

7. Satzkrankheit und Wortmagie

Thomas Bernhards Amras (1964)

»Herbei, ihr zwei Hauptpersonen, läutet euch selbst zum Essen ein, ihr zwei halbe Portionen!«

Elfriede Jelinek, *Die Kinder der Toten*¹

Die Zahl der Prosatexte Thomas Bernhards, die geeignet wären, Aspekte seiner behaupteten Eigenschaft als Geschichtenerstöerer zu erhellen, ist groß. Bereits die frühen *Ereignisse* (1959) nehmen ihren Ausgang von der kritischen Revision eines wesentlichen narratologischen Begriffs; der Debütroman *Frost* (1963) weist inhaltlich wie formal in eine Richtung, die Bernhards Erzählwerk nicht mehr verlassen, nur mehr in wiederholter Iteration abschreiten und variieren wird, sodass grundsätzlich jeder seiner Texte je eigenen Aufschluss über die Verfahren bernhardscher Antinarrativik verspräche.

Verlockend erschien etwa die Auseinandersetzung mit seinem letzten Roman *Auslöschung. Ein Zerfall* (1986), dessen reflexiver Monolog, den der Protagonist Franz-Josef Murau in die Liquidation des heimatlichen Guts Wolfsegg münden lässt, die literarische Summe von Bernhards Fantasien antiautobiographischer »Abschenkung«² darstellt. Hinter der Aufkündigung des genealogischen Folgeverhältnisses dräut neben dem Ekel

1 Elfriede Jelinek, *Die Kinder der Toten*, Reinbek bei Hamburg⁴ 2009, S. 435.

2 Murau gestaltet in Nachahmung seines Onkels eine »Antiautobiografie«. Thomas Bernhard, *Auslöschung. Ein Zerfall*, Frankfurt a.M. 1988, S. 188. Das Motiv der Auseinandersetzung mit einem »Herkunftskomplex« (ebd., S. 201) durchdringt mehrere Texte Bernhards und äußert sich wiederholt in der Aufgabe eines väterlichen Erbes und des damit verbundenen Landguts bzw. Schlosses, dessen »Auflösung, Abschenkung« (Thomas Bernhard, *Ungenach*, Frankfurt a.M. 1971, S. 7) den männlichen Protagonisten wesentliches Anliegen ist. Neben *Auslöschung* und *Ungenach* (1968) tritt das Motiv auch in *Verstörung* (1967), im »Nachlaß« *Watten* (1969) und in *Korrektur* (1975) in Erscheinung. Über die literaturhistorische Bedeutung dieser Auflösung, die indirekt auch das Verhältnis österreichischer zu deutscher Literatur betrifft, schreibt Herbert Gamper: »Mit den Gütern wird im weitern die Tradition ganzheitlicher spekulativer Weltanschauung liquidiert, die ihre letzte, verinnerlichte Ausformung in Dichtung und Philosophie des deutschen Idealismus gefunden hat, in der Formel des *hen kai pan*: alles in einem und das eine in allem.« Herbert Gamper, »Eine durchinstrumentierte Partitur Wahnsinn«, in: Anneliese Botond (Hg.), *Über Thomas Bernhard*, Frankfurt a.M.² 1970, S. 130–136, hier: S. 131; kursiv im Orig.

vor der Korruption historischer Kontinuität auch die Aporie der literarischen Geschichtte. Historie und Narration durchdringen einander – Grund genug für einen genaueren Blick, zumal Alfred Doppler einen direkten Zusammenhang zwischen Bernhards *Auslöschung* und Stifter sieht: »So kann der letzte große Roman Bernhards als eine konkrete Negation des *Nachsommers* gelesen werden, als eine Negation, die sich in enger Auseinandersetzung mit der literarischen Tradition vollzieht.«³ Zu Beginn des Texts berichtet der Ich-Erzähler von einer Literaturempfehlung, die er seinem Schüler Gambetti ausgesprochen habe: »Siebenkäs von Jean Paul, *Der Prozeß* von Franz Kafka, *Amras* von Thomas Bernhard, *Die Portugeserin* von Musil, *Esch oder Die Anarchie* von Broch«.⁴ Bernhards Selbstkanonisierung durch Murau entspricht seiner Aussage von 1984, die Erzählung *Amras* sei »immer noch mein Lieblingsbuch«.⁵ *Sub lege bernhardi* widmet sich das folgende Kapitel daher nicht der umfangreich erforschten *Auslöschung* als später Summe seiner antinarrativen Verfahren,⁶ sondern mit *Amras* einem Text, der in der Forschung gegenüber beinahe allen anderen längeren Arbeiten Bernhards immer noch unterrepräsentiert,⁷ dabei jedoch auf vielfältige Weise anschließbar an die Problemstellung dieses Buchs ist.

Messy beginnings – der Satz

Die Schilderung der prekären Doppelexistenz zweier Brüder, die sich nach dem Selbstmord der Eltern in einen Turm des Innsbrucker Vororts Amras zurückgezogen haben, positioniert sich v.a. insofern in der Reihe der untersuchten erzählkritischen Texte, als sie mit Fragen textuellen Zusammenhangs befasst ist. Explizit nimmt sie Bezug auf die Form des Fragments, die in der Ich-Erzählung des Protagonisten K. von der Zweisamkeit mit seinem epileptischen Bruder Walter narrativer Kohärenz entgegenarbeitet:

-
- 3 Alfred Doppler, »Wechselseitige Erhellung. Adalbert Stifters ›Nachsommer‹ – Thomas Bernhards ›Auslöschung‹«, in: ders., *Geschichte im Spiegel der Literatur*, S. 85–94, hier: S. 90. Ein solcher Zusammenhang lässt sich allerdings auch für Frost postulieren. Vgl. Timothy B. Malchow, »Thomas Bernhard's ›Frost‹ and Adalbert Stifter. Literature, legacy, and national identity in the early Austrian Second Republic«, in: *German studies review* 28 (2005), S. 65–84.
 - 4 Bernhard, *Auslöschung*, S. 7f.; kursiv im Orig. Bernhard setzt sich damit in der endgültigen Fassung des Romans an die Stelle, die er ursprünglich für Stifters *Witiko* vorgesehen hatte. Vgl. Martin Huber, Manfred Mittermayer, Peter Karlhuber (Hg.), *Thomas Bernhard und seine Lebensmenschen. Der Nachlaß*, Frankfurt a.M. 2002, S. 76 u. S. 141.
 - 5 Karin Kathrein, »Es ist eh alles positiv. Thomas Bernhard über seine Bücher, seine Feinde und sich selbst«, in: Sepp Dreissinger (Hg.), *Thomas Bernhard – Portraits. Bilder & Texte*, Weitra 1991, S. 187–191, hier: S. 190.
 - 6 Vgl. exemplarisch Hans Höller, Irène Heidelberger-Leonard (Hg.), *Antiautobiografie. Zu Thomas Bernhards ›Auslöschung‹*, Frankfurt a.M. 1995; Silke Schlichtmann, *Das Erzählprinzip ›Auslöschung‹. Zum Umgang mit Geschichte in Thomas Bernhards Roman ›Auslöschung. Ein Zerfall‹*, Frankfurt a.M. u.a. 1996; Georg Jansen, *Prinzip und Prozess Auslöschung. Intertextuelle Destruktion und Konstitution des Romans bei Thomas Bernhard*, Würzburg 2005; Schönthal, *Negative Poetik*.
 - 7 Neben einigen Einzelbeiträgen und den vier Aufsätzen eines Sonderhefts der *Modern Austrian Literature* von 2009 stellen nach wie vor die Analysen des bereits 1970 von Anneliese Botond herausgegebenen Sammelbands *Über Thomas Bernhard* die intensivste Auseinandersetzung mit der Erzählung dar.

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 ... die Vollkommenheit nicht ist ... daß die Fragmente entstanden sind und entstehen ...⁸

Ein dem Text vorangestelltes Motto Novalis' weist *Amras* als Erzählung in der Tradition frühromantischer Ästhetik aus.⁹ Das fragmentarische Prinzip bestimmt die Makroebene des Texts, der aus narrativen und reflexiven Versatzstücken und Briefen des Erzählers sowie aus lose verbundenen Schriften seines Bruders kompiliert ist. Letztere enthalten die aphoristischen »Sätze« Walters (S. 64ff.), die wiederum vom kurzen Prosastück »EIN SCHAUSPIELER« (S. 66f.) unterbrochen werden.¹⁰

Zugleich betrifft die Fragmentierung die Satzstruktur der Erzählung; ihr Syntagma ist perforiert, unvermittelten Einsätzen folgen Satzabbrüche. Sie steht im Zeichen einer Rhetorik der Ellipse, deren eigentümlicher interpunktiver Ausdruck, die den Text dominierenden drei Punkte, bewirkt, »dass weder die Schließung des alten noch die Eröffnung eines neuen Satzes noch auch die klare Abtrennung der Sätze voneinander gelingen kann.«¹¹ Ena Jung bringt die Punktfolge mit Walters Epilepsie als strukturgebendem bzw. -auflösendem Prinzip in Verbindung. Gewissermaßen laboriert der gesamte Text an einer ›Satzkrankheit‹, die das Leiden des Bruders in typographischer Mimesis mitvollzieht: »The repeated use of the punctuation ellipsis in a sentence or on

⁸ Thomas Bernhard, *Amras*, Frankfurt a.M. ⁹2014, S. 78; diese wie alle in Zitaten dieses Kapitels folgenden Kursivierungen in *Amras* im Orig. Die Erzählung wird in diesem Kapitel direkt im Text unter Angabe der Seitenzahl dieser Ausgabe zitiert.

⁹ »Das Wesen der Krankheit ist so dunkel als das Wesen des Lebens.« (S. 6) Der Aphorismus entstammt Novalis' *Physikalischen und medizinischen Bemerkungen* (1799/1800). Vgl. zu Bernhards Bezug auf die Frühromantik und die Krankheits- und Erregungslehre John Browns, von der Novalis beeinflusst ist, Hartmut Zelinsky, »Thomas Bernhards ›Amras‹ und Novalis«, in: Botond (Hg.), *Über Thomas Bernhard*, S. 24-33. Vgl. auch Dorota Szczęśniak, »Es darf nichts Ganzes geben, man muß es zerhauen«. Thomas Bernhards Fragmentverständnis in ›Amras‹ und ›Alte Meister‹, in: *Revista de filología alemana* 21 (2013), S. 71-84.

¹⁰ »Sowohl die unterschiedlichen Papiersorten und das wechselnde Schriftbild als auch verschiedene Inhalte lassen erkennen, dass die Erzählung baukastenartig diverse Fragmente aneinander reiht [...]. Die Passage ›Zirkus‹ beispielsweise entstammt früheren Typoskripten. Die Briefanreden ›An Hollhof‹ sind nachträglich handschriftlich eingefügt, ebenso einzelne Namen der von den Brüdern gelesenen Schriftsteller.« Bernhard Judex, »Kommentar«, in: Thomas Bernhard, *Amras*, Frankfurt a.M. 2006, S. 83-143, hier: S. 93. Die Unverbundenheit der Textelemente markiert Bernhards Entscheidung gegen die apologetische Absicht einer früheren Textstufe, mittels der Fiktion eines Herausgebers, der die »ein paar Dutzend Blätter umfassende[] (ursprünglich in Packpapier eingeschweißte[]) Seltsamkeit« namens »AMRAS« auf einem Spaziergang findet, die Widerständigkeit des Konglomerats editorisch einzuhegen. Thomas Bernhard, *Werke*, 23 Bde., hg. v. Martin Huber u. Wendelin Schmidt-Dengler, Bd. 11 (Erzählungen 1), Frankfurt a.M. 2004, S. 350 (Kommentar). Das Prosastück *Ein Schauspieler* veröffentlicht Bernhard bereits fünf Jahre vor Erscheinen von *Amras* in der Textsammlung *Ereignisse*, um es später im Zusammenhang von Walters »Sätzen« neu zu kontextualisieren. Vgl. Thomas Bernhard, »Ereignisse«, in: *Wort in der Zeit* (1959), H. 10, S. 28-31.

¹¹ Juliane Vogel, »Vorüberlegungen zu Thomas Bernhards ›Amras‹«, in: *Modern Austrian Literature* 42 (2009), S. 41-44, hier: S. 42.

a page – ... – almost visually simulates the tensing of the sentence's body.¹² Der Satz schüttelt sich gleichsam in synkopischer Verwirrung; die pathologischen Auslassungen verunklären das Folgeverhältnis der Textelemente und beschädigen ihre hypotaktische Hierarchie, im einzelnen Satz wie im Satzzusammenhang.

Die Sprache des Erzählers ist jedoch nicht von Beginn an dem Nivellelement durch die elliptische Zeichensetzung ausgeliefert, vielmehr inszeniert K. eine Degression seines periodischen Ordnungsvermögens. Vogel untersucht *Amras* im Kontext österreichischer Literatur nach 1945, deren Neueinsatz sie insgesamt als »messy beginning«¹³ charakterisiert. Im Rekurs auf Musils Auseinandersetzung mit den narrativen Bindefkräften des »als«, »ehe« und »nachdem«¹⁴ meint sie über die maßgeblichen Texte der Nachkriegszeit, kennzeichnend für ihre Anfänge sei

eine vielgestaltige Pathologie der ersten Sätze, deren Setzungskraft sich als in hohem Maße geschwächt erweist. In großer Variationsbreite werden diese als Krisenschauplätze kenntlich gemacht, auf denen das Begehr nach Aufbruch, Struktur und Ablauf stets aufs Neue enttäuscht und auf sich selbst zurückgewendet wird. Definierte Aristoteles' Poetik einen Anfang als etwas, aus dem ›etwas folgt‹, so folgt aus den ersten Sätzen der hier in Frage stehenden Texte nichts.¹⁵

Der erste Satz der Erzählung, der selbst noch nicht vom Leiden an der Ellipse ergriffen ist, sondern die »Fallhöhe« für dessen Auftreten bestimmt,¹⁶ lautet: »Nach dem Selbstmord unserer Eltern waren wir zweieinhalb Monate in dem Turm eingesperrt, in dem Wahrzeichen unseres Vorortes Amras, das nur durch den großen, in südlicher Richtung hinauf an das Urgestein führenden Apfelgarten, vor Jahren noch ein Besitztum unseres Vaters, zugänglich ist.« (S. 7) Das Initialereignis, der elterliche Suizid, dem auch die beiden Söhne zum Opfer hätten fallen sollen, eröffnet eine Motivfolge, deren wesentliche Elemente: der Turm und der Apfelgarten, für den gesamten Text Bedeutung erhalten. Zwei weiteren in Bau und Zeichensetzung tadellosen Sätzen, die jeweils einen Absatz für sich beanspruchen, folgt zum Ende der ersten Seite der syntaktische Sündenfall:

Unsere Familienverschwörung war von einem Imster Geschäftsmann und Gläubiger unseres Vaters zwei Stunden zu früh entdeckt und publik gemacht worden: wir waren,

- 12 Ena Jung, »... ellipses ... epilepsies ...«, in: *Modern Austrian Literature* 42 (2009), S. 85-111, hier: S. 88. Jungs These, die literarische Aneignung der epileptisch hervorgerufenen Ellipse durch K. sei als schamanische Funktionalisierung der tranceartigen Anfälle zu verstehen und Walter der »master-shaman« (ebd., S. 91) für die ekstatische Initiation seines Bruders überzeugt weniger. Zweifellos verfügt der Text aber über einen gewissen ethnologisch fundierten Gehalt, der im nachfolgenden Abschnitt thematisiert wird.
- 13 Juliane Vogel, »Apfelgarten und Geschichtslandschaft. Fallszenarien bei Thomas Bernhard und Peter Handke«, in: Mülner-Bach, Ott (Hg.), *Was der Fall ist*, S. 187-200, hier: S. 187.
- 14 Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Bd. 1, S. 650.
- 15 Vogel, *Apfelgarten und Geschichtslandschaft*, S. 187.
- 16 Eine weitere redaktionelle Entscheidung Bernhards gibt Aufschluss darüber, dass er ursprünglich keinen Einbruch der Figur der Ellipse in ein anfänglich noch festgefügtes Satzgebäude plante, sondern sein Syntagma von Beginn an zu perforieren gedachte: Ein frühes Typoskript der ersten Seite zeigt bereits die ersten Sätze durch drei Punkte voneinander getrennt – das ›Gefälle‹ zwischen interpunktiv geordneter und elliptischer Satzfolge entspricht erst einer späteren Textstufe. Vgl. Bernhard, *Werke*, Bd. 11, S. 351 (Kommentar).

zum Unterschied von den Eltern, noch immer nicht tot gewesen ...

... sofort und, wie unser Onkel uns nicht verschwiegen hat, völlig nackt, in zwei Roßdecken und in ein Hundsfell gewickelt, waren wir noch in der gleichen Nacht und *in noch bewußtlosem Zustand*, um den Gesundheitsbehörden zuvorzukommen, in einem von unserem Onkel geschickten schnellen Wagen aus dem Innsbrucker Vaterhause nach Amras und dadurch in Sicherheit, in den Hintergrund von Beschuldigung und Geschwätz und Verleumdung und Infamie gebracht worden ... (S. 7f.)

Die drei Punkte dienen als typographischer Platzhalter des »*bewußtlose[n] Zustands*«; erst nach drei Absätzen erleidet das hypotaktische Gebäude einen Lapsus – das durch den Selbstmord ausgelöste Trauma befällt K.s narrative Konstruktion mit Verzögerung.¹⁷

Bernhard hat in *Drei Tage*, seine Selbstcharakterisierung als Geschichtenerstörer vorbereitend, die Herausforderung des gelungenen *principium* thematisiert: »Die Schwierigkeit ist, anzufangen. Für den Dummkopf ist das keine Schwierigkeit, der kennt ja keine Schwierigkeit. Der macht Kinder oder macht Bücher, er macht *ein Kind*, *ein Buch* – ununterbrochen Kinder und Bücher. [...] Es sind lauter Widerstände von Anfang an, wahrscheinlich schon immer gewesen.«¹⁸ Der Erzählbeginn erscheint in der aristotelischen Folge von Anfang, Mitte und Ende als erster Ansatzpunkt für die antinarrative Kritik am Erzählen als einer kindlichen Dummheit, deren Rhetorik, wie im vorigen Kapitel im Kontext der Diskussionen um die Märchengattung thematisiert, bereits Ulrichs Reflexion über das »*primitiv Epische*«¹⁹ der narrativen Sequenz

17 »Nach einem meisterlich gearbeiteten Erzähleinsatz, dessen Architektur sich wie so oft bei Bernhard an der Kleistschen Syntax orientiert und von dem Dilemma des ersten Satzes vollständig unberührt erscheint, scheitert seine Fortsetzung, als vom Selbstmord der Familie die Rede ist. Der Bogen bricht ab, als das Bewusstsein der Brüder aussetzt und eine Leerstelle eröffnet, die sich auch nachträglich nicht mehr füllen lässt.« Vogel, *Apfelgarten und Geschichtslandschaft*, S. 194. Zum Vergleich mit Kleists beredter Hypotaxe fügt sich das bei Bernhard wie Kleist komplexem Satzbau entgegengesetzte Auftreten der Ellipse, deren vielsagendes Schweigen etwa in Titel und Text der *Marquise von O....* den Gravitationspunkt der Handlung markiert. Das von Vogel beschriebene Textverfahren begegnet in verwandter Weise in Bernhards letztem Roman. Während in *Amras* das traumatische Ereignis die Erzählung eröffnet und erst mit einem Abstand einen Ein- und Abbruch innerhalb des Textgefüges nach sich zieht, bleibt der monolithische Redeblock in *Auslöschung* von formalen Zäsuren verschont; dafür zerschellt gleichsam der atemlose Bau des Eingangssatzes an einer Nachricht, deren protokollarische *brevitas* bis zum Schluss aufgeschoben wird: »Nach der Unterredung mit meinem Schüler Gambetti, mit welchem ich mich am Neunundzwanzigsten auf dem Pincio getroffen habe, schreibt Murau, Franz-Josef, um die Mai-Termine für den Unterricht zu vereinbaren und von dessen hoher Intelligenz ich auch jetzt nach meiner Rückkehr aus Wolfsberg überrascht, ja in einer derart erfrischenden Weise begeistert gewesen bin, daß ich ganz gegen meine Gewohnheit, gleich durch die Via Condotti auf die Piazza Minerva zu gehen, auch in dem Gedanken, tatsächlich schon lange in Rom und nicht mehr in Österreich zuhause zu sein, in eine zunehmend heitere Stimmung versetzt, über die Flaminia und die Piazza del Popolo, den ganzen Corso entlang in meine Wohnung gegangen bin, erhielt ich gegen zwei Uhr mittag das Telegramm, in welchem mir der Tod meiner Eltern und meines Bruders Johannes mitgeteilt wurde. *Eltern und Johannes tödlich verunglückt. Caecilia, Amalia.*« Bernhard, *Auslöschung*, S. 7; kursiv im Orig. Die lakonische Botschaft, in die der Eröffnungssatz mündet, ist »auf einen einfachen antinarrativen Kode reduziert.« Schönthal, *Negative Poetik*, S. 194.

18 Bernhard, *Drei Tage*, S. 149; kursiv im Orig.

19 Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Bd. 1, S. 650.

bestimmt und später zumindest dem Titel nach in Adornos Essay »Über epische Naivität«²⁰ wieder aufscheint.

Das poetologische Interview enthält darüber hinaus eine Beschreibung der von Bernhard wiederholt gestalteten Textdynamik, nicht den Anfang selbst auszusetzen – was in *Das Kalkwerk* (1970) und *Beton* (1982) Thema, nicht aber Form der Erzählung ist –,²¹ sondern das Trauma des erzwungenen Beginns erst mit einer gewissen Verzögerung ausbrechen und gegen das Konstruierte wüten zu lassen: »Das sind die Sätze, Wörter, die man aufbaut. Im Grunde ist es wie ein Spielzeug, man setzt es übereinander, es ist ein musikalischer Vorgang. Ist eine bestimmte Stufe erreicht nach vier, fünf Stockwerken – man baut das auf – durchschaut man das Ganze und haut alles wie ein Kind wieder zusammen.«²² Das zwischen Dekonstruktion (Durchschauen) und

20 Vgl. Theodor W. Adorno, »Über epische Naivität«, in: ders., *Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden*, Bd. 11, S. 34-40.

21 In einem Vorwort zu Radax' Filmporträt *Thomas Bernhard – Drei Tage*, das Bernhard im Film spricht, aber nicht in die gedruckte Fassung des Filmtexsts aufgenommen hat, reflektiert er im Zusammenhang seines gerade erschienenen Romans über das Anfangen: »Vor fünfzehn oder sechzehn Jahren bin ich auf und ab gegangen, ganz in der Nähe, in Wellingsbüttel, und habe eine Rolle einstudiert für die Akademie, den alten Chrysander im *Jungen Gelehrten* von Lessing. Jeden Tag hat sich dasselbe wiederholt, ich stehe auf, ich gehe in den Garten hinaus, ich sage den ersten Satz und komme nicht weiter. Am zweiten Tag dasselbe, bis zum dritten, vierten, fünften Satz, bis vier Nachmittage, ich komme nicht weiter. Und so immerfort und ich bin eigentlich nicht über die erste Seite hinausgekommen. Nach vier Wochen bin ich wieder abgereist. Und das fällt mir jetzt ein, weil ich im *Kalkwerk* diesen selben Satz nicht weiterführen kann, das heißt, diese Hauptfigur, der Konrad, kommt fünfzehn Jahre lang immer nur bis zum ersten Satz einer Studie, die er seit zwanzig Jahren niederschreiben will, es gelingt ihm einfach nicht.« Radax, *Thomas Bernhard – Drei Tage* (eigene Transkription). In *Beton* bereitet der Protagonist Rudolf seit Jahren eine wissenschaftliche Arbeit über Felix Mendelssohn Bartholdy vor, scheitert aber pathologisch am Textanfang, an der Frage, »wie ich diese Arbeit beginnen werde, was der erste Satz dieser Arbeit sein wird, denn ich wußte noch immer nicht, wie dieser erste Satz lauten sollte und bevor ich nicht weiß, wie der erste Satz lautet, kann ich keine Arbeit anfangen.« Thomas Bernhard, »Beton«, in: ders., *Werke*, 22 Bde., hg. v. Martin Huber u. Wendelin Schmidt-Dengler, Bd. 5, Frankfurt a.M. 2006, S. 8; kursiv im Orig. Der erste Satz der Erzählung selbst gelingt zwar formal, indem er sich in kontraphobischer Atemlosigkeit über beinahe eine Seite dehnt, wie später in *Auslöschung* wird aber an seinem Schluss die Vernichtung thematisiert. Rudolf hofft, seine »schon seit zehn Jahren geplante, aber immer wieder nicht zustande gekommene Arbeit angehen zu können nach der für den Sechsundzwanzigsten bestimmten Abreise meiner Schwester, deren wochenlange Anwesenheit in Peiskam selbst den geringsten Gedanken an eine Inangriffnahme meiner Arbeit über Mendelssohn Bartholdy in seinen Ansätzen sogleich zunichte gemacht hatte.« Ebd., S. 7.

22 Bernhard, *Drei Tage*, S. 147f. Etwas später äußert Bernhard einen Aphorismus über die fragmentarische Form, an den er Überlegungen zum Gegenstück des Erzählanfangs anschließt, indem er sich mit dem Schluss befasst. »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 Stelle abbrechen ... So ist es auch falsch, ein *sogenanntes Kapitel* in einem Buch wirklich zu Ende zu schreiben. Und so ist es falsch, überhaupt ein Buch zu Ende zu schreiben. Und der größte Fehler ist, wenn ein Autor ein Buch zu Ende schreibt.« Ebd., S. 158; kursiv im Orig. Hier denke man auch an das Zitat aus Jonkes *Glashausbesichtigung* im dritten Kapitel dieses Buchs: »Ich glaube, jeder einzelne Satz der Erzählung muß durch einen darauffolgenden Satz einer zweiten oder dritten Erzählung unterbrochen werden.« Jonke, *Glashausbesichtigung*, S. 24. Bernhards und Jonkes programmatische Diskontinuität verwehrt dem Schluss, was Musils Ulrich als Effekt der or-

Destruktion (Zusammenhauen) schwebende Verfahren spreizt den Raum zwischen einer qua selbstbewusstem Anfangssatz konstituierten Bedeutung und den semantischen Möglichkeiten der sich anschließenden Sätze auf, die die Sinnifikation des eingangs Errichteten zu stützen vorgeben, tatsächlich aber zu dessen Einsturz beitragen.²³

Wittgenstein, dessen Projekt des Satzzerfalls Bernhard damit konsequent vorantreibt, setzt in Analogie zum »musikalische[n] Vorgang« des »Zusammenhauens« unter die kurze Notation einer Melodie die Bemerkung: »Das wäre das Ende eines Themas, das ich nicht weiß. Es fiel mir heute ein, als ich über meine Arbeit in der Philosophie nachdachte und mir vorsagte: ›I destroy, I destroy, I destroy‹«.²⁴ Friedrich Waismann schreibt über Wittgenstein, es sei schwer, mit ihm zu arbeiten, »da er eben immer wieder der Eingebung des Augenblicks folgt und das niederreißt, was er vorher entworfen hat.«²⁵ Bernhards destruktive Poetik profitiert offenbar von dem im *Tractatus* ausgestalteten Prinzip, die vorgebliebene *energeia* eines Eingangssatzes in der Häufung sich verunklärender Nachsätze zu entkräften, das wie früher gezeigt auch einem kafka-schen Modell des Textanfangs entspricht. Dass Bernhards Schreiben auf Wittgensteins

dentlichen Narrativierung von Lebensereignissen benennt, kraft derer »Lücken sich schließen und endlich das Ganze eine ordentliche glatte Rundung erfährt«. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Bd. 1, S. 648f.

- 23 In *Verstörung*, Bernhards Roman, der auf *Amras* folgt, bestimmt dieses Prinzip die Makrostruktur des Texts. Der konventionelle Erzähleinsatz, der schildert, wie der Sohn eines Landarztes seinen Vater bei Visiten in der westlichen Steiermark begleitet, wird durch die perseverierenden Betrachtungen des Fürsten Saurau abgebrochen. Bernhard gibt in einem Brief an Hedwig Stavanicek selbst Auskunft über dieses Verfahren in *Verstörung*: »Es ist ein unheimliches Buch, das wie eine klassische Erzählung anfängt und den Leser ins Grauen hineintreibt, ohne dass er es merkt.« Thomas Bernhard, »Verstörung«, in: ders., *Werke*, Bd. 2, hg. v. Martin Huber u. Wendelin Schmidt-Dengler, Frankfurt a.M. 2003, S. 214 (Kommentar). »Im Monolog des Fürsten ist das Erzählen so gut wie stillgelegt, es bleibt nur die inquit-Formel (sagte der Fürst). Der ›Geschichtenzerstörer‹ hat also zugeschlagen und die mögliche Geschichte, die sich hinter dem ›Prosahügel‹ hervorwagte, abgeschossen.« Martin Huber, Wendelin Schmidt-Dengler, »Umspringbilder. Romanwerk und Leben Thomas Bernhards«, in: Thomas Bernhard, *Die Romane*, hg. u. m. einem Nachwort v. Martin Huber u. Wendelin Schmidt-Dengler, Frankfurt a.M. 2008, S. 1769–1809, hier: S. 1780.
- 24 Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen*, S. 479 (1931). Rudolf Haller schreibt über Wittgensteins Umwertung philosophischer Werte gegenüber Nietzsche: »Es ist kein Hammer am Werk und doch wird zerstört.« Rudolf Haller, »Wie man nicht mit dem Hammer philosophiert«, in: Schmidt-Dengler, Huber, Huter (Hg.), *Wittgenstein und*, S. 9–21, hier: S. 19. Dass Janik und Toulmin behaupten: »Wittgensteins Philosophie ist wesentlich destruktiv« (Janik, Toulmin, *Wittgensteins Wien*, S. 268), passt in diesen Kontext, ist aber wohl v.a. auf Wittgensteins Auffassung von der »richtige[n] Methode der Philosophie« bezogen; diese »wäre eigentlich die: Nichts zu sagen, als was sich sagen lässt, also Sätze der Naturwissenschaft – also etwas, was mit Philosophie nichts zu tun hat –, und dann immer, wenn ein anderer etwas Metaphysisches sagen wollte, ihm nachzuweisen, daß er gewissen Zeichen in seinen Sätzen keine Bedeutung gegeben hat. Diese Methode wäre für den anderen unbefriedigend – er hätte nicht das Gefühl, das wir ihn Philosophie lehrten – aber sie wäre die einzige streng richtige.« Wittgenstein, *Logisch-philosophische Abhandlung*, S. 85 (6.53); kursiv im Orig.
- 25 Friedrich Waismann, Brief an Moritz Schlick, Sommer 1934, in: ders., *Logik, Sprache, Philosophie*, hg. v. Gordon P. Baker u. Brian McGuinness, Stuttgart 1976, S. 653.

Auseinandersetzung mit dem Satz als fundamentaler sprachlicher Einheit bezogen ist, beobachtet auch Schönthaler.²⁶

Es griffe jedoch zu kurz, den Einbruch der Ellipse zu Beginn von *Amras* als Signal für den völligen Verlust syntaktischer Kohärenz zu werten. Bereits die hastige Fortsetzung des unterbrochenen Zusammenhangs: »sofort und, wie unser Onkel uns nicht verschwiegen hat, völlig nackt [...]«, weist darauf hin, dass die Erzählung dem peinlichen Ereignis des anfallartigen Ordnungsverlusts mit erneuter Gestaltungskraft Sätze anschließt, deren hypotaktische Potenz die erlittene Synkope vergessen lassen soll. Auch nach dem anfänglichen Skandalon folgen noch vollständige, wenn auch zunehmend kürzere Sätze aufeinander, zwischen denen nun allerdings meist drei Punkte stehen. Das Verhältnis der Satzformen zueinander lässt sich als Widerspiel zweier Grundtyp-

26 »Die zentrale Referenz der bernhardschen Sprachreflexion bildet Ludwig Wittgenstein. Der Versuch des frühen Wittgensteins, im *Tractatus Logico-philosophicus* anhand einzelner Sätze die Welt rational darzulegen und abzubilden, erweist sich als äußerst fruchtbare Vorlage für das subversive Schreibprogramm des Autors, sowohl in der Früh- als auch in der Spätphase. Selbst dort, wo Bernhard mit seinen Sätzen eine radikale Demontage betreibt, bleibt er den konstruktiven Versuchen des Wiener Philosophen verhaftet. Bei aller ›große[n] Varianzbreite‹ der bernhardschen Spracharbeit, lässt sich seine Prosa demnach als ein Denken in Sätzen definieren. Der Satz bildet die syntaktische und semantische Einheit, die dem strukturellen Aufbau der Prosa zugrunde liegt, seien es die nicht enden wollenden Satzgebilde über ein, zwei Seiten, oder isolierte Sätze bzw. Satzverstümmelungen, wie sie vor allem in der frühen, fragmentarischen Prosa auftreten.« Schönthaler, *Negative Poetik*, S. 163; kursiv im Orig. Bernhards explizite Bezüge zur Person und Philosophie Wittgensteins sind vielfältig. In einem Brief vom 2. März 1971 entschuldigt er sich bei Hilde Spiel, die die Zeitschrift *Ver sacrum* mitherausgibt, keinen ausführlichen Beitrag über Wittgenstein liefern zu können, weil er sich mit diesem »durch und durch poetische[n] Gehirn« zu sehr identifizierte; immerhin bestimmt er: »Was Wittgenstein betrifft: er ist die Reinheit Stifters, Klarheit Kants in einem und seit (und mit ihm) Stifter der Größte.« Thomas Bernhard, »Brief an Hilde Spiel vom 2.3.1971«, in: Otto Breicha u.a. (Hg.), *Ver sacrum. Neue Hefte für Kunst und Literatur*, Wien/München 1971, S. 47. Die Erzählung Wittgensteins *Neffe* (1982) verarbeitet Bernhards Freundschaft zu Ludwig Wittgensteins Neffen Paul. Das Prosastück *Goethe schtirbt* (1982) kreist um den Wunsch des Weimarer Dichterfürsten, ein Treffen mit Wittgenstein zu arrangieren: »Wickeln Sie sich in einen ordentlichen Pelz ein und suchen Sie Wittgenstein auf und laden Sie ihn für den zweiundzwanzigsten März nach Weimar ein. Es ist mein Lebenswunsch, Kräuter, gerade an dem zweiundzwanzigsten März Wittgenstein zu sehen. Ich habe keinen anderen Wunsch mehr. Wenn Schopenhauer und Stifter noch lebten, würde ich diese beiden mit Wittgenstein einladen, aber Schopenhauer und Stifter leben nicht mehr, so lade ich allein Wittgenstein ein. Und wenn ich es genau überlege, so Goethe am Fenster, die rechte Hand auf den Stock gestützt, ist Wittgenstein von allen der größte.« Thomas Bernhard, »Goethe schtirbt«, in: ders., *Werke*, Bd. 14 (Erzählungen, Kurzprosa), hg. v. Hans Höller, Martin Huber u. Manfred Mittermayer, Frankfurt a.M. 2003, S. 398-413, hier: S. 405. »Den *Tractatus* hat er [Goethe] unter dem Kopfpolster liegen.« Ebd., S. 408. Vgl. allgemein zum Rekurs des Autors auf den Philosophen Martin Huber, »Wittgenstein auf Besuch bei Goethe. Zur Rezeption Ludwig Wittgensteins im Werk Thomas Bernhards«, in: ders., Schmidt-Dengler, Huter (Hg.), *Wittgenstein ›und‹*, S. 193-207; ders., »Philosophie dürfte man eigentlich nur dichten. Zum Gebrauch von Elementen aus Leben und Werk Ludwig Wittgensteins in den Texten Thomas Bernhards«, Linz 2001; Inge Steutzger, »Zu einem Sprachspiel gehört eine ganze Kultur. Wittgenstein in der Prosa von Ingeborg Bachmann und Thomas Bernhard«, Freiburg i.Br. 2001; unter besonderer Berücksichtigung des Grenzbegriffs Perloff, *Wittgenstein's Ladder*, S. 145ff. (Kap. »Border Games: The Wittgenstein Fictions of Thomas Bernhard and Ingeborg Bachmann«).

pen begreifen, das für den gesamten Text in Geltung bleibt: Ein periodisches ringt mit einem fragmentarisch-aphoristischen Satzprinzip.²⁷

Die hypotaktischen Monstren des periodischen Prinzips treiben v.a. im ersten, längeren Teil des Texts ihr Unwesen und finden nur in der narkotisierenden Punktfolge vorübergehend Ruhe:

Nachdem wir im Turm soviel wie ganz aus der Welt und von unseren Eltern und ihrer behutsamen Wirksamkeit plötzlich verlassen waren, hatte sich, wie in Schüben und Stufen durchschaubar, Walters Krankheit, eine ihn von Geburt an immer nur noch verdrießende, anfänglich nur sein Gemüt, aber später auch seinen Verstand immer gründlicher untergrabende, gegen ihn, wie es schien, mit logischer Grausamkeit heimtückisch wie auch offen vorgehende, noch heute vollkommen unerforschte, mit großer Geschwindigkeit periodisch gewaltsam verschlimmert und in der Folge auch unser gegenseitiges, auf geschwisterliches Zutrauen wie auf geschwisterliche *Übervorsicht* ge-gründetes Verhältnis zueinander bis an die Grenzen unserer Möglichkeiten verschärft ... Wir mußten aber zusammenhalten, und so ertrugen wir uns ... (S. 11f.)

Die Satzkaskade fügt Glied an Glied, während ihr Fortlauf durch immer neue Einschübe retardiert und in seiner Transparenz behindert wird, wofür insbesondere das Auseinanderdriften von Subjekt und Prädikat verantwortlich ist.²⁸ Die Hypotaxe treibt mit den weit zwischen Attributreihen verstreuten Elementen des Hauptsatzes den Anspruch der oratorischen Periode ins Extrem, einen Gedanken in allen Aspekten erschöpfend zum Ausdruck zu bringen;²⁹ ihr Übermaß verfehlt die aristotelische Definition des periodischen Satzes, der »einen Anfang und ein Ende an sich selbst hat und einen leicht überschaubaren Umfang.«³⁰ Die »periodisch gewaltsame Verschlimerung« von Walters Krankheit, die nur zu Satzbeginn noch »in Schüben und Stufen durchschaubar« erscheint, markiert poetologisch ein Leiden, das in *Amras* auch den kunstvollen Bau der Wortfolge ergriffen hat, die nur mehr im Rahmen gestörter Interpunktions einem ungeordneten Ende und Neuanheben zuzuführen ist.

Dass die Sätze ihrer atemlos bemühten Staffelung zum Trotz stets Gefahr laufen, ihr Aussageziel zu verfehlten, hat zudem mit der Dominanz der Partizipien zu tun: Bern-

27 Otto Lederers als die früheste Syntaxanalyse von Bernhards Texten versteht diese Konkurrenz nicht als textinternes Element, sondern ordnet den beiden Prinzipien jeweils unterschiedliche Erzählungen zu; dennoch trifft sie wesentliche Bestimmungen: »Der Satz-Zerfall ist in *Amras* und *Ungench* ein stilistisches Prinzip, das dem durchinstrumentierten Satz etwa in *Verstörung* oder *Watten* fragmentarische Einzelemente, fragmentarische Sätze entgegensemmt. Neben der Möglichkeit, den komplexen Satz zu zersplittern, führt auch die aufzählende Reihung von Hauptsätzen, Wörtern, Begriffen als Aufnahme einzelner Realelemente aus sich heraus zu fragmentarischen Passagen.« Otto Lederer, »Syntaktische Form des Landschaftszeichens in der Prosa Thomas Bernhards«, in: Botond (Hg.), *Über Thomas Bernhard*, S. 42–67, hier: S. 55.

28 »Bernhard subtly breaks down the hypotactical structure of highly complex clauses by using predicate links that make the periodic structure itself seem absurd, a technique that further atomizes the content of his sentences.« Theisen, *Silenced Facts*, S. 43.

29 Vgl. Günther Schweikle, »Periode«, in: Dieter Burdorf, Christoph Fasbender, Burkhard Moennighoff (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*, Stuttgart³2007, S. 577–578.

30 Aristoteles, »Rhetorik«, in: ders., *Werke in deutscher Übersetzung*, hg. v. Hellmut Flashar, Bd. 4 (erster Halbbd.), übers.u. erläutert v. Christof Rapp, Berlin 2002, S. 141 (3. Buch, 9. Kap., 1409b1).

hards Erzähler reichert seine Sätze wie in obigem Zitat bisweilen mit Partizip-Präsens-Bildungen an, deren Gestus kanzlistischer Genauigkeit gerade die Aussicht auf eine überschaubare Sinneinheit von Subjekt, Prädikat und Objekt bedroht. Daneben richtet sich das Partizip in seiner Stillstellung eines Handlungsverlaufs gegen den prädiktiven Fortschritt der Ereignisreihe: Bereits in Stifters *Nachsommer* ließ sich die statische Wirkung der Form beobachten, die der Erzähler zur Beschreibung »zerfallender« Schlösser gebraucht, um einen Zustand unaufhaltsamer, aber dauerhafter Degression zum Ausdruck zu bringen. Bernhards Partizip changiert zwischen der Mortifikation gegenwärtigen Geschehens und der Vorausdeutung auf das fatale »ende«, das, nahezu unbemerkt, allen vom Partizip Präsens bestimmten Sätzen buchstäblich eingeschrieben ist.³¹ Etwas seltener, aber immer noch signifikant ist auch der Gebrauch des Partizip Perfekt, das als Ausdruck eines abgeschlossenen Vorgangs ebenfalls der zustandsverändernden Handlungskomponente des finiten Verbs opponiert,³² das in *Amras* nur noch in seinem verschämten Auftreten als stets hinausgezögertes Prädikat beobachtbar oder gleich ganz getilgt ist.

Ohne das obige Zitat überstrapazieren zu wollen, erscheint es reizvoll, die für den Text wesentliche Zweizahl, das prekäre Geschwisterverhältnis, das der Erzähler resümiert – »Wir mußten aber zusammenhalten, und so ertrugen wir uns« (S. 12) –, auf die Relation zwischen den beiden problematisierten Satzprinzipien zu beziehen. Für deren zweites, das die literarischen Formen des Fragments und des Aphorismus pathologisiert, findet K. ebenfalls eine Bezeichnung: Er spricht von »Sätzezerbröckelungen« (S. 22).³³ Wo der periodische Satz ein Übermaß an Zusammenhang konstruiert,

31 Dieser Zusammenhang zwischen den Endsilben der grammatischen Form und dem dominanten Thema der Erzählung wird in K.s Worten besonders deutlich: »Der in so vielen Gestalten, daß einen fröstelt, auftretende und jedem alle möglichen Vorschläge machende Tod ... der von der Bahnstation heraufkommende, der von Wilten herüberkommende, von den Lärchen heruntersteigende, aus der Luft gekommene, im Forsthaus ansässige Tod ...« (S. 91).

32 Die statische Funktion der Präsensform kann bei gleichem Verhältnis von hypotaktischer Aufschichtung und abschließendem ›Fade-out‹ auch das Partizip Perfekt ausüben: »Wir hatten bei de sofort nach dem Ende unserer von den Tabletten hervorgerufenen und von zwei Innsbrucker praktischen Ärzten mit, wie sich denken läßt, großer Feierlichkeit entgifteten Ohnmacht, in der Gewißheit, wieder und gegen unseren Willen, also um so entsetzlicher existieren zu müssen, befürchtet, daß die Anfälle Walters, ihm angeborene, von der Mutterseite ererbte, von seiner Exostose begünstigte, ihn von Zeit zu Zeit blitzartig mißbrauchende, in den letzten Monaten ganz zum Stillstand gekommene, jetzt im Turm, unter dem Überdruck des uns Zugestoffenen, wieder auftreten könnten ...« (S. 12) Hier ist es der Ausdruck »ganz zum Stillstand gekommen«, der in der Reihe von Appositionen veranschaulicht, dass die hypertrophen Perioden der Erzählung aus der Ohnmacht der Protagonisten eine dauerhafte Bewegungs- und Handlungsunfähigkeit ableiten.

33 Das Motiv begegnet wiederholt in Bernhards Texten. In *Frost* meint der Maler Strauch: »Wie doch alles zerbröckelt ist, wie sich doch alles aufgelöst hat, wie sich doch alle Anhaltspunkte aufgelöst haben, wie jede Festigkeit sich verflüchtigt hat«. Thomas Bernhard, »Frost«, in: ders., *Die Romane*, S. 7–269, hier: S. 131. In *Der Untergeher* (1983) heißt es über den »Aphorismenschreiber« (Thomas Bernhard, *Der Untergeher*, Frankfurt a.M. 1988, S. 94; kursiv im Orig.) Wertheimer: »Wenn wir es genau nehmen, bleibt uns von den größten philosophischen Entwürfen nur ein erbärmlicher aphoristischer Nachgeschmack, sagte er, gleich um was für eine Philosophie, gleich um welchen Philosophen es sich handelt, alles zerbröselt, wenn wir mit allen unseren Fähigkeiten und das heißt mit allen unseren Geistesinstrumenten daran gehen, sagte er, dachte ich.« Ebd., S. 95. Der Musikkriti-

von dessen syntaktischem Gewicht er selbst erdrückt zu werden droht, da kündigen die Wortfolgen des zweiten Typs die Konvention der Satzkohärenz auf:

... Himmelserscheinungen, Höllenreflexe ... In Meeren und Wüsten zugleich die Er-schütterung der Atmosphären ... oft waren wir wirklich so hoch in der Sternbildan-schauung, daß uns fröstelte, selbst Wasser, Gestein ... im Vorteil der Sterblichkeit, wenn wir horchten und dadurch begriffen ... wir fühlten und wir begriffen ... (S. 30)

Das »Begreifen«, welches K. und Walter in seltenen Momenten der Klarheit erfahren, ist keines, das sich aus der Sinneinheit des Satzes ergäbe oder darin abbilden ließe. In ihm spiegelt sich ein Abglanz des frühromantischen Selbstbewusstseins der Fragmentform, wie es Novalis in den *Blüthenstaub*-Fragmenten zum Ausdruck bringt und damit der Auffassung seines Herausgebers Friedrich Schlegel im 116. *Athenäums*-Fragment ent-spricht, das romantische Kunstwerk könne »nie vollendet seyn«.³⁴

Die wenigsten syntaktisch fragmentierten Passagen in *Amras* teilen jedoch den Opti-mismus, aus der unvollendeten Form eine imaginäre Ganzheit entwickeln zu können, die die eigenen Grenzen transzendierte; tatsächlich schließt der Text stärker an die Tra-dition österreichischer Sprachkritik an. Hofmannsthals *Ein Brief* (1902) als emblematischer Text über den Verlust sprachlichen Darstellungsvermögens ist von Mauthner be-influsst,³⁵ mit dessen *Beiträgen zu einer Kritik der Sprache* sich wiederum Wittgensteins auseinandersetzt, und liefert Bernhards Erzähler das Stichwort zu seinem spezifischen Fragmentarismus. Die Klage des Lord Chandos lautet: »Die abstrakten Worte, deren sich doch die Zunge naturgemäß bedienen muß, um irgendwelches Urteil an den Tag zu geben, zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze«,³⁶ und findet in der Erzählung K.s den Nachhall: »Meine Erklärungen der Chromonema zum Beispiel, der Endomito-se, der Isotope und Mitochondrien, des Nucleolus, des Pleiotrops [...] zerbröckelten mir auf der Zunge ...« (S. 24)

Hofmannsthals Briefautor bedient sich eines Vergleichs aus der Biologie, um den Zerfall sprachlicher Urteilsfähigkeit zum Ausdruck zu bringen. K. nimmt die »abstrak-ten Worte« der Vorlage ernst und fächert einen Mikrokosmos von Bezeichnungen auf,

ker Reger erläutert dem Erzähler Atzbacher schließlich in *Alte Meister* (1985): »Selbst Shakespeare zerbröckelt uns ganz, wenn wir uns längere Zeit *studierend* mit ihm beschäftigen, die Sätze gehen uns auf die Nerven, die Figuren zerfallen vor den Dramen und machen uns alles zunichte, sagte er.« Bernhard, *Alte Meister*, S. 226f.; kursiv im Orig.

34 Friedrich Schlegel, »Fragmente«, in: ders., August W. Schlegel (Hg.), *Athenäum. Eine Zeitschrift*, 3 Bde., Bd 1, Darmstadt 1960, S. 179–322, hier: S. 205.

35 Der Zusammenhang ist jedoch komplex, da Hofmannthal selbst wieder auf die Frühromantik zu-rückverweist: »Als Fritz Mauthner Ende Oktober 1902 den *Chandos-Brief* als ›das erste dichterische Echo auf seine Beiträge zu einer Kritik der Sprache (1901/1902) versteht, gibt Hofmannthal zwar zu, den ersten Band von Mauthners Werk zu kennen, als maßgeblicheren Einfluß nennt er jedoch den *Monolog* (1798) von Novalis.« Heinz Hiebler, *Hugo von Hofmannthal und die Medienkultur der Moderne*, Würzburg 2003, S. 225.

36 Hugo von Hofmannthal, »Ein Brief«, in: ders., *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, 40 Bde., hg. v. Rudolf Hirsch, Christoph Perels u. Heinz Rölleke, Bd. 31 (Erfundene Gespräche und Briefe), hg. v. Ellen Ritter, Frankfurt a.M. 1991, S. 45–55, hier: S. 48f.

die ebenso fremdartig und rätselhaft erscheinen wie das Bezeichnete.³⁷ Während die Form des sog. Chandos-Briefs noch das Gegenteil dessen ausstellt, was er thematisch behandelt – die totale, geschlossene Rhetorizität –, führt das Ringen zwischen periodischem Satzbau und wiederholt einbrechender Fragmentierung in den Briefen, die K. in *Amras* schreibt, die formale Realität aphatischen Sprachverlusts vor. Übrigens lässt sich in Hofmannsthals Gebrauch des Begriffs »naturgemäß« ein Ursprung für die exzessive Verwendung des Worts in Bernhards Gesamtwerk ausmachen, das hier wie dort die Natürlichkeit kausallinear ausgedrückter Abhängigkeits- und Folgeverhältnisse infrage stellt.

Die fragmentarischen Sätze in *Amras* partizipieren auch an der Poetik des Aphorismus.³⁸ Als Gegenentwurf zur Langform der rhetorischen – oder historisch-narrativen – Periode schließen sie keimhaftes Gedankenmaterial mit dem Potential auf assoziative Entfaltung in nur wenige Wörter umfassende Syntagmen ein. Das wird besonders deutlich an den von K. eingespielten »Sätzen« Walters.³⁹ Während sich der klassische Aphorismus mitunter des unaufhebbaren Widerspruchs als Gedankenform bedient,⁴⁰ bleibt sein philosophisches Potential doch auf die Integrität der Satzform verwiesen. Der Sinspruch mag eines aristotelischen Vorher und Nachher entkleidet sein – seine Konstruktion besticht durch eine wohlgeordnete, nach außen abgeschlossene Folge syntaktisch und semantisch voneinander abhängiger Elemente. Diesen Zusammenhang perforieren die Aphorismen Walters:

Die Lautlosigkeit des Gehirns ...

Die Luft dringt ein und löst auf ...

Das, woraus der Tod wäre ... (S. 64)

Mit einem Meta-Aphorismus Kraus' ließe sich über Walters und K.s philosophische Kurzform im Verhältnis zum Aphorismus sagen: Sie deckt sich selten mit dem klassischen Begriff, ist entweder ein halber Aphorismus oder anderthalb.⁴¹ Die »Sätze« Walters sind prägnante Beispiele für die von den Brüdern verfochtene »Kunst der Andeutung« (S. 63), die als Antidot gegen »alles Ausgesprochene, Zuendegeredete« (S. 63) eine wesentliche Selbstbeschreibung der antinarrativen Prosa von *Amras* darstellt. Die Form

³⁷ Auch die Reihe mikroskopischer Objekte besitzt eine gewisse Nähe zu Chandos' Brief an Francis Bacon: »Mein Geist zwang mich, alle Dinge, die in einem solchen Gespräch vorkamen, in einer unheimlichen Nähe zu sehen: so wie ich einmal in einem Vergrößerungsglas ein Stück von der Haut meines kleinen Fingers gesehen hatte, das einem Blachfeld mit Furchen und Höhlen glich, so ging es mir nun mit den Menschen und ihren Handlungen.« Ebd., S. 49.

³⁸ Vgl. Theisen, *Silenced Facts*, S. 31ff.

³⁹ Bernhard versieht diese in einer früheren Textstufe mit der Überschrift »Logarithmen Walters«. Vgl. Bernhard, *Werke*, Bd. 11, S. 348 (Kommentar).

⁴⁰ Stern nennt den Aphorismus gar »the literary emblem of paradox.« Joseph P. Stern, *Lichtenberg: A Doctrine of Scattered Occasions. Reconstructed from his Aphorisms and Reflections*, Bloomington 1959, S. 216.

⁴¹ »Der Aphorismus deckt sich nie mit der Wahrheit; er ist entweder eine halbe Wahrheit oder anderthalb.« Karl Kraus, *Schriften*, hg. v. Christian Wagenknecht, Bd. 8 (Aphorismen), Frankfurt a.M. 1986, S. 161.

des Aphorismus auch wittgensteinscher Prägung, die versucht, in Sätzen die Welt zu fassen und zu ordnen, überschreiten sie durch einen krankhaften Verlust der zweiten Hälfte: Die übersteigerte Stiltugend der *brevitas* erweckt den Eindruck, stets sei mindestens ein Bestandteil des Satzes abhandengekommen, der notwendig wäre, um die obskure Fragmentierung der ohnehin schon fragmentarischen Textgattung abzumildern. Umgekehrt sind die von K. gebildeten Satzreihen in ihrer Häufung semantischen Materials zu umfangreich, als dass sie noch aphoristische Pragnanz gewinnen.

Die »Sätze« Walters sprechen deutlich aus, dass der Text vorrangig mit Fragen syntaktischer Desintegration befasst ist: »Die Übergänge sind rätselhaft ...« (S. 65) Mit Bezug sowohl auf die Kohärenzproblematik des *Tractatus* als auch auf die Ausdrucksweise Novalis': »In der Logik führen (gerade) die Zusammenhänge zu n(N)ichts.« (S. 65)⁴² *Amras* bedient sich des periodischen und des fragmentarisch-aphoristischen Prinzips, um in der Konkurrenz und wechselnden Dominanz beider syntagmatischer Modi unterschiedliche Aspekte des Verlusts an Ordnungs- und Aussagevermögen herauszustellen, das dem Satz in der Erzählung widerfährt. In diesem Mit-, Gegen- und Durcheinander der Formen variiert Bernhards Text ein Verfahren, das bereits in Bezug auf Stifters *Nachsommer* analysiert wurde: die vom Erzählzwang gelöste Erprobung unterschiedlicher Prosaqualitäten, die einander im Sprachstrom ablösen, übertrumpfen und ergänzen. Der von K. wiederholt thematisierte Inn fungiert als Motiv dieser Dynamologie, die Stifters Risach in der Betrachtung der Donau zum Ausdruck bringt: »Zwischen den gegenüberliegenden Häusern hindurch hatte ich noch auf den Inn geschaut, auf das fließende, sich dauernd verändernde, doch immer gleiche Gewässer ...« (S. 17f.)

Die Erzählung radikalisiert Stifters Dialektik von Fluss und Stockung. Ihr periodischer Satzmodus organisiert das unablässige Voranströmen der Wortmasse, das nicht durch reguläre Satzschlusszeichen gedämmt wird, sich zugleich jedoch im trügen Strudel der Appositionen und Partizipien selber bremst. Komplementär dazu treibt die krankhafte Übersteigerung der fragmentarischen bzw. aphoristischen Form das Prinzip der Stockung auf die Spitze, indem der Sprachfluss im *brevitas*-orientierten Bruchstück nicht nur verlangsamt, sondern vollständig unterbrochen wird, ohne an grammatische oder interpunktive Regeln des Satzendes und -neubeginns gebunden zu sein. Vielleicht liegt in diesem Interesse an den wechselnden Rhythmen⁴³ der *pro versus* gestalteten Rede auch ein Grund für Bernhards Polemik gegen narrative Gattungsbegriffe:

42 Bernhard Judex weist darauf hin, in der Schreibweise »n(N)ichts« spiegele sich Bernhards Orientierung an Novalis' naturphilosophischen Betrachtungen, etwa den *Fichte-Studien* (1795/1796) oder dem *Allgemeinen Brouillon* (1798/1799). Vgl. Judex, *Kommentar*, S. 139.

43 »Um darauf zurückzukommen, wie ich meine Bücher schreibe: Ich würde sagen, es ist eine Frage des Rhythmus und hat viel mit Musik zu tun. Ja, was ich schreibe, kann man nur verstehen, wenn man sich klarmacht, daß zuallererst die musikalische Komponente zählt und daß erst an zweiter Stelle das kommt, was ich erzähle.« Bernhard 1983 im Gespräch mit Jean-Louis de Rambures; ders., »Aus zwei Interviews mit Thomas Bernhard«, in: Höller, Heidelberger-Leonard (Hg.), *Antiautobiografie*, S. 13-18, hier: S. 14. Vgl. allgemein Liesbeth Bloemsaat-Voerknecht, *Thomas Bernhard und die Musik. Themenkomplex mit drei Fallstudien und einem musikthematischen Register*, Würzburg 2006; Axel Diller, *Ein literarischer Komponist? Musikalische Strukturen in der späten Prosa Thomas Bernhards*, Heidelberg 2011.

»Ich habe nie einen Roman geschrieben, sondern einfach mehr oder weniger lange Prosatexte, und ich werde mich hüten, sie als Romane zu bezeichnen, ich weiß nicht, was das Wort bedeutet.«⁴⁴

Messy beginnings – die Brüder

K. schreibt in einem Brief an den Psychiater Hollhof über seinen Bruder Walter und sich: »Wir waren ja, wie Sie wissen, Feinde der Prosa, uns ekelte vor der geschwätzigen Literatur, vor dem dummen Erzählerischen [...] ... An Geschichten hatten wir nie Gefallen gefunden...« (S. 63) Diese Abneigung, die am Topos von der Naivität des narrativen Kontinuums teilhat, begreift Prosa offenbar nicht als Formkategorie, wie es Bernhard selbst in seiner Ablehnung des Romanbegriffs tut, sondern als Synonym für Erzählliteratur.⁴⁵ Die Brüder widersetzen sich den vorwärts gerichteten Elementen narrativer *prorsa oratio* – dem, wie Brooks schreibt, »which makes a plot ›move forward‹ and makes us read forward, seeking in the unfolding of the narrative a line of intention [...] toward meaning.«⁴⁶

Neben der im vorigen Abschnitt behandelten Dekomposition des Satzzusammenhangs äußert sich dieser Vorbehalt gegen das Geschichtenerzählen in der Handlungsarmut von *Amras*. Der Turm, in den die Brüder »eingesperrt« (S. 7) sind und der ihnen zugleich eine »Zuflucht« (S. 7) bedeutet, ist als »gestörte Idylle«⁴⁷ ein geeigneter Schauplatz für den ambivalenten Rückzug aus der Welt und ihren Ereigniszusammenhängen, den die Brüder nach dem Selbstmord der Eltern vollziehen.⁴⁸ Das Verlassen des märchenhaften Baus, der Handlungsverzicht gebietet – man denke an *Rapunzel* bei den

44 Jean-Louis de Rambures, »Alle Menschen sind Monster, sobald sie ihren Panzer lüften«, in: Sepp Dreissinger (Hg.), *Von einer Katastrophe in die andere. 13 Gespräche mit Thomas Bernhard*, Weitra 1992, S. 104-113, hier: S. 107. In *Ungenach* diskreditiert der Protagonist Karl »den ganzen Romanunsinn, der im neunzehnten und im halben zwanzigsten Jahrhundert geschrieben worden ist«. Bernhard, *Ungenach*, S. 56. Vgl. auch die programmatiche Nüchternheit des Titels von Thomas Bernhard, *Prosa*, Frankfurt a.M. 1967, das sieben kurze Erzählungen vereinigt, die bisweilen noch die für *Amras* typische Interpunktionsanklingen lassen.

45 »zumindest in der deutschen Rezeption [wird] der Prosabegriff weitgehend mit ›Erzählung‹ gleichgesetzt«, Kleinschmidt, *Prosa*, S. 171.

46 Brooks, *Reading for the plot*, S. XIII. Bereits in *Frost* bekennt der Erzähler sein Unvermögen zu einer »Geradlinigkeit des Vorgehens«. Bernhard, *Frost*, S. 255.

47 Vgl. Jens Tismar, *Gestörte Idyllen. Eine Studie zur Problematik der gestörten Wunschvorstellungen am Beispiel von Jean Paul, Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard*, München 1973.

48 Das Turmmotiv findet sich bereits in Bernhards *Ereignissen*: »ZWEI JUNGE LEUTE flüchten in einen Turm, der zur Verteidigung der Stadt diente, und besteigen ihn, ohne ein Wort zu sprechen. [...] Der völlig fensterlose Turm ist eine Vorstufe der Finsternis und als solche ganz deutlich erkennbar. Als sie endlich oben angekommen sind, ziehen sie sich aus und fallen sich nackt in die Arme.« Thomas Bernhard, »Zwei junge Leute«, in: ders., *Ereignisse*, Berlin 1969, S. 7. Zwei Jahre vor Erscheinung von *Amras* gebraucht Gütersloh den Turm als einen der Schauplätze von *Sonne und Mond*: »Als Liebesnest wählen Till und Melitta den sogenannten ›Turm‹. Der Geschichte dieses ›Turms‹ und der näheren Umgebung, einer verlassenen Kartause und einer Burgruine, ist ein eigenes Monsterkapitel von über zweihundert Seiten gewidmet.« Felix Thurner, *Albert Paris Gütersloh. Studien zu seinem Romanwerk*, Bern 1970, S. 111.

Brüdern Grimm –, ist vom Onkel »verboten« (S. 45), um »uns in Amras vor jeder Beschädigung durch die Außenwelt zu bewahren ...« (S. 27)⁴⁹ Das Raumregime betont die Grenze zwischen innerer und äußerer Sphäre, die von den Brüdern nur unter Qualen überschritten wird: »Schon als Kinder hatte uns das Öffnen von Türen und Fenstern Gleichgewichtsstörungen, Kopfschmerz und Ohnmacht verursacht ...« (S. 94) Varianten des obsessiven stifterschen »Wie Immer« bestimmen nicht nur den Raum, sondern auch die Zeit der Erzählung als antitransgressiv, etwa in der expressionistischen Perversion des geregelten Tagesablaufs: »Der Abend stürzte, wie wir es immer gewohnt waren, ein riesiger toter Raubvogel, in die Straße ...« (S. 19) K.s Gedanken lassen die Handlungshemmung der Protagonisten als Symptom eines Überschreitungskomplexes erscheinen, der den Text als tendenziell sujetlose Prosa im Sinne Lotmans markiert: »Mit dem Überschreiten der (unsichtbaren) Grenze ist immer alles verloren ...« (S. 81)

Die Furcht vor potentiell zustandsveränderndem Tun geht so weit, dass die Erzählung selbst Alltagshandlungen ihres aktionalen Charakters zu entkleiden versucht. So sieht K. seinen Bruder nicht studieren, sondern als »meinen am Fenster sitzenden, mit seinen Büchern beschäftigten, wie studierenden Walter« (S. 17), wobei auch die Partizipien gegen den Verlaufs- und Zielcharakter des Vorgangs intervenieren. In den psychotischen Tätigkeitsbeschreibungen, mit denen der Erzähler den Aufenthalt bei Walters Arzt zu bewältigen versucht, verlieren sich Handlungen wie atmen oder spazieren gehen in genitivischen Potenzen ihrer selbst:

... ich spazierte und täuschte mir einen Spaziergang *vor* ... ich war nicht mehr fähig zu einem Spaziergang, ich hatte mir meinen Spaziergang nach Wilten vorgetäuscht, den ganzen Nachmittag vorgetäuscht, mein ganzes Elend, *unser ganzes Elend nur vorgetäuscht* ... ich war in mir selbst mit mir *wie mit mir* in einem schlechten Roman vorgegangen ... denn ein vorgetäuschter Spaziergang ist kein Spaziergang, während er doch ein Spaziergang ist ... erscheint nur *als* ein Spaziergang, als der *Spaziergang eines Spaziergangs* ... ich spielte mir also diesen meinen Spaziergang, und zwar den vortäuschten Spaziergang eines Spaziergangs, der kein Spaziergang *war*, neben Walter, im Wartezimmer des Internisten, vor ... (S. 59)

Aus einer krankhaften Mittelstellung zwischen Realität und Fiktion, in der er sein Handeln ins Imaginäre abgleiten lässt, entwickelt K. seine Reflexionsprosa als übersteigerte Anknüpfung an frühromantische Formen.⁵⁰

Wo es dem Nominal- und Partizipialstil seiner Erzählung nicht möglich ist, das Prädikat ganz auszuschließen, bevorzugt er Zustandsverben und betont die Normorientierung des Handelns: »Zwischen Walter und mir herrschte nur noch ein Dämmerzu-

49 Vgl. auch: »In dem von einer Unzahl alljährlicher Erdbebenstöße völlig verschont gebliebenen, von uns immer durch einen Eichenholzbalken verriegelten und so gegen das Verbrechergesindel abgesicherten Turm, in den Kellern sowie auf dem Dachboden, waren, im Hinblick auf von unserem Onkel befürchtete Katastrophen, Lebensmittel für mehrere Jahre gestapelt ...« (S. 32f.).

50 Die reflexiven Genitive, die K. wiederholt heimsuchen – »mit den Ideen und mit den Ideen von Ideen [...] beschäftigt« (S. 58), »in meinem Gehirn, im Gehirn des Gehirns« (S. 60), »die Erinnerung der Erinnerung« (S. 87) – erinnern an die Diktation Fr. Schlegels, der z.B. im *Athenäum* über die Poesie schreibt, sie solle »in jeder ihrer Darstellungen sich selbst mit darstellen, und überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie seyn.« Schlegel, *Fragmente*, S. 241.

stand, in diesem Dämmerzustand existierten wir nebeneinander wie in und wie gegen die mißbrauchte Vernunft unserer Einverständnisse: *wir gehorchten nur noch ...»* (S. 41) Der Vorrang sujetfeindlicher Stasis nimmt selbst die paradoxe Intervention statischer Elemente in Aktionsschilderungen in Kauf: »an dem Handgelenk, an dem ich ihn festhielt, ihn führend, hatte ich, während er stürzte, seinen Zustand gefühlt ...« (S. 13) Eine Konjunktion (»während«) und ein Substantiv (»Zustand«), die auf temporale Ausdehnung verweisen, kontaminieren die Schilderung des Falls als augenblickhaftes Ereignis.

Sie verschwistern sich der programmatischen Ablehnung eines Fortschritts, der an die Zeitform der Plötzlichkeit gebunden ist, an dessen Stelle aber auch kein evolutionäres Entwicklungsmodell tritt, das die Brüder zur Handlung befähigte:

Das den Turm in den späten Märztagen auf einmal widerspenstig umgebende Wetter bestand, wichtigerisch, aus tausenderlei gegensätzlichen Stimmungen, Mutationen, Revolutionen, Explosionen ... es hatte so, seltsam, auf uns im Turm, die wir gleichmäßig trübsinnig, plötzlich weit hinter uns selber zurück ohne jeglichen Fortschritt waren, einen furchtbaren Einfluß (S. 21).

Wenn die Erzählung überhaupt den Ausdruck einer räumlichen oder zeitlichen Bewegung gestattet, dann in der Gegenrichtung des vom Prosafluss implizierten Voranströmens.⁵¹ K., »ein plötzlich nur noch auf Abschied und Tod eingestellter Mensch, noch nicht zwanzig, nach vorwärts zögernd, nach rückwärts staunend« (S. 53f.), schreibt über den bereits zitierten imaginären Spaziergang: »ich sah mich in den verrohten Innsbrucker Gassen [...] umkehren ... immerfort kehrte ich um ... ich sah mich der Handlungsarmut der Stadt, der Handlungsarmut der Welt, der Handlungsarmut meines Gehirns entfliehen ...« (S. 59) Explizit ist hier die Inversion des aristotelischen Voranschreitens entlang der Wegmarken von Anfang, Mitte und Ende mit dem Konzept sujetlosen Nichtgeschehens verknüpft.

Ihre Handlungsunfähigkeit hat wesentlich mit der Doppelexistenz der Brüder zu tun, die der Text überbetont.⁵² Sein dominantes Personalpronomen ist das »Wir«: »Durch nichts als durch uns von uns abgelenkt, erblickten wir uns in Amras in unserem brodelnden, dann wieder starren Geschwisterzusammenhang ...« (S. 15) Die Fallsucht Walters intensiviert die Verbindung: »immer waren wir, mit der Zeit, weil von Tag zu Tag, wegen Walters Erkrankung, noch enger zusammen, oft schon auf unerträgliche Weise Körper an Körper gefesselt ... Walters Epilepsie beherrschte uns ... Kein Schritt ohne Walter ... kein Gedanke mehr ohne Walter ...« (S. 40f.) Nachdem Walter schließlich doch Suizid begeht – er stürzt sich aus dem Turmfenster –, stellt K. fest, dass die andauernde Zweisamkeit mit seinem Bruder seine Persönlichkeitsentfaltung

51 Die Bewegung »*in der entgegengesetzten Richtung*« (Thomas Bernhard, *Der Keller. Eine Entziehung*, München 1995, S. 7; kursiv im Orig.) ist ein bernhardisches Motiv des Widerstands, das in diversen Texten in Variation begegnet. Vgl. Eva Marquardt, *Gegenrichtung. Entwicklungstendenzen in der Erzählprosa Thomas Bernhards*, Tübingen 1990.

52 Die Figurenkonstellation des Brüderpaars, die Bernhard in *Amras* entwickelt und klassischen Erzählanordnungen des einzelnen, individuierten Akteurs gegenüberstellt, kehrt in den späteren Erzähltexten *Ungenach* (1968) und *Am Ortler* (1971) sowie thematisch in den Theaterstücken *Der Schein trügt* (1983) und *Einfach kompliziert* (1986) wieder.

entscheidend behindert hat: »Ich hätte auch eine ganz andere Entwicklung nehmen können ohne Walter ...« (S. 80) Das antiaktionale Textprinzip führt eine Tradition auf einen Extrempunkt, die mit der Dekontrurierung und/oder Multiplikation des Handlungsträgers bereits im *Nachsommer* zu beobachten war. Weder Walter noch der kräftigere K. können sich als souveräne Gestalter ihrer Umwelt, ihrer Biographie und der narrativen Wiedergabe der sie prägenden Lebensereignisse profilieren.

Stattdessen führt das Verdopplungs- und Zwillingsmotiv, das Heinrich Drendorf tendenziell in den übrigen Figuren von Stifters Roman auflöst, in *Amras* zur obsessiven Präsenz der Zahl Zwei. Die in den ersten beiden Absätzen zweimal genannten »zweieinhalb Monate« (S. 7) der gemeinsamen Turmexistenz sind numerischer Ausdruck des gleichzeitigen Zuviel und Zuwenig, mit dem seine Reduplikation das handelnde Individuum konfrontiert. Aus der Perspektive der Brüder, die sich ihrer selbst »als zweier doppelter Spiegelbilder des Universums bewußt« (S. 30) sind, ist auch Walters Epilepsie eine »doppelte Todeskrankheit, die Todeskrankheit der Mutter und seine Todeskrankheit zusammen ...« (S. 31) Wie im *Nachsommer* ist die Übereinstimmung der Figuren eine multilaterale; nicht nur die Brüder spiegeln sich ineinander, K. registriert auch, daß »Walter, von Tag zu Tag auch physiognomisch, [...] unserer Mutter immer noch ähnlicher wurde ...« (S. 14) Die Erfahrung der eigenen Zweihheit überträgt sich beim Blick aus dem Turm auf die Umgebung des Erzählers: »Ich beobachtete zwei Geschwistermädchen, ein Brüderpaar, zwei Professoren in schwarzen Mänteln, an ihre Stöcke gewöhnt, mit grauen, schwarzbebänderten Hüten; im Abstand von drei, vier Metern die Frauen der Professoren, auch schwarz gekleidet ...« (S. 17) Insbesondere im Anschluss an Walters Selbsttötung durchdringt die Zweizahl die Schilderungen K.s:

Am Vortag war er von seinem Sessel am Turmfenster kopfüber heruntergestürzt und zwei Stunden bewußtlos geblieben ... [...] ich lief erst um zwei Uhr früh in die Wirtschaft hinüber, um mitzuteilen, was plötzlich geschehen war ... [...] mein Bruder ist, schon die zweite Woche, im Gerichtsmedizinischen Institut Objekt von Vermutungen. Die Leiche soll noch einmal, nachdem sie schon freigegeben war, von zwei der drei Innsbrucker Prosektoren (nicht von H.) untersucht, kontrolliert werden ... (S. 70f.)⁵³

Auch formal setzt der Text diese Obsession um, indem er etwa mit einem doppelten Abschiedsbrief K.s an Hollhof und seinen Onkel schließt. Auf Buchstabenebene lässt sich eine mikrologische Verdopplungspraxis beobachten, mit der Bernhard an Stifters Verfahren der *geminatio* anknüpft: Die häufigen Ortsnamenkataloge der Erzählung enthalten Wörter wie die »Muttereralm« (S. 32) oder die »Angerergasse« (S. 41), in der sich

⁵³ Vgl. Koschorke und Ammers Zusammenfassung des Anfangs von Stifters *Der fromme Spruch*: »Am 24.4. reitet Dietwin in das Gut seiner Schwester ein. Er kommt mit 2 Dienern, bezieht 2 ‚wohlbestellte Zimmer‘, während seine 2 Schimmel versorgt werden. Ihn erwarten 2 schwarzgekleidete Damen hinter einer Flügeltür (wohl mit 2 Flügeln). Eine der Damen, die Schwester, empfängt ihn in der ›Mitte‹ des Saales. 2 Küsse werden gewechselt, 2 weitere Diener rücken einen Armstuhl zu, worauf sich ›beide‹ Protagonisten voreinander verneigen und ein doppeltes Sprachspiel beginnt, das sich bereits eine Seite später wiederholt: ›Sei gegrüßt, Dietwin.‹ – ›Sei gegrüßt, Gerlint.‹ [...] Die Variationsreihe von doppelten Handlungen, Menschen, Gesten und Dingen endet konsequent im äquivokalen double-talk der Geschwister.« Koschorke, Ammer, *Der Text ohne Bedeutung oder die Erstarrung der Angst*, S. 696f.

Buchstaben und Silben duplizieren – bezeichnenderweise verfremdet Bernhards Erzähler den zweiten Namen durch eine künstliche Silbenverdopplung.⁵⁴ Schließlich präsentiert der Text auch in der Massierung seiner Partizip-Präsens-Endungen eine unauffällige, aber umfassende Präsenz varierter Buchstaben- und Silbengeminatio, die die Zeichenfolge *d e n d e n* erlaubt, z.B.: »Der Schatten Walters, [...] sein Gesicht, das *schon entschwindende* ... seinen Körper, den nur noch in qualvollen, mühevollen *Bewegungsversuchen* (Walter) vorhandenen ...« (S. 74)

Die scheiternde Individuation der Brüder lässt sich mit Vogel als Fehlschlagen eines *rite de passage* begreifen: »Mit ethnologischer Präzision, welche auf eine genaue Kenntnis zeitgenössischer anthropologischer Forschungen schließen lässt, schildert Bernhard das Novizendasein der Brüder, das ihnen keine Aussicht darauf bietet, am Ende unter das Gesetz einer Gesellschaft zu treten.«⁵⁵ Nach dem Tod der Eltern werden K. und Walter von der Außenwelt separiert und im Turm in ein liminales Stadium versetzt, das gemäß Arnold van Genneps »Abfolgeordnung von Trennungsriten, Umwandlungsphase und Angliederungsriten«⁵⁶ eine erfolgreiche individuelle Transformation und soziale Reintegration zur Folge haben sollte;⁵⁷ stattdessen verharren die beiden unindividuiert an der Schwelle zur eigenständigen Existenz. Der Eintritt in die symbolische Ordnung präsentiert sich in Analogie zur Satzproblematik ebenfalls als *messy beginning*, wie K. protokolliert: »... noch immer nicht in Verwandlung begriffen ...« (S. 30)

Das von Vogel postulierte Interesse am ethnologischen Hintergrund des Passagenritus teilt Bernhard mit den Autoren der Wiener Gruppe. So heißt es im »vorwort« zu Bayers ein Jahr nach *Amras* erschienem Roman *der kopf des vitus bering* – der mit Bernhards Erzählung auch die Auseinandersetzung mit epileptisch motivierter Fragmentierung gemein hat –,⁵⁸ der Protagonist liege »quasi noch in den initiationswehen, aber er steht vor dem ausgang, durch den er entweichen wird, (den er noch nicht erkannt hat,) befreit von seinen urteilen und gedanken.«⁵⁹ Ein regulärer, selbstbestimmter Ausgang

54 »Die im Westen Innsbrucks gelegene Gasse lautet richtig Angergasse, in der sich eine Volksschule befindet.« *Judex, Kommentar*, S. 136.

55 Vogel, *Vorüberlegungen zu Thomas Bernhards »Amras»*, S. 41.

56 Arnold van Gennep, *Übergangsriten (Les rites de passage)*, aus d. Franz. v. Klaus Schomburg u. Sylvia M. Schomburg-Scherff, Frankfurt a.M./New York 1986, S. 85.

57 Mit seiner Aufnahme der Brüder auf einer Mittelebene zwischen Himmel und Erde bringt der Turm auch räumlich eine initiale Schwellenposition zum Ausdruck. Vgl. Jens Klenner, »Ektopia: Skizze einer topographischen Anatomie in Thomas Bernhards »Amras««, in: *Modern Austrian Literature* 42 (2009), S. 63-84, hier: S. 81. Während das Bauwerk die Brüder horizontal von der Welt abschließt, deutet die dominante Vertikale auf seine Ambivalenz, denn sie bestimmt den Turm zum Topos »architektonischer Hybris«. Vogel, *Apfelgarten und Geschichtslandschaft*, S. 190. Diese Zweiwertigkeit kommt auch in der sexuellen Metaphorik des Turms zum Ausdruck, der das nach außen gekehrte Phallische und den Mutterschoß als regressiven Rückzugsort gleichermaßen darstellt. Vgl. Gitta Honegger, *Thomas Bernhard. »Was ist das für ein Narr?«*, München 2003, S. 148ff.

58 Vgl. Jung, ... *ellipses ... epilepsies ...*, S. 98ff.

59 Konrad Bayer, »der kopf des vitus bering«, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 2, S. 167-207, hier: S. 169. Als Vorläufer dieses Motivs der Nichtüberschreitung kann Kafkas *Der Verschollene* gelten, in dem der Protagonist Karl Roßmann, angekommen in New York, zunächst nicht den Boden der Neuen Welt betritt, sondern retardierend auf dem Schiff bleibt, weil er seinen Regenschirm vergessen hat. Vgl. Franz Kafka, »Der Verschollene«, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 2, Frankfurt a.M. 2001, S. 9ff. Das quasi pränatale Verweilen im dunklen Schiffsbauch entspricht Kafkas Tagebuchnotiz:

über die Schwelle des Turms bleibt den Brüdern versagt – Walter wählt stattdessen den Sturz aus dem Fenster, K. wird vom Onkel aus Amras nach Aldrans gebracht, einen weiteren Innsbrucker Vorort, und deutet zum Schluss des Texts seine psychiatrische Einweisung an.⁶⁰

Wie deutlich der Text an ethnologischer Liminalitätsforschung orientiert ist, zeigt die Übereinstimmung seiner Schilderung der brüderlichen Turmexistenz mit Victor Turners Analyse der Schwellenphase. Turner beschreibt die Funktion des liminalen Mitteilets des Passagenritus, »die Initianden in eine Art menschliche *prima materia* zu verwandeln, jeder spezifischen Form beraubt und auf einen Zustand reduziert, der zwar immer noch sozial, doch ohne die anerkannten Statusformen bzw. unterhalb dieser ist.«⁶¹ Dazu gehören vorübergehende räumliche Separierung, Passivität und Besitzlosigkeit, die die Initianden zur Selbsterhaltung auf die Zuwendung Dritter angewiesen machen, wie sie in *Amras* in »der uns von einem der Gartenarbeiter auftragsgemäß vor die Turmtür gestellten Milch und dem dazugehörenden frischen Brot« (S. 33) zum Ausdruck kommt. Die Brüder gleichen den Schwellenwesen, die »nur ein Minimum an Kleidung tragen oder auch nackt gehen«⁶² – wobei dieser Aspekt auch eine inzestuöse Komponente enthält –,⁶³ und zeigen wie diese Körperhaltungen, die »passiv und demütig« gegenüber »ihren Lehrern«⁶⁴ sind. Die »Anonymität«⁶⁵ als wesentliches Merkmal der Initianden entspricht der Beschränkung der Brudernamen auf eine Buchstabenfolge: »K. M. W. M.« (S. 10) sind ihre – selbstverständlich: zwei – ersten Briefe aus dem Turm unterzeichnet.

»Mein Leben ist das Zögern vor der Geburt.« Franz Kafka, Tagebucheintrag vom 24. Januar 1922, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 11 (Tagebücher Bd. 3: 1914–1923), Frankfurt a.M. ³2001, S. 207.

⁶⁰ Vgl. zum Problem dieses Textschlusses Natalie Moser, »Kunst der Andeutung: Zum Ende(n) von Thomas Bernhards ›Amras‹«, in: *Kritische Ausgabe* 18 (2014), S. 11–15.

⁶¹ Victor Turner, *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur*, Neuaufl. Frankfurt a.M. u.a. 2005, S. 162; kursiv im Orig.

⁶² Ebd., S. 95.

⁶³ »... mutwillig unter beschwörendem Lachen zerfetzten wir oft in der Finsternis, von Gerüchen und also Geschwüren geleitet, an nichts als an Luft, an das teuflische Oxygenische angeklammert, vor Lust unsere Kleider, unsere Hosen und Hemden ... [...] Im Turm war es, wegen der Nähe des Sillflusses, kalt, trotzdem standen wir oft nach dem Nachtmahl, solange wir es ertragen konnten, völlig nackt, Körper an Körper, in für uns schon lange nicht mehr wunderwirkender zarter Berührung an die vor Feuchtigkeit blitzenden Mauern gelehnt, in einer Art unerfüllbaren, unsere Köpfe beschwerenden pubertären Erfrischungsmanier ...« (S. 23f.) Judex verweist auf die »inzestuösen Momente der Bruderbeziehung« (Judex, *Kommentar*, S. 104) und thematisiert damit einen weiteren Zusammenhang der Erzählung mit Stifters *Nachsommer*. Jeweils dient der Inzest auch als poetologisches Motiv des infrage gestellten oder ganz verweigerten Fortschreibens der familialen Erblinie und der Bevorzugung horizontaler Stasis gegenüber vertikaler Kontinuität des genealogisch-narrativen Abstammungsverhältnisses. Schönthal er sieht in »Tödliche[n] Erbschaftsfolgen« ein generelles Spezifikum bernhardischer Texte, dem er ein entsprechend betiteltes Unterkapitel widmet; vgl. Schönthal, *Negative Poetik*, S. 71ff. Die wiederholten Genitivpotenzen – »der Spaziergang des Spaziergangs« u.a. – lassen sich auch in diesem Kontext problematisieren: Als gleichsam inzestuöse semantische Reduplikation bringt ihre genitivische Attribuierung keinen neuen Sinn hervor, sondern erschöpft sich in der unfruchtbaren Verquickung eines Dings mit sich selbst.

⁶⁴ Turner, *Das Ritual*, S. 95. Während Walters erniedrigenden Besuchsritualen beim Internisten sitzt K. »wie zur Strafe, neben ihm, sehr oft in Hundestellung« (S. 49).

⁶⁵ Turner, *Das Ritual*, S. 102.

Während Walters Vorname aus der Erzählung seines Bruders bekannt ist, bleiben dessen Vor- und der gemeinsame Familienname im Text ungenannt. Diese Entscheidung verweist einerseits auf das Fragmentarische der Erzählung: »the narrator's name is elided in an ellipsis.«⁶⁶ Zugleich markiert sie im Sinne des Schwellenritus den »collapse of individuality [...] the two brothers' inseparability and their lack of distinction from one another, as if the two brothers composed one entity.«⁶⁷ Der etymologische Zusammenhang von Initiation und Initiale lässt die Anfangsbuchstaben zudem als typographische Verheißung individueller Erweiterung und Vervollständigung erscheinen, die im Fall der auf Dauer gestellten und dadurch scheiternden Passage der Brüder ausbleibt – weder wird ihnen ein neuer Name verliehen noch der alte komplettiert.

Jungs Zitat deutet auf eine gravierende Komplikation bzw. Kontamination anthropologischer Theoreme in Bernhards Text. Der »collapse of individuality« in *Amras* röhrt sowohl von der alle individuellen Differenzen für die Dauer der liminalen Phase nivellierenden *Communitas* her, von der Turner spricht,⁶⁸ als auch vom engen Zusammenhang der zwillingssähnlichen Brüder.⁶⁹ Sowohl Turner⁷⁰ als auch René Girard befassen sich mit den Schwierigkeiten, vor die die Zwillingssgeburt kulturelle Hierarchien stellt: »In zahlreichen primitiven Gesellschaften flößen *Zwillinge* eine außerordentliche Angst ein.«⁷¹ Die laut Turner für die Repräsentanten hierarchischer Ordnung latent bedrohliche, jedoch zeitlich begrenzte Entdifferenzierung der in liminaler *Communitas* befindlichen Individuen ist in der Zwillingsexistenz auf Dauer gestellt: »Auf der Ebene der kulturellen Ordnung gibt es zwischen den Zwillingen keinerlei Unterschiede, und auf der Ebene der Physis ist die Ähnlichkeit manchmal äußerst frappant. Wo Unterschiede fehlen, droht Gewalt.«⁷² In der Zwillingssinitiation kommt es zur prekären Verquickung von transitorischer sozialer und dauerhafter genetischer Ungeschiedenheit, die den Protagonisten die Ausbildung einer je eigenen Existenzform als Grundlage aktiver Lebens- und Weltgestaltung erschwert.

Girards Thema, Gewalt als Folge von Gleichheit, äußert sich in *Amras* als Autoaggression: Das »Augsburger Messer« (S. 34), mit dem K. den Brüdern das Essen bereitet, symbolisiert als Schneidewerkzeug ein Trennungspotential, das Walters obsessive Aufmerksamkeit für dieses Turmrequisit erklärt.⁷³ Ohne seine Schärfe jemals selbst er-

66 Jung, ... *ellipses ... epilepsies ...*, S. 95.

67 Ebd., S. 94.

68 Vgl. Turner, *Das Ritual*, S. 94ff. (Kap. »Schwellenzustand und Communitas«) et passim.

69 Zwar sind die Brüder keine Zwillinge – K. ist ein Jahr älter als Walter (vgl. S. 12) –, aber René Girard stellt fest, dass »zwei Geschwister gar nicht unbedingt Zwillinge sein [müssen], damit ihre Ähnlichkeit beunruhigend wirkt. Es kann beinahe *a priori* davon ausgegangen werden, daß es Gesellschaften gibt, denen eine Ähnlichkeit aufgrund der Blutsverwandtschaft schlicht suspekt ist.« René Girard, *Das Heilige und die Gewalt*, Ostfildern 2012, S. 91; kursiv im Orig.

70 Vgl. Turner, *Das Ritual*, S. 48ff. (Kap. »Paradoxie des Zwillingssphänomens im Ndembu-Ritual«).

71 Girard, *Das Heilige und die Gewalt*, S. 88; kursiv im Orig.

72 Ebd. Diese Beobachtung beruht auf Girards These, kulturelle Ordnung sei »nichts anderes als ein organisiertes System von Unterschieden; es ist dieses graduelle Gefälle von Unterschieden, das den Individuen ihre ›Identität‹ verleiht und so deren Zuordnung zueinander ermöglicht.« Ebd., S. 77.

73 »Walter phantasierte oft in der Nacht um das Messer herum ... er fürchtete, daß es in seiner Hand nur zur ›Zufügung sonst nicht geschehenden Schmerzes‹ gebraucht werde, in solcher Vorstellung lebte er, was das Messer betrifft, er fürchtete, mit dem ›unserem Onkel gehörenden Kunsthands-

probt zu haben, stürzt er sich aus dem Fenster und führt so gewaltsam die Trennung der Brüder herbei, die K. zwar physisch vereinzelt, den Prozess seiner individuellen und sozialen Persönlichkeitsbildung aber auch nicht befördert. Wie zitiert häufen sich mit Walters Tod K.s Nennungen der Zahl Zwei; der Bruder bleibt psychotisch präsent und vervielfacht sich noch:

Es gibt aber keine erste und keine letzte Gestalt des Bruders ... keinen Bruder ... Walter ist. [...] Mein Verhältnis zu Walter jetzt: er zieht hundertfach seinen Rock aus, geht hundertfach in die Schwarze Küche, liegt auf dem Strohsack ... fürchtet sich vor dem Augsburger Messer, hundertfach ... aber nicht hundertfach wie *ihr ewig* ... In Aldrans hängt alles mit Walter zusammen. (S. 75)

Dass keine Aussicht auf produktive ›Ein-heit‹ des Überlebenden besteht, zeigt auch die Reaktion der Gartenarbeiter auf sein plötzliches Erscheinen als Einzelweisen, das in paradoxischer Verkehrung Girards Beschreibung der ›Ähnlichkeitsphobie‹⁷⁴ in ›primitiven‹ Kulturen gleicht: Sie »gehen mir doch aus dem Weg, es ist jetzt für sie doch etwas an mir, vor dem sie sich fürchten.« (S. 76) Die Verlagerung des Ähnlichkeitsprinzipps ins Psychisch-Imaginäre des Erzählers befestigt dessen Existenz als zur Passivität verdammtes Doppelwesen; zudem liquidiert sie das mythologische Motiv des überlebenden Bruders als aktive Gründerfigur.⁷⁵

Der aktivere Bruder ist in gewisser Weise Walter, dem als Fallsüchtiger und Selbstmörder mit dem Sturz immerhin eine für den Text wesentliche Bewegungsform zu Gebote steht – deren Kennzeichen allerdings die passiv-kraftlose Auslieferung ist: einmal an die Epilepsie, einmal an die Schwerkraft. Der Fall prägt als einziger Vorgang, der in *Amras* die Zeitform der Plötzlichkeit kennt, den narrativen Minimalgehalt der Erzählung. Sein Sturz *aus* ist in Erwähnungen von Walters Stürzen *an* das Fenster sowie aus dem »Epileptikersessel« vorweggenommen (vgl. S. 28, S. 29, S. 50, S. 70, S. 74); zugleich dominiert das semantische Feld der An-, Un-, Rück- und Vorfälle⁷⁶ sowie des Ver- und Zerfalls.

werk aus Augsburg, sobald es in seiner Hand wäre, zuzustechen ...« (S. 34f.) Laut Vogel fasziniert das Messer Walter als Initiationswerkzeug, »das eine Trennung von einer tödlichen Herkunft einerseits und die Trennung eines brüderlichen Zwittr- und Zwillingswesens andererseits bewirken könnte.« Vogel, *Vorüberlegungen zu Thomas Bernards »Amras«*, S. 41.

⁷⁴ Girard, *Das Heilige und die Gewalt*, S. 92.

⁷⁵ Der Text widersetzt sich einem mythologischen Schema – etwa des Antagonismus zwischen Kain und Abel oder Romulus und Remus –, das den Überlebenden eines fatalen Bruderzwists mit einem Sendungsauftrag zur Errichtung von Städten und Reichen ausstattet, um ihn tatkräftig die kulturelle Gründungs- und Selbsterzählung gestalten zu lassen. Der *Amras* eröffnende Transport der Brüder in den Turm verweist deutlich auf die mythologische Tradition solcher Ausgangslagen – »völlig nackt, in zwei Roßdecken und in ein Hundsfell gewickelt« (S. 7) –, doch löst der Text in der Folge das zugehörige kulturelle Zeichensystem auf, indem sich der physisch individuierte Bruder als zur selbstständigen Gründungsleistung unfähig erweist und sich keine potentiell fortlaufende Erzählung an seine Taten knüpft; diesen Hinweis verdankt der Verfasser Juliane Vogel. Vgl. zum Zusammenhang zwischen kulturellen Ausschlussritualen, die sich gegen die Zwillingsexistenz richten, und dem mythologischen Motiv des Bruderzwists, der ebenfalls die gewaltsame Reaktion auf Gleichheit darstelle, Girard, *Das Heilige und die Gewalt*, S. 94ff.

⁷⁶ So resümiert K. den gerichtsmedizinischen Befund zum Suizid des Bruders: »Ein Unfall, aber auch ein Anfall ist ausgeschlossen ...« (S. 72).

Vogel untersucht, inwiefern der Text, der sein Personal im Apfelgarten als mythisch-logisch aufgeladenem Ort differenzsetzender Selbstfindung situiert, statt einer gelingenden Initiation eine Pathologie der Rückfälle vorführt:

Wenn Bernhard in seiner Exposition auf eine prominente narrative Textfigur zurückgreift und seine Erzählung mit Elementen der Genesis eröffnet, so verkehrt er zugleich deren ursprüngliches Richtungsschema. Der Weg der Brüder, die aus der Stadt Innsbruck in den Apfelgarten zurückkehren, läuft dem Curriculum der christlichen Schöpfungsgeschichte zuwider, das den Menschen aus der mythischen Geschlossenheit des Gartens in die geschichtliche Welt überstellt. In *Amras* erweist sich das Paradies als Zwischenlager, in dem sich die zeitlichen und räumlichen Strukturen zersetzen, die sich in der Schöpfungserzählung ausprägen.⁷⁷

Bestimmend sei gegenüber dem Schema des singulären Sündenfalls als narrativer Katalysator der in Walters Krankheit präsente Anfall, der die zeitlichen und räumlichen Konstituenzien der Erzählung mit beständigen Rückfällen in ein initiales Stadium konfrontiere und so zugleich wie in folgender Sequenz den Einzelfallcharakter des Geschilderten beschädige:

wir waren aus unserem Garten in den an ihn angrenzenden Garten gegangen und so, qualvoll von einem Garten zum andern, wieder und wieder durch Gärten, durch alle die uns in Wahrheit verbotenen Apfelgärten, durch die endlosen Apfelgärten Wildfremder, nicht ohne Gewaltanwendung, unter Püffen und Flüchen ... direkt, ohne Umstöße dann in die Innenstadt ... (S. 45f.)

Die Erzählung bedient sich mit dem Paradiesverbot und -wiedereintritt desselben Topos, entlang dessen bereits *Der Nachsommer* seine Handlung strukturiert und der auch bezüglich der Fallthematik und Satzstruktur des *Tractatus* behandelt wurde. Während Stifters Modell eine einzige artifizielle Wiederholung benötigt, um den einst gescheiterten Austritt in die Welt typologisch gelingen zu lassen, erscheint der Garten im frühromantisch informierten *Amras* »wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfach[t]«.⁷⁸ Die Simulakren der Ursprungstopographie kennen kein distinktes Sakrileg des Anfangs mehr, gestatten umgekehrt aber auch keinen souveränen Eintritt in eine linear voranschreitende Ereignisordnung.

Messy beginnings – das Land

Die im Hinblick auf Satzpathologie und initiatorische Handlungshemmung untersuchte Anfangsproblematik in *Amras* lässt sich auch als spezifisch österreichischer Komplex betrachten:

77 Vogel, *Apfelgarten und Geschichtslandschaft*, S. 191. Vgl. zur Fallthematik in Bernhards frühen Romanen Nicolas Pethes, »Fall, Falle, Zerfall. Zur medizinischen Schreibweise in Thomas Bernhards Romanen ›Frost‹ und ›Verstörung‹ (mit einem Exkurs zu Adalbert Stifters ›Die Mappe meines Ur-großvaters‹)«, in: Yvonne Wübben, Carsten Zelle (Hg.), *Krankheit schreiben. Aufzeichnungsverfahren in Medizin und Literatur*, Göttingen 2013, S. 458–476.

78 Schlegel, *Fragmente*, S. 205.

Denn naheliegenderweise verschärft sich die Krise des wortmächtigen ›principiums‹ in einer Lage, in der eine auf der Grundlage verleugneter Kollaboration und verdrängter Mitschuld gebildete Nation einen kollektiven Neuanfang zelebriert und das eigene Comeback auf der politischen Bühne Europas nach 1945 als Frühlingserlebnis und Wiedergeburt ausgibt. Die zentralen Texte der österreichischen Nachkriegsliteratur gewinnen ihre Bedeutung daraus, dass sie dieser Ideologie der Verleugnung eine differenzierte Krisenkunst entgegensetzen, die die Sprache nach 1945 als eine zur autoritativen Setzung von Anfängen nicht berechtigte kennzeichnet.⁷⁹

Der Sündenfall, der die Aktualisierung traditioneller Erzählmuster und ihrer Anfangskonstellationen verhindert, ist also nicht bloß ein textimmanentes Element neoavantgardistischer Ästhetik, sondern politisch-historisch motiviert. Während Bernhards Erzählung die Krise des *principium* strukturell realisiert, insistiert dieser Umstand thematisch in Andeutungen des Verdrängten.

So ist der Grund, auf dem sich der Turmarrest der Brüder abspielt, historisch belastet. Die Gemeinde Amras wird mit dem sog. Anschluss Österreichs an das Deutsche Reich 1938 nach Innsbruck eingemeindet,⁸⁰ ihr kommunaler Souveränitätsverlust steht pars pro toto für den des Staats. Das historische Geschehen hält im räumlichen Setting der Erzählung nach: »Im Herbst 1941 wurde in der Reichenau, nahe Amras, ein Gestapo-Lager errichtet. Die in dem sogenannten ›Arbeitserziehungslager‹ inhaftierten Ausländer wurden in kleine, ungeheizte Arrestzellen mit Betonboden eingesperrt.«⁸¹ Es gibt weitere Anspielungen auf Krieg und Holocaust,⁸² die jedoch unauffällig im Vergleich zu jenen Aspekten des Texts sind, mittels derer Bernhards erste umfangreiche Erzählung gemeinsam mit *Frost* provoziert, »dass ›Bernhard‹ und ›Österreichkritik‹ immer noch

79 Vogel, *Apfelpark und Geschichtslandschaft*, S. 188.

80 Vgl. Judex, *Kommentar*, S. 123.

81 Ebd., S. 124. Vgl. Franz-Heinz Hye, *Amras. Geschichte und Gegenwart*, Innsbruck 1989, S. 85. In seinem dystopischen Roman *Morbus Kitahara* (1995) lässt Christoph Ransmayr einen ehemaligen Häftling eines Arbeitslagers namens Amras auftreten; das reale Schloss Amras liegt südöstlich von Innsbruck und hat dem Ortsteil Amras den Namen gegeben. Vgl. Christoph Ransmayr, *Morbus Kitahara*, Frankfurt a.M. 1995.

82 »... das von der Decke der Schwarzen Küche herunterhängende Rauchfleisch war uns, die wir augenblicklich in tödlicher Angst lebten, [...] ein phantastisches Bild von getöteten Militärischen, von aus dem Dunkel der Küchendecke herunterhängenden toten Ärschen und Fersen und Köpfen und Armen und Beinen ... eine von unseren Grauenverstärkungsanlagen hervorgerufene Fiktion von Leichen, sich immer rhythmisch zufallenden Männerleichen ...« (S. 33f.) Die Schilderung der Auflösung des Elternaushalts evoziert laut Judex die Enteignung jüdischen Besitzes: »Wir hörten von Tag zu Tag von uns lieben Gegenständen, die forttransportiert worden waren, von Möbelstücken, von Bildern und Büchern, von Spiegeln, Geschirr und Wäsche. Wir hörten, daß alles, woran unsere Kindheit behutsam gehaftet war, mit der Schnelligkeit der neuen offiziellen Besitzergreifer in alle Winde zerstreut, in alle Himmelsrichtungen uns in großen und kleinen Wagen, wie Walter es sich vorstellte, entführt worden ist ...« (S. 26f.) Vgl. Judex, *Kommentar*, S. 132. Armin Schäfer beobachtet überdies: »Die Epilepsie diente in der Literatur nach 1945 vielfach als Metapher des Krieges, des Nationalsozialismus oder totalitärer Herrschaft (siehe Morante und Coetzee).« Armin Schäfer, »Existenzmöglichkeiten. Versuch über die Auflösung des sensomotorischen Schemas in Thomas Bernhards ›Amras‹«, in: *Modern Austrian Literature* 42 (2009), S. 45–61, hier: S. 57.

einen synonymischen Charakter haben«.⁸³ *Amras* trägt sich in den Kanon österreichischer Antiheimatliteratur ein,⁸⁴ indem der Erzähler die Tiroler Landschaft für das Leid seiner Familie verantwortlich macht, insbesondere die fiktive »Tiroler Epilepsie«: »diese Krankheit hatte uns alle, von einem gar nicht mehr eruierbaren Zeitpunkt an, zerstört, diese nur in Tirol bekannte Epilepsie« (S. 13)

Die Krankheit als zentraler Aspekt der brüderlichen Fallproblematik knüpft ihr Auftreten nicht nur an konkrete räumliche, sondern auch zeitliche Koordinaten: »Unsere Mutter war [...] kurz vor Walters Geburt, plötzlich von ihr befallen worden« (S. 13) – also ca. 1945.⁸⁵ Die suggestive Parallelität von Erkrankung und Geburt am Ort historischer Verbrechen zum Zeitpunkt eines korrupten nationalen Neuanfangs tritt in K.s Erzählung allerdings hinter das scheinbar rätselhafte »Wesen der Krankheit« (Novalis) zurück. »Unsere Existenz, darüber besteht kein Zweifel, ist von dieser tirolischen Landschaft und Atmosphäre hervorgerufen worden, von der die feineren Nervensysteme, Gehirnsysteme, phlogistischen, zersetzen ...« (S. 92) Das Leiden an der Landschaft verweist zudem sowohl auf den Aspekt inzestuöser Unfruchtbarkeit – K. spricht von »Hochgebirgsinzucht« (S. 94) – als auch auf den der Gebotsverletzung, die von der Su-jetfeindlichkeit des Handlungsraums sanktioniert wird: »Auch sie [die Eltern] hatten ihr Leben mit dem Lesen unseres Strafgesetzbuches Tirol verbringen müssen ...« (S. 94)

Mit der Tiroler Epilepsie speist Bernhard seinem Text einen neuen negativen Mythos ein, der seine Ursache im 20. Jahrhundert hat; zugleich rekurriert sein Text auf eine ältere literarische Tradition mit mythopolitischer Qualität: Der Turm ist als »vorübergehender Aufenthaltsort habsburgischer Kronprinzen«⁸⁶ ein österreichischer Topos, an dem sich traditionell die zur Handlung befähigende Selbstfindung kommender Herrscher abspielt. Hofmannsthals Theaterstück *Der Turm* (uraufgeführt 1928) aktualisiert das aus Pedro Calderón de la Barcas Barockdrama *La vida es sueño* (1635) bekannte Motiv des in den Turm verbannten Thronfolgers, der einen Initiationsweg absolvieren muss. Jeweils dienen Türme »als Inkubationsräume für den zukünftigen Monarchen, der nach einer zwischen Traum und Wirklichkeit oszillierenden Phase zur Vernunft und

⁸³ Alfred Pfabigan, »Motive und Strategien der Österreichkritik des Thomas Bernhard«, in: Johann G. Luhgofer (Hg.), *Thomas Bernhard. Gesellschaftliche und politische Bedeutung der Literatur*, Wien/Köln/Weimar 2012, S. 35–48, hier: S. 35f. Vgl. auch Matthias Konzett, »National Iconoclasm: Thomas Bernhard and the Austrian Avant-Garde«, in: ders. (Hg.), *A companion to the works of Thomas Bernhard*, Rochester, NY u.a. 2002, S. 1–21.

⁸⁴ In einem Nachlass-Typoskript zu *Amras* heißt es: »HEIMAT / Es ist eine alte Geschichte, dass die Menschen die Heimat dort suchen, wo sie sich am weitesten von ihr entfernt haben, wo sie am weitesten von ihr entfernt sind, immer am weitesten von ihr: aber das ist ein Irrtum und von vornherein zerfressen.« Zit. nach Judex, *Kommentar*, S. 116.

⁸⁵ Berücksichtigt man K.s Rede von Walters und seiner noch nicht zwanzigjährigen Natur« (S. 8) und nimmt als Handlungszeit das Entstehungsjahr der Erzählung 1963 an, dann müssten die Erkrankung der Mutter und die Geburt Walters, der ein Jahr jünger als sein Bruder ist, also höchstens 18, recht genau 1945 erfolgt sein. Bernhard wählt in *Auslöschung* einen ähnlichen Kunstgriff für die Verknüpfung von Krankheit und politischem ›Sündenfall‹: Laut Murau leidet die Mutter des Protagonisten seit 1945 an »chronischem Halsrheumatismus« (Bernhard, *Auslöschung*, S. 194), den sie sich zu Kriegsende beim hektischen Einziehen der heimatlichen Hakenkreuzfahne zugezogen haben soll, kurz bevor amerikanische Truppen Wolfsegg erreichten.

⁸⁶ Vogel, *Vorüberlegungen zu Thomas Bernhards »Amras»*, S. 43.

damit zur Herrschaft kommen soll«,⁸⁷ wobei Hofmannsthal die Frage nach der Legitimität von Macht, wie sie sich in der Österreichischen Republik der 1920er Jahre stellt, in das »überhistorische« dieses Trauerspiels⁸⁸ kleidet. Bereits ein knappes Jahrhundert früher bezieht sich Grillparzers Drama *Der Traum ein Leben* (1834) direkt auf Calderon und reichert die zwischen Realität und erträumter Fiktion verhandelte Frage der Herrscherinitiation mit mythischen und Märchenelementen an, um sie in die Erkenntnis biedermeierlicher Selbstbescheidung münden zu lassen.⁸⁹

Obgleich K.s Erzählung aus dem »für uns nicht jahrhunderte-, sondern jahrtausendealten Turm« (S. 11) auf diese Tradition verweist, stellt sie ihr gegenüber doch einen Abbruch dar: Der Amraser Turm eignet sich nicht mehr als Lokalität für den in geistiger Klausur geschulten Eintritt in die Welt; die Brüder führen nicht nur die eigene Familiengeschichte, sondern auch eine österreichische Motivgenealogie an ihr Ende. Dass die Protagonisten tatsächlich mit dem Haus Habsburg verbunden sind, impliziert das Familienerbstück des »Augsburger Messers«, »das die Philippine Welser 1557 für den Erzherzog Ferdinand aus Augsburg nach Tirol mitgebracht hatte«. (S. 34) Die Brüder scheinen einem illegitimen Seitenstrang der *Casa Austria* entsprungen, beladen mit einem Fluch, der sich in der Tiroler Epilepsie äußert – K. spricht von einem »alten, von Krankheit vergrämten Geschlecht« (S. 18) –, was den Text in die Nähe Habsburger Schicksalsdramen wie Grillparzers *Ahnfrau* rückt.

Anknüpfend an das Interesse voriger Kapitel lässt sich Bernhards Reflex auf eine mythische Tradition, die er in *Amras* abschenkt, im Kontext seiner Äußerungen zur Märchengattung betrachten – auf den Turm als Märchentopos und die Affinität der dargestellten Dramengenealogie zu dieser Erzählform wurde bereits hingewiesen. Die Verbindung von Theater und Märchen scheint im eingeschobenen Prosastück »EIN SCHAUSSPIELER« (S. 66f.) auf, das die Inszenierung eines »Märchenspiel[s]« (S. 66) vor Kindern schildert, die in Mord und Wahnsinn endet. Bereits in der frühen Polemik *Salzburg wartet auf ein Theaterstück* (1955) stellt Bernhard diesen Zusammenhang her und unterlegt ihm zugleich eine kulturpolitische Note, indem er die vermeintliche Unfähigkeit des Salzburger Landestheaters beklagt,

ein Theaterstück heraus[zubringen], das in den Kulturspalten diskutabel ist. [...] Hält man denn die Einwohner dieser, wenn auch nicht immer kulturfreudlichen, so doch durchaus nicht kulturfeindlichen Stadt, wirklich für so dumm, daß man sich ihnen Jahr und Tag nichts als sauer gewordene Schlagobersmärchen vorzusetzen getraut?⁹⁰

⁸⁷ Ebd.

⁸⁸ Hugo von Hofmannsthal, »An Erika Brecht, Samstag, den 17. 12. 27«, in: Christoph König, David Oels (Hg.), *Hugo von Hofmannsthal – Walther Brecht. Briefwechsel*, Göttingen 2005, S. 131.

⁸⁹ Das Modell träumender Handlungserprobung spielt auch in Bernhards *Ereignissen* eine Rolle, indem fünf der Texte ein reflexives Verhältnis zwischen teils im Traum-, teils im Wachzustand erlebten bzw. gestalteten Ereignissen herstellen. Heinrich Drendorf erwähnt im *Nachsommer* mehrfach seine Calderon-Lektüre, vgl. Stifter, *Der Nachsommer*, S. 388, S. 409. Schmidt betont in ihrer Analyse antimoderner katholischer Literatur Calderons »Orientierungsfunktion für die katholische Poetik«. Schmidt, »Handlanger der Vergänglichkeit«, S. 67.

⁹⁰ Thomas Bernhard, »Salzburg wartet auf ein Theaterstück«, in: Wolfram Bayer, Raimund Fellinger, Martin Huber (Hg.), *Thomas Bernhard – Der Wahrheit auf der Spur. Reden, Leserbriefe, Interviews, Feuilletons*, Frankfurt a.M. 2011, S. 26–28, hier: S. 26. Bernhard gebraucht die Metapher zwanzig Jahre spä-

Die Kritik an überkommenen Motiven und traditionellen Handlungsstrukturen – ob in epischer oder dramatischer Form – bezieht Bernhard, den Schmidt-Dengler probeweise »den politischen Autor schlechthin«⁹¹ nennt, im Jahr nach Erscheinen von *Amras* in seiner Dankesrede zur Verleihung des Bremer Literaturpreises explizit auf die politische und historiographische Stiftung erzählerischer Zusammenhänge, deren Märchencharakter an der Realität vorbeizieht:

Verehrte Anwesende,

ich kann mich nicht an das Märchen von Ihren Stadtmusikanten halten; ich will nichts erzählen; ich will nicht singen; ich will nicht predigen; aber das ist wahr: die Märchen sind vorbei, die Märchen von den Städten und von den Staaten und die ganzen wissenschaftlichen Märchen; auch die philosophischen; es gibt keine Geisterwelt mehr, das Universum selbst ist kein Märchen mehr; Europa, das schönste, ist tot; das ist die Wahrheit und Wirklichkeit. Die Wirklichkeit ist, wie die Wahrheit, kein Märchen, und Wahrheit ist niemals ein Märchen gewesen.⁹²

Die Ablehnung des Autors gilt der Fiktion systematischer Kohärenz, die auch in der Neuzeit noch in eine mythisch organisierte Weltordnung eingebettet sei. Ähnlich der Wiener Gruppe, die sich ebenfalls an dieser Gattung arbeitet, sieht Bernhard eine solche Fiktion offenbar in der Erzählform des Märchens paradigmatisch ausgestaltet.

Vom Standpunkt der Kritik an der narrativen Verfertigung metaphysischen, historischen oder nationalen Sinns erscheint die erklärte Prosafeindschaft der Brüder noch einmal in anderem Licht. Wenn sie sich »vor dem dummen Erzählerischen« eckeln, dann »vor allem vor dem Geschichtsroman, vor dem Wiederkäuen der Daten, historischen Zufälligkeiten«. (S. 63) In ihrem Sinnieren »über die eigene und über die fremde, die allgemeine, uns wahnsinnig machende große Geschichte« (S. 9) klingt neben der Abneigung gegen Narrativität im Allgemeinen konkret der Horror vor Fiktionen historischer Kontinuität bei gleichzeitiger Leugnung epochaler Brüche an, wie sie die Zweite Republik im Rekurs auf frühere habsburgische Größe reichlich im Angebot hat.⁹³ Form

ter erneut, diesmal zur Bezeichnung mangelnden schriftstellerischen Engagements: »Wenn man einen Fußtritt bekommt in der Stadt [gemeint ist wieder Salzburg, V.K.], dann wird man vielleicht eine gute Sache machen, eine Symphonie schreiben oder, wenn man eine auf den Kopf kriegt, ein gutes Buch – vielleicht, unter Umständen. Anders nicht. Aus Schlagobers entsteht nichts.« Thomas Bernhard, »Aus Schlagobers entsteht nichts«, in: Bayer, Fellinger, Huber (Hg.), *Thomas Bernhard – Der Wahrheit auf der Spur*, S. 93-105, hier: S. 97.

⁹¹ Schmidt-Dengler, *Bruchlinien*, S. 304.

⁹² Thomas Bernhard, »Mit der Klarheit nimmt die Kälte zu«, in: Bayer, Fellinger, Huber (Hg.), *Thomas Bernhard – Der Wahrheit auf der Spur*, S. 37-39, hier: S. 37; kursiv im Orig.

⁹³ Auch bei Bernhard selbst, dessen teils reaktionäre *Politische Morgenandacht* (1966) mit ihrer Beschwörung des »Habsburgischen Mythos« die für die Beschäftigung mit Bernhards Autorpersöna charakteristische Frage aufwirft, wie sie »eigentlich gemeint sei: »es ist dem Österreicher von heute selbst das Wort Politik, und also die Politik überhaupt, und insbesondere die österreichische Politik, nicht in der einzigen duldsamen und verantwortlichen Weise so präsent, daß jeder einzelne von uns (und wie das zu wünschen und zu erfordern wäre in jedem Augenblick) wüßte, von was für glänzenden, den ganzen Erdball überstrahlenden und erwärmenden Höhen sie im Laufe von nur einem einzigen halben Jahrhundert in ihr endgültiges Nichts gestürzt ist; bedauerlichstes Opfer einer, was ihren poetischen Höhenflug betrifft, aber doch wohl verheerenden und vernichtenden Menschheitsentwicklung, der proletarischen Weltrevolution. Heute, ein halbes Jahrhundert nach

und Thema von *Amras* setzen der als korrupt empfundenen Proklamation eines Neubeginns innerhalb des historischen Kontinuums die Konzentration auf Unterbrechungen und Abbrüche entgegen: »Die trümmerhafte Form ist bestimmt von der Überzeugung, daß das Fragmentarische die bessere Wahrheit sei, weil es uns nicht durch Harmonie betrügt.«⁹⁴ Ziel einer solchen antinarrativen Literatur ist eine märchenlose, gewissermaßen sentimentalisch-wahrhaftige Existenzform der Moderne, wie sie Bernhards Bremer Rede in Aussicht stellt:

Ohne Märchen zu leben, ist schwieriger, darum ist es so schwierig im zwanzigsten Jahrhundert zu leben; wir *existieren* auch nurmehr noch; wir leben nicht, keiner lebt mehr; aber es ist schön, im zwanzigsten Jahrhundert zu *existieren*; sich fortzubringen, *wohin* fort? Ich bin, das weiß ich, aus keinem Märchen hervorgegangen und ich werde in kein Märchen hineingehen, das ist schon ein Fortschritt und das ist schon ein Unterschied zwischen vorher und heute.⁹⁵

Die Zauberkraft des *Corpus*

Als Gegenmodell zur diskreditierten Suggestivkraft der zusammenhängenden Narration wirkt in *Amras* die Beschwörungsenergie von Buchstaben, Silben, Wörtern und Namen. Die Konzentration auf die Lautlichkeit und das pragmatische Potential einzelner oder enumerativ gehäufter Begriffe entspricht der wiederholt beobachteten Orientierung antinarrativer Texte an paradigmatischen statt syntagmatischen Ordnungsmustern. Die Listenpoetik einer Aufzählung geographischer Namen etwa – »im letzten Jahrzehnt hatte unser Vater das Geld in den schönen italienischen Städten Mantua und Turin, wo er Freunde hatte, in Rom, Venedig und Genua, in Trient und Bozen ver spielt und vertrunken ...« (S. 31f.)⁹⁶ –, die einerseits das für Bernhard typische *name-dropping* darstellt,⁹⁷ verbindet sich andererseits der im vorigen Kapitel zitierten Idiosynkrasie von Heinrich Drendorfs Europareise als Namenskarawane, die wiederum in den Katalogtexten der Wiener Gruppe fortwirkt. Auch Wittgensteins philosophisches Programm, das seine Hoffnung in die apotropäische Kraft des erlösenden Worts als Alternative zur therapeutischen Sinnstiftung durch das Erzählen setzt, scheint in diesen Verfahren wieder auf.

der Zertrümmerung des Reiches, ist das Erbe verbraucht, die Erben selbst sind bankrott.« Thomas Bernhard, »Politische Morgenandacht«, in: Bayer, Fellinger, Huber (Hg.), *Thomas Bernhard – Der Wahrheit auf der Spur*, S. 40-45, hier: S. 41.

94 Günter Blöcker, »Aus dem Zentrum des Schmerzes«, in: Botond (Hg.), *Über Thomas Bernhard*, S. 89-92, hier: S. 91.

95 Bernhard, *Mit der Klarheit nimmt die Kälte zu*, S. 37f.; kursiv im Orig.

96 Später schreibt der Erzähler: »in Zusammenhang mit den Großvätern die Namen Cattaro, Solferino, Pontebba, Venedig, Riva, Monte Cimone ... Der Vater gebrauchte oft das Wort London; Paris haßte er ...« (S. 79) Judex weist en détail nach, inwiefern die erwähnten Namen montenegrinischer bzw. oberitalienischer Orte und Städte »auf die Geschichte der österreichischen Habsburgermonarchie [verweisen].« Judex, *Kommentar*, S. 141f.

97 Vgl. Klenner, *Ektopia*, S. 80; Julianne Vogel, »Die Gebetbücher der Philosophen – Lektüren in den Romanen Thomas Bernhards«, in: *Modern Austrian Literature* 21 (1988), S. 173-186.

Der Text ist – insbesondere im zweiten Teil »In Aldrans« (S. 73ff.), der K.s Leben nach Walters Tod behandelt – gesättigt mit Bezeichnungen literarischer und philosophischer Texte, Autorennamen, Fremdwörtern, naturwissenschaftlichen Fachtermini und geographischen Begriffen. Jens Klenner gebraucht Jean-Luc Nancys Begriff des *Corpus*, um die Zusammenballung teils exotischer Lexeme als Präsenz von Elementen zu interpretieren, deren gleichsam gegenständlicher Eigensinn sich gegen die erzählende Ordnung des Texts behauptet: »Das Besondere an der Funktion der Corpora innerhalb der Erzählstruktur gründet sich auf ihre fundamentale Andersartigkeit, ihren Fremdkörper-Charakter im narrativen Gefüge: Sie selbst sind an sich zutiefst nicht-narrativ, der Corpus ist, wie es Nancy formuliert hat, weder Diskurs noch Erzählung«.⁹⁸

Ein geographisches Paradigma solcher nominalen Stolpersteine im Fortgang der Erzählung machen Tiroler Ortsbezeichnungen aus. Neben »Amras« und »Aldrans« nennt K. etwa »Hall« (S. 25), »Lans« (S. 31), »Rans« (S. 44), den »Achensee« (S. 80), »Ampaß« (S. 89), das »Hafelekar« (S. 91), »Schwaz« (S. 91), »Stams« (S. 92), »Partschins« (S. 97) sowie »Kaltern« (S. 98) und zählt einige Gehöfte der Amraser Umgebung auf: »Prandlhof, Gaßlhof, Starkenhof, Taxerhof ...« (S. 89) Das A als bestimmenden Vokal der Namensgruppe bringt Vogel mit dem Begriff des Apfelpgartens in Verbindung und deutet es als alphabetischen Ausdruck der Initiationsthematik des Texts:

Das Dilemma der stets in sich selbst zurückkehrenden Anfänge in der Erzählung spiegelt sich auch im Lexikon der Ortsnamen wider, das keine signifikanten Fortschritte im Alphabet verzeichnet. Auch in den nachfolgenden Lokalbezeichnungen dominiert der erste Buchstabe des Alphabets, aus dessen Radius sich die Brüder, aber auch die restliche Topographie des Textes nicht hinausbewegen. Der Weg des Überlebenden führt daher nur von Amras nach Aldrans – beides sprachliche Signifikanten einer ausschließlich durch Wortähnlichkeit bestimmten Seinsform, die in der schlechten Einheit des postlapsalen Paradiesgartens keine Unterscheidungen aufrechterhält und sich auch in ihren scheinbaren Fortbewegungen wieder in den A-Bereich zurückwendet.⁹⁹

Lotman begegnet hier gleichsam Ferdinand de Saussure, die räumliche entspricht der semiotischen Problematik: Die Differenzlogik der *langue* bedarf der alphabetisch strukturierten Unterscheidbarkeit eines Signifikanten vom anderen, um Bedeutung zu erzeugen – in *Amras* ist sie jedoch mit einem Überschreitungsbann belegt, der die Passage zwischen erstem und zweitem Buchstaben unterbindet, sodass die Brüder und ihre Sprache gleichsam in einem Zustand »vor dem Sujet« verharren.¹⁰⁰ Den Zusammenhang des *Corpus* Tiroler Ortsnamen mit der fehlschlagenden Individuation des Erzählers legt auch die Häufung der Bezeichnungen zum Schluss des Texts nahe, die alphabetisch die Insistenz des Anfangsphantasmas unterstreicht, dessen sich auch der nun einzelne Bruder nicht entziehen kann. Zudem lässt sich die anaphorische Raumsemiotik des »A-Bereichs« (Vogel) im Sinne des vorigen Abschnitts auf das Land als

⁹⁸ Klenner, *Ektopia*, S. 67. Klenner bezieht sich auf Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Paris 1992.

⁹⁹ Vogel, *Apfelpgarten und Geschichtslandschaft*, S. 193.

¹⁰⁰ Bezeichnend scheint in diesem Zusammenhang, dass lediglich der Ortsname Amras, nicht aber das um ein »b« reichere Schloss Ambras im Text Erwähnung findet, welches das reale – freilich turmlose – Wahrzeichen des Innsbrucker Ortsteils und Vorbild für den fiktiven Turm der Erzählung ist. Vgl. Judex, *Kommentar*, S. 123.

Ganzes beziehen, das mit dem Kfz-Nationalitätszeichen A bedacht ist und nach 1945 mit dem historisch-narrativen Neubeginn ringt: Oberhalb des fortschrittslosen Wegs von Amras nach Aldrans erhebt sich groß die *Casa Austria*.

Einige der Tiroler Namen implizieren darüber hinaus als Bezeichnungen für Innsbrucker »Vor-Orte« die dominante liminale Topik des Texts; die Ortsreferenz der Brüder erschöpft sich im supplementären Umkreisen der Landeshauptstadt entlang ihrer Außenbezirke. Als sie doch den Weg von der Peripherie ins Zentrum wagen, vollzieht sich dieser wie zitiert »qualvoll von einem Garten zum andern, wieder und wieder durch Gärten, durch alle die uns in Wahrheit verbotenen Apfelgärten, durch die endlosen Apfelgärten Wildfremder«. (S. 46) Nur vorübergehend löst sich die Pein der rekursiven Satz- und Bewegungsform in prosaische Stringenz: »direkt, ohne Umschweife dann in die Innenstadt ...« (S. 46) Angesichts der Qualen, die Walter jedoch am Ziel erdulden muss, tröstet ihn K. mit der Aussicht, geradewegs in den Vorort zurückzukehren, wie es Walters epileptischen Rückfällen und K.s bevorzugter Bewegungsrichtung – »immer fort kehrte ich um ...« (S. 59) – entspricht: »Wir gehen dann *ruhig* über die Sillhöfe heim ...« (S. 48) Ungetrübt stetiges Schreiten der Prosa kennt Bernhards Erzählung nur im Rückwärtsgang.¹⁰¹

Der Weg von Amras in die Stadt ermöglicht die Interpretation eines Morphems, das der Erzähler häufig gebraucht und das neben den Ortsnamen des A-Gebiets besondere Bedeutung erhält: die Silbe »in«. K. und Walter verlassen ihre Behausung im »Inntal« (S. 25), bewegen sich »den Inn entlang« (S. 40) in Richtung auf die »Innsbrucker Innenstadthäuser« (S. 51) und enden beim »Internisten« (S. 48), der im »Internistenhaus« (S. 48) praktiziert – und dort mit Bedacht die Stelle des eigentlich zuständigen Neurologen besetzt. Die Brüder erleben den Gang aus dem Vor- in den Hauptort als »geheimnisvollen Weg nach Innen«,¹⁰² wie ihn Novalis in einem *Blüthenstaub*-Fragment weist. Selbst wenn sie mühsam auf ein vermeintlich fernes, fremdes Ziel voranschreiten, streben sie doch in Wahrheit immer in die überschreitungslose Internalität der »doppelgehirnigen Einsamkeit« (S. 15) ihrer Turmklausur,¹⁰³ in der die Perzeptionen der fernen Außenwelt ihnen die »Innenwelt sträflich verfinsterten«. (S. 22) Während der Vorort Amras die Erzählung als fremdtönende Lautverbindung aus dem A-Paradigma betitelt, ist schließlich auch das semantische Spiel des Stadtnamens Innsbruck aufschlussreich:

-
- 101 *Modo proverso* bewegt sich K. gemäß der antitransgressiven Raumpoetik von *Amras* z.B. auch bei einer anderen Rückkehr in den Turm, für die er »den kürzesten, den allerkürzesten Weg, durch das Schwarze des Lemmenwaldes« (S. 61) wählt. Formal bereits *zu kurz* – weil obskur – ist Walters Satz: »Die Distanz ist die kürzeste.« (S. 67).
- 102 »Wir träumen von Reisen durch das Weltall: ist denn das Weltall nicht in uns? Die Tiefen unsers Geistes kennen wir nicht. – Nach Innen geht der geheimnisvolle Weg. In uns, oder nirgends ist die Ewigkeit mit ihren Welten, die Vergangenheit und Zukunft. Die Außenwelt ist die Schattenwelt, sie wirft ihren Schatten in das Lichtreich.« Novalis, »Blüthenstaub«, in: Fr. u. A.W. Schlegel (Hg.), *Athenäum*, Bd. 1, S. 70-106, hier: S. 74.
- 103 Dazu passt, dass sich das Haus, in dem sich »die Ordination des Internisten [...] im vierten, wenn nicht gar im fünften, im sechsten Stockwerk« (S. 48) befindet, laut Fatima Naqvi »mit seinen vielen Stiegen als das finstere *double* des Turmes erweist.« Fatima Naqvi, »Bernhard und die Musilsche Tradition. ›Andere Zustände‹ in »Amras««, in: Attila Bombitz, Martin Huber (Hg.), »Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?« *Ein Symposium zum Werk von Thomas Bernhard*, Wien 2010, S. 161-176, hier: S. 170; kursiv im Orig.

Die Fokussierung auf das Innenleben der Protagonisten im Turm verbindet sich darin der Silbe »bruck« als gestauchtem Oxymoron aus »Bruch« und »Brücke«, die das Interesse der Erzählung an Fragen textueller Kontiguität und Zäsur komprimiert.¹⁰⁴

Während die geographischen Corpora die Brüder in den Bann eines initiativen Vorzustands schlagen, präsentiert der Text auch einen aktiven Wortgebrauch ausgefallener Vokabeln durch seinen Erzähler, anhand dessen K. zumindest zeitweise das Potential sprachlich ausgeübter Handlungsmacht erprobt. So berichtet er in Aldrans über den Kontakt zu den Arbeitern seines Onkels:

Was für Möglichkeiten eröffnet auf einmal ein Wort wie das Wort *Konstantinopel*, das ich in ein paar Leute hineinspreche, die dieses Wort noch niemals gehört haben, wie das Wort *Afghanistan*, das Wort *Monomanie*, das Wort *Aphasie*, das Wort *Plastidom* ... Ich sage auch noch zu unseren Holzfällern *Bosporus*, und sie fürchten sich. (S. 89)¹⁰⁵

Klenner kommentiert diese Fremdwortkanonade:

Die fremdartige Qualität und die fehlende semantische Dechiffrierbarkeit der Wörter [...] eröffnen dem Sprecher neue Möglichkeiten jenseits konventioneller Konversation. Die Bestandteile eines unbekannten Wissenskanons werden als ‹Fremdwörter› im eigentlichen Sinne ihres Inhalts und ihrer Ausgangsbedeutung beraubt und opak gemacht, indem der Sprecher sie umfunktioniert. Er verwendet sie nicht, um zu kommunizieren im Sinne einer Informationsvermittlung o.ä., sondern benutzt sie frei von ihrer ursprünglichen Referentialität als quasi-magische Beschwörungsformeln, als Insignien einer anderen Wissensordnung.¹⁰⁶

Der Erzähler setzt aus Sicht der Holzfäller abseitige »Empfindlichkeitswörter«¹⁰⁷ ein, um in der verbalen Erzeugung von Schrecken die Fähigkeit zur Einwirkung auf seine Umwelt und ihre Akteure zu erfahren – eine tentative Verletzung des über seine Turmexistenz verhängten Handlungsverbots. Seine Tätigkeit ist allerdings keine körperliche

¹⁰⁴ Ähnlich verhält es sich mit dem spannungsreichen Namen des Innsbrucker Vororts »Sistrans« (S. 89), der aus den lateinischen Antonymen *cis* (diesseits) und *trans* (jenseits) konstruiert scheint. Tatsächlich führt seine Etymologie zurück auf die Bedeutung »Ansammlung kleinerer Bäche, Feuchtgebiet« und damit in gewisser Weise wieder zur Frage nach dem Prosafluss. Vgl. Peter Anreiter, Christian Chapman, Gerhard Rampl, *Die Gemeindenamen Tirols. Herkunft und Bedeutung*, Innsbruck 2009, S. 209.

¹⁰⁵ In einer seiner Sammlungen infinitivischer Sätze schreibt Artmann bereits 1957: »horticultur sagen«. H. C. Artmann, »grammatik & chrestomatie der melone«, in: Rühm (Hg.), *Die Wiener Gruppe*, S. 114-123, hier: S. 115.

¹⁰⁶ Klenner, *Ektopia*, S. 70.

¹⁰⁷ In *Verstörung* reflektiert der Fürst Saurau über eine verwandte Form des »Schlüsselbegriffs«: »Überhaupt fällt mir auf, wie bereitwillig die Menschen auf irgendein bestimmtes Wort reagieren, auf *Empfindlichkeitswörter*, an die sie sofort eine unglückliche Geschichte hängen, die sie einmal erlebt haben und die sie einmal zutiefst beeindruckt hat.« Thomas Bernhard, »Verstörung«, in: ders., *Die Romane*, S. 271-430, hier: S. 339; kursiv im Orig. Während den Wörter in *Amras* ihre Wirkmacht von ihrer bedrohlichen Exotik zufließt, ist es in *Verstörung* allerdings gerade ihre traumatische Vertrautheit, die sie als unfreiwilliger »generator of narrative« (Theisen, *Silenced Facts*, S. 49) wirken lässt.

– wobei K. nach Walters Tod vermehrt physische Arbeiten ausführt –,¹⁰⁸ sondern, wie Klenner meint, eine der magischen Pragmatik. Das penetrante »Hineinsprechen« der Wörter in die Menschen formuliert keinen satzförmigen Sprechakt oder eine imperativische Handlungsanweisung; sein Zauber dringt aus dem grammatisch freigestellten Wort, in dessen eigentümlicher Lautfolge er aufgespeichert war.

Der Gebrauch des singulären, der grammatischen »Zusammenhangsneurose«¹⁰⁹ enthobenen Begriffs schöpft Kraft aus den Rudimenten des fragmentarischen Satzprinzips und ist zudem Sinnbild der Einzelexistenz des Erzählers, dessen isolierte Beschwörungsformeln zeitweilig eine sprachliche Individuation andeuten. Auf der wittgensteinschen Suche nach einem erlösenden Wort prüft K. mit der Wahl aus dem Fundus abschreckender Fremdwörter ein Therapeutikum gegen den zu Beginn der Erzählung erlittenen Sprachverlust, der ein Verlust narrativer Ordnungsmacht war – nicht zufällig ist *Aphasie* eine der Vokabeln, mit denen er seine Zuhörer verängstigt. Die Kontiguitätsstörung als eine der beiden Varianten aphatischer Erkrankungen, mit denen sich Roman Jakobson beschäftigt,¹¹⁰ überwindet er nicht, dafür verlegt er sich ganz auf die suggestive Macht paradigmatischer Exotik.¹¹¹

Freilich arbeitet solcher Einzelwortgebrauch nicht nur gegen syntaktischen, sondern auch gegen sozialen Zusammenhang. Die Wortmacht, die der Erzähler in der Amraser »Schwarzen Küche« (S. 22) zusammenbraut und in Aldrans ausübt, ist dunkle Magie, insofern ihr Effekt unter den Adressaten der agrammatischen Begriffsfolge nur Verstörung ist, die ihm die Holzfäller endgültig entfremdet.¹¹² Darin liegt der wesentliche Unterschied gegenüber Wittgensteins Hoffnung, das wirksame Wort oder zumindest der epiphanische Satz könne einen erlösenden Effekt entfalten: Während das

¹⁰⁸ Kurzzeitig erfährt er sich auch in diesen Handlungen, von denen er dem Onkel brieflich berichtet, als selbstwirksam: »ich mache mir alles selbst; durch die Handarbeit komme ich *einfach* zu mir zurück, auf einmal verstehen mich meine Gedanken ... Mein Essen, meine Kleider, alles ist meine Sache ...« (S. 76).

¹⁰⁹ Wolfgang Maier, »Die Abstraktion vor ihrem Hintergrund gesehen«, in: Botond (Hg.), *Über Thomas Bernhard*, S. 11-23, hier: S. 21. Vgl. *Das Kalkwerk*, dessen Protagonist Konrad seine Frau mit Hörexperimenten quält und dabei das Verhältnis von Einzelwort und Satz sowie das Phantasma des Zusammenhangs reflektiert: »Einfacher sei, mit kurzen Sätzen zu experimentieren, soll er gesagt haben, am einfachsten mit für sich stehenden Wörtern, am allereinfachsten nur mit Vokabeln. Komplizierter, anstrengender, also vor allem für sie, seine Frau, ermüdender, mit langen, längsten, sogenannten vielfachen Schachtelsätzen, mit welchen zu experimentieren ihm allerdings das größte Vergnügen mache. Mit dem Satz zum Beispiel: *die Zusammenhänge, die, wie du weißt, mit dem Zusammenhang nichts zu tun haben, aber die doch auf das empfindlichste mit den Zusammenhängen des Zusammenhangs, der mit dem Zusammenhang nichts zu tun habe, zusammenhängen* und so fort.« Thomas Bernhard, »Das Kalkwerk«, in: ders., *Die Romane*, S. 431-608, hier: S. 506; kursiv im Orig.

¹¹⁰ Vgl. Roman Jakobson, »Zwei Seiten der Sprache und zwei Typen aphatischer Störungen«, in: ders., *Aufsätze zur Linguistik und Poetik*, München 1974, S. 117-141.

¹¹¹ Jens Tismar erkennt in dieser Gestaltung des epischen Texts ein lyrisches Potential: »Die lyrische Einheit unterläuft das rational logische Prinzip der syntaktischen Ordnung.« Jens Tismar, »Thomas Bernhards Erzählerfiguren«, in: Botond (Hg.), *Über Thomas Bernhard*, S. 68-77, hier: S. 72.

¹¹² Wobei sich die magische Virulenz der Wörter auch in ihrem Ansteckungspotential manifestiert; K. berichtet über die »im Schlaf sprechenden, Frauennamen rufenden, Werkzeugnamen, Baumnamen, Namen von Kindern, Bezeichnungen von Kleidungsstücken und Leder, in Anzüglichkeiten träumenden Holzfäller«. (S. 95).

Apotropäum im *Tractatus* am Textanfang steht und dem Satzzerfall vorausgeht, stellt es bei Bernhard das Produkt der Zersetzung da – die fragmentierten Formeln eines allein überdauernden Protagonisten.

K.s Leidenschaft für geographische, geistes- und naturwissenschaftliche Lexeme verselbstständigt sich nach einem kurzen Stadium der Wortbeherrschung und endet in einem antikommunikativen, aber auch magisch nicht mehr wirksamen Listenfuror. Die als isolierte potenten Ausdrücke ballen sich zu assoziativen Wortkörpern zusammen, unter deren lautlicher Last der Erzähler gleichsam begraben wird; so schreibt er über seine wissenschaftliche Betätigung:

Wie sich in ihr und aus ihr und in mir, die vielen, die Tausende, aber Tausende von Bezeichnungen, *Betäubungen* immerfort *für sich* verändern, wie aus den Einen (oft recht verwahrlosten) die Anderen geworden sind, wieder Andere ... die ununterbrochenen Tradescantia, Bellevalia, Oenthera und Drosophila ... Crepis capillaris, Epilobium ... Colchicin, Datura stramonium, Citrus maximus ... die von mir nachgewiesene Halbchromatidtranslokation ... Rückmutation und Letalmutation ... und jetzt nur mehr Araucaria, Podocarpus, Ginkgo, Oxalis, Myrtillus und Calluna, die Querceto-Fagetea, die Beteleto-Pinetea, die Alnetea glutinosae ... Primär- und Sekundärtypen ... Tertiärtypen ... die baumlose Tundrazeit, Hochglazial, Spätglazial, Sub borealikum ... (S. 95f)¹¹³

¹¹³ Wiener schreibt in der etwa zeitgleich (1962-1967) mit Amras entstandenen *verbesserung von mitteleuropa, roman* über die Wirkung der »sex-servomoduln« seines sog. bio-adapters: »der patient wälzt sich in phallen, brüsten, vaginen, aufgestachelt durch yohimbin, testoviron, mönchspfeffer, seerosenabsud, kampfer, lupulin, natriumbromid, kantharidin, colorines vom zompantlibaum ... preludin, amphetamine steigern seine vorlust ... nupercainalpräparate verzögern, amyl-nitrit verlängert, chloräthyl, stickoxydul verstärkt seine orgasmen ... stromstöße in seine schleimhäute machen seine lüste zum delir! die welt besteht aus drauci und pathici.« Wiener, *die verbesserung von mitteleuropa, roman*, S. CLXXI. Zehn Jahre nach Amras lautet ein Absatz in Artmanns Aufzählungstext *Rundum und innen*: »Rowena, die auf einen vorwurf antwortet, der schemen der fledermaus, ein glas wein im abendrot, die zweite grille, das cello, die gelbliche blüte der sophora japonica, das delphinum conolidia und das champagnerglas, die welken wege der tabakswölkchen, der abendstern, das sich hinwegheben eines schleiers.« Artmann, *Unter der Bedeckung eines Hutes*, S. 133; kursiv im Orig.

Die enzyklopädische Textform ergreift von K.s Erzählung Besitz.¹¹⁴ In der Wiedergabe von Fremdwortcorpora, die »Linearität und Narration [...] fragmentieren«,¹¹⁵ schafft sich der Protagonist ein prekäres Refugium; zwei Abschiedsbriefe später bricht er den Bericht mit der Andeutung seiner Einweisung ab. Die Psychiatrie als letzter Ort für Jakobsons Aphasiker triumphiert über den Erzähler einer zerstörten Geschichte. Damit gibt *Amras* implizit Auskunft über das Machtverhältnis zwischen Kontinuität und Assoziation und findet ein Motiv für die institutionalisierten Ausschlussverfahren, mit denen paradigmatische Persistenz im Erzähltext konfrontiert wird.

¹¹⁴ Im Vergleich zur assoziativen Unordnung von K.s Wortreihung präsentiert Konrad im *Kalkwerk* eine wenn nicht streng alphabetische, so doch zumindest anaphorische Folge der enzyklopädischen »Empfindlichkeitswörter«, deren Wirkung auf seine Frau er erforscht: »Er werde ihr aus der Ostecke ihres Zimmers Wörter mit U zurufen. Ural, Urämie, Urteil, Urfahr, Unrecht, Ungeheuer, Unzucht, Unendlichkeit, Ununterbrochen, Uruguay, Uriel etcetera. Dann Wörter mit Ö. Ökonomie, Oetker, Öre, Ör, Öl, Ödem, Öblarn etcetera. Dann Wörter mit Ka. Kastanie, Karte, Karthum, Karfreitag, Katastrophe, Katafalk, Kabbala, Kakanien, Kabul, Katharsis, Katarakte et cetera. Dann Wörter mit Es. Esterel, Esther, Estragon, Eskudos, España, Eskimo etcetera. Dann Wörter mit Al. Albanien, Alba, Alarcón, Alhambra, Algebra, Alkalisch, Almira, Alm et cetera. Dann Wörter mit Is. Island, Istrien, Ismail, Istanbul, Islam etcetera.« Thomas Bernhard, *Das Kalkwerk*, S. 512. Selbst da, wo sich die Worte an seine Frau vorgeblich auf die Methodik des Experiments beziehen, betreibt Konrad die Bildung von *Corpus*-artigen Paradigmen, deren Elemente keine semantische oder syntaktische Funktion mehr erfüllen: »Über den genauen Unterschied zwischen Horchen und Hören rede er, er mache ihr zuerst Horchen, dann Hören klar, Zuhören, Zuhorchen, Aufhorchen, Abhorchen, dann Überhören, Mithören und so fort. Abhören, Aufhören, Anhören, plötzlich sage er zu ihr mehrere Male das Wort weghören. Hinhören, sage er.« Ebd., S. 512f.

¹¹⁵ Klenner, *Ektopia*, S. 65.

