

„Es darf nichts Ganzes geben, man muß es zerhauen“. Thomas Bernhards Fragmentverständnis in *Amras* und *Alte Meister*

Dorota SZCZEŚNIAK

Uniwersytet Pedagogiczny in Kraków
dsz@up.krakow.pl

Recibido: 17 de octubre de 2012

Aceptado: 10 de diciembre de 2012

ZUSAMMENFASSUNG

Im Gegensatz zur frühromantischen Konzeption des Fragments kommt ihm in der Literatur des 20. Jahrhunderts eine veränderte Bedeutung und Intention zu. Ein Beispiel dafür liefert das Werk von Thomas Bernhard: bei Bernhard wird das Fragment einerseits zum bewusst angewendeten Kompositionsprinzip, durch das dem Leser „Denkanstöße“ geliefert werden; andererseits dient es dem Autor aber auch als Ausdruck seiner völligen Negierung der Abgeschlossenheit und Ganzheit. Im Beitrag wird anhand der Analyse zweier Prosatexte von Thomas Bernhard (*Amras* und *Alte Meister*) aufgezeigt, wie das Fragment die Form seiner Werke prägt sowie deren Inhalt und Aussage beeinflusst.

Schlüsselwörter: Thomas Bernhard, Prosa, Fragment.

“There must not be any totality; it should be disintegrated.” Thomas Bernhard’s Understanding of Fragment in *Amras* and *Old Masters*

ABSTRACT

The 20th-century idea of fragment, contrary to its Early Romantic concept, expresses different meanings and intentions. This is the case of Thomas Bernhard, who purposefully used fragment both as a composition principle providing the reader with “impulses to think” and as a negation of classical totality and completeness of literary work. The paper presents a thorough analysis of two pieces of prose by Thomas Bernhard (*Amras* and *Old Masters*) showing how the idea of fragment affects the form, content and message of his works.

Keywords: Thomas Bernhard, Prose, Fragment.

“No debe haber una totalidad; hay que desintegrarla”. La comprensión del fragmento en *Amras* y *Alte Meister* de Thomas Bernhard

RESUMEN

Frente a la concepción del fragmento en el Romanticismo temprano, la literatura del siglo XX le otorga diferente significado e intención. Este es el caso de Thomas Bernhard, en cuya obra el fragmento se convierte, por un lado, en principio de composición empleado conscientemente, por medio del cual se ofrece al lector un „impulso para pensar“; y, por otro lado, sirve al autor también como expresión de la negación por completo de la totalidad y del carácter acabado de la obra literaria. A través del análisis de dos textos en prosa de Thomas Bernhard (*Amras* y *Viejos maestros*), el artículo expone cómo el fragmento afecta a la forma, al contenido y al mensaje de sus obras.

Palabras clave: Thomas Bernhard, prosa, fragmento.

INHALTSVERZEICHNIS: 1. Vorbemerkungen. 2. Thomas Bernhard: zwischen frühromantischer Fragmentästhetik und postmodernem Fragmentbewusstsein. 3. *Amras*: Bernhards Distanz von einem komplexen Erzählen. 4. *Alte Meister*: die subversive Vollkommenheit. 5. Resümee.

1. Vorbemerkungen

Über das eigene poetische Verfahren schrieb Thomas Bernhard kaum. Nur in Reden anlässlich der ihm verliehenen Literaturpreise und in Interviews umriss er seine poetischen Prinzipien, denen er kurze Zeit später allerdings widersprach und sie ohne weiteres zerlegte, bestritt oder demontierte. Auch in *Drei Tage*,¹ einem Film-Interview, das im Umkreis der Verfilmung von Bernhards Buch *Der Italiener* entstand und vom 5.-7. Juli 1970 in Hamburg-Ohlsdorf von Ferry Radax aufgenommen wurde, äußerte sich Bernhard über das eigene Schreiben. Seine Ausführungen brachte er jedoch diesmal zusätzlich zu Papier, indem er im darauffolgenden Jahr, als Resultat der Arbeit an dem Filmporträt, eine kurze autobiografische Skizze unter demselben Titel verfasste.²

Sicher soll man den Aussagen des Schriftstellers wegen seines Hangs zur Provokation mit Vorsicht begegnen.³ *Drei Tage* erscheint aber als ein besonders wertvolles Dokument: Die Skizze ist nämlich Bernhards einziger Text, in dem er über das eigene Schreiben ernsthaft sowie zuverlässig reflektiert und von dem er sich nie ausdrücklich distanzierte (Eyckeler 1995: 169). Aus diesem Grund ist es äußerst verlockend, die Schrift zum Ausgangspunkt für Überlegungen über Bernhards poetische Verfahrensweisen zu nehmen. In *Drei Tage* heißt es nämlich:

Ich bin ein *Geschichtenzerstörer*, ich bin der *typische Geschichtenzerstörer*. 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, schließe ich sie ab. Es ist auch mit den Sätzen so, ich hätte fast die Lust, ganze Sätze, die sich *möglicherweise* bilden könnten, schon in vorhinein abzutöten. Andererseits [...] (Bernhard 1989: 83f).

An einer anderen Stelle im Text schreibt Thomas Bernhard weiter:

Es darf nichts Ganzes geben, man muß es zerhauen. Etwas Gelungenes, Schönes wird immer mehr verdächtig. Man muß ja auch einen Weg möglichst an einer unvorhergesehenen Seite abbrechen [...] So ist es auch falsch, ein sogenanntes Kapitel in einem Buch wirklich zu Ende zu schreiben. Und so ist es falsch, überhaupt ein

¹ *Thomas Bernhard – Drei Tage*. BRD 1970. Regie, Buch, Kamera: Ferry Radax. Länge: 55 Minuten.

² Die Skizze wurde dem Filmdrehbuch *Der Italiener* (1971) beigelegt.

³ Auf zahlreiche ‚simultane Widersprüche‘ in Werk und in Selbstkommentaren von Thomas Bernhard weist KLUG (1986) hin.

Buch zu Ende zu schreiben. Und der größte Fehler ist, wenn der Autor ein Buch zu Ende schreibt (Bernhard 1989: 87-88).

Bernhards Formulierungen aus *Drei Tage* mögen als seine „poetologische Selbstexplikation“ (Eyckeler 1995: 168) erscheinen. Was sich aus seinen Äußerungen ablesen lässt, ist zweifelsohne die völlige Absage des Schriftstellers an die Ganzheits- und Vollkommenheitsidee. Im Zerstörungsgestus, der wohl in dem bereits zitierten Satz „Es darf nichts Ganzes geben, man muß es zerhauen“ (Bernhard 1989: 87) kulminiert, bekennt sich der Autor dagegen zum Fragmentarischen sowie Unvollkommenen. Dieses dichterische Credo, das Thomas Bernhard in *Drei Tage* ablegte und vehement zu verteidigen schien, prägte maßgebend bereits seine frühen Prosatexte wie *Frost* (1963), *Amras* (1964) und *Ungemach* (1968). Die Reflexionen über das Fragmentarische sowie Unvollkommene begleiteten das Werk von Thomas Bernhard kontinuierlich und sie fanden auch Eingang in das Spätwerk des Autors (man denke z.B. an die Romane *Auslöschung* 1986 oder *Alte Meister* 1985).

Im Folgenden wird daher versucht, Bernhards Affinität zur Fragmentästhetik zu hinterfragen. Das Fragmentarische beeinflusst bei Thomas Bernhard nämlich nicht nur die Form seiner Texte (wenn auch in einem relativ geringen Maße), sondern es fungiert auch auf der Inhaltsebene als ein umfangreiches Reflexionsthema. Es wird deshalb untersucht, wie sich Bernhards Erzählen gegen die Ganzheit behauptet und wie das Verhältnis zwischen der Totalität und der Fragmentarizität in seinem Erzählen dargestellt wird. Das komplizierte Spannungsfeld zwischen der Ganzheit und dem Fragment wird an zwei Texten aus seinem Früh- und Spätwerk (*Amras* und *Alte Meister*) exemplifiziert.

2. Thomas Bernhard: zwischen frühromantischer Fragmentästhetik und postmodernem Fragmentbewusstsein

Bevor auf Thomas Bernhards Fragmentverständnis eingegangen wird, soll noch zwischen dem geschichtsphilosophischen Konzept des frühromantischen Fragments und den spezifischen, fragmentarischen Formen literarischen Erzählens im 20. Jahrhundert differenziert werden.

Die Romantiker begeisterten sich bekanntlich für die Idee des Fragments als einer bruchstückhaften und unvollendeten Form, die „gegen die den Leser bevorzuehmenden Lehrsätze eines fertigen Systems“ (Heinrich 1977: 159) gerichtet war und auf die Unabschließbarkeit der Welterkenntnis verwies. Sie haben aber zugleich den Glauben an das System und die Totalität sowie an eine vollkommene Ganzheit nicht verloren: „Ein Fragment muß gleich einem kleinen Kunstwerke von der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet sein wie ein Igel“ (Schlegel 1967: 197) – so definierte Friedrich Schlegel den Fragmentbegriff. Das frühromantische Fragment setzte sogar die Universalität voraus, wie es Schlegel in „Philosophischen Fragmenten“ formulierte: „Fr(agmente) d(er) Geist und d(ie) Form d(er) Universalität“ (Schlegel 1967: 197). Darüber hinaus erwuchs

die romantische Forderung nach Totalität gerade aus Kunstwerken, die auf eine innere Unabgeschlossenheit abzielten (Kremer 2001: 96) und – wie sie Friedrich Schlegel definierte – „innerhalb der Grenzen [...] grenzenlos und unerschöpflich“ (Schlegel 1967: 215) waren. Zwar konnte – den Romantikern zufolge⁴ – die Vollkommenheit in der Gegenwart nicht erreicht werden, doch sie erschien entweder in der Vergangenheit oder sie kann in der Zukunft eingeholt werden. Das frühromantische Verständnis des Fragments impliziert deshalb ein durchaus positives ästhetisches Urteil.⁵ Es will das Endliche mit dem Unendlichen verflechten und sich über bruchstückartig konzipierte Formen, der Vollkommenheit wie auch dem Absoluten annähern.

Die Erfahrungen des 20. Jahrhunderts brachten ein anderes Fragmentverständnis mit sich. Die Fragmentarizität in der Literatur stand im Einklang mit zahlreichen Auflösungstendenzen der modernen Welt: Mit der Überzeugung von der Brüchigkeit des eigenen Ichs, von der zersplitterten Zivilisation, von der Atomisierung der Welterkenntnis und der Absurdität sowie von dem Chaos der Welt. Die Welt ist dem Individuum fremd geworden und die „transzendente Obdachlosigkeit“ (Lukács 1982: 32) des Menschen musste auch Probleme mit dem Erzählen nach sich ziehen. Die Welt des gültigen Sinnes war nicht mehr präsent. Der moderne Mensch und seine Kunst konnten daher entweder nach der Totalität suchen, um die zerrissene Einheit (vergeblich?) zu rekonstruieren,⁶ oder, im Sinne von Roland Barthes sowie den Dekonstruktivisten Jacques Derrida und Paul de Man, die Idee eines kohärenten Ganzen restlos destruieren:⁷ „[...] wichtig aber ist, daß diese kleinen Netze [d.i. alphabetisch geordnete Fragmente – Anm. der Verf.] nicht miteinander verbunden sind, daß sie nicht zu einem einzigen, großen Netz hingeleiten, das die Struktur des Buches, sein Sinn wäre“ (Barthes 1978: 161).

Das Erzählen darf also keinen Raum für ein kohärentes Ganzes schaffen. Anstelle einer totalen Geschichte soll dagegen ein Raum für Diskontinuierliches gestaltet werden, in dem heterogene, zufällige oder simultane Ereignisse aufeinander treffen können. Was bleibt, ist ein Schreiben, das gegen jede zusammenhängende Struktur, gegen jede Einheit immun ist und daher die Situation des modernen Menschen am besten widerspiegelt, d.i. ein fragmentarisches Schreiben: „In Fragmenten schreiben: die Fragmente sind dann wie Steine auf dem Rand des Kreises: ich breite mich rundherum aus, meine ganze kleine Welt in Bruchstücken, und was ist in der Mitte?“ (Barthes 1978: 101). Dabei erkennen die Dekonstruktivisten in jedem Text einen fragmentarischen Charakter an. „Das Fragment ist“ – so Jacques Derrida –

⁴ Vgl. exemplarisch die Ausführungen Friedrich SCHLEGELS: „[...] und doch gibt es noch keine Form, die so dazu gemacht wäre, den Geist des Autors vollständig auszudrücken [...]. Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann. Sie kann durch keine Theorie erschöpft werden“ (SCHLEGEL 1967: 182).

⁵ Vgl. dazu die Ausführungen von Matthias SCHÖNNIG (2007: 65f).

⁶ Dies hätte Lukács' Konzept entsprochen: „Der Roman ist die Epopöe eines Zeitalters, für das die extensive Totalität des Lebens nicht mehr sinnfällig gegeben ist, für das die Lebensimmanenz des Sinnes zum Problem geworden ist, und das dennoch die Gesinnung zur Totalität hat“ (LUKÁCS 1982: 47).

⁷ Vgl. dazu BARTHES (1978); DERRIDA (1976); DE MAN (1993).

„kein bestimmter Stil und kein bestimmtes Scheitern, es ist die Form des Geschriebenen“ (Derrida 1976: 111). Im Sinne der Dekonstruktion gelten also alle Texte als fragmentarisch, weil jeder einzelne Text – sei es im Bereich der Textform oder des Sinngefüges – „disseminale Eigenschaften“ (Ostermann 1991: 205) verbirgt, die durch eine aporetische Lektüre zu aktivieren sind. Die widersprechenden Elemente eines Textes zerreißen im Prozess einer dekonstruktiven Lesart jegliche Einheit, so dass der Text nur zerstückelt existieren kann. Der Text als ein geschlossenes und integriertes Ganzes muss daher Illusion bleiben.

Auch Thomas Bernhard zeigte sich als Gegner jeglicher Konzepte von Ganzheit und Vollkommenheit und er schätzte das Unvollkommene, Bruchstückhafte und Fragmentarische. Die Totalität – sei es in der Kunst oder in der Literatur – erschien dem Schriftsteller als trügerisch, deshalb versuchte er die „Autorität der Vollkommenheit“ (Damerau 1996: 273) zu stürzen. Bernhards Affinität zum Fragmentarischen war allerdings relativ weit entfernt von der frühromantischen Faszination für das Fragment.⁸ Das romantische Versprechen des Fragments als eines ganzheitlichen Projekts wurde von Bernhard überhaupt nicht in Erwägung gezogen. Er wies indessen den Vollkommenheitsgedanken entschieden zurück. Das mag der Grund dafür sein, warum Silvio Vietta Thomas Bernhards Auffassung vom Fragment sogar als eine „Antithese zu den romantischen Anfängen des Fragmentbegriffs“ (Vietta 1992: 239) charakterisierte.

Thomas Bernhards Texte erscheinen dagegen vielmehr für eine Lektüre im dekonstruktiven Sinne geeignet zu sein,⁹ die einen Freiraum für die Illusion, die Poetik der Künstlichkeit und „dekonstruktive Bewegungen des Textes“ (Müller 1993: 103f) schafft. Untersucht man nämlich sein *Amras* von 1964 und die über 20 Jahre später geschriebene Komödie *Alte Meister* (1985), so lassen sich zwei disparate Fragmentmodelle beobachten. Das Fragment scheint bei Thomas Bernhard sowohl als eine Antwort auf zahlreiche Auflösungstendenzen als auch als ein Symbol für ein Refugium und eine einzige Rettung vor der Vollkommenheit zu fungieren.

3. *Amras*: Bernhards Distanz von einem komplexen Erzählen

In einem Kommentar zu *Amras*, der als Erläuterung für das Lesepublikum gelten sollte, brachte Thomas Bernhard die inhaltlichen und stilistischen Eigentümlichkeiten seines Textes auf den Punkt: „*Amras* beschreibt den geringsten Teil eines

⁸ In dieser Hinsicht lassen sich – meines Erachtens – frühromantische Theoreme nicht auf Thomas Bernhards Werk anwenden. Auch wenn sich generell eine gewisse Nähe Bernhards zur frühromantischen Poetik beobachten lässt (wie z.B. in seinem Ironie-Begriff), so distanziert sich Bernhard entschieden zur frühromantischen Fragmentauffassung. Dies widerspricht der Überzeugung von Sylvia Kaufmann, die die romantische Ästhetik zu Nutze zieht, um Thomas Bernhards Auffassung von der Kunst als Fragment in „Auslöschung“ und „Alte Meister“ zu interpretieren. Vgl. dazu KAUFMANN (1998: 120-125).

⁹ Vgl. dazu die Versuche von Peter Kahrs (KAHRS 2000), Bernhards frühe Texte im Sinne dekonstruktivischer Verfahren zu erörtern.

Auflösungsprozesses einer familiären tirolischen Genialogie [!] in Andeutungsmöglichkeiten. [...] Beschrieben wird eine Oberfläche. Nur eine Beschreibung der Oberfläche ist möglich“ (Bernhard 2004: 353). Das wohl bekannte düstere Handlungsskelett von *Amras* ist dementsprechend auch äußerst mager: Nach dem Selbstmord der Eltern ist ein Brüderpaar bis zum Tod des jüngeren Bruders Walter zweieinhalb Monate im Turm in Amras eingesperrt. Der sensible und kränkliche Walter ist eine Künstlernatur und er leidet an Epilepsie. Der ältere Bruder wird im Text nicht beim Namen genannt. Er wird aber als Walters Gegenpart dargestellt: er ist zäh, robust und an Naturwissenschaften interessiert. Trotz der Unterschiede sind die beiden Brüder emotional und physisch eng miteinander verbunden: „Durch Walters Krankheit war unsere Abneigung (zueinander) Zuneigung (gegeneinander) geworden [...]“ (Bernhard 2004: 137). Walters Selbstmord zieht deshalb den Verfall des Bruders nach sich.

Der Epileptiker Walter äußert sich im Text lediglich in Form des von ihm geführten „Notitzbuchs“ und der aufgeschriebenen „Sätze“. Seine Sätze nehmen eine aphoristische Form an und er drückt in ihnen seine Gedanken über zentrale Themen des Textes aus: der Tod, die Natur, die Finsternis, die Krankheit, der Wahnsinn und die Kunst. Über sein Leben im Turm macht er allerdings keinerlei Bemerkungen, da sie – seines Erachtens – auf die Totalität abzielen müssen. Es scheint ihm aber nicht möglich, die Ganzheit seiner Beobachtungen in einem Buch vollständig zu erfassen, deshalb notiert er:

Ein Buch über alle Wahrnehmungen, die ich im Turm gemacht habe

Ein Buch über alle Wahrnehmungen, die ich im Turm gemacht habe, müßte natürlich ein Buch über *Alles* sein, über das *ganze Mögliche*. Aus diesem Grund ist es unmöglich, ein Buch über alle Wahrnehmungen, die ich im Turm gemacht habe zu verfassen (Bernhard 2004: 146-147).

Walters Notizen bringen keinen inhaltlichen Aufschluss im Text (vgl. Klenner 2009: 64). Sie erscheinen eher als fremde Körper im narrativen Gefüge und wirken vielmehr als Risse oder Brüche in der Erzählung. Jedoch gerade durch diese fragmentierten Formen werden die wichtigsten Themen der Erzählung aufgegriffen (Fuest 2000: 279).

Betrachtet man die Struktur von *Amras* sowie den Sinn Walters Notizen unter einem anderen Blickwinkel, so zeigt sich die Erzählung als ein Text ganz im Sinne der literarischen Dekonstruktion. Bernhard verlässt nämlich das Gebiet einer traditionellen Erzählweise, entzieht sich den Prämissen der Ganzheit, Einheit sowie Geschlossenheit und lässt sich auf die Poetik des Fragments ein. Diese reduktive und nicht lineare Erzählweise deutet Jens Klenner deshalb als Prosa eines anderen Raums und er bezeichnet sie als „ein fragmentiertes Schreiben, unterbrochen durch Passagen des Nicht-Erzählens“ (Klenner 2009: 67).

Die Erzählung wird durch die Monologe des älteren Bruders temporär vorangetrieben. Seine Selbstgespräche bilden den inhaltlichen Kern von *Amras*. Jedoch auch der ältere Bruder, der zum Erzähler im Text wird, bestreitet die Möglichkeit eines totalen Ausdrucks. Aus der Überzeugung, dass „alles ausnahmslos zu zer-

fühlen und zu *zerdenken*“ (Bernhard 2004: 130) sei, zerlegt er alle Existenzmöglichkeiten in ihre Bestandteile. Gemeinsame Erinnerungen der Brüder an das Schöne und Erhabene gibt es nicht und es kann sie auch nicht geben. Mit dem Tod der Eltern wurde für die Brüder alles ausgelöscht: „unsere ästhetischen, selbst unsere frühesten fragmentarischen Errungenschaften, Anrechte, Vorrechte für unser Leben, Beweise für unsere Geistesentwicklung, waren eingesargt [...]“ (Bernhard 2004: 121). Auch wenn es die größten Augenblicke gegeben hätte, dann waren sie so kurz: „naturgemäß immer die kürzesten, überhaupt aller kürzeste Augenblicke [...]“ (Bernhard 2004: 121) und so flüchtig, dass sie unbemerkt bleiben mussten. Selbst das Phantastische, schreibt der Erzähler, „enthüllte uns alles sekundenlang nur, um es wieder *für sich* zu verfinstern“ (Bernhard 2004: 121). Allen positiven Erfahrungen und Erinnerungen der Brüder wird somit ein fragmentarischer Charakter zugeschrieben.

Zur Quelle einer höheren Erkenntnis wird in *Amras* dagegen die Finsternis aufgewertet (Judex 2006: 111) „alles bleibt immer in Finsternis [...] alles ist immer [...], *ist nicht* [...]“ (Bernhard 2004: 137). Die Isolation und Entfremdung der Geschwister im Turm werden neben der Finsternis auch von Krankheit, Schmerz sowie Angstzuständen und einer schweren Bewusstseinskrise geprägt. Das Leiden, das das Leben der Brüder im Turm bestimmt, führt unausweichlich zur Zerstörung: „jeder für sich waren wir der zerstörende Mittelpunkt aller Zerstörung“ (Bernhard 2004: 137). Von der Zerstörung ist jeder Bereich des Lebens betroffen. Die ganze Welt zerbröckelt, nur der Turm, der eigentliche Schauplatz der Existenzauflösung der Brüder, bleibt von jeglichen Zerstörungsmechanismen verschont. Weder „alljährliche Erdbebenstöße“ noch das „Verbrechergesindel“ (Bernhard 2004: 130) haben dem Turm irgendwelchen Schaden zugefügt. Ansonsten scheint der Auflösungsprozess und die Fragmentation kaum aufzuhalten zu sein. Der Erzähler empfindet die Auflösung seiner Existenz. Seine Identität zerfällt und spitzt sich in der Vorstellung einer Vervielfältigung des Ich dermaßen zu, dass der Protagonist sein Ich in der Vergangenheitsform beschreibt: „Ich war eine ungeheure Anzahl verheerender, alles bedeutender Existenzmöglichkeiten [...] die gehende und die anscheinend gehende, hüpfende, springende, blitzartig stehen bleibende, halb verrückte [...] ich bin alle existierenden Existenzen zusammen gewesen“ (Bernhard 2004: 150f).

Dieser inneren Erfahrung der Ich-Dissoziation, der Fragmentation der eigenen Existenz, schließt sich auch das Bewusstsein von der Fragmentierung der Wirklichkeit und der Zersplitterung der Welt an.

Das Bewußtsein, daß du nichts bist als Fragmente, daß kurze und längere und längste Zeiten nichts als Fragmente sind [...] daß die Dauer von Städten und Ländern nichts als Fragmente sind [...] und die Erde Fragment [...] daß die ganze Entwicklung Fragment ist [...] Vollkommenheit nicht ist [...] daß die Fragmente entstanden sind und entstehen [...] kein Weg, nur Auskünfte [...] daß das Ende ohne Bewußtsein ist [...] daß dann nichts ohne dich und daß folglich nichts ist [...] (Bernhard 2004: 163).

Der Verlust der Einheit der Selbst- und Welterfahrung wird formal durch die sprachliche Struktur des Textes repräsentiert und verstärkt. „An Geschichten hatten wir nie Gefallen gefunden“ (Bernhard 2004: 152) – berichtet der Erzähler. Im Kampf gegen „das dumme Erzählerische“¹⁰ setzt Bernhard deshalb eine antidiskursive Erzählweise ein. Er verwendet minimale Satzkonstruktionen, Parataxen, Ellipsen, Parenthesen, kurze Bemerkungen, mit drei Punkten markierte Auslassungen, die wiederholt eingesetzt werden. Bernhard fragmentiert die Narration zusätzlich durch das Einfügen von Notizbuch-Eintragungen, Gedankensplittern, Briefen u. ä. Darüber hinaus enthält die Erzählung zahlreiche Verweise auf verschiedene Wissensgebiete: allem voran auf die Literatur, Philosophie, Musik und Naturwissenschaften. Durch diese stilistischen Mittel entsteht nicht nur der Eindruck einer Distanz und Diskontinuität, sondern es wird auch, wie bereits angedeutet, ein Bruch mit einer linearen Erzählweise und die Auflösung konventioneller literarischer Muster erreicht.

In *Amras* fungiert das Fragment als Bernhards Antwort auf die Zersplitterung der Wahrnehmungen, des Bewusstseins, auf den Zerfall der menschlichen Beziehungen und auf das Zerbröckeln der Sprache. Das Fragmentieren wird von Bernhard aktiviert, jedoch nicht um in der disparaten Welt bestehen zu können, sondern um sich ihr auszuliefern und um von ihr zerrissen zu werden. Dem Fragment kann man nicht entkommen, selbst wenn der Raum, auf dem man lebt, wie im Turm, extrem eingengt wird.¹¹ Das Fragment ist die einzige mögliche Antwort auf die bestehenden Zustände, aber das Fragment gewährt zugleich keinen Selbstschutz, sondern es führt unausweichlich zum Scheitern: Die Ich-Dissoziation ist irreversibel, in der fragmentierten Welt gibt es keine Anhaltspunkte mehr und die fragmentierte Sprache kann nichts veranschaulichen, selbst den Prozess des Scheiterns nicht, da sich das Denken über die Sprache, die zum Sprachfetzen wurde, vollzieht. *Amras* beweist, dass es in der modernen Welt für das Subjekt keinen Halt mehr gibt. Versagt haben nämlich alle wichtigen Bereiche des menschlichen Lebens: Sowohl die emotionale, rationale als auch die religiöse oder metaphysische Sphäre. Das moderne Individuum ist in *Amras* seiner metaphysischen Wurzeln beraubt und muss, um mit Lukács zu sprechen, in der ‚transzendentalen Obdachlosigkeit‘ weiterleben und scheitern. Das Verfahren des Fragmentierens ist in *Amras* deshalb auch Bernhards Antwort auf die Daseinstragik, für die es keine Hoffnung auf Affirmatives geben kann.¹²

¹⁰ „Wir beherrschten beide die Kunst der Andeutungen wie keine andere [...] wir haßten, verachtetet alles Ausgesprochene, Zuendegeredete [...] Wir waren ja, wie Sie wissen, *Feinde der Prosa*, uns ekelte vor der geschwätzigsten Literatur, vor dem dummen Erzählerischen, vor allem vor dem Geschichtsroman, vor dem Wiederkäuen der Daten, historischen Zufälligkeiten, beispielsweise selbst vor Salammbô [...]. An Geschichten hatten wir nie Gefallen gefunden“ (BERNHARD 1984: 152).

¹¹ Eine interessante Interpretation der „Raumstrukturen der Geschlossenheit“ in *Amras* liefert KLENNER (2009).

¹² Vgl. dazu auch: STEINGRÖVER (2000: 108).

4. *Alte Meister*: die subversive Vollkommenheit

Eine andere Auffassung vom Fragment scheint Thomas Bernhard in den *Alten Meistern* zu repräsentieren. Bernhards Spätwerk *Alte Meister* unterscheidet sich von *Amras* vor allem durch die Anzahl der Reflexionen seines Protagonisten Reger. Seine unablässigen, ausschweifenden, wohlgemerkt inhaltlich oft redundanten Sueden und Monologe, kreisen – ähnlich wie Walters Sätze aus *Amras* – um zentrale Themen des Romans. Sie betreffen individuelle Erfahrungen und Erlebnisse Regers. Die unendlichen Reden des 82jährigen Musikkritikers Regers, der sich als umfassend gebildet ausgibt, werden von dem Privatgelehrten Atzbacher wiedergegeben, den Reger regelmäßig im Wiener Kunsthistorischen Museum trifft. Zum Schluss des Romans wird Atzbacher von Reger eingeladen, um mit ihm eine Aufführung im Burgtheater zu besuchen. Ironischerweise schauen sie sich gemeinsam Heinrich von Kleists Stück *Der zerbrochene Krug* an, dessen Titel schon die Schwierigkeiten mit dem Ganzen ankündigt.

Der Zweck der Besuche Regers im Museum ist einzigartig: Er geht seit über dreißig Jahren in das Wiener Kunsthistorische Museum, um am Tintoretts Bild des *Weißbärtigen Mannes*, das er „für das großartigste Gemälde, das je gemalt wurde“ (Bernhard 1985: 41) hält, „einen gravierenden Fehler“ (Bernhard 1985: 41) zu finden. Reger möchte nämlich aus allen im Kunstmuseum versammelten Bildern, „aus jedem dieser sogenannten vollendeten Kunstwerke ein Fragment [...] machen“ (Bernhard 1985: 42). Durch seine destruierende Rezeptionspraktik stellt Reger die Idee der Totalität und Vollkommenheit der Kunstwerke in Frage.

Vollkommene Kunstwerke gäbe es nicht, dafür führt Reger zahlreiche Beweise an. Kunstwerke seien nicht einmalig, weil ihre Identität und Individualität durch die Reproduzierbarkeit der Kunst zerstört werde.¹³ Die Kunst ist nur scheinbar perfekt. Immer wieder wenn die Kunst die Natur zu imitieren vermag, entpuppt sie sich als ein unvollkommenes Gebilde. Die Vollkommenheit der Natur kann die Kunst nie erreichen. Reger fragt deshalb: „Was ist Rembrandts gemaltes Gesicht seiner Mutter, gegen das tatsächliche Gesicht meiner eigenen? [...] Was sind die Donauauen, durch die ich gehen kann, während ich sie sehen kann, gegen die gemalten?“ (Bernhard 1985: 63).

Als relevant erscheinen Reger erstaunlicherweise nicht Kunstwerke sondern Menschen. Nach dem Tod seiner Frau versuchte der Musikkritiker nämlich vergebens Zuflucht bei der Kunst zu finden. Als Reger bei der Anschauung des Kunstwerks über die eigene Existenz und den persönlichen Verlust reflektiert, äußert er sich in positiven Worten über seine verstorbene Frau: „die ganze Kunst, wie auch immer, ist nichts gegen diesen einen einzigen geliebten Menschen“ (Bernhard 1985: 285). Vor dem Hintergrund der individuellen Erfahrungen Regers erscheint die Kunst als ein „dürftiger Ersatz für die Wirklichkeit“ (Schmidt-Dengler 1986:

¹³ Bernhard führt in den Roman die Figur des Engländers ein, der sich im Besitz des zweiten Bildes des *Weißbärtigen Mannes* befindet. Ob es ein Original, ein Duplikat oder eine Fälschung des Gemäldes ist, wird nicht klar gestellt.

125). In diesem Zusammenhang weist Burghard Damerau sogar darauf hin, dass Bernhards *Alten Meistern* eine „verblüffend humane Einstellung“ (Damerau 1996: 273) zu entnehmen ist. Die persönliche Beziehung zum Menschen dominiert für Reger in der Tat über jegliche Faszination für ein Kunstwerk. Kunstwerke ersetzen nicht den lebendigen Menschen, weil nur Menschen einmalig und individuell sind. Die Vorstellungen von dem Vollkommenen und Absoluten in der Kunst werden somit relativiert.

Reger möchte die Kunstrezipienten daher der Illusion der Sinnfindung in Kunstwerken berauben. Diese Illusion kann, seiner Meinung nach, am besten durch ein Fragmentierungsverfahren zerstört werden. Das scheinbar Vollendete und Makellose wird von Reger im Prozess einer kritischen Beobachtung demontiert und zum Fragment gemacht:

Die Alten Meister [...] halten nur der oberflächlichen Betrachtung stand, betrachten wir sie eingehend, verlieren sie nach und nach und am Ende [...] lösen sie sich auf, sind sie uns zerbröckelt und lassen nur einen faden, ja meistens einen ganz üblen Geschmack in unserem Kopf zurück. Das größte und das bedeutendste Kunstwerk liegt uns am Ende doch schwer als ein riesiger Klumpen aus Fleisch im Magen. Wir sind von einem Kunstwerk fasziniert und es ist am Ende doch lächerlich (Bernhard 1985: 67-68).

Regers Strategie der Anschauung fußt also auf dem „Zerlegungs- und Zersetzungsmechanismus“ (Bernhard 1985: 226), der die totale Kunstbetrachtung zerstören und den Kunstrezipienten zum kritischen Denken anspornen soll. Das Ziel seiner Betrachtung ist also eine Destruktion der Kunstwerke:

Unser Zeitalter ist als Ganzes ja schon lange Zeit nicht mehr auszuhalten, sagte er, nur da, wo wir das Fragment sehen, ist es uns erträglich. Das Ganze und das Vollkommene ist uns unerträglich, sagte er. So sind mir im Grunde auch alle diese Bilder hier im Kunsthistorischen Museum unerträglich, wenn ich ehrlich bin, sind sie mir fürchterlich. Um sie ertragen zu können, suche ich in jedem einzelnen einen sogenannten gravierenden Fehler, eine Vorgangsweise, die bis jetzt immer zum Ziel geführt hat, nämlich aus jedem dieser sogenannten vollendeten Kunstwerke ein Fragment zu machen, sagte er (Bernhard 1985: 41-42).

Durch das Fragmentierungsverfahren wird Kunstwerken die Aura der Perfektion genommen. Die Vorstellungen von der Totalität, Individualität und von dem ästhetischen Reiz der Kunstwerke werden zerstört. Geweckt wird dagegen das Bewusstsein, dass die totale Kunst nicht existiert. Regers Fragmentierungsverfahren beschränkt sich jedoch nicht auf die Momente des Scheiterns der Kunst. In der Suche nach gravierenden Fehlern entdeckt Reger paradoxerweise ein wahres Vergnügen.

Die höchste Lust haben wir ja an den Fragmenten, wie wir am Leben ja auch dann die höchste Lust empfinden, wenn wir es als Fragment betrachten, und wie grauenhaft ist uns das Ganze und ist uns im Grunde das fertige Vollkommene. Erst wenn wir das Glück haben, ein Ganzes, ein Fertiges, ja ein Vollendetes, zum Fragment zu

machen, wenn wir daran gehen, es zu lesen, haben wir den Hoch- ja unter Umständen den Höchstgenuss daran (Bernhard 1985: 41).

Als äußerst positiv schätzt Reger auch die Lektüre unvollkommener, ja chaotischer Bücher: „Nur die Bücher lieben wir in Wahrheit, die kein Ganzes, die chaotisch, die hilflos sind“ (Bernhard 1985: 43). Unabgeschlossene Bücher sollen im Vorzug stehen, weil sie gerade das Denken befördern. Sie sind offen für Entdeckungen und Interpretationen und erlauben dem Leser sich im Prozess der Rezeption auf einen freien Dialog mit dem Text einzulassen.

Wenn in *Amras* die Auffassung vom fragmentarischen Charakter der Wirklichkeit zum Scheitern jedes Existenzbereichs führt, so macht Reger diese Überzeugung – wie er selbst gesteht – „im Grunde glücklich“ (Bernhard 1985: 43). Die Monologe des Musikkritikers, in denen er die Kunst, Literatur und Philosophie zerstört, demonstrieren im Prinzip ein Vergnügen an einer solchen Kritik. Mit seiner Strategie der Fragmentierung bietet Reger auch – wie Reinhild Steingröver es formulierte – „einen Ausweg, der Lähmung durch geniale Vorbilder zu entkommen“ (Steingröver 2000: 114). Der Aufschluss über die Unvollkommenheit der scheinbar vollendeten Kunstwerke erlaubt ihm somit die eigene Unvollkommenheit zu ertragen. „Es gibt kein vollendetes Bild und es gibt kein vollendetes Buch und es gibt kein vollendetes Musikstück, sagte Reger, das ist die Wahrheit und diese Wahrheit ermöglicht es, daß es ein Kopf wie mein Kopf, der doch zeit-lebens nichts anderes ist, als ein verzweifelter Kopf, weiterexistiert“ (Bernhard 1985: 43).

Das Fragment wird in den *Alten Meistern* zum Refugium, das Zuflucht gewährt, wenn das vermeintliche Ganze und Vollkommene nicht mehr auszuhalten ist. Das Fragment entkräftet nicht und es hindert auch nicht daran, weiter zu leben. Es verhilft dem Individuum sogar, einen Schritt weiter zu kommen:

Ich gehe davon aus, daß es das Vollkommene, das Ganze nicht gibt und jedesmal, wenn ich aus einem solchen hier an der Wand hängenden sogenannten vollkommenen Kunstwerk ein Fragment gemacht habe, indem ich so lange an und in diesem Kunstwerk nach einem gravierenden Fehler, nach dem entscheidenden Punkt des Scheiterns des Künstlers, der das Kunstwerk gemacht hat, gesucht habe, bis ich ihn gefunden habe, komme ich einen Schritt weiter (Bernhard 1985: 42).

Das Ende des Fragmentierungsprozesses ist in *Alten Meistern* jedoch nicht abzusehen: Der Kunstkritiker fragmentiert die Kunstwerke, um neue auch zum Scheitern verurteilte Produkte der eigenen Kritik zu konstruieren. Regers Fragmentierungsverfahren muss also paradoxerweise wiederkehrende Etappen durchlaufen: die Konsequenz jeder Fragmentierung ist also der Beginn einer neuen genauso fehlerhaften Kunstproduktion.

5. Resümee

In *Amras* und *Alte Meister* zeigt Thomas Bernhard zwei divergierende Modelle des Fragments. In *Amras* wird das Fragment zum Ausdruck eines zersplitterten Bewusstseins, einer chaotischen Welt und es fungiert auf der Inhaltsebene somit als eine „Existenzmetapher“ (Fuest 2000: 279). Das Fragment lässt sich deshalb als Bernhards Antwort auf die Auflösungstendenzen der modernen Welt auffassen: auf den Zerfall der Wahrnehmungen, zwischenmenschlicher Beziehungen und nicht zuletzt auf den Zerfall der Sprache.¹⁴ In den *Alten Meistern* hat das Fragment einen dualen Charakter: das Fragmentierungsverfahren ist einerseits die Zuflucht vor der bedrückenden Anwesenheit der scheinbar vollkommenen Vorbilder,¹⁵ andererseits markiert es den Anfang eines neuen, genauso unabgeschlossenen Konstrukts, das sich möglicherweise auch in weitere Bestandteile auflösen wird. Alles bedarf also einer andauernden Korrektur und selbst das Fragment muss kontinuierlich destruiert werden.

Auch wenn Thomas Bernhards Auffassung des Fragments von Werk zu Werk divergiert, so ist seinen Texten eine vehemente Kritik an dem Absoluten, an der Totalität und der Abgeschlossenheit zu entnehmen. Der Ganzheits- und Vollkommenheitsgedanke erscheint bei Thomas Bernhard als subversiv. Die Vollkommenheit kann es, Bernhard zufolge, nicht geben und es darf sie auch nicht geben, weil man sie als unvollkommener Mensch nicht erträgt. Bernhards Figuren bestehen deshalb konsequent auf der Unvollkommenheit und sie empfinden ihre Existenz als „Verdammung zur Imperfektion“ (Fetscher 2001: 586). Das Fragmentarische präsentiert sich in Thomas Bernhards Werk dagegen – wie es Günter Blöcker auf den Punkt brachte – als „die bessere Wahrheit [...], weil es uns nicht durch Harmonie betrügt“ (Blöcker 1970 nach Judex 2006: 114). Gerade wegen der Last und Unerträglichkeit der Ganzheit und Vollendung nimmt die Idee des Fragments bei Bernhard eine privilegierte Stelle ein. Bernhards Fragmentverständnis entwächst also aus einer negativen Überzeugung heraus. In der engagierten Parteinahme für das Bruchstückhafte sieht Thomas Bernhard jedoch darüber hinweg, dass die Möglichkeit das Ganze zu zersetzen, ohne den Willen zum Vollkommenen und Ganzen überhaupt nicht gegeben wäre. Das Fragment existiert nämlich immer im Kontext der Totalität: sei es als ein Beweis für eine unvollständige Überlieferung eines Textes, als eine Form, die aus produktions- oder konzeptionsbedingten Gründen die Ganzheit verfehlte oder als eine (illusorische?) Absage des Autors an das trügerische Ganze. Eine absolute Auslöschung des wie auch immer lastenden und bedrückenden Totalitätsgedankens ist letztendlich nicht möglich.

¹⁴ Vgl. auch FETSCHER (2006: 31).

¹⁵ Vgl. dazu die Argumentation von STEINGRÖVER (2000: 128-129).

Literaturverzeichnis

- BARTHES, R., *Über mich selbst*. München: Matthes und Seitz 1978.
- BERNHARD, T., *Alte Meister. Komödie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985.
- BERNHARD, T., *Drei Tage*, in: BERNHARD, T., *Der Italiener*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989.
- BERNHARD, T., *Erzählungen I: In der Höhe. Amras. Der Italiener. Der Kulterer*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.
- DAMERAU, B., *Selbstbehauptungen und Grenzen. Zu Thomas Bernhard*. Würzburg: Königshausen und Neumann 1996.
- DE MAN, P., *Die Ideologie des Ästhetischen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993.
- DERRIDA, J., *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976.
- EYCKELER, F., *Reflexionspoesie. Sprachskepsis, Rhetorik und Poetik in der Prosa Thomas Bernhards*. Berlin: Erich Schmidt 1995.
- FETSCHER, J., «Fragment», in: BARCK, K. / FONTIUS, M. [u.a.] (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch der Ästhetik*. Bd. 2. Stuttgart: Metzler 2001, 569-576.
- FETSCHER, J., «Tendenz, Zerrissenheit, Zerfall. Stationen der Fragmentästhetik zwischen Friedrich Schlegel und Thomas Bernhard», in: SORG, R. / WÜRFEL, B. (Hg.), *Totalität und Zerfall im Kunstwerk der Moderne*. München: Fink 2006, 11-31.
- FUEST, L., *Kunstwahnsinn irreparabel: eine Studie zum Werk von Thomas Bernhard*. Frankfurt am Main [u.a.]: Lang 2000.
- HEINRICH, G., *Geschichtsphilosophische Positionen der deutschen Frühromantik (Friedrich Schlegel und Novalis)*. Kronberg/Taunus: Scriptor Verlag 1977.
- JUDEX, B., *Kommentar zu „Amras“*, in: BERNHARD, T., *Amras*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.
- KAHRS, P., *Thomas Bernhards frühe Erzählungen. Rhetorische Lektüren*. Würzburg: Königshausen und Neumann 2000.
- KAUFMANN, S., *The importance of Romantic Aesthetics for the Interpretation of Thomas Bernhard's „Auslöschung. Ein Zerfall“ and „Alte Meister. Komödie“*. Stuttgart: Hans-Dieter Heinz 1998.
- KLENNER, J., «Ektopia: Skizze einer topographischen Anatomie in Thomas Bernhards *Amras*», *Modern Austrian Literature* 42/1 (2009), 63-84.
- KLUG, C., «Simultane Widersprüche. Ein Interpretationsvorschlag zum Werk Thomas Bernhards, dargestellt am Beispiel der ‚Finsternis‘-Metapher», *LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 64 (1986), 132-136.
- KREMER, D., *Romantik*. Stuttgart: Metzler 2001.
- LUKÁCS, G., *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Darmstadt: Neuwied 1982.
- MÜLLER, H., «Hermeneutik oder Dekonstruktion? Zum Widerstreit zweier Interpretationsweisen in der Moderne», in: BOHRER, K. H. (Hg.), *Ästhetik und Rhetorik – Lektüren zu Paul de Man*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, 98-116.
- OSTERMANN, E., «Der Begriff des Fragments als Leitmetapher der ästhetischen Moderne», *Athenäum. 1991. Jahrbuch für Romantik* 1 (1991), 189-205.
- SCHLEGEL, F., «Kritische Fragmente», in: BEHLER, E. (Hg.), *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Bd. 2. München, Paderborn [u.a.]: Ferdinand Schöningh 1967, 147-163.
- SCHMIDT-DENGLER, W., *Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard*. Wien: Sonderzahl 1986.

- SCHMIDT-DENGLER, W., «Nachwort», in: BERNHARD, T., *Erzählungen I. In der Höhe. Amras. Der Italiener. Der Kulterer*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, 335-377.
- SCHÖNING, M., «Der ‚Dialekt der Fragmente‘. Möglichkeiten und Grenzen fragmentarischen Schreibens in der Perspektive Friedrich Schlegels», in: ALTHAUS, T. / BUNZEL, W. / GÖTTSCHE, D. (Hg), *Kleine Prosa. Theorie und Geschichte*. Tübingen: Niemeyer 2007, 55-74.
- STEINGRÖVER, R., *Einerseits und Andererseits. Essays zu Prosa Thomas Bernhards*. New York [u. a.]: Lang 2000.
- VIETTA, S., *Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard*. Stuttgart: Metzler 1992.