

MACIEJ ŁYK

VERTONTE SPRACHE UND TRANSLATORISCHE DILEMMATA. ZUR MUSIKALITÄT IM WERK THOMAS BERNHARDS

„Es ist schwierig, den Menschen, der zum Reden geboren ist, gnädige Frau, zum Schweigen zu bringen.“ Diese Worte Thomas Bernhards (1931-1989) macht Ulrich Dronske zum Motto seines Beitrags¹ über die Sprache in Bernhards, wie sie Dronske bezeichnet, Sprach-Dramen. Diese erscheinen hier als „Reden“, Selbstgespräche, in denen die Gesprächspartner in die Rolle eines Zuhörers bzw. eines Stichwortgebers hineingedrängt werden. Ihre Rolle ist eine ästhetische Dimension der Stücke. Und doch muss es sie geben, „mögen [ihre] Meldungen auch noch so sparsam oder gar deplaciert wirken“.² Nicht viel anders verhält es sich in den Prosa-Texten.

Thomas Bernhards Schaffen zeichnet sich durch eine Fülle von literarischen Gattungen aus: kurze Prosawerke, Romane, Erzählungen und Theaterstücke. Doch wenn man genauer hinschaut, lässt sich eine erstaunliche Ähnlichkeit zwischen all diesen Gattungen feststellen. Am Ende gelangt man zu der Erkenntnis, es sei alles Theater, die Romane, die Erzählungen, die Stücke – die Welt wird selbst zu einem einzigen Theater, einem Welttheater.

Die eigentlichen Theaterstücke von Bernhard sind es im doppelten Sinne des Wortes: erstens der Form nach, und zweitens nach der Art ihrer Entstehung. Das „Theater“ um ihr Entstehen war zu einer noch größeren Aufführung geworden, als es diese selbst waren. Die zahlreichen Skandale um Bernhard wurden – was erstaunlich ist – nicht zu etwas Gewöhnlichem. Sie entflamten mit einer immer größeren Wucht und verblüfften das ahnungslose Publikum.

¹ Ulrich Dronske: *Sprach-Dramen. Zu den Theaterstücken Thomas Bernhards*. In: Alexander Honold / Markus Joch (Hrsg.): *Die Zurichtung eines Menschen*. Würzburg 1999.

² Vgl. Sepp Dreissinger: *Von einer Katastrophe in die andere. 13 Gespräche mit Thomas Bernhard*. Weitra 1992.

1. Die Musik

Eines der charakteristischen und ständig präsenten Elemente Bernhardschen Schreibens ist die Musik. Wir finden sie auf unterschiedlichen Ebenen: als Motiv, wie auch in der Komposition der Sprache. Es gibt auch Werke, in denen die Musik bereits im Titel auftritt, wie beispielsweise *die rosen der einöde. fünf sätze für ballett, stimmen und orchester* (1959). Dieser Text wurde sogar von G. Lampersberg vertont.

Motivisch mehr oder weniger entwickelt finden wir die Musik in zahlreichen Texten. Nicht selten ist es lediglich ein einziger Satz, der an mehreren Stellen eines bestimmten Werkes zu finden ist, und jedes Mal ist es derselbe und doch ein anderer, ein ganz neuer Satz. Diese wiederholten Sätze, oder besser gesagt: Ausrufe, diese erneut kommenden Gedanken, die einen beinahe quälen, werden oft zu einer Art Refrain. Unabhängig davon, wie sich der Inhalt der „Strophen“ entwickelt und wovon im jeweiligen Moment die Rede ist, bleiben sie gleich und werden unverändert ausgesprochen, wie z. B. die (Lieblings-)Worte Caribaldis: „Morgen Augsburg“³. Die Bedeutung dieser Worte variiert jedes Mal; je nach Kontext ändert sich auch der Klang dieses Ausrufes – unabhängig davon, wie ihr neutraler Ausdruck wäre, durch die (Sprach-)Umgebung ist ihre „immanente Melodie“ unterschiedlich.

Das Motiv der Musik wird ganz besonders in den Theaterstücken *Die Macht der Gewohnheit* (1974, poln.: *Sita przyzwyczajenia*, 2002) und *Der Ignorant und der Wahnsinnige* (1972, poln.: *Ignorant i szaleniec*, 1974) behandelt. Im ersten Text wird das Forellenquintett bis zur Unmöglichkeit „geprobt“, d. h. die Proben, die Musikproben sein müssten, werden hier letzten Endes zu Sprechproben, jedes Mal zu einem sprachlichen Gebilde, nichts mehr. Die Musik wird hier als Musik selbst thematisiert, um die sich alles andere zu drehen scheint. Musik wird zur Sprache und Sprache zur Musik. Hier verwischen sich also, wie das bei Bernhard häufig der Fall ist, die Grenzen zwischen diesen beiden Formen des Ausdrucks.

Das zweite Stück, *Der Ignorant und der Wahnsinnige*, ist durchaus musikalisch. Eine (Opern-)Sängerin singt die Rolle der Königin der Nacht (aus der Oper *Die Zauberflöte* von Mozart). Auch hier ist die Musik das Zentrum dieses (musikalischen) Spiels, dem neue Interpretationsmöglichkeiten entspringen. Während alles um das Musikalische kreist, wird eben dies immer wieder in den Hintergrund gedrängt. Man hat den Eindruck, die Sprache des Stückes trennt sich von seinem Inhalt und nimmt immer stärker Züge an, die für eine Metasprache charakteristisch wären. Hier zeigt sich die zweite Sphäre, in der die Musik präsent ist.

³ Vgl. Thomas Bernhard: *Die Macht der Gewohnheit*. In: *Thomas Bernhard. Stücke 1*. Frankfurt/Main 1988.

2. Der Komponist

Bei den Protagonisten Bernhards hat man manchmal den Eindruck, dass ihr Sprechen und ihr Denken ineinander übergehen. Die Grenze zwischen beiden scheint sich zu verwischen, so dass manche Aussagen nicht immer in den Kontext des jeweiligen Gesprächs passen und ihrem Charakter nach nie laut gesagt werden sollten, ganz wie die folgenden in der Erzählung *Watten* (1969, poln.: *Partyjka. Opowiadanie*, 1980): „Bald denke ich, ich bin verrückt, bald, ich bin nicht verrückt. Es ist eine völlig durchinstrumentierte Partitur Wahnsinn.“⁴ Auf diese Art und Weise schafft der Autor einen glatten Übergang zum „Wahn-Sinn“⁵. Wahn-Sinn als Gegensatz zu Sinn, Sinn des Lebens, Sinn des Todes und Sinn der Musik. Die Musik entsteht hier mit Hilfe der natürlichen Stimme und des Wortes. Das Wort ist Bernhards Instrument. Wie man mit einem Instrument umzugehen hat, sagt uns Süskinds Kontrabassist: „Jede Saite müssen Sie drücken wie ein Wahnsinniger, schauen Sie meine Finger an. Da! Hornhaut auf den Fingerkuppen, schauen Sie, und Rillen, ganz hart.“⁶ Bernhard scheint auch eine gewisse Hornhaut entwickelt zu haben. Er zupft jede Saite mit solch einer Kraft, um dieses wahnsinnige Spiel zur Geltung kommen zu lassen, damit es klingt und – einem Echo gleich – wiederkommt. Den Autor könnte man demnach nicht nur mit einem ausübendem Musiker gleichsetzen; er ist vielmehr Komponist, Dirigent und Musizierender zugleich. Sein Dirigieren erreicht die höchste Stufe, die höchste Perfektion, bis hin zur Übertreibung.⁷

Doch Bernhard, obwohl er seine Partituren selbst komponiert, dirigiert sie – in ihnen selbst – höchstpersönlich; mehr noch, er spielt sie auch persönlich. Dies macht er mit einer solchen Perfektion, einer Determinierung, dass man an manchen Stellen den Eindruck hat, Bernhard spiele tatsächlich an Bernhard vorbei, am Dirigenten spiele der Komponist vorbei.

3. Das Denken

Eine große Rolle spielt im Bernhards Werk auch die Ausübung des Denkens, man könnte vielleicht sagen, das Komponieren von Gedanken, das eine Entdeckung

⁴ Ders.: *Watten*. Frankfurt/Main 1970, S. 86.

⁵ Vgl. Manfred Jurgensen: *Die Sprachpartituren des Thomas Bernhard*. In: ders. (Hrsg.): *Bernhard. Annäherungen*. Bern 1981, S. 99-122.

⁶ Patrick Süskind: *Der Kontrabaß*. Zürich 1997, S. 50.

⁷ Wie Süskind schön paraphrasiert: „Der Dirigent ist ja auch musikentwicklungsgeschichtlich eine Erfindung allerjüngsten Datums. Neunzehntes Jahrhundert. Und auch ich kann Ihnen bestätigen, daß sogar wir im Staatsorchester gelegentlich vollständig am Dirigenten vorbeispielten. Oder über ihn hinweg. Manchmal spielen wir sogar über den Dirigenten hinweg, ohne daß er es selber merkt. Lassen den da vorn hinpinseln, was er mag und rumpeln unsern Stiefel runter.“ Aus: Patrick Süskind: *Der Kontrabaß*. Zürich 1997, S. 8 f.

der immer neuen Andersheiten darstellt. Die Gedanken häufen sich auf und entwickeln sich naturgemäß nicht immer so, wie man sich das wünschen würde. So ist das Denken eine Übung im Durchbrechen der Kohärenz der Begriffe, eine Übung, die zum Umdrehen eines jeden Begriffes in sein Gegenteil führt, bis hin zur Unmöglichkeit. Die gewöhnlichen Wahrheiten werden verdreht, manchmal sogar pervertiert. Vor allem werden sie jedoch einer ständigen Korrektur unterzogen. Alles Denken ist eine große, ununterbrochene Korrektur. Alle Begriffe, Tatsachen, Sachverhalte werden aufgelöst und dadurch am Ende ganz anders dargestellt.

Die Gedanken – Ideen und Begriffe – sind austauschbar; ständig variiert, nehmen sie letzten Endes jedoch eine bestimmte Form an. Diese ist insofern ausschlaggebend, da die sonst austauschbaren Begriffe und Gedanken, die ihre Bedeutung behalten, immer wieder neu kombiniert werden können, was wiederum einen ganz anderen Sinn ergibt. Es ist die Wiederholbarkeit, die es ermöglicht, aus einer bestimmten Anzahl von Bauteilen immer etwas Neues zu gewinnen.⁸

Das Denken der Protagonisten erzeugt schizophrene, gespaltene Existenzen. Diese Figuren denken nie das Ganze, sie denken immer nur Zerstückeltes. Ihre Gedanken unterliegen einem Prozess der Zerreißung und Zerlegung, gar Auslöschung, die ein gewaltiges und totales Ausmaß annehmen. Da die Natur aus eben diesem Prozess besteht und das Denken bedeutet, bis auf die äußersten Grenzen der menschlichen Denkfähigkeit zu gehen, kann es selbst die Naturzersetzung sein, die Naturauslöschung. Manchmal empfinden Bernhardsche Figuren sich selbst als Nichts. Doch wenn sie nichts sein können, bedeutet es zugleich, dass sie auf der anderen Seite ebenfalls alles sein können.

„Die Wahrheit ist, daß ich mehr und mehr glaube, alles zu sein, weil ich in Wirklichkeit gar nichts mehr bin und dadurch alles Menschliche wie alles Menschenmögliche, alles Menschenmögliche, sagte der Fürst, nur noch als beschämend empfinde.“⁹

Nichtsdestotrotz haben wir es manchmal bei den Protagonisten Bernhards mit Figuren zu tun, die allzu gerne ihre Gedanken aussprechen, ohne die restliche Welt überhaupt eines Blickes zu würdigen. Doch auch sie fassen das Gedachte in Worte, die durch Einbettung in die Musik, die mehr oder weniger unseren Ausgangspunkt darstellt, zusätzliche semantische Dimensionen gewinnen. So wird der Klang, die Melodie zu einem immanenten Element der Aussage. Schon Wittgenstein betrachtete die Vielseitigkeit des Ausdrucks in seinen *Philosophischen Untersuchungen*: „Denk nur an den Ausdruck »Ich hörte eine klagende Melodie«! Und nun die Frage: »Hört er das Klagen?«“¹⁰

⁸ Auf der einen Seite werden einzelne Wörter und Begriffe wiederholt, dann wiederum größere Sinnzusammenhänge, die durch Hinzufügung und Wiederholung neu anklingen und zu neuen Gedanken führen, auf der anderen Seite werden sie lediglich umgestellt, um so neue Bedeutung zu gewinnen.

⁹ Thomas Bernhard: *Verstörung*. Frankfurt/Main 1986, S. 117.

¹⁰ Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt/Main 1971, S. 335.

Bei diesem Zitat drängt sich gleich die Frage auf, ob wir das (wörtlich betrachtete) Klagen Bernhards sonst nicht „vernehmen“ würden, wenn er es nicht immer wieder thematisiert hätte? Oder wäre uns dies nicht „laut“ genug? Oder sind wir jetzt gar zu sehr an seine Sprechoperen gewöhnt, an seine natürlich künstliche oder künstlich natürliche Sprache, als dass wir darüber nachdenken könnten?!

4. Der Wahn-Sinn

Wittgensteins Worte paraphrasierend, könnte man hier fragen: Hört er den Wahn-Sinn? Das (zum Teil an wahnsinnigen Perfektionismus grenzende) Jonglieren von Möglichkeiten, die uns die Sprache zur Verfügung stellt, erweist sich bei Bernhard als ein konstitutives Element seines Schaffens.

Es ist die immer neue Sinngebung. Bernhard variiert seine Gedanken zwischen zwei Polen: zwischen Sinn und Wahn-Sinn. Und obwohl einzelne Passagen seiner Werke separat nicht immer klar und deutlich verstanden werden können, so gewinnen sie an Bedeutung im Zusammenhang mit dem direkten und mit dem, das ganze Schaffen Bernhards umfassenden, indirekten Kontext, der sich hier durch seine besondere, sinngebende Kraft auszeichnet. Er besteht zum größten Teil aus Wiederholungen von Passagen, die an unterschiedlichen Stellen einander zum Kontext werden. Das ewige Wiederholen schafft so die Möglichkeit eines ewig neuen Kontextes. Er ermöglicht ebenfalls eine gewisse Distanz zum Gesagten, wie z. B. im Roman *Auslöschung* (1986, poln.: *Wymazywanie*, 2004), wo sich Franz-Joseph Murau sozusagen selbst in Schutz nimmt.

„Das Land der Musik sind wir ja nur, weil bei uns der Geist immer völlig unterdrückt worden ist Jahrhunderte, hatte ich zu Gambetti gesagt.“¹¹ Hat der Protagonist Angst, es uns direkt zu sagen? Die letzten Worte dieses Zitats lauten „hatte ich zu Gambetti gesagt“; sie sagen uns, an wen sich der Sprecher gewandt hatte. Sie sind hier nicht ohne Belang. Bernhard wählt immer eine Figur, an die entweder die Worte direkt gerichtet werden oder von der sie stammen. Im genannten Beispiel stellen sie eine Art Übergang von einer Replik zur nächsten dar. Es ist eine für eine Erzählung typische Maßnahme, wenn eine Handlung wiedergegeben wird, damit die Leser/Hörer Klarheit behalten. Doch sie dient auch, wie gesagt, der Distanzierung. Die Sätze anderer werden ständig zitiert. Es ist die einzige Möglichkeit des Bernhardschen Schreibens.

Der Autor spielt in seinen Werken besonders gern mit Kunst und Natur, mit Natürlichkeit und Künstlichkeit; mancherorts ist es eine Gratwanderung, die sich einer Sinuskurve ähnlich zwischen den beiden Polen „schlängelt“, mal mehr künstlich, mal deutlich natürlicher ausfallend. Neutrale Berührungspunkte, die zum

¹¹ Thomas Bernhard: *Auslöschung. Ein Zerfall*. Frankfurt/Main 1986, S. 145.

scheinbaren Ausgleich der beiden führen können, sind kaum wahrnehmbar; so geht die Kurve auf sie zu, um jedoch dort keinen Halt zu machen und immer stärker in das Gegenteil umzuschlagen. Aus einem Extrem in das nächste, aus dem Sinn in den Wahn-Sinn.

Obwohl sein Schaffen stark an Österreich angelehnt ist, zeichnet Bernhards Werke eine Universalität aus, die die universelle Kunst und die universelle Natur ausmachen.

Das Universelle bei Bernhard ist vor allem die Musik. Diese wird nur einmal aufgeschrieben, bedarf keiner Übersetzung in eine andere Sprache, eine nicht-musikalische Sprache. Sie wird vielmehr jedes Mal unmittelbar in Laute übersetzt, ihre Bedeutung, ihr Inhalt sind immer gleich. Sie zum Klingen zu bringen ist eine Frage der Übung, nicht des Denkens. Die eine Melodie kann man immer und immer wieder spielen, immer wieder die gleiche Melodie und jedes Mal kommt etwas anderes daraus. So wie Bernhard immer wieder einen Gedanken variiert, immer nur das Gleiche sagt, und doch klingt es immer wieder anders, neu, bis zur Perfektion steigert er sich in seinem Komponieren, Abspielen und Wiederholen.

Trotz der bereits genannten starken Bindung an sein Heimatland, an den österreichischen Mythos, die diese Universalität einschränkt, finden wir in vielen seiner Texte zahlreiche Stellen, an denen der Autor allgemein geltende Urteile fällt, an denen er die Namen weltberühmter Philosophen (Wittgenstein, Kant, Pascal), Maler (Rembrandt, El Greco, Goya), Musiker (Bach, Bruckner) nennt, an denen er so manche Mechanismen der Politik bloßstellt. Trotz des österreichischen Charakters ist diese Universalität offen, stellt eine offene Reflexion dar, die auch ohne Österreich-Vorkenntnisse verstanden werden kann. Es sind auch Namen von Nicht-Österreichern, die in Bernhards Werk geliebt, gehasst, bewundert oder beschmutzt werden. Neben diesen gibt er pauschale Urteile über verschiedene Nationalitäten ab, wie z. B. in *Alte Meister* (1985, poln.: *Dawni mistrzowie*, 2005), in Bezug auf Besucher eines Museums:

„In letzter Zeit besuchen mehr Italiener als Franzosen, mehr Engländer als Amerikaner das Kunsthistorische Museum. Die Italiener mit ihrem angeborenen Kunstverstand treten immer auf, als wären sie die von Geburt an Eingeweihten. Die Franzosen gehen eher gelangweilt durch das Museum, die Engländer tun so, als wüßten und kennten sie alles. Die Russen sind voll Bewunderung. Die Polen betrachten alles mit Hochmut. Die Deutschen schauen im Kunsthistorischen Museum die ganze Zeit in den Katalog, während sie durch die Säle gehen, und kaum auf die an den Wänden hängenden Originale, die folgen dem Katalog und kriechen, während sie durch das Museum gehen, immer tiefer in den Katalog hinein, so lange, bis sie auf der letzten Katalogseite angelangt und also wieder aus dem Museum draußen sind. Österreicher, insbesondere Wiener, gehen nur wenige ins Kunsthistorische Museum, wenn ich von den Tausenden von Schulklassen absehe, die jedes Jahr ihren Pflichtbesuch im Kunsthistorischen Museum absolvieren.“¹²

¹² Thomas Bernhard: *Alte Meister*. Frankfurt/Main 1985, S. 49 f.

5. Ein einziges Werk

In mancher Hinsicht sind alle seine Werke ähnlich und gerade diese Ähnlichkeit stellt den Grund der pauschalen Äußerungen dar, dass Bernhard nur ein Stück geschaffen habe, ein Stück in vielen Ausfertigungen und Varianten oder dass alle seine Dramen „als ein einziges Stück aufzufassen“ seien.¹³ Einerseits bilden seine Werke eine beinahe homogene Einheit, andererseits sind sie aber völlig verschieden, wobei man in jedem einzelnen Werk einen Teil von einem anderen entdeckt, doch jedes Mal in einem anderen Licht. Der Autor lenkt unser Augenmerk unablässig auf andere Tatsachen der menschlichen Misere, der Misere Österreichs, Deutschlands, der Misere der Einsamkeit, der der Mensch ausgeliefert ist, wenn er in Wahrheit leben möchte. Dies ist nach Bernhard jedoch erst dann möglich, wenn man sich aus der Gesellschaft zurückzieht, sie trotzdem aus der Distanz beobachtet und sein Urteil bildet, das man jedoch niemandem verraten kann, sonst wird man missverstanden und als hasserfülltes Monstrum beschimpft, wo man doch nur seinen eigenen, wahren Weg gehen möchte. Aber die Wahrheit sticht die Menschen in die Augen und sie können, sie wollen sie nicht hören, weil sie nicht imstande sind, sie zu ertragen.

Die als eine große Beschimpfung empfundene und unerträgliche Wahrheit taucht im Werk Thomas Bernhard nicht immer und nicht überall auf. Sie ist vielmehr zerstückelt, in Fetzen gerissen und schaut hinter den scheinbar harmlosen Aussagen der Figuren hervor. Es ist, als wäre für Bernhard die Wahrheit explodiert, und als Folge dieser Explosion findet man überall ihre Splitter, doch nirgendwo sie als Ganzes. Sie wird wie eine Leinwand gespannt, auf die der Künstler immer wieder neue Farben aufträgt und sie miteinander wirken lässt, hier mit deutlichen, abrupten Übergängen, dort wiederum verschwommen und verzogen, beinahe zur Unkenntlichkeit ausgedehnt. Statt Farben bedient sich Bernhard der Worte, statt Pinselstrichen – der Sprache. Daraus baut er eine komplexe Beschimpfung, eine übertriebene Beschimpfung.

„Ich spreche die Sprache, die nur ich allein verstehe, sonst niemand, wie jeder nur seine eigene Sprache versteht ...“¹⁴

Die Bauteile, deren sich Bernhard bedient, sind Wörter, Sätze und Gedankengänge. All diese Elemente werden immer wieder neu kombiniert, neu miteinander verbunden, so dass sie jedes Mal scheinbar das Gleiche, doch tatsächlich immer etwas anderes ergeben.

„Es sind die Sätze, Wörter, die man aufbaut. Im Grunde ist es wie ein Spielzeug, man setzt es übereinander, es ist ein musikalischer Vorgang.“¹⁵

¹³ Vgl. Anm. 1. S. 115 f.

¹⁴ Thomas Bernhard: *Der Keller*. Salzburg 1976, S. 156.

Ob es sich an dieser Stelle um das Gehörte oder um den Sinn des Gesagten handelt? Man kann versuchen, diese Frage mit den Worten Wittgensteins zu beantworten: „Die Bedeutung ist nicht das Erlebnis beim Hören oder Aussprechen des Wortes, und der Sinn des Satzes nicht der Komplex dieser Erlebnisse.-(Wie (sic) setzt sich der Sinn des Satzes »Ich habe ihn noch immer nicht gesehen« aus den Bedeutungen seiner Wörter zusammen?) Der Satz ist aus den Wörtern zusammengesetzt, und das ist genug.“¹⁶

Diese Bausteine können gut mit Noten verglichen oder sogar gleichgesetzt werden; Noten, die trotz ihres immer gleichen Wertes dann doch – vom Kontext abhängig – höchst unterschiedliche Inhalte wiedergeben. Nicht ohne Bedeutung bleibt die Tonart: Moll oder Dur. Hier stimmt der Autor seine Instrumente auf Moll, denn diese der beiden Tonarten ist die traurige, die andere – die frohe. Die Art und Weise, wie sich hier diese Noten zueinander verhalten, zeichnen Bernhards Stil aus. Es ist sein Sprachstil, in dem diese Elemente zu immer neuen Partituren, Sprachpartituren kombiniert werden. Die Texte sind immer polyphonisch, obwohl dem Anschein nach wenige Figurenstimmen tatsächlich präsent sind, doch haben wir es hier mit Gedankenstimmen zu tun, die man auch als „Libretti philosophischer Sprechopern“ bezeichnen könnte.¹⁷

Die tatsächlichen Opernlibretti zeichnen sich durch das ständige Wiederholen einer Partie aus, so dass es den Anschein hat, die Sprache, bzw. das Sprachliche des Ganzen würde auf etwas anderes warten, bis diese Ebenen an einem bestimmten Punkt zusammenschmelzen können, sei es im letzten Akkord, sei es im allerletzten Ton, sei es aber auch in der Stille. Der Moment also, in dem beide, d. h. die Musik und die Sprache verstummen, sozusagen zum Schweigen gebracht werden. Ausgerechnet der letzte Ton, die letzte klingende Note stellt einen feierlichen Übergang her, der die darauf folgende Stille noch an Bedeutung gewinnen lässt. Diese Stille wird bei Thomas Bernhard mit den unendlich langen Sätzen zu einem neuen Gebilde (musikalisch sogar) kombiniert. Gargani fasst das alles zu einem System zusammen:

„Die ethische Disziplin von Bernhards Werk – dessen typische Verlaufsform nicht die organische Entwicklung ist, sondern ein System musikalischer Variationen um ein Thema herum, das im wesentlichen die Verwandlung des Sinnes in Nicht-Sinn ist, die Verwandlung der Wahrheit in Lüge – ist der wachsame und klare Blick, der den überheblichen Anspruch der Kultur, die Transparenz entfalteter Wahrheiten zu erreichen, in seine Schranken weist, weil diese Wahrheiten sich am Ende als Selbsttäuschungen und Illusionen herausstellen.“¹⁸

¹⁵ Thomas Bernhard: *Drei Tage*. In: Raimund Fellinger (Hrsg.): *Thomas Bernhard. Ein Lesebuch*. Frankfurt/Main 1993, S. 11.

¹⁶ Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt/Main 1971, S. 288 f.

¹⁷ Vgl. Manfred Jurgensen: *Die Sprachpartituren des Thomas Bernhard*. In: ders. (Hrsg.): *Bernhard. Annäherungen*. Bern 1981, S. 99-122.

¹⁸ Aldo Giorgio Gargani: *Der unendliche Satz. Thomas Bernhard und Ingeborg Bachmann*. Wien 1997, S. 15.

6. Die Stimme

Bernhard spricht in seinen Werken nicht direkt. Er spielt vielmehr auf menschlichen Stimmeninstrumenten, gleich einem Komponisten, der zugleich in die Rolle eines Dirigenten schlüpft und „sein eigenes Werk interpretiert“¹⁹, wodurch er sich ständig von dem Gesagten distanziert. Bernhards Konzept des musikalischen Stimmens ist in seinem Sammelband *Der Stimmenimitator* (1978) deutlicher geworden. Behilflich war ihm der Gesangsunterricht (bei Maria Keldorfer und dem Musikkritiker Theodor W. Werner²⁰), den er in seiner Jugend genossen hatte, sowie sein Wirken als Oratoriensänger. Die Stimme erfüllt hier die Rolle eines Instrumentes: Einerseits ist beinahe jede Replik der Protagonisten ein Solo des Komponisten Bernhard, andererseits sind selbst die Figuren Instrumente in den Händen von anderen stärkeren Persönlichkeiten. In dem Theaterstück *Ein Fest für Boris* (1970, poln.: *Święto Borysa*, 1975) kommt noch ein echtes Instrument hinzu – eine Pauke: die Pauke ist ein Instrument in den Händen Boris', doch er selbst wird zum „Instrument“ in den Händen der Guten.

Nicht nur das Sprechen, sondern auch das Schweigen vereint Bernhard zu einer Komposition. Er spricht nicht nur durch das Sprechen selbst, vielmehr spricht er durch das Schweigen. In Verbindung mit dem Tautologischen der in seinen Werken auffindbaren Gedanken, wird es dem Sprechen gleichgesetzt. Dadurch wird die Relativität der beiden Begriffe erkannt, da Bernhard von all dem spricht, wovon man nicht sprechen kann. Ganz so, wie es Ludwig Wittgenstein im Vorwort zu seinem *Tractatus logico-philosophicus* formuliert hat: „Was sich überhaupt sagen läßt, läßt sich klar sagen; und wovon man nicht reden kann, darüber muß man schweigen.“ Das Schweigen kann genauso vielsagend sein wie das Gesagte, oder sogar mehr. Es wird mittels menschlicher Sprechinstrumente musiziert. „Das Schweigen Wittgensteins wird bei Bernhard ins Musikalische übersetzt.“²¹

Überhaupt kreist der Autor um die Musik, wie um die Philosophie. Relative Gedanken, musikalisch interpretierte und den Bogen überspannende Sprache bilden das Ästhetische bei Bernhard. Selbst das Willkürliche der Deutung geistiger Zusammenhänge erweist sich als komponiert, als ein Stilleffekt. Der Text wird mit einer Melodie versehen, die wiederholten Gedanken werden wie Passagen von unten nach oben und umgekehrt „gespielt“, die Vielfalt der (Gedanken-)Stimmen könnte als eine Instrumentalisierung angesehen werden. Bernhards Prosa wird so zur Sprechoper und der Monolog zur Arie.

Die klassische Oper richtet sich nach den Konventionen, die sie in ihrer jahrhundertelangen Entwicklung ausgebildet hat, die ihre Spezifik ausmachen und als

¹⁹ Ebd., S. 102.

²⁰ Vgl. Hans Höller: *Thomas Bernhard*. Reinbek bei Hamburg 1993.

²¹ Aldo Giorgio Gargani: *Der unendliche Satz. Thomas Bernhard und Ingeborg Bachmann*. Wien 1997, S. 103.

Spielregeln allgemein akzeptiert werden. Bei Bernhard werden zahlreiche Sätze und Wörter wiederholt, mal gleich, mal in einem anderen Ton, auch in einer Aussage einer Figur, in einem Monolog, an anderer Stelle wiederum im (nicht selten scheinbaren) Dialog mit anderen Figuren. Sie machen dadurch den Rhythmus der Oper aus. Viel mehr als das Was entscheidet das Wie über die Wirkung der Aufführung. Bei Bernhard gehört das Wie zu einer von vornherein angenommenen Art und Weise seines Schreibens. Doch stellt für ihn nicht unbedingt die Ausführung das Wichtigste seiner Theaterstücke dar. Auf dem Weg der Wiederholung erreicht er seinen Rhythmus, seine Text-Melodie, sowohl in der Aussage einer einzelnen Figur als auch im Dialog, vgl. die folgende Passage aus dem Stück *Der Theatermacher* (1985, poln.: *Komediant*, 1989):

BRUSCON

(...)

Wie heißt denn der Mann

WIRT

Attwenger

BRUSCON

Attwenger

Herr Feuerwehrmann Attwenger

Herr Feuerwehrhauptmann Attwenger

Was hat denn dieser Feuerwehrhauptmann Attwenger

für einen Beruf

WIRT

Binder

BRUSCON

Binder Binder

Was Binder

WIRT

Faßbinder

BRUSCON

Faßbinder

Daß es das noch gibt

Faßbinder

Faßbinder und Feuerwehrhauptmann (...) ²²

Die Verteilung der Stimmen, oder besser ausgedrückt: der einen Stimme, auf mehrere Figuren geschieht auch mehr im Sinne einer vom Autor (eher formal) verwendeten Konvention. Bei der Lektüre – besonders der Theaterstücke – hat man den Eindruck, dahinter verberge sich nur eine einzige *Person* – ein wenig erinnert das an das Puppentheater, in dem mehrere Puppen von einem unsichtbaren Menschen in Bewegung gesetzt werden; auch die Stimme wird lediglich verstellt. Diese von Richard Wagner in *Über die Bestimmung der Oper* als „das echte Theater“

²² Thomas Bernhard: *Der Theatermacher*. In: *Thomas Bernhard. Stücke 4*. Frankfurt/Main 1988, S. 26.

angesehene Bühne könnte so gut das „perfekte“ Theater im Kleinformat darstellen – der Mime schreibt sich selbst die Stücke, interpretiert und spielt sie nach seiner eigenen Auffassung.

Bernhard spricht mit Hilfe mehrerer Stimmen: Er setzt sie rein formal in seine Werke, indem er ihnen konkrete Namen zuweist und seine Monologe auf sie verteilt, oder sich auch, besonders in der Prosa, refrain-artiger Passagen bedient, wie die von der Präsidentin in dem Theaterstück *Der Präsident* (1975, poln.: *Prezydent*, 1982) wiederholten Worte: „sagt der Kaplan“. All das dient der Distanzierung, denn nur so ist die Übertreibung in dem Grade möglich, wie sie hier, beinahe zur Perfektion, ausgebildet wurde.

Diese aus vielen Stimmen bestehende *eine* Figur, jemand, der die Puppen zu konkretem Verhalten bringt, könnte ebenso gut eine ähnliche Instanz darstellen wie ein (Geschichten-)Erzähler, dem alle gern zuhören, weil er sie zu verzaubern weiß. Obwohl wir gerne hinter all dem Gesagten einen Erzähler wüssten, wiederholt Bernhard an mehreren Stellen, er sei kein Geschichtenerzähler, vielmehr ein Geschichtenerstörer:

„Andererseits bin ich natürlich (...) kein Geschichtenerzähler, Geschichten hasse ich im Grund. Ich bin ein *Geschichtenerstörer*, *ich bin der typische Geschichtenerstörer*. In meiner Arbeit, wenn sich irgendwo Anzeichen einer Geschichte bilden, oder wenn ich nur in der Ferne irgendwo hinter einem Prosahügel die Andeutung einer Geschichte auftauchen sehe, schieße ich sie ab. Es ist auch mit den Sätzen so, ich hätte fast die Lust, ganze Sätze, die sich *möglicherweise* bilden könnten, schon im vorhinein abzutöten. Andererseits...“²³

7. Andere Sprachen – andere Instrumente

Thomas Bernhard erzählt nicht nur mit Hilfe der Sprache, sondern vielmehr in ihr selbst. Wenn er seine Worte, seine Bausteine also nicht nur eindimensional betrachtet und ihre zusätzliche Dimensionen ausgezeichnet nutzt, so hat man den Eindruck, dass er tatsächlich die Sprache ins Musikalische, in die Musik überträgt, und diese wiederum in die Musikalität der Sprache, in das Musikalische des Deutschen. Das Zusammensetzen der Bausteine wirkt manchmal unbeholfen. Diese Quasi-Unbeholfenheit ist jedoch ein Stilmerkmal des Autors; beim näheren Betrachten stellt sich heraus, dass sie eine bestimmte Rolle spielt. Es ist ein Art Strategie, die außerdem zu musikalisch-akustischen Effekten des Sprachstils gehört. Was entsteht, sind musikalische Quasikompositionen, jedoch nicht Kompositionen im traditionellen Sinne. Es handelt sich eher um Dekompositionen. Wenn die Literaturwissenschaft von der Poetik der Bilddekomposition spricht, und wenn wir es im

²³ Thomas Bernhard: *Drei Tage*. In: Raimund Fellinger (Hrsg.): *Thomas Bernhard. Ein Lesebuch*. Frankfurt/Main 1993, S. 13 f. [Hervorhebung: T. Bernhard]

Falle Bernhards mit musikalischen Dekompositionen zu tun haben, so ließe sich hier vielleicht von der Poetik der Musikdekompositionen sprechen.

Der Autor nutzt alle Möglichkeiten, die ihm die deutsche Sprache zur Verfügung stellt. Besonders scheint er sich ihrer Polyphonie zu bedienen. Immer öfter liest man seine Texte in anderen Sprachen, in anderen Sprachkulturen. So wird der Übersetzer, dank dem die originellen Österreichbeschimpfungen Bernhards weit über den deutschen Sprachraum hinaus bekannt werden, ein Kulturmittler. Er muss über Kultursensibilität verfügen, damit der fremdsprachige Rezipient all das, was uns der Autor bietet, mitbekommen kann. In einer Übersetzung ist es nicht Bernhard, der all das überträgt, übersetzt, interpretiert. Hier ist es der Übersetzer, der vor einer keinesfalls angenehmen Aufgabe steht. Er ist vielmehr bemitleidenswert. „Die Übersetzer sind [ja] armes Volk“²⁴, weil man, wie es Franz-Joseph in der *Auslöschung* formuliert, seitens der deutschen Sprache keine Hilfe, kein Zuvorkommen erwarten kann:

„Die deutsche Sprache ist vollkommen antimusikalisch, habe ich zu Gambetti gesagt, durch und durch gemein und gewöhnlich und aus diesem Grund empfinden wir unsere Dichtungen ebenso. Die deutschen Dichter haben immer nur ein ganz primitives Instrumentarium zur Verfügung gehabt, sagte ich zu Gambetti, dadurch haben sie es hundertmal schwerer als alle andern.“²⁵

Die polnischen Fassungen der Bernhardschen Werke²⁶ verdanken wir nicht nur einem Übersetzer. Für die polnischen Übersetzungen (in Buchform) waren es u.a. Monika Muskała, Jacek St. Buras, Sława Lisiecka, Marek Kędzierski, Grzegorz Matysik, Danuta Żmij-Zielińska. Weitere Werke wurden von anderen Übersetzer ins Polnische gebracht und in diversen Zeitschriften veröffentlicht.

Ausgerechnet eine dermaßen stark musikalische Sprache wie die Thomas Bernhards bereitet besonders viele Schwierigkeiten bei der Übersetzung in eine andere natürliche Sprache. Eine besondere Rolle kommt hier dem Beibehalten der, wie sie Ingarden bezeichnet, „polifonicznej harmonii“²⁷ [polyphonischen Harmonie] zu. Hierbei handelt es sich um das Gerüst der Sprache, um Harmonie, Melodie, Rhythmus und Reim. In diesem Falle könnte man sogar sagen: Übertragung der einen Sprachmusik (der des Originals) in eine andere (die der jeweiligen Übersetzung).

Im Falle wirklicher Libretti haben wir es mit vertonter Sprache zu tun. Die Worte treten in Begleitung einer Melodie, auch wenn sie nicht gesungen werden. Dadurch gewinnen sie ein neues Ausmaß in der Wirklichkeit (ihr Klang ist länger)

²⁴ Dies sagte Bernhard in einem Interview mit Krista Fleischmann: *Thomas Bernhard – Ein Widderspruch. »Die Ursache bin ich selbst«* Madrid 1986.

²⁵ Thomas Bernhard: *Auslöschung*. Frankfurt/Main 1986, S. 239.

²⁶ Mit einigen Ausnahmen wurde beinahe das gesamte Werk Thomas Bernhards in Polnische übersetzt.

²⁷ Roman Ingarden: *O tłumaczeniach*. In: Michał Rusinek (Hrsg.): *O sztuce tłumaczenia*. Wrocław 1955, S. 142.

und auf der semantischen Ebene. Heinz Karl Gruber, ein deutscher Komponist, meinte, dass die Musik bereits in der Klangphase eines Wortes beginne, wobei der Klang des Textes als Ganzes eine besondere Rolle spiele.²⁸ Ingarden verbindet das Beibehalten der Polyphonie eines Textes, die das Werk vor Paraphrasierung oder „Rekonstruktion“ schützt, mit dem Erreichen einer guten, einer treuen Übersetzung.²⁹

An dieser Stelle wäre die Beziehung zwischen der Klangseite eines Wortes und seiner „Bedeutung“ einer Überlegung wert. Wenn wir lautmalende Wörter ausschließen, die eine einzigartige Erscheinung in der Sprache bilden, so scheint eine solche Beziehung, nach der der Klang eines Wortes seine Bedeutung andeutet, oder sie sogar bestimmt, nicht zu existieren, solange wir uns nur dem wissenschaftlichen Diskurs zuwenden, in dem der Wortklang zu einer abstrakten Größe wird. Hinsichtlich konkreter Elemente der Umgangssprache jedoch gewinnt die genannte Beziehung an Bedeutung. In zahlreichen Situationen überlegt man, welche Worte der jeweiligen Situation angemessen wären, welche in einem bestimmten Moment besser passen würden, damit der Inhalt besser oder richtig, d. h. wie gewollt bzw. angenommen, verstanden wird.

Dieses Problem der Wahl eines entsprechenden Ausdrucks ist zudem mit menschlichen Gefühlen und Emotionen verbunden³⁰. Es ist eine Form der Manipulierung der Menschen, ermöglicht durch die zutreffende Wahl der Wörter. Es gibt Begriffe, die einfach beim Rezipienten besser ankommen, aber auch solche, die er nicht oder nur schwer „verdauen“ kann. Und hier hat es nicht nur der Sprechende bzw. Schreibende schwer; vielmehr ist es der Übersetzer, der versucht, diese komplizierten Inhalte in eine andere Sprache zu übertragen. Er ringt um den richtigen Ton, die beste Lösung, um Adäquatheit.

In zwei unterschiedlichen Sprachen existiert zwar eine Fülle von Entsprechungen, deren Bedeutung in beiden nicht selten gleich ist. Viel häufiger kommen jedoch Wörter vor, die sich nur teilweise, nur bedingt decken, deren Bedeutungskreise nur einen einzigen Berührungspunkt aufweisen. In manchen Fällen wird nach besseren Möglichkeiten gesucht, wobei sich oft eben ein bestimmtes Wort als einzig zutreffend erweist, trotz der Menge seiner Konnotationen, trotz seiner Mehrdeutigkeit. Hinzu kommen grammatische Unterschiede (Konjugation, Deklination, Satzbau usw.), die zwar vieles ermöglichen, in mancher Hinsicht gar vereinfachen, die jedoch zugleich vieles unmöglich machen. Wenn wir dies zusätzlich auf die Klangseite beziehen, erscheint uns die Aufgabe, die Arbeit des Übersetzers als eine

²⁸ Vgl. Maria Krysztofiak: *Przekład literacki a translatoologia*. Poznań 1999, S. 121.

²⁹ Vgl. Roman Ingarden: *O tłumaczeniach*. In: Michał Rusinek (Hrsg.): *O sztuce tłumaczenia*. Wrocław 1955, S. 142.

³⁰ Der Schriftsteller verfügt über lexikalische und (eventuell) grammatische Mittel, um bestimmte Emotionen auszudrücken (so wie der Komponist über konventionelle musikalische Mittel verfügt). Dazu vgl.: Krystyna Pisarkowa: *Pragmatyka przekładu. Przypadki poetyckie*. Kraków 1998, S. 21.

unmögliche Aufgabe. An dem folgenden Beispiel aus dem Stück *Die Macht der Gewohnheit* wird ersichtlich, welch musikalisches Potential in Bernhards Sprache steckt. Der Jongleur spricht in kaskadenhaften Sätzen, in Satzbrüchen, bedient sich aneinandergereihter Begriffe, die zum Teil in keinerlei grammatischer Beziehung zueinander stehen:

JONGLEUR

Allerdings
 Die Kunst
 ist nichts als Wechselwirkung
 Artistik
 Kunst
 Kunst
 Artistik
 verstehen Sie
 Ich bin neugierig ob heute
 die Probe zustande kommt
 Ihre Enkelin
 Ist kränkelnd
 der Spaßmacher
 hat etwas im Hals
 und der Dompteur
 ist auch heute wieder ein Opfer
 seiner Melancholie³¹

An diesem Beispiel sieht man, dass es möglich ist, auf miteinander in Beziehung stehende Worte hinzudeuten: „Enkelin – kränkelnd“ – verbunden durch den Buchstaben k, „Spaßmacher – etwas – Hals“ – durch die „Anhäufung“ von s-Lauten und „Dompteur – Opfer“ – hier ist das O ein Bindeglied. Diese Zuordnung erfolgt lediglich auf der Klangebene der Wörter, doch da wir hier über Musik und Musikalität in der Sprache Thomas Bernhards reden, scheint dies gerechtfertigt.

Dieselbe, von Monika Muskała ins Polnische übersetzte Stelle weist auf der Klangseite einige Abweichungen auf:

ŻONGLER

W rzeczy samej
 Sztuka
 to nic innego jak oddziaływanie wzajemne
 sztukmistrzostwo
 sztuka
 sztuka
 sztukmistrzostwo
 rozumie pan
 Ciekaw jestem czy dzisiaj

³¹ Thomas Bernhard: *Die Macht der Gewohnheit*. In: *Thomas Bernhard Stücke 1*. Frankfurt/Main 1988, S. 262.

próba dojdzie do skutku
 Pańska wnuczka
 niedomaga
 błazen
 ma coś z gardłem
 a pogromca
 padł dzisiaj znowu ofiarą
 własnej melancholii³²

Schon das Paar „Artistik – Kunst“ zeigt sich in beiden Sprachen von ganz anderer Seite her: Auf Polnisch ist die Ähnlichkeit beider Termini einer anderen Natur – so wie sich die deutschen Wörter eher voneinander unterscheiden (auch ihr Klang), so weisen die polnischen selbst mehr Gemeinsamkeiten auf als lediglich einzelne Buchstaben. Das Paar „wnuczka – niedomaga“ entzieht sich jedem Versuch eines Vergleiches. Ähnliche Stellen gibt es bei Thomas Bernhard zuhauf. Die oben genannte Stelle soll ein Beispiel dafür sein, dass es der Autor ziemlich ernst meint mit der Musik, ganz gleichgültig, ob als Motiv oder als ein Element der Sprache. Der Übersetzer ist stets gezwungen, Entscheidungen zu treffen, unterschiedliche Strategien anzuwenden, damit der Rezipient in seiner Muttersprache möglichst einen – in dem Falle – Bernhard liest und nicht, wie ausgerechnet Bernhard meint, ein völlig anderes Werk. Die Fülle der translatorischen Kommentare betrifft zahlreiche Stellen im ganzen Werk Thomas Bernhards, und das herangezogene Beispiel dient der Hervorhebung einiger spezifischen Aspekte. Auch andere Stellen im Werke Bernhards harren im Hinblick auf dieses Problem ihrer Erforschung.

8. Schlussbemerkung

Bernhard ist tatsächlich ein Mensch gewesen, der zum Reden geboren wurde. Dieser „Geschichtenzerstörer“ erzählt zahllose Geschichten, dieser sich-von-allem-Gesagten-distanzierende Autor ist im Grunde ein direkter Mensch, dieser Österreicherhasser liebt Österreich, dieser Musikfreund liebt und *macht* Musik. Zeit seines Lebens singt er seine kein Ende nehmende Arie, spricht seine Sprachpartitur und seine Sprechoper, wenn auch in einer anderen Sprache. Sein Werk ist von Musik, wie auch von Philosophie, vom Tod, von Kunst und Natur durchdrungen, deshalb ist ein Versuch, diese *Kategorien* separat zu behandeln, beinahe unmöglich. Bernhard hat all diese Kategorien dermaßen stark miteinander verflochten, dass es sich ohne Musik nicht über Kunst, ohne Tod nicht über Philosophie sprechen lässt.

Die Musikalität ist bei Bernhard beinahe in jedem Werk zu finden. Sie beschäftigt den Autor Bernhard genauso stark, wie sie den (jungen) Menschen Bernhard

³² Thomas Bernhard: *Sila przyzwyczajenia*. In: Thomas Bernhard. *Na polowaniu. Portret artysty z czasów starości. Sila przyzwyczajenia*. Przełożyła Monika Muskała. Kraków 2002, S. 184.

beschäftigt hat. Von seiner Jugend an war ihm die Musik nahe, und das Vorkommen des Musikalischen in den Texten ließe sich wohl als eine Art Substitut für sein aktives, tatsächliches Singen und Spielen auffassen. Seine Bindung an die Musiker, ihre Symphonien, Konzerte, Quintette³³ war sehr stark ausgeprägt und wurde von ihm auf seine Protagonisten projiziert.

Doch der Übertreibungskünstler zersetzt diese in kleine Splitter und behandelt sie in all ihren Kategorien: Stimme, Ton, Melodie, Klang usw. Er feilt an seiner Sprache, imitiert sie, spielt mit ihr von Anfang an. Er nutzt und missbraucht sie zugleich. Die Melodie wird von ihm einerseits missbraucht, andererseits wieder raubt er ihr alles so lange, bis sie schließlich nichts ist, bis sie in die Stille übergeht. Nicht einmal der Ton wird dem Leser überlassen. Auch er wird vorprogrammiert, durch den Kontext, die Namen, durch Situationen. Der variierte Ton verleiht dem ständig Wiederholten jedes Mal einen anderen Sinn. Die dekomponierte Sprache erinnert an gesagte Gedanken, die sich im Kopf des Menschen stets wiederholen, vermischen. Sie verlieren ihren einstigen Sinn, um ihn dann wiederzuerlangen oder um einen ganz neuen zu gewinnen.

Das Faszinierende bei Bernhard sind die Feinheiten, mit denen er umzugehen weiß. Sie gleichen Halbtönen in der Musik, auf die es ankommt, wenn einfache Melodien zu größeren erwachsen und ihre Reife erreichen. Damit verzaubern sie das Publikum. Doch Bernhard braucht nicht aufgeführt zu werden, damit seine Arien wahrhaftig anklingen. Schon beim Lesen erkennt man in seiner Sprache eine Melodie, die auf mehreren Ebenen *sich selbst spielt*, und dafür sorgt, das selbst das Denken seinen Rhythmus findet.

Diesen Rhythmus kennen alle seine Gestalten, die instrumentalisiert zu einem Sprachrohr Bernhards werden. So wie seine Protagonisten Aufmerksamkeit brauchen, braucht sie auch er selbst: „Wir brauchen Zuhörer und ein Sprachrohr, sagte er. Lebenslänglich haben wir den Wunsch nach dem idealen Sprachrohr und finden es nicht, denn das ideale Sprachrohr gibt es nicht.“³⁴

Zu einem Sprachrohr werden außerdem die Übersetzungen seiner Texte, die zwar nicht immer Bernhards Taktstock gehorchen, doch im Endeffekt diesen spezifischen Bernhard vermitteln. Die Polyphonie seiner Werke ist ebenfalls eine andere, doch solange man in der anderen Melodie das Grundgerüst wiedererkennen kann, wird der Autor nicht ausgelöscht und sein Werk weiter leben.

³³ Vgl. Ders.: *Die Macht der Gewohnheit*. In: *Thomas Bernhard Stücke 1*. Frankfurt/Main 1988.

³⁴ Thomas Bernhard: *Alte Meister*. Frankfurt/Main 1975, S. 32.