



DOROTA SOŚNICKA, IZABELA LISIECKA
Uniwersytet Szczeciński, Wydział Filologiczny

„HAUSIERER IM INTERIEUR“: AUSSENSEITERFIGUREN IN HERMANN BURGERS ERZÄHLUNGEN

Abstrakt

Hermann Burger, ein virtuoser ‚Sprachartist‘, der in seiner Prosa in schwindelerregenden, von allerlei Fremdwörtern und Neologismen strotzenden, labyrinthischen Riesensätzen die existenziellen Nöte sonderbarer Exzentriker beschreibt, gilt als einer der originellsten und kontroversesten Schriftsteller der Deutschschweizer Gegenwartsliteratur. Der Beitrag konzentriert sich auf ausgewählte Erzählungen Burgers und charakterisiert ihre Protagonisten, die entweder als geistig oder körperlich behinderte, oder aber als hochbegabte, schrullenhafte Außenseiter auftreten und in orgiastischen Worttiraden von ihrer Existenz berichten. Ihre Versuche, die sie von der Außenwelt trennende Barriere zu überwinden, scheitern, was schließlich zu ihrem psychischen oder physischen Tod führt. Berücksichtigt werden bei der Analyse zugleich die sprachlich-stilistischen Besonderheiten sowie einige autobiographische Elemente der Prosa Hermann Burgers, der wie seine Protagonisten an seinem psychischen Leiden zugrunde gegangen ist, so dass er sich 1989 für den Tod von eigener Hand entschieden hat.

Schlüsselwörter

Hermann Burger, Deutschschweizer Gegenwartsliteratur, Figurengestaltung, Exzentriker, Kunst

‘PEDDLERS INDOORS’: OUTSIDER FIGURES IN THE STORIES OF HERMANN BURGER

Abstract

Hermann Burger, a consummate ‘artist with language’, chronicles the existential troubles of strange eccentrics in dizzyingly, labyrinthine lengthy sentences which are crammed with foreign words and neologisms. Burger is considered to be one of the most original and most controversial writers in

contemporary German-Swiss literature. This essay focuses on selected stories of Burger and characterises their protagonists, who are either mentally or physically handicapped or else highly gifted and cranky and who tell of their lives in orgiastic verbal tirades. Their attempts to overcome the barriers separating them from the external world fail and this eventually leads to their mental or physical death. This analysis emphasises both the linguistic and stylistic peculiarities of Hermann Burger's prose as well as certain autobiographical elements in it. Burger was overcome by own mental suffering to the extent that in 1989 he took his own life.

/Translated by Malcolm Pender/

Keywords

Hermann Burger, Contemporary German-Swiss Literature, Characterisation, Eccentrics, Art

'WEWNĘTRZNI DOMOKRĄŻCY': POSTACI OUTSIDERÓW W OPOWIADANIACH HERMANNA BURGERA

Abstrakt

Hermann Burger, 'wirtuoz języka', który – tworząc karkołomne zdania skrzące się mnóstwem obco brzmiących pojęć fachowych i neologizmów – opisywał w swej prozie egzystencjalne cierpienia osobliwych ekscentryków, uznawany jest za jednego z najbardziej oryginalnych i kontrowersyjnych pisarzy niemieckojęzycznej literatury szwajcarskiej. Artykuł koncentruje się na kilku wybranych opowiadaniach Burgera, charakteryzując ich protagonistów, którzy jako psychicznie lub fizycznie niepełnosprawni, albo też jako niezwykle uzdolnieni, lecz zdziwaczali outsiderzy opisują swą egzystencję w orgiastycznych tyradach słownych. Wszelkie próby przełamania bariery dzielącej ich od innych ludzi są jednak z góry skazane na porażkę, co w końcu prowadzi do ich fizycznej bądź duchowej śmierci. Oprócz charakterystyki tych postaci analiza uwzględnia także językowo-stylistyczną specyfikę oraz niektóre elementy autobiograficzne prozy Hermana Burgera, który – podobnie jak jego protagoniści – wskutek własnych cierpień doszedł do kresu, decydując się w 1989 roku na śmierć z własnej ręki.

Słowa kluczowe

Hermann Burger, współczesna niemieckojęzyczna literatura szwajcarska, charakterystyka postaci, ekscentrycy, sztuka

[Ich] bin [...] doch in der Tarnrede geübt
 und nicht im Enthüllen, Bekennen, Beichten [...].
 Meine Devise kann jedoch nur heißen:
 perire et delectare.

Hermann Burger: *Diabelli, Prestidigitateur*¹

Hermann Burger (1942–1989), ein literarischer Einzelgänger, dessen Werke nicht nur in der literarischen Szene der deutschen Schweiz für viel Aufsehen sorgten, gilt als einer der faszinierendsten und eigenständigsten Schriftsteller der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Sein Schaffen umfasst Gedichte, die in den Bänden *Rauchsignale* (1967) und *Kirchberger Idyllen* (1980) herausgegeben wurden, kurze Prosastücke und Erzählungen, versammelt u. a. in den Bänden *Bork* (1970), *Diabelli* (1979) und *Blankenburg* (1986), die auf eine eigenwillige Weise an C. F. Meyers berühmte Novelle anknüpfende Erzählung *Der Schuss auf die Kanzel* (1988) sowie die 1985 mit dem Ingeborg-Bachmann-Preis ausgezeichnete Erzählung *Die Wasserfinsternis von Badgastein* (1985). Die größte Anerkennung fand er jedoch dank seiner Romane: des ersten – *Schilten* (1976) –, der ihn der Öffentlichkeit bekannt machte, und der späteren – *Die Künstliche Mutter* (1982) und *Brenner* (1989), die seine Position in der Literaturszene bestätigt haben. Hinzu kommen Essays und Rezensionen, die Burger jedoch nicht als Literaturkritiker, vielmehr als Germanist² und „Literatur-Vermittler“³ verfasste, sowie sein wohl ungewöhnlichstes Werk – *Tractatus logico-suicidalis. Über die Selbsttötung* (1988), eine stark intertextuell geprägte Sammlung von „1046 Mortologismen“⁴, d. h. von verschiedenen Aphorismen

¹ Hermann Burger, „Diabelli, Prestidigitateur. Eine Abschiedsvolte für Baron Kesselring“, in: Hermann Burger, *Werke in acht Bänden*, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. 2: *Erzählungen I* (München: Nagel & Kimche, 2014), 209. Im Folgenden zitiert als DP mit Seitenangabe.

² Nach dem Studium der Architektur und dann der Germanistik und Kunstgeschichte an der Universität Zürich promovierte Burger 1973 bei Emil Staiger mit einer Arbeit über Paul Celan. Nach der Habilitation 1974 mit einer Studie zur Schweizer Gegenwartsliteratur war er eine Zeitlang Privatdozent für Neuere Deutsche Literatur an der ETH Zürich, zugleich war er als Publizist und Feuilletonredakteur tätig.

³ Monika Großpietsch, *Zwischen Arena und Totenacker. Kunst und Selbstverlust im Leben und Werk Hermann Burgers* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 1994), 42.

⁴ Hermann Burger, „Tractatus logico-suicidalis“, in: Hermann Burger, *Werke in acht Bänden*, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. 8: *Poetik & Traktat* (München: Nagel & Kimche, 2014), 162. Bereits mit dem Titel seines Werkes, aber ebenso mit dessen Form, knüpfte Burger an den berühmten *Tractatus logico-philosophicus* von Ludwig Wittgenstein an, doch ist sein *Tractatus* kein philosophisches Werk, sondern eine Art literarische Wanderung durch eine Vielzahl von philosophischen, wissenschaftlichen und literarischen Texten zum Thema Krankheit, Suizid und Tod, aus denen er reichlich schöpft. Die wichtigste Folie seines Textes, mit der er allerdings recht willkürlich umgeht, bildet der berühmte Essay von Jean Améry *Hand an sich legen. Diskurs über den Freitod* (1976), ein ganz besonderer philosophischer Traktat

und Sentenzen über Krankheit und Depression, Suizid und Tod, die – wenn auch auf eine recht verspielte Art und Weise – ein Jahr zuvor den Freitod des Autors ankündigten.⁵ Zum 25. Todestag des Schriftstellers erschien 2014 eine Werkausgabe in acht Bänden⁶, die nicht nur seine literarischen, essayistischen und publizistischen Arbeiten versammelt, sondern zugleich dank den Nachworten von Dieter Bachmann, Harald Hartung, Ulrich Horstmann, Remo H. Largo, Beatrice von Matt, Ruth Schweikert, Kaspar Villiger und Karl Wagner einen vertieften Einblick in Burgers schillerndes, ebenso faszinierendes wie skurriles, witziges wie obsessives Werk erlaubt, wobei mehrere dieser Nachworte auch persönliche Erinnerungen an den Schriftsteller enthalten.

Schon zu seinen Lebzeiten wurde Hermann Burger im Rahmen der Deutschschweizer Gegenwartsliteratur zu den sog. ‚Sprachartisten‘⁷ gezählt, die in ihren Texten die sprachliche Gestaltung zum dominierenden Sinn ihres Erzählens erklärten und mit ihren überraschenden Sprachexperimenten, gekoppelt mit weitausgebauter Intertextualität, einen unreflektierten Umgang mit der Sprache zu unterminieren suchten. Burgers Antipathie der lakonischen

über den Menschen an der Grenze zwischen Leben und Tod, über seine Entfremdung und seinen Hass gegenüber der ihm fremd gewordenen Gesellschaft, den Améry als einen Appell an diese Gesellschaft formulierte, als eine Forderung nach absoluter individueller Freiheit – nach der Freiheit, auch über den eigenen Tod zu entscheiden. Dieser Gedanke steht auch im Zentrum des *Tractatus logico-suicidalis* von Burger.

⁵ Einen großen Einfluss auf Burgers Schaffen hatte seine Kindheit – sowohl die reale, die jedem Anschein nach mit dem von der Soziologin Katharina Rutschky 1977 eingeführten und von Alice Miller weiter ausgearbeiteten Begriff ‚schwarze Pädagogik‘ umschrieben werden könnte, als auch die von ihm selbst kreierte. Insbesondere in seinen letzten Lebensjahren setzte Burger das Publikum gern in Verwirrung, indem er allerlei Fehlmeldungen über sich selbst veröffentlichte. Die traumatischen Erlebnisse in der Kindheit führten bei ihm zu Bauch- und Unterleibschmerzen, die psychosomatisch begründet waren und sich in „schmerzhaften Penis spasmen und Anfällen von Impotenz“ (Großpietsch, *Zwischen Arena und Totenacker*, 45) äußerten. Dies zog eine Medikamentensucht nach sich und die Notwendigkeit, sich psychotherapeutischen Behandlungen zu unterziehen, trotzdem aber verschlechterte sich der Gesundheitszustand Burgers dermaßen, dass er wiederholt unter manischen Phasen gelitten hat, die sich durch eine besondere literarische Fruchtbarkeit, aber auch durch übermäßiges Geldausgeben und Überempfindlichkeit auszeichneten. Diesen manischen Phasen folgten jedoch auch immer schwere Depressionen, was schließlich dazu führte, dass der Schriftsteller am 28. Februar 1989 den bereits ein Jahr zuvor mit seinem *Tractatus logico-suicidalis* angekündigten Freitod durch eine Überdosis Schlaftabletten wählte. Die Zusammenhänge zwischen Burgers Leben und Schaffen, insbesondere sein höchst problematisches Verhältnis zu seiner Mutter, dem er den deutlichsten Ausdruck im Roman *Die Künstliche Mutter* verliehen hat, wurden in mehreren Arbeiten ausführlich analysiert, so u. a. von Monika Großpietsch (*Zwischen Arena und Totenacker*, 1994), Claudia Storz (*Burgers Kindheiten. Eine Annäherung an Hermann Burger*, 1996), Christian Schön (*Hermann Burger: Schreiben als Therapie*, 1997) und Tobias Warnecke (*Literarische Gestaltung affektiver Störungen im Werk von Hermann Burger*, 2007) oder auch von Peter André Bloch (*Hermann Burger: Familie und/oder Künstlertum*, 2010).

⁶ Hermann Burger, *Werke in acht Bänden*, hrsg. v. Simon Zumsteg (München: Nagel & Kimche, 2014).

⁷ Zu den Sprachartisten der Deutschschweizer Gegenwartsliteratur vgl. Dorothea Sośnicka, *Den Rhythmus der Zeit einfangen. Erzählexperimente in der Deutschschweizer Gegenwartsliteratur unter besonderer Berücksichtigung der Werke von Otto F. Walter, Gerold Späth und Zsuzsanna Gahse* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008), 97–117.

Sprache gegenüber führte in seinen Werken zum Gebrauch einer Vielzahl von Neologismen und Helvetismen, Fremd- und Fachwörtern sowie zur Bildung riesiger Schachtel- und Labyrinthsätze, was samt dem ironisch-bitter-humoristischen Umgang mit dem Tod als dominierendem Thema den eigenartigen Stil dieses Autors kennzeichnet. Die Wurzeln seiner Experimente mit der Form der Sätze und der Bedeutung der Wörter sollten dabei bis in seine Kindheit zurückreichen, obwohl sie damals noch ein Kinderspiel waren, das von dem künftigen Schriftsteller und seinen Schulkameraden „Entnamsen“⁸ genannt wurde. Das Spiel bestand darin, dass man ein Wort so lange wiederholte, bis seine Bedeutung und der Bezug zur Realität sich völlig verwischten, womit gewissermaßen die These Ferdinand de Saussures' von der Arbitrarität der sprachlichen Zeichen in dessen strukturalistischem Sprachmodell bestätigt werden konnte.⁹ Während des Studiums setzte Burger seine Sprachübungen fort: Da er bei dem Vorhaben, Schriftsteller zu werden, zunehmend das Gefühl hatte, „keine adäquate Sprache für einen bestimmten Inhalt zu haben“¹⁰, begann er viel bewusster mit der eigenen Sprache zu üben. Auf die Idee solcher Übungen kam er, wie er später darüber in seiner Frankfurter Poetik-Vorlesung *Die allmähliche Verfertigung der Idee beim Schreiben* selber berichtete, bei der Lektüre der *Blechtrommel* von Günter Grass:

Als ich die *Blechtrommel* las, ging ich dazu über, ganze Perioden abzuschreiben, indem ich das Grasssche Satzschema übernahm und mit eigenen Ausdrücken füllte. [...] Dasselbe machte ich mit Texten von Musil, Broch, Kafka und Thomas Mann. Ich imitierte eine Ausbildungsphase der Maler und kopierte im Museum. Blattweise legte ich ganze Wortfelder an: blassrot, blutrot, bordeauxrot, zinnoberrot, erdbeerrot, erikarot usw. Ich gebärdete mich, in der Rückschau komisch anzusehen, wie einer, der für den springenden Funken bereit sein will, indem er täglich „sich ausdrücken“ trainiert.¹¹

⁸ Burger: *Verfremdung zur Kenntlichkeit*, 7.

⁹ Dieses Spiel thematisierte Burger übrigens im Roman *Schilten*, dessen Protagonist – der Lehrer Armin Schildknecht – sich eine Methode zur Erschütterung der Sprachgewissheit seiner Schüler ausdenkt und diese Methode wie folgt beschreibt: „Die Sprachschule ist immer eine fehlerhafte Korrektur des gesunden Sprachverständes. Um ihn walten zu lassen, muss man den Schülern aber zuerst die Wörter austreiben. Meine Sprach-Entziehungskur besteht denn auch im Wesentlichen in einer semantischen Schock-Therapie. Wir buchstabieren die Wörter so lange vor uns hin, bis sie ihren Sinn verlieren. Hundertmal B-r-u-n-n-e-n, dann die Frage: Warum nicht Brinnen? Erst wenn man begriffen hat, dass die Beziehung zwischen dem Zeichen und dem Bezeichneten eine willkürliche, absolut beliebige ist, kann man auch etwas absolut Beliebiges mit den Wörtern ausdrücken. Entnamsen nennen wir diese Übung. Alles entnamsen und neu benamsen, das ist Spracherziehung.“ (Hermann Burger, „Schilten. Schulbericht zuhanden der Inspektorenkonferenz. Roman“, in: Hermann Burger, *Werke in acht Bänden*, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. 4: *Romane I* (München: Nagel & Kimche, 2014), 228.)

¹⁰ Hermann Burger, „Die allmähliche Verfertigung der Idee beim Schreiben. Frankfurter Poetik-Vorlesung“, in: Hermann Burger, *Werke in acht Bänden*, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. 8: *Poetik & Traktat* (München: Nagel & Kimche 2014), 74.

¹¹ Ebd., 74–75. Nicht zufällig berief sich hier Burger auf die Übungen angehender Maler, weil er auch selber ursprünglich Maler werden wollte. Vgl. dazu ebd., 69–70.

Äußerst wichtig für sein Schreiben war zugleich der Einfluss seines „Prosalehrers“¹² Thomas Bernhard, den Beatrice von Matt den „Geburtshelfer“ der Rollenprosa Hermann Burgers nennt, weil er ihm insbesondere darin „geholfen haben [musste], für seine eigentliche Figur, den Exzentriker, innerhalb eines Plots den richtigen Platz zu finden“¹³.

Für diese zentrale Figur des Exzentrikers, der in Burgers Prosa in verschiedenen Varianten auftritt – sei es als ein in der Sprache verlorener Büchernarr, als tauber Orchesterdiener, als Zauberer, der nahe daran ist, sich selbst wegzuzaubern, oder als Nachtportier, der den Selbstmord des Kurortswasserfalls entdeckt –, schuf der Autor in Anlehnung an reale Örtlichkeiten auch immer eine seltsame Mikrowelt mit jeweils eigener, üppig ausgestatteter und detailversessenen inventarisierten Staffage. Doch gerade diese Überpräzision und übertriebene Genauigkeit enthebt paradoxerweise Burgers Orte der regionalen Identität und überführt sie ins Ortlose, so dass sie im Endeffekt „zum schreienden Modell menschlicher Verlassenheit“¹⁴ werden. Obwohl also Zygmunt Mielczarek, der im Hinblick auf die Texte des Schweizer Schriftstellers eine große „Nähe zu Wirklichkeit und menschlicher Existenz“¹⁵ diagnostiziert, durchaus zuzustimmen ist, muss zugleich betont werden, dass es nie Burgers Absicht war, die Realität als solche zu beschreiben, sondern vielmehr eine künstliche Nebenrealität zu schaffen, einen – wie er dies selber nannte – „Kombinierte[n] Hyperrealismus/Surrealismus“¹⁶, weil es – wie er betonte – für „den Schriftsteller nichts Irrealeres und Irreres als die Welt der vollendeten Tatsachen“ gebe. In seinen Werken wird dementsprechend die Realität lediglich „beliehen“¹⁷ – mit dem Zweck, „das Unwahrscheinliche und das Reale zur Nachbarschaft“ zu zwingen, wodurch „das eine auf das andere ab[färbt]“¹⁸. Um solche Effekte zu erzielen, hat sich Burger die sog. „Technik der schleifenden Schnitte zwischen Realem und Irrealem, die Verfremdung zur Kenntlichkeit“¹⁸ erarbeitet, die er folgendermaßen erläuterte:

Man soll die Verhältnisse, die der Schriftsteller umstülpt, noch erkennen oder wiedererkennen, aber so, als wäre man vom Teufelsstein aus einmal um die Welt gewandert und kehrte von der Gegenseite

¹² Beatrice von Matt, „Nachwort“, in: Hermann Burger, *Werke in acht Bänden*, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. 2: *Erzählungen I* (München: Nagel & Kimche, 2014), 313.

¹³ Ebd., 314.

¹⁴ Ebd., 322.

¹⁵ Zygmunt Mielczarek, „Wahn, Wirklichkeit und Sprache im Werk Hermann Burgers“, in: *Im Dialog mit der interkulturellen Germanistik*, hrsg. v. Hans-Christoph Graf von Nayhauss, Krzysztof A. Kuczyński (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1993), 413.

¹⁶ Burger, *Verfremdung zur Kenntlichkeit*, 48.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Ebd., 47.

wieder zu ihm zurück. Das ist der Meridian der Kunst, den Paul Celan in seiner Büchner-Rede entwirft. Einen Gegenstand mit Wörtern anpacken, drehen und wenden, bis er ein anderes, sein wahres Gesicht zeigt.¹⁹

Diese „Technik der schleifenden Schnitte“ führt in Burgers Texten zur völligen Verwirrung des Lesers, denn die skurrilsten Ideen werden da so dargeboten, als wären sie durchaus realistisch, während Beschreibungen, die ihn ins Staunen versetzen und die er für die ausgefallensten Phantasien des Autors hält, tatsächlich der Realität entnommen wurden. So hat der Schriftsteller beispielsweise in seinem Erstlingsroman *Schilten* einen Dorfschullehrer kreiert, der in einer an einen Friedhof grenzenden Schule vor leeren Bänken die ‚Todeskunde‘ unterrichtet und uns zugleich informiert, dass die Turnhalle jener Schule bei Begräbnissen als Leichenhalle diene, wodurch die Schüler nach Hause geschickt werden mussten, damit sie die Feierlichkeit nicht störten. So unwahrscheinlich es auch klingen mag, gab es im schweizerischen Schiltwald tatsächlich eine solche Schule, in der Abdankungsfeiern abgehalten wurden.²⁰ Auf der anderen Seite erwähnt jener Dorfschullehrer einen „urchigen Schiltener Dialekt“²¹ mit seiner „Oberschilttaler Spezialität, die sonst nirgends in der schweizerischen Sprachgeographie bezeugt ist, nämlich die konjunktivisch gemeinten Substantiv-Umlaute: ‚de Gäng‘ für einen möglicherweise durchgeführten Gang, ‚de Töd‘ für einen eventuell eintretenden Tod“²². Wie Burger später darüber berichtete, sollten ihn nach der Veröffentlichung des Romans viele Linguisten „allen Ernstes auf diese völlig aus der Luft gegriffene Kuriosität angesprochen haben“²³. Von solchen ‚verkehrten‘, hypernaturalistisch beschriebenen Realitätserscheinungen und Gedankenspielen strotzen aber geradezu die Bücher Hermann Burgers, der dazu bekannte:

Nie bin ich glücklicher, als wenn es mir gelingt, das Verrückte dank vorgetäuschter Recherchen als wirklich und die bare, aus irgendeinem Jahrbuch herauskopierte Realität als verrückt erscheinen zu lassen.²⁴

¹⁹ Ebd.

²⁰ Seinen eigenen Worten zufolge besuchte der Autor einmal einen befreundeten Lehrer aus der Dorfschule in Schiltwald, was der eigentliche Anlass zum Verfassen von *Schilten* war. Vgl. Burger, *Die allmähliche Verfertigung der Idee beim Schreiben*, 83–84.

²¹ Burger, *Schilten*, 226.

²² Ebd., 227.

²³ Burger, *Die allmähliche Verfertigung der Idee beim Schreiben*, 69.

²⁴ Ebd.

Burgers Hyperrealismus kreist dabei meistens um das Thema des Todes herum, der auch seine tiefste Faszination war – die Grundlage seines Schreibens bildete nämlich die Einsicht, dass der Tod das einzig Sichere sei und sich das Leben von diesem Brennpunkt aus entfalte.²⁵ Dementsprechend stellte der Schriftsteller mit *Schiltén* die Frage, was wäre, wenn ein Dorfschullehrer einmal statt Landeskunde Toteskunde unterrichten würde, mit der Erzählung *Diabelli, Prestidigitateur*: was wäre, wenn ein Zauberer sich selbst wegzaubern würde, und mit *Wasserfallfinsternis von Badgastein*: was wäre, wenn einmal ein Wasserfall sich umbringen würde. Und so wie Burgers Gedanken stets um den Tod kreisten – den wirklichen oder den imaginierten, den Freitod oder den Scheintod²⁶ – so haftet seinen Figuren auch immer etwas „Zirkuläres“²⁷ an, denn – wie Beatrice von Matt zutreffend bemerkt – sind sie alle „Getriebene, in sich Rotierende“, die mit ihren schwindelerregenden, stets in sich selbst kreisenden Wortkaskaden ihre eigene Identität verlieren und allmählich sich selbst auslöschen. Burgers Erzählungen präsentieren sich meistens als Rollenprosa – sie sind häufig in der Form von Briefen oder Bittschriften konzipiert, „in denen ein körperlich und geistig leidender Mensch (ein ‚Patientismus‘) Klage führt, ja Anklage erhebt, sich rechtfertigt und Gerechtigkeit sucht“²⁸. Ausgeschlossen bleibt dabei die Möglichkeit eines Dialogs, denn diese Klagenden wenden sich nie an einen gleichgestellten Partner, sondern immer an eine ihnen übergeordnete, anonyme Instanz, und sie tun dies in einer künstlichen Sprache, die ihren existenziellen Schmerz verschleiern soll, die aber den Leser im höchsten Maß befremdet.

Alle Figuren Burgers sind somit Exzentriker, schrullenhafte Käuze, die sich als wortorgastische Gaukler beziehungsweise rebellierende Schreibtäter offenbaren. In seinen früheren Erzählungen werden sie noch von außen von einem sie eher ironisierenden, kühlen Beobachter geschildert, der sie „gleichsam in die Narrenkiste“²⁹ sperrt und sie „bis zu einem gewissen Grad auch neutralisiert“. Doch seit dem Roman *Schiltén* dominiert schon in Burgers Prosa die Innenperspektive, denn seine maniakalischen Außenseiter bedienen sich seitdem

²⁵ Vgl. dazu etwa: Elsbeth Pulver, „Hermann Burger“, in: *Kritisches Lexikon der Gegenwartsliteratur*, hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold (München: edition text + kritik, 48. Nlg., Stand 1.8.1994), 1.

²⁶ Im Roman *Schiltén*, der als ein überdimensionierter Rechenschaftsbericht eines skurrilen und pedantischen Dorfschullehrers an die Schulinspektion konzipiert ist, gibt es dementsprechend neben Exkursen über Instrumentenbau, Turmuhrwerke oder Postreglemente auch ausführliche Informationen über Präparieren und Ausstopfen von Vögeln, über Friedhöfe und Friedhofsbräuche, über Scheintotenwesen oder Verschollenheitsverfahren.

²⁷ Von Matt, „Nachwort“, 318.

²⁸ Elsbeth Pulver, „Als es noch Grenzen gab: Zur Literatur der deutschen Schweiz seit 1970“, in: *Blick auf die Schweiz. Zur Frage der Eigenständigkeit der Schweizer Literatur seit 1970*, hrsg. v. Robert Acker, Marianne Burkhard (Amsterdam: Rodopi, 1987), 23.

²⁹ Von Matt, „Nachwort“, 314.

fast ausschließlich des Ich-Pronomens und richten in ihrer in „unerschöpflicher Rhetorik“³⁰ schwelgenden „Tarnrede“ (DP 209) über die Welt und über sich selbst – und sie alle tun es entsprechend den als Motto des vorliegenden Beitrags angeführten Worten des Prestidigitateurs Grazio Diabelli: „perire et delectare“ (DP 209), also: ‚zugrunde gehen und erfreuen‘, denn dem Autor zufolge kann man als Schreibender der „Tragödie, dass wir weder über den existenziellen Introitus noch über das Exitusgeschehen Bescheid wissen, [...] nur mit Komödien und Grotesken [...] begegnen“³¹. All diese Figuren kann man zwei Gruppen zuordnen, denn entweder sind sie wie die ein Schattendasein fristende Hauptfigur der frühen Erzählung *Bork* konstruiert, so dass sie – mit Elsbeth Pulver gesagt – eine „Bork-Filiation“³² darstellen, oder sie erscheinen als deren Gegenpart, wodurch sie gleichsam die Bezeichnung ‚Meister-Figuren‘ verdienen. Die „Bork-Figuren“³³ – mit ihren trotz allem manchmal überraschenden Einsichten in die finstere Seite der menschlichen Existenz – sind „zum Teil (aber nicht immer) intellektuell unbedarfte, manchmal halb debile Figuren, Zukurzgekommene der Gesellschaft und der Schöpfung; sie verfügen nur über eine rudimentäre – zum mindesten nicht über eine den gesellschaftlichen Normen entsprechende – Sprache“³⁴. Häufig durch körperliche Gebrechen und mangelnde Begabung gezeichnet, erscheinen sie gewissermaßen als ‚dunkle Schatten‘, als die Kehrseite der Meister-Figuren, jener „Bewunderten und Hochbegabten“³⁵, die die Sinnlosigkeit der menschlichen Existenz wiederum in ihren orgiastischen Worttiraden entlarven.

Bork, die Titelgestalt der gleichnamigen Erzählung, die nicht von ungefähr auch dem ganzen ersten Erzählband Hermann Burgers den Titel gegeben hat, ist ein Gelegenheitsarbeiten verrichtender, debiler, schwerhöriger und nur „kauderwelschend“³⁶ in den Bart hinein murmelnder Alkoholiker, der im Elternhaus des Ich-Erzählers den Garten besorgt. Diesem Ich-Erzähler, dessen Vater Borks Vormund ist, ist dieser stets angetrunkene Landstreicher höchst widerwärtig, doch als er nach einem hagelnden Sturmgewitter im Garten Borks Leiche vor-

³⁰ Ebd.

³¹ Hermann Burger, „Ecco! Wie ich im fünften Nebenberuf Amateurmagier wurde“, in: Hermann Burger, *Werke in acht Bänden*, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. 2: *Erzählungen I* (München: Nagel & Kimche, 2014), 281.

³² Elsbeth Pulver, „Lektüren und Erinnerungen“, *Quarto. Zeitschrift des Schweizerischen Literaturarchivs: Hermann Burger* 23 (2007): 36.

³³ Ebd.

³⁴ Ebd., 27.

³⁵ Ebd.

³⁶ Hermann Burger, „Bork“, in: Hermann Burger, *Werke in acht Bänden*, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. 2: *Erzählungen I* (München: Nagel & Kimche, 2014), 96. Im Folgenden zitiert als B mit Seitenangabe.

findet, versucht er mitfühlend, in dessen Inneres Einblick zu gewinnen. Da steht ihm Bork noch einmal auf, „um sich hinzulegen“ (B 103), und er stellt sich dessen letzte Lebensstunde vor: Er sieht, wie Bork das Holz sägend mit diesem schimpft und doch

[...] verstand [es] ihn besser als Menschen, er redete ja die Sprache der Strünke, Wurzeln, Scheiter, der knorrigen Äste, Knebel und Prügel. Jeder Axthieb war ein Wort, jeder Sägeschnitt ein Satz. Und Bork war selber aus Holz, ein Wurzelstrunk mit Armen und Beinen, verwittert und alt, uralte. (B 103–104)

Da weiß der Ich-Erzähler, dass nur der Schnaps Borks „hölzerne[...] Glieder locker“ (B 104) machen konnte, bis „er das Herz im Holz spürte, das knorrige Herz. [...] Das Herz wurde rot im Schnaps und blätterte zu einer Rose auf. Die Rose stach Bork.“ (B 104) Es ‚stach‘ Bork, dass seine Liebe zu den Serviertöchtern, denen er die im Garten gestohlenen Rosen brachte, immer abgelehnt wurde, und es ‚stach‘ ihn auch die kanadische Silberpappel im Garten der Eltern des Ich-Erzählers, die er unbedingt fällen wollte, doch – obwohl sie nach jedem größeren Sturm einzelne Äste verloren hat – blieb sie kerngesund, so dass der Vater es Bork ausdrücklich untersagen musste, sich an der Silberpappel zu vergreifen. Unter dieser Silberpappel hat Bork zuletzt geschlafen und dabei womöglich von ihr geträumt, und unter dieser Silberpappel und von ihren Ästen zugedeckt findet ihn der Ich-Erzähler mit klaffender Wunde an der Stirn. Wie er sich vorstellt, trafen Bork die riesigen „Eiskörner [...] am Kopf, an der Schläfe. Er taumelte zurück, wurde zugehagelt“ (B 106), während sein Wetterhut, der danebenlag, „voller Eiskörner“ war: „es sah aus, als hätte ein Bettler den Himmel um ein Almosen gebeten“ (B 103). Der Ich-Erzähler stellt sich auch die letzten Gedanken Borks vor, und er weiß, dass dieser „nicht in gradlinigen Gedanken“ dachte, „vielmehr so, wie Holz denkt, in Kreisen. In seinen Gedanken kreiste es, bläulich, violett, Gedankenstücke schwammen, Treibholz, Rindenstücke, losgelöst von Bork.“ (B 104) Diese kreisenden Gedanken lassen somit Bork als die Präfiguration der späteren Gestalten Burgers erscheinen; hier bereits hat der Schriftsteller das Grundmuster seiner Figuren geschaffen, denen allen dieses zirkuläre Denken³⁷ eigen ist. Und so folgten dieser Figur viele weitere „Bork-Variationen“³⁸; zu den eindrucklichsten unter ihnen gehören der taube Musikliebhaber August Schramm aus der Erzählung *Der Orchesterdiener. Ein Bewerbungsschreiben* (1977) sowie der rheumatisch geknickte Nachtportier Carlo Schusterfleck aus der Erzählung *Die Wasserfallfinsternis von Badgastein. Ein Hydrotestament in fünf Sätzen* (1985).

³⁷ Vgl. von Matt: „Nachwort“, 318.

³⁸ Pulver: „Lektüren und Erinnerungen“, 37.

August Schramm, die Hauptfigur der Erzählung *Der Orchesterdiener*, bewirbt sich, obwohl er „der taube August“³⁹ genannt wird, um die Stelle des Orchesterdieners bei einer städtischen Philharmonie und verfertigt zu diesem Zweck das im Untertitel genannte, an den Generalmusikdirektor gerichtete „Bewerbungsschreiben“, in dem er darzulegen versucht, dass er trotz seiner musikalischen Behinderung der einzig richtige Kandidat für diese Stelle wäre. Somit verfasst er sein Schreiben keineswegs wie eine übliche Stellenbewerbung, sondern konzentriert sich vielmehr darauf, einerseits eventuelle andere Kandidaten nur als „Störkandidaturen“ (OD 189) auszuweisen und andererseits – trotz der an die Kandidaten für den „verwaisten Posten“ gestellten Forderung des absoluten Gehörs – seine Taubheit als eine bevorzugte Eigenschaft darzustellen. Er motiviert dies dadurch, dass der frühere Orchesterdiener – der „legendär[e] Urfer“ (OD 189) – über ein absolutes Gehör verfügte, was ihn aber „eines verpatzten Decrescendos wegen“ (OD 190) zum Tod gebracht haben sollte; hinzu kommt, dass darunter auch die Atmosphäre während des Konzertes gelitten hätte:

Gerade das absolute Gehör ist nicht, wie in der Ausschreibung vermerkt steht, wenn auch nur unter den Erwünschtheiten, erforderlich für diesen Posten, gerade diese Eigenschaft hat meinen Vorgänger [...] vorzeitig, schlagartig, was ich wörtlich meine, aus dem Musikleben scheiden lassen. Urfers hinterrücks erlittener Schlaganfall habe sich wie ein akustischer Schleier über die Ausführung gelegt, sagen die Holzbläser, sie alle hätten an einer nicht erklärbaren Zugluft gespürt, dass sie den Tod und nicht mehr Urfers Zuverlässigkeit hinter sich hätten. Zugluft, für einen Musiker, während des Konzerts, eine Katastrophe, für die in jedem Fall der Orchesterdiener verantwortlich zu machen ist! (OD 191–192)

Die musikalische Taubheit des Bewerbers sollte auch – seiner Argumentation zufolge – garantieren, dass er seinen Platz in der philharmonischen Hierarchie immer kennen würde: Er gehöre nämlich der „Nachtseite der Kunst“ (OD 195) an, jedoch nicht als Künstler – entsprechend der romantischen Vorstellung von der Nacht als einem Symbol der Kreativität –, sondern als Orchesterdiener – im Sinne, dass seine Tätigkeit unbemerkt bleiben soll. Dabei meint er, jeder Orchesterdiener müsste „sowohl die Ruhe selbst als auch die Gerechtigkeit in Person sein“, was aber seines Erachtens keinesfalls auf den früheren Orchesterdiener zutraf: Urfer sollte nämlich „ein Genie“ (OD 196) der zur Ungerechtigkeit unter den Instrumentalisten führenden Sabotagen gewesen sein. Wegen seiner „Beschlagenheit in der Instrumentenkunde“ hätte er genau gewusst, wie bestimmte Musiker am bittersten zu beleidigen wären, z. B. „wo

³⁹ Hermann Burger, „Der Orchesterdiener. Ein Bewerbungsschreiben“, in: Hermann Burger, *Werke in acht Bänden*, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. 2: *Erzählungen I* (München: Nagel & Kimche, 2014), 193. Im Folgenden zitiert als OD mit Seitenangabe.

man die empfindliche Stelle eines Basstubisten suchen muss“. Darüber hinaus hätte er „den von den Wutausbrüchen der misshandelten Kornettisten und Hornisten total demolierten Bläserbunker völlig verkommen lassen“ (OD 197), was dem Bewerbenden zufolge dadurch verursacht wurde, dass der verstorbene Orchesterdiener „eine Streicher-Seele“ gehabt hätte. Schließlich hätte er auch „das Ambrosiahallensymphonieklangfarbenkolorit“ (OD 199) auf eine recht tückische Weise „zu beeinflussen gewusst“. Indes will Schramm im Gegensatz zu Urfer alle Instrumentalisten gerecht behandeln und „dem Blech zu geben wissen, was des Bleches ist“ (OD 197). Seine Deklaration scheint jedoch bedenklich zu sein, da aus seinem Bewerbungsschreiben hervorgeht, dass sich Schramm weder den Orchestermitgliedern noch dem Dirigenten untergeordnet fühlt. Vielmehr versucht er zu beweisen, dass die Abwesenheit des Orchesterdieners „eine derart elementare Lücke“ (OD 189) darstellt, dass die Philharmonie ohne ihn nicht mehr funktionieren könne. Bezüglich der gewünschten Funktion verwendet somit Schramm Bezeichnungen, die dies entsprechend hervorheben sollen, wie etwa: „der disphonische Brennpunkt“ (OD 189), „des Maestros Gegenstück“ (OD 196) oder „die Schattenleitung des Ensembles“ (OD 199), und er meint sogar, dass die Heftigkeit der dem Dirigenten bereiteten Ovationen ausgerechnet dem Orchesterdiener zu verdanken wäre:

Will ein Dirigissmus zum Beispiel sofort in den Applaus zurück, muss man ihn, auf die Gefahr hin, dass sie reißen, mit aller Gewalt an den Frackschößen zurückhalten: Nur was man der Menge entzieht, aber nicht zu lange darf man es ihr entziehen, macht man ihr auch wieder begehrenswert. Ich übertreibe wahrlich nicht, wenn ich behaupte: Der Dirigent ist in diesem Moment eine hilflose Aberntungspuppe an der behaarten Hand des Orchesterdieners. (OD 203)

Seine „Bewerbungstheorie“ (OD 199) formuliert Schramm daher – auf den Punkt gebracht – wie folgt:

Gerade weil der symphonische Abwart schattenhalb der Tonkunst aufgewachsen und wie Schramm zeitlebens harthörig geblieben ist, scheint er mir partiell dazu verdammt, partiell dazu prädestiniert zu sein, im Bühnenhinterraum, welchen ich als Pufferzone zwischen Kunst und Chaos bezeichnen würde, abzubüßen, was vorne am Verbeugungsgeländer an Galavirtuosität zelebriert, um nicht zu sagen verbrochen wird. Der Orchesterdiener, der Erste, der den Saal betritt, der Letzte, der ihn verlässt, der sowohl am Potentiometer seinen Mann stellt, wie wenn es gilt, Kontrabässe herbeizuschultern, Schramm, Feuerwache, Bühnenmeister, Beleuchter in einer Person, die gute Seele, die, wenn falsches Orchestermaterial ausgeteilt wurde, dafür sorgt, dass die richtigen Noten in einer unsichtbaren Blattstafette herum zirkulieren, er verkörpert die Schattenleitung des Ensembles, er gibt dem Musiker, der, in seinen Part verliebt, die Welt vergisst, Rückhalt, die Gewissheit, dass auch noch hinten bei den Feuerleitern einer da ist, der die Tonschöpfung, welche den Messingtrichtern und Resonanzkörpern entschwebt und von der Muschel, deren Wandelemente er, notabene,

zusammengefügt hat, zugluftundurchlässig, nach vorne gespendet wird, absichert, ein Schwerarbeiter im anthrazitgrauen Leibchen der Straßenteerer, einer, der Lohn erhält, nicht eine Gage bezieht. Und gerade er, für den eine Symphonie wie die Schottische von Felix Mendelssohn-Bartholdy am allerwenigsten aufgeführt wird, ringt wie kein zweiter mit dem Werk, Herr Generalmusikdirektor, denn der Orchesterdiener, von dem die scharfzüngigen Philharmoniker immer behaupten, er sei betrunken während des Intonationsprozederes, er lungere bierschwer hinter dem Gewände in den Gängen herum, sieht sich mit der Kehrseite der Kunst konfrontiert. (OD 199–200)

Der „taube August“ (OD 193), dessen „Gehörschaden [...] ein innerster“ (OD 205) ist, so dass dies von keinem „Arzt bei der sanitärischen Stellenantrittsmusterung [zu] diagnostizieren“ wäre, ist somit nicht wirklich taub, sondern es handelt sich bei seinem Gebrechen vielmehr um einen Mangel an musischer Begabung. Offensichtlich fehlt ihm, der doch ein Liebhaber der Musik ist, am musikalischen Talent⁴⁰, „sofern man unter musikalisch vor allem die Fähigkeit versteht, Töne in Empfindungen und dieselben in mimisch ablesbare Verzückungen umzusetzen“ (OD 193), wie er jenes Talent selber definiert. Er schwärmt zwar von der Musik und verwendet dabei zahlreiche Fachtermini, doch wenn er „von der Musik redet, dann tut er es wie der Blinde, der von der Schönheit der Farben schwärmt“⁴¹. Aufgrund dieses mangelnden Talents, gewissermaßen als ein verhinderter Künstler, gehört er somit „der Kehrseite der Kunst“ (OD 200) an, wie dies auch Elsbeth Pulver entsprechend hervorhebt:

Der Orchesterdiener ist eine der in der Literatur seltenen Erzählungen, die nicht um das Leiden des Künstlers kreist (ein Kardinalthema gerade bei Burger), sondern die mehr oder weniger versteckte Qual dessen evoziert, der aus Mangel an Begabung aus der Kunst verbannt ist.⁴²

In dieser Hinsicht kann man Schramms Versuch, die Funktion des Orchesterdieners zu übernehmen, auf zweierlei Weise interpretieren: Zum einen entspringt er seinem Verlangen, der Welt der Musik anzugehören, auch wenn nur deren ‚Schattenseite‘⁴³, zum anderen ist er Ausdruck von Rachegehrn eines künstlerischen Krüppels an den ‚Auserwählten‘⁴⁴, was daran

⁴⁰ Unwillkürlich stellt sich hier eine (möglicherweise beabsichtigte) Parallele zum *Armen Spielmann* Franz Grillparzers.

⁴¹ Pulver, „Lektüren und Erinnerungen“, 37.

⁴² Ebd.

⁴³ So bekennt Schramm in seinem „Bewerbungsschreiben“: „[...] ich fühle mich zum Orchesterdiener berufen, [...] ich will Musikalien apportieren. Freilich auch immer nur Musikalien, nie Musik! Schramm ist der menschliche Abfall, der auf der rückwärtigen Flohbühne des absoluten Untalents zurückbleibt [...]“ (OD 200–201)

⁴⁴ Darauf macht auch Monika Großpietsch aufmerksam, wenn sie in Bezug auf Schramm die Bezeichnung „gespaltete Identität“ verwendet, worauf Schramms gleichzeitig hervortretende Gefühle der Selbstgefälligkeit und der Minderwertigkeit hinweisen. Vgl. Großpietsch: *Zwischen Arena und Totenacker*, 122.

abzulesen ist, dass er zugleich in seinem „Bewerbungsschreiben“ die Bedeutung des Orchesterdieners in langen Worttiraden hervorzuheben sucht und sich über den Dirigenten und die Musiker stellt. Die knappen Beschreibungen, die Schramms Äußeres betreffen, verstärken nur den Eindruck des Antagonismus zwischen ihm und den Musikern: Seine „kraftstrotzenden Pleuelarmen“ und „behaarte[...] Brust“ (OD 193) werden der „Sekundärbehaarung von Flötisten, Cellisten undsoweiter“ gegenübergestellt. Weder sein stämmiger Körperbau noch sein völlig unmelodisch klingender Name entsprechen somit der üblichen Vorstellung von einem sensiblen Menschen, der der künstlerischen Welt angehört. Sein ziemlich grotesk wirkendes Erscheinungsbild zeigt demzufolge am deutlichsten den Widerspruch „zwischen Kunst und Chaos“ (OD 193), also zwischen der künstlerischen Kreativität und dem „musikalische[n] Hottentotten“ (OD 200), denn – wie er selber sagt – hat „die holde Frau Musica [...] einen Nachtschoß, der Idioten gebiert“; diesem entstammt auch er selbst.

Ähnlich wie August Schramm gehört auch Carlo Schusterfleck, die Hauptfigur der Erzählung *Die Wasserfallfinsternis von Badgastein*, die – von schwärzester „Galle“⁴⁵ ergriffen – ein „Hydrotestament in fünf Sätzen“ (WF 126) verfasst, zu den verkrüppelten ‚Bork-Filiationen‘. Während aber Schramm unter einer eher unsichtbaren, musikalischen Behinderung leidet, ist Schusterflecks Erkrankung – die Morbus Bechterew⁴⁶ – wegen der durch die Krankheit verursachten körperlichen Veränderungen sofort erkennbar. Beide verbindet auch die Liebe zur Musik, denn Schusterfleck erinnert sich an seine „Orchesterdienerverweserzeit an der Zürcher Tonhalle“ (WF 127), also eine von Schramm erträumte Arbeitsstelle, wo Schusterfleck „zu einem Schubertianer hinter und unter der Bühne geworden war und [sich] besonders für das Schicksal der verschollenen Gasteiner Symphonie interessierte“. Um dieser verschollenen Symphonie Schuberts auf die Spur zu kommen und zugleich wegen seines Gebrechens zu den Heilquellen im schweizerischen Kurort Badgastein Zugang zu erlangen, übernimmt dort Schusterfleck die Stelle des Nachtportiers. Doch sein Versuch scheitert, denn dem Nachtportier steht es nicht zu, von der heilenden Kraft der Quellen Gebrauch zu machen. Zwischen Schramm und Schusterfleck zeigen sich somit so viele Parallelen, dass der Nachtportier gewissermaßen als eine Fortsetzung des gescheiterten Orchesterdieners betrachtet werden kann, denn beide führen eine „Schattenexistenz“⁴⁷ und sind „austauschbar“.

⁴⁵ Hermann Burger, „Die Wasserfallfinsternis von Badgastein. Ein Hydrotestament in fünf Sätzen, in: Hermann Burger, *Werke in acht Bänden*, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. 3: *Erzählungen II* (München: Nagel & Kimche, 2014), 130. Im Folgenden zitiert als WF mit Seitenangabe.

⁴⁶ Morbus Bechterew ist eine chronische rheumatische Erkrankung, die zu Schmerzen und Versteifung von Gelenken führt. Vgl. z. B. Morbus Bechterew, in: <http://de.wikipedia.org> (Zugriff 5.12.2015).

⁴⁷ Großpietsch, *Zwischen Arena und Totenacker*, 191.

Schusterflecks Außenseiterposition wird, ähnlich wie bei Schramm, durch seine physische, durch die Bechterewsche Krankheit gebeugte Gestalt betont. Der Morbus beeinflusst sein Leben dermaßen, dass er sich mit ihm völlig identifiziert, indem er sich selbst als „Bechterew im fortgeschrittenen Zustand“ (WF 127) bezeichnet. Seine halb verbeugte Körperhaltung des „Bambuswirbelsäulensäuger[s] von Haus aus“ (WF 127) unterstreicht noch die unterwürfige Einstellung des Nachtportiers den Kurgästen gegenüber und verwandelt ihn in einen perfekten Diener, der als „Habe-die-Ehre-Kakadu“ (WF 129) die spät zurückkehrenden Kurgäste im Foyer des Kurorts empfängt. Er steht also am Ende der Gasteiner Hierarchie, worauf auch seine fast grotesk wirkende Kleidung hinweist: Sein „zerknitterte[r] Kellnerfrack“ (WF 129), die „Gummikothurne [...], welche die Schläge auf die Wirbelsäule dämpfen“, die in die Stirn gedrückte Mütze und der „Krückstock“ (WF 129), mit dem er die „auswendig gewussten Zimmerschlüssel vom Postwabenfächer“ harkt, stehen deutlich im Kontrast zu der „vieuxpruneroten Livree mit den goldenen Reversstromlinien“ (WF 130) des Pförtners, der ihn während des Tages ablöst. Für die Kurgäste ist er nur der „Schuhputzer“ oder ihr „Ausreibfetzen“ (WF 129), der sich um das Wohlfühlen eines Nachtkunden, des „gähnende[n] Treppenfleisch[es]“ kümmern soll. Deshalb kann er nur, von Neid ergriffen, sich tagelang ansehen, wie die Gasteiner Heilquellen von den hypochondrischen Patienten vergeudet werden, „die, in Wirklichkeit kerngesund, vom Wahn angesteckt sind, einer möglichen Spondylarthritis vorbeugen zu müssen“ (WF 134), während ihm, dem wirklich Kranken und Verkrüppelten, der Zugang zu den Heilquellen verweigert bleibt:

[...] die Fledermaus-, die Doktor-, die Chirurgenquelle, alles in allem 4,6 Millionen Liter 43 Grad warmes Radonwasser pro Tag, aber nicht für den Nachtportier Carlo, und dies, dass ich wie ein Schiffbrüchiger auf offener See verdursten sollte, raubte mir vollends den Schlaf, den man jeder Ratte am Tag gönnt [...]. (WF 131)

Das Verbot, das dem Nachtportier bezüglich der Heilquellen erteilt wurde, wird von Schusterfleck als entwürdigend wahrgenommen; es ist auch die Ursache seiner steigenden Feindlichkeit den hypochondrischen Kurgästen gegenüber. Als Zuflucht bleiben ihm Orte, die mit der Kunst verbunden sind: der Wasserfall-Lesesaal des Austria-Hauses, „wo Grillparzers Gedicht ‚Abschied von Gastein‘ an der Wand zu tönen schien“ (WF 131), und der Wasserfall selbst, der Inspiration für Schuberts verschollene Gasteiner Symphonie gewesen sein sollte. Dort verbringt er nicht nur seine Freizeit am Tag, sondern macht auch einen illegalen Rundgang in der Nacht. Während eines solcher Rundgänge, am 31. August, entdeckt Schusterfleck die Katastrophe, die zum Zusammenbruch des Kurorts führen soll, nämlich: den Selbstmord des Wasserfalls. Das Unheil wird von dem Nachtportier wie eine Art Weltuntergang dargestellt:

[...] dieses opake Dämmerdunkel, kein Stern am Himmel, und da, nein, hatte man Worte, horrible dictu, sollte ich doch auf den Buckel fallen, er war versiegt, nassglänzend wie die Finsternis zur sechsten Stunde starrte mir die Maske der zerschundenen Natur entgegen, ein Georiss mitten durch Gastein, als hätte sich die Erde aufgetan, dieses Fremdengezücht zu verschlingen, ich sah nackt wie nie zuvor die Strudeltöpfe, Schmirgelkolke und Felsenschliffe im Zentralgneis, der hier besonders schroffzackig hervortritt, sah den blanken Christuskopf als schwarzgoldbleckenden Pyritschädel, spätige Sturzrinnen und zinkblendene Fräsunden, hier, wo die letzte Gletscherzunge über die Mittereck-Kante gelappt hatte, klappte paläolithisch vorsintflutlich eine Selbstmordschrunde, das Uranpechherz mit einem Stich ins Violette, kein Zweifel, der Wasserfall hatte sich umgebracht [...]. (WF 135–136)

Wie ihm „die Ache“ (WF 137), also jener selbstmordsüchtige Wasserfall, im „Testament“ verkündet, sollen anschließend „aus Protest gegen die hirnwütige Ausbeutung der Gasteiner Therme“ alle anderen Heilquellen versiegen und das Kurortgebiet durch die Radioaktivität verseucht werden, was letztendlich zum Tod aller sich im Kurhotel befindenden Gäste und Angestellten, darunter auch des Nachtportiers, führen wird. Im Moment dieser Entdeckung verändert sich aber die Selbsteinschätzung Schusterflecks – er muss zwar sterben, aber nicht mehr als der „Ausreibfetzen“ (WF 129) der Kurgäste, sondern als Auserwählter, der die Botschaft des Wasserfalls in Form des Hydrotestaments übermitteln soll. Dafür wird ihm das Geheimnis der verschollenen Symphonie Schuberts enthüllt, denn – indem er an der Wand Grillparzers Gedicht „menetekelhaft“ (WF 139) aufflammen sieht – begreift er, dass Schubert nicht „den Wasserfall, die drei Kaskaden vertont“ hatte, sondern „die Stanzen seines Freundes aus dem Sommer 1818“. Im selben Moment erklingen auch die ersten Takte der verschollenen Symphonie – „eine Rosalie, ein Schusterfleck“⁴⁸ (WF 129), was gewissermaßen als verehrende Verewigung des an Morbus Bechterew Leidenden verstanden werden kann. Von Bedeutung scheinen dabei die Zeit der Katastrophe sowie die Tätigkeit Schusterflecks als Nachtportier zu sein, worauf Monika Großpietsch aufmerksam macht:

Bedeutsam ist hier die Nacht und Schusterflecks Tätigkeit als Nachtportier. Neben der romantischen Vorstellung von der Nacht als Stätte des unbürgerlichen, genialischen Chaos und als Symbol für Kreativität bedeutet die Nacht bei Burger auch das Ausgestoßensein aus der Schöpfung.⁴⁹

⁴⁸ Unter der abfälligen Bezeichnung „Rosalie“ bzw. „Schusterfleck“ ist „die ein- oder mehrmalige tonale oder reale (aufsteigende) Sequenzierung eines mehrtaktigen Melodieabschnitts (in der Regel inklusive der Begleitstimmen) um jeweils einen Ton“ zu verstehen. Vgl. Rosalie (Musik), in: <http://de.wikipedia.org> (Zugriff 5.12.2015)

⁴⁹ Großpietsch, *Zwischen Arena und Totenacker*, 193.

Wiederum – wie im *Orchesterdiener* – stellt also Burger in seiner Erzählung eine sich in einem Zwiespalt befindende Figur dar, denn einerseits ist Schusterfleck Nachtportier, der sich am Ende der Gasteiner Hierarchie befindet und als „Habe-die-Ehre-Kakadu“ (WF 129) die Kurgäste bedient, und andererseits ist er Bechterew, der den Selbstmord des Wasserfalls entdeckt und dadurch in die künstlerische Welt – wenn auch nur als Werkzeug des Wasserfalls – eingelassen wird. Dies verdeutlicht noch die Unterschrift unter dem „Nottestament“, das Schusterfleck doppelt signiert, und zwar „als Notschnoj Schwejzar einerseits, als Bechterew andererseits“ (WF 138). Die künstlerische Welt bringt ihm jedoch keine Annäherung zu anderen Menschen, ganz im Gegenteil – die Enthüllung des Geheimnisses der verschollenen Symphonie soll er mit eigenem Leben bezahlen. In diesem Sinne ist die Kunst keine heilende Kraft, sondern eine destruktive und todbringende Gewalt, und Carlo Schusterfleck wird, ähnlich wie August Schramm, mit der „Nachtseite der Kunst“ (OD 195) konfrontiert.

Schusterflecks Entdeckung der verschollenen Symphonie Schuberts kann zugleich als eine Enthüllung der „Hintertür zu seinem eigenen Unbewussten“⁵⁰ verstanden werden. In dieser Hinsicht kann der Selbstmord des Wasserfalls als innere Vorstellung des Nachtportiers betrachtet werden, während die tatsächliche Ursache der Katastrophe viel prosaischer, und zwar als ein Erdbeben zu deuten wäre. Darauf scheinen zwei Passagen dieser Erzählung zu verweisen, und zwar die gleich zu Beginn formulierte Selbstbezeichnung Schusterflecks als Verkörperung „einer nach oben unbegrenzt offenen Richter-Skala“ (WF 126) sowie gegen Ende sein Bericht darüber, dass er hörte, „wie sich unten in der Entrischen Kirche [...] ein Earthquakegrollen löste“ (WF 136). Demzufolge wäre anzunehmen, dass sich Carlo Schusterfleck, ähnlich den anderen ‚Bork-Figuren‘, nicht nur durch seine körperlichen Mängel von der Umgebung unterscheidet, sondern auch durch seinen spezifischen Realitätssinn.

Analog zu den lebensunfähigen, unerfahrenen und naiven ‚Bork-Figuren‘ gibt es in Burgers Prosa eine ganze Reihe der ‚Meister-Figuren‘, die hochbegabte Spezialisten in einem bestimmten Tätigkeitsbereich sind, so dass sie tatsächlich als ‚Meister‘ zu bezeichnen wären. Trotz ihrer Begabung leben jedoch auch diese am Rande der Gesellschaft und sind nicht frei von Mängeln. Ihre Defekte sind jedoch nicht, wie bei den ‚Bork-Filiationen‘, körperlicher Herkunft, sondern sie haben ihren Ursprung im Inneren der Figuren. In dieser Hinsicht kann man sagen, dass diese zwei Arten von Figuren zwei Seiten der Medaille darstellen und sich gegenseitig ergänzen.

Eine der berühmtesten Meister-Figuren Hermann Burgers, die im vorliegenden Beitrag stellvertretend für andere präsentiert werden soll, ist ein Illusionist, der den Namen Grazio

⁵⁰ Ebd., 194.

Diabelli angenommen hat. Dieser schreibt einen Brief an seinen Mäzen Baron Harry Kesselring, in dem er zu erklären versucht, warum er einen Auftritt bei ihm verweigert, zugleich schildert er im Zusammenhang mit der Darstellung seines eigenen Wegs zum Illusionsmeister die Geschichte der Zauberkunst mit ihren besonders glänzenden Nummern⁵¹. Diese Informationen sind jedoch nicht der tatsächliche Inhalt und das Ziel seines Briefes, sondern dieser gibt Diabelli hauptsächlich Anlass zur indirekten Darstellung seines seelischen Zustands – der „Virtuositätsdepression“ (DP 207). In diesem Sinne soll Diabellis Brief als „Wechselspiel von Enthüllung und Verhüllung“⁵², also als „mindestens doppelbödiger Text“ betrachtet werden, bei dem die erste Ebene die Zauberkünstlergeschichte bildet und die zweite, dahinter verborgene, Diabellis Inneres darstellt und für die Schilderung dieser Figur besonders wichtig ist.

Wie aus Diabellis Schilderungen hervorgeht, liegt seiner Depression, dieser seiner „letzte[n] Hokuspokuskrise“ (DP 207), der Mangel an mütterlicher Liebe zugrunde. Der Ursprung dieses Mutterdefizits sei schon bei seiner Geburt zu suchen, als seine Mutter gestorben war. Der Vater wird in dieser Erzählung gar nicht erwähnt, was Monika Großpietsch zufolge Diabelli „als elternloses Kind stilisiert“, das „somit nicht im natürlichen Fundament verwurzelt“⁵³ ist. Ihm wurde also bereits bei seiner Geburt die Familienidentität entnommen, dafür hat er nur ein kaltes Surrogat, nämlich eine Stiefmutter, bekommen, die „dazu angestellt war, [ihn] zu erziehen, nicht, [ihn] zu lieben“ (DP 222). Den absoluten Mangel an gegenseitiger familiärer Beziehung, der mit der Bezeichnung „angestellt“ angedeutet wird, zeigt noch deutlicher die von Diabelli erzählte Episode mit der gestohlenen Orange, die als Kernszene der Erzählung

⁵¹ Wie der Autor berichtete, musste er – um über die Geschichte der Zauberkunst, die größten Illusionisten und ihre Glanznummern Auskunft zu bekommen – selber „den magischen Eid“ ablegen und „in den Magischen Ring“ eintreten, wo er die Tricks eingehend studieren konnte. Der magische Eid zwang ihn aber dazu, die Tricks nicht zu verraten, also „eine Ausdrucksweise [zu] finden, die zwar glaubwürdig das Handwerk eines Prestidigitateurs darstellte, aus der Sicht des Eingeweihten, und doch verschleierte, worum es wirklich ging. Das war gewissermaßen die Umkehrung von Wittgensteins These: ‚Wörter man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen.‘“ (Burger, *Die allmähliche Verfertigung der Idee beim Schreiben*, 111) In dessen Folge erschuf Burger eine Sprache, „in der es wimmelte von Fremdwörtern wie ‚eskamotieren‘, zum Verschwinden bringen, ‚doublieren‘, verdoppeln, ‚palmieren‘, verbergen, ‚Servante‘, Geheintasche in der Jacke, ‚Levitation‘, Schwebeeffekt, ‚Disparition‘, das Verschwinden. Das Fremdwort hatte drei Vorteile, die es zu legitimieren galt. Erstens ist der Fachterminus meistens der präziseste Ausdruck, wenn auch semantisch auf einen Teilbereich eingengt. Zweitens wirkt er typographisch und klingt er lautlich unschön, verunstaltet bis verkrüppelt, verweist so auf das Kretinhafte des Illusionisten. Drittens ist er fremd, das heißt, die Beziehung von ‚signifiant‘ und ‚signifié‘ muss vom Leser mühsam erarbeitet werden, mit Hilfe von Nachschlagewerken. Das Fremdwort tarnt den gemeinten Sachverhalt, er stempelt den Leser zum Laien, genauso wie der Prestidigitateur seine Opfer in die Irre führt.“ (Ebd., 111–112.)

⁵² Monika Schmitz-Emans, „Volten, palmierte Elefanten und Variationen über das Lügnerparadox oder Zwischen wahren und falschem Zauber. Burgers *Diabelli, Prestidigitateur*“, in: Hermann Burger – *Zur zwanzigsten Wiederkehr seines Todestages*, hrsg. v. Magnus Wieland, Simon Zumsteg (Zürich: Edition Voldemeer, 2010), 164–165.

⁵³ Großpietsch: *Zwischen Arena und Totenacker*, 128.

fungiert: Xaver – wie der eigentliche Name von Diabelli lautet – stahl als Kind einem seiner Schulkameraden eine Apfelsine, weil er aus dem Kreis der Kinder, unter die die Frucht verteilt werden sollte, ausgeschlossen wurde. Als der Diebstahl ans Licht kam, wies der Junge die Beschuldigung zurück, indem er behauptete, die Orange von der Mutter bekommen zu haben. Da die Stiefmutter ihn jedoch erziehen und nicht lieben sollte, war sie auch nicht bereit, in dieser heiklen Situation ihrem Stiefsohn zu helfen. Besonders peinlich war dabei dem Kind nicht das Gespenst der unabwendbaren Strafe, sondern das Bewusstsein, dass der Stiefmutter „nicht im Traum einfallen würde, [ihn], dessen Notlage sie telepathisch hätte erfühlen müssen, zu decken“ (DP 222). Da es ihm unmöglich war, eine Ersatzmutter hervorzuzaubern, ‚zauberte‘ er eine zweite Orange hervor, um das Gesicht zu wahren. Diese Vorgehensweise wurde „zum Grundmuster in Diabellis Leben“⁵⁴, denn seitdem versuchte er immer, mit Hilfe der selbsterlernten Zauberkunst sich das Mangelnde zu beschaffen.

Die Neigung zur Mutterdefizitkompensation ist auch in Diabellis Erwachsenenleben deutlich zu sehen, als dieser Mangel in Form vom inneren Zwiespalt zwischen dem „Oberleib und Unterleib“ (DP 241) zum Ausdruck kommt, wobei der Oberleib das Geniale und Zauberkunstvolle und der Unterleib das von der Natur Stammende und das Mütterliche symbolisieren soll.⁵⁵ Diesen inneren Zwiespalt zeigt ausdrücklich seine prestidigitatorische Tätigkeit als „Masturbani“ (DP 237): Schon sein angenommener Name deutet das Natürliche und mit dem Geschlecht Verbundene an, das jedoch gleichzeitig selbstsüchtig bleibt. Seine Glanznummer war damals „der Kaiserschnitt mit der Kreissäge“ (DP 239), was offensichtlich auf Diabellis Geburtstrauma und seinen mit Mutterlosigkeit verbundenen Komplex verweist. In dieser Hinsicht zeigt sich Diabellis Verlangen danach, Zauberkünstler zu sein, als ein Versuch der Verbindung „mit der natürlichen, mütterlichen, ewigweiblichen Basis“⁵⁶. Diesem Zweck dienen auch die leidenschaftslosen Geschlechtsakte mit seiner Assistentin Anastasia, die Diabelli selbst als eine „mechanische[...] Vereinigung zweier Trickautomaten [...], Fickautomaten“ (DP 241) bezeichnet. Das Geburtssimulieren und die mechanischen Geschlechtsakte kompensieren ihm jedoch nicht den Verlust der Mutter. Da „die Mutter nicht einfach durch eine andere zu ersetzen war“ (DP 223), wurde das Mutterdefizit zur „Hypothek“⁵⁷ seines Lebens. Der natürlichen Wurzeln des Lebens beraubt, beschreibt somit Diabelli als den Anfang seines eigentlichen Lebens den Tag seines ersten Besuchs im Zirkus:

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Vgl. ebd., 131.

⁵⁶ Ebd., 131.

⁵⁷ Ebd., 128.

Kaum das Licht der Welt erblickt, nämlich das Scheinwerferlicht der Arena, bekam ich schon zu Gehör, was in mir steckte. Die Folge dieses Urerlebnisses [...] war, dass ich mir innigst [...] ein der Clownharfe möglichst nah verwandtes Instrument wünschte [...].⁵⁸ (DP 243)

Diabellis Wunsch nach der Clownharfe – einer kleinen Konzertina – lässt sich mit dem Wunsch gleichsetzen, immer das Interesse und die Bewunderung der Umgebung hervorzu-rufen, also mit seiner „aus der Einzelkindsituation resultierende[n] Sucht nach Originalität, Andersartigkeit, Einmaligkeit, Unverwechselbarkeit“ (DP 241). Schon als Kind entdeckte er, dass es relativ einfach ist, durch Täuschung und Falschzählen erwünschte Effekte zu erreichen: mit dem Himmel-und-Hölle-Spiel schickte er ohne Mühe alle seine Schulkameraden und Lehrer „in die Hölle“ (DP 212) und erregte dabei großes Aufsehen. In solchen Momenten der Bewunderung wurde Xaver „der Xaverste“ (DP 220) – schon in der Schule gewann also bei ihm das Narzisstische die Oberhand. Je mehr Bewunderung er aber während seiner Auftritte erregte, desto größer wurde das Einsamkeitsgefühl kurz danach. Wie dies Burger selbst bezeichnete: „So sind Diabellis Jugenderinnerungen vom Gefühl begleitet, dass er zwar überall als Wunderkind bestaunt, aber nie richtig geliebt wird.“⁵⁹ Nachdem der Beifall verklungen war, blieb Xaver immer alleine und von anderen Schülern verspottet, so dass er sich bald wie ein „Hausierer auf der falschen Seite, der Hausierer im Interieur“ (DP 213), also ein Außenseiter, fühlte. Das Einsamkeitsgefühl verstärkte noch in ihm den Wunsch, immer im Zentrum zu stehen, was paradoxerweise nur durch die Zauberkunst zu erreichen war. Als kleines Kind besetzte er also stundenlang das Badezimmer, wo er sich selbst mithilfe eines Frisierspiegels in einem zweiten Spiegel „bis ins Unendliche“ (D 220) vervielfachte, als Zauberkünstler setzte er sich mit jedem neuen Zaubertrick eine neue Maske auf, indem er stets einen anderen Decknamen wählte. So wurde Xaver zu Santambrogio, Santambrogio zu Angelo Masturbanni, Masturbanni zu „Wendolin Mondelli alias Graziani alias Grazio Diabelli et cetera“ (DP 210). Seine Kunst, die für ihn die Kompensation der fehlenden Liebe sein sollte, entfernte ihn also immer mehr nicht nur von anderen Menschen, sondern vor allem von seiner eigenen Identität, so dass er schließlich zugeben muss: „Habe illudiert und illudiert und dabei mein Selbst verjuxt [...]“ (DP 210) Den Prozess des Ich-Verlustes verdeutlicht besonders markant der Vergleich seines ersten mit seinem zuletzt angenommenen Decknamen. Santambrogio ist nämlich eine Zusammensetzung von zwei Wörtern:

⁵⁸ Offensichtlich übte Burger nicht nur seine Sprache an der *Blechtrommel*, sondern erschuf auch in seinen Texten allerlei Parallelen zu Grass' Roman, wie etwa diese Beschreibung von Diabellis Geburtsstunde, die ja mehrere Ähnlichkeiten zu Oskars Geburtsstunde und seinem Wunsch, eine Blechtrommel zu bekommen, aufweist.

⁵⁹ Burger, *Die allmähliche Verfertigung der Idee beim Schreiben*, 61.

santo – heilig und ambrosisch – himmlisch, göttlich⁶⁰, während Diabelli eindeutig auf das Teuflische verweist. Obwohl also Diabelli als hochbegabter Künstler nicht zu den ‚Bork-Figuren‘ gehört, befindet er sich ebenfalls auf der „Nachtseite der Kunst“ (OD 195), die ihn zur „Leere eines Automatendaseins“⁶¹ hinführt.

Dieser Zustand ist für Diabelli dermaßen unerträglich, dass er „sich so rasch, so rätselhaft wie möglich in nichts aufzulösen“ wünscht, was übrigens „das Endziel aller Flucht- und Wirbelillusionisten, der geheime Limes ihrer Kunst“ (DP 213–214) sein sollte. Das Verschwinden von der Bühne betrachtet jedoch Diabelli nicht einfach als einen besonders anspruchsvollen und von allen Illusionisten hochbegehrten Trick, sondern als einen zutiefst existenziellen Vorgang. Dies deutet er mit seinem Bericht über den amerikanischen Illusionisten William Ellsworth Robinson an, der sich auf der Bühne für einen Chinesen namens Chung Ling Soo ausgab und dies so überzeugend tat, dass erst nach seinem Tod bekannt wurde, dass er in Wirklichkeit kein Chinese war.⁶² Nur ihm ist es – Diabelli zufolge – wirklich „überzeugend“ (DP 214) gelungen, die „Eigendisparition“ (DP 215) durchzuführen, indem er bei der Vorführung des Kugelfangs tödlich verletzt wurde. Obwohl über den wahren Vorgang dieser „kaltblütigste[n] Entleibung“ (DP 216) bis heute gerätselt wird, kennt Diabelli die Wahrheit:

Wie gesagt, rätselt man am Motiv herum, aber für mich ist es kein Rätsel mehr, seit ich begonnen habe, die schillernde Haut Diabellis abzustreifen: Robinson musste den tödlichen Beweis erbringen, dass er gelebt hatte. (DP 216)

So ist sich Diabelli dessen bewusst, dass auch er selber keine andere Wahl hat. Die Kunst, die ein Überlebensmittel sein sollte, kann ihm paradoxerweise nur den Tod anbieten.

Was Diabelli vorschwebte, führte Hermann Burger zehn Jahre später tatsächlich durch. Nachdem er ein Jahr zuvor mit seinem *Tractatus logico-suicidalis* den eigenen Selbstmord gewissermaßen angekündigt hatte, worauf die Literaturkritik mit größter Empörung reagierte, wählte er am 28. Februar 1989 den Tod durch eine Überdosis Barbiturate. Im *Tractatus*, in dem er unterschiedliche „Mortologismen“⁶³ versammelte, war eine der wichtigsten Identifikationsfiguren seines Erzählers charakteristischerweise der Entfesselungs- und Zauberkünstler Harry Houdini, der bei seinem letzten Auftritt auf der Bühne infolge einer Blinddarmentzündung zusammenbrach und bald danach im Krankenhaus starb. In Anlehnung an seinen

⁶⁰ Vgl. Großpietsch, *Zwischen Arena und Totenacker*, 135.

⁶¹ Ebd., 133.

⁶² Vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Chung_Ling_Soo (Zugriff 5.12.2015).

⁶³ Burger, *Tractatus logico-suicidalis*, 162.

Tod, aber indirekt auch an den Tod des in *Diabelli* genannten Robinson sowie vieler anderer ‚Selbstmord-Künstler‘ formulierte Burger im *Tractatus* u. a. folgende „Mortologismen“:

133 Der Suizidär ist per definitionem ein Artist. Vom Zeitpunkt des Absprungs bis zum Salto mortale arbeitet er ohne Netz. Was ihn vor dem „*échec ultime*“ (siehe Améry, *Hand an sich legen*) noch gehalten hat, die menschlichen Bindungen oder die Beziehung zu einem Therapeuten, ist nach dem Absprung endgültig zerrissen.

[...]

1043 Der Suizid ist eine zum Erbleichen exzessive Handlung.

1044 Ich sterbe, also bin ich.

1045 Was zu beweisen war.

1046 Finis.⁶⁴

So kann der *Tractatus logico-suicidalis*, wie auch in gewissem Sinne schon früher die Erzählung *Diabelli*, *Prestidigitateur*, als die Ankündigung des letzten großen ‚Auftritts‘ des von Zauberstücken faszinierten Hermann Burger betrachtet werden, der ein Tag vor dem Erscheinen seines letzten vollendeten Romans *Brunslieben* sich selbst endgültig von der ‚Bühne‘ ‚weggezaubert‘ hat. Jede der in den nächsten Tagen erscheinenden Rezensionen wurde so zwangsläufig zu einem Nachruf, wobei nichts „Geringeres [...] zur Diskussion [stand] als ‚Burgers Suche nach dem verlorenen Selbst“⁶⁵. Am 8. März, d. h. am Tag seiner Beisetzung, erschien – gemäß der früheren Abmachung mit dem Schriftsteller – im Migros-Magazin „Der Brückenbauer“ die Publikation von Yvonne Böhler *Sich selbst wegzaubern*, mit einer Fotoserie, die Hermann Burger beim Zaubern und bei allmählichem Verschwinden von der Bildfläche vorführt, bis er auf dem letzten Bild nicht mehr da ist.⁶⁶ Wie seine exzentrischen Außenseiterfiguren, darunter Diabelli, der beim Illudieren sein Selbst verjuxt hatte, oder Carlo Schusterfleck, der als „Pionier, Kronzeuge und Kamikaze“ (WF 126) in seinem „Hydrotestament“ über „das Tierquälerische unserer Existenz“ ausführlich berichtete, trat auch der Autor selbst auf die „Nachtseite der Kunst“ (OD 195), indem er noch seine letzte, tödliche ‚Volte‘ vollbrachte, die für viel Aufsehen sorgte und doch die Nachwelt mit tiefer Trauer erfüllte. Dies verdeutlichen nicht nur die Nachworte in der achtbändigen Werkausgabe zum 25. Todestag des Schriftstellers, sondern auch der Band *Salü Hermann*, der zu seinem 20. Todestag erschien und Texte von

⁶⁴ Ebd., S. 190 u. 330.

⁶⁵ Peter Stocker, „Hermann Burgers „*échec ultime*“? Nachtrag zu *Brunslieben* (1989)“, *Schweizer Monatshefte* 72 (1992) 2: 152.

⁶⁶ Vgl. Simon Zumsteg, „Zeittafel zu Burgers Leben und Werk“, in: Hermann Burger, *Werke in acht Bänden*, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. 8: *Poetik & Traktat* (München: Nagel & Kimche, 2014), 362.

wichtigen Deutschschweizer Schriftstellern, Feuilletonisten und Literaturkritikern enthält – „in memoriam Hermann Burger“.

Literatur

- Bloch, Peter André. „Hermann Burger: Familie und/oder Künstlertum“. In: *Familienbilder als Zeitbilder. Erzählte Zeitgeschichten bei Schweizer Autoren vom 18. Jh. bis zur Gegenwart*, hrsg. v. Beatrice Sandberg, 229–251. Berlin: Frank & Timme, 2010.
- Burger, Hermann. „Bork“. In: Hermann Burger, *Werke in acht Bänden*, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. 2: *Erzählungen I*, 91–106. München: Nagel & Kimche, 2014.
- Burger, Hermann. „Der Orchesterdiener. Ein Bewerbungsschreiben“. In: Hermann Burger, *Werke in acht Bänden*, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. 2: *Erzählungen I*, 189–206. München: Nagel & Kimche, 2014.
- Burger, Hermann. „Diabelli, Prestidigitateur. Eine Abschiedsvolte für Baron Kesselring“. In: Hermann Burger, *Werke in acht Bänden*, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. 2: *Erzählungen I*, 207–256. München: Nagel & Kimche, 2014.
- Burger, Hermann. „Die allmähliche Verfertigung der Idee beim Schreiben. Frankfurter Poetik-Vorlesung“. In: Hermann Burger: *Werke in acht Bänden*, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. 8: *Poetik & Traktat*, 65–153. München: Nagel & Kimche, 2014.
- Burger, Hermann. „Die Wasserfallfinsternis von Badgastein. Ein Hydrotestament in fünf Sätzen“. In: Hermann Burger, *Werke in acht Bänden*, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. 3: *Erzählungen II*, 126–141. München: Nagel & Kimche, 2014.
- Burger, Hermann. „Ecco! Wie ich im fünften Nebenberuf Amateurmagier wurde“. In: Hermann Burger: *Werke in acht Bänden*, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. 2: *Erzählungen I*, 277–288. München: Nagel & Kimche, 2014.
- Burger, Hermann. „Schilten. Schulbericht zuhanden der Inspektorenkonferenz. Roman“. In: Hermann Burger, *Werke in acht Bänden*, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. 4: *Romane I*. München: Nagel & Kimche, 2014.
- Burger, Hermann. „Tractatus logico-suicidalis“. In: Hermann Burger, *Werke in acht Bänden*, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. 8: *Poetik & Traktat*, 155–330. München: Nagel & Kimche, 2014.
- Burger, Hermann. „Verfremdung zur Kenntlichkeit. Hölderlin-Preis-Rede“. In: Hermann Burger, *Werke in acht Bänden*, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. 8: *Poetik & Traktat*, 45–53. München: Nagel & Kimche, 2014.
- Burger, Hermann. *Werke in acht Bänden*, hrsg. v. Simon Zumsteg. München: Nagel & Kimche, 2014.
- Großpietsch, Monika. *Zwischen Arena und Totenacker. Kunst und Selbstverlust im Leben und Werk Hermann Burgers*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1994.
- Matt, Beatrice von. „Nachwort“. In: Hermann Burger, *Werke in acht Bänden*, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. 2: *Erzählungen I*, 311–329. München: Nagel & Kimche, 2014.
- Mielczarek, Zygmunt. „Wahn, Wirklichkeit und Sprache im Werk Hermann Burgers“. In: *Im Dialog mit der interkulturellen Germanistik*, hrsg. v. Hans-Christoph Graf von Nayhauss, Krzysztof A. Kuczyński, 413–420. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1993.

- Pulver, Elsbeth. „Als es noch Grenzen gab: Zur Literatur der deutschen Schweiz seit 1970“. In: *Blick auf die Schweiz. Zur Frage der Eigenständigkeit der Schweizer Literatur seit 1970*, hrsg. v. Robert Acker, Marianne Burkhard, 1–42. Amsterdam: Rodopi, 1987. (Amsterdamer Beiträge zur Neueren Germanistik, Bd. 22)
- Pulver, Elsbeth. „Hermann Burger“. In: *Kritisches Lexikon der Gegenwartsliteratur*, hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold. München: edition text + kritik, 48. Nlg., Stand 1.8.1994.
- Pulver, Elsbeth. „Lektüren und Erinnerungen“. *Quarto. Zeitschrift des Schweizerischen Literaturarchivs: Hermann Burger 23* (2007): 33–44.
- Salü, Hermann. *In memoriam Hermann Burger*, hrsg. v. Markus Bundi, Klaus Isele. Eggingen: Isele, 2009.
- Schmitz-Emans, Monika. „Volten, palmierte Elefanten und Variationen über das Lügnerparadox oder Zwischen wahren und falschem Zauber. Burgers *Diabelli, Prestidigitateur*“. In: *Hermann Burger – Zur zwanzigsten Wiederkehr seines Todestages*, hrsg. v. Magnus Wieland, Simon Zumsteg, 163–182. Zürich: Edition Voldemeer, 2010.
- Schön, Christian. *Hermann Burger: Schreiben als Therapie. Eine Studie zu Leben und Werk*. Stuttgart: ibidem, 1997.
- Sośnicka, Dorota. *Den Rhythmus der Zeit einfangen. Erzählexperimente in der Deutschschweizer Gegenwartsliteratur unter besonderer Berücksichtigung der Werke von Otto F. Walter, Gerold Späth und Zsuzsanna Gahse*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008.
- Stocker, Peter. „Hermann Burgers „échéec ultime“? Nachtrag zu „Brunsleben“ (1989). *Schweizer Monatshefte* 72 (1992) 2: 151–157.
- Storz, Claudia. *Burgers Kindheiten. Eine Annäherung an Hermann Burger*. Zürich: Nagel & Kimche, 1996.
- Warnecke, Tobias. *Literarische Gestaltung affektiver Störungen im Werk von Hermann Burger*. Hamburg: Dr. Kovač, 2007.
- Zumsteg, Simon. „Zeittafel zu Burgers Leben und Werk“. In: *Hermann Burger, Werke in acht Bänden*, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. 8: *Poetik & Traktat*, 343–362. München: Nagel & Kimche, 2014.

Dorota SOŚNICKA, Univ.-Prof. Dr. habil., a. o. Professorin für die deutschsprachige Literatur am Institut für Germanistik der Universität Szczecin, Leiterin des Lehrstuhls für Literatur und Kultur Deutschsprachiger Länder. Germanistikstudium und 1998 Promotion an der Adam-Mickiewicz-Universität in Poznań (*Wie handgewobene Teppiche: Die Prosawerke Gerhard Meiers*, Bern [u.a.]: Lang, 1999); 2009 Habilitation an der Universität in Łódź mit der Arbeit *Den Rhythmus der Zeit einfangen: Erzählexperimente in der Deutschschweizer Gegenwartsliteratur unter besonderer Berücksichtigung der Werke von Otto F. Walter, Gerold Späth und Zsuzsanna Gahse* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008). DAAD- und Humboldt-Stipendiatin, Mitglied u. a. der Internationalen Alfred-Döblin-Gesellschaft und der Gesellschaft für Erforschung der Deutschschweizer Literatur. Publikationen zur Erzähltheorie sowie zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, insbesondere zur Literatur der deutschen Schweiz.
Kontakt: dorota.sosnicka@usz.edu.pl

Izabela LISIECKA, M. A., Absolventin der Germanistik an der Universität Szczecin. Unter der Leitung von Univ.-Prof. Dr. habil. Dorota Sośnicka legte sie 2013 ihre Masterarbeit zum Thema „*Perire et delectare*“: *Hermann Burgers Außenseiterfiguren in ausgewählten Prosatexten* vor.
Kontakt: izalisiejcka1@wp.pl

ZITIERNACHWEIS:

Sośnicka, Dorota, Izabela Lisiecka. „Hausierer im Interieur“: Außenseiterfiguren in Hermann Burgers Erzählungen“. *Colloquia Germanica Stetinensia* 25 (2016): 41–65. DOI: 10.18276/cgs.2016.25-03.

