte überflog ihr Gesicht“. Das Wort *Unterwandern*, das bei dem häufigen Gehen Wertheimers als Substitution auf den ersten Blick nicht unpassend scheint, trifft semantisch nicht oder zu wenig zu. Ein Wort, das ich in meinem alltäglichen Sprachgebrauch als positiv konnotiert sehe, da es ein Wege Finden in gegebenen sinnlosen Regeln enthält, um diese an eine intelligente Praxis anzupassen, wird nach Duden weitaus negativer verstanden und ist vielleicht einer unterwanderten Autorität entsprungen: „nach und nach unmerklich in etwas eindringen, um es zu zersetzen“¹⁵⁹. Dies würde auf Wertheimer nicht zutreffen, da er das Klaviervirtuosentum bzw. den Wunsch des Dazugehörens nicht „zersetzen“ oder positiv verändern kann.

In des Ich-Erzählers Abhandlung der Motive für Wertheimers Selbstmord spielt einerseits die Schwester eine Rolle, an die er sich „tödlich gewöhnt“ (Ug, S. 43) haben soll, aber auch die Tatsache, dass ihn „indirekt der *Begriff Horowitz*, wenn ihn auch tatsächlich Glenn vernichtet hat“ (Ug, S. 132). Horowitz, im klanglichen Spielraum Horrorwitz, Hör-o-witz; Orowitz nach h-Verlust mit Berücksichtigung Schopenhauers. *Oro* bedeutet im Spanischen und Italienischen¹⁶⁰ Gold. Als Affix wird im Deutschen *oro* (aus dem Griechischen) für Berg verwendet¹⁶¹. Die möglichen Übersetzungen sind „1. ὄρος (also óros, ohne Hauch vorne) "Berg" (und allerlei anderes), 2. ὀρός (also orós, ohne Hauch vorne, aber diesmal auf der letzten Silbe betont): "wässrige Flüssigkeit", "Molke" und 3. ὄρος (also hóros, mit Hauch): "Grenze", "Begrenzung", auch "Begriff" (und allerlei anderes)“¹⁶². Dass Horowitz damit aus poetischer Sicht der beste, um nicht zu sagen der einzig wahre Lehrer für die Goldbergvariationen Bachs ist, der diese und diesen Witz¹⁶³ sogar im Namen trägt, legt auch nahe, dass Wertheimer implizit in seinem Lehrer durch die Goldbergvariationen vernichtet wird.

159 <https://www.duden.de/rechtschreibung/unterwandern> (26.2.2023).

160 <https://dict.leo.org/spanisch-deutsch/oro>, <https://dict.leo.org/italienisch-deutsch/oro> (26.2.2023). In einer weiteren romanischen Sprache, dem Französischen, ist in *l'or* das Ohr durch akustische Äquivalenz enthalten: <https://dict.leo.org/franz%C3%B6sisch-deutsch/Gold> (26.2.2023).

161 Das digitale Wörterbuch der deutschen Sprache, <https://www.dwds.de/wb/oro->, <https://de.langenscheidt.com/griechisch-deutsch/%CF%8C%CF%81%CE%BF%CF%82> (23.01.2024).

162 Freundlicherweise erklärt von Uni-Prof. der Gräzistik Dr. Stefan Büttner mit Verweis auf das online-Lexikon <https://stephanus-tlg-uci-edu.uaccess.univie.ac.at/lsl/> (1.2.2024), der auch den Hinweis zu Zitat 164 beisteuerte.

163 In Witz ist etymologisch *Wissen* und *Bewusstsein* enthalten. <https://www.dwds.de/wb/etymwb/Witz> (2.1.2024).

Beim Nachdenken über die Motive des Selbstmordes Wertheimers stellt der Ich-Erzähler die beiden ehemaligen Klaviervirtuosenlaufbahnerstrebenden gegenüber: „Wertheimers Bösendorfer gegen Glenn Goulds Steinway, dachte ich, *Glenn Goulds Goldbergvariationen gegen Wertheimers Kunst der Fuge*, dachte ich.“ (Ug, S. 221) In „Glenn Goulds Goldbergvariationen“ wird dabei ein dreifaches, musikalisch tönendes Grinsen einer Alliteration in der Chatsprache *ggg* sichtbar, das sich in WkdF (Wertheimers Kunst der Fuge) nicht finden lässt; klangpoetisch ist Wertheimer Glenn unterlegen. Nicht klanglich, aber optisch findet sich diese Alliteration auch im „Genie Glenn Gould“ (Ug, S. 212). So wird auf Sprachebene poetisch das musikalische Scheitern Wertheimers im Kleinen dargebracht, während das große Ganze des Lebens betrachtend ein anderes Bild erkannt werden dürfte – hierzu später.

Das Erhängen Wertheimers auf dem von Gould zugeschriebenen Begriff *Untergeher* und auf einem Baum vor dem Haus seiner Schwester nimmt die Verständniswendung, sich an der eigenen Lebensphilosophie aufzuhängen und spiegelt dem meist in Aphorismen agierenden Zettelphilosophen Wertheimer seine ihm nicht gelingende pragmatische Wende. Da Bernhard den Tod Wertheimers mehrfach an Begriffen festmacht, wird das Sprichwort *sich auf einem Begriff aufhängen* vor die Augen der Lesenden geführt. So sich Wertheimer auch zu einem „falschen Zeitpunkt“ erhängt, da unnatürlich, so doch auf künstl(er)i(s)che Art und Weise auf einem natürlichen Baum. Wertheimer vollzieht sein Kunststück damit gegengleich zu Gould: in seiner Kunst stirbt Gould zu einem „für ihn richtigen Zeitpunkt“ (Wertheimer und dem Ich-Erzähler zufolge) ganz natürlich an einem Kunstgegenstand, dem Klavier. „Wertheimers Natur war der Natur Glenns vollkommen entgegengesetzt, dachte ich, er hatte eine sogenannte Kunstauffassung, Glenn Gould brauchte keine.“ (Ug, S. 125) Nach Schopenhauer wirkt in allen Menschen die gleiche Natur. Bei Bernhard wird die Natur in Übereinstimmung mit der alltäglichen Sprache als Wesenszüge der Menschen verstanden, deren natürliche Anlagen völlig andere Handlungsmöglichkeiten bereitlegen – ein logisches Argument eines Menschen, der das sich selbst und die anderen als Individuum Verstehen als Überlebenskonzept anbietet, etwas das Wertheimer laut dem Ich-Erzähler nie gelingt. „Wertheimer hatte diesen Rettungsanker, nämlich sich selbst als Einmaligkeit zu betrachten, niemals in Betracht ziehen können, dazu fehlten ihm alle Voraussetzungen. Jeder Mensch ist ein einmaliger Mensch und tatsächlich, für sich gesehen, das größte Kunstwerk aller Zeiten, so habe ich immer gedacht und denken dürfen, dachte ich.“ (Ug, S. 133-134) Der Anker ist ein interessantes Bild für einen „Untergeher“, der sich durch diesen nicht an der Wasseroberfläche halten könnte.

7.6. Gravititas: kulturelle, künstlerische und natürliche Schwerkraft

Nicht nur der Selbstmord als solches kann als künstlicher bzw. künstlerischer Akt ausgelegt werden, die Art und Weise sich auf einem Baum zu erhängen, legt mit Schopenhauer ebenfalls weitere künstlerische Interpretationsansätze bereit. Mit seinem Selbstmord führt Wertheimer den Lesenden die Macht der Schwerkraft vor Augen. Dieses künstlerisch-natürliche Veranschaulichen der Gravitation beschreibt Schopenhauer als den wesentlichen ästhetischen Charakter der Architektur, die dies mit Säulen und großen Massen bewerkstelligt. Säulen seien laut Schopenhauer nicht auf Nachahmung der Gestalt der Menschen oder Bäume zurückzuführen. Wertheimer, der erstarrt, als er das Genie Gould erkennt, erhält später mit seiner Schwerkraftsvorführung Säulencharakter. Auffallend bei Schopenhauer ist der öfter dargebrachte Vergleich der Architektur mit der Musik. So bespricht er die architektonischen Misstöne, vergleicht die Säulenordnung mit dem Generalbaß und erhält über beide das Urteil, dass sie keine nachahmenden Künste seien (vgl. WaWuV, S. 798-799). Wertheimer bleibt Zeit seines Lebens Nachahmer. Durch den Effekt der katastrophalen Wirkung auf den Körper gelingt es Wertheimer, die Macht und Gewalt der Schwerkraft mit viel geringeren Massen (dem eigenen Körpergewicht) vor Augen zu führen (vgl. WaWuV, S. 799). Schopenhauer spricht an einer weiteren Stelle in seinem Hauptwerk *gravititas*, die Schwerkraft in ihrer sprachlich-kulturellen Erscheinung erneut an:

Der feste, praktische Lebensernst, welchen die Römer als *gravititas* bezeichneten, setzt voraus, daß der Intellekt nicht den Dienst des Willens verlasse, um hinauszuschweifen zu Dem, was diesen nicht angeht: darum läßt er nicht jenes Auseinandertreten des Intellekts und des Willens zu, welches Bedingung des Genies ist. (WaWuV, S. 777-778)

Wertheimers Erhängen wenige Meter vor dem Haus seiner Schwester, das sie in ein lebenslanges Schuldgefühl stößt und von dem Ich-Erzähler und der Wirtin als unverzeihlich bewertet wird, lässt sich als sein nicht-Verlassen des Willens zur Rache verstehen, das sogar den Willen zum Leben verdrängt. Er lässt sich in einer Willenlosigkeit zum Leben und Furchtlosigkeit gegenüber dem Tod auch in einem Rachewillen verorten. Die Gedanken zur Schwerkraft führen uns darauf zurück, dass der Baum, den Gould mit Leichtigkeit und in Raserei beiseite schaffte, Wertheimer beiseite schafft, dessen Schwerkraft vor Augen führend, während das geflügelte Tier Gould metaphorisch die Schwerkraft überwindet und mit dem letzten Flügelschlag abhebt bzw. ablebt. Wertheimer, der sich mit seinem Flügel teilweise vereinigt und zu einem verrückten Huhn wird, das die Schwerkraft nicht oder nur sehr kurz überwinden kann, sucht – ein vorzüglicher Verweis auf Schopenhauer – bevor es zu seinem Ende kommt mit dem Komponisten Händel, den er fast bis zum bitteren Ende spielt, „Händel mit sich selbst“ (WaWuV, S. 757). In Schopenhauers Worten: „[...] indem jetzt der

Mensch gleichsam Händel mit sich selbst sucht, um sich todtzuschießen, wie Mancher es, zu gleichem Zweck, mit einem Andern macht: – sogar wird, zur Noth, ohne allen besondern Anlaß zum Selbstmord gegriffen.“ (WaWuV, S. 757) Der Flug wird bei Schopenhauer dem Genie zugeschrieben, während das Gehen – wie in dem Wort *Untergeher* – dem mathematischen¹⁶⁴ Kopf zukommt. „Wahrscheinlich macht das langsame, anhaltende Denken den mathematischen Kopf, die Schnelle des Denkens das Genie: dieses ist ein Flug, jenes ein sicheres Gehen auf festem Boden, Schritt vor Schritt.“ (WaWuV, S. 583)

Der Baum, auf dem sich der Untergeher aufhängt, erhält keine genauere Bestimmung. In Baum steht das buddhistische Aum, das ein Einswerden mit allem enthält. Eine philosophische Richtung, der Wertheimer und Schopenhauer zugeneigt sind. Sich nicht als Teil des Ganzen erkennen zu können, wird aus der Schopenhauerschen Perspektive problematisch. „[...] der Selbstmörder verneint nur das Individuum, nicht die Species [...]“ (WaWuV, S. 353). Eine Willensverweigerung wäre bspw. durch Askese möglich (WaWuV, S. 329). Dabei beschreibt Schopenhauer, dass sich durch eine völlige Loslösung und Überwindung des Egos die Täuschung des *principii individuationis* aufhebe. Der, dem dies gelingt, erkenne das Leid seines Nächsten als eigenes an (WaWuV, S. 331). Umgekehrt – zwischen den zwei philosophischen Polen Bernhards und des Ich-Erzählers angesiedelt – lässt sich bemerken, dass Wertheimer sich zwar nicht als einzigartig begreifen, sich jedoch auch nicht als Teil des Ganzen sehen kann und somit nicht von seinem Ego befreit ist. Diese Egoauflösung würde ihm vielleicht die Chance geben, den Erfolg Goulds auch als seinen eigenen zu werten und sich mit ihm zu freuen. Allerdings erwähnt Schopenhauer: „Denn die Verneinung hat ihr Wesen nicht darin, daß man die Leiden, sondern daß man die Genüsse des Lebens verabscheut.“ (WaWuV, S. 353) Der Selbstmörder gibt seinen Willen nicht auf, sondern vollziehe ein „Meisterstück der Maya“ (WaWuV, S. 353), durch das der Wille ungebrochen bleibe (vgl. WaWuV, S. 354). Wertheimer gelingt es, dem Triumph der Erkenntnis den Triumph der Empfindung entgegenzusetzen, der das grellste Abbild des Willens ist.

7.7. Künstlerische Unsterblichkeit eines Genies

Der Tod eines Genies überschreitet in *Der Untergeher* vermutlich auch deshalb das Begreifen, da ein Genie in seinen Werken weiter lebt. „Obwohl dieser Tod wie kein zweiter vorauszusehen gewesen war, eine Selbstverständlichkeit, so er. Wir begreifen ihn trotzdem nicht, wir verstehen ihn,

¹⁶⁴ Das Attribut *mathematisch* verwendet der Ich-Erzähler, als er von dem mathematischen Einatmen der Atlantikluft spricht.

begreifen ihn nicht.“ (Ug, S. 47-48). In diesem Zitat ist eine begriffliche Verstehenslinie angedeutet, die sich folgenderweise steigert: 1. davon zu hören (den Klang) 2. zu verstehen (das Wort / den Satz) 3. (das Unfassbare) zu begreifen (den Inhalt bzw. die einhergehende Emotion). Eine Interpretation als künstlerische Überwindung der natürlichen Sterblichkeit lässt auch weitere Interpretationen zu, bspw. dass das Genie in seiner künstlerischen Übermacht schon zuvor für Wertheimer geistig nie wegzudenken war. Wertheimer bemerkt, dass ihn Glenns Tod zutiefst getroffen habe (vgl. Ug, S. 47), er erträgt es nicht, das Genie überlebt zu haben (vgl. Ug, S. 33). Eine Welt ohne Gould konnte er sich nicht vorstellen. Das Ableben des Genies stellt, durch das Verlieren eines lebenden Virtuosen, die Klaviervirtuosenlaufbahn Wertheimers wieder als eine Möglichkeit in den Raum, mit der er schon zuvor nie ganz einen Abschluss finden konnte. Kolleritsch hingegen sieht die Studienfreunde Wertheimer und Gould beide als gescheitert an, sie stürben nur aus unterschiedlichen Gründen:

[...] der eine an Mangel an Authentizität, der andere in ihrer Konsequenz an der Kraftanstrengung durch den Mangel an Akzeptanzfähigkeit mit dem Wunsch auf den Lippen, Klaviermaschine zu werden, den Auraverlust zu totalisieren, um selbst nicht mehr in den Ring der Dialektik von Musik und Leben steigen zu müssen.¹⁶⁵

Hierbei wird das Wort *N i c h t a k z e p t i e r e r*, das der Ich-Erzähler Gould zuschreibt und Kolleritsch im Absatz danach erwähnt, äußert negativ ausgelegt. Ein Wort, das ich persönlich als von Bernhard positiv konnotiert wahrnehme. Sein Nichtakzeptieren gibt Gould überhaupt erst die Möglichkeit zu diesem Genie zu werden. Das Sterben auf den Schlag, ein völliges (vielleicht tatsächliches) zur „Eins“ Werden (je nach Taktart auch ein 2, 3 oder 4, 5, 6-Werden) in einer Welt, in der das Leben sich von Musik nicht unterscheiden lässt, wo Leben Musik ist, in der daher die Dialektik zwischen Musik und Leben an sich aufgehoben ist, da dies der künstlerisch-musikalischen Realität weitgehend entspricht: eine völlige egoauflösende Hingabe an die Musik, die die große Liebe ist. Aus Kolleritschs Sicht liest sich Goulds Sterben als Scheitern, aus des Ich-Erzählers Sicht als Siegen. Der Roman selbst etabliert durch seine Form eine eigene Interpretation, die im Kapitel „Was ist das Leben?“ Beantwortung findet.

Als Genie hätte Gould um seine Vergänglichkeit durch seine Werke weniger zu fürchten als Wertheimer. Zur Radikalität eines Klaviervirtuosen, wie Gould, zählt allerdings auch die „radikale Furchtlosigkeit“ (Ug, S. 147). Wertheimer, der Ängstliche, fürchtet sich vor der Unvergänglichkeit seiner Werke und den Folgen ihres Überdauerns. Bevor sich Wertheimer umbringt, verbrennt er sein

165 Kolleritsch, Otto: Die Musik, das Leben und der Irrtum. In: Kolleritsch, Otto (Hg.): Die Musik, das Leben und der Irrtum. Thomas Bernhard und die Musik. Wien/Graz: Universal Edition 2000, S. 14.

gesamtes Zettelwerk und kündigt damit sein Verschwinden für die Nachwelt an. Um fünf Uhr in der Früh schleppt er tausende Gedankenniederschriften zu ihrer Beseitigung. „[...] ganze Haufen von Zetteln im sogenannten unteren Ofen, also im Speisezimmerofen, verbrannt [...]“ (Ug, S. 242) Im unteren Ofen gehen seine Werke unter und entfalten dabei – ohne deswegen verbrannt zu werden – ein letztes wärmendes Knistern. Nach Schopenhauer allerdings ein überflüssiger Akt, der – in sonstiger Bewunderung Kants – dessen Rechtslehre und die Nichtnotwendigkeit ihrer Polemisierung anspricht, da solche Werke gewöhnlichen Geistesursprungs „an ihrer eigenen Schwäche natürlichen Todes sterben“ (WaWuV, S. 460). Ein Verbrennen ist entbehrlich, da sich nur das Währende durchsetzen kann, so dient das Verbrennen vor allem dem vorzeitigen völligen Verschwinden, um sich nicht vor der Nachwelt lächerlich zu machen. Wertheimer entzieht sich dabei seinem zweiten Tod nach seinem Tod, denn der Ich-Erzähler beschreibt: „Wir beuten den Nachlaß aus, um den, der ihn uns hinterlassen hat, noch mehr zu vernichten, den Toten noch mehr zu töten und hat er uns nicht den entsprechenden Vernichtungsnachlaß hinterlassen, erfinden wir einen solchen [...]“ (Ug, S. 80). Wertheimer nimmt den Hinterbliebenen weitgehend die Möglichkeit, ihn an geschriebenen Aussprüchen und sprachlichen Ungenauigkeiten festzunageln. Es bleibt den Zurückgebliebenen nur mehr ihre Erinnerung oder das Erfinden.

7.8. Wertung des Selbstmordes bei Bernhard und Schopenhauer

Jurdzinski beschreibt den wesentlichen Unterschied der Betrachtungsweise Schopenhauers und Bernhards in der Frage nach der Wertung des Selbstmordes: Schopenhauer lehnte ihn moralisch ab, bei Thomas Bernhard sei eine solche Ablehnung nicht zu finden¹⁶⁶. Huber differenziert noch weiter und sieht gerade in der Zurückweisung der gesellschaftlichen Verurteilung des Selbstmords eine Übereinstimmung von Schopenhauer und Bernhard, da Schopenhauer diesen zwar einerseits moralisch ablehnt¹⁶⁷, allerdings in weiterer Folge vor allem das Christentum als sich im Irrtum befindend kritisiert, da es Selbstmord als Verbrechen zu stempeln sucht (vgl. WaWuV, S. 336)¹⁶⁸. Schopenhauer weist nach Huber damit Differenzen und Übereinstimmungen mit Bernhards Darstellungen auf. Bernhard sollte zwar nicht mit seinem Werk gleichgesetzt werden, denn *Der Untergeher* ist vielstimmig, dennoch lässt sich – hier bin ich bei Huber – oft eine gewisse Haltung des Autors herauslesen oder zumindest vermuten. Sich umzubringen setzt der Ich-Erzähler mit

166 vgl. Jurdzinski, Gerald: Leiden an der „Natur“. Thomas Bernhards metaphysische Weltdeutung im Spiegel der Philosophie Schopenhauers, Frankfurt am Main: Peter Lang 1984, S. 162.

167 Das eigentliche Ziel ist die Aufhebung des *principii individuationis*: Sich nicht mehr als Einzelnes zu begreifen, sondern auch den Schmerz des anderen als eigenen wahrnehmen zu können, womit sich das Leiden relativiert.

168 vgl. Huber, Martin: Thomas Bernhards philosophisches Lachprogramm. Zur Schopenhauer Aufnahme im Werk Thomas Bernhards. Wien: WUV-Universitätsverlag 1992, S. 72.

Wahnsinn gleich (vgl. Ug, S. 178) und er kritisiert besonders die Ortswahl, durch den Wertheimer seine Schwester bewusst schädigt. Durch den Roman Bernhards wird die vorhergehende Selbstverurteilung des Selbstmörders Wertheimer und seine Resonanz mit dem sprachlich häufig Abgelehnten ins Bewusstsein gerufen. Die subjektive Sicht des Selbstmörders wird relevant. Erst im Einzelfall und durch das betrachtende Subjekt entscheidet sich, wie viel und ob dem Selbstmörder Mitgefühl zukommt. Die jüdische Vergangenheit, die immer wieder nebenbei an- und durchklingt, hebt die Bedeutung Wertheimers Selbsttötungsentschlusses auf eine weitere Ebene. In dieser Vielschichtigkeit, ohne in ein Klischee abzudriften, führt der Einzelfall Wertheimers die Komplexität eines Schicksals vor Augen, das in allgemeiner Betrachtung undifferenzierter unterginge. Die Philosophie funktioniert ohne den Einzelfall zu kennen, der literarische Einzelfall ist jedoch in der Lage die Betrachtungsweise mit einer komplexeren Weltsicht zu verknüpfen, zu vermenschlichen und zu emotionalisieren. Dem Ich-Erzähler nach ist Selbstmord ein faszinierender, künstlerisch gelungener negativer Wahnsinn, verglichen mit Schopenhauer klingt besonders durch das schaulustige Begaffen der Aufgeplatzten in *Der Untergeher* die Sensationsgeilheit, Faszination, Schaulust mehr durch. Somit lässt sich Huber zumindest zu einem Teil zustimmen: Gemeinsam ist den Werken der Gedanke *Gut ist Selbstmord nicht, aber verständlich*.

8. Kunst und Isolation

8.1. Rückzug in die Natur: Kunst und Einsamkeit

In der intellektuell überlegenen, der aristokratischen Natur und den Genies aller Bereiche ist nach Schopenhauer eine sich etablierende Einsamkeit enthalten. Der Philosoph Schopenhauer, der sich selbst als isoliert durch einen erkorenen Geist sah, bekommt in *Der Untergeher* durch den Ich-Erzähler eine Einzelzelle zugewiesen.

Unsere Bibliotheken sind sozusagen Strafanstalten, in welche wir unsere Geistesgrößen eingesperrt haben, Kant naturgemäß in eine Einzelzelle wie Nietzsche, wie Schopenhauer, wie Pascal, wie Voltaire, wie Montaigne, alle ganz großen in Einzelzellen, alle anderen in Massenzellen, aber alle für immer und ewig, mein Lieber, für alle Zeit und in die Unendlichkeit hinein, das ist die Wahrheit. (Ug, S. 98)

Die künstlerische Einsamkeit wird in beiden Werken Bernhards beschrieben. Sie wird im Zurückziehen der Klaviervirtuosen auf das Land, um ausgiebig üben zu können, tragend. Ein Rückzug in die Natur, der dem Ich-Erzähler nur durch die Kunst gelungen ist, denn sobald er das Klavier abgestoßen hatte, war ihm jenes Haus am Land, indem das Klavier stand, nicht mehr aufsuchbar, wurde zur Last.

[...] die Abstoßung meines Steinway, [...] das auslösende Moment für die weitere Unmöglichkeit, es in Desselbrunn auszuhalten. Ich konnte auf einmal die Desselbrunner Luft nicht mehr einatmen und die Mauern

in Desselbrunn machten mich krank und die Zimmer drohten mich zu ersticken, man denke, diese großen Zimmer, diese Neunmalsechsmeter- oder Achtmalachtmeterzimmer, dachte ich. (Ug, S. 104)

Mit 8 x 8 spielt er weniger auf die Unendlichkeit an, implementiert wahrscheinlicher ein HH, das für „*Heil Hitler*“ steht und die nationalsozialistische Vergangenheit Desselbrunns¹⁶⁹ wortwörtlich in den Raum stellt. Das Haus, das sich die drei Klaviervirtuosen für die Studiendauer bei Horowitz gemietet hatten, wäre – dies lässt sich dem logischen Strang Bernhards nach vermuten bzw. voraussagen – für das Triumvirat geistig ebenfalls viel weniger erträglich gewesen, so sie ohne Kommilitonen dort gewesen wären und wenn nicht die Statuen des Nazibildhauers für die Musik als akustische Zerstreuung wirken hätten können, da nicht nur die architektonisch auffallende Raumhöhe, sondern auch alles in ihnen Enthaltene akustisch, von der Musik her gedacht wird (vgl. Ug, 112).

Schmidt-Dengler spricht von einer „radikalen Einsamkeit“¹⁷⁰ der Virtuosen, insbesondere bei Gould, der die in Studienjahren praktizierte Abschottungsstrategie beibehält, als er sich ein Haus im Wald zulegt, um sich dort zu perfektionieren. „Isolation ist notwendig, eine unabdingbare Voraussetzung künstlerischer Tätigkeit; je intensiver die Isolation, umso intensiver die Kunst – so zumindest lautet der idealistische und die Gemeinschaft zerstörende Anspruch, der im Verhalten Goulds zur Evidenz kommt.“¹⁷¹ Kazdin sieht den Rückzug aus der Konzerttätigkeit als Teil der Kontroll- und Perfektionssucht des realen Gould, denn der live-Auftritt, der durch das unvorhersehbare Element gekennzeichnet ist und die damit einhergehenden Interpretationsabweichungen und etwaigen Verspielungen entziehen sich völlig der Kontrolle des Virtuosen¹⁷².

Bei der Koloratursopranistin wird ein Rückzug in die Berge ein letztes rettendes Ausbrechen aus der Kunstmaschinerie. Natur und Kunst gleichen einander aus. Zuvor vermeinen Vater und Doktor in *Der Ignorant und der Wahnsinnige* mit steigender Tendenz eine Abschottung der Sängerin zu vermerken: Sie mischt sich unter das Vogelgezwitscher im Park oder sperrt sich in ihrem Zimmer

169 Um das sprachspielerische Element nicht zu vernachlässigen, sei hier der Ortsname Desselbrunn mit Chur verglichen. Desselbrunn, im Bezirk Vöcklabruck, Oberösterreich gelegen, mit den Anfangsbuchstaben DE und so die bei Schopenhauersche erwähnte, unerwünschte Doppelkonsonantenkürzung radikal durchgeführt wird, ein D-Esel-brun.

170 vgl. Schmidt-Dengler, Wendelin: Der Verrammelungsfanatiker. In: Janke, Pia / Dürhammer, Ilja (Hg.): Der „Heimatdichter“ Thomas Bernhard. Wien: Holzhausen 1999, S. 157-167, S. 159.

171 Ebd., S. 159.

172 vgl. Kazdin, Andrew: Glenn Gould. Ein Porträt. Zürich: Schweizer Verlagshaus 1990, S. 90.

ein (vgl. IuW, S. 95). Auch der Doktor attestiert den sich vom Menschsein entfernenden Künstlergeschöpfen eine in den Vordergrund tretende Einsamkeit und erhöhte Selbstbezogenheit.

ein solcher zu einem vollkommen künstlerischen / Geschöpf gewordener Mensch / der ja kein Mensch mehr ist / kann von einem bestimmten Zeitpunkt an / überhaupt niemanden mehr / außer sich selbst / sehen / nur sich selbst / es gibt nichts mehr / außer mir / sagt sich ein solches Geschöpf / dann / wenn es sich vollkommen abschließt / und abgeschlossen hat / getrennt hat / für sich ist endgültig (IuW, S. 92)

Abschließen kann als Perfektionieren, aber auch als sich von den anderen Wegschließen, Ausschließen, als eine Unmöglichkeit Dazuzugehören gelesen werden. Positiver klingt die Selbständigkeit an: Sie soll sich als „künstlerisches Geschöpf“ (IuW, S. 92) völlig selbstständig gemacht haben. In *Der Untergeher* erwähnt der Ich-Erzähler, dass Wertheimer und er diese „Abgeschlossenheit“ (Ug, S. 168) – hier bezieht er sich auf das in die Natur Zurückziehen – lange (20 Jahre schaffte es Wertheimer) aushalten würden, bis sie sich Gesellschaft suchen müssen. Bei Wertheimer führte letztendlich die übermäßige Gesellschaft in seinen Tod. Er isolierte sich schon zu Studienzeiten, blieb in beleidigtem Zustand öfter alleine und wurde von seinen Klavierkollegen als „Der Gekränkte“ bezeichnet (vgl. Ug, S. 45). Der Ich-Erzähler beschreibt, dass Wertheimer jahrelang vor sich hin gespielt habe und nichts anderes als musikalische Gekränktheit zu Stande gebracht habe (vgl. Ug, S. 155). Wertheimer fehlten dem Ich-Erzähler nach immer die Voraussetzungen für eine Virtuosenkarriere, da ein Alleinseinkönnen, um sich zu vertiefen, dafür notwendig ist: „[...] daß Wertheimer immer vom Alleinsein geredet hat, ohne tatsächlich allein sein zu können, er war kein *Alleinmensch*, dachte ich [...]“ (Ug, S. 231) Zu dieser Erkenntnis gelangt der Ich-Erzähler im Laufe seiner Betrachtungen. Zu Beginn des Romans bespricht er noch den Wunsch der drei Klaviervirtuosen, sich „zu verrammeln“: „Er habe sich in seinem Haus verrammelt. Auf lebenslänglich. Den Wunsch nach Verrammelung haben wir drei lebenslänglich immer gehabt. Alle drei waren wir die geborenen Verrammelungsfanatiker. Glenn aber hatte seinen Verrammelungsfanatizismus am weitesten vorangetrieben.“ (Ug, S. 27) Über die Weltsicht des Ich-Erzählers wirkt dieser Verrammelungswunsch durch das Wort „lebenslänglich“ wie ein Gefängnis. Auch Wertheimer beschreibt alle Orte zwischen denen er hin- und herpendelt als Nest und Käfig, in die er in seiner Kükenmetaphorik lebenslänglich hinein- und hinausschlüpfe (vgl. Ug, S. 56). Hierin klingt Wertheimers geistige Gefangenschaft an. Gould wird in *Der Untergeher* nicht theatralisiert, sondern wie sein Original isoliert. *Der Untergeher* stellt damit ein kontrastives Werk zu dem Theaterstück *Der Ignorant und der Wahnsinnige* dar, das mit einer Oper im Theaterstück sogar doppelte Theatralik aufweist¹⁷³. Das sich aus dem konzertanten Darbringen seiner Werke

173 Revers, Peter: „Klavierradikalismus“: Thomas Bernhard, Glenn Gould und das Problem der Virtuosität. In: Kolleritsch, Otto (Hg.): Die Musik, das Leben und der Irrtum. Thomas Bernhard und die Musik. Wien/Graz: Universal

Zurückziehen Goulds vollzog der nicht-literarische Gould nach Revers aus folgendem Grund: „[...] die für viele Künstler so wesentliche spirituelle Kommunikation zwischen Ausführendem und Zuhörern war für ihn gleichbedeutend mit einer Störung des totalen, von allen äußerlichen Einflüssen freien künstlerischen Ausdrucks.“¹⁷⁴ Er brauchte sein Publikum nicht, vielmehr störte es ihn in der Kunst das Höchste, den Selbstverlust zu erreichen. Dabei beschrieb Gould, dass das Zurückziehen ein Anspruch sei, den die Kunst an ihn stellt. Beim poetischen Gould Bernhards zeigt das nicht mehr mit Menschen Zusammensein Auswirkungen auf das Sozialverhalten: „Wie Glenn, duldete auch Wertheimer keine Menschen um sich. So wurde er mit der Zeit unerträglich.“ (Ug, S. 42) Revers beschreibt, dass sich das als asozial Interpretierte aus Goulds Freiheit der eigenen künstlerischen Vision ergibt, die sich einer gesellschaftlichen Verpflichtung nicht unterordnet. Der reale Gould beschrieb sich selbst als nicht-aszial, denn die Selbstdisziplin sich von der Gesellschaft abzutrennen, sei für sein künstlerisches Schaffen zwingend notwendig¹⁷⁵. Bei Bernhard wird ihm der Rückzug als Menschenhass ausgelegt. Dass das Publikum ihn daran hindere, sich zu perfektionieren, führt poetisch zur Publikumsverachtung. In der Verabscheuung, die auf dieses verwandt wird, liegt wortwörtlich die Scheu vor diesem.

Er war der einzige weltbedeutende Klaviervirtuose, der sein Publikum verabscheute und sich auch von diesem verabscheuten Publikum tatsächlich und endgültig zurückgezogen hat. Er brauchte es nicht. Er kaufte sich das Haus im Wald und richtete sich in diesem Haus ein und perfektionierte sich. (Ug, S. 35)

Die Isolation, die Schmidt-Dengler als radikal bewertet¹⁷⁶, kann nach Revers als radikales ästhetisches Konzept verstanden werden; eine Kunstausübung, die sich den Konventionen völlig entzieht, sich von allen Zwängen – insbesondere den gesellschaftlichen – absondert und befreit, um die Musik durch einen radikal vergeistigenden Zugang zum Klaviervirtuosentum neu entstehen zu lassen¹⁷⁷. So kamen auch einige eigenwillige Interpretationen des realen Goulds zustande, die sich mit der ursprünglichen Komponistenintention nur schwer in Verbindung bringen ließen. Bei Bernhard wird dies nicht gesondert angesprochen, da die Interpretationen Goulds in ihrer Unvergleichlichkeit präsent gehalten werden, somit nicht mit anderen Interpretationen kontrastiert werden. Bekannt ist poetisch nur, dass die Goldberg-Variationen in Goulds interpretatorischer Genialität seine Mitstudierenden überaus betroffen machten, überwältigten.

Edition 2000, S. 140-152, S. 144-145.

174 Ebd., S. 147.

175 vgl. ebd., S. 147.

176 vgl. Schmidt-Dengler, Wendelin: Der Verrammelungsfanatiker. In: Janke, Pia / Dürhammer, Ilja (Hg.): Der „Heimatlidhter“ Thomas Bernhard. Wien: Holzhausen 1999, S. 157-167, S. 159.

177 vgl. Revers, Peter: „Klavierradikalismus“: Thomas Bernhard, Glenn Gould und das Problem der Virtuosität. In: Kolleritsch, Otto (Hg.): Die Musik, das Leben und der Irrtum. Thomas Bernhard und die Musik. Wien/Graz: Universal Edition 2000, S. 140-152, S. 148-149.

8.2. Heimat in der Kunst

Kunst wird in den späteren Werken Thomas Bernhards als Heimat gedacht. Diese Denkweise ist mit der Einstellung des Autors zu seiner Kunst konform¹⁷⁸.

Das „Zuhause“, das diese Figuren anstreben, ist jedoch kein geographisch festzumachender Raum, sondern ein Geistes-Ort. [...] nicht in der von der endgültigen Auslöschung bedrohten Natur suchen diese Geistesmenschen ihre Heimat, sondern in der Kunst, im Philosophieren über Geistesprodukte. Vor allem ist es die Musik [...] ¹⁷⁹

Hierfür dient ebenfalls das Beispiel des Klaviers, durch das das Haus am Land des Ich-Erzählers erst erträglich wird. Durch die Musik verlagert sich die Aufmerksamkeit von Raum und Unglück des Klavierspielenden weg, lässt ihn in der Musik verschwinden oder auch umgekehrt: den Raum gibt es nur für die Kunst. Die Beschäftigung mit dem Instrument trägt hier, im Gegensatz zu der meist expliziten Gleichsetzung von Kunst und Krankheit, zur Erhaltung der psychischen Gesundheit, zur Wahnsinnsprophylaxe bei. Da der Flügel nicht mehr da ist, wird der Ich-Erzähler plötzlich zu allen Menschen in diesem Ort ungerecht (vgl. Ug, S. 104).

Ich verrammelte mich in meinem Arbeitszimmer und starrte zum Fenster hinaus, ohne etwas anderes, als mein eigenes Unglück zu sehen. Ich lief ins Freie und beschimpfte jeden. Ich rannte in den Wald und hockte mich erschöpft unter einen Baum. Um nicht tatsächlich wahnsinnig zu werden, kehrte ich Desselbrunn den Rücken [...] (Ug, S. 105)

Kunst als Heimat jedoch zerstöre ihre Angehörigen, insbesondere die des Virtuosen. Das Virtuosität wird hierbei als Vernichtungsakt aufgefasst, da nicht nur ein Auslöschung der in Beziehung zu den Virtuosen Stehenden, sondern letztendlich eine Auslöschung von sich selbst folgt. „Die neue, die andere „Heimat“, die sie suchten, ist es also letztlich, die dann zurückschlägt und sie und alles andere mit ihnen zermalmt.“¹⁸⁰ Die Musik ist ein Krankheitsweg. Gould spricht von seiner Lungenkrankheit wie von seiner zweiten Kunst. Eine Krankheit, die alle zur gleichen Zeit hatten und immer gehabt haben sollen, so der Ich-Erzähler (vgl. Ug, S. 10). Der Ich-Erzähler beschreibt, dass die Wirtin, die ebenfalls diese Krankheit hatte, und er in der Lage gewesen waren diese Lungenkrankheit aus sich selbst mit ihrer Lebenswillenskraft hinauszudrängen, „zu liquidieren“ (vgl. Ug, S. 190). Im Husten der Sängerin in *Der Ignorant und der Wahnsinnige* gegen Ende des Stückes macht sich ebenfalls eine Krankheit bemerkbar. Kunst und Krankheit befinden sich in beiden Werken in der Begriffslogik des *Angehens* gegen die Natur, das folglich – die Widernatürlichkeit beinhaltend – den Körper schädigt. Dies steht im Gegensatz zu dem Naturbegriff

178 vgl. Kathrein, Karin: Die Kunst als Heimat. Der Künstler in Thomas Bernhards dramatischem Werk. Eine Geschichte des Scheiterns. In: Janke, Pia / Dürhammer, Ilja (Hg.): Der „Heimatchdichter“ Thomas Bernhard. Wien: Holzhausen 1999, S. 133-141, S. 134.

179 Janke, Pia / Dürhammer, Ilja: Die Musik, das Leben und der Irrtum. Thomas Bernhard und die Musik. Wien/Graz: Universal Edition 2000, S. 155.

180 Ebda, S. 155.

in bspw. den Werken *Frost*, der Erzählung *Das Verbrechen eines Innsbrucker Kaufmannssohns*, *Der Atem* und *Die Jagdgesellschaft*, die Jurdzinski analysierte, in denen der Natur die zerstörerische und krankmachende¹⁸¹ Kraft zugeschrieben wird, die als Todeskrankheit gewertet wird. Das Leben sei ein stetiges Sterben, führt Huber unter anderem in Betrachtung von *Atem* aus und sieht eine Übereinstimmung mit Schopenhauer¹⁸². Allein bei Gould scheint diese vernichtende Kraft der Natur ebenfalls zum Ausdruck gebracht. Die zuvor genannten Werke analysierend, beschreibt Jurdzinski:

Bernhards ausdrückliche Bezugsetzung von Krankheit und Natur läßt erkennbar werden, daß er – und das wird in allen seinen Büchern deutlich – das Ausgeliefertsein als unumstößliches Attribut des Menschlichen überhaupt betrachtet und im Begriff der Natur jene Gesetzmäßigkeit verankert sieht, die alles Dasein unaufhaltsam dem Untergang zuführt.¹⁸³

Im folgenden Gedanken Schopenhauers Musikphilosophie liegt ein positiverer, musiktherapeutisch anmutender Ansatz, der bei Thomas Bernhard besonders in Betrachtung der professionellen Musiker*innen in eine völlig andere Richtung gelenkt wird.

Weil die Musik nicht, gleich allen andern Künsten, die Ideen, oder Stufen der Objektivation des Willens, sondern unmittelbar den Willen selbst darstellt; so ist hieraus auch erklärlich, daß sie auf den Willen, d.i. die Gefühle, Leidenschaften und Affekte des Hörers, unmittelbar einwirkt, so daß sie dieselben schnell erhöht oder auch umstimmt. (WaWuV, S. 827)

Umstimmen kann in *Der Untergeher* als Weg des Scheiterns an der Klaviervirtuosenaufbahn beim Ich-Erzähler, jedoch damit auch am Leben bei Wertheimer verstanden werden, Erhöhen führt in einen wahnsinnigen, musikalischen Höhepunkt, somit wieder in eine Ausweglosigkeit hinein. „War der eine – Glenn Gould – wahnsinnig oben, so der andere – Wertheimer – wahnsinnig unten [...]“¹⁸⁴ Der Ich-Erzähler würde Gould nicht als wahnsinnig bezeichnen (vgl. Ug, S. 44). Schopenhauer sieht allerdings eine Ähnlichkeit des Genies mit einem Wahnsinnigen (vgl. WaWuV, S. 779).

181 vgl. Jurdzinski, Gerald: Leiden an der „Natur“. Thomas Bernhards metaphysische Weltdeutung im Spiegel der Philosophie Schopenhauers, Frankfurt am Main: Peter Lang 1984, S. 35-37.

182 vgl. Huber, Martin: Thomas Bernhards philosophisches Lachprogramm. Zur Schopenhauer Aufnahme im Werk Thomas Bernhards. Wien: WUV-Universitätsverlag 1992, S. 81, 82.

183 Jurdzinski, Gerald: Leiden an der „Natur“. Thomas Bernhards metaphysische Weltdeutung im Spiegel der Philosophie Schopenhauers, Frankfurt am Main: Peter Lang 1984, S. 37.

184 vgl. Wagner, Manfred: Außenseitertum, Exzentrik und Wahnsinn im Werk Thomas Bernhards. In: Janke, Pia / Dürhammer, Ilja (Hg.): Der „Heimatchdichter“ Thomas Bernhard. Wien: Holzhausen 1999, S. 69-80, S. 77.

9. Einfluss der Natur

9.1. Einfluss des Klimas auf die Menschen (und ihre Kunst)

In dem Roman *Der Untergeher* wird der Einfluss des Klimas gleich anfangs explizit besprochen: „Die Salzburger waren immer fürchterlich, wie ihr Klima und komme ich heute in diese Stadt, bestätigt sich nicht nur mein Urteil, es ist alles noch viel fürchterlicher.“ (Ug, S. 18) Dabei erklärt der Ich-Erzähler jene für den Stumpfsinn anfällige, „gemütskranke Menschen“, die „mit der Zeit böseartig werden“ (Ug, S. 19) durch das Voralpenklima; das Gebirge steht *natürlich* in dem Kontext der Goldbergvariationen. Alles sich von den Salzburgern Unterscheidende werde durch ihren Vorgebirgsstumpfsinn abgetötet (vgl. Ug, S. 20). Salzburg sei dem Üben allerdings gegenüber äußerst zugewandt, denn der ihm freundlich gesinnte Studienort nimmt den Übenden einen Großteil der Konzentration auf das Studium, der ihm feindlich gesinnte ermöglicht hundertprozentiges Studieren, da man sich auf dieses konzentrieren muss, um nicht zu verzweifeln. Insofern ist Salzburg, wie alle anderen sogenannten schönen Städte, für ein Studium absolut zu empfehlen, allerdings nur für einen starken Charakter, ein schwacher gehe unweigerlich in kürzester Zeit zugrunde (vgl. Ug, S. 18-19). Für die Virtuosen wird das Kunststudium, aufgrund der klimatischen Bedingungen, der schwierigen Luftfeuchtigkeitsverhältnisse der Wände, die den Instrumenten und ihren Pianisten zusetzen, erst am Land möglich (vgl. Ug, S. 17). Gould, der drei Tage lang von jenem oberflächlichen Charme der Stadt begeistert gewesen war, äußert nach wenigen Tagen die Vorstellung des hier Heranwachsens als einen **Alptraum**. „Dieses Klima und diese Mauern töten die Sensibilität ab, sagte er.“ (Ug, S. 20) Die Altstadt, aus der sie flüchten, beschreibt der Ich-Erzähler als lähmend mit einer nicht einzuatmenden Luft, als ein „[...] stumpfsinniges Provinznest mit dummen Menschen und kalten Mauern.“ (Ug, S. 18)

Die Natur der Wirtin wird von dem seinen Willen und diesem widersprechende Vernunft bemerkenden Ich-Erzähler als sexuell aufgeladen gesehen: „[...] die widerwärtige, abstoßende und gleichzeitig anziehende Natur, die ihre Bluse bis zum Bauch herunter offen hatte.“ (Ug, S. 164) Die Wirtin wird als von der Natur, die hier alles beherrscht, zerstörten Menschen beschrieben.

Und werden, wie sie hier alle sind, ich brauche ja nur die Wirtin anschauen, diesen vollkommen von der Natur, die hier alles beherrscht, zerstörten Menschen, der aus seiner Gemeinheit und Niederträchtigkeit nicht mehr herauskommt, dachte ich. In dieser böseartigen Landschaft wäre ich eingegangen. (Ug, S. 187)

Die böseartige Landschaft bezieht sich, sofern das 23 Seiten zuvor geschehene Blusenaufknöpfen in Erinnerung bleibt, (auch) auf ihr Dekolleté. Die Schwester Wertheimers wird von ihrem Bruder dazu gezwungen, die natürliche Kälte, die sich dadurch in ihrem Bruder spiegelt, auszuhalten.

Einerseits, wenn er sie in der Nacht traktiert, ihm im kalten Zimmer Harmonium vorzuspielen (vgl. Ug, S. 228) und insbesondere dann, wenn eine Verbindung zum Nationalsozialismus besteht, die meist auch durch die enthaltene Zahl Acht angedeutet ist. Sie darf keine *Tracht* tragen (vgl. Ug, S. 229) und nicht in die Kirche zur *Abendandacht* (vgl. Ug, S. 233). Huber fasst dies pointiert zusammen: „Thomas Bernhards Universalgleichung Katholizismus = Nationalismus [...]“¹⁸⁵.

In *Der Ignorant und der Wahnsinnige* wird das Klima auf die Gesangskunst, insbesondere auf ihre Stimme bezogen. Die Sängerin sang schon an den bekanntesten Opernhäusern international, die unterschiedlichen klimatischen Bedingungen bargen unterschiedlich große Herausforderungen.

Die Schwierigkeit unter ganz anderen Verhältnissen / immer exakt zu singen / die gleiche Partie / exakt zu singen / DOKTOR Temperaturschwankungen / Bewusstseinschwankungen / natürlich KÖNIGIN Bei kaltem Wetter / anstrengender / oder nicht so anstrengend / wie bei warmem / in Paris anstrengender / als in Buenos Aires / oder umgekehrt (IuW, S. 141-142)

Ob Wärme oder Kälte beim Singen anstrengender ist, hängt von dem Ausmaß der Hitze und der Kälte ab und wird nicht eindeutig geklärt. Dass für eine Sängerin die Luft eine wesentliche Komponente darstellt, ist in dem Städtenamen Buenos Aires enthalten, der durch den vorherigen Kälte-Wärme Vergleich Paris als Gegenteil gegenübergestellt wird, das somit in den Bereich der stickigeren Luft, der Autoabgase fällt. Das Isolieren der Organe, das in der Rede des Doktors in *Der Ignorant und der Wahnsinnige* geschieht und die Notwendigkeit der Künstlerin ihren Organismus von der Natur zu isolieren und zur Maschine zu werden, bespricht Raban Menke als parallelläufig. Erst dieser Isolationsakt ermögliche der Sängerin, ihren Organismus von den Natureinflüssen zu befreien, wodurch eine exakte Wiederholung einer Koloratur in wechselnden Verhältnissen möglich wird¹⁸⁶. Die Kunst ist es, gleich wie die äußeren Verhältnisse, die Natur auf sie einwirkt, eine davon unbeeindruckte gesangliche und schauspielerische Darbietung auf die Bühne zu zaubern. Als Königin der Nacht – wie in ihrem Namen angedeutet – lernte sie die Natur zu beherrschen. „VATER Meine Tochter / beherrscht / die Schwankungen / in der Natur“ (IuW, S. 142) Dieser Satz lässt sich nicht nur auf die klimatischen Bedingungen bezogen verstehen, sondern auch auf die menschlichen Naturen, die sie umgeben, die Bühnenpartner, an die sie sich anpassen muss, auf die sie ebenfalls keinen Einfluss hat: „[...] eine Unachtsamkeit / lächerlichster Natur / eine Unaufmerksamkeit des Partners / und alles fällt auseinander“ (IuW, S. 142).

185 Huber, Martin: Thomas Bernhards philosophisches Lachprogramm. Zur Schopenhauer Aufnahme im Werk Thomas Bernhards. Wien: WUV-Universitätsverlag 1992, S. 45.

186 vgl. Menke, Raban: "Das Gewebe ist das Interessante". Pathologische Anatomie und Poetologie in Thomas Bernhards *Der Ignorant und der Wahnsinnige* In: Politik und Medien bei Thomas Bernhard. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 93-109, S. 104-105.

9.2. Die natürliche Vergänglichkeit der Kunst

Der Einfluss der Natur auf die Kunst wird in beiden Werken veranschaulicht. „Überall haben sie den abgeschmackten Raffaelengel in ihren Schlafzimmern, dachte ich in Betrachtung des Raffaelengels an der Wand, der schon ganz verschimmelt, dadurch aber schon wieder erträglich geworden war.“ (Ug, S. 180) So zeigt sich der Einfluss der Natur auf die Kunst, der diese für den Ich-Erzähler kitschige Kunst erst erträglich macht, da sie in ihrer ursprünglichen Form nicht für die Ewigkeit gemacht scheint. Bei Schopenhauer finden die Raphaelengel – eine Reflexion der Orthographie bei Bernhard zeigt, dass die moderne Schreibweise Raffael auch ein dahinraffen bzw. dahingerafft werden beinhaltet – dort Erwähnung, wo es um den reinen Geist der Kinder geht. Da sie noch nicht in der Pubertät sind, steht nach Schopenhauer der Wille in all seinen Neigungen noch hinter dem Intellekt zurück, sodass sie „im Allgemeinen, so klug, vernünftig, wißbegierig und gelehrter [...] zu aller theoretischen Beschäftigung aufgelegter und tauglicher, als die Erwachsenen, sind“ (WaWuV, S. 785). Schopenhauer sieht in dem Blick der Engel Kinder in ihrer Unschuld, der sich genießen lässt (vgl. WaWuV, S. 785). Bei Schopenhauer wird nur der Steinkunst, beispielsweise der Bildhauerei, das Merkmal, der Vergänglichkeit zu trotzen, zugeschrieben, dabei erklärt Schopenhauer: „Offenbar war ihr wirklicher Zweck, zu den spätesten Nachkommen zu reden, in Beziehung zu diesen zu treten und so das Bewußtseyn der Menschheit zur Einheit herzustellen.“ (WaWuV, S. 826). In Anbetracht der Nazibildhauerstatuen, die in dem Haus, das die drei Klavierspieler anmieten, nur zu den Zwecken der Akustik ideal sein sollen, vor denen Wertheimer (der Jude) zurückschrickt, wird in üblicher Bernhardmanier das „Bewußtseyn zur Einheit“ völlig verzerrt mit einer Grimasse zur Belustigung dargebracht. Dieses Lachen wird semantisch in Gould gespiegelt: Er bricht in Gelächter aus, als er erfährt, dass es sich um das Haus eines berühmten Nazibildhauers handelt und lässt den Statuen die Sektkorken ins Gesicht knallen (Ug, S. 116). In Anbetracht dessen, dass nach Schopenhauer jedes „**ächte** Kunstwerk“ die Frage „Was ist das Leben?“ völlig richtig beantwortet, fällt auf, dass die Zahl Acht bei Schopenhauer mit zwei Punkten als Umlaut versehen ist (vgl. WaWuV, S. 793). Steine sind langlebig, aber nicht unverrückbar, denn aus der Wertheimergruft, die sich neben den sprechenden Namen „**Lieben**-Gruft“ und dem „Theodor **Herzl** Grab“ befindet, wächst eine alte Buche heraus, die den Grabstein zehn bis zwanzig Meter beiseite geschoben hat. Wertheimer fällt diesen Baum dem schwesterlichen Willen trotzend nie, da dieser ihn nicht stört, sondern bewundert das ungehemmte Herauswachsen, lässt der Natur ihren freien Lauf (vgl. Ug, S. 182). Zu Staub zu werden in einem natürlichen Kreislauf, indem sich wieder neues Leben, beispielsweise eine Pflanze aus diesem formt, ist eine

Schopenhauersche Grundidee, die sich in buddhistischen Gedankenzügen verorten lässt und in dieser aus dem Wertheimerschen Familiengrab wachsenden Buche zum Ausdruck kommt. Die Wahl der Buche als Baum, ein Wort das sich nur durch das -e von dem Wort Buch unterscheidet, erlaubt die Interpretation, dass die Schriften die Toten überstehen. Durch die Papierfabrik, in der verschiedene Fabrikarbeiter von einer Papiererzeugungsmaschine zermalmt werden, wird das Thema der Naturverarbeitung – auch zu philosophischen Zwecken – aufgegriffen.

9.3. Innere und äußere Naturbeschreibungen

Manfred Mittermayer erklärt, dass ihn der von Bernhard genannte Widerspruch, einerseits die Sinnlosigkeit Natur zu beschreiben, da ihn nur die inneren Vorgänge interessieren würden, andererseits sein „naturgemäß“¹⁸⁷ beständiges Schreiben über diese, zu seinem Artikel *Natur und Natürlichkeit bei Thomas Bernhard. Rekonstruktion eines Wortfelds*¹⁸⁸ angeregt hat. So man die zwei Gedanken zusammenfügt, scheint sich zumindest bei den beiden hier betrachteten Werken *Der Untergeher* und *Der Ignorant und der Wahnsinnige* der Widerspruch fast wie von selbst aufzulösen, sofern ergänzt wird, dass es Bernhard nach sinnlos ist, die Natur zu beschreiben, ohne die inneren Vorgänge der Menschen darin abzubilden, ohne Spiegel der emotionalen Wirklichkeit zu sein. Wobei dies in besonderer Betrachtung von *Der Untergeher* und *Der Ignorant und der Wahnsinnige* nicht nur auf die Natur zutrifft, sondern auf Umgebungsbeschreibungen aller Art. Dies soll mit einigen Beispielen veranschaulicht werden.

Zu Beginn ihrer Virtuosenstudienkarriere bei Horowitz bietet sich ihr Leben und ihre Anschauung idyllisch dar: „Es ist unsere Rettung gewesen, unsere Habseligkeiten zu packen und nach Leopoldskron hinauszuziehen, das damals noch eine grüne Wiese war, auf welcher die Kühe weideten und Hunderttausende von Vögeln Heimat hatten.“ (Ug, S. 18) Die der Kunst gegenüber hilfreich dargebrachte Umgebung ist ländlich. Besonders durch den Blick Bernhards wird „Heimat hatten“ zur humoristischen Wendung, ein weiteres schelmisches Amusement auf Basis des Heimatbegriffs durch eine HH-Alliteration. Der Wohlgeruch des Kuhmistdufts treibt sich idyllisch in die Nasen der Lesenden, die innere positive Gefühlslage der Klavierstudierenden, die sich hier ihren Traum der Musik erfüllen wollen, zeigt sich in dieser Natur; eine noch *heile* Welt, in der ein „geflügeltes Thier“ wie Gould Heimat finden kann.

187 Ein Wort, das Mittermayer als „Kennwort“ der Bernhardschen Schreibweise benennt, da dieses auch in allen Parodien aufzufinden ist (vgl. Mittermayer, Manfred: *Natur und Natürlichkeit bei Thomas Bernhard. Rekonstruktion eines Wortfelds*. In: Janke, Pia / Dürhammer, Ilja (Hg.): *Der „Heimatdichter“ Thomas Bernhard*. Wien: Holzhausen 1999, S. 17-36, S. 17.).

188 Ebd., S. 17-36.

„Das Gasthaus machte auf mich einen vollkommen verkommenen Eindruck, wie alle Gasthäuser in dieser Gegend war in ihm alles schmutzig und die Luft war, wie gesagt wird, zum Schneiden. Die Unappetitlichkeit war überall.“ (Ug, S. 49) Diese Unappetitlichkeit steht mit dem bald darauf folgenden Gedanken in Verbindung, dass Wertheimer mit der Wirtin mehrere Male geschlafen haben soll. „[...] natürlich in ihrem Gast-, nicht in seinem Jagdhaus [...]“ (Ug, S. 49) Im folgenden Zitat überschneidet sich die passende Ortsnamensgebung¹⁸⁹ mit dem Wetterphänomen der Dämmerung: *Es dämmerte mir* im Sinne des *Ich begann zu verstehen*. „Einen ganzen Nachmittag saß ich auf meinem Sessel vor dem Fenster, in der Dämmerung war es mir möglich, das *Inglaterra* zu verlassen und in Lissabon die *Liberdade* hinunter auf die Rua Garrett zu gehen, in mein Lieblingslokal.“ (Ug, S. 107) Ein Verlassen des engen Lands (das deutsche Wort *eng* würde die Enge noch offensichtlicher in den Vordergrund rücken) über die Freiheit, Ungebundenheit folgt ein hinunter Spazieren zur Straße Garrett, die auf den Dichter Almeida Garrett verweist.

Bei Bernhard hat die geistige Umgebung, die oft mit Dorf oder Städtenamen dargebracht wird, meist einen verheerenden Einfluss auf die Menschen. Im folgenden Zitat, das durch Kälte und Wind untermalt wird, erklärt der Ich-Erzähler, dass die Großstadt der kleinen Gemeinde vorzuziehen sei, in seiner Gedankenführung folgt, dass Wertheimer in Traich wahnsinnig habe werden müssen.

[...] in Madrid oder in einer anderen Großstadt bleiben, sagte ich mir, nur nicht auf dem Land und niemehr auf dem oberösterreichischen, dachte ich. Es war kalt und windig. Die absolute Verrücktheit nach Traich zu gehen, nach Wankham gegangen zu sein, in Attnang Puchheim ausgestiegen zu sein, war mir zu Kopf gestiegen. (Ug, S. 208)

Aber auch Wertheimer stellt für den Ich-Erzähler – vermutlich durch die mentalen Unausgeglichenheiten, die er oft bereitlegte, die Nichtübereinstimmung seines Denkens mit seinem Handeln – einen Gegenwind dar. „Wir haben es immer wieder mit solchen Untergehern und mit solchen Sackgassenmenschen zu tun, sagte ich mir und ging rasch gegen den Wind.“ (Ug, S. 210) Als der Gedanke der Beschäftigung mit dem geistigen Nachlass Wertheimers dem Ich-Erzähler in den Sinn kommt, kommentiert die Natur: „Plötzlich war es so kalt geworden, daß ich mir den Rockkragen aufstellen mußte.“ (Ug, S. 217)

Dass der Urteilsspruch Glenn Gould gegenüber dem *Untergeher* auf der Richterhöhe des Mönchsberg¹⁹⁰ geschieht, erklärt sich fast von selbst. Gould, der durch seine musikalische Autorität,

189 Unter dem Kapitel 4.1.4. *Orte* wurden einige Ortsnamenbeispiele angeführt, die ebenfalls einspielen.

190 Die Orographie stellt die Wissenschaft der Berge dar. Denken wir ein Gipfelkreuz, das in der Zeichenanalogie als Buchstabe aussieht wie ein t, ergibt sich im Sprachspielraum die *Ortographie*, dies erinnert auch an den

durch sein musikalisches Genie als anbetungswürdig, damit als musikalisch Geheiligter verstanden werden kann, trifft Wertheimer mit seiner „hellsichtigen“ (engl. *höllensichtigen*) Einschätzung hart: Das Urteil *Untergeher* ist für Wertheimer die Todesstrafe. Allerdings erst vollendend, als er bemerkt, dass er das Genie überlebt hat. Das Sterben des Untergehers nehme dieser in seinem Selbstmitleid vorweg: „*Unser Untergeher ist ein fanatischer Mensch*, hat Glenn einmal gesagt, *er stirbt beinahe ununterbrochen an Selbstmitleid*, ich sehe Glenn noch, wie er das sagt, höre wie er das sagt, es war auf dem Mönchsberg, auf der sogenannten Richterhöhe [...]“ (Ug, S. 46) Den besten Blick habe man von jener Richterhöhe auch nach Deutschland (vgl. Ug, S. 16).

9.3.1. Naturbegriff und der Wille bei Schopenhauer

Mittermayer beschreibt, dass all das Leben, das nicht der rationalen Kontrolle zivilisatorischer Verfügungsgewalt gehorchen will, vor allem in den frühen Büchern Bernhards als Natur zur zentralen Bedrohung menschlicher Existenz stilisiert wird¹⁹¹. In den zwei hier betrachteten und später anzusiedelnden Werken Bernhards stellt sich die Natur auf den ersten Blick in der völligen Passivität dar: dem Ausgeliefertsein einer menschliche Gewalt oder zumindest wertungsfreier beobachtet, einer menschliche Tätigkeit erfahrenden Esche, in singenden Vögeln, die bei einem Parkspaziergang vor dem Konzert dem Entspannen und Ablenken der Koloratursopranistin dienen, als einen Rückzugsort für eine sich in einer Kunstmaschinerie befindende, kunststrapazierte und erschöpfte Künstlerin und ihren trunksüchtigen Vater. Dieser Isolationsort findet sich auch in *Der Untergeher*, wenn Gould sich in seinem Haus im Wald „verrammelt“, um sich alleine der Kunst der Fuge, dem Klavier, der Musik zu widmen. Die Natur, die ihm die intensive Beschäftigung ermöglicht, sieht Gould jedoch auch als zerstörerische Kraft an, die alle Menschen eines Tages zugrunde richten wird, ein Kampf, den er nicht gewinnen kann. „Im Grunde hasse ich die Natur, sagte er immer wieder. [...] Die Natur ist gegen mich, sagte Glenn [...]“ (Ug, S. 117) Ländlich idyllisch stellt sich die Natur den Menschen gegenüber, als sie in ihrem hoffnungsvollen Traum auf das Land ziehen, um Klaviervirtuosen zu werden. Die (innere) Natur und Stimmungslage der Hauptcharaktere, die sich in weiterer Folge oft in der äußeren Natur spiegelt, fungiert in der Sprache, den Darstellungen und Vergleichen Schopenhauers ähnlich. Dadurch, dass sich die meiste Zeit die innere Natur im Äußeren spiegelt, kann die Interpretation, dass die Natur ohne Menschen schon schlecht wäre, zumindest zu einem Teil vernachlässigt werden. Bernhard gelingt es, durch

Mönchsberg. Im Schopenhauerschen prosodischen h-Wegfall-Gedanken inbegriffen ist die *Orthographie*.

191 vgl. Mittermayer, Manfred: Natur und Natürlichkeit bei Thomas Bernhard. Rekonstruktion eines Wortfelds. In: Janke, Pia / Dürhammer, Ilja (Hg.): Der „Heimatdichter“ Thomas Bernhard. Wien: Holzhausen 1999, S. 17-36, S. 18.

das beständige Spiegeln der menschlichen Befindlichkeit in der Natur, darzustellen, dass die Natur der Menschen zerstört ist, die sich meistens im Klima der Welt reflektiert. Stellt sich die Frage von Ursache und Wirkung, lässt sich dann der von Schopenhauer abgelehnte Begriff der Wechselwirkung – da A und B zu C führe und nicht wieder A zur Folge habe (vgl. WaWuV, S. S.403-404) – anwenden? Ohne den Menschen als wertendes Subjekt, wäre das Klima nicht schlecht, das Klima war jedoch schon vor den Menschen da. Der Schopenhauersche Gedanke entfaltet sich, dass ohne Subjekt kein Objekt ist, die Anschauungen vom Willen geleitet sind, sodass die Natur subjektiv unter anderem durch den Ich-Erzähler dargebracht wird, der die Natur (der Menschen) als alles beherrschend sieht. Diese Beherrschung kann auch als auf das Voralpenklima projiziert gelesen werden. Der negative Einfluss der Natur auf die Menschen ist da, in Beeinflussung der Gefühlslagen, Gemüter. Dennoch bleibt der Gedanke, dass vor allem die Natur der Menschen, die in ihnen angelegt ist, zu der besonderen Negativität im Naturbegriff beiträgt und somit erst durch die (un)menschlichen Charaktere zur Vollendung kommt. In *Der Untergeher* erfährt die Natur explizit negative Bewertung in ihrem Einfluss auf die Menschen, in *Der Ignorant und der Wahnsinnige* wird sie vergleichsweise nüchterner betrachtet und in Absonderung von dieser die zu beherrschende. Der Kunstbegriff in *Der Untergeher* ist durch das Einswerden mit der natürlichen Begriffswelt der Kunst etwas natürlicher angelegt als in *Der Ignorant und der Wahnsinnige*.

9.3.2. Wechselwirkung der Werke und philosophische Stimmungen

Wer Bernhard im Kontext von Arthur Schopenhauer liest, wird fast unweigerlich durch die schriftstellerische Darstellung Bernhards „Ich schreibe immer nur über innere Landschaften [...]“¹⁹² einen Leseinfluss durch Bernhards Poesie auf Schopenhauer feststellen, sodass die etwas schattierte Weltsicht Schopenhauers ebenfalls als projizierten Ausdruck der inneren Vorgänge des Philosophen aufgefasst wird. So Schopenhauer damit vermutlich nicht einverstanden wäre, wird manche*r Lesende*r Bernhards nun im Stil einer empathischen (Theory of Mind), nicht unbedingt einer hermeneutischen oder gar psychologisierenden Herangehensweise, das Leben Schopenhauers zu verstehen suchen, das dieser beschreibt, in dem mehr Leid als Freude zu finden gewesen sein muss – wie bei allen Menschen, würde Schopenhauer an dieser Stelle einwenden und dies als allgemeingültig, daher nicht als zu subjektivieren darbringen, vielmehr seine philosophische Darstellung als das *Allgemeingültige* bestätigt sehen, während der Dichter sich, wie eingangs

192 Fleischmann, Krista: Thomas Bernhard – Eine Begegnung. Gespräche mit Krista Fleischmann. Wien: Verlag der Österreichischen Staatsdruckerei 1991, S. 14-15.

erwähnt und in seinem Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung* beschrieben, den Einzelfällen widmet (vgl. WaWuV, S. 810). Darüber hinaus finden sich bei Schopenhauer einige Stellen, die mit der Schreibweise Thomas Bernhards einhergehen, in der sich das Ich ins Außen projiziert, wie in der folgenden:

Man erinnere sich, wie, wann wir durch einen glücklichen Erfolg erfreut sind, die ganze Welt sofort eine heitere Farbe und eine lachende Gestalt annimmt; hingegen düster und trübe aussieht, wann Kummer uns drückt; [...] (WaWuV, S. 767)

Auch Schopenhauer legt die Stimmungslage in die Natur, wenn er das Glück als sich hinter Wolken versteckend beschreibt. Hierbei sei daran erinnert, dass für Schopenhauer das Licht meist die Wahrheit ist, auch wenn es sich bei der folgenden Darstellung nicht bewusst um das Glück der Erkenntnis handelt. „Das Glück liegt demgemäß, einer kleinen dunklen Wolke zu vergleichen, welche der Wind über die besonnte Fläche treibt: vor ihr und hinter ihr ist Alles hell, nur sie selbst wirft stets einen Schatten.“ (WaWuV, S. 928) Der sich zur freien Blüte entfaltende, relativ junge Geist eines Menschen wird von Schopenhauer als Vergleich durch die Natur versinnbildlicht. „Daher sind die zwanziger und die ersten dreißiger Jahre für den Intellekt was der Mai für die Bäume ist: nur jetzt setzten sich die Blüten an, deren Entwicklung alle späteren Früchte sind.“ (WaWuV, S. 533) Bei Bernhard wird der Einfluss des Inneren des Menschen als Stimmungsbild in der äußeren Natur geschildert und der negative Einfluss der Natur auf den Menschen erhält einen vergleichsweise höheren Stellenwert als bei Schopenhauer. Bei diesem findet sich die innere Stimmung in der Natur und vergleichsweise vermehrt auch ein positiver Einfluss der Natur auf den Menschen wieder. Bernhard übertrifft damit Schopenhauer: Jenem Philosophen, der weitgehend für seine pessimistische Weltsicht¹⁹³ bekannt wurde, wird über das wechselseitige Lesen Thomas Bernhards ein Hauch des Optimismus untergejubelt. Vor der Tragik des Lebens bildet der scheinbare Pessimismus Schopenhauers für Bernhard lachoptimistische Züge. Huber kommt ebenfalls zu dem Ergebnis, dass Bernhard den Pessimismus konsequenter zu Ende führt als Schopenhauer¹⁹⁴.

193 vgl. Jurdzinski, Gerald: Leiden an der „Natur“. Thomas Bernhards metaphysische Weltdeutung im Spiegel der Philosophie Schopenhauers, Frankfurt am Main: Peter Lang 1984, S. 66.

194 Huber, Martin: Thomas Bernhards philosophisches Lachprogramm. Zur Schopenhauer Aufnahme im Werk Thomas Bernhards. Wien: WUV-Universitätsverlag 1992, S. 59.

9.3.3. Gipfelbetrachtungen, Naturschönheit, Katharsis

Der Einfluss der Stimmungen auf unsere Anschauungen wird – wie in den vorangegangenen Zitaten bemerkbar – von Schopenhauer besonders in Metaphern, Vergleichen, Allegorien, wie in der im nächsten Kapitel folgenden Gipfelbetrachtung angesprochen.

Die so häufig bemerkte trübe Stimmung hochbegabter Geister hat ihr Sinnbild am Montblanc, dessen Gipfel meistens bewölkt ist: aber wann bisweilen, zumal früh Morgens, der Wolkenschleier reißt und nun der Berg vom Sonnenlichte roth [...] dann ist es ein Anblick, bei welchem Jedem das Herz im tiefsten Grunde aufgeht. (WaWuV, S. 776)

Zu den Allegorien zählt die zuvor erwähnte Wahrheit, die keine Hure, sondern eine spröde Schöne wäre, der ein Philosoph, selbst so er alles opfert, sich nicht ihrer Gunst gewiss sein könne. Der zweite Gedanke, der Einfluss des Anblicks der Natur auf den Menschen erhält Betrachtung und liest sich zeitweise vor dem Hintergrund Thomas Bernhards und vice versa äußerst humoristisch. In dem Kapitel *Vereinzelte Bemerkungen über Naturschönheit* bei Schopenhauer ist die schöne Aussicht ein Kathartikon des Geistes und Gemüts, wie die Musik nach Aristoteles. Die Naturschönheit betrachtend würde man am richtigsten Denken (vgl. WaWuV, S. 792). Dem gegenüber stehen die vielen Aufgeplatzen in *Der Untergeher* (vgl. Ug, S. 15), die sich von der Richterhöhe auf dem Mönchsberg stürzen. Die Goldbergvariationen stellen poetisch genau diese Verbindung zwischen Musik und Bergen her. Dass hier am klarsten und richtigsten gedacht werde, wird zum Galgenhumor bei Bernhard. Vielleicht hätte man von unten hinauf sehen müssen, so wie auch Gould immer von unten nach oben spielte (vgl. Ug, S. 36), nicht wie die anderen Klavierspielenden von oben nach unten. Nicht von oben herab zu spielen impliziert Bescheidenheit. Der Vorname Glenn bedeutet Tal¹⁹⁵, so ist auch das von unten nach oben spielen Goulds in ihm in der Namensgebung angelegt. Nicht von den Bergen hinunter auf die Stadt blicken, die im Roman genau das Gegenteil eines Kathartikons darstellt. Im Anblick der Gebirge, die die einzige stets gegenwärtige Landschaftslinie bilden, da sie dem Verfall trotzen würden, werde den Menschen nach Schopenhauer die eigene Vergänglichkeit bewusst, weshalb uns dies in eine ernste, erhabene Stimmung versetze. „[...] ein dunkles Gefühl davon wird der Grundbaß unserer Stimmung“ (vgl. WaWuV, S. 792). Der Ich-Erzähler spielt ganz bewusst auf die Musik“landschafts“betrachtung an, die sich ohne Schopenhauer nur schwer erschließt:

Aber das heißt ja nicht, daß ich mit dem Steinway die Musik aufgegeben hätte, dachte ich. Im Gegenteil. Aber sie hatte nicht mehr die verheerende Gewalt über mich, tat mir ganz einfach nicht mehr weh, dachte ich. Wenn wir in diese Landschaft hineinschauen, bekommen wir Angst. Wir wollen unter keinen Umständen mehr in diese Landschaft zurück [...] (Ug, S. 186-187)

195 Duden: Das große Vornamenlexikon. Mannheim / Leipzig / Wien u.a.: Dudenverlag / Brockhaus AG: Mannheim 2003, S. 145.

Bei Betrachtung des wirklichen Notenmaterials der Goldbergvariationen können durch die auf und Abbewegungen, die sich auch in den Bewegungen auf der Klaviatur des Flügels nach rechts und links¹⁹⁶ abbilden, einige Gipfelzüge und Berge erkannt werden. In diese Musiklandschaft, die er mit der Abstoßung des Steinways hinter sich gelassen hat, möchte der Ich-Erzähler nicht zurück. Glenn stirbt darüber hinaus am „Gipfel seiner Kunst“ (Ug, S. 25). Die Sängerin möchte vor allem wegen der guten Luft in die Berge, wegen der Trunksucht ihres Vaters und dessen Heilung, die sie sich dort verspricht und um das Publikum und den Druck der Sängerinnenkarriere hinter sich zu lassen, deshalb sagt sie sich selbst Luft verschaffend gleich mehrere Konzerte ab.

In *Der Untergeher* ist allerdings nicht nur die Kunst, sondern auch die Natur imstande wahnsinnig werden zu lassen. Der Wille zum Leben, der nach Schopenhauer in Betrachtung der Naturschönheit, des Erhabenen in den Hintergrund tritt, da sich die Menschen rein anschauend verhalten, von dem wir uns auch durch ein Trauerspiel abwenden können (vgl. WaWuV, S. 815), muss nach Bernhard – im folgenden Zitat veranschaulicht – bei schlechtem Wetter besonders innig festgehalten werden: „Wenn es hier sechs oder sieben Wochen ununterbrochen regnet und sie in diesem ununterbrochenen Regen wahnsinnig werden, dachte ich, erfordert es die äußerste **Willenskraft**, sich nicht umzubringen.“ (Ug, S. 188) Bernhard ironisiert dabei das Naturschöne und Erhabene mit dem für ihn weniger erhabenen, grauen Alltag, der in gewissem Maße gleiche Effekte zu erzielen vermag: Eine Loslösung des Willens vom Leben.

9.3.4. Luft

Das Lieblingswort der Koloratursopranistin ist das Wort Luft (vgl. IuW, S. 115), an der es in der Oper mangelt. „Die Luft ist in der Oper zum schneiden [sic!]“ (IuW, S. 138). Im Mangel an Luft, deren Aufnahme und Abgabe sie durch erlernte Atemtechnik zu kontrollieren weiß, werden auch ihre Anspannung und die Erwartungshaltungen angesprochen, der sich die Sängerin künstlerisch aussetzt. Die dauerhafte Anspannung, die auch in dem Wunsch, *niemandem aus dem Publikum über den Weg zu laufen* besteht, wird mit dem Aufatmen manchmal zu früh entlassen: „atmen wir auf [...] / überrascht uns das Publikum schon an der nächsten Ecke“ (IuW, S. 154) Mit „wir“ und „uns“ definiert sie unter anderem eine Gemeinsamkeit der Opernstars. In *Der Untergeher* fragt sich der Ich-Erzähler, ob er die schlechte Luft in den Konzertsälen oder das Publikum nicht aushalte, kommt aber sogleich zu dem Ergebnis, dass er das Klaviervirtuosentum nicht ertrage (vgl. Ug, S. 25). In

196 Rechts ist der Gipfel am Klavier, der auf den Notenlinien ganz oben ist; links auf dem Klavier befindet sich das Tal.

Der Ignorant und der Wahnsinnige wird dem Vater der Sopranistin vom Doktor die Gebirgsluft veranschlagt, in der er sich mit einfachen Tätigkeiten, wie Holzhacken oder Beerenpflücken, regenerieren soll, auf keinen Fall dürfe er sich mit Philosophie beschäftigen, da dies unweigerlich eine Zustandsverschlechterung zur Folge hätte (vgl. IuW, S. 123). In Philosophie wird damit ein Mangel an geistiger Luft angedeutet. In *Der Untergeher* dient auch das Land dem Interesse des Luftzuführens, das aber gerade durch die dort herrschende Geistesluftlosigkeit Wertheimer größte Probleme bereitet. Gould beschreibt, dass er sich für das Erklimmen der Goldbergvariationen, um das Höchste, den Gipfel seiner Kunst erreichen zu können, stetig Frischluft zuführen muss: „Wir müssen uns immerfort frische Luft zuführen, sagte er, sonst hindert es uns, weiterzukommen, lähmt uns in unserem Vorhaben, das Höchste zu erreichen.“ (Ug, S. 34-35) Durch die Luft scheint der Sauerstoffgehalt der pianistischen Vorstellung den Bergen näher, allerdings übt nur der Ich-Erzähler bei offenen Fenstern. Sintra, eine am Meer liegende Gemeinde Portugals, beschreibt der Ich-Erzähler als Ort der Regeneration, durch die er hoffte, in der Natur wieder zur Kunst zurückfinden zu können.

[...] in der schönsten portugiesischen Gegend, wo die Eukalyptusbäume an die dreißig Meter hoch werden und die beste Luft eingeatmet werden kann. In Sintra werde ich wieder zur Musik zurückfinden, die ich mir in Desselbrunn gründlich und sozusagen für alle Zeit ausgetrieben hatte [...] und ich werde mich durch mathematisch ausgeklügeltes Einatmen der Atlantikluft regenerieren. (Ug, S. 105)

Das mathematische Element des Einatmens der Atlantikluft, durch das der Ich-Erzähler wieder zurück zur Musik möchte, verweist auf das Zurückkommen zur Musik über den mathematischen Gehalt der Musik, die rhythmischen Unterteilungen, die Schwingungen einer Obertonreihe und den mathematischen Anteil des Gehirns beim Musizieren. Das richtige Atmen ist für das Klavierspiel und seinen Fluss von Bedeutung, allerdings nicht ganz so bewusst und offensichtlich wie bei einer Sängerin, die das Atmen als Technik erlernt. Mit den dreißig Meter hohen Eukalyptusbäumen wird, durch die vorherige Darbringung der Geistesessenzen, neben der philosophischen Geistesgröße auch der in die Nase strömende Wohlgeruch der hier vorherrschenden Geisteslandschaft implizit angemerkt, der bei Bernhard gleichzeitig in dem Wort „schönsten“ enthalten ist, denn nichts, das dem Geist abträglich ist, könnte bei ihm als „schön“ bezeichnet werden, zumindest nicht ohne einen sarkastischen Beigeschmack zu liefern. Bei Schopenhauer wird das Schöne dem Nützlichen gegenübergestellt und anhand von Bäumen erklärt. „Diesem analog sehen wir das Schöne selten mit dem Nützlichen vereint. Die hohen und schönen Bäume tragen kein Obst: die Obstbäume sind kleine, häßliche Krüppel.“ (WaWuV, S. 780) Die Werke der Genies sind für Schopenhauer unnütz, dazu zählen u.a. Poesie und Musik. Wer einen nützlichen Menschen mit einem Genie vergleicht,

vergleiche Bausteine mit Diamanten (vgl. WaWuV, S. 780).¹⁹⁷ Krüppel erinnert an die Beschreibung Glenn Goulds durch den Ich-Erzähler beim Klavierspielen, der diesen in weiterer Folge sogleich als den schönsten Menschen beschreibt. Schönheit und Genie sind bei Bernhard – unbeachtet dessen, wie die ästhetische Haltung des Musizierenden aussieht – geeint gedacht. Schön ist das dem Geist Nützliche. Kunst ist im Gegensatz zu dem eingangs angeführten Gedanken, dass die Kunst völlig gegen die Natur stünde, oft erst durch den Rückzug in die Natur möglich. Besonders in Betrachtung der ambigen Begriffswelt bewegt eine gesunde Geisteslandschaft und die Kunst – allerdings noch ohne ihr Publikum, ohne ihre Maschinerie – zum Aufatmen. Bei Bernhard stellt sich Schopenhauers Frucht- und Baumvergleich implizit doppelt in Frage: Dadurch, dass Bernhard die Papierproduktion anspricht einerseits, von der allerdings viele Arbeiter zermalmt werden. Kant – dies sei als Überschneidung erwähnt – wird im positivsten Sinne als Philosoph als der „Alleszermalmer“ (WaWuV, S. 369) von Schopenhauer bezeichnet. Andererseits durch die Photosynthese der Blätter und Nadeln, durch die Luft, die zu jeder Zeit bei Bernhard positiv konnotiert als Aufatmen des Geistes verstanden werden kann. Wertheimer beschreibt die Aphoristiker und damit sich selbst als einer minderwertigen Kunst der geistigen Kurzatmigkeit fröhnend (vgl. Ug, S. 94).

Die Luft nimmt in beiden Werken Bernhards eine besondere Stellung ein. Kunst stellt in vielerlei Hinsicht eine Möglichkeit dar, zwischen den familiären und gesellschaftlichen, städtischen, wie auch ländlichen Strukturen aufzuatmen. Buenos Aires wird auch in *Der Untergeher*¹⁹⁸ dem vergleichsweise stickigen Wien in seiner Geistesluftlosigkeit gegenübergestellt. „[...] zwischen Buenos Aires und Wien hin- und herreisen mit ihrer Kunst.“ (Ug, S. 24) Wien ist in Analogie zu Salzburg konnotiert, die Wiener Akademie dem Mozarteum ähnlich; Salzburg wird als geistes- und kunstfeindlich beschrieben (vgl. Ug, S. 7). In *Der Ignorant und der Wahnsinnige* wird Buenos Aires Paris gegenübergestellt, in der namentlichen Stadt der guten Luft zu singen, sei dem Doktor nach weniger anstrengend, dies wird jedoch am Ende seines Satzes von ihm sogleich wieder in Frage gestellt: „in Paris anstrengender / als in Buenos Aires / oder umgekehrt“ (IuW, S. 142) Gegenteilig – ohne im Namen enthalten zu sein – wird selbst New York, eine Großstadt mit relativ hohen Abgaswerten von Wertheimer und dem Ich-Erzähler im Innen-wie-Außen-Stil zur Stadt mit der besten Luft gekürt:

197 Die vielseitigen Anwendungsformen der Diamanten, nicht nur aufgrund ihres besonderen Härtegrades als Bohrer, übersieht Schopenhauer.

198 Unter dem Kapitel 9.1. Einfluss des Klimas auf die Menschen (und ihre Kunst) wurde Buenos Aires in *Der Ignorant und der Wahnsinnige* betrachtet.

Es ist die schönste Stadt der Welt, die gleichzeitig die beste Luft hat, sagten wir immer wieder, nirgendwo auf der Welt haben wir eine bessere Luft eingeatmet. Glenn bestätigte, was wir fühlten: New York ist die einzige Stadt auf der Welt, in welcher ein Geistesmensch ungehindert aufatmet, sobald er sie betritt. (Ug, S. 27)

Das sich Zugehörig- oder Wohlfühlen, da die Geistestätigkeit den eigenen Wünschen und Bedürfnissen nach ungehindert nachgegangen werden kann und durch die Umgebung als gefördert wahrgenommen wird, projiziert sich auf die Stadt *New York* als ein freies geistiges Atmen in der besten Luft der schönsten Stadt.

9.3.5. Tiere

Zu den im Rahmen dieser Arbeit mehrfach angeführten Geflügelmetaphern, die meist in der Begriffslogik des Klaviers angesiedelt sind, gesellt sich ein Tier, durch das sich die Natur in den Menschen, aber auch das Ich Wertheimers durch Wertung ins Äußere projiziert. „Ich erinnerte mich, daß mich hier gegen fünf Uhr früh die an den Trog stürzenden Schweine aufgeweckt haben, das rücksichtslose stupide Türzuwerfen der Wirtin.“ (Ug, S. 180) Dieser Satz ist so gesetzt, dass nicht sofort klar ist, wohin der Begriff *Schwein* verweist. Allgemein wird Schwein – obwohl sie durchaus reinliche Tiere sind – oft auf den Dreck oder die Art und Weise des Benehmens bezogen. Die aufgeladene sexuelle Spannung, die durch die Wirtin im Raum ist, kann der Gedankenspielraum noch weitere, triebhafte Ausmaße annehmen, in diesem genauen Kontext des Essens scheint es auf jeden Fall auf die Art und Weise bezogen zu sein, wie die anderen Gäste das Essen zu sich nehmen. Die Beleidigung des weiblichen Schweins wendet Wertheimer auf seine Schwester an, wenn er sie, die mitten in der Nacht für ihn in der Kälte Händel spielt, auch noch beschimpft: „[...]“, dann hat er ihr in der Frühe gesagt, sie spiele wie eine Sau.“ (Ug, S. 230).

10. Kunst als *naturgemäßes* Unglück

Der Wille in den Menschen nach Schopenhauer strebt nicht nur nach einer Vermeidung von Schmerzen, sondern nach Glück. In *Der Untergeher*, vereinzelt auch bemerkbar in *Der Ignorant und der Wahnsinnige*¹⁹⁹, kommt die Verneinung des Glücks unverhältnismäßig häufiger vor, als das Wort Glück. Insbesondere Wertheimer bringt die Unglückssprache des Ich-Erzählers hervor. Die Kunst als Weg ins Unglück wird in *Der Ignorant und der Wahnsinnige* von dem Doktor zur Sprache gebracht: „[...] die Künstler sind heute auf die Probe gestellt / [...] Wer am Ziel ist / ist naturgemäß / todunglücklich“ (IuW, S. 153) Der Musikwille ist in dieser Darstellung größer als der Wille in den Menschen. Wobei der Vater der Sängerin den Umstand, dass die Krone immer noch auf dem

199 In IuW bspw. Unglück (S. 153), „niemals Geglücktes“ (IuW, S. 99).

Kleiderständer hängt, diesen Nervenkitzel, ob sie rechtzeitig vor dem Konzert eintrifft und angekleidet werden kann als einen unglücklichen Umstand wahrnimmt (vgl. IuW, S. 97). Vereinzelt flüchtige Momente des Glücks, einer glücklichen Fügung sind dabei in beiden Werken bei den erfolgreich wahrzunehmenden Musiker*innen festzustellen. Dazu zählt das rechtzeitige Finden des richtigen Lehrers:

[...] zweifellos ist die Stimme Ihrer Tochter / das Werk des außerordentlichen Herrn Keldorfer / es kommt ja immer darauf an / daß ein Material zu dem richtigen Zeitpunkt / in die richtige Hand kommt / [...] nicht alle haben dieses unwahrscheinliche Glück (IuW, S. 87-88)

Gould hat sich seinen Lehrer selbst ausgesucht, durch den er Genie wurde. Ein Unglück wäre es gewesen, bei einem dieser musikalischen „Zugrunderichter“ (Ug, S. 20) und Talenteruinierer zu lernen (vgl. IuW, S. 88). Glück wird hierbei als eine Momentaufnahme dargestellt, die über die Möglichkeit eines musikalischen Lebens entscheiden kann, jedoch nicht unbedingt zu einem glücklichen Leben führt. Gould, der von den ihn Umgebenden nicht als glücklich wahrgenommen wird, beschreibt sich selbst als glücklich (vgl. Ug, S. 59). Wertheimer beneidet Glenn sogar um den zeitgerechten Zusammenbruch am Höhepunkt seiner Kunst, während des Spielens der Goldbergvariationen: „Glenn habe das Glück gehabt [...] Er unternahme seit Jahren den Versuch zusammenzubrechen, ergebnislos.“ (Ug, S. 70). Das Wort *glücklich* erwähnt der Ich-Erzähler im Kontext der genussvoll erfahrenen Vernichtung seiner eigenen, für ihn fehlerhaften, ungenauen, nachlässigen, dilettantischen Schriften, denn wenn sie erschienen wären: „[...] ich wäre heute der Unglücklichste, der sich denken läßt [...]“ (Ug, S. 109). Als „Zweitschopenhauer“ (Ug, S. 155) bespricht Wertheimer die Frage nach dem Glück. Der folgende Satz erhält mit Verständnis der Weltsicht Schopenhauers, dass das Dasein dem Nichtsein vorzuziehen sei, einen neuen Sinn, mildert die Darstellung etwas ab, da Wertheimer das Glück auf das Unglück begründete.

Er war menschenstüchtig, weil er unglücksstüchtig war. Der Mensch ist das Unglück, sagte er immer wieder, nur der Dummkopf behauptet das Gegenteil. Geborenwerden ist ein Unglück, sagte er, und solange wir leben setzen wir dieses Unglück fort, nur der Tod bricht es ab. Das heißt aber nicht, daß wir nur unglücklich sind, unser Unglück ist die Voraussetzung dafür, daß wir auch glücklich sein können, nur über den Umweg des Unglücks können wir glücklich sein, sagte er, dachte ich. (Ug, S. 93)

Dabei betont Wertheimer die Gleichzeitigkeit des Glücks und Unglücks in den Menschen, wobei einmal das eine, einmal das andere, meistens jedoch das Unglück überwiegt (vgl. Ug, S. 93). Das Unglück ist die Bedingung für das Glück für Wertheimer. Für Schopenhauer vergeht die Zeit umso schneller, je glücklicher die Stunden zugebracht werden, woraufhin er die Konsequenz zieht, dass das Nichtsein dem Dasein vorzuziehen sei. Deshalb klassifiziert er den Schmerz als das Positive (da spürbar und verlangsamernd) und das Glück als das Negative (da scheinbar auflösend und

beschleunigend) (vgl. WaWuV, S. 930). Die folgende Aussage Wertheimers (durch den Ich-Erzähler bemerkt) erhält mit einer Perspektivierung durch Schopenhauer eine weichschattiertere Wirkung: „Eltern wissen ganz genau, daß sie das Unglück, das sie selbst sind, in ihren Kindern fortsetzen, mit Grausamkeit gehen sie vor, indem sie Kinder machen und in die Existenz**maschine** hineinwerfen, so er, dachte ich.“ (Ug, S. 64) Das Unglück bezieht sich bei Schopenhauer auf das Existieren, dem geht das Geborenwerden voran. Leben in die Welt zu setzen bedeutet das Bestätigen und Fortsetzen des Willens der Natur in der Erhaltung der eigenen Gattung, eine philosophische „Unglücksurschuld“ des Geborenwerdens, die jedem Lebewesen mitgegeben ist. Da das Existieren selbst Unglück ist, betrifft dies nicht speziell die Eltern Wertheimers, sondern substantiell alle Eltern. Wobei eine Selbstbezüglichkeit der Elternschaft, die mit der Geburt des Kindes an sich nicht im Sinne des Kindeswohls handeln, in jedem Fall mit anklingt. Wie zuvor erwähnt, bespricht Huber die verlogenen Reaktionen auf einen Selbstmord in Betrachtung Bernhards Erzählung *Das Verbrechen eines Innsbrucker Kaufmannssohns*. Ein Verbrechen, das gegen ihn selbst und die eigene Familie gerichtet sei²⁰⁰. In dieser Logik lässt sich Wertheimers Philosophie verstehen: Das in die Welt Setzen eines Kindes ist das größere Verbrechen.

Der Ich-Erzähler empfindet den Begriff *Lebenskünstler* für alle Hellsichtigen beglückend, während Wertheimer immer Künstler sein wollte (vgl. Ug, S. 149). Hierbei beschreibt er auch, warum es für Wertheimer Glück nicht ohne Unglück geben kann, da das Unglück für ihn selbst das Glück mit enthält: „[...] er war zwar unglücklich in seinem Unglück, aber er wäre noch unglücklicher gewesen, hätte er über Nacht sein Unglück verloren [...]“ (Ug, S. 149) Wertheimer sei sich seines Unglücks immer bewusst gewesen, daher konnte er sich auch an seinem Unglück erfreuen (vgl. Ug, S. 149-150). Das Bewusstsein, die Erkenntnis über etwas, in diesem Fall das Unglück, wird zu einem glücklichen Zustand hochstilisiert: „Viele sind ja, weil sie tief im Unglück stehen glücklich [...] glücklich [...], weil er sich seines Unglücks fortwährend bewußt gewesen ist, sich an seinem Unglück erfreuen konnte.“ (Ug, S. 149-150) Seine Angst betrifft den Verlust seines Unglücks (vgl. Ug, S. 150). Die Unglücklichen neigen dazu, andere ins Unglück mit hinabzuziehen, wie Wertheimer seine Schwester. Durch den Tod Goulds und das „Ausbrechen“, Wegziehen und Heiraten seiner Schwester, das von Wertheimer als Unglück und Kränkung erfahren wird, wird er wahnsinnig. Schopenhauer bespricht, dass der Wahnsinn des Gesunden psychischen Ursprung in einem großen Unglück habe (vgl. WaWuV, S. 790).

200 vgl. Huber, Martin: Thomas Bernhards philosophisches Lachprogramm. Zur Schopenhauer Aufnahme im Werk Thomas Bernhards. Wien: WUV-Universitätsverlag 1992, S. 72.

11. „Was ist das Leben?“

Das abschließende Kapitel widmet sich den größeren Zusammenhängen, der Schopenhauerschen Frage, die jedes wahrhaftige Kunstwerk zu beantworten sucht: „Was ist das Leben?“. Eine auf Kunst und Natur gerichtete Frage, die ich anhand der Hauptprotagonist*innen als Frage nach dem künstlerischen Leben gleichzeitig so exakt und frei wie möglich zu beantworten suche und durch die vielfältigen Möglichkeiten der Beantwortung den Kolleg*innen als zur weiteren analytischen Betrachtung offen stehend mit auf den Weg gebe.

Eine Tragödie, die komisch wirkt, ein sich doppelt verdichtendes, teilweise aufgezwungen wirkendes, künstliches Schauspiel einerseits, ließe *Der Ignorant und der Wahnsinnige* als Urteil zu. Durch den Doktor wird das künstlerische Leben in der permanenten Präsenz des Todes und seines geistigen Auseinandernehmens dargestellt. Das künstlerische Leben wirkt in *Der Ignorant und der Wahnsinnige* aufgezwungen-maschinell, als ein unter Druck und Kritik wiederholt perfekt funktionieren Müssen, als Zwang. Das künstlerische Leben ist in beiden Werken ein künstlerischer Krankheits- und Isolationsweg. Das Leben als fortdauernde Spannung und abgenötigte Bewegung wird in dem Gedanken des Puppenspiels, das an Fäden hängt, durch Schopenhauer vor Augen geführt (WaWuV, S. 757). Am Ende ist das Leben der Koloratursopranistin ein natürliches Ausbrechen aus künstlichem und künstlerischem Weitergetriebenwerden. Analog zur Form, in der das Kunstwerk dargebracht wird, ist das echte Leben der Opersängerin ein Drama und kann als doppelt dramatische Konstruktion – ein gesungenes Schauspiel im Schauspiel – gesehen werden.

Die Frage *Was ist das Leben?* scheint in dem Roman *Der Untergeher* ebenfalls durch die Form zu beantworten zu sein. Im musikalischen Bereich sind viele Studien über Thomas Bernhards *Der Untergeher* entstanden, die sich intuitiv mit der Frage nach Musik und Strukturparallelen befassen und wurden größtenteils von Susanna Löffler in ihrer Dissertation²⁰¹ zusammengefasst. Besonders der Kontrapunkt stand im Fokus der Forschung. Teilweise konnten musikalische Strukturen nachgewiesen werden, bspw. in der Zahlenlogik. Die These der musikalischen Umsetzung eines Kontrapunktes ist durch die Lebenslinien der drei Virtuosen bei Bernhard intuitiv in den Geist der Wissenschaftler*innen getreten und manche*r hielt fast bis zum Schluss daran fest, bis er sie doch noch aufgab. Dies brachte auch mich zu einer Auseinandersetzung mit der musikalisch-semantischen Motivik, von der ich bis heute nicht abgekommen bin. Die literaturwissenschaftlichen

201 Löffler, Susanna: Ich bin ja ein musikalischer Mensch. Thomas Bernhard und die Funktion der Musik in seinem literarischen Werk. Wien / Köln / Weimar: Böhlau Verlag: 2018.

Geister scheiden sich oft mehr an der Frage nach der genauen Übersetzbarkeit von Musik in Sprache, als daran, dass die Lebenslinien mit der Musik mental zu verschmelzen scheinen. Die Musik wird somit vorerst zu einem intuitiv mentalen Vorgang der Wissenschaftler*innen.

Um einen neuen Denkansatz zu gewinnen, schlägt es sich vor *Die Welt als Wille und Vorstellung* zu Rate zu ziehen. Schopenhauer bespricht die Fähigkeit der Menschen, das Leben als Verkleinerung in seinen Zusammenhängen der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu überschauen und geht dabei auf den Wert der abstrakten Erkenntnis in Bezug auf die anschauliche Erkenntnis ein. Bei den musikalischen Strukturparallelenanalysen der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung wurde genau dieser Vorgang der Lebensstranganalyse von Vergangenheit, Gegenwart, aber auch voraussagend angedeuteter Zukunft verwendet²⁰². Schopenhauer beschreibt, dass jeder Mensch immer zwei Leben führe; ein Leben *in concreto* von Leiden und Tod erfüllt und ein Leben *in abstracto*. Bei zweitem bedient sich Schopenhauer einer „Theatermetaphorik“²⁰³: Der Lebende wird zum Schauspieler, der nach dem Spielen seiner Szene eine Weile lang aus dem Publikum sich selbst beobachtend eine Distanz zu seinem dargestellten Leiden in der Szene gewinnt. Dies trifft – nun zurückgreifend auf das doppelte Schauspiel – natürlich auf die Sängerin in *Der Ignorant und der Wahnsinnige* zu. Sie müsste sogar zwei Mal aus ihrem Leben heraustreten, um sich selbst beobachten zu können, so verstrickt ist ihre künstlerische Lage. Das künstlerische Leben ähnelt, durch die Unbewusstheit der Verstrickung einer Traum in Traum Konstruktion: ein Erwachen aus einem Traum, das ein weiteres Aufwachen bräuchte, um tatsächlich wach zu sein. Die künstlerische Verstrickung ist bei Wertheimer gleichfalls mindestens doppelt angedeutet: Er versucht innerhalb des Romans sein Manuskript *Der Untergeher* zu schreiben, kürzt es jedoch fast ganz, bis auf den Titel. Letztlich wird über ihn ein Buch geschrieben. Das künstlerische Leben ist somit zumindest für die Sängerin und Wertheimer eine oft undurchschaute, mehrfache Verstrickung. Zurück zu Schopenhauers Gedanken in originalen Worten:

Im ersten [Leben *in concreto*] ist er allen Stürmen der Wirklichkeit und dem Einfluß der Gegenwart Preis gegeben, muß streben, leiden, sterben, wie das Thier. Sein Leben *in abstracto* aber, wie es vor seinem vernünftigen Besinnen steht, ist die stille Abspiegelung des ersten und der Welt worin er lebt, ist jener eben erwähnte verkleinerte Grundriß. (WaWuV, S. 95)

Dieses abstrakte Leben, das sich literaturwissenschaftlich schon sehr häufig abstrakt als Musik gedacht sah, sich allerdings nur in Teilen, jedoch nicht vollständig als poetische Musik konkret zu

202 Die Frage, wie lange der Ich-Erzähler noch zu leben hat, wurde literaturwissenschaftlich betrachtet (vgl. Löffler, S. 171).

203 Huber, Martin: Thomas Bernhards philosophisches Lachprogramm. Zur Schopenhauer Aufnahme im Werk Thomas Bernhards. Wien: WUV-Universitätsverlag 1992, S. 41.

analysieren schien, erzielt eine gleiche, mit der Wirklichkeit versöhnte Wirkung. Aus der abstrakten Erfassung der Lebenswege als Melodielinien, durch *abstrakte* Betrachtung erleichtert sich der Lebensweg der Klaviervirtuosen, der sich durch die Zwischenebene der Melodielinien als erfolgreich musikalisch werten lässt, erst im Konkretisieren scheint immer wieder die teilweise Unmöglichkeit der konkreten Übersetzung von Musik in Sprache bewusst zu werden. Die Musik ist unbestreitbar ein mentaler Vorgang und in dieser Distanz zu dem konkreten Leben, das sich abstrakt als Musik abspiegelt, wird die Unmöglichkeit des Scheiterns des Individuums bewusst. Jeder der drei Protagonisten erhält eine Melodielinie, die Musik des Leben ist nicht ohne den anderen zu spielen, ohne etwas Wesentliches vermissen zu lassen. Die semantische Implizierung einer musikalischen Form reflektiert den Gedanken des Ich-Erzählers: Die drei Klaviervirtuosen gelten alle als einzigartige Individuen, die jedoch mit einander in musikalischer Beziehung stehen, daher gibt es so etwas wie ein misslungenes Leben in der Musik nicht, denn dieses ist nur durch jeden einzelnen Protagonisten literarisch mehrstimmig, Gould nur durch den Untergeher das Genie und umgekehrt, weshalb der eine nur über den anderen verstanden werden kann. Die Dichotomie Leben und Musik ist aufgehoben. Musik ist das Leben, das Leben ist Musik.

12. Conclusio

Kunst und Natur in *Der Untergeher* und *Der Ignorant und der Wahnsinnige* über Schopenhauers Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung* zu betrachten, hat sich in unterschiedlich klaren Abstufungen der Sicherheit und der poetisch-geistigen Spielräume als sehr ergiebig erwiesen, um zu neuen Forschungsergebnissen und Erkenntnismöglichkeiten zu gelangen.

Ein erstes Kapitel beschäftigte sich mit der Kunst, die gegen die Natur angeht. Der Baum, der sich von der Naturgewalt Gould durch instinktives Vorgehen beseitigen lassen muss, stellt die passiv-erleidende Natur dar. Goulds Kunstverständnis wird in seiner instinktiven, genialen Geschwindigkeit, allerdings weniger genialen Raserei angedacht. Er handelt wie ein Tier, das nur die Gegenwart berücksichtigt. Baumphilosophen, wie der von Schopenhauer wenig geschätzte Fichte, konnten in der völligen Ironisierung des Begriffes Geistesesse verortet werden, da Pflanzen nach Schopenhauer von ihrem Willen getrieben sind, sich zu vermehren und ohne Verstandestätigkeit ihre Gattung zu erhalten. Die Philosophie, die nach Schopenhauer Luft und Licht darstellt, findet sich in beiden Werken in den zugezogenen oder offenen Vorhängen und Fenstern der Musiker*innen und verweist implizit auf das Bewusstsein bei Schopenhauer, das ein

Vorgang des Denkens ist und sich unterschiedlich in den Köpfen erhellt. In der Frage des künstlichen Lichts wurde die durch Schopenhauer noch klarer verständliche Notwendigkeit besprochen, das Notlicht auszuschalten, wenn die Dunkelheit in *Der Ignorant und der Wahnsinnige* übernimmt. Da das Licht den Lebenswillen symbolisiert und das Erlöschen des Willens eine Voraussetzung für wahre Kontemplation und Kunst bei Schopenhauer ist, wirkt das Theater prioritär überlebenssichernd und erst sekundär der von dem Willen befreiten Kunst zugewandt.

Die Selbstdisziplin und Radikalität der Künstler*innen wird in dem völligen Vergessen der körperlichen Bedürfnisse, der Schlaflosigkeit, dem tage- und nächtelangen Klavierspielen und dem Rückzug in die Natur veranschaulicht. Eine Rücksichtslosigkeit, die im Inneren gegen sich selbst und Äußeren als Oppositionsakt gegen das Publikum und die eigene Familie gerichtet ist. Besonders nahestehende Familienangehörige werden am stärksten in Mitleidenschaft gezogen, beispielsweise die Schwester von Wertheimer als Umblätlerin missbraucht, der Vater der Sängerin wird zu einem Alkoholiker. Dies bildet einen Kunstbegriff der familiären Vereinnahmung und Rücksichtslosigkeit. Letztere enthält begrifflich positiv eingeschrieben jedoch das *im Moment Sein*, ein nicht-hängen-Bleiben bei einem Fehler. Bei der Sängerin klingt – mit Vorlage der Zauberflöte, deren Stoff als dekonstruiert betrachtet werden kann – die bemutternd, besorgte Tochter durch, die vergleichsweise sehr sozial wirkt. Die Sopranistin, die als genial gesehen wird, verschmilzt poetisch mit ihrem Instrument, da sie nur von ihrer Stimme her gedacht wird. Sie wird zu den wenigen weiblichen, interpretierenden Genies gezählt, die sich jedoch – durch die Leichenanalyse veranschaulicht – an männlichen Maßstäben zu messen hat. Mit Gould verglichen, der in seiner radikalen Furchtlosigkeit dargestellt wird, wirkt sie ängstlich. Das Operieren mit Begriffen zieht sich mit dem Doktor durch das ganze Stück musikalisch hindurch. Schopenhauer merkt an, dass man an einem jämmerlichen, läppischen Stil bemerke, dass jemand nie Latein geschrieben habe. In *Der Ignorant und der Wahnsinnige* wirkt die Fachsprache des Gerichtsmediziners durch das in den Kontextstellen der Musik und Medizin ambig, die Medizinbegriffe rufen klanglich und optisch assoziativ den musikalischen Bereich auf und der musikalisch-ästhetische Gehalt der lateinischen Fachsprache, die Schopenhauer unter anderem neben dem Kriterium der Genauigkeit lobt, tritt durch Bernhard hervor.

Eine Publikumsverachtung ist in beiden Werken zu finden. Die Sängerin versteckt sich vor diesem und will ihm die Zunge zeigen und es ignorieren, Gould verabscheut es. Seine Perfektionssucht führt ihn in die künstlerische Isolation. Die Sängerin befindet sich ebenfalls in einem andauernden

künstlerischen Isolations- und Abschließungsakt, da sie ihre Natur von den Natureinflüssen absondern muss, um – ganz gleich, wie die klimatischen Bedingungen sind – eine davon unbeeindruckte, möglichst perfekte, mechanisierte und damit automatisierte, stimmliche und schauspielerische Darstellung zu erbringen. Ihre Stimme, ein körperliches Instrument, ist natürlicher als der Flügel, der einer Hammermechanik unterliegt und somit den Einflüssen der Natur stärker unterworfen. Ihre Gesangstechnik ist jedoch gegenüber anderen Zugängen des Singens in einem künstlicheren Bereich anzusiedeln. Das Künstliche ist ihr das Natürlichste. Natürlichkeit und Künstlichkeit, Kunst und Natur sind in beiden Werken nicht voneinander zu trennen.

Über das Marionettentheater von Kleist wurde die Bewegungslosigkeit und blasse Statuenhaftigkeit der Sängerin besprochen, die sich durch den Leichenseziervorgang morbid ausnimmt und dabei auf das an Fäden hängende Puppenspiel bei Schopenhauer verwiesen, der beschreibt, dass nicht das Leben, sondern Not und Langeweile die Puppen vorwärts peitschen würden. Durch die Forschungsbeiträge zu Walter Benjamins Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit* konnte die völlige Enttheatralisierung des musikalischen Lebens bei den Klaviervirtuosen bemerkt werden, die sich in dem Zurückziehen aus der Konzerttätigkeit und dem akustischen Einswerden von Klavier und Virtuosen durch eine rein akustische Realisierung bemerkbar macht. Demgegenüber erhält das Theaterstück *Der Ignorant und der Wahnsinnige* doppelte Theatralik. Die Isolation betrifft bei Schopenhauer unter anderem jene, die durch ihren Geist natürlich geadelt sind, wie die in ihrer Doppelrolle durch Kunst geadelte Königin der Nacht. Das Virtuositum wurde in einer natürlich-künstlerischen Selektion angedacht, da sich nur die Besten durchsetzen und die Frage nach der moralischen Kraft der Musik, die der reale Gould bei sich als positiv verwirklicht sieht, wurde mit Schopenhauer über die Begriffe vernünftig aber nicht moralisch beantwortet.

Bernhard gelingt es, dem Philosophen Schopenhauer die Schwierigkeiten des metaphorischen Denkens und die Ungenauigkeit der eigenen Sprache und Begriffsbildung zu spiegeln und liefert hiermit eine Sprachkritik. Durch die Genauigkeit Bernhards der Zurückführung der Begriffe auf ihre anschauliche Erkenntnis, wie Schopenhauer dies verlangt, wurden Städte- und Protagonist*innennamen in ihren Einzelheiten betrachtet. Durch die sich mit Schopenhauer etablierende Spielregel des h-Wegfalles, der Doppelkonsonantenkürzung und das Sinn Generieren

durch die Kontext(e)herstellung bei Bernhard konnte die Produktivität der Lesenden, die diese Regeln für sich herausfiltern können, dargestellt werden. Das Zurückführen auf die anschauliche Erkenntnis wurde bei der Analyse des Einswerdens mit dem Steinway, Bösendorfer und Ehrbar ebenfalls tragend. Durch das Verschmelzen mit einem Fachgegenstand, dem Klavier oder der Stimme – auch als Liebeskonzept zu verstehen –, ein Einswerden von Subjekt und Objekt nach Schopenhauer, ist entweder ein völliges Verlieren des Willens Klaviervirtuose werden zu wollen, eine Beeinträchtigung des Denkens, wie durch den Ich-Erzähler explizit dargebracht, oder ein Einswerden mit dem Musikwillen impliziert. Das Verschmelzen mit dem Instrument der Stimme ermöglicht der Sängerin, diese einnehmend aus der sie vorantreibenden Kunstmaschinerie auszusteigen.

Gould, das geflügelte Tier, das die Schwerkraft überwindet und zuvor die der Kunst scheinbar im Weg stehende Esche mit Leichtigkeit beiseite schafft, steht Wertheimer konträr gegenüber, der den kulturellen Begriff *gravitas* bei Schopenhauer umsetzt: das nicht-Loslösen des Intellekts von dem Willen. Sich musikalisch prostituierend zu einem die Schwerkraft nicht überwindenden Händel(-Spieler) werdend, sucht er nach Schopenhauer „Händel mit sich selbst“ und hängt sich auf dem Begriff *Untergeher* und einem Baum auf. Durch sein eigenes Körpergewicht gelingt es ihm, die Macht der Schwerkraft zu demonstrieren, wie dies dem ästhetischen Charakter der architektonischen Säulenordnung bei Schopenhauer entspricht, die nicht Bäume oder Menschen nachahmen würden. Wertheimer erhängt sich interpretatorisch an seiner Lebensphilosophie. Die künstl(er)i(s)che Ich-Auslöschung macht ihn dabei – entgegen dem Gedanken, dass nur eine sich nicht auflösende Ich-Werdung als künstlerisch erfolgreich zu werten wäre – einzigartig. Dies wird von dem Ich-Erzähler als erster und letzter gelungener künstlerischer Akt Wertheimers und damit als triumphale *Empfindung* gewertet. Statt den Willen zu verlassen, vollzieht der romantische Künstler Wertheimer, der an den klassischen Goldbergvariationen scheitern muss, sein empfindungsreiches Kunstwerk und stirbt künstlerisch an einem natürlichen Baum. Dem entgegen lebt Gould ab, indem ihn der natürliche Schlag während seiner Interpretation der Goldbergvariationen trifft.

Im Gegensatz zu Schopenhauer, der die Begriffe schön und nützlich klar voneinander abgrenzt, wird das Schöne bei Bernhard mit dem Nützlichen gleichgestellt. Die Möglichkeit einer Umgebung, die einer freien Geistestätigkeit positiv zugewandt ist, ist besonders schön und bietet Luft zum

Atmen. In Pessimismus überbietet bzw. erweitert Bernhard Schopenhauer darin humoristisch, dass im Gegensatz zu der erhabenen Stimmung, in die der Anblick der Berge die Menschen versetze, durch den sie am richtigsten Denken würden, der Anblick von den Bergen hinab auf die Stadt dazu führt, dass sich die vielen Gescheiterten der Reihe nach von der Richterhöhe des Mönchsberg stürzen. Die Goldbergvariationen stürzen Wertheimer in die Verzweiflung und bilden für den Ich-Erzähler eine musikalische Landschaft, in die er nicht mehr zurückkehren möchte. Nach Bernhard kann das regnerische Wetter die Stimmung so sehr trüben, dass die Menschen der Wille zu leben ganz verlässt. Der natürliche, regnerische Niederschlag bei Bernhard wirkt damit auf den Willen der Menschen wie ein Trauerspiel bei Schopenhauer. In *Der Untergeher* projiziert das erkennende Subjekt sich und seine Stimmungen, seinen Willen in Landschaft, Umgebungen und – besonders durch Wertheimer veranschaulicht – Menschen. Das Wetter scheint die Befindlichkeiten der Akteure zu kommentieren. Die Natur der Menschen trägt zu der besonderen Negativität im Naturbegriff Bernhards *Der Untergeher* bei, der erst durch diese zur Vollendung kommt.

Über die *Tracht* und *Abendandacht* in der Kirche, die Wendung „Heimat finden“, die in eine fast kitschige Naturidylle eingebettet ist, die Raumkonstruktion 8x8 Meter, die als „Heil Hitler“-Anspielungen zu werten sind, mischt sich die nationalsozialistische Geschichte anspielungsreich in den Roman. Nazibildhauerstatuen, die als akustische Zerstreuung dienen und nur von der Musik her gedacht werden, können mit Schopenhauers Betrachtung der Steinkunst als die überdauernde Kunst, die „das Bewußtseyn zur Einheit“ herstellt, als äußerst humoristisch, höhnisch verstanden werden. „Ächte“ Kunst beantworte nach Schopenhauer die Frage völlig richtig, was das Leben sei.

In einem abschließenden Kapitel wurde das Leben als meist doppelte Verstrickung besprochen. Ein Drama im Drama bzw. eine Komödie in der Komödie, da sich das Drama in den Zuschauerraum verlagert. Über Schopenhauer konnte die Frage nach musikalischen Strukturen in *Der Untergeher* überdacht und eine neue Perspektive eingenommen werden, in der die mentalen Musikanalysevorgänge der Wissenschaftler*innen als Leben *in abstracto* bedacht wurden. Somit wird die eine Idee des Ich-Erzählers, dass jedes Individuum zählt und als einzigartig zu begreifen ist, durch die Lebensmelodiestränge vor dem geistigen Auge veranschaulicht, da Musik nur durch jeden einzelnen Teilnehmenden vielstimmig ist. Die Dichotomie von Musik und Leben ist aufgehoben. Musik ist das Leben, das Leben ist Musik.

13. Literaturverzeichnis

1. Primärliteratur

Bernhard, Thomas: Der Untergeher. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2018.

Bernhard, Thomas: Stücke 1: Ein Fest für Boris. Der Ignorant und der Wahnsinnige. Die Jagdgesellschaft. Die Macht der Gewohnheit. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2016.

Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung. Köln: Anaconda 2009

Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung. Beide Bände in einem Buch. Guth, Karl-Maria (Hg.), Berlin: Hofenberg Digital 2019.

2. Sekundärliteratur

2.1. Selbstständige Publikationen

Atzert, Stephan. Schopenhauer und Thomas Bernhard. Zur literarischen Verwendung von Philosophie. Breisgau: Rombach 1999.

Bloemsaat-Voerknecht, Liesbeth: Thomas Bernhard und die Musik. Themenkomplex mit drei Fallstudien und einem musikthematischen Register. Königshausen & Neumann. Band 539. Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH 2006.

Braun, Christoph: Die Stellung des Subjekts: Lacans Psychoanalyse. Berlin: Parodos Verlag 2007.

Canetti, Elias: Masse und Macht. Frankfurt am Main: Fischer 1980.

Fleischmann, Krista: Thomas Bernhard – Eine Begegnung. Gespräche mit Krista Fleischmann. Wien: Verlag der Österreichischen Staatsdruckerei 1991.

Hartz, Bettina: Das Märchen ist ganz musikalisch: Thomas Bernhards Theaterstück Der Ignorant und Der Wahnsinnige. Köln: Teiresias-Verlag 2001.

Huber, Martin: Thomas Bernhards philosophisches Lachprogramm. Zur Schopenhauer Aufnahme im Werk Thomas Bernhards. Wien: WUV-Universitätsverlag 1992.

Judex, Bernhard: Thomas Bernhard: Epoche - Werk – Wirkung. München: Beck 2010.

Jurdzinski, Gerald: Leiden an der „Natur“. Thomas Bernhards metaphysische Weltdeutung im Spiegel der Philosophie Schopenhauers, Frankfurt am Main: Peter Lang 1984.

Widmer, Peter: Subversion des Begehrens. Eine Einführung in Jacques Lacans Werk. Wien: Turia-Kant 2004.

Löffler, Susanna: Ich bin ja ein musikalischer Mensch. Thomas Bernhard und die Funktion der Musik in seinem literarischen Werk. Wien / Köln / Weimar: Böhlau Verlag: 2018.

Mozart, Wolfgang Amadeus: Die Zauberflöte. Eine große Oper in zwei Aufzügen. Libretto von Emanuel Schikaneder. Hans Albrecht Koch (Hg.). Ditzingen: Reclam jun. Verlag 2022.

Spitzer, Manfred: Musik im Kopf. Hören, Musizieren, Verstehen und Erleben im neuronalen Netzwerk. Stuttgart / New York: Schattauer 2007.

2.2. Artikel in Zeitschriften und Sammelbänden

Abel, Angelika: Ästhetischer Avantgardismus in der Sicht von Thomas Mann, Theodor W. Adorno und Thomas Bernhard. In: Kolleritsch, Otto (Hg.): Die Musik, das Leben und der Irrtum. Thomas Bernhard und die Musik. Wien/Graz: Universal Edition 2000, S. 86-99.

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit in Burkhardt Lindner / Broll, Simon / Nitsche, Jessica (Hg.): Philosophisches Jahrbuch (Freiburg), 2014, Vol. 121 (2), S. 373-375.

Budde, Elmar: „Fülle des Wohllauts“ oder „décadence“ im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit. In: Kolleritsch, Otto (Hg.): Die Musik, das Leben und der Irrtum. Thomas Bernhard und die Musik. Wien/Graz: Universal Edition 2000, S. 21-35.

Eggebrecht, Hans Heinrich: Skizze des geplanten Vortrags. In: Kolleritsch, Otto (Hg.): Die Musik, das Leben und der Irrtum. Thomas Bernhard und die Musik. Wien/Graz: Universal Edition 2000, S. 127-139.

Gamper, Herbert: Die Katastrophe als Komödie. Thomas Bernhards Theater. In: Nicht (aus, in, über, von) Österreich. Zur österreichischen Literatur, zu Celan, Bachmann, Bernhard und anderen. Lichtmann, Tamás / Fanta, Walter (Hg.). Beiträge des Debrecener Germanistischen Symposions zur Österreichischen Literatur nach 1945 im Oktober 1993. Frankfurt am Main: Peter Lang 1995, S. 217-228.

Gruber, Gernot: Die Metaphern von Musik und musikalischem Virtuositentum in *Der Untergeher* und *Der Ignorant und der Wahnsinnige*, In: Kolleritsch, Otto (Hg.): Die Musik, das Leben und der Irrtum. Thomas Bernhard und die Musik. Wien/Graz: Universal Edition 2000, S. 111-123.

Gruber, Gernot: Marginalien zur Musik-Metapher, In: Janke, Pia / Dürhammer, Ilja (Hg.): Der „Heimatchdichter“ Thomas Bernhard. Wien: Holzhausen 1999, S. 169-173.

Huber, Martin: Vom Wunsch, Klavier zu werden. Zum Spiel mit Elementen der Schopenhauerschen Musikphilosophie in Thomas Bernhards Roman *Der Untergeher*. In: Kolleritsch, Otto (Hg.): Die Musik, das Leben und der Irrtum. Thomas Bernhard und die Musik. Wien/Graz: Universal Edition 2000, S. 100-110.

Janhsen, Angeli: Thomas Bernhards *Gehen*. Gehende Künstler der Post-Minimal-Art. Gehende Rezipienten. In: Schöbler, Franziska / Ingeborg Villinger (Hg.): Politik und Medien bei Thomas Bernhard, Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 51-68.

Kathrein, Karin: Die Kunst als Heimat. Der Künstler in Thomas Bernhards dramatischem Werk. Eine Geschichte des Scheiterns. In: Janke, Pia / Dürhammer, Ilja (Hg.): Der „Heimtdichter“ Thomas Bernhard. Wien: Holzhausen 1999, S. 133-141.

Kleist, Heinrich: Über das Marionettentheater. In: (Das) Werk: Architektur und Kunst. L'oeuvre: architecture et art. Bund Schweizer Architekten (Hg.), Band 31. Heft 12, Wintherthur: Winterthur AG 1944, S. 376-380.

Kogler, Susanne: Thomas Bernhard: „Immer nur ich werden“? Zur Autonomie von Kunst und Künstler bei Hans Werner Henze und Wolfgang Rihm. In: Kolleritsch, Otto (Hg.): Die Musik, das Leben und der Irrtum. Thomas Bernhard und die Musik. Wien/Graz: Universal Edition 2000, S. 52-69.

Kuhn, Gudrun. „...ermattet“, aber „nicht selig“. Bernhards Geistesmenschen und die Musik. In: Kolleritsch, Otto (Hg.): Die Musik, das Leben und der Irrtum. Thomas Bernhard und die Musik. Wien/Graz: Universal Edition 2000, S. 213-239.

Mittermayer, Manfred: Natur und Natürlichkeit bei Thomas Bernhard. Rekonstruktion eines Wortfelds. In: Janke, Pia / Dürhammer, Ilja (Hg.): Der „Heimtdichter“ Thomas Bernhard. Wien: Holzhausen 1999, S. 17-36.

Kolleritsch, Otto. Die Musik, das Leben und der Irrtum. In: Kolleritsch, Otto (Hg.): Die Musik, das Leben und der Irrtum. Thomas Bernhard und die Musik. Wien/Graz: Universal Edition 2000, S.10-20.

Menke, Raban: "Das Gewebe ist das Interessante". Pathologische Anatomie und Poetologie in Thomas Bernhards *Der Ignorant und der Wahnsinnige* In: Politik und Medien bei Thomas Bernhard. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 93-109.

Niekerk, Carl: Der Umgang mit dem Untergang: Projektion als erzählerisches Prinzip in Thomas Bernhards *Untergeher*. In: Monatshefte, Vol. 85, No. 4. Madison: University of Wisconsin Press 1993, S. 464-477.

Revers, Peter: „Klavierradikalismus“: Thomas Bernhard, Glenn Gould und das Problem der Virtuosität. In: Kolleritsch, Otto (Hg.): Die Musik, das Leben und der Irrtum. Thomas Bernhard und die Musik. Wien/Graz: Universal Edition 2000, 140-152.

Rieger, Stefan: *Gehen*: Eine Verfehlung. Zur Physiologie der menschlichen Motorik bei Thomas Bernhard. In: Schöbler, Franziska / Villinger, Ingeborg (Hg.): Politik und Medien bei Thomas Bernhard, Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, 30-50.

Schmidt-Dengler, Wendelin: Der Verrammelungsfanatiker. In: Janke, Pia / Dürhammer, Ilja (Hg.): Der „Heimtdichter“ Thomas Bernhard. Wien: Holzhausen 1999, S. 157-167.

Wagner, Manfred: Außenseitertum, Exzentrik und Wahnsinn im Werk Thomas Bernhards. In: Janke, Pia / Dürhammer, Ilja (Hg.): Der „Heimatlidder“ Thomas Bernhard. Wien: Holzhausen 1999, S. 69-80.

Winkler, Jean-Marie: Zwischen Parodie und Zurücknahme: Thomas Bernhards *Der Ignorant und der Wahnsinnige* und Wolfgang Amadeus Mozarts *Die Zauberflöte*. In: Lichtmann, Tamás / Fanta, Walter (Hg.): Nicht (aus, in, über, von) Österreich. Zur österreichischen Literatur, zu Celan, Bachmann, Bernhard und anderen. Frankfurt am Main / Berlin u.a.: Peter Lang 1995, S. 229-240.

2.3. DVD:

Geo Kompakt DVD: Wie Musik im Kopf entsteht. München: Polyband Medien GmbH 2013.

Internet-Quellen:

Übersetzungs- und Sprach(anwendungs)information:

<https://de.langenscheidt.com/griechisch-deutsch/%CF%8C%CF%81%CE%BF%CF%82> (23.01.2024).

<https://de.pons.com/%C3%Bcbersetzung/latein-deutsch/operatio> (26.3.2023).

<https://dict.leo.org/franz%C3%B6sisch-deutsch/chopin> (27.11.2023)

<https://dict.leo.org/franz%C3%B6sisch-deutsch/Gold> (26.2.2023).

<https://dict.leo.org/franz%C3%B6sisch-deutsch/pin> (27.11.2023).

<https://dict.leo.org/italienisch-deutsch/oro> (26.2.2023).

<https://dict.leo.org/spanisch-deutsch/oro> (26.2.2023).

https://www.duden.de/rechtschreibung/_ismus (4.5.2023).

<https://www.duden.de/rechtschreibung/Refugium> (8.4.2023).

<https://www.duden.de/rechtschreibung/untergehen> (5.3.2023).

<https://www.duden.de/rechtschreibung/Ueberflieger> (5.3.2023).

<https://www.duden.de/rechtschreibung/unterwandern> (26.2.2023).

<https://www.dwds.de/wb/etymwb/Witz> (2.1.2024)

<https://www.dwds.de/wb/oro-> (23.01.2024)

<https://stephanus-tlg-uci-edu.uaccess.univie.ac.at/lslj/> (1.2.2024)

weitere Informationen (Kunst, Kanada, Anthropologie)

<https://www.auswaertiges-amt.de/de/service/laender/kanada-node/kanadasicherheit/204874> (12.10.23).

<https://www.glarus-sued.ch/wohnen-und-leben/leben-in-der-schweiz/wissenswertes-ueber-die-schweiz/wofuer-steht-die-abkuerzung-ch.html/5381> (20.4.23).

<https://kanada.eu/gesundheit/> (12.10.23).

<https://tqw.at/im-garten-der-dunklen-affekte/> (3.2.2024).

<https://www.zeit.de/zeit-wissen/2007/06/Schuhforscher> (9.4.2023).

Anhang

Danksagung

Bei Frau Prof. Mag.^a Dr.^a Pia Janke bedanke ich mich sehr herzlich für die stets geduldige, hilfsbereite und kompetente Betreuung meiner Arbeit. Herrn Prof. Büttner danke ich für die zuverlässige, freundliche Hilfestellung in Fragen der griechischen Sprache. Meiner Mutter danke ich für die Zeit, die sie sich für das Korrekturlesen dieser Arbeit genommen hat und meinem Vater für das geduldige, häufige Drucken und Zusammenbinden. Beiden danke ich dafür, dass sie es mir durch ihre Unterstützung ermöglicht haben, nach meinem Jazz-Schlagzeug-Studium an der MUK und dem elementaren Musikpädagogik Lehrgang der MDW noch ein Bachelor und Master Germanistikstudium an- und abzuschließen. Für dieses größte Geschenk, mich in allen meinen künstlerischen und wissenschaftlichen Träumen, Vorstellungen und Wegen unterstützt zu sehen, gleich wohin mich die Zukunft treibt, bedanke ich mich von ganzem Herzen!

Abstract

Diese Arbeit widmet sich der Frage nach den Darstellungsweisen von Natur und Kunst in *Der Ignorant und der Wahnsinnige* und *Der Untergeher*. Eine philosophische Schärfung der Analyse wird über Arthur Schopenhauers Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung* gewonnen. In einer ersten Einführung werden die Erkenntnispotentiale der Forschung reflektiert, um innerhalb der Arbeit besonders dem impliziten Anspielungsreichtum neue Einsichten zu entlocken. Es konnte bewiesen werden, dass mit der Betrachtung Schopenhauers ein großer Erkenntnisgewinn für beide Werke Bernhards besteht. Besonders die Inkongruenzen zur Naturphilosophie Schopenhauers, die anspielerisch anklingen und die Kunstphilosophieübernahme, die Bernhard u.a. in den Kontext des Nationalsozialismus stellt, führen zu Komik. Natürlichkeit und Künstlichkeit, Kunst und Natur sind nicht voneinander zu trennen. Die Koloratursopranistin in ihrer Kunstaübung wirkt vergleichsweise zu Glenn Gould etwas unnatürlicher. In *Der Untergeher* projiziert das erkennende Subjekt sich und seine Stimmungen, seinen Willen und den Willen seines Umfelds in Landschaft, Umgebung und Menschen. Die Natur der Menschen trägt zu der besonderen Negativität des Naturbegriffs in *Der Untergeher* bei. Kunst ist unter anderem durch die dargebrachte Rücksichtslosigkeit gegen sich selbst und andere eine zerstörerische Kraft und ein Krankheitsweg. Die Dichotomie von Kunst und Leben ist weitgehend aufgehoben.