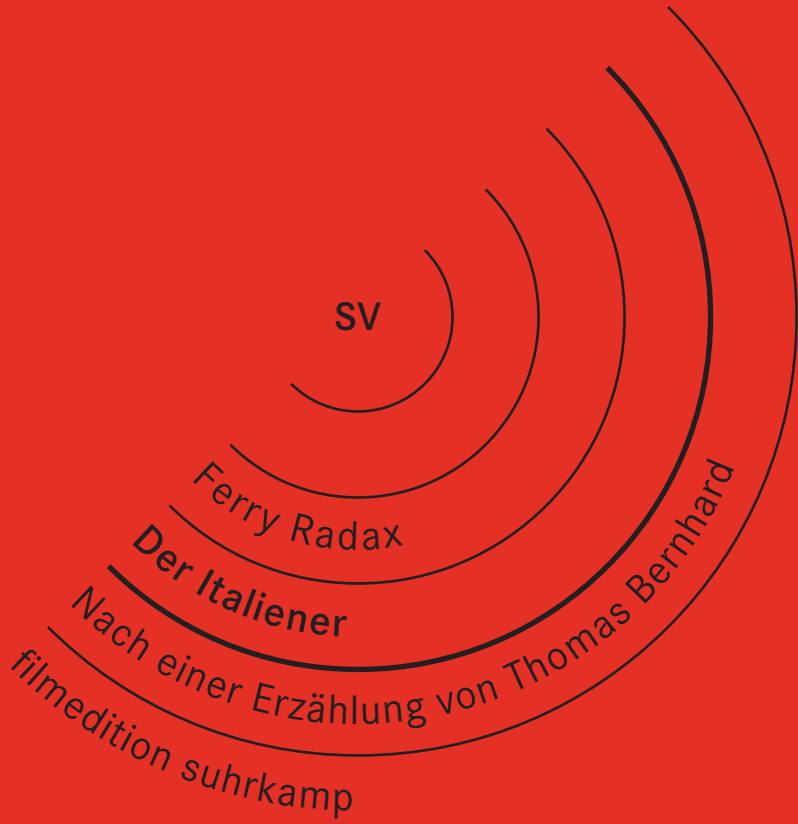




Ferry Radax

Der Italiener

Nach einer Erzählung von Thomas Bernhard

Thomas Bernhard
Der Italiener. Fragment

Thomas Bernhard
Notiz

Hans Höller/Georg Schmid
Fragment – Filmerzählung – Film

Martin Wiebel
Tagebuchbericht über ein Wagnis

Suhrkamp



Thomas Bernhard

Der Italiener

Fragment

Nach dem Nachtmahl ging ich mit dem Italiener vor dem Lusthaus auf und ab. Er habe es weit gebracht, sagte er, das Florenz nach dem Krieg sowie das Aussterben seiner Familie habe ihn, für seine Begriffe, reich gemacht. Er hatte mir schon am Vormittag vierzehn Geschäfte aufgezählt, die er besitze, zwei Landwirtschaften, zwei Mühlen, eine Konservenfabrik, sämtliche in der Toskana, ein Haus in Florenz, einen kleinen Besitz »über Silvaplana, eine Hütte für meine Einsamkeit«. In immer kürzeren Abständen kehrte in dem, was er sagte, »Fiesole« wieder. Er schilderte, während aus dem offenen Lusthaus, in dem mein Vater, wie ich jetzt sah, von meinen Schwestern viel zu hoch aufgebahrt war, die gefürchtete und unter Umständen tödliche Luft herausströmte, seine Verhältnisse, Ansichten über Geschäfte, während ich in Gedanken noch immer mit Kiental und Zimmerwald, mit der Wirkung Karl Liebknechts beschäftigt war. Fortwährend dachte ich an meine Arbeit, vornehmlich an das Heidelberger Programm. Aus Höflichkeit, um den Italiener nicht vor den Kopf zu stoßen, sagte ich, ich plante schon lange Zeit eine Reise nach Süditalien. »Ich möchte mich einem Gesteinsforscher anschließen, der im Herbst nach Sizilien geht«, sagte ich. Der Italiener warnte mich, zu früh nach Sizilien zu reisen, »nicht vor Ende Oktober«. Unser Ausgangspunkt werde Caltanissetta sein, sagte ich, die Forschungen meines Freundes beschränkten sich auf das Gebiet zwischen Caltanissetta und Enna. Der Italiener riet mir zu einem Ausflug nach Agrigent (»Sie ersparen sich damit Griechenland!«), nach Palermo und Cefalè. Er fürchtete, entdeckte ich, ich könnte ihn plötzlich auffordern, zu meinem toten Vater ins Lusthaus hineinzugehen, oder ich könnte ihn fragen, ob er, wie sich das gehörte, schon bei meinem toten Vater, dem »Alten Herrn«, ge-

wesen sei; sämtliche Trauergäste hatten inzwischen diesen gefürchteten Totenbesuch absolviert, nur der Italiener nicht. Ich hatte ihn den ganzen Tag lang beobachtet, von allen erschien er mir als der Interessanteste, auch als der weitaus Intelligenteste der ganzen Gesellschaft. Kein gesprächiger Mensch, war er seit seiner Ankunft immer allein gewesen. Die Schwestern hatten sich, nachdem sie ihn begrüßt hatten, nicht mehr um ihn gekümmert. Er wünschte aber auch keinen Kontakt.

Ich hatte sofort die Gelegenheit ausgenützt, mit dem Italiener im Park zu verschwinden, der gespannten Atmosphäre im Haus, den vielen Leuten, Erregungen meiner Schwestern, dem Trauertumult in ihnen, für kurze Zeit zu entkommen, er wollte, daß ich ihm etwas über die Geschichte unseres Hauses erzähle, und zwar im Freien, was ich, selbst neugierig und freilich mit großen Denkschwierigkeiten, auch getan habe. Jetzt gingen wir also auf und ab, und ich zeigte, einem plötzlichen, völlig unvorhergesehenen Einfall folgend, dem Italiener, um ihn von dem Toten, der ihm so gut wie unbekannt war, meinem Vater, zu dessen Begräbnis ihn seine Familie zu uns geschickt hatte, abzubringen, den Haufen Theaterkostüme und Instrumente, Mäntel, Jacken, Hosen, Trompeten, Schlagzeug und Flöten also, im Schuppen an der Lusthauswand. Vor Aufregung hatten meine Schwestern, bevor sie den Vater im Lusthaus aufbahren konnten, das Lusthaus ausgeräumt und die Kostüme und Instrumente, die jahrzehntelang im Lusthaus gelegen waren, im Schuppen auf einen Haufen geworfen. Ich dachte, den Italiener könnten die Kostüme und Instrumente, alles kostbare, uralte Stücke, interessieren. Ich erklärte ihm, daß jedes dieser Stücke für mich eine besonders tiefe Bedeutung habe, einen besonders hohen Wert darstelle, »Erinnerungen«, sagte ich im Tonfall des Italieners. Er schien mir, nach seinen Äußerungen, darin, wie er sich von den anderen unterschied, auf seine Weise, sehr gut erzogen, künstlerisch interessiert zu sein. Zum Großteil noch von meiner Urgroßmutter und ihren Schwestern zusammengeknüpft und geschmückt, von meinem Urgroßvater und seinen Brüdern zusammengekauft, seien sie

die schönsten, die ich jemals gesehen, die schönsten, die ich jemals gehört habe, und der Fundus vieler großer Theater in ganz Europa sei mir bekannt. Der Schuppen war durch einen Bretterspalt von den beiden Totenkerzen im Lusthaus erleuchtet. Ich sagte, der Italiener solle sich nicht schmutzig machen, denn der Schuppen war schmutzig, voller Spinnweben, voller Staub. Zuerst zeigte ich ihm die Kostüme der Reichen. Dann die Kostüme der Armen. Dann die Kostüme der Erhabenen. Dann die Kostüme der Lächerlichen. Eins nach dem andern zog ich vor seinen Augen aus dem Haufen heraus und hielt es gegen das Licht. Der Italiener wollte wissen, wer das Schauspiel geschrieben hat, das die Kinder meiner Schwestern genau an diesem Abend »zwischen halb neun und halb elf, *in und vor dem Lusthaus*« aufgeführt hätten, wäre nicht unser Vater während der letzten Probe gestorben, hätte er sich, wie ich schon ausführlich dargelegt habe, nicht auf die bekannte grauenhafte Weise in seinem Zimmer erschossen. »Ein Unglück«, hatte der Italiener vorher gesagt. Ob das Schauspiel ein lustiges sei oder ein tragisches, oder tragisch und lustig zugleich, wollte er unbedingt wissen. Ich antwortete, daß der älteste Sohn meiner jüngeren Schwester, der Dreizehnjährige, der Dichter des Schauspiels sei, ich hätte es, das für jeden mit Ausnahme der Mitspielenden als Überraschung gedacht gewesen war, nicht gelesen, »nicht eine einzige Zeile«, sagte ich, »ich weiß nicht einmal seinen Titel«. Es sei, sagte ich, eine gute Idee, mir sofort nach unserer Rückkehr ins Haus das Schauspiel geben zu lassen, denn »aufgeführt wird es nun nicht mehr«, um es noch in der Nacht zu lesen, an Schlaf wäre nicht zu denken und ablenken könne es mich vielleicht, auch von der für mich im Augenblick quälenden Schriftstellerei. Da mir das Wesen dessen, der es geschrieben hat, bekannt sei, »ein sehr zartes Wesen«, sagte ich, werde mir das Schauspiel sicher gefallen und mir auf erfreuliche Weise zu denken geben. Seit mehr als hundert Jahren, sagte ich, werde alljährlich von einem unserer Kinder, meistens von einem der Söhne, für das Lusthaus, und zwar für den letzten Augustabend, ein Schauspiel geschrieben, es sei erstaunlich, wie gut diese Schauspiele immer seien,

wie gut geschrieben und aufgeführt sie seien, es existierten im Schreibtisch meiner älteren Schwester noch an die drei Dutzend; die ältesten vorhandenen seien von meinen Großeltern, eines davon ist mir noch vom Lesen in Erinnerung, es hat den Titel »Der Sperber«. Alle diese Schauspiele, die, nachdem sie gründlich einstudiert worden sind, immer nur ein einziges Mal im Lusthaus gespielt werden durften, sind eine Fundgrube für den Theaterstudenten und -wissenschaftler, für jeden ernst zu nehmenden Schauspieler. Ich selbst hätte, sagte ich, Lust, sie einmal zum Mittelpunkt eines Aufsatzes, vielleicht unter dem Titel »Unsere Sommerlustspiele«, zu machen. Alle diese Schauspiele, Komödien wie auch Tragödien wie auch Singspiele, wurden jeweils an einem einzigen Tag, in einer einzigen Nacht geschrieben, ich selbst habe ein solches schon mit elf Jahren verfaßt, »in der Finsternis des Lusthauses«, sagte ich. Das Italienische in uns habe uns für die Schauspielerei inspiriert, sagte ich und war froh, auf diese Weise in dem Italiener, der bis zu diesem Augenblick doch auch mir gegenüber in manchmal schmerzender Weise reserviert gewesen war, einen freundlichen, aufmerksamen, ja sogar gesprächigen Partner gefunden zu haben. Er sagte jetzt, daß auch seine Familie bei ihm zu Hause in Florenz alljährlich Theater gespielt habe, »immer nur hinter Masken«, sagte er, »und immer im Winter« und niemals ein selbstverfaßtes, sondern, merkwürdig im Land des Lustspiels, nur Spiele englischer und französischer Herkunft, »Shakespeare, Molière ...« Bei ihnen hätten auch immer die Erwachsenen mitgespielt. Ob das Lusthaus, fragte er, nur zu dem einen Zweck, in ihm Theater zu spielen, gebaut worden sei. »Für Theater und Lustbarkeiten«, sagte ich. Das Wort »Lustbarkeiten« verstand er nicht, und ich versuchte, es ihm zu erklären, mit Erfolg, wie ich glaube. Er sprach, muß ich sagen, jedesmal so gut deutsch, daß ich zu Anfang meiner Bekanntschaft mit ihm irritiert war. Die Luft, die jetzt in den Schuppen hereinkam, war scharf durch die Nähe des nach den vergangenen Regengüssen unaufhörlich laut plätschernden, sich immerfort am Waldrand überstürzenden Baches. Ich hatte dem Italiener noch immer nicht alle Kostüme ge-

zeigt, da dachte ich, vielleicht langweilt sich der Italiener mit mir, denn was gingen ihn, der hier nichts zu suchen hatte, den Italiener aus Florenz, der nur auf zwei Tage zum Begräbnis unseres Vaters gekommen war, die Kostüme an, die Instrumente, was ging ihn das alles an? Ich machte ihm den Vorschlag, ins Haus zu gehen, es sei dort, wenn auch laut, so doch warm, er wolle vielleicht auch ein warmes Getränk, »einen heißen Most«? sagte ich, den der Italiener am frühen Nachmittag mit großem Genuß, wie ich habe feststellen können, getrunken hat. Der Italiener aber wollte *alle* Kostüme sehen. Ich erklärte ihm, aus der Erinnerung, jede der dazugehörenden Rollen, auch, wer sie jeweils gespielt hat, gespielt haben könnte. Damit verging beinahe eine Stunde. Die Kostüme des neuen Schauspiels wären nicht darunter, sie seien, nicht fertig geworden, im Zimmer meiner jüngeren Schwester, und zwar auf dem Boden in ihrem Zimmer, liegengeblieben. Auch die Musikinstrumente schienen ihm zu gefallen. Er sei, sagte er, einmal mit seiner Mutter in Padua, wo er studiert habe, aus einem brennenden Operntheater gelaufen, und seine Mutter sei an dem Schock vier Wochen später in einem Florentiner Spital gestorben. Seither habe er kein Theatergebäude mehr betreten. In unser Lusthaus sei er aber hineingegangen. Wir schwiegen, dann sagte er: »Wir schreiben einander nie.« Mir fiel auf, wie nachdenklich er das gesagt hatte, gleichzeitig bedauerte ich, kein Wort Italienisch zu können; mein Vater hat recht gehabt mit der Behauptung, man könne nicht genug Sprachen sprechen. Ich kam mir erbärmlich vor. Und wie gut der Italiener deutsch sprach! Ob ihn die Zeit im Schuppen, ob ihn mein ganzes Theater mit den Kostümen und Instrumenten nicht irritiert oder gar gelangweilt habe, für mich sei das Ganze, sagte ich entschuldigend, eine willkommene Ablenkung von dem Grauenhaften des Unglücks, »überhaupt von mir selbst«, sagte ich, gewesen. »Auch habe ich«, sagte ich, »einen Vorwand, nicht im Hause zu sein, wo sie mich sicher überall suchen; sie vermuten nicht, daß ich im Park bin. Sie vermissen uns. Einem Gast«, sagte ich, »kann ich, wenn er ihn wünscht, den Rundgang nicht abschlagen.«

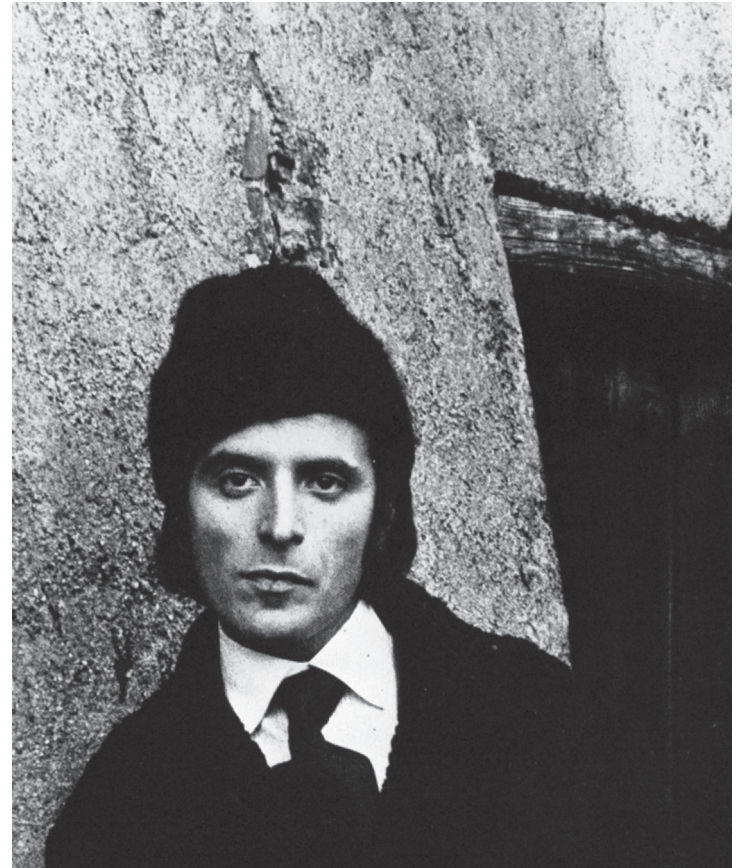
Der Italiener fragte mich in dem Augenblick, in dem wir den Wald betreten hatten, ob mir die italienische Literatur bekannt sei. Diese Frage eines Geschäftsmannes verblüffte mich, tatsächlich habe ich aber immer wieder feststellen können, daß gerade Geschäftsleute solche Fragen stellen. Ich verneinte. Ich hätte aber, sagte ich, schon im Alter von dreizehn Jahren die Sonette des Michelangelo und die Gedichte Petrarca's gelesen. Aus der neueren Literatur sei mir nichts, außer Pavese, Ungaretti und Lampedusa, bekannt, außer italienischen politischen Schriften, die ich für meine Studien von Zeit zu Zeit heranzuziehen gezwungen sei. Ich sprach den Namen *Serrati* aus, aber der Italiener hatte ihn nie gehört. Auch mit *Campanella* hatte ich keinen Erfolg, der Liberale *Mazzini* wie auch der Opportunist *Modigliani* bewirkten bei dem Italiener genauso nur Kopfschütteln. Er fragte mich jetzt, ob ich gern und viel reiste. Ich sagte, ja. Wie alt ich sei, »noch Student?« fragte er. Ich verneinte. Die Schwierigkeit, die es mir ohne Zweifel gemacht hätte, ließ mich über mich, selbst was meine absoluten Personalien betrifft, dem Italiener gegenüber nichts mehr erklären. Er sagte, während er sich einen Fichtenast aus dem Gesicht hielt und dabei stehenblieb, ich hatte mich, völlig grundlos, wie mir schien, umgedreht, es sei für ihn schwierig, mit den Leuten im Haus, den Trauergästen, »mit den Hausleuten selbst«, wie er einwandfrei sagte, ein Gespräch anzufangen, von einem Großteil (»Alles nur Fremde!«), sagte er, wisse er noch nicht einmal den Namen, obwohl er doch mit ihnen allen verwandt und sofort nach seiner Ankunft ihnen allen vorgestellt worden sei. Er fühle sich jetzt mir zugehörig. Er sagte, »der einem die ersten freundlichen Worte sagt, dem gehört man in fremder Gesellschaft«. Ich sei dieser Mensch, »geheimnisvoll jung«. Hatte ich es die ganze Zeit nicht für richtig befunden, ihn nach seinem Alter zu fragen, so sagte er, der jetzt vor mir ging, auf einmal, er sei achtundvierzig. Er erschien mir jetzt jünger als noch am Vormittag. Daß ich mich »unter dem Unglück« so »frei« bewegte, ganz zum Unterschied von den andern, gefiel ihm. Es wirke sich auch auf ihn aus.

Vom Haus herüber hörten wir beide jetzt meine Schwestern aufgeregt debattieren, einzelne Wörter, ja ganze Sätze waren, wohl wegen der dafür günstigen Luftströmung, bis in den Wald herein voll verständlich. Die Debatte der beiden kam aus der Küche, wohin sie sich, wahrscheinlich um eine ihrer nutzlosen Dringlichkeiten ungestört besprechen zu können, zurückgezogen hatten. Es machte auch dem Italiener Spaß, die Auseinandersetzung der Schwestern aufzufangen. Im Mittelpunkt der immer lauter werdenden Unterhaltung, die, wie ich hören konnte und wie auch der Italiener verstand, bei geöffneten Fenstern stattfand, wohl weil die Schwestern der Ansicht gewesen waren, daß sich um diese Zeit und in dieser Kälte kein Mensch mehr im Park oder gar im Wald befinde, fielen immer wieder die Worte »zuerst« und »dahinter«. Ich machte den Italiener darauf aufmerksam, daß es sich um den Leichenzug handle und wer in ihm hinter wem zu gehen habe. Eine warf der andern noch schnell das Wort »Bischof« an den Kopf, dann war es still. Jetzt bemerkte ich erst, wie fürchterlich ihre Stimmen waren. Von der Lichtung aus war das Lusthaus zu sehen. Ich dachte, genau um diese Zeit hätten die Kinder ihr Schauspiel gespielt. Eine ebenso große Menge Leute, wenn auch nur aus der nächsten Umgebung, in anderer Stimmung, in anderen Kleidern als jetzt, weniger Verwandte als Nachbarn und Freunde, wären im Haus und im Park, vor dem Lusthaus versammelt. Ich dachte über den Unterschied zwischen »Sommerlustspielbesucher« und »Sommertotenbesucher« nach, während ich schon auf dem Massengrab stand. Der Italiener hatte keine Ahnung davon. Ich war im Zweifel, ob ich ihm sagen solle, daß er und ich auf zwei Dutzend verscharzten Leichen stünden. »Hier in der Lichtung«, sagte ich, ich beherrschte mich im letzten Augenblick, »haben wir als Kinder oft Fangen gespielt«, und ich erklärte ihm unser Fangenspiel. Er meinte, die Florentiner Kinder spielten dasselbe Fangenspiel. Ich konnte sogar in der Finsternis die Umrisse des Massengraves, den »hellen Fleck« im Gras sehen. Ich bin über zehn Jahre, glaube ich, nicht mehr in der Lichtung gewesen, und jetzt schon zum viertenmal innerhalb von drei

Tagen; auch mit dem Italiener. Ich sagte, das noch Fürchterlichere rasch zurückdrängend: »Mein Vater wollte im Lusthaus aufgebahrt sein. Auch sein Vater hat sich im Lusthaus aufbahnen lassen.« Und dann: »Er nannte es oft auch ›Das *Schlachthaus*‹.« Zum viertenmal in drei Tagen, dachte ich. Um dann doch, was mir wichtig erschien, aus vielerlei Gründen, auch den Italiener in bezug auf das Massengrab aufzuklären, schaute ich, daß wir weiterkamen; wir machten, von mir geführt, den Umweg über die Brücke. Der Italiener war erstaunt, als ich, gerade auf der Brücke, sagte: »Hier gibt es ein Massengrab, und zwar in der Lichtung, aus der wir uns gerade entfernt haben. In der Lichtung sind zwei Dutzend Polen begraben. Verscharrt«, sagte ich. Mit kurzen Sätzen erzählte ich, wie jedem seiner Vorgänger, dem Italiener die von meinem Vater stammende Geschichte, daß in der Lichtung zwei Dutzend Polen verscharrt sind, »gemeine Soldaten«, sagte ich, »zwei Offiziere«. Ich könne mich, obwohl bei Kriegsschluß erst zwölf Jahre alt, noch an die Polen erinnern, »sie waren im Lusthaus untergebracht, sie hatten im Lusthaus das Kriegsende abgewartet, sie hatten Zuflucht gesucht im Lusthaus«. Aus den Erzählungen meines Vaters wisse ich, daß sie, zwei Wochen vor Kriegsschluß, von plötzlich in der Nacht aus dem Wald herausgekommenen Deutschen erschossen worden sind. Die Leichen sollen vierzehn Tage im Lusthaus gelegen sein und »einen ungeheueren Gestank« verbreitet haben, den Hausleuten sei es verboten gewesen, das Lusthaus zu betreten. Meinem Vater sollen die Deutschen mit dem Erschießen gedroht haben, auch allen andern, die die Leichen aus dem Lusthaus befördern und eingraben wollten. »Halbwüchsige«, sagte ich, »Fünfzehnjährige, Sechzehnjährige.« Diese Geschichte habe ich jetzt schon zum drittenmal seit meiner Ankunft erzählt. »Wirklich gesehen hat die Erschossenen nur mein Vater.« Der Italiener schaute auf das Lusthaus und sagte: »Das ›*Schlachthaus*‹.« Ich sagte, daß ich, an dem Mordtag, das Schreien der Polen vom Lusthaus in mein Zimmer herüber gehört habe. Jahrelang hätte ich in der Nähe des Lusthauses und überall in der Welt in der Nacht dieses Schreien gehört. Mit diesem Schreien, das sich

automatisch jedesmal mit meiner Annäherung an das Lusthaus verstärkte, hätte ich zwei Jahrzehnte, bis zum heutigen Tag, zu kämpfen gehabt. »Mein ganzes Leben«, sagte ich, »habe ich immer geglaubt, dem Geschrei der an die Wand gestellten Polen nicht mehr entkommen zu können.« Der Italiener drehte sich um. »Unter den Ermordeten soll ein Potocki sein«, sagte ich. Der Italiener nahm meine Erzählung, meine Mitteilung schweigend auf. Nur mein Vater habe, sagte ich, lange Zeit von dem Massengrab gewußt, niemand sonst; es sei längst die dafür zuständige Behörde verständigt worden, doch habe sich bis heute noch niemand um das Massengrab, um das »Polengrab«, wie meine Schwestern es nannten, gekümmert. »Wir gehen auch nie in die Lichtung«, sagte ich, »mit Ihnen bin ich, merkwürdig, in die Lichtung gegangen. Auch mit dem Freistädter. Mit dem Ungarn.« »Greuel«, sagte der Italiener und fragte mich, ob dieser Ausdruck stimme. Ich bejahte. »Die Polen«, sagte ich, »sind in das Lusthaus wie in eine Falle gegangen.« Nun wieder meinen Vater betreffend, sagte der Italiener: »Erschossen«, und schaute auf das Lusthaus. »Ein Unglücksfall?« Wieder dachte ich: Liegt ein Selbstmörder mit durchschossenem Schädel im Lusthaus? »Ein so grauenhaft zerstörtes Gesicht«, sagte der Italiener. Um abzulenken, erkundigte ich mich noch einmal nach den politischen Verhältnissen in Italien. »Das Politische«, sagte er, »interessiert mich tatsächlich nur insofern, als es meinen Geschäften nützt; kann sein, daß meine Ehrlichkeit verblüfft.« Damit entledigte er sich eines ihm, wie ich feststellte, unangenehmen Gesprächs. »In Rom«, sagte er vereinfachend, »sitzen immer die falschen Leute, in jedem Staat sitzen in jeder Hauptstadt, in Parlament und Regierung, immer die falschen Leute.« Augenblicklich hatte ich an die Chartistenbewegung in England gedacht, dann an Zimmerwald, die mich beinahe ununterbrochen, wenn auch oft gewaltsam zurückgedrängt, beschäftigten. Es waren jetzt wieder der Spartakusbund und das Rätesystem, Rosa Luxemburg und die Klara Zetkin. Zwei Stunden lang hatte ich alles, was mir schon seit Monaten ungeheuren Schmerz im Gehirn verursacht hatte, meine ganze Arbeit, vergessen. Nur ein ein-

ziges Mal noch kam ich aus meinen Gedanken, als der Italiener, der mich, nach kurzer Zeit schon, zu sich nach Florenz eingeladen hatte, nachdem wir über der Brücke waren, sagte: »Die Finsternis, die hier herrscht ...«, und dann schwieg. Es gebe, sagte er, »kein Mittel, sich selbst zu entfliehen«. Was er, und zwar im Augenblick, damit meinte, wußte ich nicht, wir standen gerade vor dem offenen Fenster, genau vor dem Toten.



Thomas Bernhard

Notiz

Im Sommer 1970 hatte ich mich nach tagelangem, schließlich zu einer höchstpersönlichen Groteske gewordenem Suchen nach einem dafür geeigneten Schauplatz bedingungslos auf eine weißgestrichene Bank in einem Hamburger Vorortepark gesetzt, um, wie verabredet, vor dem Regisseur Ferry Radax eine Reihe mich betreffender Sätze zu sagen und also Aussagen zu machen, die mir, während ich sie, und zwar in dem Zustand äußerster Irritation, gesagt und gemacht habe, mehr oder weniger, der Natur eines solchen Vorgangs entsprechend, zufällig und zusammenhanglos erschienen sind, wie sie mir auch heute mehr oder weniger zufällig und zusammenhanglos vorkommen, nachdem ich den Film gesehen und die von mir in dem Film gemachten Äußerungen gehört habe. Vieles habe ich auf der Bank (und also in dem Film) *so* und nicht anders gesagt, wenn ich es auch vollkommen anders hätte sagen können, als es unter dem Titel »Drei Tage« hier veröffentlicht wird. Die Tatsache aber, daß ein Film gemacht wird, in welchem meine Person fünfundfünfzig Minuten ununterbrochen zu keinem anderen Zweck auf einer weißgestrichenen Bank in einem Hamburger Vorortepark sitzt, um die ganze Zeit zu sagen (oder nicht zu sagen), was ihr gerade einfällt, ohne sich darum zu kümmern (und sich darum kümmern zu müssen), *warum* sie, was sie sagt, sagt und nicht darum, *wie* sie, was sie sagt, sagt und die Tatsache, daß der daraus gemachte Film schließlich zu akzeptieren gewesen ist, hat ganz unmittelbar zu der Idee geführt, für den erstaunlichen Regisseur und seine erstaunliche Arbeitsweise (wie ich sie während der drei Hamburger Tage beobachtet habe) einen längeren und das heißt mindestens eineinhalb Stunden langen Film zu schreiben, der dieser Arbeitsweise entspricht. Das und das Vergnügen an einer solchen zu machenden *Arbeit als Experiment* sind der bezeichnende Anlaß gewesen, aus dem dafür plötzlich

geeigneten frühen, von mir schon vergessenen und tatsächlich unvollkommenen Fragment »Der Italiener« eine von dem Fragment zwar stark abweichende, im Grunde aber doch in jeder Beziehung auf das Fragment zurückzuführende, wie ich beabsichtigt gehabt habe, *annähernd präzise Vorlage* zu schreiben für einen Film, den Radax in mehreren aufeinanderfolgenden Winterwochen des Jahres 1971 ohne mich gemacht hat.

1971

Hans Höller/Georg Schmied

Fragment – Filmerzählung – Film

Ein Film von Ferry Radax nach Thomas Bernhard

Der Kontext

Drei Tage, Thomas Bernhards Monolog vor laufender Kamera, den Ferry Radax zwischen dem 5. und 7. Juni 1970, also an drei Tagen, in einem Park im Hamburger Stadtteil Ohlsdorf aufnahm, veranlaßte den Schriftsteller dazu, für den »erstaunlichen Regisseur« die Filmerzählung *Der Italiener* zu verfassen. In der *Notiz* über die »Arbeitsweise« des für seine Literaturverfilmungen bekannten Landsmanns charakterisiert er die Dramaturgie der eigenen Texte und verwendet dabei nicht zufällig das sprachthematisierende Idiom, das wir aus seinen Büchern kennen. Die Tatsache, »daß ein Film gemacht wird«, in welchem seine Person »fünfundfünfzig Minuten ununterbrochen zu keinem anderen Zweck auf einer weißgestrichenen Bank in einem Hamburger Vorortepark sitzt, um die ganze Zeit zu sagen (oder nicht zu sagen), was ihr gerade einfällt, ohne sich darum zu kümmern (und sich darum kümmern zu müssen), warum sie, was sie sagt, sagt, und nicht darum, wie sie, was sie sagt, sagt«, habe ihn für diese »Arbeit als Experiment« eingenommen.¹

¹ Thomas Bernhard: *Notiz*, S. 14 in diesem Band. *Drei Tage* erschien zuerst 1971 in einem Buch des Residenz Verlags, das unter dem Titel *Der Italiener* die Erzählung *Der Italiener. Fragment* (1969), die »Filmerzählung« *Der Italiener. Ein Film* (1970/71), den Monolog *Drei Tage* und die *Notiz* über die Zusammenarbeit mit Ferry Radax (sowie einige Standfotos aus dem Film) versammelt. (Ein um die Tagebuchaufzeichnungen des beim Westdeutschen Rundfunk für die Produktion zuständigen Dramaturgen Martin Wiebel ergänzter »Sonderdruck für den WDR / Westdeutsches Fernsehen« erschien 1971 ebenfalls im Residenz Verlag. Wiebels Erinnerungen sind in diesem Booklet auf den Seiten 46-55 abgedruckt.) Seit 1989 wird die Ausgabe als Suhrkamp taschenbuch 1645 nachgedruckt. Mit Ausnahme von *Drei Tage* finden sich die Texte auch in Thomas Bernhard: *Werke*, Band 11, herausgegeben von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 183-260; den beiden Ausgaben im Suhrkamp Verlag folgen die hier wiedergegebenen Texte Bernhards.

Im filmischen Experiment von Radax sah Bernhard zum ersten Mal sein narratives Modell der Ursachenforschung auf sich und sein Werk angewandt. »Etwas Unerforschliches zu erforschen. Es bis zu einem gewissen erstaunlichen Grad von Möglichkeiten aufzudecken«,² das war die Intention des Erzählers im ersten, 1963 erschienenen Roman, *Frost*. In *Drei Tage* fand sich der Autor selbst an diesem Projekt beteiligt, denn das, was er vor der Filmkamera in einem »Zustand äußerster Irritation« sagte, so »zufällig und zusammenhanglos«³ es auch erscheinen mag, zeigte sich als Möglichkeit der Erforschung der Voraussetzungen des eigenen Schreibens.

Der biographische Teil des Monologs etwa weist auf die autobiographischen Erzählungen voraus, deren Beginn *Die Ursache. Eine Andeutung* (1975) bildet. Die *Notiz* erinnert an die Rede- und Ortversessenheit seiner Prosa wie seiner Dramatik. Gleich einleitend ist z.B. in ihr von dem »tagelangen, schließlich zu einer höchstpersönlichen Groteske gewordenen Suchen« nach einem »geeigneten Schauplatz« für die Aufnahmen die Rede. Die »weißgestrichene Bank«⁴ nimmt sich wie eine visuelle Variante der in seinen Büchern begegnenden Fixierung des Orts des Sprechens oder Denkens aus, am bekanntesten jenes »dachte ich auf dem Ohrensessel« in *Holzfällen* (1984) oder jener Wiener Park in den *Billigessern* (1980), der Wertheimsteinpark, wo die Hauptfigur, Koller, seine große Studie vortragen will, weil er dort »sofort in das Zentrum seines Gegenstandes [...] eindringen« könne.⁵ Dieses *Sofort-ins-Zentrum-seines-Gegenstandes-Eindringen* kennzeichnet vom ersten Satz an den Monolog: »... die ersten Eindrücke, der Weg schon zum Einschreiben in die Volksschule, in die erste Klasse ... der hat bei mir an einem Fleischhauer vorbeigeführt, und an den offenen Türen Hacken, Hammer, Messer.«⁶ In *Der Italiener*.

² Thomas Bernhard: *Frost, Werke*, Band 1, herausgegeben von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 7.

³ Thomas Bernhard: *Notiz*, S. 14 in diesem Band.

⁴ Ebd.

⁵ Thomas Bernhard: *Die Billigessern, Werke*, Band 13, herausgegeben von Hans Höller und Manfred Mittermayer, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 205.

⁶ Thomas Bernhard: *Drei Tage*, in: Th. B.: *Der Italiener*, Frankfurt am Main: Suhrkamp

Ein Film verlangt Bernhard eine ungewöhnlich lange Einstellung (Radax übernimmt sie), in der die beiden Ministranten »erschrocken« und »fasziniert« an der Tür des Schlachtraums einer Fleischhauerei bei der Schlachtung und Zerteilung einer Kuh zusehen.⁷ In der Erzählung heißt es, daß der Vater das Lusthaus, in dem er »aufgebahrt sein« wollte, oft auch »»Das Schlachthaus««⁸ nannte. In *Frost* wird das Schlachthaus als »das einzige grundphilosophische Schulzimmer« bezeichnet: »Das Schlachthaus ist *das* Schulzimmer und *der* Hörsaal.«⁹

Die Entstehung des Filmporträts

Als erstaunlich beschreibt Thomas Bernhard das analytische Modell der abgehörten oder sich selber abhörenden Rede, auf das er sich vor der Kamera einließ, obwohl es doch seine Prosa von *Frost* bis zu *Auslöschung* bestimmt. Darum überrascht es nicht, wenn man in Ferry Radax' Erinnerungen an die Entstehung von *Drei Tage* erfährt, daß es letztlich Bernhard selbst war, der die weiße Bank im Park für die Filmaufnahmen wählte. Das Porträt sollte, so war es von Radax intendiert, den Autor einem breiteren Fernsehpublikum vorstellen, um ein Interesse für die geplanten Verfilmungen von *Frost* und *Verstörung* zu wecken. Es kam aber anders, und zwar aus zwei Gründen. Zum einen, weil weder Bernhard noch das Fernsehen für die Roman-Verfilmungen zu gewinnen waren; zum andern, weil unmittelbar nach Abschluß der Dreharbeiten die Meldung über die Zuerkennung des Georg-Büchner-Preises verbreitet wurde. Folglich sendete der Westdeutsche Rundfunk den in seinem Auftrag gedrehten Film zum ersten Mal am Abend des 17. Oktober 1970 – am Morgen dieses Tags hatte die Überreichung des Büchner-Preises stattgefunden.

1989, S. 78–90, S. 78.

⁷ Thomas Bernhard: *Der Italiener. Ein Film*, a. a. O., S. 188.

⁸ Thomas Bernhard: *Der Italiener. Fragment*, siehe S. 11 in diesem Band.

⁹ Thomas Bernhard: *Frost*, a. a. O., S. 271.

Der Regisseur hatte die Idee, Hamburg als Aufführungsort und das oberösterreichische Ohlsdorf als Bernhards Wohn- und Schreibort filmisch zu verschachteln. Unter anderem sollte der Autor »an eine Reeling treten, hinter welcher die Hamburger Alster vorbeizog«, auf »einem Schiff wäre die Dekoration ›Ohlsdorfer Bauernhof‹ gestanden«, und am Ende des Films »wäre man wirklich zeitlich und örtlich versetzt gewesen in eine andere, aber gegenwärtige Welt in Hamburg«.¹⁰ Für dieses Spiel räumlicher Versetzungen und den ihm selbst zugedachten Part war der Autor nicht zu haben, und bei einer Vorbesprechung im Gasthof des Hamburger Vororts mit dem Namen Ohlsdorf unmittelbar vor Beginn der Dreharbeiten griff er in das Regie-Konzept ein, meinte, mit Blick auf »eine Bank, neben einem großen Baum auf einer kahlen Wiese«, daß ihm »so etwas« »als Aufwand durchaus« genüge. Das »Problem« des Regisseurs, einen »abwechslungsreichen« Fernsehfilm zu gestalten, der ein größeres Publikum erreichen sollte, interessierte ihn nicht.¹¹ Der wenig signifikante Schauplatz wurde zum Drehort, und so lakonisch Radax aus der Erinnerung den Eingriff in die eigene Arbeit berichtet, ist er doch davon überzeugt, daß hier, von Bernhards minimalistischer Dramaturgie geleitet, ein für das Verständnis des Autors und für diesen selbst entscheidendes Film-Experiment gelungen ist: »52 Minuten sitzt er und erzählt druckfertige Sätze aus seinem Leben, die man bis dahin noch nicht von ihm gehört hat.« Damals, bemerkt Radax weiter, sei »diese Selbstentäußerung eine Sensation« gewesen, »auch für Bernhard, der sich dazu vorher nie in der Lage gefühlt hatte«. Man brauchte dann »den Monolog nur abzutippen«, Bernhard habe »ein paar Punkte« eingesetzt, und »so wurde gedruckt, ohne Korrekturen, wie es tatsächlich war«.¹²

¹⁰ Ferry Radax: »Thomas Bernhard und der Film«, in: *Literarisches Kolloquium Linz 1984: Thomas Bernhard. Materialien*, herausgegeben von Alfred Pitterschscher und Johann Lachinger, Linz 1985, S. 209.

¹¹ Ebd.

¹² Ebd., S. 209 f.

Die Leistung des Regisseurs habe darin bestanden, zitiert Radax den Autor, »alles wegzulassen, was ich später gestrichen hätte«. Das Kamera-Auge »schloß sich, wie bei einem Betrachter, der Thomas Bernhard gegenüber sitzt«, wenn dem Regisseur etwas auslassenswert erschien,¹³ und diese Streichungen forcierten den Fragment-Charakter, der *Drei Tage* als spezifisch modernen Text ausweist. Im Verlauf der Aufnahmen rückte die Kamera dem Sprechenden immer näher, sie zwingt uns damit, wie Hofmannsthals Lord Chandos sagen würde, »alle Dinge, die in einem solchen Gespräch vor-kamen, in einer unheimlichen Nähe zu sehen«.¹⁴

Drei Tage, statt der geplanten neun, erschienen dem Regisseur angesichts der radikalen dramaturgischen Reduktion ausreichend: »die Kamera am 1. Tag vormittags auf 150 bis 50 Meter Distanz«, am »2. Tag zu Mittag auf 50 bis 20 Meter«, »3. Tag: Beginn Spätnachmittag Distanz 10 Meter, nach Einbruch der Nacht Distanz 2 Meter bis 50 Zentimeter«. Radax' Vorstellung von einem »Ablauf vom Tag in die Nacht« sollte die »Einheit der Zeit, des Orts und der Person« garantieren, und auf diese Weise gelang es ihm, die umwegige Filmentstehung ironisch in den drei Einheiten des klassischen Dramas aufzuheben. Neben dem drahtlosen Sender unter der Bank stand ein Aktenordner mit einer alphabetischen Zusammenstellung von thematischen Stichwörtern aus seinen bis dahin erschienenen Werken. Bernhard schaute sich in den Drehpausen die Werkzitate an »und schöpfte dann«, wie Radax dialektisch zugespitzt bemerkt, »aus seinem Innersten den Kommentar des Dichters zum Menschen Bernhard«.¹⁵

¹³ Ebd., S. 210.

¹⁴ Hugo von Hofmannsthal: *Ein Brief*, in: H. v. Hofmannsthal: *Werke*, Band 2: *Erzählungen und Aufsätze*, Frankfurt am Main: S. Fischer 1957, S. 342.

¹⁵ Ferry Radax: »Thomas Bernhard und der Film«, a. a. O., S. 210 f.

Drei Tage als filmisch-literarisches Kunstwerk

Der Fragmentcharakter des Monologs, die rhythmische Gliederung durch das sich jeweils schließende Kamera-Auge, die Folge von autobiographisch narrativen und theoretisch reflexiven Passagen, die leitmotivischen Variationen von Themen wie Tod und Finsternis, die durch die Lichtveränderung beim »Ablauf vom Tag in die Nacht« eine zusätzliche Konnotation erhalten, sind Grundelemente der Filmästhetik von *Drei Tage*.

Der »Zustand äußerster Irritation«, in dem sich der Autor vor der Filmkamera befindet, führt ihn auf die Verbindungslinien zwischen frühen, traumatischen Prägungen und der unverwechselbaren sprachlichen Physiognomie seiner Prosa, auf »die ersten Eindrücke«¹⁶ von Gewalt und deren Folgen, auf den Anblick von Toten und das Entsetzen in Krieg und Nachkriegszeit. Und trotzdem verweigert er sich jeder Gleichsetzung von Biographie und Werk, besteht er auf der Differenz des Literarischen und auf der »Künstlichkeit« der Sprache. Man müsse sich »die Seiten in den Büchern *vollkommen finster*« vorstellen, »das Wort leuchtet auf«, gewinnt so »seine *Deutlichkeit oder Überdeutlichkeit*«.¹⁷ Er betont die musikalisch-spielerischen und magischen Komponenten seiner Sprache, aber vor allem akzentuiert er die destruktiven Züge seines Schreibens, wenn er sich als »*typischen Geschichtenzerstörer*« bezeichnet¹⁸ und das Zentrum seiner Prosa im »Widerstand« sieht.

Geradezu litaneienhaft beschwört er die Literatur als das Gespräch, das es in der Wirklichkeit und im Alltag nie gegeben hat und »nicht gibt«, weder mit den nächsten Verwandten noch als »Unterhaltung mit der *Natur*«. Es ist die »Materie, die nicht antwortet« – das ist die ins Philosophische transponierte Formel einer Welt, in der die Mutter fehlte: »Meine Mutter hat mich weggegeben.«¹⁹ Einzig das Gespräch der Literatur ist der »Versuch, ei-

¹⁶ Thomas Bernhard: *Drei Tage*, a. a. O., S. 78.

¹⁷ Ebd., S. 82 f.

¹⁸ Ebd., S. 83.

¹⁹ Ebd., S. 79.

ne Zeit zu überbrücken, *die nie vorhanden war*«. ²⁰ Vorhanden gewesen aber sei der »Großvater mütterlicherseits«, wie Bernhards signifikante Formel heißt, der ihn »wirklich geliebt« habe, und er wurde dann auch die tragende Figur jenes Gesprächs über das Abwesende, das die Literatur ist – »das alles ist in den Büchern später, und diese Figuren, Männerfiguren, das ist immer wieder mein Großvater mütterlicherseits ...«. ²¹

Der Transkription der Bernhardschen Äußerungen hat der WDR, Abteilung Kultur – Redaktion Literatur (Thomas Bernhard: »Drei Tage. Ein Porträt von Ferry Radax«, o. O., o. J.), Bemerkungen über den Film vorangestellt: »Die Regie sah es von vornherein als wichtigste Aufgabe an, die eine vorgegebene Situation (Thomas Bernhard, auf einer Bank sitzend, redend) wiederzugeben. Der jeweilige Abschnitt eines Monologs wird in einer unveränderten Einstellung wiedergegeben. Die Veränderung des Bildausschnitts markiert zunächst nur einen neuen gedanklichen Abschnitt; im Verlauf wird dann eine zweite Absicht erkennbar: der Versuch, die vorgegebene Situation durch ungewohnte, manchmal extreme Bildausschnitte nach und nach gleichsam in ihre möglichen Einzelaspekte zu zerlegen und sie so jeweils neu zu distanzieren. Ein zweites Gestaltungsmittel ist das allmähliche Sichtbarmachen der Gegensituation des Autors – der Seite der technischen Apparatur (Scheinwerfer, Tonbandgerät, Kamera, Videorecorder, das Aufnahmeteam). Auf diese Weise soll der Entstehungsprozeß des Films durchschaubar gemacht werden; gleichzeitig geht es darum, dem Zuschauer bewußt zu machen, daß die technisch ermöglichte Reproduktion scheinbar »natürlicher« Situationen und Abläufe in Wahrheit ein Vorgang von äußerster Künstlichkeit ist – von einer Künstlichkeit, die auch die stereotypen Erzählhaltungen in der Prosa Thomas Bernhards auszeichnet.« ²²

²⁰ Ebd., S. 89.

²¹ Ebd., S. 79.

²² Zitiert nach Thomas Bernhard – Siegfried Unseld: *Der Briefwechsel*, herausgegeben von Raimund Fellinger, Martin Huber und Julia Ketterer, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009, S. 178.

Das Italiener-Sujet als roter Faden

In der bereits zitierten *Notiz* erklärt Thomas Bernhard, die besondere Arbeitsweise von Ferry Radax habe ihn auf die Idee gebracht, »aus dem dafür plötzlich geeigneten frühen, von mir schon vergessenen und tatsächlich unvollkommenen Fragment ›Der Italiener‹ eine von dem Fragment zwar abweichende, im Grunde aber doch in jeder Beziehung auf das Fragment zuführende [...] *annähernd präzise Vorlage* zu schreiben für einen Film, den Radax in mehreren aufeinanderfolgenden Winterwochen des Jahres 1971 ohne mich gemacht hat«. ²³ Auch wenn man Bernhards rhetorischem Spiel mit der »plötzlichen« Erinnerung an ein frühes, von ihm vergessenes Fragment nicht trauen kann – hatte er doch 1969 Volker Schlöndorff auf dessen Anfrage hin die Verfilmung von *Der Italiener* vorgeschlagen ²⁴ –, die *Italiener*-Erzählung war tatsächlich und »im Grunde« »in jeder Beziehung« für ihn so wichtig, daß er sie neu bearbeiten wollte. Bis zum letzten Roman, *Auslöschung. Ein Zerfall* (1986), wird er an dieser Thematik festhalten.

Die mit der Bezeichnung *Fragment* versehene Erzählung *Der Italiener* ist möglicherweise ein Bruchstück aus einem frühen Romanvorhaben von Bernhard. Sie wird 1964 zum ersten Mal im *Insel-Almanach auf das Jahr 1965* abgedruckt. ²⁵ Das Sujet zieht sich mit zahlreichen Verästelungen durch einen Großteil des Werks. 1969 nahm Bernhard die *Italiener*-Erzählung unter Weglassung des

²³ Thomas Bernhard: *Notiz*, siehe S. 15 in diesem Band.

²⁴ Thomas Bernhard: *Werke*, Band 11, S. 360.

²⁵ Den Abdruck der Erzählung in der österreichischen Literaturzeitschrift *Wort in der Zeit* (Heft 11, 1965, S. 5–10) begleitet ein Hinweis des Herausgebers, Gerhard Fritsch, der den Text als »Kapitel« »eines in Arbeit befindlichen Romans« beschreibt. Der Nachlaß von Thomas Bernhard in Gmunden enthält Typoskriptfragmente einer Art »Ur-Roman« (Lorenzo Belletini: »Thomas Bernhards ›Hirn‹-Projekt als Teil des ›Verstörung‹-Nachlasses. Textgenetische Reflexionen zu einem Ur-Roman«, in: *Thomas Bernhard Jahrbuch* 2003, S. 123–140). In diesen Erzählanfängen ist »vom im Lusthaus aufgebahrten Vater die Rede«, und auf der Skizzenzeichnung eines österreichischen Schlosses ist eine Liste der Trauergäste festgehalten, die vielleicht für die einzelnen Kapitel des intendierten Romans stehen: »der Kroat / der Portugiese / der Galizier / der Italiener / der Tiroler / der Prager / der Ungar« (Thomas Bernhard: *Werke*, Band 11, S. 356–359).

letzten Satzes und mit dem neuen Titel *Der Italiener. Fragment* in den Prosaband *An der Baumgrenze* auf,²⁶ ein Jahr später, Ende 1970 bis Januar / Februar 1971, schrieb er in Brüssel und Ohlsdorf *Der Italiener. Ein Film*, die »Vorlage«, anhand deren Radax das Drehbuch für den Film verfaßte, den er unmittelbar danach im oberösterreichischen Wolfsegg gedreht hat.



²⁶ Thomas Bernhard: *Der Italiener. Fragment*, in: Th. B.: *An der Baumgrenze. Erzählungen*. Salzburg: Residenz 1969, S. 55–76.

Den Ort Wolfsegg als Schauplatz für den Film hat Bernhard, so dokumentieren es seine handschriftlichen Notizen, bereits im Herbst 1970 festgelegt.²⁷ Die Situierung des fiktionalen Geschehens an einem realen Ort und in einer konkreten Topographie wird auch im Roman *Auslöschung* nicht aufgegeben, um der Entwirklichung der Vergangenheit entgegenzuwirken und eine provozierende Authentizität herzustellen. Die Auseinandersetzung mit der nicht vergehenden Vergangenheit der NS-Zeit wird in die von Bernhard geliebte Landschaft des oberösterreichischen Voralpenlandes versetzt,²⁸ und mit dem Schloß greift er einen zentralen Chronotopos der österreichischen Literatur auf. Der Italiener aber, der Fremde, der ins Schloß kommt, wird zum Zuhörer des Berichts über ein verschwiegenes Verbrechen im innersten Österreich. »Die Finsternis, die hier herrscht ...«, sagt der Italiener und schweigt. Nach einer Pause: »Es gebe [...] kein Mittel, sich selbst zu entfliehen.« Was er, und zwar im Augenblick, damit meinte, wußte ich nicht.²⁹

Ortszeiten, erzählte Geschichte, Kulturbruch

Der Italiener, nach 1963, dem Erscheinungsjahr von *Frost*, entstanden, lieferte eine Erklärung für die Finsternis, die Kälte und Verstörung der Menschen und Landschaften in Bernhards Büchern. Sie schienen manchen Kritikern wie aus dem Nichts zu kommen, wie aus einer anderen Welt, geschrieben in einer Sprache, welche die Erschütterungen von einer zurückliegenden unbekannten Katastrophe registriert. Die Rezensenten vermißten die »eigentlich nötige

²⁷ Thomas-Bernhard-Archiv, Gmunden, W 18/4, Bl. 5 (vgl. Thomas Bernhard: *Werke*, Band 11, S. 361).

²⁸ Vgl. die photographische Rekonstruktion des Schauplatzes bei Hans Höller/Erich Hinterholzer: »Poetik eines Schauplatzes. Texte und Fotos zu Muraus ›Wolfsegg‹«, in: *Antiautobiografie. Zu Thomas Bernhards ›Auslöschung‹*, herausgegeben von Hans Höller und Irene Heidelberger-Leonard, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995, S. 235–250; vgl. dazu die Forschungsgeschichte im Kommentar zu *Auslöschung. Ein Zerfall: Werke*, Band 9, herausgegeben von Hans Höller, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009, S. 562–568.

²⁹ Thomas Bernhard: *Der Italiener. Fragment*, siehe S. 13 in diesem Band.

Vorgeschichte« in den stockenden Erinnerungsdiskursen,³⁰ und sogar Carl Zuckmayer schrieb in seiner geradezu hymnischen *Frost-Besprechung*, es werde hier »etwas zum Anklang gebracht, was wir nicht kennen und wissen, was wir mit Erlebtem, Erfahrenem, auch mit literarischen Vorbildern, kaum vergleichen können«.³¹

Mit dem *Italiener*-Sujet gelang es Bernhard, eine fiktionale Familiengeschichte mit der Epochengeschichte, die »Geschichte im Ich« (Ingeborg Bachmann) mit der Historie zu verschränken und die Kollision von kulturellem Gedächtnis und erlebtem Trauma zum Gegenstand des Erzählens zu machen. Die Komplexität des Sujets erklärt, warum es zum thematischen Zentrum für so viele »zwar abweichende, im Grunde aber doch in jeder Beziehung auf das Fragment zuführende« Werke oder Werkpläne werden konnte.

Wie in einem analytischen Drama kommt bei den Begräbnisvorbereitungen auf einem landadeligen österreichischen Herrschaftsbesitz die Vorgeschichte eines NS-Massakers zum Vorschein. Im Lusthaus des Schloßparks sind bei Kriegsende zwei Dutzend dort versteckte Polen von »Deutschen erschossen« und dann auf einer Lichtung in der Nähe des Schlosses »verscharrt« worden.³² Der Vater des Erzählers, der das Massaker nicht verhindern konnte und der mit der Erinnerung an dieses Verbrechen allein blieb, weil sich die Öffentlichkeit dafür nicht interessierte, hat Selbstmord begangen. Er wollte im »Lusthaus« aufgebahrt werden. Zu dem Zeitpunkt, als er sich erschoss, probte man dort ein Theaterstück, mit dem eine familiäre Theatertradition Jahr für Jahr fortgesetzt wurde. Der Selbstmord, der mit dem traumatischen Ereignis in der Vergangenheit zu tun hat, unterbricht das Theaterspiel, wahrscheinlich für immer.

Der Sohn, der Ich-Erzähler, hatte als Kind die Schreie gehört und ist nie mehr davon losgekommen. Noch immer ist die Zerrüttung in seiner Rede, im Denken und Verhalten gegenwärtig. Bei der »Annäherung« an das Massengrab im Schloßpark, zu dem er mit dem italienischen Begräbnisgast wie zufällig bei einem Spaziergang gelangt, bricht das in ihm verschlossene Trauma hervor.

Begriff der Geschichte

Die historische Dimension von Geschichte und Gedächtnis wird noch auf einer anderen Ebene zum Thema. Der Erzähler ist mit der politischen Geschichte des Jahrhunderts beschäftigt, Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht und die tragischen Ereignisse und Namen der Arbeiterbewegung gehen ihm nicht aus dem Kopf, sie beschäftigen ihn »beinahe ununterbrochen, wenn auch oft gewaltsam zurückgedrängt«, und verursachen ihm einen »ungeheuren Schmerz im Gehirn«.³³ Dadurch wird ein Zusammenhang zwischen dem Scheitern der Arbeiterbewegung und dem Massengrab des NS-Terrors in einem österreichischen Schloß angedeutet. Im Filmbuch führt Bernhard diese Frage nicht weiter, dort geht es nun um den Begriff der Geschichte. Auf der »Lichtung« zitiert der Italiener – in einer Kameraeinstellung hat man ihn davor in der Zeitung der Kommunistischen Partei Italiens lesen sehen – die abstrakten Sätze aus der Hegelschen Geschichtsphilosophie, daß die »Weltgeschichte« die »Darstellung des Geistes« und daß es im »notwendigen Gang des sogenannten Weltgeistes« »vernünftig« »zugegangen« sei. Diesen idealistischen Diskurs unterbricht der Sohn »plötzlich« mit dem Bericht über das »Massengrab« auf der Lichtung und über seinen Vater, der »das ganze Leben [...] dem Geschrei der im Glashaus an die Wand gestellten Polen nicht entkommen« ist.³⁴

30 Joachim Kaiser: »Thomas Bernhards Schriftstellerei-Novellen«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 17./18. Mai 1969.

31 Carl Zuckmayer: »Ein Sinnbild der großen Kälte«, in: *Die Zeit*, 21. Juni 1963.

32 Thomas Bernhard: *Der Italiener. Fragment*, siehe S. 11 in diesem Band.

33 Ebd., siehe S. 12 in diesem Band.

34 Thomas Bernhard: *Der Italiener. Ein Film*, a.a.O., S. 245–247; die Figurenrede ist im Bernhardschen Filmbuch kursiv wiedergegeben.

In der Zeit der Arbeit am Filmbuch notiert Bernhard den Namen »Wolfsegg« als Schauplatz des Geschehens, der dann in *Auslöschung* zur Signatur der Wolfszeit des letzten Jahrhunderts wird. Geschrieben wurde *Der Italiener. Ein Film*, wie mehrere Bernhard-Texte in den sechziger Jahren, in der Brüsseler Wohnung seines Freundes Alexander Uexküll, des Sohns von Nikolaus Uexküll, der 1944 wegen seiner Verbindungen zu den Attentätern des 20. Juli in Berlin-Plötzensee hingerichtet wurde.

Zu den »Zufällen«, welche der Ort und die Zeit den werkgeschichtlichen Wendungen des *Italiener*-Sujets zuspielten, gehört auch, daß Thomas Bernhard im Februar 1971 in Brüssel, als in Wolfsegg *Der Italiener* verfilmt wurde, zum ersten Mal in der Lage war, seinem Verleger den Plan für »eine große Prosa-Arbeit« mitzuteilen. An seinem vierzigsten Geburtstag ist im Gespräch mit Siegfried Unseld von einem »Opus magnum« die Rede, mit dem er in »ein paar Jahren« beginnen wolle.³⁵ Dieses Hauptwerk, *Auslöschung*, stellt die letzte große erzählerische Auseinandersetzung mit dem *Italiener*-Sujet dar.

Eine Welt der Gewalt. Die Zeichen von Bernhards *Film*

Die Veränderungen in den unterschiedlichen Texten, denen das *Italiener*-Sujet zugrunde liegt – Erzählung, Filmbuch, Roman –, sind literatur- und werkgeschichtlich aufschlußreich für Bernhards Auseinandersetzung mit dem Zweiten Weltkrieg und der nationalsozialistischen Vernichtungspolitik. In der Erzählung wie im Filmbuch gehört die Familie der Schloßbesitzer zu den Gegnern der Nationalsozialisten, was in der Drehbuchversion weniger deutlich wird. Verändert werden offensichtlich die familiären Konstellationen: In der Erzählung wird die verständnisvolle Vater-Sohn-Beziehung hervorgehoben, im Film ein stummer Machtkampf zwischen der Schwester und ihrem nun verstorbenen Bruder angedeutet: »Sie denkt: da liegt mein Bruder, zum ersten Mal in meinem Leben be-

herrsche ich ihn.«³⁶ In *Auslöschung* findet man eine grundlegend veränderte Konzeption, insofern nun das Verhältnis zwischen Sohn und der Wolfsegger NS-Verbrechensgemeinschaft der Eltern als diametrale Opposition zu bezeichnen ist und der Sohn jenseits von Wolfsegg-Österreich in Rom die Befreiung von seiner Herkunft sucht.



³⁶ Thomas Bernhard: *Der Italiener. Ein Film*, a. a. O., S. 203.

³⁵ Vgl. Thomas Bernhard: *Auslöschung*, a. a. O., S. 511 f.

Der Italiener. Ein Film hat sich vom österreichischen Opfer-Mythos gelöst. Während in der Erzählung das Massaker im Schloß von »plötzlich in der Nacht aus dem Wald herausgekommenen Deutschen« bei Kriegsende verübt wurde,³⁷ kommt es dem Autor im Filmbuch darauf an, die Gewalt der Vergangenheit in der dumpfen Schloß- und Dorfatmosphäre nach dem Krieg zu vergegenwärtigen. »Ein Schuß fällt«, »wieder ein Schuß« – fast auf jeder Seite verlangt Bernhard diese akustischen Signale. Kein Hinweis, wer die Schüsse abgibt, warum die Menschen zusammenschrecken oder nichts zu hören scheinen, so laut die Schüsse auch an das Ohr des Zuschauers dringen. Ein spanischer Begräbnisteilnehmer wird in seinem Zimmer gezeigt, ein »Waffennarr« – in Spanien herrscht Anfang der siebziger Jahre immer noch der Diktator Franco –, der mehrmals mit verschiedenen Gewehren hantiert, anlegt, aus seinem Fenster hinauszieht über das Glashaus, in dem der Tote aufgebahrt ist, ohne abzudrücken. In einer anderen Einstellung, in der das »Objektiv des Landvermessers« die »Funktion der Kamera übernommen« hat, sieht man den Spanier, der am Fenster »eingehend sein Gebiß im Spiegel« beobachtet.³⁸

Immer wieder, plötzlich und unvermittelt, sollen der Vorlage zufolge im Film tierische und menschliche Schreie zu hören sein, fürchterliches Gebrüll, bis ins Unerträgliche verstärkt. Selbst die Musik, die Bartók-Streichquartette aus dem Plattenspieler des Italieners, hat abrupt einzusetzen oder jäh abzureißen, wie Fetzen, Brocken auch der Trauermarsch, den die Kapelle im Wirtshaus probt, dann plötzlich wieder Stille, das entfernte Geräusch einer »steckengebliebenen Dampflokomotive« wirkt bedrohlich, »wie im Nebel«.³⁹

Zu den akustischen Schocks und Gebärden des Erschreckens treten die Gewaltbilder, eine Kuhschlachtung wird gezeigt, Kinder stehen erschrocken oder fasziniert an der Tür der Metzgerei; der

Text erwähnt auch an Schnüren aufgehängte tote Hühner, überall Spuren von Blut, »die Kamera zeigt das Rinnsal des Blutwassers« auf der Straße,⁴⁰ ein alter Mann stürzt die Treppe herunter, »man meint, eine Blutlache oder wenigstens die Konturen einer Blutlache auf der Stelle zu sehen«.⁴¹ Im Mittelpunkt all dieser filmischen Zeichen stehen die langen Einstellungen mit dem Toten, das Wegwaschen der Blutspuren auf dem durchschossenen Kopf, die umständlichen Vorbereitungen der Aufbahrung des Leichnams, bei der sich Assoziationen zur Grablegung in der Passionsgeschichte einstellen.

Der Textvorwurf zum Film evoziert eine Landschaft der Gewalt, das Dorf leer und starr, die Menschen stumm hinter den Fensterscheiben. Selbst in den Dingen ist die Erinnerung an die Gewalt enthalten, in den »Ketten«, »Zinkhaken«, »Schnüren«, sogar in »Hammer, Beißzange, Franzos«,⁴² mit denen der Katafalk für die Aufbahrung des Toten gezimmert wird.

Gleich zu Anfang sollte ein Landvermesser »durchs Objektiv schauen«, mit seinem Blick dem Leichenwagen folgen, wie er durch offene Landschaft und Wald fährt, und schließlich geht die Kameraeinstellung von »der Mariensäule gegen das Kriegerdenkmal«.⁴³ Das Zeigen des Kriegerdenkmals verlangt das Filmbuch immer wieder, wodurch die geschichtsblinde Gedächtnispolitik der fünfziger Jahre unabweisbar zum Gegenüber einer filmischen Auseinandersetzung wird, die sich den traumatischen Erinnerungen zuwendet, den Spuren der nicht vergehenden Vergangenheit. Im *Italiener*-Fragment wurde die Gedächtnisthematik mit dem »sogar in der Finsternis« sichtbaren »hellen Fleck« im Gras« angedeutet, den »Umrissen des Massengrabes«,⁴⁴ die man als Kontrafaktur auf das »sprichwörtliche Gras des Vergessens« verstehen mag.⁴⁵

40 Ebd., S. 191.

41 Ebd., S. 226.

42 Ebd., S. 202.

43 Ebd., S. 183.

44 Thomas Bernhard: *Der Italiener. Fragment*, siehe S. 10 in diesem Band.

45 Aleida Assmann hat mit dieser idiomatischen Wendung auf den Widerstand der Litera-

37 Thomas Bernhard: *Der Italiener. Fragment*, siehe S. 11 in diesem Band.

38 Thomas Bernhard: *Der Italiener. Ein Film*, a. a. O., S. 215.

39 Ebd., S. 185.

Aus dem Schloß hinauskommen

In Kafkas Roman *Das Schloß* will der Landvermesser ins Schloß aufgenommen werden. In Bernhards Filmbuch über ein Schloß und ein Dorf in Österreich haben die Landvermesser, wie in einer Kafka-Kontrafaktur, das Schloß eingenommen, »seit Jahren wir hier alles vermessen. Überall Stative, wohin man schaut, Stative.«⁴⁶ Sogar auf dem Dach und den Mauern stehen die Landvermesser und vermessen »alle«, ohne daß man weiß, warum und wozu. Aber die Parodie, mit welcher der Film auch die Perspektiven der Kamera-Apparatur ins Bild rückt, bedeutet keine Befreiung aus jener dumpfen Gewalt, die auf Dorf wie Schloß lastet. Eher kommt mit den beiden Ministranten etwas Kindliches ins Spiel, eine Unmittelbarkeit im Reagieren, in der Neugierde, im Erschrecken, im Laufen und im Davonlaufen, die vielen Schulkinder als Masse können andererseits im Schreien und Laufen beängstigend wirken.

Aus dem Bernhardschen Filmbuch ist die Melancholie der Todes- und Theaterthematik verschwunden, die im Erzähl-Fragment an die Atmosphäre des Fin de siècle erinnerte. Dort war ausführlich von Bildungsreisen nach Italien die Rede, von künstlerischen Ereignissen, von privaten Kunstsammlungen, vom Theaterspiel und von Büchern, von den politischen Studien des Sohns, die ihn der Trauer und dem Schmerz ausliefern. Das Filmbuch dagegen hält vor allem die Brutalität einer Welt fest, die sich nicht aus dem Bann der Weltgeschichte der NS-Zeit befreien kann.

Und doch will Bernhard in seinem Filmbuch, daß der Weg aus dem Schloß hinaus zum Thema wird. Der Italiener unternimmt mit dem Sohn gemeinsame Spaziergänge, man sieht, wie sich der Italiener einen Weg durch die »Menschenmauer« bahnt, »die Kamera zeigt seinen Kopf, wie er nach und nach durch die Menschen durch-

tur verwiesen, »die Lücke, die Leerstelle als Spur der Vernichtung zu bewahren« (»Das Gedächtnis der Orte«, in: *Stimme, Figur. Kritik und Restitution in der Literaturwissenschaft*, herausgegeben von Aleida Assmann und Anselm Haverkamp, Stuttgart und Weimar: Metzler 1994, S. 33).

46 Thomas Bernhard: *Der Italiener. Ein Film*, a. a. O., S. 216.

kommt«, zeigt dann »nur den sich vorwärtsbewegenden Kopf des Italieners«, der aus dem Schloß hinausstrebt.⁴⁷ Von ihm heißt es im Gespräch einer Gruppe von Trauergästen, er sei ein »Narr! Steinreich und ein Narr« und »in die deutsche Literatur« vernarrt.⁴⁸ Er repräsentiert den »Typus des modernen italienischen Intellektuellen mit Besitzhintergrund«,⁴⁹ der die kommunistische Tageszeitung *L'Unità* liest, von der modernen Musik, von Bartóks Streichquartetten, besessen ist und die Einleitung von Hegels *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* im Kopf hat. Ihm wird im Filmbuch, wie in einer europäischen politischen Konstellation – auf dem Begräbnis trifft sich ja die Aristokratie Europas –, der Spanier gegenübergestellt, dessen Zimmer einer Waffenkammer ähnelt. Er selbst trägt eine eiserne prothesenartige Stützkonstruktion am Leib, die an eine Menschenmaschine denken läßt.

Der Italiener und der Sohn des Hauses suchen Kontakt zueinander: Das Filmbuch beschreibt eine letzte Kameraeinstellung, in der sie nebeneinander vor dem aufgebahrten Toten stehen. Vielleicht bedeutet die Geste des Italieners, mit der er sich »an den Kopf« greift – »Als ob er keinen Gedanken hätte«⁵⁰ –, die Auflösung oder Auslöschung seines idealistischen Geschichtsdenkens, nachdem er durch den Bericht vom Massaker und dessen Folgen mit der nicht rationalisierbaren Gewalt in der Geschichte konfrontiert wurde?

Erst in *Auslöschung* wird der Sohn für immer das Schloß verlassen und als Freund des Italieners, der, verjüngt, sein Literaturschüler geworden ist, in Rom leben. Im Roman versteht sich der Italiener als Anarchist, und der Sohn der Wolfsegger Familie lebt mit ihm sein höheres, kultiviertes Altersnarrentum, das vor allem von der Literatur inspiriert ist. Er fühlt sich gerettet in einem Kreis von »Geistesmenschen«, zu denen eine an die Dichterin Ingeborg Bachmann erinnernde Frau gehört, die in Rom lebt und Maria heißt, als

47 Ebd., S. 242.

48 Ebd., S. 226.

49 Ebd., S. 216.

50 Ebd., S. 248.

hätte sich die Mariensäule aus Wolfsegg in eine literarische Figur verwandelt. Aber die eigentliche Gegenfigur zur Gewalt in Wolfsegg repräsentiert in *Auslöschung* ein Arbeiter, der in der NS-Zeit wegen einer Widerstandshandlung in ein Konzentrationslager deportiert worden war. Der Bericht »Auslöschung«, den der Sohn nun *schriftlich* niederlegt, soll vor allem dem Gedächtnis an den Bergarbeiter Schermaier vorbehalten sein, einem Nazi-Opfer, dessen Leiden wie die so vieler anderer, »die das nationalsozialistische Denken und Handeln auf dem Gewissen hat«, »heute nur totgeschwiegen wird, nachdem es so viele Jahrzehnte gründlich verdrängt worden ist«. Mit dieser neuen Wendung des *Italiener*- Sujets und der Gedächtnisthematik findet »Der Sohn«, wie der Roman einmal hätte heißen sollen, seine Lebensaufgabe und den nicht bezweifelbaren Sinn seiner Erinnerungsschrift: »Deshalb ist es meine Pflicht, in der *Auslöschung* von ihnen zu reden und auf die aufmerksam zu machen stellvertretend für so viele, die über ihre Leiden während der nationalsozialistischen Zeit nicht sprechen.«⁵¹ Am Schluß des Romans steht die Absenkung von Schloß Wolfsegg, »wie es liegt und steht, und alles *Dazugehörende*« als ein »völlig bedingungsloses Geschenk« an die Überlebenden der größten Gruppe der Opfer des Nationalsozialismus, an die »Israelitische Kultusgemeinde in Wien«.⁵²

Von der Buchvorlage zum Film

Vielleicht ist die Geste am Schluß von Bernhards Filmbuch – der Italiener greift sich »an den Kopf. Als ob er keinen Gedanken hätte« – nicht allein zu beziehen auf die unmittelbar vorangehende Szene am »Massengrab« auf der Lichtung, wo seine Gedanken an die Hegelsche Geschichtsphilosophie durch den Bericht

⁵¹ Thomas Bernhard: *Auslöschung*, a. a. O., S. 358.

⁵² Ebd., S. 508. Zur problematischen Komponente dieser Schenkung vgl. Irene Heidelberger-Leonard: »Auschwitz als Pflichtfach für Schriftsteller«, in: Höller / Heidelberger-Leonard (Hg.): *Antiautobiographie*, a. a. O., S. 181–196.

des Sohns vom Massaker an polnischen Gefangenen unterbrochen werden. Möglicherweise verweist die stumme Geste ausschließlich auf das, was sie sagt, nämlich daß einer »keinen Gedanken« mehr hat, daß das Denken an einen Nullpunkt des Denkens gelangt ist. In mancher Hinsicht kann der von Ferry Radax gedrehte Film *Der Italiener* als eine subtile Veränderung der Akzentsetzung gesehen werden. Dem Regisseur war ja, »vom *Ulysses* auf *Frost* blickend«, der Roman »viel zu brav« erschienen.⁵³ Aufgrund seiner Erfahrungen mit Konrad Bayer und der Wiener Gruppe mochte er vielmehr im Monolog des Fürsten Saurau in *Verstörung* den nie wieder erreichten Höhepunkt von Bernhards Werk sehen. Ferry Radax, 1932 in Wien geboren, ungefähr so alt wie der 1931 geborene Thomas Bernhard, hatte Filme mit Hundertwasser (1965), H. C. Artmann (1967) und vor allem mit Konrad Bayer gedreht. Wenn Radax nach *Drei Tage* und dem *Italiener* von 1974 bis 1976 einen Wittgenstein-Film drehte – im Werk Bernhards nimmt Ludwig Wittgenstein eine eminente Rolle ein –, ist dies ein Hinweis auf die intellektuellen und künstlerischen Affinitäten zwischen dem Avantgarde-Filmer und dem Autor. Trotzdem entstanden bei der Arbeit am *Italiener*-Film bald »Risse in der Zusammenarbeit« zwischen Filmemacher und Schriftsteller. Radax meinte, das »Drehbuch« von Bernhard sei unbrauchbar, was freilich ein Vergleich mit dem Film kaum bestätigt,⁵⁴ der Autor wiederum versuchte, die Filmarbeiten einstellen zu lassen.

Daß sich für Ferry Radax die Kooperation mit Thomas Bernhard »menschlich und künstlerisch [als] große Enttäuschung« erwies, dürfte damit zusammenhängen, daß der Autor in Radax einen »Verfilmer« sah, während der Regisseur sich einen »adäquaten

⁵³ Ferry Radax: »Thomas Bernhard und der Film«, a. a. O., S. 203.

⁵⁴ Ebd., S. 205. Radax erinnert sich: »Wir [Gerard Vandenberg und er selbst] haben gemeinsam am Drehbuch im Gasthaus von Wolfsegg geschrieben. Was nämlich von Bernhard als »Drehbuch« kam, das kann man in dem Residenz-Band nachlesen. Und jeder, der vom Film eine Ahnung hat, wird sich sofort fragen, wie soll man DAS verfilmen? Zählt man die Sätze als Einstellung zusammen, kommt man auf über fünf Stunden Film, bei einem Limit von 1 ½ Stunden Fernseh- oder Kinozeit.«

Autor« wünschte.⁵⁵ Immerhin mochte sich um 1970 Radax in dem engen Bereich, den das österreichische Kino damals darstellte, bereits als eine Art Star fühlen, während Bernhard erst die Frühphasen der Zelebrität durchlief.

Radax' *Sonne halt!* (1959-1962) gilt heute als wichtiges Beispiel für die sogenannte erste Generation der österreichischen Film-Avantgarde und deutet auf zahlreiche literarische Querverbindungen hin. Manchen erschien dieser Film zu sehr als »Kunstkino« – zu *artsy* würde man heute sagen –, exzessiv zum Experiment und seinem A-priori-Wert neigend. In *Sonne halt!* spielte der Schriftsteller Konrad Bayer mit, die collagierende Erzählweise ist an dessen experimentellen Roman der *sechste sinn* angelehnt, und es gibt Anspielungen auf Joyces »Bloomsday«. Ähnlich wie Peter Kubelka galt Radax schon früh als sehr talentierter Kameramann – in der Tat besticht dieser Aspekt in der *Italiener*-Verfilmung, ohne daß eindeutig entscheidbar wäre, ob daran er oder der Kameramann Vandenberg den größeren Anteil haben.

Den Text in einen Film »übersetzen«?

Was bedeutet es, Texte in Filme zu übersetzen bzw., *vice versa*, Filme in Texte zu überführen? Beschreibungen von Filmen sind Beschreibungen der Gefühle und Gedanken, die das Zusammenwirken mehrerer konkreter Codes in uns hervorgerufen haben. Ein Satz ist eben *nicht* eine Einstellung: Diese ist visuell/akustische Präsentation eines möglicherweise fiktiven, dennoch physisch Vorhandenen. Jeder Satz der Sprache bedient sich hingegen eines völlig abstrakten und arbiträren Zeichenmaterials, das mentale Bilder hervorruft, deren Intersubjektivität aber unvollkommen bleibt.

Ein Begriff wie »Verfilmung« ist irreführend, und wer der Autor ist, wenn ein Film auf einem literarischen Vorwurf »beruht«, ist eine müßige Frage, da klare Zuschreibungen nicht möglich sind. Mög-

lich sind allerdings Vergleiche – im konkreten Fall zwischen Bernhards Filmerzählung und dem Film von Radax. Diese Gegenüberstellung muß indirekt geschehen.

Die Filmanalyse hat im übrigen dem selten reflektierten Umstand Rechnung zu tragen, daß der Film ein Multimedienum ist, in welchem mehrere Codierungen zusammenwirken. Eine klare Differenzierung der Funktionen von Drehbuchautor (Szenarist), Regisseur, Kameramann etc. ist folglich kaum möglich. Dazu kommt der Beitrag der Schauspielerinnen und Schauspieler, teils von ihnen selbst und vom Regisseur in Form des »Schauspiels« eingesetzt, teils ihre Person inkorporierend bis hin zu dem Image, das sie besitzen und daher unvermeidlich projizieren.⁵⁶

Gegenüberstellung kann auch auf Konfrontation hindeuten. Unrealistisch waren offensichtlich die gegenseitigen Erwartungen: Bernhard dürfte sich nicht darüber im klaren gewesen sein, daß ein Film-Szenario üblicherweise recht genaue Anweisungen enthält (andernfalls spricht man von einem Treatment). Radax hat sich offensichtlich das erstere erwartet und deshalb später, wie erwähnt, darauf insistiert, daß das eigentliche »Drehbuch« von ihm und seinem Kameramann Gerard Vandenberg geschrieben wurde.

Zweifellos hat Bernhard in *Der Italiener. Ein Film* bewegte Bilder beschrieben – doch die mentalen Bilder, die sich beim Lesen bilden, sind keineswegs völlig eindeutig und ergeben vor allem keine Regieanweisungen. Ein Hauptgrund für die häufige Enttäuschung angesichts der »Verfilmung« eines literarischen Werks besteht ja darin, daß die vorgeführten Bilder bzw. Bildsequenzen nicht mit denen deckungsgleich sind, die wir selbst entwickelt haben. Der Text erzeugt »Kopfbilder«, während der Film fertige Bilder präsentiert, die aufgrund ihres Realismus eindeutig sind, auch wenn sie verschieden interpretiert werden können.

⁵⁵ Ebd., S. 202.

⁵⁶ Vgl. Georg Schmid: *Freud/Film oder Das Kino als Kur*, Wien: Sonderzahl 2006.