III Hermann Burgers *Schilten* (1976): Wohnen in Sprachmasken der Wirklichkeit

Die bisherigen Überlegungen werden im Folgenden an einem zweiten Text über Architektur weiterentwickelt, am Roman *Schilten. Schulbericht zuhanden der Inspektorenkonferenz,*[1] der ein Jahr nach Bernhards *Korrektur* erschien. Hermann Burgers ersten Roman neben und gegen Thomas Bernhards Werk zu stellen, um ihn als alternative literarische Position im Architekturdiskurs der 70er Jahre zu untersuchen, ist erklärungsbedürftig. Dies liegt erstens an der problematischen Rezeption Burgers und seines Werkes und zweitens am Romantext selbst, der zugegebenermaßen die erwarteten Merkmale eines Architekturromans[2] nicht erfüllt – und wohl gerade deshalb als eine der komplexesten Erzählungen über Architektur in der deutschsprachigen Literatur verstanden werden muss. Im Gegensatz zur Einleitung von *Korrektur* muss darum der hier gewählte Fokus auf die Architektur begründet werden, der vorerst noch ein Desiderat darstellt. Anders als bei der Untersuchung von Bernhards Werk wird deshalb auch explizit die Forschungsliteratur diskutiert, die sich nicht mit der Architekturdarstellung des Schriftstellers befasst. Zum einen also ist Hermann Burgers Status als kanonischer Autor im Gegensatz zu Thomas Bernhards keineswegs gefestigt. Burger steht nicht nur in Bekanntheit und Wirkung seinem österreichischen Kollegen nach, als ›Schweizer Bernhard‹ wurde er bereits zu Lebzeiten[3] und verstärkt noch nach seinem Tod[4] auf ein epigonales Verhältnis zu diesem reduziert. Gera-

---

1 Burger, Hermann: Schilten. Schulbericht zuhanden der Inspektorenkonferenz (1976). Roman. Werke in acht Bänden. Bd. 4. Hg. v. Simon Zumsteg. München 2014. Im Folgenden zitiert mit der Sigle Sch.

2 Freilich hat der Begriff ›Architekturroman‹ bisher nur als vage Gattungsdifferenzierung Verwendung gefunden, vgl. z.B. Tönnesmann, Andreas: Aiolische Klänge oder: Die Strudlhofstiege als Architekturroman. In: Detlef Felken (Hg.): Ein Buch, das mein Leben verändert hat. München 2007. S. 418–420. Es ist denn auch nicht das Ziel dieser Untersuchung, notwendige und hinreichende Bedingungen einer Definition zu finden, zumal ein solches Unterfangen interessante Aspekte an fiktiver Architektur gerade verstellen könnte.

3 Insbesondere in der Rezeption von *Schilten,* vgl. z.B. Bolliger, Bruno: Hermann Burgers erzählerische Redundanz. In: O.A.: Schauplatz als Motiv. Materialien zu Hermann Burgers Roman »Schilten«. Zürich 1977. S. 146–155; hier: S. 149. Hier wird Bernhard zusammen mit Kafka und Broch genannt.

4 Der Vergleich mit Bernhard bot sich in den Nachrufen gerade auch deshalb an, weil Burger kurz nach diesem gestorben ist, vgl. z.B. Hage, Volker: Zum Tod von Hermann Burger: Aus dem Rahmen gefallen. In: Die Zeit 10.3.1989. Online verfügbar: http://www.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

de *weil* die unterstellte Nähe meist als Lob verstanden wurde[5] und Burger seiner Leserschaft den Vergleich mit Bernhard sogar selbst suggeriert hat,[6] wirkt diese Suggestion in seiner Rezeptionsgeschichte bis heute schädlich nach. So verkennt etwa Hajo Steinert die Eigenart von Burgers Schreiben grundsätzlich, wenn er es unter die Todesliteratur in der Nachfolge von Thomas Bernhards *Verstörung* subsumiert.[7] Auch noch in einem Nachwort der neuen Gesamtausgabe von 2014 nennt Beatrice von Matt Thomas Bernhard platterdings Hermann Burgers »Geburtshelfer«[8] und übersieht dabei, dass Burger derlei Einflussbeziehungen und Traditionslinien intratextuell ironisierte und problematisierte, derweil er sie paratextuell verklärte und so zur Identitätsstiftung seines Autormythos verwendete.[9] Wie sich zeigen wird, sind es die fundamentalen Differenzen in den Darstellungsstrategien der beiden Schriftsteller und nicht etwa ihre vergleichbaren Motive, die

---

zeit.de/1989/11/aus-dem-rahmen-gefallen; Stand: 17.2.2016. Reich-Ranicki, Marcel: Artist am Abgrund. Zum Tode des Schriftstellers Hermann Burger. In: Frankfurter Allgmeine Zeitung 3.3.1989.

5 Eine Ausnahme, da nicht wohlwollend, ist der Schriftsteller Franz Böni, der in bester Bernhard-Manier behauptet, Burger hätte in *Schilten* »alles […] Thomas Bernhard gestohlen«. Böni, Franz: Bisons im Winter: ein Reisejournal. O.O. 2011. S. 12.

6 Dazu z.B. die Aussage Burgers, *Verstörung* hätte ihn stark beeindruckt und beeinflusst, vgl. Steinert, Hajo: Das Schreiben über den Tod. Von Thomas Bernhards »Verstörung« zur Erzählprosa der siebziger Jahre. Frankfurt a.M./New York 1984. S. 148. Als »Vorbild[ ]« bezeichnet er ihn bereits im Interview in seiner Materialiensammlung *Schauplatz als Motiv,* Burger, Hermann/Marchi, Otto: Schulhauswerkstatt, Todeswerkstatt. Ein Gespräch mit Hermann Burger. In: O.A.: Schauplatz als Motiv. Materialien zu Hermann Burgers Roman »Schilten«. Zürich 1977. S. 7–30; hier: S. 27. Anlässlich einer humoristischen Beschreibung des vorgeblichen Besuchs in Obernathal 1981 nennt Burger Bernhard seinen »Prosalehrer«. Burger, Hermann: Zu Besuch bei Thomas Bernhard [Sammelbd. 1: Ein Mann aus Wörtern, 1983]. In: Ders.: Sammelbände. Werke in acht Bänden. Bd. 7. Hg. v. Simon Zumsteg. München 2014. S. 229–234; hier: S. 234. Von einer intensiven Beschäftigung mit dem Leben und Werk Bernhards zeugt auch ein Aufsatz über *Bernhards Salzburg*: Burger, Hermann: Schönheitsmuseum – Todesmuseum. Thomas Bernhards Salzburg. [Sammelbd. 1: Ein Mann aus Wörtern, 1983]. In: Ders.: Sammelbände. Werke in acht Bänden. Bd. 7. Hg. v. Simon Zumsteg. München 2014. S. 123–144.

7 Vgl. Steinert, Das Schreiben über den Tod, S. 147–165.

8 Matt, Beatrice von: Nachwort. In: Hermann Burger: Erzählungen I. Werke in acht Bänden. Bd. 2. Hg. v. Simon Zumsteg. München 2014. S. 311–329; hier: S. 312.

9 Vgl. Kap. III b. Zum Begriff des Autorenmythos vgl. Leucht, Robert/Wieland, Magnus: Dichterdarsteller. Prolegomena zum Konzept der biographischen Legende. In: Dies. (Hg.): Dichterdarsteller. Fallstudien zur biographischen Legende des Autors im 20. und 21. Jahrhundert. Göttingen 2016. S. 7–33.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

eine Gegenüberstellung über eine Einfluss- oder Motivforschung hinaus lohnend machen.

Zweitens ist *Schilten* inhaltlich gerade keine typische Erzählung über Architektur; weder beschreibt sie ein Bauvorhaben noch eine Architektenvita. Auch das zentrale Gebäude des Romangeschehens, das Schulhaus von Schilten, würde eine architekturhistorische oder -theoretische Lektüre auf den ersten Blick kaum rechtfertigen. Es handelt sich nicht um die Literarisierung einer berühmten Architektur (wie etwa Piranesis *Carceri* in Peter Geisers *Die Baumeister* von 1998)[10] und grenzt sich ebenso wenig von einer solchen ab (wie es Roithamers Kegelbau von Boullées Kegelkenotaph tut). Hermann Burgers vieldeutige Gebäudebeschreibung bedient sich vielmehr einer Vielzahl archetypischer und literarischer Architekturen, darunter Kafkas Schloss, Bernhards ›Kerker‹ oder Goethes Beschreibung von Palladios Rotonda. Diese sind, wie wir im Detail sehen werden, als eklektische Versatzstücke dem Schulgebäude eingeschrieben und ermöglichen damit die Reflexion und Bewältigung von architektonischen *und* literarischen Traditionen. Dass die Architektur in *Schilten* Analogien zum historischen Eklektizismus postmoderner Gebäude aufweist, ist kein Zufall. Burgers abgebrochenes Architekturstudium (1962–1964)[11] hat ihn mit damals aktuellen ästhetischen Fragen der Nachmoderne vertraut gemacht. Architektur bot sich ihm seither immer auch als Modell poetologischer Fragestellungen an.

---

10 Geiser, Christoph: Die Baumeister. Eine Fiktion. Zürich 1998. Eine Untersuchung von Geisers Piranesi-Figur findet sich bei Pogoda, Demiurgen in der Krise, S. 253–286. Zum größeren architekturtheoretischen Kontext von Geisers Roman vgl. Zimmermann, Elias: Auf schwindelerregenden Treppen. Literarische Treppen-Visionen nach Piranesis Carceri und die Dekonstruktion der Architektur. In: Kira Jürjens/Edith Kunz/Lena Rittmeier/Elias Zimmermann (Hg.): Fenster – Treppe – Korridor. Architektonische Wahrnehmungsdispositive in der Literatur und den Künsten. [Im Druck].

11 Monika Großpietschs Annahme, Burger hätte bereits 1961 mit dem Architekturstudium begonnen, erweist sich aufgrund verschiedener Hinweise aus Burgers Nachlass als falsch, vgl. Großpietsch, Monika: Zwischen Arena und Totenacker. Kunst und Selbstverlust im Leben und Werk Hermann Burgers. Würzburg 1994. S. 18, 163. Tatsächlich begann Burger im Sommer 1961 ein erstes Germanistikstudium, das er im Frühjahr 1962 abbrach, als er die Rekruten- und Offiziersschule besuchte, um sich im Herbst 1962 an der ETH Zürich für Architektur einzuschreiben. Vgl. Burger, Hermann: Einschreibeheft ETHZ. In: SLA Nachlass Hermann Burger. C-3–a Architektur (1962–1964): Schachtel Nr. 173. Vgl. dazu auch Ders.: Versuch einer Biographie. In: SLA Nachlass Hermann Burger. A6 Datiertes: Schachtel Nr. 62 (Hs., 2 S.). Dieser Lebenslauf stammt wahrscheinlich aus dem Sommer 1963, da er mit diesem Datum abbricht. Vgl. hierzu auch Ders.: Biographischer Phasenverlauf. In: SLA Nachlass Hermann Burger. A-6 Datiertes: Schachtel Nr. 62 (Hs., m. Skizzen, 1 S.).

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Wie grundlegend derartige poetologische Probleme für *Schilten* überhaupt sind, wird sich bereits in dessen Nacherzählung im nächsten Unterkapitel zeigen. Ausgehend von der selbstreflexiven Narration, werden im Anschluss vier Forschungsansätze zu Burgers Roman diskutiert: als biographischer oder poetologischer Schlüsselroman, als Todesroman oder als Sprachroman. Hierbei werden auch Analysen berücksichtigt, die sich auf ein anderes Werk Burgers konzentrieren, anhand von diesem jedoch sein Gesamtwerk zu verstehen suchen. Während die älteste, biographische Interpretationslinie zurückgewiesen werden muss, soll die kritische Würdigung der anderen Ansätze dabei helfen, die folgende Untersuchung von *Schilten* als Architekturroman zu konturieren.

a. Die selbstreflexive Narration

Die Paraphrasierung der Narration ist hier kurz gehalten, da in KAPITEL III 1.1 der ›Gang‹ des Textes durch die Schul- und Außenräume von Schilten *en detail* nachgezeichnet wird, um das narrative Potenzial von Architektur und Topographie textimmanent zu analysieren. Vorerst soll nur die Grundproblematik des Romans mit besonderem Augenmerk auf seine selbstreflexive Struktur hervorgehoben werden.[12]

Armin Schildknecht ist seit zehn Jahren Lehrer im kleinen Landschulhaus von Schilten, genauer dem Ortsteil Aberschilten, einem fiktiven abgelegen Weiler im schweizerischen Aargau. An das Schulgebäude grenzt der Friedhof von Schilten, weshalb dieser »Engelhof« (Sch 81) und die Schule sehr zum Missfallen des Lehrers seit langem ein funktionales Ensemble herausgebildet haben. Abdankungen werden in der Turnhalle durchgeführt, der Schulhausabwart[13] Wiederkehr ist Friedhofsgärtner und Totengräber in Personalunion. Mit zwei unkonventionellen Strategien setzt sich Schildknecht gegen diese Vormachtstellung des Friedhofs zur Wehr. Erstens formt er seinen Unterricht gänzlich zu einer Friedhofs- und Todeskunde um, womit er sich und seine Schüler zu genauen Beobachtern des bedrohlichen Nachbarn schult. Durch beständige Reflexion der Begebenheiten soll die Überlegenheit der Schule über den Friedhof zurückgewonnen werden. Die zweite Maßnahme

---

[12] Auf die selbstreflexive Struktur macht bereits Erika Hammer aufmerksam, jedoch ohne dies an der Narration nachzuzeichnen, vgl. Hammer, Erika: »Das Schweigen zum Klingen bringen«: Sprachkrise und poetologische Reflexionen bei Hermann Burger. Hamburg 2007. S. 91–97.

[13] Der in der Schweiz sehr geläufige Helvetismus ›Abwart‹ ersetzt in Burgers Text die Bezeichnung des Hausmeisters.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Schildknechts, der Schulbericht, reflektiert wiederum seine kämpferischen Reflexionen über den Friedhof und richtet sich zugleich an und gegen diejenige Instanz, die seiner Meinung die unheilvolle Verstrickung von Schul- und Begräbnisbetrieb lösen könnte: die Inspektorenkonferenz des Kanton Aargau und den für Schilten zuständigen Schulinspektor. Letzterer wird stellvertretend für seine Institution angesprochen, da er es jahrelang versäumt habe, die Schiltener Verhältnisse in Augenschein zu nehmen. Bis auf das Nachwort ist der Roman mit der Endfassung des Schulberichts identisch und besitzt auch dessen Kapitelstruktur aus zwanzig »Quartheften«. In diesen übernimmt Schildknecht als Verteidiger und Zeuge zugleich die Aufgabe, seinen Unterricht darzustellen und zu rechtfertigen. Längst sei nämlich ein Amtsenthebungsverfahren hängig, das die Eltern seiner Schüler angestrebt hätten, das aber von der Inspektorenkonferenz verschlampt werde. Der Bericht soll dazu führen, dass nicht länger seine Amtsführung, sondern der Friedhof in Frage gestellt wird.[14]

Unterricht und Bericht fallen in ihrer Genese zusammen, wie die erste Hälfte des Romans zeigt. Mithilfe des Harmoniumspiels (das zugleich den Abdankungsfeiern dient) entwickelt der Lehrer seine Unterrichtseinheiten, im Unterricht entstehen die Sudelhefte der Schüler, aus welchen Schildknecht wiederum die verschiedenen Fassungen seines Berichtes erstellt. Als zusätzliches Publikum und Produktionsmittel sind die Schüler damit in den hermeneutischen Zirkel eingebunden, der sich um das Verständnis des Friedhofs ebenso wie um die Verständlichmachung des Lehrers dreht. In architektonischer Hinsicht gipfelt und verdichtet sich diese Reflexion in der Mitte des Romans in Gestalt eines Miniaturmodelles des Schulhauses, das, so Schildknecht, die Schüler für ihn gebaut hätten, an dem aber auch er selbst und der Schulabwart Wiederkehr Beobachtungen und Veränderungswünsche anbringen.

Von diesem zentralen raumzeitlichen Punkt weg dynamisiert sich die Erzählung. Der Fokus liegt nun nicht mehr primär auf der Beschreibung von

---

[14] Hierin orientiert sich der Text ostentativ an Jeremias Gotthelfs Roman *Leiden und Freuden eines Schulmeisters,* in dem sich ein Dorfschullehrer ebenfalls an höhere Instanzen wendet, um die Missstände seiner Verhältnisse zu beheben. Bei diesen Vernachlässigungen handelt es sich jedoch im Gegensatz zu *Schilten* um die fehlende finanzielle Unterstützung des Lehrers Peter Käser, mit dessen Vorname derjenige Peter Stirners nicht zufällig übereinstimmt. Darauf macht erstmals Monika Großpietsch aufmerksam, vgl. Großpietsch, Zwischen Arena und Totenacker, S. 85. In *Schilten* wird denn auch ausführlich aus Gotthelfs Roman zitiert, vgl. Sch 341–343.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Friedhof und Schule, sondern auf der Möglichkeit, nach Schilten zu kommen bzw. dem Ort zu entkommen. Eingehend werden die schwierige verkehrstechnische und kommunikative Erreichbarkeit des Schulhauses und damit die Isolation des Lehrers thematisiert. Nachdem sich seine Phantasmagorie, eine Inspektorenkonferenz auf dem nahegelegenen Schloss Trunz zu erzwingen, in Luft aufgelöst hat, bleibt ihm nurmehr der Ausweg eines aktiven Gangs in die Verschollenheit. Derart elegant jedoch, wie es Schildknecht ausführlich in der Verschollenheitskunde mit den Schülern geplant hatte, gelingt ihm dieses nicht. Von einer Blasmusik gestört, die in seiner Turnhalle übt, flieht er eines Nachts unter Halluzinationen aus dem Schulhaus. Er verirrt sich in einen Luzerner Landgasthof auf der anderen Seite der Kantonsgrenze, wo Fasnacht gefeiert wird, verkriecht sich dort im Keller und stirbt. Als lebendiger Toter kehrt er am nächsten Morgen zum Schulhaus zurück und wohnt seiner eigenen Abdankung bei.

Eine letzte Reflexionsstufe erreicht der Roman im »Nachwort des Inspektors«, das nicht Paratext, sondern Teil der fiktionalen Welt ist. Der zuvor beständig von Schildknecht angesprochene Inspektor berichtigt den Schulbericht in einer scheinbar objektivierenden Schlusspointe. Schildknecht heiße mit wirklichem Namen Peter Stirner und hätte bereits bei der Niederschrift des Berichtes nur noch vor leeren Klassen geisterhafte Monologe gehalten. Kurz nach seinem Schulantritt hätte man ihn entlassen, doch da Schildknecht sich das – tatsächlich nicht mehr zu Schulzwecken verwendbare – Schulhaus gekauft habe, dort belassen müssen. Nun aber sei seine psychische Störung derart offensichtlich, dass man ihn in eine Psychiatrie zwangseinliefern müsse. Obschon dieses Nachwort den vorhergehenden Bericht teilweise verifiziert und richtigstellt, kann er die Fiktion Schildknechts nur textintern auf einen vermeintlich faktualen Grund zurückführen. Zwölf Jahre später nimmt Hermann Burger den Faden wieder auf und markiert in seiner Erzählung *Der Schuss auf die Kanzel* (1988) Schulbericht *und* Nachwort wiederum als fiktionale Texte.[15] Diese soll der Schriftsteller Peter Stirner geschrieben haben, dessen Wohnsituation in einem Pfarrhaus eine große Ähnlichkeit zu derjenigen des realen Autors Burger zwischen 1972–1981[16] aufweist.

---

[15] Vgl. Burger, Hermann: Der Schuss auf die Kanzel. Eine Erzählung. In: Ders.: Erzählungen II. Werke in acht Bänden. Bd. 3. Hg. v. Simon Zumsteg. München 2014. S. 207–343. Zur Metafiktionalität von *Der Schuss auf die Kanzel,* vgl. Großpietsch, Zwischen Arena und Totenacker, S. 215–217.

[16] Vgl. ebd., S. 265–267.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

b. Ein biographischer oder poetologischer Schlüsselroman?

Es ist das von Burger zur Schau gestellte Spiel mit der Fiktionalität und der faktualen und teilweise biographischen Grundlage seiner eigenen Texte, das diese für die literaturwissenschaftliche Frage nach ihrer ›realen Fundierung‹ so fruchtbar erscheinen ließ. *Schilten* wurde, wie der Großteil von Burgers Literatur, von Rezensenten wie von Literaturwissenschaftlern als Schlüsselroman gelesen, der Auskunft über reale Verhältnisse in der Schweiz[17] und ganz besonders über das Leben und die Schreibintention Hermann Burgers geben könne. Das wichtigste Beispiel für eine biographische und autorintentionale Lesart ist Monika Großpietschs 1994 erschienene Untersuchung über *Kunst und Selbstverlust im Leben und Werk Hermann Burgers*. Für Großpietsch werden Kunst und Leben untrennbar, wenn sie über *Schilten* schreibt: »Burger bringt sich unübersehbar in den Text ein, indem er Daten seiner Wirklichkeit in die Fiktion übernimmt.«[18] Dies wäre so noch unproblematisch, würde daraus nicht geschlossen, dass Burgers private psychische Probleme eins zu eins Thema des Romans werden.[19] Großpietsch liest Burgers Werk als Psychogramm eines Kranken, dessen Selbstbespiegelung der primäre Antrieb zum Schreiben darstelle. Deshalb werde denn auch sein Werk im Verlauf der Jahre zusehends durch seine pathologische Egomanie bedroht. Burgers Suizid 1989 interpretieren Großpietschs und ähnlich ausgerichtete Analysen als die ›logische Konsequenz‹ seiner krankhaften Unfähigkeit, sich weiter mitzuteilen.[20] Ein solcher Ansatz ist wenig differenziert und wird dem Autor Burger und seinem Werk nicht gerecht.

Wie bereits bei der problematischen Engführung dieses Werkes mit demjenigen Thomas Bernhards unterstützen auch hier die Aussagen des Autors

---

17 Vgl. z.B. Mayor, Guy André: Von der entkräftenden Einbildungskraft. Hermann Burgers »Schilten« oder die Fiktionalisierung der Schriftstellerexistenz. In: Ders.: Morgenweg & Abendritt. Texte zu Sprache, Literatur und bildender Kunst. Luzern 2007. S. 57–72; hier: S. 57. Noch im Nachwort der Werkausgabe von 2014 liest der Kinder- und Jugendpsychologe Remo H. Largo den Roman primär als Zeugnis über damalige Zustände des Schweizer Lehrerberufs, vgl. Largo, Remo H.: Nachwort. In: Hermann Burger: Schilten. Schulbericht zuhanden der Inspektorenkonferenz. Roman. Werke in acht Bänden. Bd. 4. Hg. v. Simon Zumsteg. München 2014. S. 399–411.

18 Großpietsch, Zwischen Arena und Totenacker, S. 66.

19 Vgl. ebd., S. 104.

20 Vgl. auch Reich-Ranicki, Artist am Abgrund. In dieser Stoßrichtung argumentiert auch Rduch, Robert: Schreiben als Therapie – Auf der Suche nach dem verlorenen Sinn. Zur Prosa Hermann Burgers. In: Zygmunt Mielczarek (Hg.): Nach den Zürcher Unruhen. Deutschsprachige Schweizer Literatur seit Anfang der achtziger Jahre. Konferenzbeiträge. Katowice 1996. S. 91–102.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

den Fehlschluss. Burger selbst ist beflissen, z.B. seine eigene Wohnsituation und seine Krankheit zu thematisieren. Wie aber die irreleitende Nähe zu Bernhard auf Differenzen zwischen den Autoren aufmerksam macht, die über ein *tertium comperationis* hinaus auf größere Tendenzen verweisen, so eröffnet auch eine kritische Lektüre von Burgers Selbstinszenierung Perspektiven auf sein Werk im diskursiven Zusammenhang. Relevant ist hierbei nicht die rezeptionsästhetische Frage, wie diese Inszenierung das Verständnis des Textes beeinflussen sollte und wie sehr sie es zum Nachteil des Textes getan hat. Im Zentrum des Interesses steht Burgers paradoxer Impetus, Authentizität zu suggerieren *und* zu destruieren, der sich in der Fiktion Schildknechts und dort ganz besonders am Beispiel der Architektur nachzeichnen lässt.
Hermann Burger wird es nicht müde, auf den realen Ort Schiltwald, Kanton Aargau Schweiz, und das dort befindliche Schulhaus aufmerksam zu machen, das sich tatsächlich neben einem Friedhof befindet. Burger behauptet, die Region seit seiner Kindheit zu kennen und noch besser kennengelernt zu haben, als er »Jahre« vorher einen befreundeten Lehrer im Schulhaus Schiltwald besucht hätte.[21] Wichtig ist freilich nicht diese ostentative ›Quellenkunde‹, sondern Burgers Implikation, die Methode Schildknechts sei seine eigene, eine »Technik der schleifenden Schnitte, nämlich Unmögliches als real und Faktisches als irreal zu behandeln«.[22] In der Verwechslung von »Realien« und »Surrealien« (Sch 68) verfremde auch er, der Autor, die Wirklichkeit bis »zur Kenntlichkeit«.[23] Die »schleifenden Schnitte« sind eigentlich keine Technik, sondern beschreiben einen verbreiteten Vermessungsfehler in der Kartographie und Bautechnik.[24] Ausgerechnet dieses Mess-Problem, das ihm vermutlich aus seinem Architekturstudium bekannt war, wendet Burger metaphorisch zur Technik einer absichtlichen Wirklichkeitsverfälschung und baut sie zum Dreh- und Angelpunkt seiner Poetologie aus. Er erwähnt seine Poetik der schleifenden Schnitte nicht nur in seiner Hölderlinpreisrede von 1983 und seiner Poetikvorlesung von 1986, sondern schon in seinem Materialienbuch zu *Schilten, Der Schauplatz als Motiv* (1977). Letzteres trägt

---

21 Burger/Marchi, Schulhauswerkstatt, Todeswerkstatt, S. 8.
22 Ebd., S. 16.
23 Vgl. Burger, Hermann: Verfremdung zur Kenntlichkeit. Hölderlin-Preis-Rede (1983). In: Ders.: Poetik & Traktat. Werke in acht Bänden. Bd. 8. Hg. v. Simon Zumsteg. München 2014. S. 45–54.
24 Der schleifende Schnitt beschreibt die ungenaue Bestimmung eines Punktes, wenn dieser mithilfe eines sehr stumpfen oder sehr engen Schnittwinkels eruiert wird. Vgl. Dallmann, Raimond: Baustatik 1. Berechnung statisch bestimmter Tragwerke. Leipzig 2012. S. 25.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

bezeichnenderweise keine Herausgeberschaft, denn als Herausgeber hätte Burger selbst genannt werden müssen, der die Veröffentlichung maßgeblich angestoßen und konzipiert hat.[25] Im Buch befinden sich Abbildungen von *Schilten*-Typoskriptseiten, wohlgefällige Rezensionen des Romans und ein von Burger redigiertes Interview zwischen ihm und dem befreundeten Schriftsteller und Journalisten Otto Marchi.[26] Fotografien des realen Ortes Schiltwald sollen die Aussagen Burgers unterstreichen, er hätte für sein Schreiben eine ›echte Grundlage‹ benötigt, um sich dann so weit wie möglich davon zu entfernen: »Damit habe ich, bevor der erste Satz formuliert war, das reale Gebäude bereits hinter mir gelassen, die reale Topographie in eine Totenmaske umgegossen.«[27] Dass er sich derart von der Grundlage gelöst haben will, wird aber dadurch unterlaufen, dass ein Foto von Schiltwald bereits den Einschlag der Romanerstausgabe geziert hat und dass nun in *Schauplatz als Motiv* die Nähe von Schiltwald und Schilten durch zusätzliche Abbildungen untermauert wird. Das Materialienbuch wird zum mehrdeutigen Ausdruck einer Poetik der schleifenden Schnitte: Einerseits soll es den Prozess aufzeigen, in welchem die Realie zur Surrealie zugeschnitten wurde. Andererseits verfälscht das Zeigen auf vermeintlich Reales die Faktenlage – auch der dokumentarische Paratext ist letztlich ›verschnitten‹.

Die inszenierte Beziehung zwischen Autor und topographischer Inspirationsquelle erweist sich nämlich gerade anhand des ›Beweismaterials‹ als trügerisch. Tatsächlich widersprechen sich die Fotografien und Burgers Aussagen. So behauptet er, vor den Kletterstangen der realen Schulhausturnhalle hätte er die Beobachtung gemacht, dass sich an ihnen die ›Friedhofsperspektive‹ erklettern ließe – eine Erkenntnis, von der aus sich die ganze Narration von *Schilten* entwickelt habe.[28] An den Fotografien von Schulhaus und Friedhof

---

[25] Burger bemühte sich auch aktiv um die Beiträge zum Materialienband. In einem Brief hat er auch Adolf Muschg um einen Beitrag gebeten, was dieser jedoch abgelehnt hat. Vgl. Burger, Hermann: Küttigen, 1. Mai 1977. In: SLA Nachlass Hermann Burger. B-1–MUSG, Schachtel Nr. 110. Zu weiteren Briefen mit (möglichen) Beiträgern vgl. auch SLA Nachlass Hermann Burger. A-1–d Schilten-Materialien II, Schachtel Nr. 10.

[26] Dass das Interview von Burger nicht nur gegengelesen wurde, sondern in einer eigentlichen Zusammenarbeit entstand, zeigt sich anhand der Korrespondenz mit Krättli im Nachlass Burgers, vgl. SLA Nachlass Hermann Burger. A-1–d Schilten-Materialien II, Schachtel Nr. 10.

[27] Burger/Marchi, Schulhauswerkstatt, Todeswerkstatt, S. 9.

[28] Vgl. Burger, Hermann: Die allmähliche Verfertigung der Idee beim Schreiben [1986]. Frankfurter Poetik-Vorlesung. In: Ders.: Poetik & Traktat. Werke in acht Bänden. Bd. 8. Hg. v. Simon Zumsteg. München 2014. S. 65–153; hier: S. 84.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

wird aber kenntlich, dass die Gräber aus keinem Winkel – auch nicht vom oberen Ende der Kletterstange – von der Turnhalle aus zu sehen sind. Der inspirierende Moment, der das literarische Potenzial der Realie erkennt und ihre Verfremdung zur Surrealie anstößt, muss zumindest hier als nachträgliche Mythisierung der Textgenese verstanden werden. Dass dabei Architektur und ihre vermeintliche Ermöglichung von Wahrnehmung eine entscheidende Rolle spielten, ist, wie wir sehen werden, kein Zufall.[29]

Eine offensichtliche Strategie von Burgers Mythenbildung ist es, Aufmerksamkeit für Autor und Text zu heischen. Denn die Nähe zum realen Ort schafft ein gewolltes gesellschaftliches Skandalon. Die Bewohner von Schiltwald sehen sich alsbald durch Burgers Text verunglimpft, was wiederum von Schweizer Medien genüsslich kolportiert und vom Autor ebenso beflissen wie schelmisch auf eine Verwechslung von Realie und Surrealie zurückgeführt wird.[30] Hier erhält er Anlass, seine Poetologie der ›Verfremdung‹ zur Kenntlichkeit noch einmal einer größeren Öffentlichkeit vorzustellen. Modell für diese geschickte Medienstrategie ist wohl der Roman *In Trubschachen* von E.Y. Meyer, der zwei Jahre vorher einen ähnlichen Skandal dank einer aufgebrachten Dorfbevölkerung provozieren konnte und zudem von der Schweizer Armee angeklagt wurde, eine ihrer Anlagen preisgegeben zu haben.[31] Für seinen zweiten Roman *Die Künstliche Mutter* (1982) ließ Burger in ähnlicher Weise Surreales und ›Realie‹ mit Blick auf die Öffentlichkeit kollidieren; der Versuch, die Schweizer Armee durch die fiktionale Beschreibung ihrer Bunker im Gotthard-Massiv zu provozieren,[32] scheint jedoch misslungen zu sein. Burgers Poetik der ›schleifenden Schnitte‹ hat aber tieferliegende Gründe als nur die etwas saloppe mediale Aufmerksamkeitserregung. Sie verweist auf seine langjährige Auseinandersetzung mit ästhetischen Konzepten von Authentizität – als Inspirationsquelle, sprachliche Referenz und letztlich als wiederzuerlangendes Ideal künstlerischer Darstellung. Burgers Schreiben

---

29 Zur zentralen Rolle der Kletterstange als *pars pro toto* der Aufwärtsbewegung im Schulhaus, vgl. Kap. III 1.1.2.

30 Vgl. hierzu die reiche Sammlung an Rezensionen und Leserbriefen zu *Schilten* bei Großpietsch, Zwischen Arena und Totenacker, S. 303f.

31 Vgl. Matt, Beatrice von: Bemerkungen zur Rezeption. In: Dies.: E.Y. Meyer. Frankfurt a.M. 1983. S. 287–290.

32 Unter dem Vorwand einer Anfrage, die damals noch streng geheimen Anlagen im Gotthard besichtigen zu dürfen, machte er die Armee sogar ausdrücklich darauf aufmerksam, dass er über das ›réduit‹ schreiben wolle. Vgl. Burger, Die allmähliche Verfertigung der Idee beim Schreiben [1986]. Frankfurter Poetik-Vorlesung, S. 68.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

folgt einer Ästhetik, die um das Reale ringt, einfache Konzepte von Mimesis aber ablehnt und stattdessen eine ungewohnte Artistik entwickelt. Der Kern dieser Denkfigur ist paradox: Gerade im Künstlichsten soll ein treffendes Bild des unverfälscht Wirklichen gegeben werden. Darum spricht Burger über den ›authentischen Ursprung‹ (z.B. Schiltwald) seiner Darstellung auch dann noch, wenn das Eigentliche in der literarischen ›Verfremdung bis zur Kenntlichkeit‹ bereits gezeigt worden ist. Wie dieser paradoxe künstlerische Umgang mit einem fragwürdigen Konzept von Ursprung in Burgers literarischen Texten zu verstehen ist, bleibt indes unbeantwortet. Dieses Ursprungskonzept ist gerade für die Untersuchung architektonischer Motive in *Schilten* höchst relevant, da anhand von Architektur – nicht alleine, aber am offensichtlichsten in Burgers medialer Aufmerksamkeitserregung – ostentativ mit realen Referenzen und dem unmittelbaren Eindruck von Authentizität gespielt wird. Ein Großteil der älteren Forschung hat sich um die Fragwürdigkeit dieses Spiels foutiert und sich Burgers paratextuelle Poetik unreflektiert zu eigen gemacht. So konstatiert Gregor Maria Hoff zwar die Wichtigkeit dieser Poetik, unterscheidet aber nicht zwischen poetischen Strategien im literarischen Text und poetischen Aussagen im Paratext.[33] Erst die neueren Untersuchungen seit der Jahrtausendwende haben sich problematisierend Burgers Poetik zugewandt.[34]

Damit sind wir beim Punkt angelangt, an dem die Frage nach dem biographischen Schlüsselroman in eine Frage nach dem poetologischen Schlüsselroman umformuliert werden muss, der durch den ›Schlüssel der Poetik‹ ›geöffnet‹ werden kann oder selbst hilft, Burgers Poetik zu entschlüsseln. Dabei verliert sich die Gefahr einer autorintentionalen Lesart jedoch noch nicht, ist eine Autorpoetik doch immer auch Ausdruck künstlerischer Intention. Dass Intention und Kunstwerk nicht zu verwechseln sind, dessen war

---

[33] Vgl. Hoff, Gregor Maria: Auf Tod und Leben. Die poetologische Thanatologie Hermann Burgers. In: Axel Gellhaus/Winfried Eckel (Hg.): Die Genese literarischer Texte: Modelle und Analysen. Würzburg 1994. S. 225–274. Hoff begründet dieses Zusammenfallen mit der an sich korrekten Beobachtung, dass die literarischen Texte theoretische Aspekte hätten: »Sie [Burgers Literatur, E.Z.] ist insofern Theorie (Anschauung) der eigenen Dichtung, als sie ihr folgt und Erzählung und Reflexion ineinander überführt.« Ebd., S. 256. Dass Hoff zur Interpretation von *Schilten* z.B. unreflektiert Burgers Dissertation herbeizieht, führt zu Missverständnissen, vgl. Kap. III c.

[34] In der Unterscheidung zwischen älterer und neuerer Forschungsliteratur, welche die Jahrhundertwende markiert, lehne ich mich an Simon Zumstegs vorzüglichen Forschungsüberblick an, vgl. Zumsteg, Simon: ›poeta contra doctus‹. Die perverse Poetologie des Schriftstellers Hermann Burger. Zürich/Wien 2011. S. 203–213.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

sich der Germanist Burger sogar bewusst. Er behauptet zumindest, sich ein Selbstinterpretationsverbot auferlegt zu haben, solange der Text nicht abgeschlossen ist.[35] Freilich interpretiert sich Burger *danach* umso angestrengter. Marie-Luise Wünsche umgeht das Problem, zwischen Selbstinterpretation und literarischem Text zu vermitteln, indem sie in ihrer monographischen Untersuchung des letzten Romans *Brenner* (1989) von Burgers expliziter Poetik absieht, um den poetischen Äußerungen von Burgers Romanfiguren den Vorzug zu geben.[36] Das »artistische Schreibverfahren« des Autors äußere sich am besten in der literarischen Schrift selbst. Am Beispiel des Zigarrenromans *Brenner* hebt sie seine poetologische Collagetechnik in Analogie zum »Grus« hervor, ein Produkt aus der Zigarrenherstellung, in der alte Tabakblätter gehäckselt und vermischt werden. Was der Protagonist Brenner als Poetik seines letzten Romans suggeriert hat, wird dekonstruktiv auf Burgers gesamtes Werk zurückprojiziert. Erika Hammer, welche 2009 die letzte Monographie zu *Schilten* verfasst hat, folgt der methodischen Stoßrichtung Wünsches, wenn auch nicht mit letzter Konsequenz. Sie verwendet den von Burger *und* seinen Texten aufgeworfenen poetologischen Themenkomplex der »Sprachfindung« als Ausgangslage, verfolgt diesen dann aber gänzlich unabhängig von der Autorfigur und leider auch weitgehend unabhängig vom Primärtext weiter.[37] Beide Monographien konstatieren, dass die aufgefundene Sprach- bzw. Collagenpoetik letztlich nur sich selbst bespiegle. Das Resultat lässt sich kritisch gegen die beiden Analysandinnen wenden. Wo eine Poetik nur aus der Selbstreflexion der Narration gewonnen wird, vermag sie wohl tatsächlich nur Selbstbespiegelung zu sehen, obschon sich der Text in dieser nicht erübrigt. Zwar wird auch in der vorliegenden Arbeit die Selbstreflexion des Textes *en detail* untersucht. Die Selbstreflexion in *Schilten* zeugt aber nicht von einem »hermetisch geschlossenen[ ] Rahmen[ ]«,[38] wie Wünsche meint, sondern von einem hermeneutischen Zirkel, dessen Verständnishorizont außerhalb der literarischen Selbstbespiegelung liegt.

Einen anderen methodologischen Weg als Wünsche und Hammer beschreitet Simon Zumsteg. Ihm ist es in seiner Studie über Burgers *Künstliche Mutter* tatsächlich um die Autorpoetik und nicht allein um die implizite Poetik der

---

35 Vgl. Burger/Marchi, Schulhauswerkstatt, Todeswerkstatt, S. 30.

36 Vgl. Wünsche, Marie-Luise: BriefCollagen und Dekonstruktionen. »Grus« – das artistische Schreibverfahren Hermann Burgers. Bielefeld 2000. S. 28.

37 Zur weiteren Kritik an Erika Hammers Lesart von *Schilten* vgl. Kap. III c.

38 Wünsche, BriefCollagen und Dekonstruktionen, S. 453.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Texte zu tun. Er erfasst Burgers ironische Referenzen auf literarische Traditionen nicht als ironisch-hermetisches Spiel, sondern mit Harold Bloom als »perverse Poetologie«, die sich zu eigen macht und letztlich überschreibt,[39] was das eigene Werk bedroht. Bedrohlich nämlich sind dem Germanisten Burger gemäß Zumsteg die literarischen Vorgängertexte, deren Einfluss die genuine Originalität des eigenen neuen Textes in Frage stellt. Dabei liest Zumsteg Burgers widersprüchliche Äußerungen, er habe im Schreibprozess seine früheren Lektüren vergessen oder sie umgekehrt als *poeta doctus* integriert, mit Freud und Bloom ›gegen den Strich‹.[40] So schafft sich Zumsteg die notwendige Distanz zur vorschnellen autorintentionalen Diagnose. Weder das zur Schau getragene Selbstbild des selbstvergessenen noch jenes des beflissenen Germanisten treffe auf Burgers Schreibstrategie zu. Vielmehr sei er ein »poeta *contra* doctus« und gewinne seinen Stoff aus dem Kampf gegen die Weltliteratur. Dementsprechend müsste auch sein Verhältnis zum ›Vorbild‹ Thomas Bernhard als Teil der Kampfhandlungen verstanden werden. Bernhard soll, folgt man der Argumentation Zumstegs, mithilfe seiner Nennung gebannt, überwunden und übertroffen werden. Die Strategie wendet sich aber gegen Burger, die Rezeption sieht letztlich nur den Einfluss Bernhards und nicht die in der Einfluss-Markierung angestrebte Abgrenzung.

Zumsteg interessiert sich primär für intertextuelle Bezüge und nicht für die Frage nach der (inszenierten) realweltlichen Referenzialität der Texte. Seine starken Thesen zur Intertextualität bei Burger können aber analog zum Problem der Referenzialität zwischen Literatur und architektonischer Realität gelesen werden. In beiderlei Hinsicht geht es um höchst ambivalente Bezugnahmen, die im ›Verschneiden‹ der Quelle zugleich deren Relevanz hervorheben. In diesem Sinne sind auch für eine Untersuchung von Burgers Architekturdarstellungen Zumstegs poetologische Thesen fruchtbar.

Trotz dieser Parallelen zum Untersuchungsobjekt Zumstegs liegt es der vorliegenden Studie fern, *Schilten* primär als poetologischen Schlüsselroman zu lesen, der Rückschlüsse auf Burgers Poetik zulässt. Zumstegs Fokus auf den impliziten (nicht den realen, biographisch fassbaren) Autor, dem mit einer »psychopoetischen Analyse« zu Leibe gerückt wird, erschwert den Blick auf andere Aspekte des Werkes. Insbesondere ist Zumstegs Anliegen,

---

[39] Diese Überschreiben ist aber nicht als Palimpsest zu verstehen, sondern im Sinne eine Umschrift des Alten, das absichtlich missverstanden wird, vgl. Zumsteg, ›poeta contra doctus‹, S. 81.

[40] Zu Blooms Begriff der Einflussangst vgl. insbesondere ebd., S. 294.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Alleinstellungsmerkmale von Burgers Schreiben hervorzuheben, hinderlich, wenn es gilt, Anschlüsse und Analogien zu zeitgenössischen Diskursen zu etablieren. Es ist nicht notwendig, den spielerischen Eklektizismus dieses Schreibens auf eine individuell motivierte Einflussangst zurückzuführen, wenn Eklektizismus und problematische Nachfolgerschaft bereits zu den wichtigsten Themen der zeitgenössischen Kunst – in der Literatur, ganz besonders aber auch in der Architektur – gehören.

c. Ein Todes- oder Sprachroman?

Die explizite *und* implizite Poetik Burgers erlauben es Zumsteg, einen Ausweg aus der poetologischen Selbstbespiegelung der Texte zu finden und zugleich ein Autorenbild jenseits der Mythenbildung nachzuzeichnen. Gerade an einem solchen Autorenbild ist die vorliegende Untersuchung jedoch nicht interessiert. Auch über den impliziten Autor Burger werden keine grundlegenden Aussagen angestrebt. Herausgearbeitet werden dagegen zentrale semiotische Problemlagen in Burgers Text, die sich in veränderter Form durch sein Gesamtwerk ziehen und sowohl mit historischen und zeitgenössischen architektonischen Diskursen als auch insbesondere mit der Philosophie Martin Heideggers kommunizieren. Obschon sich der Autor hierbei nicht übergehen lässt, wird er hier primär als ein heuristischer Faktor behandelt. Er schafft diskursive Anschlussstellen an den Romantext und eröffnet dadurch einen Weg zur kulturwissenschaftlichen und architekturhistorischen Analyse. Eine andere sinnvolle Übergangsstelle, die Anschlüsse an die Diskurse ihrer Zeit ermöglicht, könnte man im Motiv des Todes finden, wie dies etwa Hajo Steinert getan hat. Steinert führt das Todesmotiv jedoch zu lapidar auf eine vom Autor intendierte Anklage gegen die modern-technische »Ideologie der Reibungslosigkeit«[41] zurück und verkennt damit das genuine Todesinteresse sowohl in den Werken Bernhards als auch Burgers. Der vorschnelle Zugriff auf das zentrale Todesmotiv, mit dem viele vor allem biographische Lektüren gerechtfertigt werden, weist Marie-Luise Wünsche daher zu Recht zurück.[42] Das Motiv wurde bei Hermann Burger allerdings nicht nur aus biographisch-autorintentionalen Gründen immer wieder hervorgehoben.[43] Patrick Bühler

---

41 Steinert, Das Schreiben über den Tod, S. 164.

42 Vgl. Wünsche, BriefCollagen und Dekonstruktionen, S. 11.

43 Innerhalb einer biographischen Lektüre verbleibt das Todesmotiv nicht nur bei Großpietsch, sondern wird auch noch bei Andreas Urs Sommer letztlich auf das Leben des Schriftstellers zurückgeführt: »Literatur als Versuch, dem Tod zu entkommen, wenn man schon dem Leben nicht entkommen kann.« Sommer, Andreas Urs: Sterblichkeitskunst.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

etwa bezeichnet die Darstellbarkeit des Todes bzw. die »Todesdidaktik«[44] als das zentrale Thema in *Schilten*. Er interpretiert hiermit Schildknechts Beobachtung des Friedhofs als paradoxe Auseinandersetzung mit dem Tod. »[D]irekt« spreche Schildknecht bis auf eine Stelle nie vom Tod und wenn, dann auch dort nur, um die Unzulänglichkeit eines solchen Sprechaktes zu kennzeichnen:[45] »Ein Gehirn, das den Gedanken des Todes zu denken vermag, ist ein totes und somit ein unendliches.« (Sch 368) Das Sprechen über den Friedhof nähert sich dem Tod indirekt an, weil der Tod nicht in Sprache fassbar ist. Damit widerspricht Bühler Hoffs Interpretation, »[f]ür Burger« habe »sich die Sprache dem Tod auszusetzen«.[46] Bezeichnenderweise stützt Hoff diese Behauptung nicht auf den Romantext, sondern auf Burgers Dissertation über Paul Celan, die zwei Jahre vor *Schilten* erschien.
Ebenso kann mit Bühlers Analyse auch gegen Andreas Urs Sommer argumentiert werden, der behauptet, Burger nehme eine Resemantisierung des Todes vor: »[D]er Tod kann durch die Literatur in Schranken verwiesen werden, indem sie den Tod zu einem Ding unter anderen macht«.[47] Zwar ist Sommer zugutezuhalten, dass er anmerkt, Burger habe dieses Vorgehen als aporetisch verstanden. Doch übersieht er die literarische Reflexion dieser Aporie in *Schilten* (die er im Übrigen auch nur mit der Dissertation belegt).[48] Denn die Sprache des Romans reflektiert schon ihre eigene Unzulänglichkeit, in *Schilten* wird nicht behauptet, dass der Tod trotz seiner Undarstellbarkeit darstellbar ist. Schildknecht verharrt auch nicht im Dilemma einer »paradoxe[n] Didaktik«, wie Bühler als Fazit seiner Untersuchung suggeriert.[49] Der Roman beschäftigt sich vielmehr damit, wie angesichts

---

Hermann Burger, die Literatur und der Tod. In: Magnus Wieland/Simon Zumsteg (Hg.): Hermann Burger – zur zwanzigsten Wiederkehr seines Todestages. Zürich 2010. S. 183–197; hier: S. 195.

44 So das Schlagwort im Titel von Bühlers Aufsatz, das in abgewandelter Form schon in verschiedenen Rezensionstiteln zu Burgers Roman aufgetaucht ist, vgl. Bühler, Patrick: Die »Todesdidaktik« in Hermann Burgers Schilten. In: Monatshefte 98/4 (2006). S. 539–551; hier: S. 548, Endnote 16. Es bezieht sich wiederum auf das Nachwort des Inspektors, der Schildknecht einen »glänzende[n] Todes-Didaktiker« (Sch 374) nennt.

45 Ebd., S. 543.

46 Hoff, Auf Tod und Leben, S. 225.

47 Sommer, Sterblichkeitskunst, S. 185.

48 Vgl. ebd., S. 194. Die komplexe Rolle, die das literaturwissenschaftliche Werk Burgers für eine Interpretation seiner Literatur spielt, gilt es freilich genauer auszuloten, vgl. Kap. III 2.1.2 und III 2.2.

49 Bühler, Die »Todesdidaktik« in Hermann Burgers Schilten, S. 547.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

der Undarstellbarkeit des Todes überhaupt noch dargestellt werden kann, und bewegt sich deshalb immer schon auf einer Reflexionsebene über dem paradoxen Versuch, das Unaussprechliche auszusprechen.
Zurückblickend auf die Untersuchung von Thomas Bernhards *Korrektur* kann man also konstatieren, dass *Schilten* genau dort einsetzt, wo Roithamers Darstellungsverfahren endet, nämlich mit dem Tod. Dieser lässt sich physiognomisch nur durch den eigenen Suizid, also durch das selbstzerstörerische Zusammenfallen von Zeichen und Bezeichnetem, ›ausdrücken‹. Schildknechts »Todesdidaktik« setzt die Paradoxie, dass nur ein Toter vom Tod sprechen könnte, bereits voraus und weicht deshalb aus auf die Rede über Scheintod, Totenbrauch und Friedhof. Das heißt jedoch nicht, dass der Ansatz in *Schilten* demjenigen in *Korrektur* überlegen wäre. Die abweichenden Perspektiven ergänzen sich vielmehr, wie im Folgenden gezeigt werden soll. Sie ergeben sich aus zwei unterschiedlichen semiotischen Konzepten: Während in der Physiognomik von *Korrektur* das Subjekt als paradoxal-letztbegründende Lese- und Sprechinstanz fungiert, ist die Sprache in der postmodern geprägten Semiotik von *Schilten* ein verselbständigtes System, auf welches das Subjekt nur bedingt Zugriff hat. Deshalb folgt die Architektursprache in *Korrektur* der Idee physiognomischer Entsprechung, während die Architektursprache in *Schilten* die stilistische Beschreibung der – eben nur bedingt ›entsprechenden‹ – Maske betont.
Es ist also nicht der Tod und seine subjektive sprachliche Verarbeitung, sondern die *a priori* erklärungsbedürftige Beziehung von Subjekt, Tod und Sprache, die in *Schilten* reflektiert wird. Hoff, Bühler und Sommer, die sich ausführlich zum Todesmotiv geäußert haben, sind sich trotz ihrer Differenzen immerhin darin einig, dass der Tod in *Schilten* untrennbar an Probleme der Sprache geknüpft ist.
Mit der Problematisierung des Todes ist die Funktion der Romansprache längst nicht ausgeschöpft, verweist doch die Unfähigkeit des sprachlichen Ausdrucks nicht nur auf den Tod, sondern vor allem auf die Sprache selbst. Ausgehend von Burgers Spiel mit verschiedenen Stillagen und -registern gibt Monika Schmitz-Emans 2003 erstmals einen Überblick über dessen »emphatische und krisenträchtige Beziehung zur Sprache« im Gesamtwerk.[50]

---

[50] Schmitz-Emans, Monika: Wort-Zaubereien bei Hermann Burger. Zur Artistik der Sprachenmischung in der Moderne. In: Christa Baumberger/Sonja Kolberg/Arno Renken (Hg.): Literarische Polyphonien in der Schweiz. Bern/New York 2004. S. 41–70; hier: S. 55.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Einen Grund für diese Beziehung sieht sie in Burgers ambivalentem Autorschaftskonzept. Es bewege sich in einem Spannungsfeld zwischen dem »Sprachzauberer, der mit Wörtern neue Wirklichkeiten konstruiert«, und dem »aus nichts als Wortmaterie bestehenden chimärischen Ich, dem identitätslosen ›Mann aus Wörtern‹«.[51] Burger stilisiert den Autor einmal zum Demiurgen der Sprachmaschine und ein andermal gerade zu einem Teil der Maschinerie. Dieser grundsätzlichen Bestimmung der Problemlage ist vor allem auch hinsichtlich der Autorfigur Schildknecht, die Schmitz-Emans nicht analysiert, zuzustimmen.

Eine eingehende Untersuchung der Sprachproblematik in *Schilten* legt 2007 Erika Hammer vor. Ihre Monographie *»Das Schweigen zum Klingen bringen«* ist, so der Untertitel, der »Sprachkrise« und den »poetologische[n] Reflexionen bei Hermann Burger« gewidmet. Im Gegensatz zu Schmitz-Emans betont Hammer Burgers Konzept eines Autors, der hinter der übermächtigen Sprache verschwindet. Das titelgebende »Schweigen« sei die poetologische Reaktion auf die Sprachübermacht und Ausdruck einer konsequenten Verweigerung. Gerade die Schweige-Haltung lässt sich aber nur schwer im Romantext wiederfinden,[52] sie stammt stattdessen – erneut! – aus Burgers Dissertation, in welcher er *notabene* nicht das Schweigen seiner eigenen, sondern Paul Celans Literatur zu fassen sucht.[53] *Schilten* hingegen zeichnet sich durch einen fast zwanghaften Redefluss des Protagonisten aus, sodass der Roman höchstens *ex negativo* über den Begriff des Schweigens verstanden werden könnte. Ausdrücklich betont Schildknecht gegenüber seinen Schülern, dass nur der »alles gewonnen« hat, der »kein Schweigen aufkommen lässt« (Sch 77), weil seine Monologe nie abbrechen. Nicht das Sprechen, sondern die Stille wird verweigert, weshalb es sonderbar anmutet, wenn Hammer meint: »Räume können als ›Verweigerung des Sprechens‹, insofern nicht mit Sprache, mit Begriffen hantiert wird, mit *Schweigen* gefüllt werden«.[54]

---

[51] Ebd., S. 49. Eine ähnliche Ambivalenz poetischer Positionen macht Schmitz-Emans auch spezifisch an Burgers Erzählung *Diabelli* aus, vgl. Schmitz-Emans, Monika: Volten, palmierte Elefanten und Variationen über das Lügnerparadox oder: Zwischen wahrem und falschem Zauber. Burgers Diabelli, Prestidigitateur. In: Hermann Burger – zur zwanzigsten Wiederkehr seines Todestages. Hg. v. Magnus Wieland/Simon Zumsteg. Zürich 2010. S. 163–182.

[52] Und auch dort, wo es sich wiederfinden lässt, entspricht das verweigernde Schweigen nicht der Haltung Schildknechts, sondern derjenigen seiner Schüler, vgl. Kap. III 1.2.1.

[53] Vgl. Burger, Hermann: Paul Celan. Auf der Suche nach der verlorenen Sprache. Zürich 1974.

[54] Hammer, Das Schweigen zum Klingen bringen, S. 74.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Dies mag auf Celans Schreiben zutreffen, gerade aber in *Schilten* schweigen die Räume nicht, sondern werden gänzlich dem Bezeichnungswillen des Erzählers preisgegeben. Die Raumbeschreibung ist nicht als Resignation, sondern als Ermächtigungsversuch des Protagonisten zu verstehen, der ganz im Sinne von Schmitz-Emans' »Sprachzauberer« Herr in seinem ›Haus der Sprache‹ werden will.

Angesichts dessen ist Hammers Analyse der erzählerischen Raumordnung schlicht unverständlich: »Da der Erzähler nicht mehr hierarchisch ordnet, keine zeitliche, örtliche oder logische Partikel zur Organisation zur Hilfe ruft, keine Hierarchien aufstellt, müssen hier andere Modi und Strategien diskutiert werden.«[55] Ganz im Gegenteil, so möchte man auf diese Behauptung antworten, muss zuerst verstanden werden, wie der Erzähler Schildknecht Raum und Zeit »zu Hilfe ruft«, um sein Erzählen zu strukturieren. Diese textimmanente Analyse wird in Kapitel III 1 verfolgt.

Hammers Ansatz soll hier jedoch nicht jegliche Geltung abgesprochen werden. Ihre theoretischen Überlegungen etwa zum Spielcharakter von Burgers Sprache, zu seiner vorgeblichen Sprachkrise und zu den damit verknüpften semiotischen Problemen sind durchaus anregend. Sie bieten, wenn schon keine einleuchtenden Antworten, so doch wichtige Anhaltspunkte bezüglich des Problemhorizontes von *Schilten*. Dieser liegt eben nicht im »»Schreib-Bezug««, der sich vom »»Welt-Bezug«« so lange entfernt,[56] bis der »Sprach- und Erzählprozess als infinite Bewegung« nur noch sich selbst bespiegelt.[57] Ein Text nämlich, der sich tatsächlich nur noch selber reflektieren würde, hätte keinen außersprachlichen Inhalt mehr, sondern wäre z.B. nur noch konkrete Poesie. Der Problemhorizont von *Schilten* eröffnet sich gerade in der Kluft, die sich für den schreibenden Erzähler zwischen Schreib-Bezug *und* Welt-Bezug auftut. Schildknecht will diese Kluft nicht zuletzt mithilfe der Analyse und

---

55 Ebd., S. 13.

56 Ebd., S. 245. Hammer übernimmt diese Ausdrücke bereits früher von Burger, vgl. ebd., S. 74. Dort zitiert sie folgende Aussage Burgers: »Der Welt-Bezug geht verloren, er wird ersetzt durch einen geradezu fetischistischen Schreib-Bezug.« Burger kritisiert hier jedoch allzu weltabgwandte Schriftsteller und spricht keineswegs von sich selbst – eine vermeintliche Konzentration auf den Schreib-Bezug verdreht also gerade seine poetologische Aussage. Burger, Hermann: Schreiben als Existenzform. Aargauer Literaturpreis-Rede. In: Ders.: Poetik & Traktat. Werke in acht Bänden. Bd. 8. Hg. v. Simon Zumsteg. München 2014. S. 55–64; hier: S. 57. (Hammer ordnet das Zitat fälschlicherweise der Frankfurter Poetikvorlesung zu.)

57 Hammer, Das Schweigen zum Klingen bringen, S. 264.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Beschreibung von bzw. der Projektion poetologisch-ästhetischer Probleme auf Architektur überwinden.

d. *Schilten* als Architekturroman

Die Unterscheidung von Sprache und Welt findet im Roman also selber statt und wird dort reflektiert. Dies als eine ›selbstreflexive Poetik des Romans‹ zu wiederholen, hieße das eigentliche Thema des Romans als seine erklärende Poetik zu verkennen. Die Selbstreflexion des Romans hat keine erklärende Funktion, sondern ist selbst erklärungsbedürftig. Ebenso erklärungsbedürftig ist, was Schildknecht unter Welt und Sprache versteht.

Erstens ist zu beachten, dass die Wirklichkeit der Welt von Schildknecht immer nur *ex negativo* über die unbegreifliche Wirklichkeit des Todes verstanden werden kann, sieht er sich doch beständig von der tödlichen Wirklichkeit des Friedhofs umgeben. Zweitens verfügt Schildknecht über ein Sprachverständnis, das sich gerade für diejenigen Sprachen interessiert, welche die Saussure'sche Dichotomie zwischen Signifikat und Signifikant – vorgeblich der Grund für Hermann Burgers »Sprachkrise« – in Frage stellt: die Sprache der Musik und die Sprache der Architektur. Da in beiden Zeichensystemen der Bedeutungsträger immer auch und in erster Linie sich selbst bedeutet, sind für Schildknecht gerade sie dazu auserkoren, dem Problem der unbegreiflichen Wirklichkeit des Todes Ausdruck zu verleihen und dadurch beizukommen.

Im Gegensatz zur Musik kann aber nur die Sprache der Architektur eine anhaltende, sowohl rettende als auch verderbliche Präsenz entfalten. Sie ist Bedingung, Objekt und im Falle des Schulhausmodells auch Resultat seiner Analyse. Die Selbstreflexion in *Schilten* geschieht also nicht durch Schildknechts poetologische Aussagen alleine, sondern insbesondere in seiner Darstellung und Appropriation von Architektur als Sprache.

Architektur, so die These der folgenden Untersuchung von *Schilten,* erfüllt darum *die* zentralen drei Funktionen innerhalb der Vermittlung zwischen Schrift, Tod und Subjekt. Diesen drei Funktionen sind die drei Kapitel der Untersuchung gewidmet. Erstens gliedert die Architektur die Romanstruktur. Die zentralen Motive der in diesem Sinne architektonisch zu verstehenden Kapitel bzw. Quarthefte sind entweder die Schulräume bzw. der Friedhofsraum oder sie nehmen als rhetorische Tropen auf die räumliche Anordnung Bezug.

Zweitens gilt es Schildknechts Wissen um die Sprache der Architektur genauer zu kontextualisieren, um nicht nur deren narratologischer, sondern

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

auch ihrer spezifisch semiotischen Funktion auf die Spur zu kommen. Schildknechts Architekturdarstellungen folgen einer genauer zu umreißenden Zeichentheorie; Inhalte werden über eine Stilmaske transportiert. Dazu hebt die Untersuchung auf Burgers Konzeptualisierung von Stil in seinem Gesamtwerk ab. Wie die Physiognomik von Lavater bis Sedlmayr im Schaffen von Thomas Bernhard, so bildet der Stilbegriff von Burgers Doktorvater Emil Staiger das Fundament, auf welchem der Schriftsteller seine Problematisierung von architektonischen Zeichenbeziehungen vornimmt. Dies kommt bereits in seinen frühesten, unveröffentlichten Texten zum Ausdruck, für die er sich sowohl aus dem germanistischen Unterricht als auch aus dem abgebrochenen Architekturstudium verschiedener Motive und Produktionsstrategien bedient. Und auch noch in seinem letzten Roman *Brenner* findet das Ringen eines Subjekts mit seinen Darstellungsmethoden anhand und mithilfe von Architektur statt.

Die dritte Funktion von Architektur in *Schilten* ist deshalb eine Problematisierung von Darstellbarkeit, die über narratologische und stilistische Fragestellungen hinausreicht. Das Verhältnis zwischen Subjekt und Architektursprache gilt es im Lichte von sprach- und kunstphilosophischen Diskursen zu analysieren, die Burger zeitlebens beschäftigt haben. Hier bildet aber nicht, wie man vermuten könnte, erneut Ludwig Wittgensteins Philosophie der Sprache und Psyche den Referenzrahmen. Zwar beruft sich Burger gerne auf einzelne Passagen des *Tractatus,* und sein letzter großer Essay trägt in Anlehnung an Wittgensteins Frühwerk den Titel *Tractatus logico suicidalis* (1988). Dies darf aber nicht zum vorschnellen Schluss führen, auch *Schilten* befasse sich unter dem Gesichtspunkt des Todes mit Wittgensteins Zitat »Worüber man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen« (TLP 7).[58] Dass Schildknecht *trotzdem* spricht, hat andere Gründe. Sowohl Wittgensteins logische Abbildtheorie als auch sein physiognomischer Ansatz, Sprache zu verstehen, sind Schildknechts Darstellungsproblem geradezu entgegengesetzt. Während Wittgensteins Philosophie immer an der Frage interessiert ist, wie ein Subjekt mithilfe von Sprache Bedeutung versteht und selbst generiert, dekonstruiert Schildknecht den subjektiven Zugriff auf sprachliche Bedeutung. Die Arbitrarität des Zeichens, das seine Bedeutung willkürlich und sinnlos erscheinen lässt, wird ihm durch das menschliche Sprachspiel

[58] Patrick Bühler suggeriert, Schildknechts ›paradoxes Sprechen‹ habe in dieser Denkfigur ihren Ausgang genommen, lasse es aber eben nicht beim Schweigen »bewenden«. Bühler, Die »Todesdidaktik« in Hermann Burgers Schilten, S. 544.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

oder das private Gefühl nicht verständlich. Denn die semiotische Arbitrarität steht für den Protagonisten von *Schilten* in einem direkten Zusammenhang mit der Bedeutungslosigkeit allen Mensch- und Subjektseins. Nur in der Überwindung des Subjekts scheint die Sprache als eigenständiges System einen absoluten Zugriff auf die Welt zuzulassen, indem sie nämlich selbst Welt ist. Genau diese Überwindung ist in der objektivierten Zeichenhaftigkeit von Architektur angelegt.

Wittgensteins subjektzentrierter Sprachphilosophie ist aus systematischer und historischer Perspektive Martin Heideggers phänomenologische Auffassung von Sprache gegenüberzustellen. Heidegger führt die Trennung zwischen Subjekt und Sprache nicht auf subjektive und intersubjektive Prozesse zurück, sondern strebt ähnlich wie Schildknecht eine Überwindung der sprachlichen und epistemologischen Subjekt-Objekt-Dichotomie an. Nicht zuletzt sieht der späte Heidegger im sprachlichen und architektonischen Kunstwerk die Möglichkeit für eine solche Überwindung gegeben. Am Beispiel von Mörikes Beschreibung einer Lampe veranschaulicht er dies etwa gegenüber Emil Staiger in einem berühmten Briefwechsel.[59] Tatsächlich ist Heidegger also nicht nur aus systematischen Gründen die zentrale Referenz für eine sprachphilosophische Betrachtung von *Schilten*. Burgers Auseinandersetzung mit Heidegger und vor allem mit der Heidegger-Rezeption bei Paul Celan und seinem Doktorvater Emil Staiger drängt den Vergleich mit phänomenologischem Gedankengut geradezu auf. In diesem Punkt gilt es eine eklatante Forschungslücke in der Burger-Forschung zu schließen.

Burger deshalb als Heidegger-Freund oder -Feind zu behandeln, würde freilich zu kurz greifen. Er denkt Heideggers Kunstphilosophie in eine ähnliche dekonstruktive Richtung weiter, in die sich etwas später auch Jaques Derrida bewegt hat. Dass sich Burgers und Derridas Überlegungen zur Architektur deshalb partiell kreuzen, ist kein Zufall. Derridas Dekonstruktion ist jedoch um einiges radikaler als diejenige Burgers und vieler seiner architektursemiotisch interessierten Zeitgenossen. Auf Derrida soll denn auch erst im historischen Ausblick am Ende der Untersuchung (Kapitel IV 1.2) zurückgekommen werden.

---

[59] Vgl. Heidegger, Martin/Staiger, Emil: Ein Briefwechsel mit Martin Heidegger. In: Emil Staiger: Die Kunst der Interpretation. Studien zur deutschen Literatur. Zürich 1955. S. 36–47.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

1 Die Architektur der Beschreibung

Die Beziehung zwischen Figur und Architektur stand im ersten Kapitel zu Thomas Bernhards *Korrektur* im Fokus einer textnahen Lektüre. Am Beispiel von Protagonist und Dachkammer wurde konstatiert, dass es sich bei dieser Beziehung keinesfalls um ein simples Abbildungsverhältnis handelt, sondern dass der Romantext die Einheit von Raum und Figur zunächst behauptet und dann negiert. Hermann Burgers *Schilten* stellt die Frage nach der Trenn- bzw. Verwechselbarkeit von Mensch und Raum nicht minder dringend, schreibt Schildknecht doch: »So wie ich hier hause, doziere ich auch.« (Sch 7) Die »Beschreibung des Schulhauses« soll darum »nahtlos in die Darstellung [s]eines Unterrichts« übergehen und diese wiederum führt laut dem Ich-Erzähler zu einer »zunehmende[n] Verschriftlichung [s]einer Existenz« (Sch 7). Es griffe freilich zu kurz, wenn man Schildknechts Suggestion unreflektiert folgen würde, die Schulhaus-, Unterrichts- und Selbstbeschreibung gehen im Schulbericht nahtlos ›ineinander über‹ oder verschmelzen dort gar untrennbar. Der Lehrer macht nämlich im ersten Satz seines Berichtes darauf aufmerksam, dass die »Schwierigkeit einer exakten Schilderung der Schiltener Lehr- und Lernverhältnisse« in der »Beschreibung« dieser doppelten, topographischen *und* ideellen Nähe von Schulbetrieb und Lehrerwohnung liege (Sch 7). Die Problematisierung der Darstellung von Raum und Mensch steht also ganz am Anfang des Romans. Sie kann nur dann verstanden werden, wenn nicht Raum oder Mensch, sondern eben deren simultane »Beschreibung« in den Fokus der Untersuchung rückt.

Im Folgenden wird auf verschiedenen Ebenen der Frage nachgegangen, welche Paradigmen Schildknechts problematischem Beschreibungsbegriff zugrunde liegen. Das Kapitel schreitet vom Großzusammenhang – dem Romantext – zum Detail – der Beschreibung eines architektonischen Details, des Dachstocks. Schildknecht gestaltet die Bewegung *im* Raum als Analogie zur Bewegung im Text (Kapitel III 1.1.1). Die daraus hervorgehende Bewegungslogik vereint antagonistische räumliche Eigenschaften wie Nähe und Ferne oder Privatheit und Öffentlichkeit. Diese räumlichen Paradoxien lassen sich anhand des Begriffs der Schizophrenie genauer erörtern, den Schildknecht auf seine Turnhalle anwendet (Kapitel III 1.1.2).

Die Raumbeschreibung stellt ihre künstlerische Gemachtheit und damit ihre eigene Rhetorizität aus. Ihre ganze Wirkung entfaltet diese Rhetorizität auf der Ebene der einzelnen Architekturbeschreibungen. Zuerst wird Schild-

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

knechts architektonischer Rhetorik anhand allgemeiner, wiederkehrender Metaphern nachgegangen (Kapitel III 1.2.1), um letztlich an der Dachstockbeschreibung zu zeigen, wie Erzähl- und Architekturkonstruktion auf metaphorischer, historischer und werkgenetischer Ebene zusammenhängen (Kapitel III 1.2.2).

1.1 Raumstruktur als Romanstruktur

Worin liegt die »Schwierigkeit«, dass die »Beschreibung des Schulhauses« nahtlos in eine »Darstellung« des Unterrichtes »übergehen sollte« (Sch 7), und inwiefern bewältigt Schildknecht diese Schwierigkeit bzw. inwiefern flieht er vor ihren Konsequenzen? Es ist bezeichnend, dass sich die narratologischen Aspekte hier nicht vom inhaltlichen Interpretament unterscheiden lassen, also dass der Text die Frage, *wie* erzählt wird, selbst und gleich zu Beginn gemeinsam mit der Frage aufwirft, *was* erzählt wird.
Nun ließe sich freilich behaupten, dass der angestrebte »nahtlos[e]« Übergang von Schulhausbeschreibung in Unterrichtsdarstellung lediglich eine schreibtechnische Herausforderung darstelle, zweierlei Themen sinnig miteinander zu verknüpfen. Diesem Missverständnis tritt Schildknecht aber sogleich entgegen, wenn er betont, dass es sich keineswegs um zwei unterscheidbare Topoi handle: »Absonderlichkeiten des Schulhauses sind Absonderlichkeiten des Unterrichts.« (Sch 7) Diese Einheit wird im Folgenden anhand der Turnhalle ausgeführt, die sowohl zum Turnunterricht als auch zur Begräbnisfeier dient. Die narrative »Schwierigkeit«, so kann man deshalb schließen, besteht gerade darin, Architektur und darin situierte Tätigkeit nicht voneinander zu trennen, sondern als Einheit zu fassen. Der schriftliche Bericht ist hierin einer Bestandsaufnahme vor Ort unterlegen, er ist nur ein Notbehelf, da der angesprochene Inspektor bisher keiner Einladungen zu einem »Stimmungs-Augenschein« (Sch 10) nachgekommen sei.
Der Text kann nun nur syntagmatisch aneinanderreihen und – wenn möglich »nahtlos« – ineinander führen, was der Blick vom oberen Ende der Kletterstange auf den Friedhof als gleichzeitiger Eindruck von Unterricht und Ort gewahr macht: »Mehr zu sagen wäre überflüssig gewesen, die landschaftliche und innen-räumliche Antithese Friedhof-Turnhalle hätte für sich gesprochen.« (Sch 11) Darum spricht der erste Satz des Romans ein zentrales narratologisches Problem des Romans an: Wie kann die reale, diachrone und synthetische Raum-Erfahrung im Medium des syntagmatischen Textes ver-

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

mittelt werden? Im poetologischen Paratext weist Burger enigmatisch auf das Stilmittel der »Simultaneität« hin, das in der raumzeitlichen Verschränkung eben dieses Problem löse: »Simultaneität ist ein wichtiges Stilmittel in ›Schilten‹, gemeint als räumliches und zeitliches Nebeneinander und Ineinander dessen, was sich ausschließen müsste: Schule und Friedhof, Unterricht und Abdankung, Gräberfeld und Sitzordnung der Klasse.«[60]

Was ›Simultaneität‹ im Text genau bedeutet, ist damit freilich nicht gesagt, vielmehr wird nur das Problem wiederholt, das sich der schriftlichen Darstellung eines synthetischen »Nebeneinander[s] und Ineinander[s]« stellt.[61] Die nie explizierte Antwort Schildknechts hierauf ist an der Struktur seines Berichts ablesbar. Stellvertretend für eine Schulhausführung führt der Text durch die Räume. Um der »Schwierigkeit« des syntagmatischen Nebeneinanders Herr zu werden, suggeriert Schildknecht eine uneingeschränkte Analogie von Schulraum und Textraum; im Text voranschreiten heißt, durch die Räume in und um die Schule herum schreiten. Wie schwerwiegend und problematisch die Analogie zwischen Architektur und Text ist, bemerkt der Lehrer selbst, ›verschriftlicht‹ er doch nicht nur Schulraum und Schultätigkeit, sondern als Subjekt und Objekt dieses Gefüges auch sein eigenes Sein (die »zunehmende Verschriftlichung meiner Existenz«, Sch 7). Die simultane Beschreibung von Architektur und Unterricht geht ebenso ›nahtlos‹ in eine Selbstbeschreibung des Lehrers über. Das ›Stilmittel der Simultaneität‹ verfolgt also, entgegen Burgers nachträglicher Poetologie, nicht nur eine gleichzeitige Betrachtung verschiedener, widersprüchlicher Räume und Handlungen *im* Text, sondern eine analoge (Selbst-)Beschreibung von Text, Raum und Lehrer.

Letzterer verkörpert als beschreibendes Subjekt und beschriebenes Objekt die schon von Schmitz-Emans hervorgehobene Ambivalenz zwischen sprachmächtiger und sprachunterworfener Autorschaft.[62] Aus eigenem Willen – wenn auch unter dem Rechtfertigungsdruck seiner Lage – macht sich Schildknecht zu einem »Mann aus Wörtern«[63] und tritt damit zugleich

---

60 Burger/Marchi, Schulhauswerkstatt, Todeswerkstatt, S. 12.

61 Die Vermittlung eines solch ›totalen‹ Eindrucks traut Burger hingegen der Fotografie zu, was die Wichtigkeit der Fotografien in seinem Materialbuch erklären mag, vgl. ebd.

62 Zu Schmitz-Emans' Analyse von Burgers ambivalentem Autorschaftskonzept vgl. Kap. III c.

63 »Ein Mann aus Wörtern« ist der Titel von Burgers erster Essay-Sammlung. Figuren, die nur noch die Worte sind, die sie repräsentieren, sind in Burgers Werk zahlreich, ihr Idealtypus findet sich in einer Kurzgeschichte in besagtem Essay-Band, vgl. Burger, Hermann: Der Mann, der nur aus Wörtern besteht [Sammelbd. 1: Ein Mann aus Wörtern,

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

seine Macht an das Medium der Repräsentation ab. Seine zweischneidige Selbstdarstellung umfasst die quasianthropomorphe Architektur, deren einzelne Räume Lebensfunktionen und Geisteszustände abbilden oder eben ›beschreiben‹.[64]

1.1.1 Schulhausbesichtigung und Flucht

Schildknecht leitet zwar nicht explizit als Führer durch das Gebäude[65] und er erlaubt sich assoziative Exkurse, die sich topologisch nicht immer aufdrängen. Ordnet man jedoch jedem Kapitel bzw. Quartheft die Räume zu, mit welchen es sich hauptsächlich beschäftigt, so ist – anders als es das assoziative Erzählen des Lehrers vermuten ließe – trotz kurzen Abschweifungen eine stringente Aufwärtsbewegung erkennbar, die sich größtenteils an Verbindungen der Sicht-, Hör- und Begehbarkeit hält. Allein das siebte der ersten zehn Quarthefte ordnet sich dieser Raumlogik nur bedingt unter. Der Aufgang von Geschoss zu Geschoss gehört zum Grundprinzip von Schildknechts Erzählen, ebenso wie die Unterteilung in Geschoss-Zonen:

> Halte ich zudem vier Geschosse auseinander, eine Waschküchenzone, eine Abdankungszone, eine Sammlungszone, und eine Estrich- oder Siechenzone, tue ich dies der Transparenz des Schiltener Modells zuliebe, um der hohen Inspektorenkonferenz, um den diversen Expertenkomissionen, deren Bildung mir jetzt schon schwant, den Umgang mit den Heften zu erleichtern. (Sch 59)

1983]. In: Ders.: Sammelbände. Werke in acht Bänden. Bd. 7. Hg. v. Simon Zumsteg. München 2014. S. 235–237. Der Mann aus Wörtern ist dort Hermann Hesses *Fiebermuse* nachgebildet, mit der sich Burger eingehend befasst hat, vgl. ders.: Eine Stunde hinter Mitternacht. Zum Aesthetizismus in Hesses Frühwerk [Sammelbd. 2: Als Autor auf der Stör, 1987]. In: Ders.: Sammelbände. Werke in acht Bänden. Bd. 7. Hg. v. Simon Zumsteg. München 2014. S. 373–389; hier: S. 381.

64 Darin unterscheidet sich *Schilten* fundamental von den distanzierten Architekturbeschreibungen des *Nouveau Roman,* die Zeltner mit Schildknechts ebenso detaillierter, aber nur scheinbar objektiver Gebäudedarstellung in Verbindung bringt, vgl. Zeltner, Gerda: Verfremdung ins Emotionslose. Eine Stilanalyse von Hermann Burgers »Schilten« [NZZ 17.6.1977]. In: O.A.: Schauplatz als Motiv. Materialien zu Hermann Burgers Roman »Schilten«. Zürich 1977. S. 183–185; hier: S. 183f. Vgl. auch Dies.: Das Ich ohne Gewähr. Gegenwartsautoren aus der Schweiz. Zürich 1980. S. 185.

65 Burger entwirft jedoch noch in seiner ersten *Schilten*-Fassung einen expliziten Rundgang: »Der Lehrer von Schilten« hat die Eigenheiten des Ortes während »eine[s] Schulbesuch[s] aus der Sicht des Inspektors geschildert«, der sich in einer »Schulführung das Haus vom Keller bis in den Estrich zeigen lässt.« Burger/Marchi: Schulhauswerkstatt, Todeswerkstatt. S. 11. Trotz der Absenz des Inspektors im fertigen Text ist diese narrative Struktur noch nachvollziehbar.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Burger behauptet später, diese Einteilung hätte lediglich die Verwirrung und Enttäuschung der Leser zum Ziel: »[D]ie mit Glanz und Gloria neu eingeführten Begriffe werden nie angewandt, das ist das Frustrierende.«[66] Tatsächlich werden die Zonennamen nicht mehr verwendet. Auch gliedert Schildknechts ›Zonenplan‹ keineswegs die Lektüre seines Berichtes. Sie erlauben aber die Orientierung im fiktiven Schulhaus ebenso wie im Denken Schildknechts und haben damit eine weit größere Funktion, als Burger ihnen zugesteht.[67]
Im *ersten Quartheft* lenkt Schildknecht den Blick zuerst aus der Entfernung auf die Fassade des Schulhauses, um dann durch das »Hauptportal« (Sch 9) einzutreten. Der Lehrer spricht vom gesamten Erdgeschoss als »Abdankungszone«, hier befindet sich aber auch das Unterstufenzimmer. Es wird nur für die Vermittlung »elementare[r] Irrealien« benutzt (Sch 309) und stellt damit tatsächlich die ›untere Stufe‹ von Schildknechts Unterricht dar. Bezeichnender noch für die Abdankungszone und die Verquickung von Unterricht und Raum ist aber die Turnhalle, um die sich auch noch das *zweite Quartheft* dreht. Das *dritte Quartheft* kreist um die Mörtelkammer, eigentlich der Geräteraum der Turnhalle, in welchem der Lehrer auf seinem Musikinstrument übt. Von hier aus schweift er ab sowohl in den darunterliegenden Keller, die »Waschküchenzone«, als auch zu den angrenzenden Toiletten. Der Klang des Harmoniums dringt durch die Toilettenräume in den zweiten Stock, den Ort des eigentlichen Todesunterrichts.
Dort nämlich, in der »Sammlungszone«, die ihren Namen der »Sammlung«, eigentlich dem Lehrerzimmer verdankt, schließt das *fünfte Quartheft* an, das sich mit dem produktiven und architektonischen Zentrum des Schulhauses befasst. Die Monologe Schildknechts, die er ein Stockwerk tiefer am Harmonium konzipiert, werden im Oberstufenzimmer zum ersten Mal zu Papier gebracht, indem die Schüler sie in ihre »Generalsudelhefte« (Sch 81) eintragen. Gelagert werden die Hefte im »tauben oder toten Zimmer« (Sch 73), dem Archivraum neben der Sammlung, wo sich auch die Urne Haberstichs befindet. Es erfüllt also in doppelter Hinsicht die Funktion einer Grabstätte, indem es die verschriftlichte Existenz des jetzigen und die verbrannten

---

66 Burger, Hermann: Strategien der Verweigerung in Schilten (1988). In: Ders.: Schilten. Schulbericht zuhanden der Inspektorenkonferenz. Roman. Werke in acht Bänden. Bd. 4. Hg. v. Simon Zumsteg. München 2014. S. 381–393; hier: S. 389. Dieselbe Argumentation etabliert Burger bereits im Interview mit Otto Marchi, vgl. Burger/Marchi, Schulhauswerkstatt, Todeswerkstatt, S. 26.

67 Welche architekturhistorischen und poetologischen Gründe die Zoneneinteilung hat, wird in Kap. III 2.2.2 eruiert.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Überreste des vorhergehenden Lehrers ›archiviert‹. Nur scheinbar wird diese hermetische Situation der »Sammlungszone« im *sechsten Quartheft* durch die Beschreibung des Telefons durchbrochen, das sich in der Sammlung befindet. Der Apparat dient nicht primär der Kommunikation des Lehrers nach außen, sondern findet für »Friedhofanrufe« (Sch 92) an den Schulabwart und Totengräber Wiederkehr Verwendung.

Mit der Friedhofsverwaltung befasst sich *Quartheft sieben* und verlässt damit das bisher abgeschrittene Raumdispositiv des Schulhauses. Freilich geschieht dies an jener Stelle im Roman, an der sich eine Exkursion zum eigentlichen Unterrichtsobjekt aufdrängt; das Oberstufenzimmer eignet sich durch seine erhöhte Lage besonders gut zur Beobachtung der Vorgänge auf dem Gottesacker. Dem erzählerischen Gang nach außen folgt der Rückzug in die Isolation der »Siechenzone« im Dachstock des Schulhauses. Befasst sich das *achte Quartheft* hauptsächlich mit der dort befindlichen Uhr und Glocke, so dringt das *neunte Quartheft* in die Dachstockwohnung ein. Schildknecht bewohnt seine Lehrerwohnung nur, wenn er schläft oder krankheitshalber das Bett hütet, sein Essen nimmt er in der Turnhalle ein (vgl. Sch 53). Selbst jedoch im oft eintretenden Krankheitsfall legt er sich so lange wie möglich zu seinen Schülern. Lediglich bei sich verschlechterndem Zustand liegt der Lehrer doch noch, nun gänzlich immobil, in seiner Wohnung.

Nachdem die Schulhausbesichtigung im obersten Stockwerk und zugleich mit Schildknechts Krankheit zum Erliegen gekommen ist, umreißt das *zehnte Quartheft* vorläufig abschließend und zusammenfassend die »Friedhofkunde« (Sch 165) und damit auch die Kunde über das architektonische Ensemble aus Schulgebäude und Friedhof. Historische Aspekte, etwa die Entstehung des Friedhofs, berücksichtigt Schildknecht ebenso wie die gemeinsame Reglementierung von Schulhaus und Gottesacker in einer »allgemeine[n] Friedhof- und Bestattungs-Verordnung« (Sch 178). Dass ein solches zusammenfassendes »Handbuch« (Sch 178) eine Illusion bleibt, scheint auch Schildknecht bewusst zu sein. Es würde dank seines normativen und nicht nur deskriptiven Charakters den Kampf gegen den Friedhof beenden und damit Schildknechts anderes Buchprojekt, den Schulbericht, entbehrlich machen.

Die deskriptive ›architektonische Zusammenfassung‹ seiner Beobachtungen sei jedoch tatsächlich umgesetzt worden und stehe als Miniaturmodell im »Werkraum neben der Waschküche« im Keller des Schulhauses (Sch 179). Mit ihm ist die Raumbewegung der Quarthefte wieder in der untersten »Zone« des Schulhauses angelangt, im Keller, also im Fundament des Gebäudes, wo die Besichtigung zugleich gerechtfertigt, d.h. ›fundiert‹ und beendet wird.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Mit dem Modell ist darum ein vorläufiges Ende der imaginierten Schulhausinspektion erreicht, die sich ebenso als Introspektion und Projektion der Schulmeister-Leiden erwiesen hat. Der nahtlose Übergang zwischen eigenem Leiden und Raumdispositiv macht das Schulhaus sowohl als Ursache wie als Beschreibungsmittel seiner Problemlage lesbar. In den folgenden zehn Quartheften werden verschiedene Lösungen dieser Problemlage thematisiert und verworfen.

Das *elfte Quartheft* stellt erstmals eine Beziehung zwischen Schilten und der umliegenden Topographie her. In einem verkehrshistorischen Exkurs begründet Schildknecht, warum Schilten derart schlecht und unzuverlässig an die Außenwelt angebunden ist. Dies gilt auch für die Unzuverlässigkeit der Post, von welcher der Lehrer im *zwölften Quartheft* gar annimmt, dass sie ihn mit Absicht nicht beliefere. Diese thematischen wie räumlichen »Abschweifung[en]« (Sch 216) verweisen bereits auf das immer wichtiger werdende Fluchtthema. Indem Schildknecht nach der Durchlässigkeit seiner Isolation fragt, werden zugleich die Grenzen aufgezeigt, über die hinweg er im Folgenden zu fliehen gedenkt.

Vorerst kehrt der Lehrer aber im *dreizehnten Quartheft* zum Friedhof zurück. An ihm übt er sich mit seinen Schülern in der totalen Überwachung mittels »Gefechtsjournal«, um sich gegen den »Generalübergriff[ ] der Angerschwermut auf das Schulhaus« zu wappnen (Sch 216). Zum selben Zweck greift der Lehrer auch zum Harmonium, dessen kontroverse Entstehungs- und Baugeschichte er im *vierzehnten Quartheft* erzählt, um es ebenfalls in seine Kampfhandlung einzubinden. Schildknecht doziert musizierend inmitten der nebligen Landschaft. Die Wichtigkeit des Nebels im Kampf gegen den Friedhof und damit gegen den Tod wird erst im *fünfzehnten Quartheft* begründet. Im Nebel nämlich will der Lehrer aktiv »verschellen« (Sch 266).[68] Eine »Laubhütte« (Sch 270) ist sein imaginiertes Versteck und stellt ein Gegenmodell zum Schulhaus dar, das, wie gesehen, für Schildknecht keine private Rückzugsmöglichkeit bietet.

Bezieht sich die Nebelbeschreibung in exemplarischer Weise auf den Herbst, so schildert das *sechzehnte Quartheft* einen spezifischen Wintereinbruch, es eröffnet ein klar definiertes Zeitfenster bis zum Frühlingsanfang im letzten Quartheft. Dadurch erhält die Narration zum topographischen Kontext, der

[68] Der Neologismus wird vom Lehrer in einem pseudolinguistischen Exkurs hergeleitet, vgl. Sch 265f.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Beschreibung von Grenzen und Fluchthorizonten, eine zeitlich Dimension.[69] Schildknecht trifft von hier weg nicht mehr nur allgemeine Feststellungen über seine Lage, sondern erzielt im letzten Viertel seines Berichtes eine Dynamisierung der Erzählung. Auf das fünfzehnte bis zwanzigste Quartheft trifft die angebliche ›Zeitlosigkeit‹ und ›Geschehnislosigkeit‹ des Romans, die mehrfach moniert wurde, nicht mehr zu.[70] Dass dies der Sekundärliteratur bisher durchweg entgangen ist, mag daran liegen, dass Schildknecht weiterhin an seinem iterativen und abschweifenden Erzählstil festhält. Zudem dominieren räumliche und insbesondere architektonische Aspekte bis zum Ende die Strukturierung der Narration.

Mit dem Wintereinbruch scheint sich die Lage des Lehrers ganz ohne eigenes Zutun zu bessern. An einem »strahlend, gleißenden Wintermorgen« kommt Schildknecht die vermeintlich rettende Idee, dass die Inspektorenkonferenz auf dem nahegelegenen Schloss Trunz stattzufinden habe (Sch 289). Bevor es aber zur erhofften Klärung kommt, erläutert er im *siebzehnten Quartheft* den letzten, entscheidenden Aspekt seiner Friedhofskunde, den Scheintod. Damit schafft er nicht nur ein retardierendes Moment, er kündigt zugleich implizit seinen eigenen ›Scheintod‹ an.

Als im *achtzehnten Quartheft* das neue Jahr anbricht und Tauwetter eintritt, verschlechtert sich Schildknechts Laune wieder, er gerät unter Zugzwang. Mit einer Delegation seiner Schüler bricht er nach Trunz auf, wo er eine überwältigende Konferenz imaginiert, die zu seinen Gunsten ausgeht. Doch bei dieser Imagination bleibt es. Im *neunzehnten Quartheft* taut der Friedhof auf, Schildknecht wird zusehends verbittert. Als im *zwanzigsten Quartheft* an einem Samstagabend im März eine Blasmusik in der Turnhalle übt, raubt sie ihm die letzten vernünftigen Sinne. Schildknecht flüchtet in Richtung der nahgelegenen aargauisch-luzernische Grenze, wo er Wiggers Wohnort, die »Schwefelhütte« vermutet (Sch 358), die nun mit der »Laubhütte« seiner Verschollenheitskunde zusammenfällt. Doch die rettende Hütte findet sich

---

69 Konträr hierzu Sven Spielberg, der behauptet, zeitliche Abläufe seien in *Schilten* grundsätzlich suspendiert, vgl. Spielberg, Sven: Diskurs in der Leere. Aufsätze zur aktuellen Literatur in der Schweiz. Bern/Frankfurt a.M./New York/Paris 1990. S. 18. Zudem finde auch keine Dynamisierung der Erzählung statt, vgl. ebd., S. 21.

70 Geschehnislosigkeit konstatiert etwa Guy Mayor, Schildknecht habe »keine Geschichte«, Mayor, Von der entkräftenden Einbildungskraft, S. 61. Rudolf Ingold behauptet, dass keinerlei zeitliche Orientierungspunkte vorhanden seien, vgl. Ingold, Rudolf: Der Erzähler in Hermann Burgers »Schilten«. Ein Vergleich mit Grass' »Blechtrommel«, Frischs »Homo Faber« und Loetschers »Abwässer«. Bern 1984. S. 39.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

nicht, stattdessen tritt der Lehrer ins luzernische Gasthaus »Zur Hölle« ein (Sch 361). Er findet sich inmitten eines obszönen Fasnachtstreibens wieder und verkriecht sich im Keller. Am nächsten Morgen erwacht Schildknecht, wie er selbst erzählt, als Toter. Er kehrt zum Schulhaus zurück und erlebt seine eigene Beerdigung.

Der »nicht enden wollende[ ] Beifall« (Sch 372), der Schildknecht am Ende seiner Beerdigung entgegenbraust, markiert und reflektiert den paradoxen Schluss des Schulberichts, der sein ewiges Fortdauern suggeriert, simultan zur Figur Schildknechts, die auch nach dem eigenen Tod keine Ruhe finden kann. Die Kampf- und Fluchtbewegungen der zweiten Hälfte des Romans können in diesem Sinne als poetologisches *und* inhaltliches Ringen um das eigene Ende verstanden werden. Nach der Aufwärtsbewegung der ersten Romanhälfte ereignen sich hier vier immer abruptere Bewegungen fort von Schulhaus und Friedhof. Ist der rein mentale Post- und Verkehrsexkurs ins Umland noch beschaulich, so ist der Nebelunterricht in der Landschaft – das Lehren inmitten von dichtestem Nebel – bereits von existenziellerem Charakter. Der Ausflug nach Truntz soll sogar über das Lehrerdasein Schildknechts entscheiden. Doch erst die erzwungene Flucht vor der Blasmusik *ist* entscheidend – und führt doch wieder nur zum Schulhaus zurück. Zwei hypothetische Schlusspunkte werden entworfen, die finale Inspektorenkonferenz im feudalen Schloss Trunz und das ›Verschellen‹ des Lehrers im Nebel. Stattdessen tritt genau das ein, was Schildknecht am meisten fürchtet. Er ist tot und lebendig zugleich, ein desillusionierter ›Scheintoter‹. Wie die Beschreibung des Schulhaus-Friedhof-Ensembles letztlich im Modell zu sich selbst zurückkommt, läuft sich die Erzählung topographischer Ausfluchten buchstäblich tot.

Der erste Teil des Romans beschreibt das Schulhaus als Ursache *und* projektive Verkörperung von Schildknechts Leiden, der zweite Teil schildert den Kampf mit und die Flucht vor diesem ambivalenten Konstrukt. Das agonistische Verhältnis zu Schulhaus und Friedhof wird durch die Personifizierung und Anthropomorphisierung des Gebäudes verstärkt. Zugleich findet auch eine Entfremdung von dieser ›architektonischen Persona‹ statt. Die Schulhausfassade ist eine Maske, aus der Schildknecht *notabene* vor allem zu sich selbst spricht.[71] So ist nicht zuletzt der »[g]egenseitige[ ] Austausch

[71] Zum Masken-Begriff der Fassade, vgl. Kap. III 2.1.2.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

von Schimpf und Schande« zwischen ihm und dem Schulhaus (Sch 338) als Selbstbeschimpfung zu verstehen.
Die Instrumentalisierung von Architektur weist Parallelen zu Roithamers Vorgehen auf, strebt aber im Gegensatz zu jenem keiner Realutopie zu.[72] Schildknechts vermeintlich objektive Kritik des Schulhauses verkehrt vielmehr die beschriebene Architektur zur Beschreibung seiner eigenen ausweglosen Lage. Als imaginierte Utopien setzt der Lehrer seinem Schulhaus Wiggers Schwefelhütte und das Schloss Trunz entgegen. Beide unerreichbaren bzw. unzugänglichen Gebäude stellen architektonische Archetypen dar und kontrastieren damit die hybride Architektur des Schulhauses. Dass die zwei Gegenmodelle sich einer (selbst für Schildknecht durchschaubaren) übersteigerten Idealisierung verdanken und dass Schildknecht laut dem Schulinspektor freiwillig, wenn auch wahnsinnig im Schulhaus weiterlebt, erhebt dessen dystopischen Charakter zum gewollten Sinnbild. Das Leben in der Dystopie ist selbstgewählt und drückt in ihrer Darstellung als *conditio humana* kein persönliches Schicksal, sondern ein lebensphilosophisches Problem aus, das Schildknecht unlösbar scheint. Die Textpromenade von der Turnhalle in den Dachstock reflektiert den prototypischen Niedergang des Lehrers im Angesicht des Todes – die Kletterstange der Turnhalle wiederum fasst die aufstrebende Niedergangsbewegung als allegorisches Bild zusammen.

1.1.2 Paradoxe Raumbewegung und schizophrener Raum

Sowohl die Besichtigung des Schulhauses als auch die vereitelten Fluchtversuche Schildknechts stecken durch Bewegung im Raum den Bedeutungshorizont des Textes ab. Man kann diese Raum- und Romanbewegungen jeweils als hermeneutischen Zirkel beschreiben, endet doch sowohl der Aufstieg im Schulhaus als auch die Flucht von diesem wieder bei ihren Ausgangspunkten.

---

[72] Dagegen kann die Darstellung des Schlosses Truntz als Utopie beschrieben werden, vgl. auch Gerigk, Architektur liest Literatur, S. 180. Gerigk beschreibt Schildknechts Schulbetrieb als »pädagogische[ ] Utopie« und deren Problematisierung, ebd., S. 183. Das Gebäude kann deshalb jedoch nicht, wie Gerigk zumindest für dessen Modell suggeriert (vgl. ebd., S. 180), als architektonische Utopie verstanden werden. Die Rolle des Modells im Modell lässt sich nicht auf einen allgemeinen Utopie-Begriff reduzieren, es stellt sich im poetologischen und architekturtheoretischen Kontext von Burgers Werk als ambivalente Allegorie des künstlerischen Weltzugangs dar, vgl. Kap. III 2.2.4, 2.2.5 und 2.3.3.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Ein besonderes Augenmerk der Bewegungsstruktur verdient die Aufwärtsbewegung im Schulhaus. Sie verbindet nicht nur die Abdankungszone mit der Siechenzone, sie suggeriert auch einen Gang zwischen jeweils zwei vermeintlichen oder tatsächlich gegebenen Gegensätzen: Öffentlichkeit und Privatheit, Weite und Enge, Lebenskraft und ›Siechtum‹, fremder Tod und eigene Sterblichkeit. Die ersten zwei Begriffspaare stellen nur oberflächlich betrachtet entgegengesetzte Pole dar. Schildknechts Schilderung ist ebenso darum bemüht, die vertikal graduierende Gegensätzlichkeit der Räume hervorzustreichen, wie sie zu untergraben.

Ist die Turnhalle der öffentlichste Bereich, in dem auch dörfliche Veranstaltungen stattfinden, so erscheint die Lehrerwohnung als dessen Gegenstück, die dazwischenliegenden Schulräume bilden eine halbprivate Sphäre, zu der nur Lehrer und Schüler Zugang haben. Die Wohnung, der scheinbar privateste Raum, offenbart aber, wie wenig Privatsphäre Schildknecht im Schulhaus genießt: »Die klare Trennung von Schulsphäre und Privatsphäre existiert nur in den dumpfen Köpfen der Eltern meiner Schüler« (Sch 7). So wird er schon am zweiten Tag seines Stellenantritts durch das frühmorgendliche Schaufeln und Hacken des Friedhofgärtners geweckt. Seine Wohnung ist von einer beständigen ›Estrichfizierung‹ (vgl. Sch 236) bedroht, da ihr Raumgefüge derart ungeschickt in den Dachstock eingepasst ist, dass sich ein Großteil ihrer Fenster in den Dachbodenraum öffnet (vgl. Sch 236).[73] Der Bewohner wird daran erinnert, wie behelfsmäßig sein Rückzug architektonisch gewährleistet ist. Die Grenze zwischen Privatem und Öffentlichem wird denn auch von Schildknecht selbst konsequent missachtet, wenn er in der Turnhalle seine Mahlzeiten einnimmt, im Schulzimmer seine Krankheit kuriert und in der Mörtelkammer seine Freizeit verbringt.

Dieselbe Ambivalenz zeigt sich auch in der Größe der Räume. Die Turnhalle verspricht von ihrer Galerie aus betrachtet, ein »heiteres Landschaftszimmer für Leibesübungen« zu sein, erst auf ihrem Boden aber wird dem Besucher ihre »kerkerhafte Enge« bewusst (Sch 10). Eine umgekehrte Erfahrung vermittelt die Dachstockbeschreibung. Während die Wohnung als ein Ensemble »von zwei Schuhschachteln« (Sch 236) Enge suggeriert, dringt hier immerzu die »Unendlichkeit der Estrichdämonie« (Sch 237) in sie ein.

Anders als die vermeintlich vertikal verorteten Gegensätze Enge vs. Weite und Privatheit vs. Öffentlichkeit ist der Gegensatz zwischen Aktivität und

[73] Zur Darstellung des Estrichs vgl. Kap III 1.2.2.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Passivität tatsächlich graduell in der Aufwärtsbewegung durch das Schulhaus nachvollziehbar. Von Zone zu Zone wird der Lehrer ruhiger: Verausgabt er sich in der Turnhalle und Mörtelkammer (das Harmonium wird *getreten*), so *sitzt* er in der Sammlungszone meist vor seinen Schülern und *liegt* schließlich im Bett seiner Wohnung. Diese Beruhigung ist vom psychischen und körperlichen Niedergang Schildknechts begleitet: Je höher seine räumliche Beobachtungsposition liegt, desto mehr ist er in seiner Existenz angegriffen; die Erhöhung der Beobachtungsposition durch die architektonischen Eigenschaften des Gebäudes wird von der Verschlechterung der Beobachtungsgabe – aber *de facto* auch von der architektonischen Verkleinerung der Raumöffnung – begleitet. Während die Fenster der Turnhalle den Blick weit öffnen, stehen ihm im Estrich nur noch Dachluken zur Verfügung. Der Ausblick bestimmt also nicht Schildknechts Gefühl, wie weit bzw. eng der Raum ist, sehr wohl aber ist seine ansteigende Höhe *und* seine zunehmende Verkleinerung mit dem Erkenntnisgewinn über den Friedhof verknüpft.
Hingegen wäre es falsch, eine Parallele zwischen der ›Tödlichkeit‹ der Räume und ihrer Höhenlage zu ziehen. Tatsächlich lassen sich alle zentralen Räume als faktische oder imaginierte Grabräume beschreiben: Im Keller befindet sich der »Blechsarg«, Schildknechts Badewanne, daneben soll ein experimentelles Grab für das »Scheintotenpraktikum« eingerichtet werden, in der Turnhalle, die von außen an eine »Leichenhalle« (Sch 9) gemahnt, werden Leichen aufgebahrt und die Stühle ›begraben‹, die Mörtelkammer ist vor der Abdankung die »Schauzelle« (Sch 19) der Leiche, in der Sammlung befinden sich die toten Tiere Haberstichs, während im Nebenraum dessen Asche ihre letzte Ruhe gefunden hat, im Estrich letztlich soll sich Haberstich erhängt haben, und hier ist Schildknecht in der Krankheit seinem eigenen Tod am nächsten. Die Aufzählung macht auf drei Tode aufmerksam: der eigene Tod, der in der Dachwohnung imaginiert wird, der Tod des Vor- und in gewisser Hinsicht auch Doppelgängers Haberstich, der die Sammlung und den Estrich ›einnimmt‹, sowie der Tod fremder Dorfbewohner in der Abdankungszone.
Das Raumdispositiv des Schulhauses unterscheidet also weder konsequent zwischen Tod und Leben noch zwischen Öffentlichkeit und Privatheit, sehr wohl aber zwischen eigenem und fremdem Tod. Genau hierin liegt denn auch der zentrale Raumkonflikt: Der Friedhof stellt den fremden Tod vor Augen und macht damit beständig den eigenen Tod bewusst. Nur Distanzierung und Verwissenschaftlichung versprechen das Eigene vom Fremden wieder trennen zu können. Doch gerade dies gelingt umso weniger, je höher die

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Beobachtungsposition des Lehrers liegt. Er wird gewissermaßen vom Tod als etwas Eigenem immer bedrohlicher eingeholt, je weiter bzw. ›höher‹ er sich von ihm als etwas ›Fremdem‹ distanzieren will. Das Problem spiegelt sich nicht nur in den Räumen, es *ist* ein räumliches. Das zeigt sich nicht zuletzt an der letzten der drei Exkursionen bzw. Fluchtbewegungen, die vom Schulhaus aus unternommen werden. Ausgerechnet in der größten räumlichen Distanz zu seiner Todesschule stirbt Schildknecht.

In nuce wird diese paradoxe räumliche Bewegung, die in der Distanz den eigenen Tod vor Augen führt, an der Turnhallen-Kletterstange wortwörtlich ›vorexerziert‹. Das Turngerät, von dessen höchstem Punkt man den Friedhof sehen könne, hat die symbolische und quasisakrale Funktion eines *memento mori*.[74] Es macht dem Besucher bewusst, »dass Turnen in Schilten, gleichviel ob es sich um körperliche oder geistige Ertüchtigung handle, nur ein mühsames Erklettern der Gräberperspektive sein kann« (Sch 11). Was Schildknecht mithilfe der Kletterstange illustriert, pervertiert das traditionelle Heilsversprechen.[75]

Analog zur Kopplung von Stangenende und Lebensende lässt sich der zusehends erschöpfende und krankmachende Weg in den Dachstock des Schulhauses als Distanzierung *und* als Aneignung des Todes verstehen. Auch hier könnte von einem Leidens- und Kreuzweg in einem christlichen Sinne gesprochen werden, klammerte Schildknecht nicht jegliche Hoffnung auf eine eschatologische Botschaft des Todesanblicks aus. Dabei spielt seine Selbstdarstellung nicht zufällig bitter-ironisch auf Christi Leiden an, wenn er von sich als von einem Lehrer spricht, »der sinnlos verbüßte Schuld auf sein Gewissen lädt« (Sch 51).[76] Seine Auferstehung als Toter fällt am Schluss mit dem Aschermittwoch und also mit der traditionellen Vorbereitung auf Christi

---

74 Schon Steinert und Großpietsch machen auf den *Memento mori*-Charakter des Schulberichts aufmerksam, betrachten ihn aber nur unter dem Aspekt von Schildknechts psychischer Krankheit. Z.B. bezeichnet Großpietsch das »Memento mori als Metapher für die Gefährdung durch die Depression«, Großpietsch, Zwischen Arena und Totenacker, S. 63. Vgl. hierzu auch Steinert, Das Schreiben über den Tod, S. 160.

75 Dies geschieht in Anlehnung an Jean Pauls »Rede des toten Christus vom Weltgebäude«, die der Lehrer wiederum als »Rede des toten Lehrers vom Dach des Schulgebäudes herab« (Sch 137) in den Mund seines desillusionierten Vorgängers Haberstich legt. Vgl. Jean Paul: Siebenkäs. In: Ders.: Werke in sechs Bänden. Bd. 2. Hg. v. Norbert Miller/Gustav Lohmann. München 1959. S. 7–566; hier: S. 266–271.

76 Sein Arzt stellt ihm denn auch nicht von ungefähr die Frage: »Sind Sie ein Märtyrer, Schildknecht?« (Sch 156)

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Tod und Auferstehung zusammen.[77] Zudem hat er zum Zeitpunkt der Beendigung seiner schriftlichen Existenz, als der Schulinspektor ihn in der Psychiatrie internieren lässt, genau das Alter Christi am Kreuz, nämlich 33 Jahre.[78] Doch während die christliche Teleologie, die in der Aufwärtsbewegung des Kreuzwegs zum Ausdruck kommt, Erlösung verspricht, leidet Schildknecht an der Ausweglosigkeit eines definitiven Todes. Anton Krättli, ein Rezensent und Freund Burgers, sieht denn auch gerade im modern-säkularen Bruch mit der Heilslehre das eigentliche Problem, das in *Schilten* verhandelt wird: Schildknechts Ringen mit dem Tod sei eine Kritik des modernen, säkularisierten Todes.[79] Diese Interpretation lässt aber außer Acht, dass der Bruch mit einer religiös ›heilen Welt‹ hier nicht etwa vollzogen oder problematisiert wird, also keinerlei rückwärtsgewandte Utopie suggeriert ist. Schildknecht konfrontiert sich und seine Leserschaft mit einer heillosen Welt ohne metaphysischen Sinnrahmen. Der Text kritisiert diese Welt keineswegs, im Gegenteil, er macht sich über die Jenseitshoffnungen der abergläubischen Dorfbewohner und ihren verstockten Pfarrer Stäbli lustig. Mit anderen Worten: Nicht das Fehlen der Erlösung ist Schildknechts Problem, sondern das Finden einer neuen, valablen Lösung gegenüber der Zumutung des Todes, die sich vor allem als Zumutung an die Beschreibung der Welt äußert. Die Schulhausbesichtigung imitiert nur äußerlich den Stationenweg Christi, ist aber mit dem Problem der Beobachtung und Beschreibung eines Lebens im Angesicht des definitiven Todes beschäftigt. Die distanzierende Aufwärtsbewegung erweist sich hierbei als kontraproduktiv: Abstand schaffend zwischen sich und dem fremden Tod, kommt Schildknecht seinem eigenen Tod immer näher.

Die Paradoxie, die letztlich den Gegensatz von Nähe und Ferne und damit das vertikale Raumdispositiv in Frage stellt, ist untrennbar an das Phänomen geknüpft, welches von Schildknecht als ›Schizophrenie der Räume‹ aufgeworfen wird. Die Raumbesichtigung schafft ein Abbild des eigenen, desillu-

---

77 Der Aschermittwoch bereitet im katholischen Kirchenjahr das Osterfest vor, das jeweils 40 Fastentage nach dem Aschermittwoch gefeiert wird. Schildknecht kürzt diesen Ablauf ab; vorbereitende Busse und Feier der Auferstehung fallen an einem Tag zusammen.

78 Zur Zeit seiner Entlassung war Schildknecht 30 Jahre alt, so der Inspektor (vgl. Sch 373). Damit ist Schildknecht, als er seine verschriftlichte Existenz schriftlich beendet und interniert wird, 33 Jahre alt.

79 Vgl. Krättli, Anton: Im Geistigen sinnlich sein. In: Zeit-Schrift 2. Aarau 1982. S. 189. Vgl. auch Marchi, Otto: Wenn der Schiltwald kommt. Über die Erfahrungen schweizerischer Autoren im Umgang mit der Realität. In: Weltwoche 13.4.1977. Ähnlich Steinert, Das Schreiben über den Tod, S. 164.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

sionierenden Leidensweges und steht damit zur Hauptfigur in einem engen Beschreibungsverhältnis, auf das wiederum in der Rechtfertigungsschrift zur gegenseitigen Erklärung von Raum und Mensch zurückgegriffen wird. Dass für die Beschreibung insbesondere der Turnhalle auf eine psychologische Terminologie zurückgegriffen wird, ist innerhalb dieses Beschreibungsverhältnisses zu verstehen. Der Raum bewirkt nicht nur psychische Zustände, sondern erhält in Schildknechts Argumentation eine psychische Dimension: »Wer mit einer solchen, in den Proportionen total verrutschten Turnhalle unter einem Dach zusammenlebt, wird mit der Zeit rheumaempfindlich in Bezug auf das Schicksal schizophrener Räume.« (Sch 10)

Inwiefern die Raumverhältnisse ›verrutscht‹ sind, eskamotiert der Bericht Schildknechts. Die »kerkerhafte Enge« wird nämlich nicht, wie zu erwarten wäre, mit dem Raumverhältnis von Höhe und Breite, sondern mit dem »verderblichen Einfluss des benachbarten Friedhofs« begründet (Sch 10). Die »Gemütskrankheit« der Turnhalle beruht also auf der Grabesstimmung, die durch die »großen Rundbogenfenster« eindringt (Sch 9) und alles in ihrem Inneren zu affizieren scheint. Die Wahrnehmung verrutschter Raumproportionen ist in Schildknechts Beschreibungslogik die erfahrbare Wirkung der Schizophrenie und nicht deren äußere Ursache. Der Proportionen-Begriff spiegelt technisch-architektonische Objektivität vor, wo tatsächlich ein subjektiver Eindruck beschrieben wird.

Die subjektive Vermenschlichung des Raumes bedient sich hierbei der Polysemie des Begriffs ›Stimmung‹, der einerseits eine äußere Atmosphäre, andererseits einen inneren emotionalen Zustand bezeichnet.[80] Die ›Stimmung der Turnhalle‹ verwendet beide Bedeutungen und spielt zugleich auf ihre dritte und ursprünglichere Semantik, die Stimmung eines Instrumentes an. Während der Abdankungen stimmt Schildknecht nämlich mithilfe seines Harmoniumspiels nicht nur die Trauernden auf die Messe ein, er versucht gleichsam in ›Gleichklang‹ mit dem Raum zu kommen:

> Die Variationsfolge ›Turnhalle 1–2‹ ist ein Versuch, den geistigen Zusammenbruch dieses schwer belasteten Raumes nachzuvollziehen. […] Mit ein paar Oktavsprüngen greife ich die Proportionen des schabzigergrünen Ungemachs, lasse auch die kühle Gruft der Mörtelkammer in meinem Rücken erstehen, so dass die Trauergäste enger zusammenrücken und ängstlich nach den Ausgängen schielen. (Sch 33)

---

[80] Vgl. Wellbery, David E. : <Stimmung>. In: Karlheinz Barck u.a. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 5. Stuttgart/Weimar 2003. S. 703–733.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Dass Schildknecht mit seinen Variationen die Architektur der Turnhalle »erstehen« lässt, verweist auf die beschreibende Funktion, die er seinem eigenen Spiel beimisst. Die Musik kann aber auf die Stimmung auch Einfluss nehmen und die unangenehme Bedrücktheit im Raum verstärken (vgl. Sch 35) oder den Eindruck erwecken, die Architektur breche über den Trauergästen zusammen (vgl. Sch 33).

Im dreifachen Stimmungsbegriff – musikalisch, atmosphärisch und psychisch – verwischen, wie die Erwähnung der ›verrutschten Proportionen‹ andeutet, die Grenzen zwischen einer introspektiven und einer räumlichen Beschreibung sowie dem Instrument dieser Beschreibung selbst. Was während einer Abdankung das Harmonium, was die Atmosphäre des Raumes und was letztlich dieser selbst, d.h. seine quasimenschliche Identität, zur verheerenden Wirkung beitragen, wird in Schildknechts Beschreibung unentscheidbar, weil ununterscheidbar. Und so wird auch verunklärt, ob und wie weit wir es in seiner Raumbeschreibung mit (musikalischen) Projektionen seines eigenen Innenlebens oder mit einem allegorisch verfahrenden Bericht zu tun haben, der auf Metaphern aus der Psychologie zurückgreift. Schizophren, nämlich geistig ›gespalten‹, ist der Raum ja durchaus in seiner Funktion als Turn- und Abdankungshalle. Gespalten und spaltend ist zugleich die Atmosphäre, in der sportliche Ertüchtigung und Todeskontemplation an der Kletterstange aufeinandertreffen. Genauso aber mag das verstörende Raumerlebnis, das in der Distanzierung vom Tod diesem näher kommt, als schizophren im psychopathologischen Sinne verstanden werden.

Es wäre ebenso verfehlt, »das Schicksal schizophrener Räume« als simple Spiegelung von Schildknechts eigenem Schicksal zu lesen[81] wie es nur als uneigentliches Sprechen über räumliche Gegensätze zu verstehen.[82] Kategoriale Unterscheidungen, etwa zwischen privat und öffentlich oder nah und fern, werden von Schildknecht gezielt unterwandert und aufgelöst. Darum verfährt

---

81 Vgl. Großpietsch, Zwischen Arena und Totenacker, S. 75.

82 Anja Gerigk versteht hier bereits die doppelte Raumqualität von Wirkung und Gewirktem als schizophren. Der ehemalige Architekturstudent Hermann Burger hätte diese offensichtliche Eigenschaft von Räumen wohl kaum als inneren Widerspruch verstanden und als vermeintliches Novum der Raumbeschreibung pathologisiert. Gerigk installiert hier ihre eigenen theoretischen Grundlagen des ›spatial‹ und ›topographical turn‹ als Kontext von *Schilten,* ohne dies zu plausibilisiern. Vgl. Gerigk, Anja: Raumwende(n) im Roman. Hermann Burgers Schilten als intermediale Kritik des Spatial Turns. In: Robert Krause/Evi Zemanek (Hg.): Text-Architekturen. Die Baukunst der Literatur. Berlin 2014. S. 237–251; hier: S. 245. Weiter ausgearbeitet findet sich das Argument in Dies., Architektur liest Literatur, S. 184–189. Zur Kritik an Gerigk vgl. Kap. I 3 und Kap. IV 1.2.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

die Beschreibung der räumlichen Schizophrenie sowohl projektiv als auch metaphorisch. Das verfolgte Ziel des »Stimmungs-Augenschein[s]« (Sch 8) ist eine erdrückende, unmittelbare und gleichzeitig wirkende Beweislast. Die Beschreibungsstrategie Schildknechts versucht in der Raumdarstellung Gegensätze zusammenzuführen und sie in der Schwebe zu halten. Diese Unentscheidbarkeit scheint Schildknecht also nicht zu unterlaufen, sondern entspricht seiner Poetik der ›nahtlosen Übergänge‹, die Widersprüchliches vereinen. Mit einer differenzierteren Analyse unterlegt ist damit auch Burgers nachträgliche Selbstinterpretation seines »Stilmittels der Simultaneität«: Simultan können Friedhof *und* Unterricht nur dargestellt werden, wenn scheinbar objektive Beschreibungen wie die ›verrutschten Proportionen‹ von einer subjektiven, semantisch ambivalenten Darstellung überlagert sind; so kann die ertüchtigende Kletterstange zugleich ein desillusionierendes *memento mori* repräsentieren. Die Einheit des Widersprüchlichen, die Vereinigung des Gespaltenen drückt sich in der Idee eines schizophrenen Raumes aus, die sich nicht nur auf die Turnhalle, sondern auf Schildknechts Raumverständnis schlechthin anwenden lässt.

Dem Prinzip der ›schizophrenen‹ Simultaneität ist ein Prinzip der räumlichen Analogie zur Seite gestellt. Mithilfe der Analogien zwischen Kletterstange, Turnhalle, dem Schulhaus-Friedhof-Ensemble und dessen modellhafter Verkleinerung verweisen die kleineren auf die jeweils größeren räumlichen Elemente. Dabei stehen die räumlichen Einheiten der Gesamtheit des Raumes in einem *pars pro toto*-Verhältnis gegenüber, das freilich dann *ad absurdum* geführt wird, wenn der Erzähler beim Modell im Keller des Schulhauses anlangt. Hier ist das Ganze mit seinem kleinsten Teil nicht nur analog, sondern – bis auf wenige Details – identisch; das Schulhaus erklärt ebenso genau das Modell wie das Modell das Schulhaus. Ist das Modell eine Beschreibung des Schulhauses und die Schulbesichtigung eine Vorwegnahme des Modells, das am Ende des Rundgangs wiederum besichtig wird, so spiegelt sich in der Schulhausmodell-Besichtigung die bisherige Schulhausbesichtigung. Die Beschreibung beschreibt sich hier selbst.

1.2 Schildknechts Rhetorik der Architektur

Nicht nur der Raum und die Raumbewegung im Allgemeinen, sondern ganz spezifische Gebäude strukturieren den Roman *Schilten*. Als Erzähler, Beobachter und Analytiker dieser Architekturen, die er ebenso als Bedingung wie

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

als Beschreibung seiner Wünsche und Ängste darstellt, sucht Schildknecht seine Deutungshoheit zu etablieren. Mit der – von ihm selbst evozierten – Analogie zwischen architektonischer und narrativer Konstruktion begründet der Lehrer die Verfasstheit seines Erzählens als architektonisch gegeben. Im Folgenden wird diese ›architektonische Verfasstheit‹ auf verschiedenen rhetorischen Ebenen untersucht. An der Detailanalyse der Schildknecht'schen Architekturbeschreibung zeigt sich, dass diese den Text nicht nur konstituiert, sondern auch reflektiert. Wo Text und Gebäude vermeintlich ›zusammenfallen‹, geschieht dies im Modus einer der Architektur inhärenten Reflexionsstruktur. Darum ist die vom Text suggerierte Einheit ebenfalls nur rhetorisch zu verstehen; andernfalls ließe sie sich auf der Metaebene nicht als Verhältnis zwischen Gebäude und Text benennen.
Das erste Unterkapitel verfolgt die – hier noch klar trennende – Analogie zwischen Erzählung und Bau anhand von drei metaphorischen Motiven: den »Sudelheften«, dem Harmonium und dem Miniaturmodell. Mit sich selbst und somit auch mit dem Erzählgang identisch ist hingegen die Architekturbeschreibung des Schulhauses. Dieser widmet sich das zweite Unterkapitel anhand der Beschreibung des Dachstockes. Die architektonische Reflexion der Beschreibungstechnik Schildknechts geschieht hier besonders eindeutig. Ihre rhetorische Komplexität bildet grundlegende Probleme der Raumverhältnisse und damit auch der Erzählung ab. Die Dachbeschreibung greift überdies auf Wissen aus der Architekturgeschichte und -theorie zurück, das einen ersten Hinweis auf diskursive Kontexte eröffnet.

1.2.1 Architektonische Metaphern

Die Verschriftlichung von Schildknechts Existenz wird im Schulbericht, d.h. im fertigen Produkt dieser Verschriftlichung, ständig problematisiert. Die Schwierigkeit des Beschreibungsvorganges spitzt sich in der Unterrichtssituation zu, als die Schüler die Gedanken des Lehrers erstmals zu Papier bringen sollen. Die vielen Darstellungsmöglichkeiten, die Schildknecht und das Schreibmaterial hierbei offen lassen, scheinen sie derart zu überfordern, dass sie gar nicht erst mit der Niederschrift beginnen und auf andere Handlungen ausweichen:

> Der eine klappt sein Schuldiarium vor Schreck über die vielen Möglichkeiten zu, bevor ich den ersten Satz gesprochen habe, der Zweite stellt es wie ein Satteldach vor sich hin, ein Dritter reißt kurzerhand die vorderste Seite heraus und rollt sie zu einem Fernrohr zusammen, als ob er damit besser erkennen könnte, was ich sagen

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

> wolle, ein Vierter tauscht sein Heft eigenmächtig gegen dasjenige seines Nachbars aus, so dass natürlich ein Streit entsteht, und so weiter, und so fort. (Sch 82)

Hinter dem närrischen Tohuwabohu der vier Schüler lassen sich poetische Positionen ausmachen. Konfrontiert mit den Gedanken ihres Lehrers reagieren die Schüler mit vier Abwehr- bzw. Ausweichhaltungen; es sind dies gleichsam Metaphern für die Möglichkeit oder Unmöglichkeit bestimmter Beschreibungsstrategien.

Das Zuklappen des Heftes entspricht einer Verweigerung gegenüber jeglicher Beschreibung, die Schreibaufgabe wird mit jenem ›Schweigen‹ hintergangen, das Erika Hammer fälschlicherweise für die einzige poetische Ausflucht Schildknechts hält.[83] Der Schüler bringt dadurch aber nicht etwa sein ›Schweigen zum Klingen‹. Sein Schrecken ist nicht produktiv im Sinne von Paul Celans Poetik, die Burger in seiner Dissertation nachzeichnet.[84] Die Konstruktion eines Satteldaches hingegen ersetzt die angestrebte Schreib- mit einer Bautätigkeit. Sie äfft Schildknechts Miniaturmodell im Keller nach und zielt damit ins Zentrum der narrativen Funktion von Architektur in *Schilten,* der im Folgenden weiter nachgegangen wird. Der Fernrohrblick des dritten Schülers zweckentfremdet das Schreibmaterial ebenfalls. Er retardiert damit das Niederschreiben dessen, was er gerade durch seine Papierröhre besser zu verstehen trachtet. Auch hierin kann eine Karikatur von Schildknechts eigenem Tun gesehen werden. Das Beobachten des Friedhofs, das den Schulbericht eigentlich mit stichhaltigen Argumenten versorgen soll, wird entgegen der anfänglichen Zielsetzung zum kontraproduktiven Selbstzweck, da er eine mögliche Entscheidung herauszögert. Der Diebstahl des Heftes letztlich verweist auf den ›Raub‹ fremder Texte im Schreibprozess, der im ärgsten Fall als Plagiat zu »Streit« führen kann. Nicht im plagiatorischen Sinne, aber sehr wohl »eigenmächtig« »tauscht« auch Schildknecht öfter sein eigenes Heft mit demjenigen eines literarischen Vorgängers, z.B. im ausführlichen Zitat aus Gotthelfs *Leiden und Freuden eines Schulmeisters* (Sch 341–343).[85]

Die Schüler schaffen als Autoren der Sudelhefte zudem nicht nur mögliche Textpassagen des Schulberichts oder dessen Vorstufen, sondern verweisen *in persona* auf Vorgängertexte von Schildknechts ›(Selbst-)Erlösungsschrift‹. Ihre angebliche Zahl – nämlich erstaunlich hohe 39! (vgl. Sch 250) – entspricht

---

[83] Vgl. Kap. III c.
[84] Vgl. Kap. III 3.1.2.
[85] Zur Nachbildung der Narration nach Gotthelfs Roman vgl. Kap. III a, Fn 14.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

der Anzahl der Bücher des Alten Testaments. Schildknechts bitter-ironische *imitatio Christi* kann sich also auf die personifizierte ›Bücherschar‹ des alten Bundes berufen, wenn er den Schulbericht in verquerer Analogie zum neuen Testament verfasst. [86]

Dieser pseudoeschatologische Subtext verstärkt das Gewicht der vier Ausweichstrategien der menschlichen Aufschreibewerkzeuge bzw. lebendigen Bücher im Unterricht: Indem sie sich hier gerade nicht als die erwünschte (Schreib-)Grundlage des Lehrers erweisen, stören sie als Gegen-Evangelien die heilsträchtige Predigt. Die erschrockene Verweigerung, das architektonische Konstruieren, das retardierende Beobachten bzw. Analysieren und das ›Zurückgreifen‹ auf fremde Texte bringen den Lehrer von seinem Monolog ab und verhindern, dass sein Bericht voranschreitet. Er muss »die Hefte in die Ausgangslage zurückkommandieren und hinüber in die Mörtelkammer eilen, um schnell das Leitmotiv durchzuspielen und so den roten Faden wiederzufinden« (Sch 82).

Schildknecht geht innerhalb seiner Schulhaus-Schreibwerkstatt einen Produktionsschritt und damit einen Produktionsraum zurück. Diesem funktionalen Zusammenspiel von Schreibproduktion und Architektur wird im Folgenden anhand des Sudelheftes, des Harmoniums und des Miniaturmodells nachgegangen. Das Verhältnis der (architektonischen) Konstruktionsmotive zur Erzählung lässt sich jeweils als unterschiedliche Trope einer Rhetorik der Architektur verstehen, die Schildknecht in seinem Schulbericht entwickelt.

Ein enger Zusammenhang zwischen Raumdispositiv und Schreibprozess wird bereits in der Form der Schülerhefte offensichtlich: »Die Proportionen der Generalsudelhefte entsprechen den Grundrissmaßen der Turn- und Abdankungshalle, sie lassen sich mühelos auch am Engelhof ablesen.« (Sch 81) Auch hier herrscht ein metonymisches Abbildungsverhältnis, wie es bereits zwischen den einzelnen räumlichen Einheiten des Schulhauses – dort als *pars pro toto* – festgestellt wurde. Zudem wird auf eine weitere räumliche Übereinstimmung aufmerksam gemacht: Die problematischen Proportionen des Gymnastiksaals sind nicht zufällig genau diejenigen des Friedhofs.

---

[86] Seine Eleven fungieren dementsprechend als das, was der humanistische Denker Marsilio Ficino über die Schüler Sokrates' und Pythagoras' gesagt hat: Sie seien »Bücher, aber lebendige«, Blumenberg, Die Lesbarkeit der Welt, S. 64. Die von Ficino hervorgehobene Konkurrenz des schriftlichen mit dem lebendigen Buch bricht bei Schildknecht hingegen nicht auf, da sowohl Lehrer als auch Schüler neben der mündlichen Übertragung auch mit der schriftlichen Verewigung von Schildknechts Lehre beschäftigt sind.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Die Form des Sudelheftes entspricht der Form seines Beschreibungsgegenstandes. Der Schüler, der »es wie ein Satteldach vor sich hin[stellt]«, mag zwar für die Mitschrift des Schildknecht'schen Monologes nicht bereit sein, scheint aber den geradezu ›nahtlosen Übergang‹ von Beschreibung und Beschreibungsgegenstand sehr wohl verstanden zu haben. Das Verhältnis von Heft und den in ihm enthaltenen Berichtvorstufen ist darum ein metonymisches zwischen äußerer Form und Inhalt. Das Sudelheft wird durch die Kontiguität der Raumproportionen zur Metonymie der beschriebenen Architektur. Sie ›füllt‹ das Heft als Inhalt und entspricht zugleich seiner Form, sei es als Proportion oder als spielerisches Papier-»Satteldach«.
Obschon es sich bei dieser Übereinstimmung um eine lesbare Innen-Außen-Beziehung handelt, wäre es verfehlt, von einem metonymisch-physiognomischen Verhältnis zu sprechen.[87] Das ›Innen‹ des Heftes ist nichts Verborgenes, das erst durch das Außen lesbar wird. Es handelt sich also nicht um eine physiognomische Denkfigur, da die Heftoberfläche kein genuiner Ausdruck eines Innen ist. Die Übereinstimmung geometrischer Proportionen schafft metonymische Ähnlichkeit ohne Priorisierung der Innen- oder Außenseite. Deutlicher wird dies noch, wenn Schildknecht die Denkfigur der analogen Proportionen in komplementäre Volumen übersetzt. Die Hefte füllen in Schildknechts Phantasie nämlich ihrerseits die beschriebene Architektur aus. Damit wird die geometrisch-abstrakte Analogie der Grundrissproportionen gleichsam mit konkretem Material gefüllt: »Das ganze Schulhaus von der Waschküche bis hinauf zu den Estrichkammern mit schwarzen Wachstuchheften und Schulberichtspapieren vollstopfen, ist zugleich mein Wunsch- wie mein Angsttraum, Herr Inspektor.« (Sch 83f.) Hier entspricht die gesamte Heftmasse dem Innenvolumen des Gebäudes. Doch dieses Innen steht in keinem sinnvollen physiognomischen Verhältnis zum Außen der Architektur, auch wenn in den einzelnen Heften eben diese beschrieben ist. Die ausufernd präzise Berichterstattung verunmöglichte den Zugang zu ihrem Objekt, indem es mit demselben eine undurchdringbare und damit unleserliche Einheit bildet. Zugleich käme der Erzählprozess zum Erliegen, ist es doch gerade die Durchgängigkeit der Räume, die Abfolge verschiedener Entwicklungsstationen, die den Bericht überhaupt ermöglichen. Das Schulhaus als Text-Manufaktur verstopft im »Wunsch- und Angsttraum« ihre Produktionswege.

---

[87] Zur Analyse von physiognomischen Diskursen nach rhetorischen Tropen vgl. Kap. II 2.1.2.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

In ihrer Prozessualität hat die Raumkonstellation des Schulhauses Ähnlichkeit mit derjenigen des Harmoniums. Schildknecht nennt es nicht zufällig sein »Hausinstrument« (Sch 243), eine Doppeldeutigkeit, die freilich erst offensichtlich wird, wenn das Haus selbst als Instrument und das Instrument als Produktionsmittel seines Erzählens verstanden wird. Wie Sven Spielberg beobachtet hat, fungiert das »Harmonium als Metapher des Erzählaktes«.[88] Die Rolle des Harmoniums geht aber über diejenige einer Metapher hinaus. Es ist als Erzählinstrument nicht nur Bild, sondern ein eigenständig funktionierender Erzählakteur. Das Harmonium ist deshalb vielmehr als Allegorie zu fassen. Während Schildknecht auf dem Harmonium »seine Register« (Sch 27) zieht, bereitet er dadurch seine sprachlichen Register vor. Das Harmonium trägt wie das Schulhaus anthropomorphe Züge, was seine eigenständige allegorische Funktion als ›Verkörperung‹ des Erzählaktes betont. Es sei ein »zartbesaitetes Wesen« (Sch 50), auch wenn es sich eigentlich um »kein Saiten-, sondern ein Zungeninstrument« (Sch 50) handelt, wodurch seine Nähe zum menschlichen Sprechapparat hervorgehoben wird. Wenn sich am Schluss die Erzählung von ihrem ›toten‹ Erzähler emanzipiert, so geschieht dasselbe mit seinem Erzählinstrument: »Das Harmonium spielt ohne Balgtreter. Das Registerbrett ist abgeschraubt, die Tuchwand heruntergeschränzt, das Gebälge liegt frei, das Gekröse der Kanzellen und das Zungenhaus, die ganze Mechanik.« (Sch 371) Seine Raumanordnung liegt nun frei ersichtlich offen. Das »Zungenhaus« suggeriert ein letztes Mal die Verschränkung von Architektur und Sprach- bzw. Erzählapparat.

Wie die Kammern des Harmoniums im Kleinen, so transportieren die Räume des Schulhauses den Erzählton auch im Großen und konstituieren damit im übertragenen Sinne ein großes »Zungenhaus«. Das Schulhaus ›saugt‹ die Friedhofsstimmung in der Turnhalle an und erzeugt einen schriftlichen (der Schulbericht) und architektonischen (das Miniaturmodell) Ausdruck. Auch das Gebäude ist eine Erzählmaschine, die von ihrem Hausherrn am Laufen gehalten wird.

Im Architekturmodell liegt darum nicht nur die Raumbeziehung und Raumproblematik der ersten zehn Quarthefte verkleinert vor, es stellt zugleich die modellhafte Struktur dar, die den narrativen Prozess erst ermöglicht. Der Lehrer nennt das Miniaturmodell »die Klebearbeit meiner zehn Schiltener Jahre« (Sch 289) und verstärkt dadurch die Analogie zwischen Schulmodell

[88] Spielberg, Diskurs in der Leere, S. 22. In diesem Sinne argumentiert auch Wünsche, BriefCollagen und Dekonstruktionen, S. 101.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

und Schulbericht, den er ebenfalls als Produkt dieser zehn Jahre darstellt. Das Modell könnte darum die Schulbericht-Schrift ersetzen und Schildknechts Probleme mit der Inspektorenkonferenz im Handumdrehen lösen:

> Man muss sich nämlich allen Ernstes fragen, ob es nicht viel gescheiter wäre, der hohen Inspektorenkonferenz anstelle dieser Quarthefte das Modell auszuhändigen, ohne Kommentar. Das Modell in den Konferenzsaal transportieren lassen […]. Keine Diskussion, sondern sofort zur Abstimmung schreiten. (Sch 180)

Schildknecht sieht vordergründig von einer solchen Vorführung ab, weil die Konferenz durch sie zu einem »vergnügte[n] Spielnachmittag von verkappten oder unverkappten Eisenbähnlern würde.« (Sch 181) Tatsächlich scheint er aber eine Miniaturschau gar nicht erst wagen zu wollen. So wie die Übergabe der Quarthefte nie ernsthaft in die Wege geleitet wird (der Bericht gelangt letztlich durch die Eigeninitiative eines mitleidigen Schülers zum Schulinspektor), bleibt auch diese Lösung seines Problems von Anfang an imaginär. Die illusorische Lösung impliziert immerhin, dass Schulbericht und Miniaturmodell gleichwertig sind. Wie der unmittelbare Eindruck der Schulhausarchitektur den Inspektor überzeugen könnte, so auch die unmittelbare Konfrontation mit dem Architekturmodell. Doch Schildknecht scheint die überschwängliche schriftliche Präsentation des Modells immer schon vor seiner materiellen Präsentation gegenüber der Inspektorenkonferenz priorisiert zu haben.

Das Miniaturmodell fungiert nicht als alles entscheidendes Objekt, sondern als rhetorische Figur. Die »Klebearbeit« ist Spielzeug im selben doppelten Sinne wie das Harmonium. Sie ist Antrieb und Selbstzweck von Schildknechts spielerischem Erzählen. Anders aber als vom Harmonium kann hierbei nicht von einer Allegorie (und schon gar nicht wie im Falle des Sudelheftes von einer Metonymie) gesprochen werden. Das Modell ist auch in rhetorischer Hinsicht ein Modell – keine Abbildung, keine Verkörperung und ebenso wenig eine simple Kopie ihres Gegenstandes. Es spricht über diesen auf eine uneigentliche Weise, denn es ist mit ihm nicht identisch und stellt doch eine weitgehend exakte Nach- oder (im Falle von angestrebten Veränderungen wie dem experimentellen Scheintotengrab) Vorbildung dar. Am und durch das Modell nähert sich das stellvertretende Erzählen über die beschriebene Architektur derselben bis zur Ununterscheidbarkeit an. Wenn aber die Beschreibung der Architektur die Erzählung konstituiert, so liegt im Modell eine modellhafte Reflexion der Erzählung vor.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Der Modellbegriff umfasst zudem nicht nur die Relation zwischen einem Original und dem vorbildenden oder nachbildenden Modell. Neben der zweiwertigen Trope ist der abstrakte Modellbegriff zu beachten, der im Sinne des Gedankenmodells nicht auf eine konkrete Referenz verweist, sondern eine Sachlage mental zusammenfasst. Als ein solches Modell bezeichnet Schildknecht seine gesamte, sich selbst verschriftlichende Unterrichtsmethode, wenn er etwa von der »Transparenz des Schiltener Modells« (Sch 59) spricht. Auch Graf Lindenberg, der Hausherr von Trunz und Erziehungsdirektor des Kantons Aargau, ringe »um die plastische Gestaltung abstrakter Schulmodelle« (Sch 279) und scheint damit auf dem Schloss im Großen (aber ohne Interesse an der Todesvermittlung) zu tun, was Schildknecht im Kleinen umtreibt. *Notabene* hat Lindenberg hierbei ein Reliefmodell des gesamten Kantons Aargau vor sich, auf dem »alle kulturellen Aktivitäten« eingezeichnet sind (Sch 280). Lindenberg und Schildknecht verfügen also über drei miteinander korrespondierende Abstraktionsebenen. Der reale, originale Sachverhalt, seine physische Miniaturnachbildung und die zusammenfassende, mentale Konzeption bedingen sich gegenseitig.

Ein anderes Verhältnis zum Modellbegriff bringt Burger paratextuell zum Ausdruck. Er nennt das fiktionale Schulhaus, das hier die Position des physischen Modells einnimmt, ein abstraktes »Modell einer Gesamtschule für Todes- und Scheintodeserfahrungen«.[89] Das »reale Gebäude« will er damit »hinter« sich »gelassen« haben.[90] In seinem literarischen Text werden Modelle anders fruchtbar gemacht: Indem Schildknecht und Lindenberg ein physisches Modell vor sich haben, wenn sie an ihrem abstrakten Modell arbeiten, lassen sie dessen originäre Referenz nicht einfach hinter sich, sondern bleiben damit in Kontakt, ja wollen die abgebildete Wirklichkeit vorgeblich zum Besseren ändern. Burgers paratextueller Gebrauch des Modellbegriffs stimmt also mit dem innerliterarischen nicht überein. Gemein ist den unterschiedlichen Modellbegriffen ihre poetologische Funktion. Während Burger behauptet, im Erschreiben des Roman-Modells das reale Vorbild zurückzulassen, ist Schildknechts physisches und abstraktes Modell umgekehrt ein rhetorisches Ringen um die Abbildung ›realer‹ tödlicher Verhältnisse.

89 Burger/Marchi, Schulhauswerkstatt, Todeswerkstatt, S. 9.
90 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

1.2.2 Konstruktionskomplexität

Die Sudelhefte, das Harmonium und das Miniaturmodell suggerieren allesamt eine Einheit von Narration und Architektur, welche über die in Kapitel III 1.1 veranschaulichte Analogie von Textraum und Architekturraum hinausgeht. Die architektonische Konstruktion des Schulgebäudes wird nirgends ausführlicher beschrieben als beim Dach. Soll sich die Suggestion dieser tropischen Motive erhärten, dass die architektonische die narrative Konstruktion bedingt *und* beschreibt, so muss dies deshalb insbesondere an der Beschreibung der Dachkonstruktion zu zeigen sein.
Im vierzehnten Quartheft, nachdem Schildknecht das Schulhaus bereits vom Keller bis zum Dachboden beschrieben hat, reicht er eine Beschreibung der Dachstuhlkonstruktion nach. Er scheint damit dem Schüler Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, der sein Sudelheft »wie ein Satteldach« (Sch 82) vor sich hingestellt hat. Zugleich übertrumpft er die einfache ›Dachstock-Beschreibung‹ des Schülers, dessen Satteldach-Modell das Schulhausdach freilich nicht treffend abbildet:

> Sie wissen, dass das Schulhaus aus zwei T-förmig aufeinanderstoßenden rechteckigen Baukörpern besteht, aus dem Langhaus und dem Querhaus, beide von gleicher Firsthöhe. Im Dachgeschoss – und ich spreche jetzt einmal nur von der Dächerlandschaft – greifen also zwei je zweifachliegende Krüppelwalm-Pfettendachstühle ineinander. […] Nicht genug. Auf dem Schnittpunkt der Firste sitzt das Glockentürmchen, und dieses ruht auf einem eigenen, in die zweifachliegenden Krüppelwalm- Pfettendachstühle hineingemurksten, steilen Pyramidendachstuhl auf. Zu den Streben, Bundsparren und Zwischensparren kommen also noch Turmsparren hinzu. Es scheint, als habe der Architekt am Schiltener Schulhaus sämtliche Holzverbindungen und Dachformen ausprobiert. (Sch 235)

Die Schilderung der architektonischen »Orgie« (Sch 235) ist damit noch nicht zu Ende, ihr schließt sich die Beschreibung weiterer »Satteldächlein« (Sch 235) und »Neben- oder Adoptivdächer« (Sch 236) an.
Die Ausführlichkeit, mit der Schildknecht hier sein Fachwissen ausbreitet, scheinbar ohne damit die Narration um essentielle Informationen zu bereichern, ist auch für den Autor Burger erklärungsbedürftig gewesen. Er lässt der Passage im Paratext *Strategien der Verweigerung in Schilten* 1986 die Funktion zukommen, die Leserschaft mit »pedantische[r] Überpräzision« gezielt zu überwältigen:[91]

---

[91] Burger, Strategien der Verweigerung in Schilten, S. 387.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

> Der Leser ist gewohnt, die Realität mit ihren verwirrenden Einzelheiten auf Distanz zu halten. Wer diesen Konsens durchbricht, trifft ihn in einer ungeschützten Zone. Er wird als einer behandelt, der selbstverständlich weiß, was ein zweifachliegender Pfettendachstuhl ist, in Wirklichkeit sieht er vor lauter Bäumen überhaupt nichts, und der Autor musste den Terminus in einer Architekturvorlesung über Dachkonstruktionen suchen. Das Fachwissen, das den Leser entmündigt, konstituiert Schildknechts Einsamkeit. Die in den Wahn übertragene Dämonie des Ortes rächt sich an ihm.[92]

Burgers poetologische Reflexion mag Auskunft über seine Intention geben, seine Leser zu verwirren, sie lässt dabei aber eine zentrale Frage offen: Warum ist es auch seiner *Figur* ein derart großes Anliegen, die Dachstuhlkonstruktion auf derart unverständliche Weise verständlich zu machen? Burgers Behauptung, dass es ihm als Autor um das Verschießen leerer Worthülsen zu tun gewesen sei, gibt darauf keine Antwort.[93] Aufschlussreicher ist Burgers Bemerkung, »die Schachtel- und Kettensätze« seien »Architekturen, die wie Bauteile einer Festung wirken«.[94] »Mit ihnen mauert sich der gegen den Tod Anschreibende ein. In seiner Benamsungsmanie schwingt die Angst mit, es könnte durch die Lücke eines vergessenen Synonyms das Gift des Friedhofs doch noch einsickern.«[95] Bemerkenswert ist die Anmerkung aber nicht deshalb, weil sie etwas über Schildknechts Motivation verraten würde, das nicht bereits im Text mitgeteilt wäre (d.h. dass die Exaktheit der Architekturbeschreibung gegen den Friedhof gerichtet ist). Relevant ist der Selbstkommentar, weil er sich der architektonischen Metaphorik seines Protagonisten bedient und damit Schildknechts Suggestion gehorcht, die Architektur bilde die Erzählung ab und die Erzählung lasse sich umgekehrt mithilfe der Architektur beschreiben. Genau dies impliziert auch die Dachstockbeschreibung des Lehrers: Sie greift die Komplexität der räumlichen

---

92 Ebd., S. 386. Burger greift dabei Gerda Zeltners Analyse der »Pseudoanschaulichkeit« dieser Beschreibung auf und versucht ihre Funktion zu präzisieren, vgl. Zeltner, Das Ich ohne Gewähr, S. 184. Zeltner entwickelt den Gedanken bereits in ihrer *Schilten*-Rezension, die Burger in *Schauplatz als Motiv* abdruckt, vgl. dies., Verfremdung ins Emotionslose, S. 184.

93 »Die Sprache kommt mit dem Gestus des Mitteilens daher und enthält in Wirklichkeit keine Information.« Burger, Strategien der Verweigerung in Schilten, S. 388.

94 Ebd. Ganz ähnlich lautet Burgers Kommentar bzw. Plan zu einer Vorstufe von *Schilten:* »Sätze = Architektur wie Bauteile einer Festung.« Burger, Hermann: Schilten – Achtes Quartheft. In: SLA Nachlass Hermann Burger. A-1–d Schilten Materialien II, Schachtel Nr. 10 (Ts., 1 S.).

95 Burger, Strategien der Verweigerung in Schilten, S. 388.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Bedingungen seines Erzählens auf und übersetzt sie in eine wiederum komplexe Beschreibung. Sie vermittelt also nicht einfach »keine Information«, sondern versucht den verschiedenen metaphorischen und narrativen Ebenen in einer ›Beschreibungsorgie‹ gerecht zu werden.

Dem Dach kommt innerhalb von Schildknechts aufwärtsstrebendem Erzählgang, der von der Betrachtung des Todes angetrieben und mit diesem ›belohnt‹ wird, eine zentrale Rolle zu. Die Dachkonstruktion definiert die räumliche Grenze des Beschreibungsrundgangs sowohl metaphorisch als auch narrativ und schließt das ›Erzähl-Haus‹ Schildknechts mit einem intellektuell-architektonischen ›Überbau‹ ab. In einer Vorstufe von *Schilten* nennt Schildknecht den Dachboden darum nicht von ungefähr den »Ort des Bewusstseins«.[96] Wenn auch kein Überbau im engeren marxistischen Sinne, so ist der Dachstock doch der Ort einer ausdifferenzierten Reflexion, der von den darunterliegenden Produktionsstockwerken klar abzugrenzen ist. Die Schulberichterstattung kommt hier wortwörtlich im Krankheitszustand zum Erliegen, die Beschreibung der unproduktiven Räume ist nicht mehr produktiv, sondern verliert sich im verwirrenden wiewohl informativen, da metapoetischen Detail.

Dass dies mithilfe von hochspezialisierten Fachausdrücken geschieht, die Burger »in einer Architekturvorlesung über Dachkonstruktionen« suchen musste, verweist nicht nur auf die Abseitigkeit des architektonischen Wissens, sondern auch auf die Biographie des Autors, der Architektur studiert hat. Detaillierte Notizen zu verschiedenen Formen der Dachkonstruktion finden sich tatsächlich in Burgers Nachlass unter seinen Aufzeichnungen aus dem Architekturstudium.[97] Damit eröffnet sich eine neue, nicht nur poetologische, sondern werkgenetische Perspektive auf die Dachstockdarstellung.

Die Auseinandersetzung mit Dächern bezieht sich im Studium der Architektur an der ETH Zürich keineswegs nur auf ihre Konstruktion. Vom Wintersemester 1962 bis zum Sommersemester 1964[98] befasst sich der Autor auch erstmals mit der Architekturtheorie Frank Lloyd Wrights, der den Dachstock

---

96 Burger, Hermann: Schilten – ein paar Stichworte. In: SLA Nachlass Hermann Burger. A-1–d Schilten, Schachtel Nr. 9 (Ts., 5 S., »Kirchberg, im Januar 1976«). S. 1.

97 Vgl. Burger, Hermann: Baukonstruktion b. Ronner. In: SLA Nachlass Hermann Burger. C-3–a Architektur (1962–1964), Schachtel Nr. 173.

98 Vgl. Burger, Hermann: Matrikelblätter WS 62/63–SS 64. In: ETH-Bibliothek, Archive, EZ-REK 1/1/39775 Burger, Hermann.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

aus funktionalistischer Sicht als »nutzlose[ ] Höhe[ ]« kritisiert.[99] Der Dachboden, so lernen die Architekturstudenten, ist aus Wrights moderner Sicht ein unnötiges Überbleibsel; seine korrekte Konstruktion muss trotzdem weiterhin erlernt werden. Wright sollte in Burgers Auseinandersetzung mit Architektur eine zentrale Figur bleiben, auch wenn der Autor sich dessen modernem Funktionsdenken, wie wir auch anhand anderer Motive sehen werden,[100] auf pervertierende Weise bedient:[101] Was Wright als Kritik einer unfruchtbaren, vormodernen Architektur formuliert, wird Burger gleichsam zum fruchtbaren Dispositiv seiner literarischen Darstellung. Anstatt also den Dachstock aus seiner literarischen Architektur im Sinne Wrights zu streichen, wird er gerade in seiner Nutzlosigkeit und Unzeitgemäßheit zu einem sinnvollen Symbol der Nichtigkeit und des Todes.

Das Motiv des Dachstockes taucht zur Zeit des Architekturstudiums in Burgers ersten literarischen Architektur- und Friedhofsbeschreibungen auf. In einer frühen *Skizze zum Friedhof und zum Grabgang* wird Krematoriumsrauch als »ein wild geisternder Wimpel aus den Dachgeschossen der Erde« beschrieben.[102] Vermutlich verweisen die »Dachgeschosse[ ] der Erde« auf verbrannte Särge. Dachgeschoss und Sarg werden – vor dem Hintergrund der modernen Kritik am Dachstock nicht weiter erstaunlich – in sinnbildliche Nähe gerückt. Diese These wird zudem durch die thematische und syntaktische Nähe zu Paul Celans Todesfuge, *dem* Lyrikervorbild von Burger,

---

99 Wright, Frank Lloyd: Schriften und Bauten. Hg. v. Edgar Kaufmann/Ben Raeburn. München/Wien 1963. S. 83. Das Buch wird in seiner englischen Erstausgabe von Burgers Entwurfslehrer Prof. Bernhard Hoesli im Unterricht der ETH empfohlen, vgl. Hoesli, Bernhard: Vorschlaege für eine Architekten-Bibliothek. In: gta Archiv / ETH Zürich Nachlass Bernhard Hoesli: Schachtel »1. Jahreskurs 1961/62[62/63]«: Konvolut »1. Semester Winter 62 MZ«. Wright, Frank Lloyd: Writings and Buildings. New York 1960. Wrights Kritik des klassischen Dachs impliziert nicht, wie man etwa meinen könnte, dessen alleinige Priorisierung des Flachdachs. Das Zitat entstammt dem Kontext seiner Prärie-Architektur, in der niedrige Dachkonstruktionen zur Anwendung kamen.

100 Besonderes Gewicht erhält für Burger die moderne Maskenmetapher, die von Wright ebenfalls als Kritik an der Vormoderne gemeint ist, vgl. Kap. III 2.1.1.

101 Diese Beobachtung berührt sich mit Simon Zumstegs Analyse von Burgers Poetik, die er im Untertitel seiner Dissertation eine »perverse Poetologie« nennt, vgl. Zumsteg, ›poeta contra doctus‹. Die Pervertierung, welche Zumsteg interessiert, betrifft jedoch Burgers Umgang mit literarischen Vorgängertexten und nicht seine Instrumentalisierung der modernen Architekturtheorie.

102 Burger, Hermann: Skizzen zum Friedhof und zum Grabgang. In: SLA Nachlass Hermann Burger. A1–a Frühe Prosa: Schachtel Nr. 3: Einzelne Themen-Komplexe (Hs., 4 Ringbuchblätter, datiert: »5. September 62«, an der Seite angeklebt ein Bild der jungen Ingrid Bergmann). Bl. 1, Vorderseite.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

gestärkt. Das Oxymoron eines Dachgeschosses unter der Erde verkehrt nämlich Celans Oxymoron des »Grab[es] in den Lüften«.[103]
Die metaphorische Verbindung von Grab und Dachgeschoss zeigt, wie Burgers Blick auf literarische Gebäudedarstellungen gelenkt wird – eigene und fremde. Für die Beschreibung von Architektur wird der junge Schriftsteller durch sein ETH-Studium sensibilisiert und bleibt sensibel auch nach dessen Abbruch, wenn er sein architektonisches Wissen nicht mehr nur literarisch, sondern auch literaturwissenschaftlich zu verwenden beginnt. Noch zwei Jahre vor dem Beginn der Niederschrift von *Schilten* – nun längst Student der Geisteswissenschaften – befasst er sich im Studium der Kunstgeschichte mit literarischen Architekturdarstellungen. So analysiert er etwa die Dachstöcke in Kafkas *Process* und nennt sie »Dachstockzonen« und Orte »gigantischer Angstgefühle«.[104] Nicht zufällig wählt Burger den Begriff »Dachstockzone«, hat er sich doch im Architekturstudium ausführlich mit der funktionalen – bzw. betreffend des Dachstocks nichtfunktionalen – Zoneneinteilung von Architektur auseinandergesetzt und Zonenplanungen zur Übung vorgenommen.[105] Derart architekturtheoretisch und literaturgeschichtlich fundiert und als eigenes literarisches Architekturmotiv etabliert, findet sich die »Estrich- oder Siechenzone« (Sch 48) in *Schilten* wieder als »Ort des Bewusstseins«,[106] der »Estrichdämonie« (Sch 127) ausstrahlt.
Dies heißt aber nicht, dass architektonische Überlegungen hier nur noch als Ideengeber im Hintergrund wirken. Der modernistische Anstoß durch Wright, der am Anfang von Burgers Auseinandersetzung mit dem Dachstockmotiv eine entscheidende Rolle gespielt hat, ist in seiner literarischen Transformation bis zur Niederschrift von *Schilten* nicht unkenntlich geworden. Der ›Architekturexperte‹ Schildknecht weist unverkennbar auf die geistige Provenienz seiner Analyse hin. Wenn er seine Dachstockwohnung als ein

---

103 Celan, Paul: Todesfuge. In: Ders.: Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band. Hg. v. Barbara Wiedemann. Frankfurt a.M. 2003. S. 40.

104 Burger, Hermann: Architekturbeschreibung und Raumgestaltung bei Goethe, Eichendorff, Moerike und Kafka. Hausarbeit bei Prof. Reinle, SS 1970. In: SLA Nachlass Hermann Burger. C-4–b-1 Kunstgeschichte (1965–1973), Schachtel Nr. 182 (Ts. m. hs. Korr., 31 Seiten). S. 21. Noch 1983 verweist Burger im Begleitheft zu einer Neuauflage von *Der Prozess* auf die Dachstöcke, vgl. ders.: Der Prozess schwebt. Beim Wiederlesen von Franz Kafkas Roman »Der Prozess« [Sammelbd. 1: Ein Mann aus Wörtern, 1983]. In: Ders.: Sammelbände. Werke in acht Bänden. Bd. 7. Hg. v. Simon Zumsteg. München 2014. S. 145–155; hier: S. 149.

105 Zur Zonenplanung in der Genese früherer Texte Burgers vgl. Kap. III 2.2.2.

106 Burger, Schilten – ein paar Stichworte, S. 1.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Ensemble »von zwei Schuhschachteln« (Sch 236) schmäht, so lässt sich hierin ohne Mühe Wrights Kritik an der vormodernen, historistischen ›Schachtelarchitektur‹ von Gebäuden wiedererkennen – eine Kritik, mit der sich Burger noch 1972 in einer kunstgeschichtlichen Arbeiten über *Architekturdarstellungen bei Max Frisch* auseinandergesetzt hat.[107] Schildknechts Isolation in der Schachtelwohnung und in der angsterfüllten Weite des Dachstocks, welche sie umgibt, korrespondiert also direkt mit zwei Kritikpunkten der Vormoderne, mit deren Metaphorik Schildknecht seinerseits ›seine‹ Dachstockkonstruktion kritisiert. Damit stellt er sich nicht nur in die Tradition der modernen Architektur und ihrer vermeintlich objektiven Sprache, er verleiht sich selbst den Beobachterstatus des genial-kritischen Architekten in Nachfolge von Frank Lloyd Wright – freilich ohne selbst architektonisch produktiv zu werden.

Im Lichte der werkgenetischen Zusammenhänge wird die Komplexität der Dachkonstruktionsbeschreibung als dreifache offenbar: Eine komplexe Konstruktion ist erstens der architektonische Sachverhalt selbst, komplex konstruiert ist zweitens seine Beschreibung durch den Erzähler Schildknecht und mindestens so komplex drittens die Verzahnung architektonischer und literarischer Kontexte, auf welche diese Beschreibung deutlich anspielt. Simple Sinnverweigerung betreibt Schildknecht hier also nicht, im Gegenteil erzeugt er einen Bedeutungs- und damit Referenzüberschuss, der vom Leser nicht ohne weiteres eingeordnet werden kann. Dies soll er zwar laut dem Autor auch gar nicht können, doch wäre es verfehlt, hier, wie in der Forschungsliteratur so oft geschehen, dessen Rezeptionssteuerung einfach zu folgen. Nicht nur haben Burgers poetologische Äußerungen seinem Werk geschadet und sind oftmals nachweislich irreführend.[108] Vor allem aber ist Burgers Rezeptionssteuerung oder Autorpoetik für die hier wesentlich zentralere Frage nach der architektonisch-literarischer Darstellungsmethode und ihrem diskursiven Hintergrund gar nicht entscheidend. Das gleiche gilt auch für die Aufmerksamkeitslenkung der fiktionalen Erzählerfigur. Bereits die verschleierten architekturgeschichtlichen Hinweise von Roitha-

---

107 Vgl. Burger, Hermann: Architekturschilderung in der modernen deutschen Literatur am Beispiel von Max Frisch. Hausarbeit 1. Nebenfach Kunstgeschichte 1972. In: SLA Nachlass Hermann Burger. C-4–b-1 Kunstgeschichte (1965–1973), Schachtel Nr. 182 (Ts., Kopie, 25 S.). S. 14.

108 So etwa die Behauptung, der Blick von der Kletterstange im Schulhaus von Schiltwald hätte ihn unmittelbar inspiriert, was unplausibel ist, da sich von dieser Kletterstange anders als im Roman nicht auf den Friedhof blicken ließ, vgl. Kap. III b.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

mer in *Korrektur* haben gezeigt, dass solche Hintergründe sich gerade auch dort als besonders fruchtbar erweisen, wo der Erzähler den Zugang zu diesen scheinbar verhindern will. Im gleichen Sinne aufschlussreich ist die Motivation Schildknechts, den Dachstock auf eine derart objektiv komplexe Weise darzustellen, dass wesentliche Aspekte wie z.B. die Kafka-Referenz der Aufmerksamkeit der Leserschaft zu entgehen drohen, als Komplexität der Konstruktion aber erhalten bleiben.

Diese Architekturdarstellung ist Schildknecht nicht ein Mittel der »Verweigerung«, sondern die rhetorische Lösung einer Problematik, die in der anfänglich konturierten Differenz zwischen synchronem Erleben von Welt (und von Architektur im Speziellen) und ihrer diachronen literarischen Beschreiben gründet. Der »Ort des Bewusstseins« ist geradezu unmöglich konstruiert, weil dies dem Erleben und der dadurch ausgelösten Reflexionstätigkeit Schildknechts entspricht. Seine ›unmögliche‹ Konstruktion lässt sich darum als rhetorisches Mittel de- und rekonstruieren. Die suggerierte Einheit von Architektur und ihrer Darstellung entspringt der rhetorischen Strategie, der Beschreibung dieselbe unumstößliche und unmittelbar erfahrbare Evidenz zu verleihen, die einem gebauten Konstrukt immer schon innewohnt.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

2 Die Architektur der Maske

Das Beschreiben des Schulhauses erweist sich nicht als objektive Technik: Architektur wird be-schrieben, fungiert gleichsam als eine Oberfläche, auf der sich Schildknecht mitsamt seinen existenziellen und darstellungstechnischen Problemen einschreibt. Diese Beschreibung reflektiert und repräsentiert ihre eigene Entstehung und Konstruktion. Anhand der sinnbildlichen Dachstockkonstruktion lässt sich ausformulieren, was Schildknecht mit der Beschreibung des Schulhauses tut: Er erschreibt sich Architektur als selbstreflexives Zeichensystem.

Will man dessen poetische, ästhetische und historische Implikationen vertiefen, so muss – wie ansatzweise bereits anhand der Dachkonstruktion geschehen – die Ebene der textnahen Untersuchung verlassen werden. Das soll im Folgenden anhand eines weiteren zentralen architektonischen Elements getan werden: der Fassade des Schulhauses. Sie steht wortwörtlich außen vor: Als Architektur kann sie nicht im gleichen Maß funktional werden wie der Grundriss oder der Aufbau einzelner Räume. Die Fassade ist kein Ort der Handlung (bzw. der Nichthandlung wie im Falle des Dachstocks), sondern ein Dispositiv, das dem Leser immer schon als Zeichensystem begegnet. Obschon auch eine Innenarchitektur oder Raumkonstruktion *per se* architektursemiotische Aussagekraft hat, tritt diese meistens erst dann zutage, wenn sie auch als Widerlager der Handlung analysiert wird. Als solches tritt die Beschreibung der Fassade *prima vista* in Erscheinung.

In der architektonischen Be-Schreibung liegt eine offensichtliche Verdoppelung vor: Über das fiktional als gegeben ausgewiesene architektonische Zeichensystem legt sich ein literarisches, das freilich seine Identität mit dem Gegebenen behauptet. Schon die skizzierten rhetorischen Strategien der Simultaneität und der Analogie suggerieren eine Einheit von synchronem Erleben und diachronem Beschreiben – eine Einheit, die sich wieder auflöst, wenn sie als Resultat tropischer Figuren analysiert wird. Größer noch wird dieses Problem an der Fassadenoberfläche, die grundsätzlich die maskenhafte Figuration eines Inneren suggeriert. Mit der Schulhausfassade ist diejenige rhetorische Figur noch unbeleuchtet geblieben, die das architektursemiotische Beschreibungsproblem in *Schilten* auf einen Nenner bringt: die Maskenhaftigkeit von Architektur. Die Denkfigur, welche Architektur als Maske von Autor und Narration versteht, zieht sich durch das Gesamtwerk Hermann Burgers. In ihrem Lichte lässt sich der bisher untersuchte

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Beschreibungsbegriff präzisieren und gegenüber architekturgeschichtlichen und philosophischen Kontexten öffnen.
Die rhetorische Funktion der Architekturmaske soll zuerst anhand der Schulhausfassade *en detail* analysiert werden (Kapitel III 2.1.1). Inwiefern die Fassadenmaske zum subjektiven Mittel der künstlerischen Selbstbeschreibung wird, zeigen insbesondere zwei frühe Texte Burgers, die sich mit Autorschaft im Zeichen der Fassade auseinandersetzen (Kapitel III 2.1.2).
Das Problem des richtigen Stils findet in den Architekturbeschreibungen nicht nur ihren Ausdruck, sondern auch verschiedene Lösungsvorschläge. Diese werden in einem werkzentrierten Exkurs nachgezeichnet (Kapitel III 2.2). Die Einheit von ›Form und Inhalt‹, welche Emil Staiger zum grundlegenden Kriterium für einen guten Stil erhob, stellt eine zentrales Thema in Hermann Burgers frühen Texten und dort insbesondere in seinen Architekturdarstellungen dar (Kapitel III 2.2.1). Die Suche nach dem angemessenen Stil verfolgt der Autor denn auch zeitlebens mit Entwurfstechniken aus dem Architekturunterricht (Kapitel III 2.2.2). Indem Burger in Paratexten die funktionalistische Logik seines literarischen Entwerfens betont, verschweigt er freilich die Problemlage, welche die modernistische Konvergenz von literarischer »Form und Funktion« zu verdecken sucht. Er kann nicht ausblenden, dass er in einer nachmodernen Zeit lebt, in der das Ideal des radikal Neuen vom historischen Bewusstsein einer »eklektischen Situation« konterkariert wird (Kapitel III 2.2.3). Eine besondere Rolle seiner Strategien, mit einer Vielzahl verschiedener Stile umzugehen, spielt das Architekturmodell; es rechtfertigt die stilistische Wahl und Konstruktion auf anschauliche Weise. Es ist, so lehrt Burger schon sein Architekturunterricht, ein Quasiobjekt,[109] das zwischen Fetisch und Manifestation oszilliert (Kapitel III 2.2.4). Diese Ambivalenz des Modells trifft laut dem frühen Burger den Kern dessen, wie Kunst adäquat Wirklichkeit abbilden kann, es wird deshalb in seinem späteren Werk zu einer Allegorie, wie das Erschreiben der Welt scheitert (Kapitel III 2.2.5).
Die Architektur in *Schilten* wird hierbei freilich ausgespart, ihr ist ein eigenes Überkapitel gewidmet (III 2.3). Die Erkenntnisse aus dem Werkexkurs werden nun mit dem Romantext konfrontiert und präzisieren so Schildknechts

[109] Als *agens,* das insbesondere in Schilten wirkungsmächtig wird, kann man vom Modell als von einem Quasiobjekt im Sinne Latours sprechen. Vgl. Latour, Bruno: Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie. Frankfurt a.M. 2008. S. 70–75.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Beschreibungsstrategien anhand ihrer verschiedenen historischen Stilmasken (Kapitel III 2.3.1), die in der Aporie der Totenmaske, der Friedhofsarchitektur, gipfelt (Kapitel III 2.3.2). Das Kapitel wird durch die architekturgeschichtliche Kontextualisierung des Schulhausmodells abgeschlossen (Kapitel III 2.3.3).

2.1 Fassadenmasken

Das Motiv der Fassade stellt in *Schilten* das wichtigste architektonisch-narrative Beschreibungsdispositiv dar. Nicht nur das Schulhaus, auch das Schloss Trunz und der Gasthof »Zur Hölle« werden durch die Beschreibung ihrer Fassaden eingeführt. Architektonische Oberflächen in *Schilten* lassen jeweils den Schluss auf innere Vorgänge und narrative Aufgaben des Gebäudes zu. Dies legt die Annahme nahe, dass die Fassadenbeschreibungen eine physiognomische Lesbarkeit implizierten und die literarischen Architekturen Burgers damit einem ähnlichen physiognomischen Denkmodell wie diejenigen Thomas Bernhards gehorchen. Tatsächlich ist ein solches Denkmodell Schildknecht nicht fremd, spricht er doch vom »Gesicht« der Fassade und vom »Charakter des Innenraums«. Ihre Analyse offenbart jedoch, dass die oberflächliche Lesbarkeit des Gebäudes als Metaphernspiel Schildknechts zu verstehen ist, in dem die einzelnen äußeren Zeichen von einer eindeutigen Innen-Referenz losgelöst bleiben. Die Fassadenbeschreibung des Schulhauses birgt gleichsam den Schlüssel, mit dessen Hilfe Burgers architektursemiotisches Verständnis erschlossen werden kann: das Konzept der Maske.

2.1.1 Die Schulhausfassade

Burger hat die Rolle der Fassaden in seinem Werk im Gegensatz zur Dachkonstruktion in *Schilten* heruntergespielt. So meint er in einem Interview von 1988, auf die Analogie von Architektur und Literatur angesprochen: »Die wichtigste Erkenntnis in meinem ersten Architektursemester an der ETH war, daß ein Haus innen, beim Grundriß beginnt und nicht bei der Fassade.«[110] Damit begründet Burger seine Ansicht, dass die »Art, wie ich es sage […,] zugleich das, was ich sage« sei:[111] »Der Inhalt erschließt sich

[110] Burger/Paschek, »Mein Unglück nicht beschreiben zu können…«, S. 266.
[111] Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

über die Form.«[112] Warum diese Logik sich auf eine Abwertung der Fassade und eine Aufwertung des »Grundriß[es]« stützt, folgt aus dem Interview ebensowenig wie aus seinen literarischen Texten. Die Abwertung der Fassade verweist vielmehr auf den historischen Hintergrund von Burgers Architekturausbildung, die noch hauptsächlich in der Tradition der klassischen Moderne und ihrer Vorbehalte gegenüber der oberflächlichen ›Dekoration‹ steht, sich aber doch langsam der Vormoderne als historischem Äquivalent zur anbrechenden Postmoderne zuwendet. Dieser ambivalenten Situation entspricht die Differenz zwischen Burgers Text und Paratext. Eine Analyse von Burgers ›architektonisch-literarischen‹ Entwurfstechniken (vgl. Kapitel III 2.2.2), die er seinem ETH-Studium verdankt, erklärt seine behauptete Priorisierung des Grundrisses, die sich aus dem Romantext nicht begründen lässt. Die Beschreibung des Schulhauses, die tatsächlich als Erschließung des Inhalts mithilfe der (architektonischen) Form verstanden werden kann, beginnt nämlich ausgerechnet mit ihrer Fassadendarstellung:

> Es wäre mir bei der vorgeschlagenen Besichtigung nicht um eine Kritik an den [Sport-, E.Z.] Geräten gegangen […], sondern um einen Stimmungs-Augenschein, um eine kurze Stegreifbeurteilung des Geisteszustandes unserer Kleinturnhalle, die, ins Schulhaus eingebaut, immerhin das Gesicht der Nordfassade prägt, weshalb Sie, wenn Sie den steilen Schulstalden von Außerschilten nach Aberschilten hinauffahren, auf den ersten Blick nicht sagen können, ob sie einen Profan- oder einen Sakralbau vor sich haben. Die fünf gleich großen, dreigeteilten Rundbogenfenster im Erdgeschoß scheinen eher zu einer Kapelle oder zu einem Missionshaus zu gehören als zu einer Lehranstalt. […] Eine Sektenkapelle mit halb-amtlichem Einschlag, würde jeder Unvoreingenommene vermuten, ein Klausnerschlößchen. Die Nordseite ist die zwitterhafteste von allen vier Ansichten. Den Rundbogen widersprechen im Obergeschoß fünf hochrechteckige, für ein Unterrichtsgebäude etwas zu aristokratisch geratene Herrenfenster. (Sch 8)

Das Problem, das sich dem Betrachter bzw. Besucher des Schulhauses beim Anblick seiner Fassade stellt, ist vordergründig ein typologisches. Die unentscheidbare Differenz zwischen »Profan-« und »Sakralbau« wird nur im Falle des religiösen Gebäudetypus weiter differenziert in die einer (Sekten-)Kapelle, eines Missionshauses oder eines Klausnerschlösschens. Hierbei wird der Unterschied zwischen den drei sakralen Bautypen derart übergangen, dass das Klausnerschlösschen, also die Behausung eines Eremiten, mit der »halb-amtliche[n]« Sektenkapelle zusammenfällt. Dies wirkt besonders

[112] Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

inkonsistent, weil ein kleines Eremiten-Schloss von allen drei Sakralbauten einem Profanbau am nächsten kommt. Die Vermischung der Typen bzw. die Schwierigkeit einer typologischen Zuweisung ist also nicht nur ein Problem des Baus, sie ist zugleich der semantischen Logik ihrer Beschreibung inhärent. Dies entspricht erneut der rhetorischen Mimesis der Architektur- durch die Erzählkonstruktion.

Wiederum muss darum nach der spezifischen Funktion dieses analogischen Verhältnisses gefragt werden: Warum soll für Erzählung bzw. Erzähler und Gebäudefassade hier gleichermaßen ein fließender Übergang zwischen Sakralem und Profanem gelten? Eine Antwort gibt der Begriff des Klausnerschlösschens: Im Schulgebäude wohnt ein Eremit ohne Religion. Wie gezeigt wurde (vgl. KAPITEL III 1.1.2), sind die Aufwärtsbewegungen an der Kletterstange und im Schulhaus ironische Imitationen eines längst verabschiedeten Passionsweg-Narrativs. Das evozierte *memento mori* eröffnet keine jenseitige Erlösung mehr. Die pseudosakrale Fassade nimmt eine solche Einsicht vorweg. Die Schule erscheint als Missionshaus, insofern Schildknecht für seine rationalistische Bekämpfung des Friedhofs ›missioniert‹, und als Kapelle, insofern er die Sinnlosigkeit des Lebens ›predigt‹. Das Schulhaus als Dispositiv der Erzählung und des Erzählers ist nur in seinem äußeren Erscheinen und auch nur »auf den ersten Blick« noch einem alten, sakralen Weltverständnis zuzurechnen.[113]

Wie aber steht es um die Beziehung dieses irreführenden – und gerade hinsichtlich der Erzählung zielführenden, weil einführenden – Äußern gegenüber dem Innern des Hauses? Die »zwitterhafteste von allen vier Ansichten«, nämlich die Turnhallenfassade, gibt über dieses Verhältnis Auskunft. Indem Schildknecht von ihr zur eigentlichen Turnhallenbetrachtung, also zur Beschreibung des Innenraums überleitet, werden die »Rundbogen« als aufschlussreiche Schaufront-Elemente lesbar. Ganz entgegen seiner poetologischen Behauptung, »beginnt« Burger sein »Haus« bei der Fassade und nicht beim »Grundriss« und schreitet vom Äußeren ins Innere fort: »Erst wenn man näher kommt, verraten die vergraste Weitsprung-Anlage und das durchgerostete Reckgerüst auf der kleinen, von einer zwerghaften Buchsbaumhecke eingefriedeten Turnwiese den wahren Charakter des Raumes, der sich hinter der Kapellenfront verbirgt.« (Sch 8f.) Dass der innere ›wahre

[113] Wenn z.B. Anton Krättli in seiner Interpretation von *Schilten* den Bruch mit religiösen Werten betont, so nimmt er diese ›Äußerlichkeit‹ ernster, als es Schildknechts Ironie gebietet. Vgl. Kap. III 1.2.2.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Charakter‹ wieder nur ein gespaltener, nämlich schizophrener, ist, deutet bereits der vorgelagerte Platz an, der ebenfalls unter einer typologischen Unentscheidbarkeit zu ›leiden‹ scheint: Seine Buchsbaumhecken-Einfriedung wäre für den nahegelegenen Friedhof weit typischer als für eine »Turnwiese«. Diese verrät damit nicht nur, dass hier ein Schulhaus steht, sondern stellt es zugleich in Frage. Die Schule ist von Friedhofsinsignien umgeben bzw. bedroht. Vorplatz und »Kapellenfront« sind Träger von widersprüchlichen Zeichen, die metaphorisch auf den »wahren« schizophrenen »Charakter« der Turnhalle, aber auch auf die gespaltene Persönlichkeit Schildknechts und die paradoxe Bewegungsstruktur der gesamten Narration verweisen.
Anders als Schildknechts Schluss auf den Charakter des Raums vermuten ließe, ist die Beziehung zwischen innen und außen also nicht metonymisch. Sie fungiert nicht als ›Beschriftung‹, sondern stellt eine eigenständige Zeichenebene dar, die ihren Inhalt in Frage stellt: Die ›Wahrheit‹ des Gebäudecharakters wird durch Vorplatz und Fassade gerade *nicht* ohne weiteres offensichtlich. »[Z]witterhaft« ist die Nordseite primär, weil die sakral wirkenden Rundbogenfenster den aristokratischen »Herrenfenster[n]« »widersprechen«. Die ›Syntax‹ der Bauelemente verweist weniger auf die Gebäudefunktion denn auf das widersprüchliche Selbstbild ihres Bewohners, der sich einerseits als herrschaftlicher, da hierarchisch hochgestellter »Scholarch« (Sch 7), andererseits als bescheiden-leidender Märtyrer, Prediger und Eremit inszeniert. Analog zur rhetorischen Selbstinszenierung des Lehrers etabliert dessen Lektüre der Schulhausfassade eine eigenständige Bedeutungsebene, die eine spezifische Reflexion der gesamten Narration leistet. Reflektieren die Sudelhefte die Wagnisse einer narrativ-architektonischen Entwurfstätigkeit, das Harmonium die Kontinuität einzelner, räumlich bedingter/bedingender Entwurfsschritte und das Modell die vermeintlich fertige, repräsentative Narration, so kommt der Fassade die Funktion zu, äußere Repräsentation und innere Darstellungstechnik zueinander in Beziehung zu setzen. Die verschiedenen Figuren von Schildknechts Selbstdarstellung treten als unvereinbare architektonische Typen sowohl miteinander als auch mit dem Gebäudeinnern in Widerstreit.
In Burgers frühem Text *Die verrückte Turnhalle* findet sich ein ähnliches typologisches Problem, dem aber eine simplere Referenzbeziehung zwischen Fassade und Rauminnerem zugrunde liegt.[114] Das unveröffentlichte Fragment

[114] Burger, Hermann: Die verrückte Turnhalle. In: SLA Nachlass Hermann Burger. A-1a Frühe Prosa: Schachtel Nr. 3: Einzelne Themen-Komplexe (Ts., 1 S.).

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

gibt Auskunft über die architekturgeschichtlichen Diskurse, welche Schildknechts Fassadenbeschreibung leiten. Im Zentrum der *verrückten Turnhalle* steht der »Fall der Balänenturnhalle«,[115] die an einem Samstagvormittag »zwei Dutzend korballspielende [sic] höhere Töchter samt ihrem pockennarbigen Turnlehrer«[116] unter sich begraben habe. Ursache sei eine veritable Identitätsstörung der Turnhallenarchitektur gewesen, weshalb empfohlen wird, den städtischen Bauten »nicht nur physische, auch psychische Pflege angedeihen zu lassen«.[117] Es sei sinnvoll, »also einen Gebäudepsychiater zu berufen, den Schulhäusern von Zeit zu Zeit zuzureden, dass sie keine Banken sind, und umgekehrt«.[118] Der Grund für die architektonische Persönlichkeitsstörung sind die ihnen aufgesetzten ›Masken‹:

> Die Architekten des letzten Jahrhunderts hatten zum Teil sehr perverse Vorstellungen vom Aussehen eines Bahnhofs oder eines Rathauses, und es ist deshalb nicht verwunderlich, wenn die Bauten immer mehr von einem Identitätskomplex befallen werden und tatsäch[l]ich nicht mehr wissen, ob sie nun das sind, was sie zu sein scheinen. Die Maske, die Persona des Klassizismus hat in den Bahnhöfen der Jahrhundertwende einen unheilbaren Vaterkomplex hervorgerufen, und es ist ein wahres Wunder, dass sie unter dieser psychischen Belastung nicht schon längst eingestürzt sind.[119]

Die aufgesetzten Gebäudemasken in *Die verrückte Turnhalle* entfremden ihre Träger, die Gebäude, von ihrem eigenen Selbst. Die Oberfläche steht auch hier nicht in einem metonymischen Verhältnis zum Innen. Ihre Beschreibung spielt mit psychopathologischen Kategorien, die uns bereits im physiognomischen Kunstdiskurs rund um Hans Sedlmayr begegnet sind (vgl. Kapitel II 2.2.1). Dem ›krankhaften Ausdruck‹ in Sedlmayrs Kunstphysiognomik steht hier die ›krank*machende* Maske‹ gegenüber. Burger und Sedlmayer stellen die Selbstentfremdung der Architektur ins Zentrum ihrer Argumentation. Auch in ihrem Angriffsziel sind sie sich einig; es ist der vormoderne Historismus

---

115 Ebd. Burgers »Balänen Halle« gab und gibt es tatsächlich in Aarau. In ihr hat Burger sehr wahrscheinlich während seiner Gymnasialzeit Turnunterricht erhalten. Nach eigenen Angaben entwickelte er bereits in der Primarschule in Menziken eine Abneigung gegen das Turnen, vgl. Burger, Hermann: Sonntäglicher Besuch im alten Bezirksschulhaus [Sammelbd. 2: Als Autor auf der Stör, 1987]. In: Ders.: Sammelbände. Werke in acht Bänden. Bd. 7. Hg. v. Simon Zumsteg. München 2014. S. 301–308.

116 Burger, SLA, Die verrückte Turnhalle, S. 1.

117 Ebd.

118 Ebd.

119 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

»der Jahrhundertwende«. Ihn betrachtete Sedlmayr als Vorstufe der entfremdeten Moderne; im Historismus sei »auf der Suche nach dem verlorenen Stil« ein »Stilchaos« entstanden,[120] in dem kein authentischer Ausdruck mehr möglich sei: »Eine ›Stilmaske‹ legt sich als ›Verkleidung‹ über die Grundstruktur, die einen ganz anderen Charakter zeigt.«[121] Sedlmayr ist freilich nicht der einzige Gewährsmann dieser Meinung. Die Maskenmetapher ist in der Historismuskritik ubiquitär, bereits Nietzsche meinte in *Menschliches allzu Menschliches:* »Was ist uns jetzt die Schönheit eines Gebäudes? Dasselbe wie das schöne Gesicht einer geistlosen Frau: etwas Maskenhaftes.«[122] Aufgrund des breiten Diskurses moderner wie modernekritischer Historismuskritik, die mit der Maskenmetapher operiert, muss *Die verrückte Turnhalle* deshalb in Kontexten verortet werden, mit denen Burger direkteren Kontakt hatte. Hier kann Burgers Architekturstudium zur differenzierten Quellenanalyse herbeigezogen werden. Weder Nietzsche noch Sedlmayr gehörten zu den direkten Bezugspunkten seiner ETH-Lehrer, zentral hingegen sind die Gewährsmänner der klassischen Moderne, allen voran Sigfried Giedion. Dieser schreibt in seinem einflussreichen *Bauen in Frankreich,* dem etwa auch Walter Benjamin wichtige Denkanstöße entnahm:[123] »Das 19. Jahrhundert hat alle Neuschöpfungen mit historisierenden Masken umkleidet […]. Auf dem Gebiet der Architektur ebenso wie auf dem Gebiet der Industrie oder Gesellschaft. […] Diese historisierende Maske ist mit dem Bild des 19. Jahrhunderts untrennbar verbunden«.[124] Auch Frank Lloyd Wright argumentierte auf Giedions theoretischer Linie und verschärft die bereits abschätzig konnotierte Maskenmetapher: Als »ein fatales Gesicht, eine fürchterliche Maske«[125]

---

120 Sedlmayr, Verlust der Mitte, S. 61.

121 Ebd., S. 62.

122 Nietzsche, Friedrich: Menschliches, Allzumenschliches I und II. Kritische Studienausgabe. Bd. 2. Hg. v. Giorgio Colli/Mazzino Montinari. München 1988. S. 179. Zu Nietzsches Architekturbegriff, vgl. Böhme, Hartmut: »Auch die Gottlosen brauchen Räume, in denen sie ihre Gedanken denken können.« Nietzsches Phantasien über Architektur im postreligiösen Zeitalter. In: http://www-alt.culture.hu-berlin.de/hb/static/archiv/volltexte/texte/nietzsche.html; Stand: 18.1.2016.

123 Benjamin führt Giedions Zitat in seinem Passagenwerk auf, vgl. Benjamin, Walter: Passagenwerk. Gesammelte Schriften. Bd. 5.1. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M. 1991. S. 513. Die probate Kritik des 19. Jahrhunderts setzt laut Benjamin dementsprechend bei »seinem narkotischen Historismus, seiner Maskensucht« an. Ebd., S. 493.

124 Giedion, Sigfried: Bauen in Frankreich. Bauen in Eisen. Bauen in Eisenbeton (1928). Hg. v. Sokratis Georgiadis. Berlin 2000. S. 1f.

125 Wright, Frank Lloyd: Humane Architektur. Hg. v. Wolfgang Braatz. Gütersloh/Berlin 1969. S. 21.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

kritisierte Wright die historistische Architektur. Burgers früher Text bedient sich der modernen Kampfmetapher gegen die Fassade auf spielerische Weise und unterscheidet sich von Giedions und Wrights Standpunkt dadurch entscheidend. Der Masken-Begriff dient nicht dem Kampf gegen ein älteres ästhetisches Programm, sondern konstituiert Burgers eigene Ästhetik, die zwischen Repräsentation und Repräsentierendem unterscheidet; die Maske erlaubt es ihm, zwischen ›wahrem‹ Charakter und äußerer Schaufassade zu differenzieren. In *Schilten* erhält diese Ästhetik eine weitere Dimension. Die Maske wird zur semipermeablen Kontaktzone; der Blick *durch* die Maske nach draußen bzw. das Eindringen von Stimmung in die Maskenöffnungen wird Teil von Burgers Maskenparadigma.

Die frühe Gebäudebeschreibung psychisch kranker Architektur in *Die verrückte Turnhalle* gemahnt an Schildknechts spätere Rede von der »Schizophrenie des Raumes«, unterscheidet sich von ihr jedoch in wesentlichen Punkten. Zwar ist auch die Schiltener Turnhalle ein anthropomorpher Raum mit einem ›falschen‹ »Gesicht«, das sowohl gegenüber dem Innenraum als auch in sich selbst widersprüchlich ist. Doch die Ursache für das Seelenleid, das auf die Turnhalle projiziert wird, liegt nicht in ihrer tatsächlichen Konstruktion und auch nicht in ihrer Außenfassade, sondern einzig in der subjektiven Wahrnehmung des verderblichen Friedhofeinflusses begründet. Die großen »Rundbogenfenster« haben neben ihrer typologischen Eigenschaft, an einen Sakralbau zu erinnern, auch die verheerende Funktion, die Friedhofsstimmung in den Gymnastiksaal eindringen zu lassen und damit direkt zur Stimmung beizutragen. Dieser Aspekt erst macht die Zeichen der Fassade zum Dispositiv, das zwar nicht als metonymischer Ausdruck, aber doch als Vermittlungsinstanz zwischen innen und außen fungiert. Die Maskenmetapher erschafft nicht nur zwei Zeichenebenen, sondern macht die äußere gegenüber der inneren durchlässig. Im übertragenen Sinn heißt dies: Schildknechts Maske als überlegener Scholarch und Prediger des Nichts hält die Friedhofsstimmung nicht davon ab, einzudringen, sondern ermöglicht dieses Eindringen erst. Eine solche Durchlässigkeit formulierte Frank Lloyd Wright ausgerechnet als modernes Gegengift gegen den Historismus. Die Turnhallenbeschreibung in *Schilten* bleibt also dem Architekturtheoretiker treu, bedient sich aber nicht nur seiner antihistoristischen Maskenmetapher, sondern auch seiner promodernen Argumentation.

Die Durchlässigkeit der Räume, die durch große Fenster mit ihrem Außen verbunden sind, war Wright wie vielen seiner Mitstreiter ein zentrales Anliegen. Burger behauptet in seiner Frisch-Seminararbeit von 1972, dass genau

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

das Wright'sche Paradigma des organischen Bauens maßgeblich Max Frischs literarisches Schaffen beeinflusst habe: »Wright schreibt: ›Bei jedem guten organischen Bau ist es schwierig zu sagen, wo das Haus endet und der Garten beginnt‹«.[126] Der Architekt Frisch hätte dies von Wright gelernt und zu einer Schreibtechnik weiterentwickelt.[127] Ob Burgers Grundthese von Frischs intensiver Wright-Rezeption, geschweige denn eine so ausgefeilte poetologische Überlegung, zutrifft, kann mit guten Gründen bezweifelt werden;[128] sie lässt sich nicht belegen. Im Lichte von Burgers literarisch-architektonischen Entwurfsmethoden scheint dieser eher die eigene Auseinandersetzung mit Wright auf Frisch zu projizieren (vgl. KAPITEL III 2.2.2.). Burgers Wright-Lektüre, ja Wright-Euphorie wird in seinen eigenen Texten offensichtlich. Ihre produktive Kraft zeigt sich am Beispiel der Schiltener Schulhausfassade, an der sich Wrights gepriesene Durchlässigkeit als Fluch wiederfindet: Das Schulhaus ist eine organische Architektur im schlechtesten Sinne. Es ist selbstverständlich aber keine *modern*-organische Architektur nach dem Vorbild Wrights, denn das Exterieur ist gerade nicht Teil einer bewussten Gartenarchitektur und die sakrale Rundbogen-Form der Fenster entspräche kaum den Vorstellungen des Architekten. Die Rundbogenfenster fungieren nur im Sinne ihrer Funktion als allzu durchlässiges, vermittelndes Zeichen. Gegen außen beschreiben sie ihren Bewohner, gegen innen eröffnen sie diesem den Tod. Damit haben sie als Erzählelement tatsächlich eine ›organische Funktion‹ im literarischen Sinn, den Burger Frisch unterstellt. Die Fenster der Turnhalle bilden in Schildknechts Schulbericht den narrativen ›Durchgang‹ von der einführenden Außensicht zur weiteren Exposition des Kernproblems in der Turnhalle.

Damit lässt sich auch der Erzählgang seiner Schulhausbesichtigung dem ›Wright'schen‹ Stilprinzip durchlässiger Räume zuordnen. Indem sich die Narration übergangslos von Raum zu Raum bewegt, erfüllt sich Burgers Frisch-Analyse auf geradezu überzeichnete Weise: Schildknechts Rhetorik der Architektur ist eine organische. Wrights Kritik am Historismus als Kritik an einem Außen-Innen-Verhältnis, dem keine Übereinstimmung und Authentizität inhärent sei, wird hier antithetisch verwendet bzw. zu einer produktiven

---

126 Burger, SLA, Architekturschilderung […] am Beispiel von Max Frisch, S. 14. Wright, Das natürliche Haus, S. 7.

127 Vgl. Burger, SLA, Architekturschilderung […] am Beispiel von Max Frisch, S. 11–17.

128 Wrights Name taucht im Gegensatz zu Le Corbusiers in keiner Schrift Frischs auf, was Burger sogar zugibt, vgl. ebd., S. 11.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Ästhetik gewendet. Mittels seiner Beschreibung einer historistisch-eklektischen Fassade bringt Schildknecht zusammen, was nicht zusammengehört, und macht es gegenüber dem Gebäudeinnern durchlässig.
Eine der wichtigsten Ideen Wrights ist hierbei die »Grammatik« des Hauses, auf die Burger ebenfalls in seiner Frisch-Studie hinweist, indem er den Architekturtheoretiker zitiert: »Jedes [Haus *hs. Einfügung durch Burger*] wird seine eigene, dem Material gerecht werdende Grammatik haben […]«.[129] Wenn Burger über die Beschreibung der Verhörräume in *Das Schloß* schreibt, Kafka passe »seine Architektur immer der Situation an« und verleihe ihr dadurch »zeichenhaften Charakter«,[130] so nimmt er das Wright'sche Diktum wieder auf. In diesem Sinne muss auch Burgers Behauptung in *Schauplatz als Motiv* verstanden werden: »Indem ich Architekturstudien betrieb, trieb ich Charakterstudien.«[131] Die im letzten Kapitel vorgenommene Analyse der Schulhausarchitektur förderte freilich einen komplexeren Zusammenhang von Architektur und Charakter zutage. Die Rhetorik der Architektur gibt dem Erzähler Schildknecht eine Technik an die Hand, um den Schreibprozess und den Schreibenden anhand seines Schreibortes darzustellen. Das Schulhaus wird in seiner ›simultanen Darstellungsweise‹[132] zum anthropomorphen Analogon von Werk (Schulbericht) und Autor (Schildknecht). Die Gebäudemaske, die Fassade, hat zweierlei Funktionen: die Rezeption der äußeren Wirklichkeit (Stimmung) und die Repräsentation des Schriftstellers und seiner Literatur. Mit anderen Worten: Ihre Zeichenhaftigkeit umschreibt sowohl einen Anfangs- als auch einen Zielpunkt des literarischen Projektes von Schildknecht.
An der Fassade wird Schildknechts Ambivalenz zwischen aristokratischer Selbstermächtigung und pseudoeschatologischem Leiden als architektonisch ›zeichenhafter Charakter‹ lesbar. Im ersten Falle ist Schildknecht Herr seines Schulhauses, im zweiten sein untertäniger Diener. Diese Mehrdeutigkeit der Architektur entspricht nicht zufällig den beiden Polen einer Erzählhaltung, die einerseits Herr über ihre Sprache zu sein behauptet und andererseits klagt, dieser Sprache unterworfen zu sein.[133]

---

129 Burger, SLA, Architekturschilderung […] am Beispiel von Max Frisch, S. 14. Wright, Das natürliche Haus, S. 7.
130 Burger, Architekturbeschreibung […] bei Goethe, Eichendorff, Moerike und Kafka, S. 22.
131 Burger/Marchi, Schulhauswerkstatt, Todeswerkstatt., S. 9.
132 Vgl. Kap. III 2.2.1.
133 Vgl. dazu die Interpretation von Schmitz-Emans, Kap. III c.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

2.1.2 Masken der Autorschaft

Damit sind wir bei der zentralen Frage nach der architektonischen Beschreibung von Autorschaft angelangt. Sie lässt sich anhand des Maskenparadigmas durch das gesamte Werk Hermann Burgers verfolgen – zu verweisen wäre etwa auf das »Aug[e] als Glasrosette in meinem Dom« im frühen Gedicht *Scherben und Glück,*[134] auf die »leuchtende[n] Masken im Laub«[135] in der Idylle *Gartenhaus* oder auf die »cardiale[ ] Gipsmaske«, die der Ich-Erzähler während eines Herzinfarkts sowohl in *Die Künstliche Mutter*[136] als auch in der kurzen Prosa *Die Glorietten-Vision*[137] trägt. Im Folgenden werden jedoch nur zwei repräsentative Texte herbeigezogen, die kurz vor oder während der Niederschrift von *Schilten* entstanden sind.

Einen wichtigen Hinweis auf die Allegorie der Autorschaft in der Fassadenmaske findet sich in Burgers literaturwissenschaftlichen Interpretationen. Die doppelte Funktion der Schulhausfassade besteht darin, dass sie sowohl einen Durchgang, einen Transformationsraum von Äußerlichem zum Innerlichen, darstellt (Eindringen der Friedhofs-Stimmung) als auch umgekehrt ein Inneres äußerlich polyvalent repräsentiert (Fassade als widersprüchliches Abbild der Autorschaft). Diese architektonische Figur, die Rezeption und Repräsentation in sich vereint, wendet Burger zwei Jahre vor dem Erscheinen des Romans bereits in seiner Dissertation über Paul Celan an.

Am »masken-gesichtige[n] Kragstein« in folgendem kurzen Gedicht aus Celans *Atemwende* (1967) glaubt Burger ein Sinnbild für künstlerische Rezeption und Repräsentation ausmachen zu können:

> HALBZERFRESSENER, masken-
> gesichtiger Kragstein,
> tief
> in der Augenschlitz-Krypta:

---

134 Burger, Hermann: Scherben und Glück [in: Rauchsignale]. In: Ders.: Gedichte. Werke in acht Bänden. Bd. 1. Hg. v. Simon Zumsteg. München 2014. S. 34.

135 Burger, Hermann: Das Gartenhaus [in: Kirchberger Idyllen]. In: Ders.: Gedichte. Werke in acht Bänden. Bd. 1. Hg. v. Simon Zumsteg. München 2014. S. 112.

136 Burger, Hermann: Die Künstliche Mutter. Roman. Werke in acht Bänden. Bd. 5. Hg. v. Simon Zumsteg. München 2014. S. 109.

137 Burger, Hermann: Die Glorietten-Vision. Tagebuch eines Wiener Spitalaufenthalts [Sammelbd. 1: Ein Mann aus Wörtern, 1983]. In: Ders.: Sammelbände. Werke in acht Bänden. Bd. 7. Hg. v. Simon Zumsteg. München 2014. S. 108–122; hier: S. 109.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Hinein, hinauf
Ins Schädelinnre,
wo du den Himmel umbrichst, wieder und wieder,
in Furche und Windung,
pflanzt er sein Bild,
das sich entwächst, entwächst.[138]

Der Kragstein bzw. die Konsole ist ein Wand- und Fassadenelement. Als herausragender Vorsprung kann er Figuren, Tafeln, Säulen oder Balkone tragen und hat zudem oft eine dekorative bzw. skulpturale Qualität.[139] Burger interessiert sich primär für seine zeichenhaft-bildlichen Eigenschaften. Celan habe sich hier nämlich »Gedanken gemacht über die Erzeugung von Bildern, denn der Kragstein trägt ja das Standbild«: »Und da wird ihm [Celan, E.Z.] bewußt, daß der Stein tief in der ›Augenschlitz-Krypta‹ sitzt, daß der von außen her eindringende Eindruck in seinem Wesen schon vorgebildet ist. Dieser innere Kragstein pflanzt sein Bild fort, der äußere gibt nur den Anstoß dazu.«[140] Der ›innere Kragstein‹ ist das Bild, das sich der Dichter durch den Sinneseindruck des ›äußeren Kragsteins‹ gemacht hat. Die »Augenschlitz-Krypta« liest Burger also nicht als weiteres architektonisches Element, sondern als Gesichtsöffnung des lyrischen Subjekts, das er mit dem Autor gleichsetzt. Celan projiziere sein eigenes Gesicht auf die Konsolen-Maske: »So wie wir die Dinge anschauen, verleihen wir ihnen bereits unser persönliches Gepräge.« (D 21f.) Diese Analyse könnte unverändert auch auf die Fassadenbeschreibung durch Schildknecht angewendet werden: Im Schulhaus- bzw. Turnhallen-»Gesicht« blickt ihn, wie gesehen, auch seine eigene Widersprüchlichkeit an.
Aufschlussreich ist Burgers Celan-Interpretation nicht nur in ihrer Analogie zum eigenen Schreiben, sondern insbesondere auch dort, wo er über diese Analogie hinaus Ansätze zu einer Theorie ästhetischer Abbildung erarbeitet. Die Kragsteinmaske sei gleichsam das rezipierte Ausgangsbild und das repräsentierende »Gepräge« von Celans Selbstbild:

> Die Maske hat dieselbe Funktion wie der Schleier, sie verbirgt das wirkliche Gesicht. Die Maske ist aber auch die »persona« des Dichters. Schauend bindet er

---

138 Celan, Paul: Atemwende. Frankfurt a.M. 1967. S. 61.
139 Vgl. O.A.: <Konsole>. In: O.A.: Wörterbuch der Architektur. Mit 129 Abbildungen. Stuttgart 2015. S. 71.
140 Burger, Hermann: Paul Celan. Auf der Suche nach der verlorenen Sprache. Zürich 1974. S. 22. Im Folgenden zitiert mit der Sigle D.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

> der Erscheinung die Maske seines Wesens um. Es ist kein Zufall, daß das Wort »masken-/gesichtig« getrennt geschrieben und auf einer anderen Zeile gebrochen wird, denn das Gesicht steht auf einer andern Ebene als die Maske. Wie der Schleier und das Bild erzeugen Maske und Gesicht ein Drittes, das sich hinauf ins Schädelinnere pflanzt. Die Blattmaske der Konsole existiert für den Dichter nur in seiner subjektiven Optik. Hinter allen Rätseln der Welt verbirgt sich sein eigenes Rätsel. (D 22)

Burgers Masken-Begriff ist hier nicht negativ wie im frühen Text *Die verrückte Turnhalle*. In beiden Fällen jedoch ist die Maske direkt mit einem Problem authentischer Repräsentation verknüpft. Die Gebäudemaske der Turnhalle stimmt mit ihrem Charakter nicht überein, und die Maske, welche der Dichter auf den Kragstein projiziert, »verbirgt das wirkliche Gesicht« der Konsole – Wirklichkeit *per se* entzieht sich der »subjektiven Optik«, existiert aber zweifelsohne als Ursprung der Erscheinung. Wie wir sehen werden, ist dieser Wirklichkeits-Begriff an Heideggers Begriff des Seins angelehnt. Das prägende Umbinden einer Maske oder das Anbringen eines Schleiers sei, so Burger über Celans Poetik, unumgänglich. Das Aufdrücken des persönlichen »Gepräge[s]« geschieht unwillkürlich »wie wir die Dinge anschauen« (D 21f.). Mit den Metaphern des Schleiers oder der Maske bringe Celan zum Ausdruck, dass sich beim Betrachten und Benennen der ›äußeren Dinge‹ immer eine »unsichtbare Mauer zwischen Mensch und Natur« (D 21) schiebt. Diese »Entfremdung von der Natur« (D 22) entspreche der Entfremdung von Bezeichnetem und Bezeichnendem (vgl. D 10), die Celan »auf der Suche nach der verlorenen Sprache« – so der Titel von Burgers Dissertation – zu überwinden trachte. Bei der verlorenen Sprache handle es sich freilich nicht um etwas, was einmal besessen worden sei, sondern vielmehr um eine »utopische ›Ursprache‹« (D 9), in der »die Identität von Wort und Ding verbürgt sei« (D 10).

Die Wichtigkeit dieser Behauptung erweist ein kurzer Exkurs über die Sprachkritik in *Schilten*.[141] Die Kluft zwischen Zeichen und Ding beschäftigt nämlich auch Schildknecht. Mit seinen Schülern macht er sich jedoch nicht auf die ›Suche nach der verlorenen Sprache‹, sondern setzt sie im Gegenteil einer »semantischen Schocktherapie« (Sch 228) aus, aufgrund welcher die Schüler den Glauben an die Zeichen-Ding-Identität überhaupt erst verlieren

[141] Mit der Sprachkritik in *Schilten* befasst sich auch eingehend die Dissertation Erika Hammers, *Das Schweigen zum Klingen bringen*. Deren Argumentationslinie wird jedoch bereits in der Einführung zurückgewiesen, vgl. Kap. III c.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

sollen. Klassisch nach Saussure lehrt Schildknecht seine Klasse die Arbitrarität des Zeichens: »Erst wenn man begriffen hat, daß die Beziehung zwischen dem Zeichen und dem Bezeichneten eine willkürliche, also beliebige ist, kann man auch etwas absolut Beliebiges mit den Wörtern ausdrücken.« (Sch 228) Damit soll entgegen der üblichen »Sprachschule« der »gesunde Sprachverstand« (Sch 228) gefördert, ja befreit werden. Die Kehrseite einer solch freien Sprache ist freilich, dass sie ständig unverständlich zu werden droht. Vor nichts fürchtet sich der Lehrer nämlich mehr als davor, nicht verstanden zu werden. Sein Projekt kämpft für Verständnis und sucht Gehör, während es paradoxerweise die gängige sprachliche Kommunikation fundamental in Frage stellt. Als sein Unterrichtsprogramm gegen Ende des Romans zu scheitern droht, fragt Schildknecht den Schulinspektor nicht zufällig: »Hören Sie mich überhaupt noch?« (Sch 348) Desillusioniert meint er zum Schluss: »Ich habe mich Ihrer korrekten Sprache, Ihrem Schulschriftdeutsch angepasst, statt das Wiggersche Rotwelsch zu lernen.« (Sch 355) Allein die arbiträren Laute des behinderten Mündels wären den Dingen angemessen.[142] Schildknecht macht für sein Scheitern also nicht seine Sprachkritik verantwortlich, sondern dem Umstand, dass er sie nicht konsequent genug umgesetzt hat: Nur wenn der Glaube an die Sprachnorm zerstört ist, lässt sich mithilfe des arbiträren Lautes wieder Wesentliches sagen. Gleichermaßen glaubt Burger in Celans vermeintlich unsinnigen Lautbildern die Einheit von Zeichen und Bezeichnetem erfüllt zu sehen: »daß das Zeichen im Treiben der Assoziationen auch aufgelöst und bis zur Unkenntlichkeit deformiert werden kann […,] entspricht dem Bedürfnis des Dichters nach einem Zeichen, in dem Laut und Sinn zusammenfallen.« (D 101)

Doch im Falle des »masken-gesichtigen« Kragsteins waltet noch ein anderes Prinzip der Annäherung an die ›verlorene Sprache‹. Der Masken-Begriff soll laut Burger einerseits die Unzulänglichkeit der Sprache vis-à-vis der architektonischen Wirklichkeit verdeutlichen. Andererseits aber gelingt dank ihm eine Annäherung an das reale Wesen des Dinges, indem subjektives Bild und architektonische Maske im Kopf des Dichters »ein Drittes« (D 22) erzeugen. Durch die maskenhafte »Augenschlitz-Krypta« des Dichters dringe nämlich trotz allem auch ein Teil des wahren Bildes und nicht nur die Spiegelung seiner eigenen Maske ein. Das entstehende Dritte ist das Gedicht selbst: »[D]ie erblickte Konsole verwittert zugunsten des innerlich geschauten und

[142] Dem entspricht Wiggers Hütte als Urhütte bzw. als Urbild der Architektur, vgl. Kap. III 2.3.1.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

letztlich im Gedicht sichtbar gemachten Kragsteins.« (D 23) Denn die Erosion des Steins sei ein Resultat seiner künstlerisch-geistigen Verwandlung: »Das Sich-Entwachsen im Gehirn ist ein Verwittern des ursprünglichen Bildes, ein Abbröckeln der Sinneswahrnehmung. Der Tod scheint unumgänglich zu sein, wenn die neue Saat aufgehen soll.« (D 23)

Burgers Interpretation ist ebenso reich an Wendungen wie unübersichtlich. Darum muss seine Argumentation noch einmal schrittweise rekapituliert werden: Celans Gedicht beschreibt die lyrische Betrachtung eines Fassaden- oder Wandelements. Das Gedicht macht sich selbst zum Thema, indem es die »Verwandlung« eines architektonischen »Ding[s]« in die künstlerische Sprache nachvollzieht (D 23). Da es von Beginn an für jegliche Anschauung keine reine Objektivität gebe, legt Celan der Konsole bereits beim ersten Eindruck die Maske seines eigenen Wesens um. Die Konsole dringt so maskiert, aber doch noch als ›wahres Gesicht‹ zu erahnen, ins »Schädelinnre«, wo sie zum sprachlichen Gegenstand, zu ›etwas Drittem‹ wird. Aber dieser Versprachlichungsprozess nutzt das wahre Gesicht des Kragsteins dermaßen ab, dass es schon zu Beginn des Gedichtes nur noch als etwas »Halbzerfressene[s]« auftritt. Das ursprüngliche Bild ist also bereits verwittert oder, wie Burger drastischer formuliert, ›gestorben‹, bevor das Gedicht die Abbildung ›gebären‹ kann.

Die Frage, inwiefern damit auch das Selbstbild des Autors verwittern bzw. sterben muss, lässt Burger offen. Er deutet jedoch an anderer Stelle an, dass Celans Lyrik ganz allgemein im Suizid des Dichters enden musste: »Ohne den Blutverlust wäre der Dichter gar nicht für den kreativen Prozess disponiert.« (D 92) Dass der kreative Prozess von Schildknechts Schulberichterstattung ebenfalls in dessen Tod endet, ja, dass sein Selbstbild ihm als »Totenmaske« (Sch 288) auf dem Gesicht prangt, geht unmittelbar mit dieser Denkfigur einher (vgl. KAPITEL III 2.3.2).

Es bleibt unklar, ob Burgers Celan-Interpretation bereits vor der Niederschrift von *Schilten* oder parallel dazu entstanden ist. Dies ist auch nicht ausschlaggebend, interessiert doch primär ihr metaphorischer Kern. Mit diesem lässt sich abschließend formulieren, was sich schon in der Untersuchung des Beschreibungsbegriffs in *Schilten* abgezeichnet hat: Architektur versinnbildlicht hier sowohl den Abbildungsprozess ihrer eigenen Literarisierung als auch die Selbstabbildung des Autors. Burgers Begründung für diese Denkfigur, die er Celan unterstellt und selbst literarisch fruchtbar macht, ist semiotisch (und, wie wir später sehen werden, an einen semiotisch relevanten Stilbegriff geknüpft): Das Zeichen ist dem Ding, das es bezeichnet,

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

entfremdet, Ding und Zeichen können nur utopisch zusammenfallen. Ihrer Einheit kann sich der Dichter aber mithilfe einer metaphorischen Sprache annähern, die seiner Subjektivität Rechnung trägt und diese gleichsam intersubjektiv nachvollziehbar macht. Oder mit Burgers Worten: indem »er seine Existenz im Kunstwerk erfahrbar macht« (D 39). Dass Burger die ästhetische Lösung der semiotischen und existenziellen Herausforderung, ›sich erfahrbar zu machen‹, ausgerechnet in metaphorischer Architektur verwirklicht sieht, ist kein Zufall, wie in den folgenden Kapiteln zu Hermann Burgers architektonischer Stilsuche gezeigt wird.

Das Problem, Ding und Zeichen einander zuzuführen, wirft auch der Text *Schwierigkeiten im Benennen*[143] am Beispiel einer Architektur und insbesondere anhand ihrer Fassade auf. Der autofiktionale Text blieb unveröffentlicht, ist jedoch teilweise identisch mit der 1969 entstandenen und 1970 veröffentlichten Kurzprosa *Ein Ort zum Schreiben*.[144] Beide Texte befassen sich mit Burgers ›eigener‹ Architektur, nämlich mit seinem Gartenhaus an der Aare in Aarau. Von 1967 bis 1972 mietet er dieses mit dem ausdrücklichen Ziel, ein Schreibatelier zu haben.[145] Während in *Ein Ort zum Schreiben* das Problem, diesem Haus einen Namen zu geben, darauf zurückgeführt wird, dass der Ich-Erzähler das »treffende[ ] Wort«[146] verloren habe, ist die Benennung des Gartenhauses im unveröffentlichten Text ein grundsätzlicheres Problem. Als Raum von Hermann Burgers schriftstellerischer Selbstdarstellung bildet es zugleich seine Selbstzweifel ab: »Wenn ich dieses Gartenhaus zu beschreiben und letztlich zu benennen versuche, verweise ich gleichzeitig auf meine Tätigkeit hier unten, den fragwürdigen Sinn meiner Mussestunden.« (SB 1) Wie bescheiden, oder besser unsicher Burger sein Autorbild zeichnet, davon zeugt nicht nur, dass er sein Schreiben als »fragwürdigen Sinn« seiner »Mussestunden« verklausuliert, sondern dass der Text um eine

---

143 Burger, Hermann: Schwierigkeiten im Benennen. In: SLA Nachlass Hermann Burger. A1–a Frühe Prosa, Schachtel Nr. 1 (Ts., m. hs. Korr., 3 S., Fragment). Im Folgenden zitiert mit der Sigle SB.

144 Burger, Hermann: Ein Ort zum Schreiben. In: Ders.: Werke in acht Bänden. Bd. 2: Erzählungen I. Hg. v. Simon Zumsteg. München 2014. S. 36–44; hier: S. 36. Der erste, kursive Teil des Textes, der hier vor allem interessiert, überschneidet sich partiell mit dem wahrscheinlich älteren unveröffentlichten Typoskript *Schwierigkeiten im Benennen*.

145 Zum ›Auslagern‹ der Schreibtätigkeit sah er sich 1967 nach der Heirat mit Anne Marie Carrel durch die beengenden Platzverhältnisse in ihrer Aarauer Mietwohnung gezwungen – so Anne Marie Carrel im telefonischen Gespräch mit E.Z. am 31.1.2012. Auch in den *Kirchberger Idyllen* verweist er noch auf dieses Gartenhaus, vgl. Burger, Gartenhaus, S. 47.

146 Burger, Ein Ort zum Schreiben, S. 36.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

kreative Indisposition kreist. Burger weiß sein Häuschen nicht zu benennen, weil er sich seines eigenen Schreibens, des fundamentalen Vorgangs des Namensgebens, unsicher ist. Das Problem wird ähnlich wie die Fassadenbeschreibung in *Schilten* durch die Heterogenität architekturtypologischer Merkmale abgebildet:

> Die Schwierigkeit, für das Gartenhaus einen Namen zu finden, liegt darin begründet, dass es verschiedene Gesichter hat. Der Innenraum stimmt nicht mit der Fassade überein, die Strassenansicht ist ganz anders als die Gartenansicht. Schon das Wort Gartenhaus will mir nur bedingt richtig erscheinen. (SB 4)

Über das genaue Aussehen der Fassadenmasken erfährt der Leser nichts. Stattdessen verweist der Text auf das Äußere anderer Schreiborte: Goethes Gartenhaus, Kerners Turm und das Kloster von Bebenhausen, in welchem Mörike schrieb und das er in den *Bildern von Bebenhausen* auch beschrieb. Am gewichtigsten ist aber die Referenz und Abgrenzung gegenüber einem literarischen Ort, der als solcher für die westliche Kultur prototypisch ist: »Mein Gartenhaus mit Blick auf die Aare wurde von einem meiner Vorgänger Tusculum genannt. Ein guter Name. Ich würde ihn übernehmen, wenn ich nicht, wie jeder Mensch, einen Hang zum Taufen und Umtaufen besässe. Indes fällt mir so leicht kein Name ein.« (SB 1) In der Stadt Tusculum, südöstlich von Rom, besaßen einige der wichtigsten römischen Staatsmänner und Literaten der Antike ihre Sommerhäuser, insbesondere stand hier Ciceros Haus Tusculanum, auf das sich der Titel seiner *Tusculanae disputationes* (»Gespräche in Tusculum«) bezieht.[147] Burgers Ablehnung des (nur zu) ›guten Namens‹ entspringt nicht nur der Lust am »Umtaufen«, sondern markiert zugleich den Versuch, Abstand zum ›Vorbild‹ Tusculum herzustellen, das als Ort die westliche Geistesgeschichte prägte.
In die eklektisch aus verschiedenen Stilen (»Gesichter[n]«) zusammengesetzte Architektur des Gartenhauses schreibt Burger also die Orte großer Autoren ein und distanziert sich zugleich von diesen. Es wird ein Verhandlungsort von Literaturgeschichte und der eigenen Positionierung ihr gegenüber. Das kommt insbesondere in seiner innenarchitektonischen Referenz auf Mörike zum Ausdruck:

---

147 Vgl. Morciano, Maria Silvia / Mayer, Jochen W.: <Tusculum>. In: Hubert Cancik/Helmuth Schneider (Hg.): Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Bd. 12.1. Stuttgart/Weimar 2002. Sp. 930–931.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

> In der Mitte eine Tortenverzierung aus Stuck, ein kreisrunder Wulst aus Lorbeerblättern, Perlenkügelchen, und in einem eichenblättrigen, leicht gewölbten Fladen jener Haken, an dem im letzten Jahrhundert die Petroleumlampe hing. Die heutige Lampe, eine Sechzig-Watt-Birne der Firma Osram in einer Metallhabe [sic], ist ausserhalb der Stucktorte angebracht und hält zur selig schönen Mitte von Mörikes berühmter Lampe jene Distanz, die für mich gegenüber der Romantik angebracht wäre. (SB 2)

Mörikes Lampe spielt auch später noch eine entscheidende Rolle in poetologischen Überlegungen Hermann Burgers.[148] Vorerst sei jedoch nur konstatiert, dass er die Distanz *seiner* Lampe zur Stuckatur, die mit der Lampe Mörikes assoziiert wird, unmittelbar auf sein eigenes Verhältnis zur Romantik überträgt und damit seine Übertragungsleistung von Architektur zu Literatur veranschaulicht. Indem Burger den eigenen Schreibort mit den Schreiborten von Vergil, Mörike und Goethe vergleicht, findet implizit ein Vergleich des eigenen Schreibens zum Werk der großen Vorgänger statt – Burger behauptet *notabene,* er verweise mit der Architekturbeschreibung »gleichzeitig auf [s]eine Tätigkeit hier unten«, d.h. auf seine literarische Arbeit.
Hermann Burger ›bindet‹ sich im Sinne seiner Celan-Interpretation die Fassadenmaske seines Gartenhauses um. Diese architektonische Maske hat analog zum »Kragstein« einerseits die Funktion, die Sicht des Schriftstellers auf die Dinge außerhalb seiner selbst zu kanalisieren, in diesem Fall seine Sicht auf das reale Gartenhäuschen. Andererseits versucht Burger der Architektur sein ›eigenes Gepräge‹ einzuschreiben, indem er sie zu benennen sucht. Das gelingt nicht: Die »verschiedene[n] Gesichter« der Fassaden lassen ihn keinen gemeinsamen Nenner finden, es findet sich kein adäquates Wort. Der utopischen Einheit von Ding und Wort kann sich der Schriftsteller noch nicht einmal annähern, ihm fehlen die Namen, weil die Literaturgeschichte sie ihm vorweg ›gestohlen‹ hat: Die Namen der Schreibräume (z.B. Tusculum oder Gartenhaus), die das reale Häuschen evoziert, sind bereits von seinen großen Vorgängern besetzt. Architektonischer Stil und literarischer Stil werden hierbei überblendet. Die »Tortenverzierung aus Stuck« wird, angeregt durch eine Mörike-Assoziation, zur Stilmetapher für die Romantik, von der es sich abzugrenzen gilt, sollen jemals ›eigene‹ Worte gefunden werden. Simon Zumsteg hat ausführlich gezeigt, wie Hermann Burgers Auseinandersetzung mit der Literaturgeschichte ein mächtiger Antrieb und damit auch

[148] Insbesondere als Objekt der Diskussion zwischen Heidegger und Staiger, vgl. Kap. III 3.1.1.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

ein wichtiges Thema von Burgers Schreiben wurde.[149] *Dass* diese Auseinandersetzung sich in einer architektonischen Metapher ausdrückt, kann nicht erstaunen. *Wie* sie es tut, ist hingegen für diese Untersuchung von großem Interesse. Wie im Folgenden gezeigt werden kann, bedient sich Burger auf seiner Suche nach einem eigenständigen Stil, der im Handgemenge mit der Literaturgeschichte seinen Vorbildern gerecht werden soll, nicht nur einer architektonischen Metaphorik, die Suche selbst wird von architekturtheoretischen Paradigmen angeleitet.

2.2 Exkurs: Hermann Burgers architektonischer Stil

Der folgende Exkurs leistet für die stilkritische, typologische Architektursemiotik in Hermann Burgers Roman *Schilten,* was die Untersuchung der Physiognomik in Thomas Bernhards Werk für dessen Roman *Korrektur* geleistet hat: Er soll ein zentrales architekturtheoretisches Paradigma im Schreiben des Schriftstellers isolieren und mithilfe seines Gesamtwerkes einen architekturgeschichtlichen Fokus auf den Architektur-Roman werfen. Beide Autoren befassen sich mit der *Angemessenheit* der literarischen Abbildung von Architektur vis-à-vis ihres realweltlichen Motivs. Physiognomik als Technik, die Welt lesbar zu machen, sucht ihre ›entsprechende‹ künstlerische Form in einer authentischen Architektur. Eine solche Suche nach Authentizität findet sich im Werk Hermann Burgers nicht. Stattdessen konzentriert es sich auf die Frage nach dem angemessenen architektonischen *Stil,* der seine eigene Künstlichkeit reflektiert. Diese Stilsuche, die der Suche Bernhard'scher Figuren nach dem authentischen Ausdruck geradezu entgegengesetzt ist, lässt sich als Metapher architektonischer Stilmasken durch Burgers gesamtes Werk hindurch verfolgen.

2.2.1 Frühe Stilsuche: Form und Inhalt

Das Problem der Fassade von Schilten stellt für seinen Betrachter ein Problem der Typologie dar, das kunsthistorisch in der Kritik des Historismus des 19. Jahrhunderts gründet, den Historismus selbst aber für die literarische Darstellungsweise fruchtbar macht. Der zweifellos wichtigste Begriff innerhalb des historistisch-typologischen Diskurses ist derjenige des Stils.

[149] Vgl. Kap. III b.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Unschwer lässt sich darum das architektonische Problem, das der Lehrer von Schilten vor allen anderen aufwirft, als Stilproblem beschreiben. Dass es sich hierbei nicht um ein Stilproblem der einstigen Erbauer des Schulhauses, sondern um Schildknechts ganz aktuelles Problem der literarischen Darstellung seiner Lehrertätigkeit handelt, wurde bereits textnah hergeleitet. Die Reflexionen Hermann Burgers über die Verquickung von Autorschaft und Fassadenmaske in seiner Dissertation sowie über den eigenen Schreibstil anhand ›seiner‹ Gartenhaus-Fassade in *Schwierigkeiten im Benennen* lassen Schildknechts Schulhausdarstellung in einem größeren Problemkomplex von Hermann Burgers Werk verorten: der Interdependenz architektonischer und literarischer Stilfindung.

Diesem Zusammenhang wird im Folgenden anhand von Hermann Burgers Entwicklung eines eigenen Stilbegriffs systematisch nachgegangen. Dafür wird in diesem Kapitel zuerst eine kurze Übersicht über das geradezu ubiquitäre Auftauchen poetologischer Stil-Reflexionen im Frühwerk gegeben. In einem ersten Schritt wird auf die Fragen nach den Gründen von Hermann Burgers obsessiver früher Auseinandersetzung mit eigenem und fremdem Stil eine biographisch-poetologische Antwort gegeben, die sich an Burgers Inszenierung von Autorschaft orientiert, aber wichtige Auslassungen und Verfälschungen darin zu rekonstruieren bzw. revidieren sucht. Diese biographisch-poetologische Antwort muss in einem weiteren Schritt mit dem Kontext seiner Zeit und unmittelbaren Diskursen in seiner Ausbildung als Architekt, Germanist und Kunsthistoriker konfrontiert werden. Unter dem damit gewonnenen kulturwissenschaftlichen Aspekt kann die vermeintliche biographische Erklärung reformuliert werden; Burgers Ringen um Stil erscheint nun gleichsam als Seismogramm eines verunsicherten Stilbegriffes in Architektur und Literatur seiner Zeit. Was von Burger als ›architektonische‹ Lösung seiner literarischen Stilprobleme formuliert wird, ist tatsächlich in der zeitgenössischen Architektur und letztlich auch in seinen Texten ein Problem. Es seien hier nur vier Beispiele aufgeführt, wie in frühen Texten Architekturdarstellungen mit literarischen Stilfragen verknüpft werden. Die ersten beiden Beispiele sind bereits bekannt: Das Gartenhäuschen in *Schwierigkeiten im Benennen* reflektiert die literarischen Vorgänger und distanziert sich vom romantischen Stil. Der Gymnastiksaal in *Über Turnhallen* leidet unter einem ähnlichen sprachlich-architektonischen Stilproblem, prägt ihm seine historistische Bauweise doch falsche Namen auf. Im unveröffentlichten Text *Das Tierheim* ist umgekehrt eine besondere Sorgfalt bezüglich Stilfragen für den Bau eines perfekten Gebäudes verantwortlich. Der Hundeforscher Bellin

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

baut sein Tierasyl nämlich an jenem Ort, an dem sein Lieblingshund zu bellen beginnt. Bellins »von vielen Stilsorgen zerknittertes«[150] Ohr ist besonders sensibel für die Stilistik von Hundelauten, die stilistischen Vorlieben seiner kreativen Tiere wiederum diktieren die zwei Bauweisen seiner beiden Tierheimtrakte. Da die politisch engagierten Hunde mit ihrem »Linksdrall« das Gebäude einstürzen lassen könnten, ist es als »ein drehbares Karrussell [sic] auf einer Grasscheibe« konzipiert.[151] Das ebenfalls kreisrunde Gebäude für die lyrischen Hunde, die es durch Unterhöhlung, d.h. ihren Drang beständig in die Tiefe zu graben, gefährden, ist »versenkbar«.[152] *Das Tierheim* ist eine Satire sowohl auf die Genialität des Architekten, die funktionalen Bedürfnisse seiner Klienten zu ›erhören‹ und in den richtigen Baustil zu übersetzen, als auch auf die staatliche Literaturförderung. Die Unterstützung einzelner Literaten – und spezifischer Literaturstile – wird als artgerechte Hundehaltung karikiert.

Eine etwas losere Verbindung zwischen Architektur und Stil wird in *Skizzen zu einer Kleinstadt-Fest-Prosa* hergestellt, ein Text, den Burger 1977 seinem ersten Romanversuch *Der Lokalbericht* (1970) entnahm und nur leicht überarbeitete. Im Detail wird aus der Perspektive des Lokalredaktors Heuberger der Ablauf eines Aarauer Festumzuges beschrieben, um dann auf das architektonische Wahrzeichen Aaraus, den Oberturm, zu fokussieren. Der Text endet mit einem Lob auf die Arbeit des Lokalredaktors: »Redaktor Heuberger […] braucht nicht auf die Suche nach dem verlorenen Stil zu gehen […].«[153] Er ist damit von Paul Celans angeblicher »Suche nach der verlorenen Sprache« befreit. Stil als Einheit von Form und Inhalt und Sprache als Referenzbeziehung zwischen Zeichen und Welt erlangen bei Hermann Burger eine äquivoke Bedeutung. Was der Redaktor nämlich nicht nötig hat, ist genau das, womit sich Celan laut Burger abmüht: die Distanz zwischen Wort und Wirklichkeit zu verringern. Heubergers Nähe zur Wirklichkeit entbindet ihn scheinbar von jeglichen Stilfragen. Die Architektur diktiert den Stil: Die journalistisch notwendige Beschreibung der Stadtarchitektur wird zum Garanten, stilistisch angemessen schreiben zu können.

---

150 Burger, Hermann: Das Tierheim [2. Fassung]. In: SLA Nachlass Hermann Burger A1–a Frühe Prosa, Schachtel Nr. 4 (Ts., m. hs. Korr., 4 S.). S. 1.

151 Burger, SLA, Das Tierheim, S. 3.

152 Ebd.

153 Burger, Hermann: Skizzen zu einer Kleinstadt-Fest-Prosa. In: Ders.: Erzählungen I. Werke in acht Bänden. Bd. 3. Hg. v. Simon Zumsteg. München 2014. S. 47–58; hier: S. 57.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Der ironische Ton von *Skizzen zu einer Kleinstadt-Fest-Prosa* macht freilich klar, dass die Lokalberichterstattung dem Erzähler keineswegs als Lösung aller Stilfragen erscheint, zumal er sich selbst gerade keines Reportagestils bedient. Den lokalen Stoff verpackt der Erzähler im Gegenteil in eine spielerische, oft abschweifende Sprache. Alle vier Texte sind somit zwar Ausdruck eines Ringens um literarischen Stil, doch formulieren sie keine Antworten zu den aufgeworfenen Stilfragen. Sucht man solche Antworten im Werk Burgers, wird man dagegen in seinen literaturwissenschaftlichen und poetologischen Texten fündig. Bereits erwähnt wurde seine 1972 erstmals geäußerte Behauptung über Max Frisch, ein angemessener Stil müsse beim Grundriss und nicht bei der Fassade beginnen. Explizit greift Burger dabei auf Frank Lloyd Wrights Konzept der organischen Architektur zurück:

> Je auffälliger der Stil, desto größer die Gefahr, dass er dem Inhalt nicht angemessen ist. Ein ›organischer‹ Stil fällt nicht auf, er überzeugt. Das Problem wiederholt sich in der Fassadenarchitektur. Eine Fassade, die nicht ausdrückt, wie Grundriss und Aufriss eines Gebäudes organisiert sind, ist nach heutigen Anschauungen eine aufgeklebte Scheinfassade. Der Laie ist ja geneigt zu glauben, bei der Fassade beginne die Architektur. In Wirklichkeit hört sie bei der Fassade auf, in dem Sinne, als die Außensicht nur die Krone, nicht die Wurzel des ganzen Organismus sein kann.[154]

Später macht Burger diese Überlegung als seine eigene Stellungnahme kenntlich – *notabene* ohne Kritik am ›auffälligen Stil‹, den er längst selbst pflegt. In einem Interview von 1988 behauptet er:

> Die wichtigste Erkenntnis in meinem ersten Architektursemester an der ETH war, daß ein Haus innen, beim Grundriß beginnt und nicht bei der Fassade. […] In der Literatur erleben wir dasselbe als Evidenz. Die Art, wie ich es sage, ist zugleich das, was ich sage. Der Inhalt erschließt sich über die Form. […] Als Literaturwissenschaftler habe ich die Deckungsgleichheit von Form und Inhalt zu erfahren und nachzuweisen, als Schriftsteller herzustellen und hinterher zu erfahren.[155]

Die stilistische Deckungsgleichheit von Form und Inhalt funktioniert jedoch nicht analog zur Kongruenz von Form und Funktion, die Frank Lloyd Wrights propagierte. Würde sich die Funktion einer sprachlichen Äußerung analog zur funktionalen Raumplanung äußern, so müsste sich Sprache auf

---

154 Burger, Hermann: Architektur-Darstellungen bei Max Frisch [Sammelbd. 2: Als Autor auf der Stör, 1987]. In: Ders.: Sammelbände. Werke in acht Bänden. Bd. 7. Hg. v. Simon Zumsteg. München 2014. S. 435–449; hier: S. 439f.

155 Burger/Paschek, »Mein Unglück nicht beschreiben zu können…«, S. 266.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

einen möglichst einfachen und effizienten Stil beschränken – also genau den Stil eines Lokalreporters etwa, den der Erzähler von *Skizzen zu einer Kleinstadt-Fest-Prosa* trotz seines Lobs der Lokalberichterstattung nicht zu übernehmen gewillt ist. Dem Grund für Hermann Burgers poetologische Übertragungen vom funktionalistischen Stil-Gebot zur literarischen Poetik ist darum genauer nachzugehen.

Hermann Burgers Biographie lässt erahnen, dass dieser Übertragung die umgekehrte Bewegung voranging: Literarische Stilprobleme wurden zuerst in die Architektur übertragen, um von dort wieder ins Schreiben importiert zu werden. Diese Entwicklung mindert nicht die Wichtigkeit des architektonischen Gedankenguts, das gleichsam als Bildspender und als Prozessor der poetologischen Suchbewegungen des Autors gedient hat.

Laut Burger setzt sein Bedürfnis nach einer produktiven Stilkunde schon im Gymnasium ein, als den Schülern »Ludwig Reiners *Stilkunst*«[156] »eingetrichtert« wurde, um zu »kaschieren […], dass unsere Deutschlehrer weder einen Stil haben noch Stilistik zu lehren imstande« waren.[157] Ludwig Reiners Stilregeln mögen den jungen Burger zwar auf das Problem der Stilfindung aufmerksam gemacht haben, wesentlich wichtiger jedoch als dessen Vorschriftenkatalog wird ihm der Stilbegriff einer anderen Autorität.

Hermann Burgers Hochschulausbildung begann 1962 mit dem Besuch verschiedener geisteswissenschaftlicher Kurse an der Universität Zürich, allen voran Vorlesungen beim Neugermanisten Emil Staiger. Dies lässt sich sowohl über sein Testatheft[158] als auch über eigene Aussagen rekonstruieren, die in geradezu euphorischem Ton von seinem ersten Kontakt mit dem angesehenen Professor berichten: »Ich schrieb in den Nächten seine ›Kunst der Interpretation‹ ab auf einer holprigen Remington und freute mich wie ein

---

156 Burger, Hermann: Die allmähliche Verfertigung der Idee beim Schreiben [1979]. Zur Entstehung der Erzählung »Diabelli Prestidigitateur« [Sammelbd. 1: Ein Mann aus Wörtern, 1983]. In: Ders.: Sammelbände. Werke in acht Bänden. Bd. 7. Hg. v. Simon Zumsteg. München 2014. S. 201–219; hier: S. 213. Ludwig Reiners Stilkunde habe ihm insbesondere den Gebrauch von Fremdwörtern noch während der Niederschrift von *Schilten* suspekt gemacht – dies ist angesichts der hohen Anzahl von Fremdwörtern und ihrem gezielten stilistischen Einsatz schwer nachzuvollziehen.

157 Burger, Die allmähliche Verfertigung der Idee beim Schreiben [1979]. Zur Entstehung der Erzählung »Diabelli Prestidigitateur«, S. 213.

158 Burger, Hermann: Testatheft I (1961/1965–1971). In: SLA Nachlass Hermann Burger. C-4 Studium Uni Zürich, Schachtel Nr. 175.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Irrer auf die Mittwochnachmittage.«[159] Die zweieinhalb Jahrzehnte später formulierte Anforderung an sich selbst als Literaturwissenschaftler, dass er »die Deckungsgleichheit von Form und Inhalt zu erfahren und nachzuweisen« habe, liegt bereits in Emil Staigers literarischer Stilkunde begründet. In seiner *Kunst der Interpretation* 1951 schreibt er: »Diese Wahrnehmung [des einheitlichen Stils, E.Z.] abzuklären zu einer mitteilbaren Erkenntnis und sie im einzelnen nachzuweisen, ist die Aufgabe der Interpretation.«[160]
Die Einheit von Form und Inhalt ist die zentrale Anforderung, die Staiger in seiner *Kunst der Interpretation* an den ›vollkommenen Stil‹ stellt: »Der individuelle Stil des Gedichts ist nicht die Form und nicht der Inhalt, nicht der Gedanke und nicht das Motiv. Sondern er ist dies alles in einem, denn eben darauf sagten wir, beruht die Vollkommenheit eines Werkes, daß alles einig ist im Stil.«[161] Dieses Konzept des angemessenen individuellen Stils bezieht sich auf eine lange geistesgeschichtliche Tradition, die mit der Rhetorik in der Antike beginnt und sich im 18. Jahrhundert zu philosophisch-ästhetischen Paradigmata über die subjektive und objektive Schaffenskraft des Künstlers wandelt.[162] Doch Staigers Interesse richtet sich nicht nur auf den Einzelnen, sondern auch auf seine Epoche, aus der er wichtige Schlüsse auf den Individualstil zieht. Bleibt der Stilbegriff bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts auf den unmittelbaren subjektiven Ausdruck des Künstlers beschränkt,[163] so entwickelt sich fortan eine historische Dimension, auf der Staigers Stilanalysen fußt.
Dabei greift Staiger nicht zuletzt auf ein kunstgeschichtliches Denken zurück, ist doch der wissenschaftliche Stilbegriff im Verlauf des 19. Jahrhunderts eng mit der Theoretisierung der bildnerischen Künste verknüpft. Ausgehend von Gottfried Semper über Alois Riegel zu Jacob Burckhardt entwickeln sich verschiedene Ansätze einer Stilhistoriographie.[164] Burckhardts Schüler Heinrich Wölfflin prägt anfangs des neuen Jahrhunderts mit seinen *Kunst-*

---

159 Burger, Hermann: Zum zehnjährigen Bestehen meines Testatheftes. In: SLA Nachlass Hermann Burger. A-6 Datiertes, Schachtel Nr. 62 (Ts., 2 S., »im Jahr 72«). S. 1.
160 Staiger, Emil: Die Kunst der Interpretation. In: Ders.: Die Kunst der Interpretation. Studien zur deutschen Literatur. Zürich 1955. S. 9–33; hier: S. 15.
161 Ebd., S. 19f.
162 Vgl. Rosenberg, Rainer: Verhandlungen des Literaturbegriffs: Studien zu Geschichte und Theorie der Literaturwissenschaft. Berlin 2003. S. 61–71.
163 Vgl. ebd., S. 71.
164 Zu einer kunsthistorischen Zusammenfassung des Stilbegriff bis Wölfflin, die Burger rezipiert haben mag, vgl. Dittmann, Lorenz: Stil – Symbol – Struktur: Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte. München 1967. S. 13–83.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

geschichtlichen Grundbegriffen (1915) die noch heute diskutierten, formalen Epochenstilbegriffe.[165] Beinahe alle folgenden kunsthistorischen Theorien des 20. Jahrhunderts beziehen sich direkt oder indirekt auf die »Grundbegriffe«. Oskar Walzel und Fritz Strich übertrugen sie bereits kurz nach Erscheinen von Wölfflins Buch in die Literaturwissenschaft.[166] Dominant wurde die literaturwissenschaftliche Stilanalyse, welche die Beschreibung von Epoche und Einzelwerk ineinander verschränkt,[167] aber erst nach 1945 mit Wolfgang Kayser[168] und Emil Staiger.

Staiger verdankt Wölfflin etwa den wichtigen Begriff der »Stilwandlung«.[169] Der *Stilwandel* (so der Titel von Staigers Buch 1963)[170] markiert Epochengrenzen; das Verhältnis von Form und Inhalt wird als Reaktion auf frühere Kunst immer wieder neu – und laut Staiger in unterschiedlichem Grade befriedigend – ausgehandelt. Anders als Wölfflins deskriptives, betont nichtwertendes Konzept von Stilepochen[171] verfährt Staiger entschieden wertend. Die angemessene stilistische Einheit ist ebensowenig jedem Künstlerindividuum wie jeder Epoche gegeben. Ähnlich wie Sedlmayr verwendet Staiger Wölfflins Grundkonzepte zu einer dezidierten Modernekritik. Es erstaunt wenig, dass ausgerechnet die Weimarer Klassik, von der Staiger seinen Stilbegriff herleitet, diejenige Epoche ist, welche seinen Anforderungen am ehesten gerecht wird. Die Moderne, die er mit der Romantik ansetzt, zertrümmere die Einheit des Stils zusehends. Experimentelle, avantgardistische oder engagierte Gegenwartsliteratur lehnt er mehrheitlich ab. Dies sollte 1966 im Zürcher Literaturstreit zum Eklat mit tonangebenden Autoren seiner Zeit (Frisch, Dürrenmatt, Weiss etc.) führen.[172]

---

165 Vgl. Wölfflin, Heinrich: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst. München 1915.

166 Vgl. Stroh, Friedrich: Handbuch der germanischen Philologie. Berlin 1985. S. 550. Wirkungsmächtig ist noch heute Walzels dramentheoretische Unterscheidung zwischen offener und geschlossener Form.

167 Vgl. Rosenberg, Verhandlungen des Literaturbegriffs, S. 72.

168 Kayser, Wolfgang: Der Stilbegriff der Literaturwissenschaft. In: Ders.: Die Vortragsreise. Studien zur Literatur. Bern 1958. S. 70–81.

169 Vgl. Payne, Alina A.: Wölfflin, Architecture and the Problem of Stilwandlung. (2012): http://dash.harvard.edu/handle/1/11878766; Stand: 12.8.2015.

170 Staiger, Emil: Stilwandel. Studien zur Vorgeschichte der Goethezeit. Zürich 1963.

171 Vgl. Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, S. XI: »Die plastisch-lineare Kunst hat ebenso Geltung wie jene malerische«.

172 Eine umfassende Sammlung der Stimmen des Streites bietet: Höllerer, Walter (Hg.): Der Zürcher Literaturstreit. In: Sprache im technischen Zeitalter 22 (1967). S. 83–205. Zu ausführlicheren Beschreibungen des Streites vgl. Böhler, Michael: Der »neue« Zürcher

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Wie wesentlich und problematisch Staigers Stilbegriff für den jungen Hermann Burger gewesen sein muss, der bereits 1963 erste Ambitionen als Schriftsteller hegt,[173] zeigt zuerst seine Beflissenheit, sich fremde literarische Stile anzueignen. Mehrfach wiederholt Burger später, er habe in seinen frühen Jahren immer wieder literarische Texte abgeschrieben und zum Teil deren syntaktische Strukturen mit eigenen Worten gefüllt, um die Schreibweise eines Vorbildes zu verinnerlichen.[174] Im Rückblick erwähnt er zudem, er habe einen »[s]ystematische[n] Briefwechsel« mit seinem Freund, dem späteren Bundesrat Kaspar Villiger, geführt »um den Stil zu schulen«.[175] Während diese Strategien sich noch affirmativ an die Staiger'sche Stilforderung halten (nicht aber an seine präferierten Epochen, Burger kopiert insbesondere den von Staiger wenig geschätzten Günter Grass), machen sich nach dem abgebrochenen Architekturstudium, als das Germanisitikstudium wiederaufgenommen wird, Bemühungen bemerkbar, wissenschaftliche und literarische Produktion zu trennen. So vermerkt Burger 1967 in seinem ersten veröffentlichten poetologischen Essay *Schreiben Sie, trotz Germanistik?*: »Natürlich würde es kein Schriftsteller lange bei Staiger aushalten, sollte er nach seinen *Grundbegriffen* oder den *Meisterwerken deutscher Sprache* ein Gedicht schreiben.«[176] Zwar stimme die landläufige Annahme, das »Traditionsbewusstsein ersticke den Schöpfertrieb« und führe zu einem »Eintopfgericht aus verschiedenen Anschauungen und Stilen« in dieser Allgemeinheit nicht, sie sei aber auch »nicht unbegründet«.[177] Burgers frühe Abschreibwut legt es nahe, hier die Selbstkritik eines Autors zu sehen, der zuvor um ein aus-

---

Literaturstreit. Bilanz nach zwanzig Jahren. In: Formen und Vorgeschichte des Streitens. Der Literaturstreit. Tübingen 1986. S. 250–262. Andreotti, Mario: »Jetzt darf man es wieder sagen«: Notizen zum Zürcher Literaturstreit. In: Sprachspiegel 64/2 (2008). S. 57–60.

173 Die erste Veröffentlichung von Texten Burgers fand in der Dezember-Ausgabe 1963 der *Aargauer Blätter* (Nr. 27) statt. Vgl. Zumsteg, Simon: Editorische Notizen. In: Hermann Burger: Gedichte. Werke in acht Bänden. Bd. 1. Hg. v. dems. München 2014. S. 155–157; hier: S. 155.

174 Vgl. Burger, Die allmähliche Verfertigung der Idee beim Schreiben [1986]. Frankfurter Poetikvorlesung, S. 74f. Burgers Behauptung, er hätte diese Technik der Stilimitation auf Texte von Grass, Musil, Broch, Kafka und Mann angewandt, lässt sich durch seinen Nachlass nicht verifizieren, d.h., es sind keine dementsprechenden Texte auffindbar.

175 Burger, SLA, »Zum zehnjährigen Bestehen meines Testatheftes«, S. 2. Der Briefwechsel liegt im SLA vor.

176 Burger, Hermann: Schreiben Sie, trotz Germanistik? [Sammelbd. 1: Ein Mann aus Wörtern, 1983]. In: Ders.: Sammelbände. Werke in acht Bänden. Bd. 7. Hg. v. Simon Zumsteg. München 2014. S. 238–243; hier: S. 242.

177 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

geklügeltes ›stilistisches Eintopfgericht‹ bemüht war. Die neue Strategie, die sich von der Staiger'schen Verehrung des Meisterwerks ebenso abstößt, wie sie ihr verbunden bleibt, versucht sich in einer ›Neuschöpfung aus dem Alten‹: »[E]in Mörike-Gedicht kann ohne weiteres den Anstoß (freilich nur den Anstoß) zu etwas Neuem geben […]. Die Glanzleistung Mörikes soll mich nicht beschäftigen […]; mich interessiert das, was Mörike in seiner Zeit, mit seinen Mitteln nicht sagen konnte.«[178] Der Versuch, sich von Mörikes Stil abzugrenzen, der in *Schwierigkeiten im Benennen* in der Differenz zwischen Mörikes Lampe und der eigenen modernen Lampenfassung zutage tritt,[179] soll mit neuen Stil-»Mitteln« vonstattengehen. Und wie die Distanz zu Mörike als architektonische Disposition dargestellt ist, so ist auch die Distanz des Schriftstellers zur Germanistik und insbesondere zu Staigers Forderungen an den meisterlichen Stil in eine architektonische Metapher gekleidet: Es zeige sich, »dass Germanistik und Schreiben nicht so viel miteinander zu tun haben, wie man zunächst annimmt. Zwischen beiden Räumen ist zwar eine Glaswand, aber doch eine Wand«.[180] Der germanistisch gebildete Literat sei »drüben im Glashaus nur zu Gast und bleibt, das sei eine Vermutung, meist ein schlechter Wissenschaftler«.[181]

2.2.2 Konstruierter Stil: Entwurfstechnik

Die in der Architekturmetapher der modernen »Glaswand« ausgedrückte Distanz zwischen Literatur und Wissenschaft hat ihre Wurzeln im Architekturstudium, das Hermann Burger einen neuen Zugriff auf Stilprobleme an die Hand gibt. Es ist bezeichnend, dass er die stilistische Klarheit von Max Frischs Prosa auf dessen Tätigkeit als Architekt zurückführt. In seiner 1972 verfassten Hausarbeit über die Architekturschilderungen Frischs führt Burger aus, dass der literarische Stil des Autors unmittelbar von der modernen Architekturtheorie geprägt sei:

> Eine Tagebucheintragung aus dem Jahr 1947 verrät, daß der Autor [Max Frisch, E.Z.] zu jener Zeit sehr genau Bescheid wußte über die herrschenden Tendenzen in der Architekturtheorie: »Äusserst beherzigenswert sei es, schreibt Burckhardt, daß kein Stoff sich für etwas ausgibt, was er nicht ist, und hundert andere Sätze

178 Ebd., S. 240.
179 Vgl. Kap. III 2.1.2.
180 Burger, Schreiben Sie, trotz Germanistik?, S. 242.
181 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

> dieser Art, die obschon über die Renaissance gesagt, auch zu unserem Einmaleins gehören, *Kongruenz von Funktion und Form* […].«
> […] Wichtig in unserem Zusammenhang ist der Hinweis, daß die *Kongruenz von Form und Inhalt* zum Einmaleins des Architekten gehöre. Damit bekennt sich Frisch zur Theorie Wrights und seiner Schüler.[182]

In diesem Zitat finden zwei bemerkenswerte Verwechslungen statt. Frischs Binnenzitat, in dem er wiederum das Stilkonzept aus Jakob Burckhardts Renaissance-Buch bemüht, verwechselt die klassische Forderung nach Einheit von Form und Inhalt mit der modern-architektonischen nach »Kongruenz von Funktion und Form«. Die bezeichnende Fehlleistung ist, wie Burger nachvollziehbar argumentiert, wahrscheinlich auf Frischs Wissen »über Tendenzen der herrschenden Architekturtheorie« zurückzuführen. Burgers eigene Fehlleistung besteht jedoch darin, Frank Lloyd Wright die Forderung nach der »Kongruenz von Form und Inhalt« zu unterstellen, ein Paradigma, das gerade nicht Wrights berühmtem Ausspruch »Form and Function are one«, sondern der klassischen Forderung Burckhardts und Staigers entspricht.[183] Dass die gleichbedeutende Verwendung von »Funktion« und »Inhalt« für eine literarische Stilpoetik problematisch ist, zeigte sich bereits anhand von Burgers Kurzprosa *Skizzen zu einer Kleinstadt-Fest-Prosa*. Der Erzähler bemächtigt sich dort nämlich gerade nicht des ›funktionalistischen‹ Reportagestils, den er als eigentliche Lösung aller stilistischen Probleme darstellt. Ähnlich paradox erweist sich auch der Stil von *Schilten:* Schildknecht verwendet entgegen dem Titel seiner Schrift und seiner behaupteten Objektivität keine Berichtssprache, dessen kommunikative Funktion möglichst einfach und zweckdienlich wäre.
Es entbehrt angesichts des Zürcher Literaturstreits nicht einer gewissen Ironie, dass Burger nicht nur Frischs offensichtliche Nähe zur modernen Architektur, sondern ohne darauf hinzuweisen auch seine Nähe zum Stilbegriff Staigers und Burckhardts nachweist.[184] Die unreflektierte doppelte Verwechs-

---

182 Burger, SLA, Architekturschilderungen […] am Beispiel von Max Frisch, S. 15f. Burger zitiert aus: Frisch, Max: Tagebuch 1946–1949. Frankfurt a.M. 1985. S. 168f. Hervorhebungen E.Z.

183 Ein Bindeglied zwischen den beiden Stilkonzepten stellt freilich Siegfried Giedion dar, der als Schüler Wölfflins und unter dem Einfluss Jacob Burckhardts die moderne Stiltheorie geprägt hat, vgl. Payne, Wölfflin, Architecture and the Problem of Stilwandlung.

184 Diese ›Versöhnung‹ von Frisch und Staiger mag aber sehr wohl in Burgers Sinne gewesen sein, führte ihn die große Bewunderung für beide Männer angesichts des Literaturstreits in einen schwer lösbaren Zwiespalt. Vgl. Zimmermann, Elias: Unharmonisches im Zeitungs-

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

lung von »Funktion« und »Inhalt« in diesem Zitat offenbart neben Frischs Prägung die Leichtfertigkeit, mit welcher Burger das für ihn so prägende literarische Stilkonzept Staigers durch dasjenige Frank Lloyd Wrights ersetzt. Diese Ersetzung geschieht freilich schon im Architekturstudium Burgers von 1962–1964 und nicht erst im Kunstgeschichtsstudium 1972.

Ganz im Gegensatz zum Germanistikstudium unter Staiger vermittelt der Lehrgang an der ETH Zürich Entwurfstechniken, die den kreativen Prozess gliedern und anleiten sollen. Der für die Entwurfslehre zuständige Professor Bernhard Hoesli nimmt hierbei eine zentrale Stellung ein, die mit derjenigen von Emil Staiger an der Universität Zürich vergleichbar ist. Das vorerst abgebrochene Germanistikstudium lehrt Burger zwar eine an der Weimarer Klassik geschulte Auffassung des ›guten Stils‹, doch Staiger verliert kein Wort darüber, wie ein kunstvoller Stil für den jungen Schriftsteller zu erreichen wäre. Staigers ›Kunst der Interpretation‹ beschränkt sich darauf, seine Studenten das Erkennen und Verehren ›guter‹ Literatur zu lehren. Zwar funktioniert auch Bernhard Hoeslis architektonische Entwurfslehre über die genaue Analyse ›guter Architektur‹, primär werden einschlägige Texte wichtiger moderner Architekten gemeinsam diskutiert.[185] Diese aber sind nur die Ausgangslage für eigene Entwürfe, die den Stil der klassischen Moderne nicht eins zu eins kopieren, sondern auf dessen theoretischen Grundlagen Neues schaffen sollen.[186] Im Gegensatz zur in den 1950er und 60er Jahren weit verbreiteten »Bautypenmethode«, in welcher der Studierende im Verlauf seiner Ausbildung möglichst viele Bauaufgaben zu lösen hatte, betonte Hoesli die Vermittlung von »Einsichten, Erfahrungen und kritischen Masstäben«.[187] In Hoeslis innovativer 1960 eingeführter Methode[188] wurde also gerade keine

---

spiegel. Hermann Burgers *Schilten* und der Zürcher Literaturstreit. In: Stefanie Leuenberger u.a. (Hg.): Literatur und Zeitung. Zürich 2016. S. 237–254; hier: S. 245–249.

185 Vgl. Simmendinger, Pia: Heinrich Bernhard Hoeslis Entwurfslehre an der ETH Zürich. Eine Untersuchung über Inhalte, Umsetzung und Erfolg seines Grundkurses von 1959–1968. Zürich 2010. S. 56.

186 Vgl. ebd., S. 67f.

187 Hoesli, Bernhard: Architektur lehren. Bernhard Hoesli an der Architekturabteilung der ETH Zürich. Hg. v. Jürg Jansen u.a. Zürich 1989. S. 29.

188 Die Entwicklung und ein erster Test dieser Methode geschah während Hoeslis Jahren an der Architekturschule der University of Texas in Austin von 1951–1957. Zusammen mit seinen Kollegen bildete er in diesen Jahren die »Texas Rangers«, einen Verbund innovativer Architekturlehrer. Vgl. Steinert, Tom: Komplexe Wahrnehmung und moderner Städtebau: Paul Hofer, Bernhard Hoesli und ihre Konzeption der »dialogischen Stadt«. Zürich 2014. S. 188–190. Zu einer detaillierteren Geschichte der »Texas Rangers« vgl.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Architektur angestrebt, welche für jeden Gebäudetyp schon den klassisch modernen Formtypus bereithielt.
In tagebuchartigen Notizen betont Burger, der Kurs »Architektonisches Entwerfen« bei Hoesli habe ihn »im Verständnis des schöpferischen Prozesses wesentlich beeinflusst[ ]«.[189] Aus seinen Matrikelblättern ist zu entnehmen, dass es sich hierbei nicht um einen einzigen Kurs handelt, sondern um Grundkurse im ersten und zweiten Semester. Zudem besucht er im letzten Semester bei Hoesli ebenfalls einen Kurs namens »Gest.[altungs] Üb.[ungen]«.[190]
Aufgrund von Burgers literarischen Texten derselben Zeit ist anzunehmen, dass er schon im ersten Semester Hoeslis architektonische Entwurfsstrategien als literarische Produktionsanleitungen verwendet. In diesem Zusammenhang setzt sich Burger bei Hoesli zum ersten Mal mit dem Architekten und Architekturtheoretiker Frank Lloyd Wright auseinander. Dass Hoesli Burger mit Wrights Ideen vertraut gemacht hat, lässt sich aus Hoeslis eigenen Unterlagen rekonstruieren, die jeweils den Ablauf einzelner Sitzungen enthalten. So brachte er am 8. Januar 1963 seinen Studenten Wrights Aussage näher, Architektur sei »die wissenschaftliche Kunst, durch Struktur Ideen auszudrücken«.[191] Aufgrund dieser allgemeinen Definition von Architektur, nach der sie Wissenschaft und Kunst in scheinbar problemlose Balance zu bringen fähig ist, kann sie für Burger zur vorbildhaften Disziplin werden, an der sich jegliche künstlerische Produktion orientiert. Insbesondere stellt sie für seine literarische Stilsuche, welche durch die Trennwand zwischen interpretierender und produzierender Kunst behindert wird, ein existenzielles (Er-)Lösungspotenzial bereit, dessen Versprechen lange nachwirken.
Wie in seiner gleichnamigen Poetik-Vorlesung sieben Jahre später[192] streicht Burger im poetologischen Text *Die allmähliche Verfertigung der Idee beim Schreiben. Zur Entstehung der Erzählung »Diabelli, Prestidigitateur«* 1979 den Einfluss

---

Caragonne, Alexander: The Texas Rangers. Notes from an Architectural Underground. Cambridge (Mass.) 1995.

189 Burger, Hermann: WS 1962/63. In: SLA Nachlass Hermann Burge. A-6 Datiertes, Schachtel Nr. 62 (Ts., 1 S.). S. 1.

190 Burger, ETH-Bibliothek, Matrikelblatt SS 64. Vgl. Burger, SLA, Einschreibeheft ETHZ.

191 Hoesli, Bernhard: 8. Januar 63. In: gta Archiv / ETH Zürich Nachlass Bernhard Hoesli. Schachtel »1. Jahreskurs 1961/62«. Konvolut »1. Semester Winter 62 MZ«.

192 Burger, Die allmähliche Verfertigung der Idee beim Schreiben [1986]. Frankfurter Poetik-Vorlesung, S. 69–71. Dort wird die Rolle Hoeslis jedoch weniger betont, er tritt nur als tadelnder »Professor« (ebd., S. 70) auf. Der Effekt seiner architektonischen Übungen sei jedoch ebenfalls zentral für Burgers Schreiben gewesen: »Was wir dabei lernten und was

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

von Hoeslis prozessualer Entwurfslehre hervor: »Um die Konsequenzen von Kleists Aufsatz *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* für die Schreibpraxis zu begreifen, mußte ich nicht Germanistik, sondern Architektur an der Abteilung I der ETH studieren.«[193] Der architektonische Entwurfsprozess, der ihm die »Verfertigung der Idee« vor Augen geführt habe, sei unter dem Zeichen von Wright gestanden:

> Man ging etwa so vor, daß man in natura das Gelände studierte, die Raumbedürfnisse abklärte […], ein Funktionsschema erstellte […], dann ein kubisches Raum-Modell bastelte […] und so allmählich zu einer planen Lösung und zu einer Annäherung an den Satz von Frank Lloyd Wright kommen sollte: »Form follows function«.[194]

Der Satz »Form follows function« stammt nicht von Wright, sondern von seinem Lehrer Henry Louis Sullivan.[195] Korrekt wäre Wrights Satz »form is function« und auch dieser beschreibt nur teilweise, was im Entwurfsunterricht bei Hoesli vermittelt wurde. So fällt in Burgers Erinnerung bezeichnenderweise die Auseinandersetzung mit anderen Architekten weitgehend weg. Er lässt damit die historische Auseinandersetzung aus, welche Hoesli dem Entwurfsprozess als Fundament unterlegte, und setzt gleich beim ersten praktischen Entwurfsschritt ein: Der Kontakt mit dem Gelände stehe am Anfang, dann komme die Abstraktion über Skizzen und Schemata, am Ende steht materiell ein Modell im Raum. Intellektuell werden Form und Funktion aufeinander abgestimmt: Der richtige (Bau-)Stil ist gefunden.
Anders als es der an Kleists berühmten Aufsatz angelehnte Titel von Burgers Text nahelegt, folgt die ›allmähliche Verfertigung der Gedanken‹ allerdings gerade nicht einem solch rigiden Prozess, sondern vertraut auf die unvermittelte Intuition. Diesem Umstand trägt Burgers poetische Verneigung vor dem Architekturunterricht paradoxerweise Rechnung, indem sie gerade denjenigen Aspekt betont, den der Unterricht nicht abdecken kann und will:

---

ganz wichtig war: Ideen liegen nicht in der Luft, man muss ihnen die Chance geben, zu Papier zu kommen.« Ebd.

193 Burger, Die allmähliche Verfertigung der Idee beim Schreiben [1979]. Zur Entstehung der Erzählung »Diabelli Prestidigitateur«, S. 210.

194 Ebd.

195 Wright polemisiert sogar ausdrücklich gegen die falsche Auslegung des Satzes durch andere Schüler Sullivans und setzt ihm deshalb sein eigenes Credo »Form and Function are one« entgegen. Wright, Schriften und Bauten, S. 30.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Hoeslis Credo ist »Entwurf – nicht Wurf«.[196] Die entscheidende Intuition zu seinem Wurf, dem Plan für ein Tierheim, habe Burger im Traum ereilt, als er während dem Entwurfsprozess nicht mehr weitergewusst hätte. Er hätte sich sein Tierheim als Riesenrad erträumt, das es in die Horizontale zu legen gelte. Tatsächlich entspricht Burgers Tierheim-Entwurf, der im Archiv in der Form von Skizzen sowie als Leichtholz-Modell erhalten ist,[197] den zwei Hälften eines immobilen, horizontalen Riesenrads. Mobil und gänzlich rund sind die Tierheimtrakte hingegen in Burgers frühem satirischen Text *Das Tierheim*.[198] Ohne auf Burgers angeblichen, der Kleist'schen Intuition nachgebildeten Traum im Entwurfsprozess einzugehen, zeichnet die Architektursatire hier die funktionale Stilfindung des Entwurfsunterrichtes von Hoesli nach und nutzt diese als narratives Grundgerüst. Damit ist der literarische Text wohl näher an der Lehre, die Burger unmittelbar aus dem Architekturunterricht für sein Schreiben zog. Zwar fehlt auch in Bellins Konstruktion des perfekten Tierheimes die Auseinandersetzung mit dem Baustil früherer Gebäude, doch taucht das Problem historisch verankerter Stilistik immerhin am Ende auf, nämlich in Form von ›literarischen Hunden‹, für deren geschichtlich lokalisierbare Eigenarten (z.B. der ›Linksdrall‹ engagierter Literatur der 1960er Jahre) die Häuser gebaut werden müssen.

Für Hermann Burger ist der konstruktive, ahistorische Teil von Hoeslis Entwurfstechnik eine offenbar valable Strategie, einen distanzierten Umgang mit dem historischen Erbe der Literatur zu entwickeln und ihn zuweilen ganz auszublenden. Nach dem oben beschriebenen Schema verfährt er nämlich nicht nur innerfiktional, sondern auch ganz praktisch. Er beginnt im selben Jahr, in dem er Hoeslis ersten Kurs besucht, mit der Planung und Optimierung des eigenen Schreibens. Davon zeugt das Fragment *Methode des Entwerfens,* einer abgebrochenen Vorarbeit zu einer Zirkus-Erzählung von 1963.[199]

---

196 Hoesli, Architektur lehren, S. 29.

197 Vgl. Burger, Hermann: Leichtholzmodell/Pläne Tierheim Adlisberg. In: SLA Nachlass Hermann Burger. C-3–a Architektur (1962–1964), Schachtel F-2–A. Die stark verkleinerte Reproduktion einer Konstruktionszeichnung des Tierheims findet sich in: Burger, Die allmähliche Verfertigung der Idee beim Schreiben [1986]. Frankfurter Poetik-Vorlesung, S. 72.

198 Vgl. Kap. III 2.2.1.

199 Hermann Burger: Methode des Entwerfens. In: SLA Nachlass Hermann Burger. A1–a Frühe Prosa, Schachtel Nr. 3 (Hs., 2 Blätter). Hervorhebungen im Original. Da die entstandenen Fassungen einer Zirkusgeschichte, um welche sich auch diese Überlegungen zum Entwerfen drehen, jeweils mit der Jahreszahl 1963 datiert sind, liegt es nahe, dass auch dieses Fragment in dieser Zeit entstanden ist.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

In einem ersten Abschnitt beschreibt er hier zwei Stufen des Entwurfsvorganges (»Sprachliche Orientierung«[200] und »Listen«[201]), die zwei Stufen des architektonischen Entwurfsvorganges nach Hoesli entsprechen. Die erste Stufe nennt Hoesli die sprachliche »Formulierung einer Vorstellung«[202] und meint damit auch eine Orientierung, in welche Richtung das Projekt voranschreiten soll. Ganz in diesem Sinne formuliert Burger hier seine Vorstellung des zukünftigen ›Textgebäudes‹, eine Metapher, die in Burgers Kalkül eine zentrale Rolle spielt.
Ein weiterer wichtiger Aspekt von Hoeslis Entwurfslehre ist die Skizze.[203] Sie wird einerseits als sprachliche Skizze im Sinne der »Formulierung einer Vorstellung« und in der Gestalt von »Listen«, andererseits als graphisches Strukturschema gelehrt.[204] Sowohl die sprachliche als auch die graphische Form hat Burger in sein literarisches Produktionsverfahren übertragen. Ausgerechnet die frühesten literarischen Architekturbeschreibungen aus seiner Feder bezeichnet er als »Skizzen«.[205] In Burgers erster Prosaveröffentlichung *Der Schnee gilt mir. Skizze von Hermann Burger*[206] verweist nicht nur die Gattungsbezeichnung »Skizze« im Untertitel, sondern auch die Beschreibung eines Krematoriums und eines Friedhofs[207] auf den architektonischen Kontext, in welchem er entstand. Zu diesem Text liegt eine mehrfarbige topographische Skizze vor, über die maschinenschriftlich der Titel *Skizzen zu einer Winterszene – Vorarbeit zu »Der Schnee gilt mir«* (Abb. 6, S. 287)[208] gesetzt ist.

---

200 Burger, SLA, Methode des Entwerfens, Bl. 1., Vorderseite.
201 Ebd.
202 Hoesli, Architektur lehren, S. 88.
203 Zur schriftlichen und zeichnerischen Skizze im literarischen Entwurfsvorganges vgl. Krauthausen, Karin: Vom Nutzen des Notierens. Verfahren des Entwurfs. In: Dies./Omar W. Nasim (Hg.): Notieren, Skizzieren. Schreiben als Verfahren des Entwurfes. Zürich 2010. S. 7–26.
204 Burger, SLA, Methode des Entwerfens, Bl. 1., Vorderseite.
205 Ebd.
206 Burger, Hermann: Der Schnee gilt mir. Skizze. In: Aargauer Blätter. Forum für Kultur, Politik und Wissenschaft 27 (Dez. 1963). S. 9–11. Neu-Abdruck in: Ders.: Der Schnee gilt mir. Skizze. In: Ders.: Erzählungen I. Werke in acht Bänden. Bd. 2. Hg. v. Simon Zumsteg. München 2014. S. 7–18. Im Folgenden wird aus Letzterem zitiert.
207 Vgl. ebd., S. 9.
208 Burger, Hermann: Skizzen zu einer Winterszene – Vorarbeit zu »Der Schnee gilt mir«. In: SLA Nachlass Hermann Burger. A1–a Frühe Prosa, Schachtel Nr. 4 (Ts., m. Skizzen, 1 S.). Vgl. auch Kolp, »Ordner, Skripte und Wust«, S. 79. Kolp erwähnt die Skizze und den Brief an Krättli im Zusammenhang mit der »Bedeutung des graphischen Elements« für Burger, das sich durch sein ganzes Schaffen zieht (ebd., S. 84). Sie verweist zudem

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

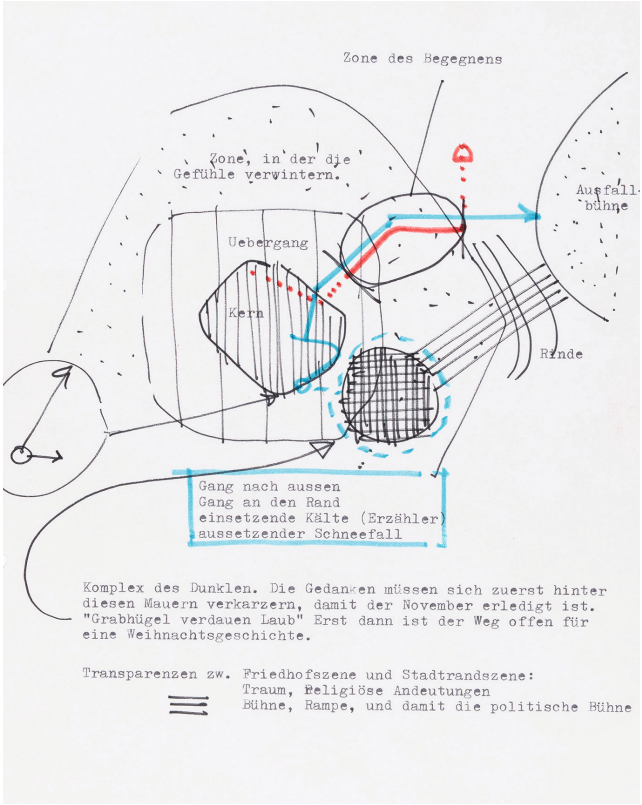

Abb. 6: Burger, *Skizzen zu einer Winterszene – Vorarbeit zu »Der Schnee gilt mir«*

Verschiedene, mit Schraffuren und Pfeilen (in schwarz, blau und rot) versehene Felder sind wiederum mit maschinenschriftlichen Bezeichnungen betitelt: »Zone, in der die Gefühle Verwintern [sic]«, »Zone des Begegnens«, »Uebergang«, »Kern«, »Rinde« und »Ausfallbühne«.[209] Der Spaziergang, der in *Der Schnee gilt mir* erzählt wird, ist hier nicht als eine Topographie des fiktiven Raumes, sondern als eine topographische Karte der im Text behandelten Motive ab- bzw. vorgebildet. Nur im übertragenen Sinne ist

darauf, dass auch weiteren, hier nicht behandelten Texten ein Strukturschema zugrunde liegt (vgl. ebd., S. 85).

209 Burger, SLA, Skizzen zu einer Winterszene, S. 1.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

diese Skizze also ein Analogon zum ersten Schritt, den Burger aus Hoeslis Entwurfslehre anführt: Hier wird »das Gelände studiert[ ]«, auf welchem ›das Textgebäude‹ zu stehen kommen soll und auf welchem die narrativen »Raumbedürfnisse« abgeklärt werden können.
Das Gelände ist ›Schauplatz‹ und ›Bauplatz‹ seiner Motive und weist voraus auf den Titel des Materialienbandes zu Schilten. Auf dem »Schauplatz als Motiv«, dies expliziert Burger vierzehn Jahre später über Schilten, gibt es nämlich erneut einen »Ort des Bewusstseins«.[210] Und wie Schildknecht die Zonen seines Schulhauses zur vermeintlich besseren Übersicht seiner Darstellung aufzählt, so ordnet auch Hermann Burger die funktionalistischen »Zonen« seiner Motive auf der Skizze zu einer Winterszene an.
Es mag befremdlich wirken, dass Burgers Arbeitsskizze maschinenschriftliche Ortsbeschreibungen enthält. Ihre Authentizität als Zeugnis der Werkgenese, die Burger mit dem Titel »Vorarbeit« beschwört, wird dadurch in Frage gestellt. Eine »Skizze« mit der Schreibmaschine zu beschriften, bedeutet, die Spontaneität des Skizzierens erheblich einzuschränken. Wie in vielen graphischen Darstellungen Burgers lässt sich auch hier nicht sagen, ob die Skizze zur Konstruktion des Textes oder erst zur nachträglichen Eigeninterpretation desselben dient. Offensichtlich ist, dass die *Vorarbeit zu »Der Schnee gilt mir«* die Reinschrift einer früheren, ähnlichen, aber handschriftlichen Text-Topographie ist (Abb. 7, S. 289),[211] die Burger mit »22. Nov. 63« datierte (auf dem Ausschnitt nicht zu sehen). Auch in der ›Reinschrift‹ dieser Arbeitsskizze folgt Burger dem architektonischen Usus, den eigenen Arbeitsprozess im Nachhinein durch ›verbesserte‹ Skizzen zu reinszenieren. So ist es noch heute in der architektonischen Praxis üblich, nicht tatsächlich verwendete Baupläne, sondern für diesen Zweck erstellte Projektskizzen auszustellen und zu kunsthistorischen Zwecken zu archivieren.[212] Selbstverständlich musste auch Burger im praktischen Architekturunterricht mehrheitlich reingeschriebene Entwurfsskizzen zur Benotung einreichen.[213]

---

210 Burger, SLA, Schilten – ein paar Stichworte, S. 1.

211 Burger, Hermann: [O.T., handschriftliche Skizzen zu einer Winterszene]. In: SLA Nachlass Hermann Burger. A1–a Frühe Prosa, Schachtel Nr. 4 (Hs., m. Skizzen, 1 Bl.).

212 Vgl. Spiro, Annette: Vorwort. In: Dies./David Gazoni (Hg.): Der Bauplan. Werkzeug des Architekten. Zürich 2013. S. 6–7; hier: S. 6. Manche vermeintlich authentische Pläne erweisen sich als »nachträglich gezeichnete ›Fälschungen‹«, ebd., S. 7.

213 Vgl. SLA Nachlass Hermann Burger. C-3–a Architektur (1962–1964), Schachtel F-2–A. Nur zur Illustration der Ideenfindung wurden auch freihändige Skizzen akzeptiert, der

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

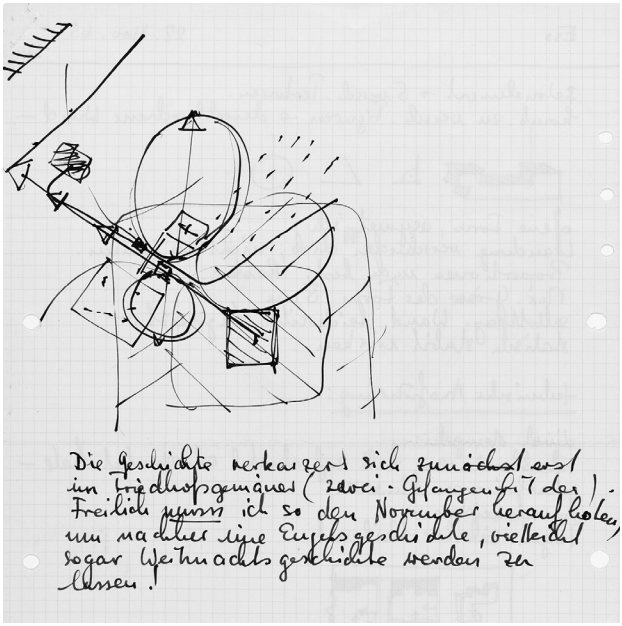

Abb. 7: Burger, *Skizze vom 22. Nov. 63* (Ausschnitt)

In einem Brief an Anton Krättli,[214] den zuständigen Redaktor der *Aargauer Blätter* und späteren Freund, erklärt Burger, als er ihm *Der Schnee gilt mir* zuschickt: »Beiliegend eine Winterstudie, der ein kompliziertes Konstruktionsschema zugrunde liegt.«[215] Es ist anzunehmen, dass es sich bei den oben untersuchten Skizzen um das »Konstruktionsschema« handelt, das Burger offenbar nicht ohne Stolz hinsichtlich der Komplexität bzw. ›Kompliziertheit‹ seiner Entwurfsmethode erwähnt. Ein später Widerhall der konstruktiven Entwurfstechnik mit ihrer komplexen Darstellung findet sich in der darstellungstechnisch komplexen Beschreibung des komplex aufgebauten Dachstockes in *Schilten*.[216]

---

eigentliche Entwurf musste möglichst exakt sein. An Burgers Skizzen des zweiten Semesters wurde beanstandet, dass sie nicht eindeutig und akribisch genug seien.

214 Burger, Hermann: Brief an Anton Krättli, 27. November 1963. In: SLA Nachlass Hermann Burger. A1–a Frühe Prosa: Schachtel Nr. 4 (Hs., 1 S.). S. 1.

215 Ebd.

216 Vgl. Kap. III 1.2.2.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

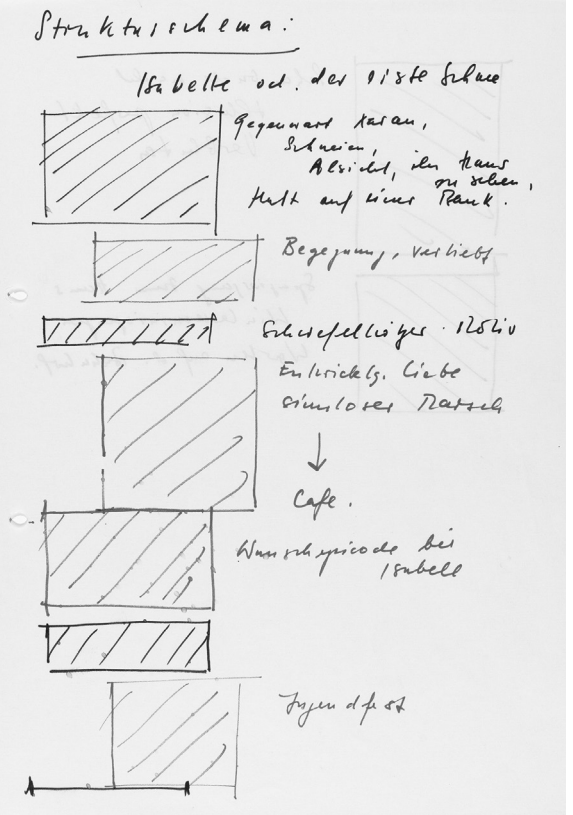

Abb. 8: Burger, *Strukturschema: Isabelle od. der erste Schnee*

Eine Weiterentwicklung der Skizzen-Technik, in welcher Motive räumlich angeordnet sind, stellen Hermann Burgers spätere »Strukturschemata« dar, die begrifflich eine direkte Referenz auf den Unterricht Hoeslis darstellen.[217] Das älteste mit dem Titel *Strukturschema: Isabelle od. der erste Schnee* (Abb. 8)[218] stammt von 1970 und bezieht sich auf den gleichnamigen, unvollendeten

[217] Hoesli, Bernhard: 4. Dez[.] 62, in: gta Archiv / ETH Zürich Nachlass Bernhard Hoesli: Schachtel »1. Jahreskurs 1961/62«: Konvolut »1. Semester Winter 62 MZ«: »Besprechung zahlreicher Funktionsschemata«.

[218] Burger, Hermann: Sturkturschema: Isabelle oder der erste Schnee. In: SLA Nachlass Hermann Burger. A-1–b Romanentwürfe: Die Illusion/Lokalbericht, Schachtel Nr. 5.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

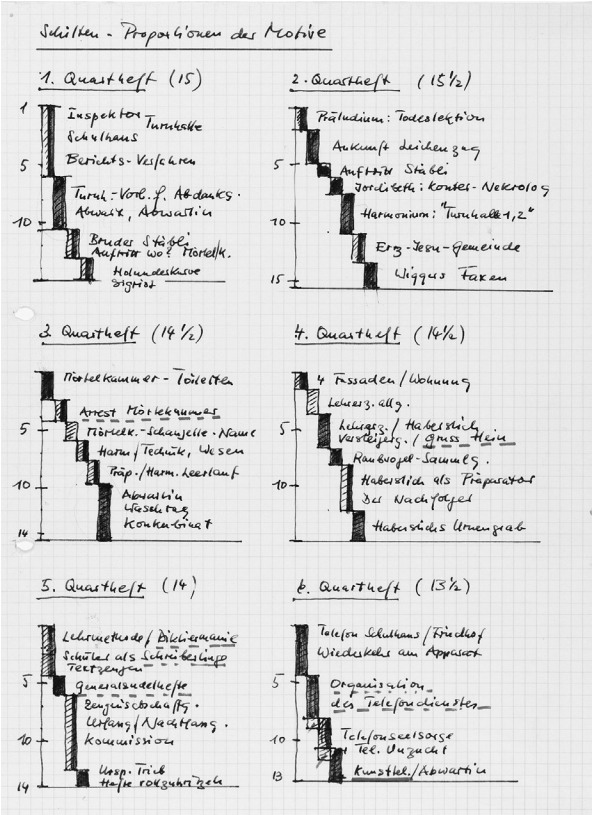

Abb. 9: Burger, *Schilten. Proportionen der Motive*

Prosatext.[219] In ihm stellt Burger motivisch zusammengehörige Abschnitte des Textes als schraffierte Flächen dar. Beinahe identisch mit der Form des »Strukturschema[s]« ist die für *Schilten* angefertigte Skizze *Proportionen der Motive* (Abb. 9).[220] Der produktionstechnische Nutzen dieser Skizzen und die genaue Rolle, den sie im Schreibprozess gespielt haben mögen, lassen sich im Nachhinein nicht eindeutig rekonstruieren. Angesichts der

219 Vgl. Kolp, »Ordner, Skripte und Wust«, S. 80.

220 Burger, Hermann: Schilten. Proportionen der Motive. In: SLA Nachlass Hermann Burger. A-1–d Schilten, Schachtel Nr. 9. Vgl auch Kolp, »Ordner, Skripte und Wust«, S. 81.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

im Detail ausgearbeiteten *Proportionen der Motive,* die bereits weitgehend der Schlussfassung von *Schilten* entsprechen, stellt sich die Frage, ob sie nicht viel eher dazu dienten, im Nachhinein einen Überblick über die Anordnung verschiedener Textteile herzustellen.[221] Sie wären in diesem Falle nicht form- und damit stilbildend, sondern vielmehr funktional als Instrumente der Eigeninterpretation und würden dem Staiger'schen ›Auftrag‹ Rechnung tragen, als »Literaturwissenschaftler die Deckungsgleichheit von Form und Inhalt zu erfahren und nachzuweisen«. Als dritte Möglichkeit könnte das Strukturschema aber auch zwischen zwei Arbeitsschritten vermitteln, also der Standortbestimmung des schreibenden Verfassers dienen und damit den weiteren Produktions- oder Korrekturprozess anleiten.

In diesem Sinne leisteten die *Proportionen der Motive* auf geradezu ideale Weise die Synthese kreativer und interpretativer Fähigkeiten und würden die von Burger beklagte Dichotomie zwischen Autor und Literaturwissenschaftler mithilfe der Architektur als »wissenschaftliche[ ] Kunst, durch Struktur Ideen auszudrücken«, punktuell aufheben. Ob das Lösungspotenzial der Architektur hier aber tatsächlich auf derart elegante Weise ausgeschöpft worden ist, bleibt hinter der poetologischen und werkgeschichtlichen Eigeninszenierung des Autors verborgen.

Vor allem eine repräsentative und inszenierende Funktion muss letztlich beim »Längsschnitt« zu *Die Künstliche Mutter* von 1982 vermutet werden (Abb. 10, S. 293); die Skizze fasst inhaltlich die letzte Fassung des Romans zusammen. An ihrem Rand ist zudem das Fertigungsjahr des Romans festgehalten mit demselben Stift, mit dem die restliche Skizze angefertigt wurde. Deshalb ist anzunehmen, dass die Darstellung kein Entwurfsschema, sondern eine nachträgliche Visualisierung des Romans darstellt.[222]

Die chronologische Entwicklung von Hermann Burgers literarischen Skizzen lässt eine Verschiebung ihrer Funktion erkennen. Standen ›Motiv-Topographien‹ anfänglich im Dienste des praktischen Entwurfs, so haben

---

221 Demgegenüber hält Hilde Strobl die Skizzen für Vorarbeiten. Strobl, Hilde: Die Planung des Raumes in der Zeichnung des Dichters. In: Winfried Nerdinger (Hg.): Architektur wie sie im Buche steht. Fiktive Bauten und Städte in der Literatur. München 2007. S. 146–159.

222 Eher als Vorarbeit betrachtet es jedoch Engelmann, Bettina: Die Künstliche Mutter, 1982. Hermann Burger. In: Winfried Nerdinger (Hg.): Architektur wie sie im Buche steht. Fiktive Bauten und Städte in der Literatur. München 2007. S. 398–399; hier: S. 398. Über diese Skizze im Allgemeinen vgl. auch Kolp, Franziska: Hermann Burger (1942–1989): Die Künstliche Mutter. In: Profile 1 (1998). S. 128–131. Sowie kürzer auch Kolp, »Ordner, Skripte, Wust«, S. 85.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

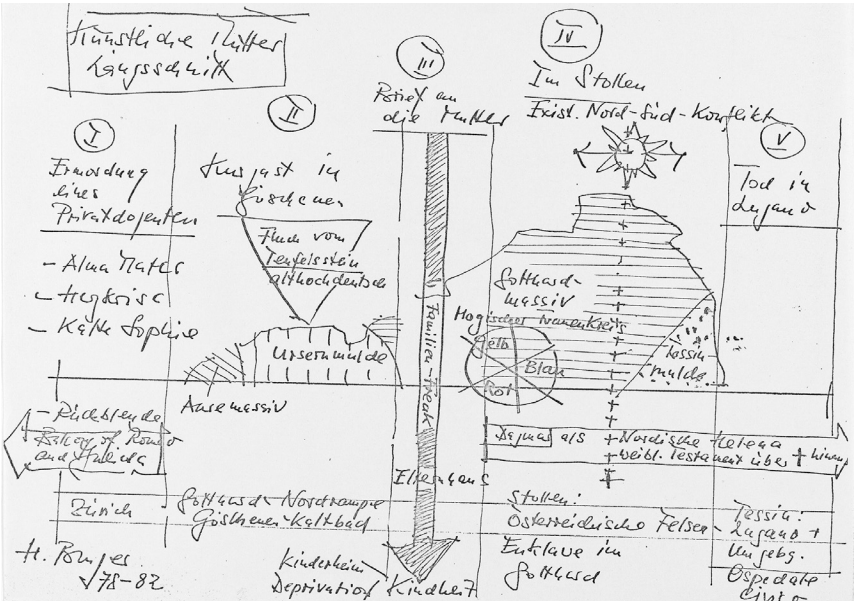

Abb. 10: Burger, *Künstliche Mutter Längsschnitt*

sie zum Schluss Werkcharakter gewonnen und dienen der Interpretation des bereits abgeschlossenen oder weit vorangeschrittenen Romantextes. Der Längsschnitt ist ein Orientierungsangebot für die Leser und soll zugleich die Deutungshoheit des Autors über das eigene Werk etablieren. Auch diese Strategie lässt sich bei vielen Architekturdarstellungen, welche von Architekten veröffentlicht werden, feststellen.

Das Zeichnen von topographischen Skizzen und architektonischen Struktur-, Konstruktions- bzw. »Funktionsschemata«[223] wurde Hermann Burger von seinem Professor Bernhard Hoesli als wichtiger Schritt des architektonischen Entwurfsvorganges beigebracht. Sie sollen funktionale Aspekte mit der künstlerischen Form des Baus in Einklang bringen. Ein analoges Ziel verfolgen Burgers literarische Skizzen und Strukturschemata; sie ersetzen das architektonische Einheitsideal von Form und Funktion mit dem literarischen Ideal einer Einheit von Form und Inhalt. Damit ersetzt Burger

223 Hoesli, gta, 4. Dez[.] 62: »Besprechung zahlreicher Funktionsschemata«.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

selbst die Funktion durch den Inhalt, wie er es Max Frisch aufgrund seiner Doppelfunktion als Architekt und Schriftsteller unterstellt.
Doch diese Ersetzung ist in stilpoetischer Hinsicht, gerade auch aus der Perspektive Hoeslis, keineswegs unproblematisch. Architektonische Sinngebung wird von Hoesli nämlich nicht alleine über die räumliche Funktion, sondern auch über architekturgeschichtliche Traditionen bestimmt. Die Zeugnisse von Burgers literarischem Entwurfsprozess lassen keine Stilfindung im Sinn einer Positionierung innerhalb der literarischen Tradition kenntlich werden, sondern blenden diese gerade aus. Die hierfür relevanten Entscheidungen spielen sich außerhalb der Skizzen ab. Als zentrale Motive des künstlerischen Entwurfsprozesses eines angemessenen Stils gehen die Entwurfstechniken in die Texte ein: Der Lehrer Schildknecht gliedert seine produktive Architekturdarstellung in »Zonen« und lässt seine Schüler in Sudelhefte zeichnen. Wie Burger ist auch er Produzent und Interpret literarischer Architekturen und inszeniert mithilfe seines vermeintlich transparenten Produktionsverfahrens eine Synthese von Wissenschaft und Kreativität auf architektonischer Grundlage.

2.2.3 Die eklektische Situation: Stilpluralismus

Im toten Winkel dieser entwurfstechnischen Überlegungen bleibt die Frage nach der historischen Orientierung und Kontextualisierung. Auch in seiner Analyse der Architektur und Literatur Max Frischs (1972) weicht Burger der Frage nach konkurrierenden oder kontrastiven theoretischen und geschichtlichen Strömungen konsequent aus. Er sieht in Frischs Texten einzig den Einfluss von Wrights Theorie organischer Architektur am Werk. Die Moderne, für welche Frisch hier prototypisch steht, erscheint Burger sowohl in architektonischer als auch in literarischer Hinsicht als eine homogene Bewegung unter dem Leitbegriff des »Offensein[s]«[224] und der Freiheit, die in der Skizze ihren Ausdruck findet. Indem Burger den Stil von Frischs Tagebüchern und Romanen darauf reduziert, ihre Objekte zu skizzieren, akzentuiert er eine ahistorische Technik, die sich ›organisch‹ der richtigen Form annähert, ohne sich auf eine definitive Form festlegen zu müssen. Der Stil der Skizze entsagt durch seine völlige Freiheit den einengenden Stilkorsetts oder Stilmasken früherer Epochen. Er drückt die Verweigerung eines

[224] Burger, Architekturschilderung […] am Beispiel von Max Frisch, S. 7.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

historischen Kollektivstils zugunsten eines vermeintlich ungeschichtlichen – und doch modernen – Personalstils aus.
Gerade das Zusammenspiel von Stilepoche und Sprache des Einzelwerks gehört jedoch zur Grundprämisse von Emil Staigers Stilkonzept. Sosehr Burger sich mit seinen Verweisen auf das Architekturstudium und mit seinen literarischen Skizzen nach dem Bild des ›skizzierenden‹ Autors inszeniert, so wenig sprechen seine eigenen literarischen Texte die Stilsprache, welche er bei Frisch verortet. Auch diese lässt sich freilich historisch-typologisch und nicht alleine ›entwurfstechnisch‹ analysieren. Frischs Tagebücher und Stücke orientieren sich an der von seinem Vorbild Bertolt Brecht vermittelten Neuen Sachlichkeit.
Burgers Umgang mit Stil divergiert von Frischs vermeintlich moderner Freiheit. Wie sich etwa anhand des Rückgriffs auf Jeremias Gotthelf zeigen lässt,[225] markiert und persifliert *Schilten* historische Stile und arbeitet ostentativ mit sprachlichen und inhaltlichen Anachronismen. Besonders eindrücklich geschieht dies am Beispiel der Architektur: Die Fassade des Schulhauses, die unschwer als Abbild des literarischen Dispositivs zu erkennen ist, bildet eine historische Gemengelage, in der sowohl die eklektisch-historistische Schaufassade als auch das moderne Prinzip der organischen Architektur aufeinandertreffen.[226] Hermann Burgers Selbstdarsteller Schildknecht spielt mit architektonischen Stilmasken, von denen sich die architektonisch hergeleitete, moderne Entwurfsfreiheit der Selbstdarstellung in Frischs Tagebüchern gelöst habe.
Das ahistorische poetologische Konzept, welches Burger in Rückgriff auf die zu seiner Zeit längst historische Architekturtheorie Wrights vollzieht, steht in Kontrast zur Entwurfslehre Bernhard Hoeslis, aus welcher er den entscheidenden methodischen Impuls zu diesem Konzept bezog. Erst mithilfe von Hoeslis kunsthistorischer Lehrtätigkeit lässt sich das ganze Bild von Burgers Architekturausbildung und seines daraus entwickelten architektonischen Stiles erfassen. Es erweitert die scheinbar nur biographisch motivierte Stilobsession des jungen Autors um einen wichtigen Kontext: die zeitgenössische Herausforderung, sich gegenüber längst historisch gewordenen modernen Stiltendenzen zu verhalten.
Hoesli postulierte keineswegs das Bild einer einheitlichen Moderne, sei es unter dem Paradigma der Freiheit, des Organismus, der Skizze oder der

[225] Vgl. Kap. III a, Fn 14.
[226] Vgl. Kap. III 2.1.1.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Funktion (obschon all diese Leitbegriffe in seiner Entwurfslehre anzutreffen sind). Seine Perspektive ist bereits eine postmoderne, die um einen kritischen Umgang mit der Moderne und Vormoderne ringt: »Nach 1950 und 1965 wurde eine Schwelle überschritten, nach der es kaum mehr möglich erscheint, an der Vorstellung einer linear kontinuierlichen Tradition der Architektur des zwanzigsten Jahrhunderts festzuhalten.«[227] Hoesli nimmt, so schreibt er rückblickend 1974, in dieser Zeit »zahlreiche[ ] Symptome[ ]« wahr, »die das Ende der ›Modernen Architektur‹ anzeigen und den Gedanken ermöglichen, daß vielleicht überhaupt die *Idee des Modernen* in der Architektur verblaßt und ihre Kraft zu verlieren beginnt«.[228] Vor seiner Lehrtätigkeit an der ETH war Hoesli Assistent im Atelier Le Corbusiers und dann Mitglied der Architekten- und Architekturlehrergruppe »Texas Rangers Group of Architects« an der Universität von Texas in Austin,[229] von der Anregungen auf die US-amerikanische Postmoderne ausgingen. Wichtige Mitglieder waren etwa Colin Rowe, dessen spätere *Collage City* die totalitären Raumkonzepte der Moderne zurückwies,[230] oder John Hejduk, der als einer der »New York five«, der wichtigsten postmodernen amerikanischen Architekten, Anfang der 1970er Jahre Bekanntheit erlangte.[231] Hoesli selbst war später kein Verfechter postmoderner Theoreme, den Begriff der Postmoderne lehnte er zugunsten desjenigen der »nach-modernen Lage« ab.[232] Trotzdem war er um reflektierte Distanz zu seinen Lehrern bemüht und beschrieb die Situation der 1960er und 1970er Jahre als »eklektisch«:

> Oft wird in der Umgangssprache zwischen ›eklektisch‹ und ›epigonal‹ kaum unterschieden – meist wird mit ›eklektisch‹ etwas tadelnd und abschätzig als minderwertig bezeichnet. Ich meine mit ›eklektisch‹ einen Sachverhalt, ein Klima: der Architekt kann nicht länger annehmen, dass er gleichsam ›unbewusst‹, ganz aus

---

227 Hoesli, Bernhard: Kommentar (1968). In: Collin Rowe/Robert Slutzky: Transparenz. Basel 1974. S. 45–71; hier: S. 71.

228 Ebd.

229 Vgl. Caragonne, The Texas Rangers.

230 Vgl. Koetter, Fred/Rowe, Colin: Collage City. Cambridge (Mass.) 1983.

231 Museum of Modern Art (New York): Five Architects: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier. New York 1972. Zu John Hejduk als postmodernem Architekten vgl. auch Klotz, Heinrich: Postmodern Visions: Drawings, Paintings, and Models by Contemporary Architects. New York 1985. S. 89–91.

232 Vgl. Hoesli, Bernhard: Zur Objektfixierung der Moderne. Die nach-moderne Lage in der Architektur. Der Ausdruck ›postmodern‹ hätte nie geprägt werden sollen. In: aktuelles bauen/plan. Das schweizerische Bau-, Architektur- und Planungsmagazin 1–2 (1985). S. 40–43; hier: S. 40.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

> der Sache heraus entwerfen kann – nur der Zweckbestimmung eines Nutzungsprogramms, dem Ort, dem Material und der Konstruktion verpflichtet. So ist unsere missliche Lage: was immer wir als Architekt tun, kann nicht in arkadischer Unschuld aus fragloser Notwendigkeit erwachsen: wir müssen wählen, wir können uns einer Wahl nicht entziehen. Wir leben in einer eklektischen Situation.[233]

In dieser Situation seien neue Ansätze der Architekturgeschichte gefragt. Als eine Konsequenz hat Hoesli das Institut für Geschichte und Theorie der Architektur (gta) der ETH Zürich 1967 mitbegründet und in seiner Anfangsphase präsidiert. Sein Nachfolger war kein Geringerer als Adolf Max Vogt, der sich in seinen (für Thomas Bernhard wichtigen)[234] Untersuchungen zur Revolutionsarchitektur ebenfalls um eine nachmoderne historische Perspektive bemühte.

Die ›eklektische Situation‹, welche Hoesli für den Architekten der Nachmoderne umreißt, ist für den germanistisch gebildeten Schriftsteller dieser Zeit nicht weniger zutreffend. Burgers »Ort zum Schreiben« bildet geradezu eine Allegorie auf die Unmöglichkeit, »gleichsam ›unbewusst‹, ganz aus der Sache heraus«, eine eigene Sprache bzw. seinen eigenen Stil zu finden. Wie Simon Zumsteg gezeigt hat, führt die ›Einflussangst‹ vor den großen literarischen Vorbildern bei Hermann Burger zu einer perversen Abwehrreaktion, die den übermächtigen fremden Text demontiert, um ihn in das eigene Werk zu integrieren. Weder die Verleugnung seines literarischen Wissens als »Literaturamnesie«,[235] d.h. ein Rückzug in die »arkadische[ ] Unschuld« (Hoesli), noch »die Flucht nach Vorne«,[236] d.h. in die gelehrte Kennerschaft und damit in die Gefahr der Epigonalität, seien für Burger in dieser Situation probate Strategien gewesen. Erst in der Überbietung und Pervertierung, also Verkehrung, der literarischen Vergangenheit habe der Autor die ›Einflussangst‹ zum produktiven Movens verwandelt. Greift Zumsteg für diese These auf das psychoanalytische Erklärungsangebot Harold Blooms zurück, so lässt sie sich angesichts der zeitgenössischen architektonischen Überlegungen Hoeslis an ein kulturhistorisches Problembewusstsein der anbrechenden Postmoderne rückbinden. Dieser Kontext kommt ohne den Begriff des Unbewussten und die Gefahr der biographistischen Psychologisierung des Autors aus. Zumsteg umschifft diese Klippen zwar mit Verweis

---

233 Hoesli, Architektur lehren, S. 39.
234 Vgl. Kap. II 2.3.1.
235 Zumsteg, ›poeta contra doctus‹, S. 25.
236 Ebd., S. 55.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

auf die Universalität des Bloom'schen Ansatzes, nimmt aber in Kauf, dass diese Universalität spezifische Kontexte hinfällig macht.
Der kontextualisierende Ansatz erlaubt dagegen, Burger in einer geschichtlichen Tendenz zu verorten, welche sich von der Vergangenheit lösen will und ihr doch verbunden bleiben muss. Ihre eklektische Methode, aus verschiedenen Stilen auszuwählen, ist zugleich das Eingeständnis ihrer »misslichen Lage«, die Hoesli betont. Indem das Alte zitiert und neu kombiniert wird, entsteht der ›perverse Effekt‹, auf welchen Zumsteg hinweist und der sich mit Walter Benjamin wie folgt umschreiben lässt: »Erst der Verzweifelnde entdeckte im Zitat die Kraft: nicht zu bewahren, sondern zu reinigen, aus dem Zusammenhang zu reißen, zu zerstören«.[237] Freilich geht es Burger in seinem eklektischen Zitieren aus Literatur- und Architekturgeschichte nicht, wie dies Walter Benjamin Karl Kraus unterstellt, um die perverse Rettung dieser Geschichte, sondern umgekehrt um die Rettung einer eigenen Position innerhalb derselben. Burger vollführt damit eine Entwicklung, die in seiner Zeit viele Kunstbewegungen und -theorien vollzogen.[238] Benjamins Zitat hat gerade für die Frage nach der anbrechenden Postmoderne mehr als eine illustrierende Funktion. So wurde sein Diktum der produktiven »Erschütterung des Tradierten«[239] vom Schriftsteller Helmut Heißenbüttel schon 1968 als Stichwort genutzt, um die bei Benjamin angeblich vorbereitete Überwindung der ›toten Moderne‹ einzufordern.[240]
Im Verlauf der 1960er Jahre wird das Stilzitat, wie Charles Jencks 1977 konstatiert, zu einem zentralen Paradigma postmodernen Bauens und gewinnt damit in der Architekturtheorie früher noch als in der Literaturtheorie an Wichtigkeit.[241] So kommt bald auch die Kritik an allzu beliebigen, theatralisch wirkenden Architekturen auf.[242] Die von Hoesli skizzierte Situation, auf welche die neohistoristischen Bauweisen eine Antwort suchten, muss

---

237 Benjamin, Walter: Karl Kraus. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. 2. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M. 1991. S. 332–367; hier: S. 365.
238 Zur Übersicht vgl. Friesen, Die philosophische Ästhetik der postmodernen Kunst.
239 Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. 1. Hg. v. Rolf Tiedemann. S. 431–508; hier: S. 439.
240 Vgl. Heißenbüttel, Helmut: Tote Aura. In: Christ und Welt 4.10.1968. Vgl. hierzu auch Luckscheiter, Roman: Der postmoderne Impuls. Die Krise der Literatur um 1968 und ihre Überwindung. Berlin 2001. S. 37f.
241 Zum postmodernen Zitat vgl. Steiner, Petra: <Zitat>. In: Patrick Baum/Stefan Höltgen (Hg.): Lexikon der Postmoderne: von Abjekt bis Žižek. Begriffe und Personen. Bochum 2010. S. 183
242 Z.B. Max Frischs Kritik an der postmodernen Architektur, Kap. I 4, Fn 94.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

aber nicht in eine spielerische Beliebigkeit des Stils münden, sondern kann ebenso zu einer ernsthaften Rückkehr und Aufwertung des Stilbegriffs führen – eine konservative Rückwendung, die nicht weniger Kritik erntete[243] als die ›spielerische Überfrachtung‹ der österreichischen Avantgarde.[244]
Der Philosoph und Architekturtheoretiker Roger Scruton ist ein wichtiger Vertreter der konservativen Postmoderne und zugleich ein dezidierter Kritiker der Moderne und der avantgardistischen Postmoderne. Dass Scrutons Position mit Burgers frühem, von Staiger inspiriertem Stilbegriff Berührungspunkte aufweist, ist deshalb kein Zufall. Scruton arbeitet in seinem Essay *The Aesthetics of Architecture* 1979 eine Theorie des Stils aus, die auf der Einheit formaler und inhaltlicher Aspekte beruht.[245] Sie begnügt sich nicht damit, die Meisterschaft eines Stils nachzuvollziehen, sondern lässt Raum für neue stilistische Ansätze. Indem Scruton Stil als das Verhältnis von architektonischem Detail zum Ganzen des Baus, d.h. auch zu seinem Zweck und seiner sozialen Funktion, beschreibt, setzt er die Forderung nach stilistischer Einheitlichkeit ins Zentrum seiner Überlegungen.[246] Das angemessene stilistische Vokabular sei nicht alleine aus einem bestehenden Formenkatalog zu entnehmen, sondern kreativ der Situation entsprechend anzupassen, zu rekombinieren und weiterzuentwickeln.[247] Einen ähnlichen Weg beschreitet Burger in seinen literarischen Architekturen, etwa seinem Gartenhaus, wenn er nach dem richtigen Verhältnis von der Formsprache des Details und ihrem übergeordneten Thema sucht und dabei auf literarische wie architektonische Traditionen zurückgreift.
Im Gestus dieses Rückgriffs unterscheidet sich Burger jedoch fundamental von demjenigen Scrutons. Anders als der Architekturtheoretiker ist Burgers eigenes Stilkonzept von ironischer Distanz gegenüber dem damit aufgeworfenen Eklektizismus geprägt. Ein Eklektizismus, der spätestens in *Schilten*

---

243 Zur Kritik der historisierenden Postmoderne vgl. etwa Klotz, Moderne und Postmoderne: Architektur der Gegenwart 1960–1980, S. 16. Obwohl Klotz diese »Nostalgiekritik« nicht für die Postmoderne generell gelten lässt, bringt er sie punktuell selbst an, vgl. ebd., S. 51.

244 Insbesondere zur Kritik an Hans Hollein und ihrer Zurückweisung vgl. Achleitner, Friedrich: Wiener Architektur: zwischen typologischem Fatalismus und semantischem Schlamassel. Wien 1996. S. 148. Vgl. dazu auch Kap. IV 1.1.

245 Vgl. Scruton, The Aesthetics of Architecture, S. 11.

246 Ebd., S. 226: »Style is not the accumulation of detail, it is its fitting deployment.«

247 Für Scruton ist Stil nicht im Sinne Gombrichs ein quasisemantischer Begriff, der eine Konvention, ein limitiertes Set von Regeln bedeutet, sondern »as creation of architectural ›vocalbulary‹, the endpoint of which is to render an appearance, not only comfortable to the uninstructed, but also ›intelligeble‹ to the instructed eye«. Ebd., S. 202.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

nicht länger nur ein ästhetisches Problem, sondern zugleich eine problematisch-motivierende Voraussetzung seines Schreibens wird. Dieser literarische Eklektizismus versteht sich als *conditio sine qua non,* aber darum auch als apriorische Kategorie, die es in Distanz zur eigenen Existenz zu bringen gilt: Das architektonische Fachvokabular Schildknechts zeugt vom Transfer in die Fiktion und in die Wissenschaft. Die wissenschaftliche Distanzierung der eklektischen Situation und ihrer eklektischen ›Lösung‹ gründet ebenso in Burgers großem literaturgeschichtlichen Wissen wie in seiner architekturhistorischen Ausbildung, zumal er auf das zweite Feld immer wieder stellvertretend für das erste rekurriert.

Das Wissen um Architekturepochen und ihre korrekte Beschreibung eignet sich Burger im Kunstgeschichtsunterricht an der Universität Zürich beim Architekturhistoriker Adolf Reinle und seinem Assistenten Georg Germann zwischen 1969 und 1972 an.[248] Reinle vermittelt die typologischen Grundlagen zu Burgers eigenen Architekturbeschreibungen, ist doch die epochenspezifische Typologie ein Hauptgebiet von Reinles Forschung. Deren Schwerpunkte fasst er 1976 in einem Buch zusammen: *Zeichensprache der Architektur. Symbol, Darstellung und Brauch in der Baukunst des Mittelalters und der Neuzeit*.[249] Ausgeklammert bleibt in dieser ersten »summa« seines Schaffens[250] die Architektur der Moderne, die Neuzeit reicht also nur bis ins 19. Jahrhundert. Mit »Zeichensprache« bezeichnet Reinle zudem eine historische, kollektive Stilsprache im Sinne Gombrichs und Wölfflins, entwickelt diese aber im Detail und nach einzelnen Bautypen (dem Turm, der Treppe etc.) fort. Es handelt sich also keineswegs um einen architektursemiotischen Ansatz,[251] wie ihn etwa Umberto Eco und in seiner Nachfolge Charles Jencks vertreten. Trotzdem finden sich, wie wir sehen werden, in Typologie und Semiotik Berührungspunkte, die nicht zuletzt für Burgers Adaption von Reinles Stil-

---

248 Vgl. Burger, SLA, Testatheft. Das Kunstgeschichtsstudium beginnt schon früher: Im WS 1965/66 besucht Burger eine Vorlesung zur Renaissancemalerei beim im selben Jahr verstorbenen Kunsthistoriker Gotthard Jedlicka, im WS 1966/67 eine Vorlesung zu Rembrandt bei Assistenzprofessor Richard Zürcher. Erst ab 1969 entscheidet sich Burger für eine dezidiert architekturhistorische Ausrichtung seines Nebenfachs.

249 Reinle, Adolf: Zeichensprache der Architektur. Symbol, Darstellung und Brauch in der Baukunst des Mittelalters und der Neuzeit. Zürich 1976.

250 Hauser, Andreas u.a.: Der Kunsthistoriker Adolf Reinle (1920–2006). Ein Beitrag zur Geschichte der schweizerischen Kunstgeschichte. O.O. 2009. S. 24. Online verfügbar: http://www.baudenkmaeler.ch/downloads/forschungsgeschichte/der_kunsthistoriker_adolf_reinle_onlineversion.pdf; Stand: 19.1.2016.

251 Vgl. ebd.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

konzept wichtig wird, wenn dieses kunstwissenschaftliche Theorieangebot alleine für die Beschreibung von Kafkas Architekturen nicht länger ausreicht. Wichtiger noch als Reinles historische Typologie mögen die Anregungen seines Assistenten Georg Germann gewesen sein. Germanns Forschung befasst sich weniger mit der allgemeinen typologischen ›Zeichensprache‹ einer Zeit, sondern mit der zeitgleichen Anwendung von Stilsprachen. Damit vollzieht er in der Kunstgeschichte eine ähnliche Wendung wie Hoesli im Architekturunterricht. Das hat praktische Gründe. Als Denkmalschützer ist Germann dazu gezwungen, insbesondere dem lange vernachlässigten historistischen Stil des 19. Jahrhunderts Rechnung zu tragen. In seinem Artikel *Stilpluralismus und Denkmalpflege* von 1969, der sich im Nachlass von Hermann Burger befindet, führt Germann die eigene Sensibilisierung auch auf eine allgemeinere Tendenz zurück:

> In den letzten Jahrzehnten ist den Kunsthistorikern vermehrt zum Bewußtsein gekommen, daß Architektur auch Bedeutungsträger sein kann, daß es eine ›architecture parlante‹ gibt, eine Architektur, die durch Zitate anderer Zeiten, Kontinente, Kulturstufen, Erinnerungskomplexe oder Stimmungen evoziert.[252]

Dass Germann hier mit der »architecture parlante« auf die französische Revolutionsarchitektur anspielt, ist kein Zufall. In einer Fußnote, die sich auf obigen Satz bezieht, verweist Germann auf einen Artikel von Sedlmayr, der sich gerade anhand von Boullée und Ledoux intensiv mit Architektur als physiognomisch lesbarem Bedeutungsträger befasst hat.[253] Doch Germann denkt Stilsprachen nicht physiognomisch, sondern zumindest partiell als bewusste Wahl der Architekten. Hierin geht er mit Adolf Max Vogts Analyse von Architektursprachen einig, dessen erste längere Untersuchung der Revolutionsarchitektur 1969 kurz vor dem Erscheinen ist. Ein Vorabdruck daraus, auf den wir später noch zu sprechen kommen, steht in der *NZZ*-Ausgabe vom 23.2.1969 unmittelbar vor Germanns Artikel.
Germann unterscheidet grundsätzlich zwischen zwei Formen des stilistischen Ausdrucks: »Konformität und Evokation«.[254] Während Konformität eine laut Germann letztlich unrettbare Idee der Stilreinheit vertritt, sucht die Evokation

---

252 Germann, Georg: Stilpluralismus und Denkmalpflege. In: NZZ 23.2.1969. S. 52.
253 Vgl. dazu Kap. II 2.3.5.
254 Er bezieht sich dabei auf Pevsner, Niklaus: Historismus und bildende Kunst. Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts. Bd. 1. München 1965. S. 13–24. Dort etabliert Pevsner zudem zwei weitere Deutungsmuster, die ›ästhetische Norm‹ und den ›romantischen Historismus‹.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

diverser Stile bestimmte Funktionen auszuüben. So wollen anachronistische Stile etwa Herrschaft legitimieren, markieren Prestige oder versuchen eine geistige ›Wahlverwandtschaft‹ mit bestimmten Zeiten herzustellen. Letztere Form der Stilimitation sei insbesondere auch in der Literatur zu verzeichnen:

> [D]ort, wo die Antike zur ästhetischen Norm wird, läßt sich die ›Stilimitation‹ der bildenden Künste von der gleichgerichteten Literaturbewegung nicht trennen, ein Hinweis darauf, daß auch die Kunst der Renaissance eine evokatorische Seite hat. Besonders auffällig wird der Zusammenhang im 18. Jahrhundert durch die Gleichzeitigkeit von Voltaires ›Zadig‹, Beckfords ›Vathek‹ und der Moschee im Schloßgarten von Schwetzingen, im 19. Jahrhundert durch Toulouse-Lautrecs ›Japonisme‹ und Puccinis ›Madama Butterfly‹.

Diese etwas unvermittelten Vergleiche mit literarischen Werken bezeugen Germanns breiteren kulturhistorischen Ansatz, der die Frage nach Stilsprachen nicht nur in der Architektur stellt. Das nimmt sich Burger zu Herzen. Bei Reinle und mindestens teilweise auch bei Germann[255] verfasst er seine zwei Analysen von Architekturdarstellungen in der deutschen Literatur – zu Goethe, Eichendorff, Mörike und Kafka einerseits (1970) und zu Max Frisch andererseits (1972).[256] Während die zweite Hausarbeit, wie gezeigt, Aufschluss über Burgers Inszenierung der eigenen architektonischen Poetik gibt, so handelt es sich bei der ersten Arbeit um einen historischen Überblick über die Konvergenz von literarischen und architektonischen Epochen. Sie führt vor Augen, wie das Thema des Eklektizismus, das schon früh für sein Schreiben zentral wurde, nach der Architekturausbildung bei Hoesli auch in seinen wissenschaftlichen Arbeiten auftaucht. Die Reihenfolge der beiden Arbeiten darf also nicht darüber hinwegtäuschen, dass die erste für Burgers kritische Auseinandersetzung mit Stilformen bedeutender ist und es gleich-

---

255 Zwar ist jeweils nur Reinles Name als Betreuer auf den Arbeiten vermerkt, dass aber auch Germann im Besitz zumindest der zweiten Arbeit war, ist belegt, da er sein Exemplar 1992 dem Schweizerischen Literaturarchiv zukommen ließ. Da Germann zwischen 1969 und 1971 ein Auslandstipendium bezog, ist es möglich, dass er die erste Arbeit nicht mitbetreute. Zudem belegt der Briefverkehr Burgers mit Germann, der in Burgers Nachlass im SLA vorliegt, einen näheren Kontakt.

256 Hinzu kommt wahrscheinlich eine frühere Hausarbeit über die Aarauer Stadtkirche, die jedoch im Nachlass nur als Fragment und ohne Jahreszahl vorliegt. Es handelt sich um eine sehr genaue typologisch klassifizierende Beschreibung der Bauform. Vgl. Burger, Hermann: Die Aarauer Stadtkirche. In: SLA Nachlass Hermann Burger. C-4–b-1 Kunstgeschichte (1965–1973), Schachtel Nr. 184 (Ts., 7 S. m. hs. Korr., unvollst.).

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

sam erlaubt, den Blick hinter seine poetologische Inszenierung und damit über seine biographische Erklärungsstrategie hinaus zu werfen.
Die Analyse der eklektischen Situation erhält hier eine neue Dimension; eine eingehende Reflexion anhand geschichtlicher Schnittstellen zwischen Literatur und Architektur. Der Aufbau der Arbeit ist antithetisch strukturiert: Anhand der Renaissance-Architektur Palladios lerne Goethe eine objektiv-wissenschaftliche Anschauung des Schönen und entwickle auf dieser Grundlage die Ästhetik des Klassizismus. Die Romantik, repräsentiert von Eichendorff, wende sich von dieser positiven Kraft der Architektur ab und der Natur zu. Mörike als Spätromantiker und Erbe des Klassizismus suche die Synthese von Natur und Kultur und stelle sie in seiner Darstellung des Zisterzienserklosters von Bebenhausen her. Mit Kafka verkehre sich die Rolle der Architektur als ästhetische Leitdisziplin zuletzt in diejenige einer großen Zertrümmerin von Sinnkonstanten. In Kafkas Moderne sei das architektonische Zeichen nurmehr Ausdruck des Labyrinthischen und Numinosen, der verlorenen und unauffindbaren Göttlichkeit.
Wie aufschlussreich für Burgers eigene Schreibprojekte diese dialektische Abfolge von Einzeluntersuchungen ist, zeigt sich sowohl im Gesamtentwurf als auch in den Details seiner Analysen. In seiner Einleitung bekundet er ein umfassendes Interesse daran, »wie das Verhältnis der literaturgeschichtlichen Epochen zu den kunsthistorischen ist, wenn zum Beispiel die Klassiker die griechische Architektur und die Renaissance nicht nur bewundern, sondern auch für ihre Zwecke deformieren und restaurieren«.[257] Eine breitangelegte Untersuchung dieses Phänomens würde »den Rahmen einer Seminararbeit sprengen«.[258] An seinem ersten Beispiel Goethe beleuchtet Burger jedoch das benannte Verhältnis noch eingehend. Er verfolgt, wie Goethe architekturgeschichtliche Zeugnisse für sein eigenes ästhetisches Projekt nutzbar mache; eine Strategie, die auch Burger in seinem Schreiben verfolgt und auf die deshalb unten noch genauer eingegangen werden muss. Eichendorffs Architekturdarstellungen hingegen orientieren sich nicht wie Goethes Beschreibung des Straßburger Münsters oder Palladios Rotonda an echten Gebäuden und bleiben sowohl historisch unzureichend markiert als auch insgesamt zu wenig detailliert, um Burger einen Stil- und Epochenvergleich zu ermöglichen. So greift Burger für Eichendorff auf allgemeinere Beschreibungskategorien des Romantischen zurück, wie er sie aus den Vorlesungen

[257] Burger, Architekturbeschreibung […] bei Goethe, Eichendorff, Moerike und Kafka, S. 2.
[258] Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Staigers kennt.[259] Die romantischen Architekturdarstellungen seien geprägt von Synästhesie und einem Drang nach außen, nicht der geschlossene Raum, sondern der Garten und das weite Land interessierten Eichendorff. Burgers Analyse dieser Raumverhältnisse lässt aufhorchen: »Immer, wenn er einen architektonischen Raum beschreibt, versucht Eichendorff, den Aussenraum einzubeziehen, die Natur in den Raum hineinzutragen. Und es liegt auf der Hand, dass dadurch ein bestimmter Bauteil besonders wichtig wird: das Fenster.«[260] Ohne sie zu nennen, ist für Burgers Beobachtung bereits hier, also vor seiner Frisch-Hausarbeit, Wrights Konzept des offenen Raumes und der Gartenarchitektur eine zentrale Referenz: Literarische Romantik und architektonische Moderne rücken in unmittelbare Nähe.

Mörikes Gedichte *Sommer-Refektorium* und *Kapitelsaal* in den *Bildern aus Bebenhausen* werden trotz ihrer architekturgeschichtlich klar einzugrenzenden Schauplätze nur bedingt auf diese hin gelesen, stattdessen müsse man sich »darauf besinnen, dass Mörike ja keine kunsthistorische Arbeit liefern will. Ihm geht es in erster Linie um die Stimmung«.[261] Die selbstgestellte Aufgabe des Interpreten ist also, Mörikes Stimmungspoetik anhand seiner Architektur zu rekonstruieren, ohne die historischen Kontexte aus den Augen zu verlieren. Burger tut dies anhand eines detaillierten Vergleichs des Raumaufbaus mit dem formalen Aufbau der Gedichte. Als er 1975 seine Ausführung zu Mörikes Idyllen für seinen Habilitationsvortrag überarbeitet (und diesen wiederum 1976 in den *Schweizer Monatsheften* abdruckt), erweitert er den Vergleich insbesondere um literaturgeschichtliche Ausführungen über Mörike als eklektischen »Spätling«:

> Der Strophenform nach sind es [*Die Bilder aus Bebenhausen,* E.Z.] am ehesten Epigramme, der Versform nach Elegien, weshalb Alfred Kelletat auf die Bezeichnung ›elegisch-idyllische Epigramme in klassischen Distichen‹ gekommen ist. Eine salomonische Lösung, die der Eigenart des Spätlings, verschiedene Form- und Gattungselemente virtuos durcheinanderzumischen, gerecht wird.[262]

---

259 Vgl. Staiger, Emil: Frühromantik [Vorlesungstranskription 1965]. In: SLA Nachlass Hermann Burger. C-4–a-1/2 Emil Staiger (Kursunterlagen u. -notizen + Seminararbeiten), Schachtel Nr. 177.

260 Burger, SLA, Architekturbeschreibung […] bei Goethe, Eichendorff, Moerike und Kafka, S. 11.

261 Ebd., S. 19.

262 Burger, Hermann: Eduard Mörikes Bilder aus Bebenhausen. Die Architektur-Idyllen »Kapitelsaal« und »Sommer-Refektorium« [Sammelbd. 1: Ein Mann aus Wörtern, 1983]. In: Ders.: Sammelbände. Werke in acht Bänden. Bd. 7. Hg. v. Simon Zumsteg. München 2014. S. 87–98; hier: S. 95.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Das virtuose ›Durcheinandermischen‹ von Stilmerkmalen ist der Weg, der es demnach dem Spätromantiker erlaubt, weiterhin Idyllen zu schreiben. So erschließt sich Burger hier einen direkten Zusammenhang zwischen der architektonischen Epoche und der historischen Situation Mörikes. Die Differenz in seiner Beschreibung des verästelten, ja manieristischen hochgotischen Sommer-Refektoriums und des romanischen Kapitelsaals sei auf eine ästhetische Präferenz zurückzuführen: »Dass der Nachgeborene sich oben vom Geist der raffinierten Verästelung angesprochen fühlt und nicht unten bei den dumpf beseelten Massen zu Hauses ist, über die er nur staunen kann, versteht sich von selbst.«[263] Ganz von selbst versteht sich diese Aussage freilich nicht, spielt sie doch auf Staigers These an, dass Nachgeborene von ›Blüteepochen‹ zum stilistischen Manierismus und im schlimmsten Fall zu dekadenter Epigonalität neigen.[264] Von letzterem Vorwurf wird Mörike entbunden. Diese Apologie »versteht sich« vollends, wenn sie im Kontext eines anderen Nachgeborenen betrachtet wird, der nun ebenfalls »verschiedene Form- und Gattungselemente virtuos durcheinanderzumischen« sucht: Hermann Burger selbst. Er wird 1980 in die Fußstapfen Mörikes treten und mit seinen eigenen *Kirchberger Idyllen*[265] den spielerischen Anachronismus der *Bilder in Bebenhausen* überbieten. In Anlehnung an Mörike beschreibt Burger fünf Jahre nach seiner Habilitation den eigenen Schreib- und Lebensraum in Distichen.[266]

Auch Kafkas Architekturdarstellungen finden in Burgers Werk einen Widerhall, wie bereits im Falle der Dachstockdarstellung von *Schilten* skizziert wurde.[267] Tatsächlich analysiert Burger anhand von Kafkas labyrinthischer

---

263 Ebd., S. 98.

264 Insbesondere die Romantik als Nachfolgeepoche der Klassik wird durch Staiger darum immer wieder abgewertet, so auch in seinem *Stilwandel,* der sich nicht nur mit der *Vorgeschichte,* sondern als Ausblick auch mit der Nachgeschichte der Klassik befasst. Vgl. Staiger, Stilwandel. Studien zur Vorgeschichte der Goethezeit. Hier Staigers Ausführungen zu »Ludwig Tieck und der Ursprung der deutschen Romantik«, S. 175–204.

265 Burger, Hermann: Kirchberger Idyllen. In: Ders.: Gedichte. Werke in acht Bänden. Bd. 1. Hg. v. Simon Zumsteg. München 2014. S. 87–146.

266 Zum Verweisspiel mit Mörikes *Idyllen* in den *Kirchberger Idyllen* vgl. Hartung, Harald: Nachwort. In: Hermann Burger: Gedichte. Werke in acht Bänden. Bd. 1. Hg. v. Simon Zumsteg. München 2014. S. 159–171; hier: S. 165–171. Hartungs Analyse baut weitgehend auf die ausführliche Untersuchung von Zumsteg auf, vgl. Zumsteg, Simon: Einschreibesysteme 1836/1980. Allegorien des Schreibens bei Eduard Mörike und Hermann Burger. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 80/3 (2006). S. 486–513.

267 Vgl. Kap. III 1.2.2.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Architektur die Analogie von Gebäude- und Satzbau, die an Schildknechts Schulhaus beobachtbar ist: »Der Treppensatz und der Schachtelsatz, […] hier verkörpern sie glaubwürdig einen anders gar nicht wiederzugebenden Inhalt.«[268] Ganz ähnlich drückt Burger sich später zu den Gebäuden in seinem eigenen Roman *Die Künstliche Mutter* aus, wenn er seine Architekturdarstellungen als Reflexion über den eigenen Stil analysiert: »Alle diese Bauten sind auch typisch für meine Satzarchitektur, für das atemlos Labyrinthische und Verschachtelte, für das ornamental überladene, mit Fremdwörtern gespickte Schmerzens-Esperanto.«[269] Die Konvergenz von literarischem und architektonischem Ausdruck bedient sich nicht des Epochenstilvergleichs, wie ihn Reinle in seiner Forschung pflegt, sondern erklärt den Personalstil mit einem semiotisch-strukturalistischen Konzept von Architektursprache: »So passt Kafka seine Architektur immer der Situation an und verleiht ihr zeichenhaften Charakter.«[270] Das reflektiert Burger jedoch in seiner Hausarbeit nicht, wenn er sich wundert, »dass Kafka keine gotischen Bauwerke eingesetzt hat«,[271] seine Darstellung sich also nicht historisch abstützt. Die Stelle ist bezeichnend für Burgers Verständnis des architektonischen Zeichens, das strukturalistische und typologische Denkfiguren ebenso wenig unterscheidet wie personale und kollektive Baustile, sondern immerzu eine Verbindung der beiden Beschreibungsebenen sucht.[272] Das Ideal dieser Konstellation ist ein Autor wie Goethe, der sich gerade aufgrund seiner Kenntnisse über epochale Kollektivstile einen unverkennbaren Personalstil erarbeitete.

Kehren wir deshalb zurück zu Burgers Analyse von Goethe, die am Anfang der Hausarbeit steht und eine idealtypische Adaption von Architekturgeschichte durch Literatur präfiguriert, von der die Lektüren Eichendorffs, Mörikes und Kafkas nurmehr abweichen können. Eichendorff blendet laut Burger die Geschichtlichkeit von Gebäuden aus, Mörike spiegelt sich und seine epigonale Situation in ihr und Kafka ersetzt sie mit einem Konzept

---

268 Burger, SLA, Architekturbeschreibung […] bei Goethe, Eichendorff, Moerike und Kafka, S. 24.

269 Burger, Die allmähliche Verfertigung der Idee beim Schreiben [1986]. Frankfurter Poetikvorlesung, S. 150.

270 Burger, SLA, Architekturbeschreibung […] bei Goethe, Eichendorff, Moerike und Kafka, S. 22.

271 Ebd., S. 24.

272 Dies gilt jedoch nicht für seine Interpretation Max Frischs, dessen Stil gerade nicht auf eine Epoche zurückgeführt werden soll (vgl. Kap. III 2.2.2.), und es gilt auch nicht für seine Selbstinszenierung als ›architektonisch‹ entwerfender Literat, in der er sich an seiner Frisch-Interpretation orientiert.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

›zeichenhaften‹ Ausdrucks. Goethe aber transformiert sie. Während seine Betrachtung der Gotik *Von deutscher Baukunst* (1772) noch ganz im Sinne eines egozentrischen Sturm-und-Drang-Denkens sei, das sich nur für die innere Kraft des Genies interessiere, so richte sich mit der Italienreise von 1786 Goethes Blick nach außen, auf die objektiven, historischen Tatsachen.[273] Damit erschließe sich auch seine eigene Position in der Geschichte: »Durchdrungensein von den Alten und dennoch etwas Eigenständiges schaffen. Das ist das Problem der Renaissance, es ist zugleich das Problem von Goethes Klassizismus, der sich während der italienischen Reise herauszubilden beginnt.«[274] Goethe finde daher die Gefahr der Epigonalität in Palladios Architektur wieder und entdecke zugleich an der Ästhetik der Rotonda die Abwendung dieser Gefahr:

> Goethe sieht die Kluft zwischen der organisch gewachsenen Baukunst der Antike und dem artistischen Raffinement ihrer Nachahmer und Neugestalter, und gerade deshalb legt er so grossen Wert auf die Harmonie der Proportionen. Die Kunst verkörpert nicht Natur, sondern eine Schein-Wahrheit. Bereits kündigt sich die Autonomie des künstlerischen Scheins an, die zum Mittelpunkt von Goethes und Schillers klassischer Schönheitslehre wird […]. Er sieht ein, dass ein Bau schön sein kann, obwohl er Tempelfassaden und damit Antike nur vortäuscht.[275]

Die ästhetische Aufwertung der Fassade, die im 19. Jahrhundert weiter fortschreiten wird, ist hier kurzgeschlossen mit einem positiven Schein-Begriff, der für Burgers eigene Poetik zentral werden sollte und in seinem Werk kritisch hinterfragt wird.[276] Eng verknüpft ist damit der Begriff des künstlerischen Modells, das diesen Schein zum Ausdruck bringen kann. Als modellhaft bezeichnet Goethe nämlich in einer frühen Architektur-Passage aus der *Italienischen Reise* seine ästhetische Anschauung von Architektur:

> Zu meiner Welterschaffung habe ich manches erobert, doch nichts ganz Neues und Unerwartetes. Auch habe ich viel geträumt von dem Modell, wovon ich so lange rede, woran ich so gern anschaulich machen möchte, was in meinem Innern herumzieht, und was ich nicht jedem in der Natur vor Augen stellen kann.[277]

---

273 Vgl. Burger, SLA, Architekturbeschreibung […] bei Goethe, Eichendorff, Moerike und Kafka, S. 4.
274 Ebd., S. 7.
275 Ebd., S. 8.
276 Vgl. Kap. III 3.1.1. und III 3.2.2.
277 Goethe, Johann Wolfgang von: Italienische Reise I (1816). Sämtliche Werke. Briefe Tagebücher und Gespräche. Vierzig Bände. Bd. 15/1. Hg. v. Christoph Michel/Hans-Georg Dewitz. Frankfurt a.M. 1993. S. 19.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Der Traum von einem Modell, das fähig ist, sein eigenes Inneres darzustellen, ist ein lebenslanges Projekt Goethes geblieben.[278] Während er anfänglich dieses Modell in den Darstellungsformen der Naturwissenschaft, insbesondere der Formung geologischer Strukturen suchte, fand er in der Architektur der Gotik bald einen passenderen Ausdruck.[279] Anhand von Palladios Rotonda entwickelt Goethe, folgt man Burger, eine reifere Konzeption, die nicht nur Antworten auf Fragen nach dem genialischen Innen, sondern auch auf die historische Position des Außen liefert.

Es ist wohl für Burgers eigene Suchbewegung bezeichnend, dass er in seiner ersten Hausarbeit nicht explizit auf Goethes Modellbegriff aufmerksam macht und schon gar keine Parallelen zum eigenen Werdegang zieht. In seiner zweiten Arbeit, die sich mit Max Frisch befasst, erwähnt Burger hingegen sein eigenes Architekturstudium, aufgrund dessen er »die einzelnen Phasen des Entwurfvorganges«[280] kenne. Dies deutet bereits auf die poetologische Inszenierung voraus, in welcher Burger seine Kenntnisse des »Entwurfvorganges« hervorhebt und seine Beschäftigung mit historischen Stilformen verschweigt.

Wie wichtig für Burger der klassizistische Modellbegriff jedoch schon vor der ersten Hausarbeit war, wird in den nächsten beiden Kapiteln dargelegt. Burger befasst sich schon früh mit Modellen und wird außer von Goethe auch von Max Frisch, Edward Albee und Frank Lloyd Wright dazu angeregt, das Architekturmodell als produktionsästhetisches Modell für die Kunst *per se* zu verstehen. Das Modell ist als entwurfstechnische Anlage *und* ästhetisches Ideal ein Verhandlungsort für stilistische, historische und semiotische Überlegungen.

2.2.4 Modelle: Manifestation und Fetisch

Das Modell tritt in Burgers poetologischen und literarischen Texten in unterschiedlichen Formen auf. Es bezeichnet sowohl abstrakte Konzepte als auch konkrete Objekte und oszilliert zuweilen zwischen diesen Bedeutungen. Die Polysemie des Modellbegriffs macht für Burgers Autorinszenierung und viele seiner literarischen Erzählerfiguren seine Attraktivität aus, sie befähigt, anhand derselben Denkfigur über konkrete wie abstrakte Aspekte von Stil als

278 Vgl. Arburg, Alles Fassade, S. 143.
279 Vgl. ebd., S. 144.
280 Burger, SLA, Architekturschilderung […] am Beispiel von Max Frisch, S. 5.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Zusammenspiel von Inhalt und Form zu sprechen: Abstrakte Überlegungen zur Kunst können im Konkreten abgebildet werden. Umgekehrt können anhand von Modellen ästhetische Konzepte aus dem konkreten Beispiel abgeleitet werden.

Zum Verständnis von Burgers architektonischem Stilkonzept ist es darum unumgänglich, Burgers Auseinandersetzung mit Modellen in allen Spielarten zu analysieren. Gemein ist ihnen der metaphorische Charakter, auf etwas Größeres zu verweisen. Wie sie dies im Werk Burgers tun, lässt sich anhand dreier Kategorien erfassen: dem Fetisch, der Manifestation und dem Symbol. Konkrete (Architektur-)Modelle tauchen als Spielzeug und Sammelobjekte auf und fungieren hierbei als Fetische eines verkleinerten, konservierten Lebens. Sie dienen magisch anmutenden Bewältigungsstrategien, um Erlebnisse und Erinnerungen kontrollierbar oder begreifbar zu machen. Abstrakter und vernunftgeleiteter ist das Modell als Manifestation einer kreativen, planerischen Leistung. Architektur- und Topographie-Modelle sind Konkretisierungen von Ideen. Die Macht ihrer Beziehung zum Subjekt besteht einerseits in ihrer objektiven Anschaulichkeit, andererseits aber auch gerade darin, sich jederzeit in einen Fetisch verwandeln zu können. Modelle entwickeln nicht trotz, sondern aufgrund ihrer vermeintlich transparenten Darstellung vorhandener oder geplanter Wirklichkeit einen quasimagischen Status.

Als Symbol letztlich ist das Modell, wie im nächsten Kapitel (III 2.2.5) gezeigt wird, keine Konkretisierung, sondern Konkretes und Abstraktes zugleich, also ein Zusammengeworfenes im ursprünglichen Wortsinn von ›symballein‹, worauf Burger selbst hinweist.[281] Hier wird Goethes Symbol- und Modellbegriff in seiner Vermittlung durch Emil Staiger wirkungsmächtig. Wie am Romanfragment *Lokalbericht* ersichtlich wird, integriert das Symbol den Manifestations- und Fetisch-Charakter von Architekturmodellen und reflektiert diese als künstlerische Abbildungsprozesse. Der klassizistische Gedanke, der das Modell als Sinnbild einer gelungenen Transformation von Wirklichkeit zu Kunst adelt, wird in Burgers literarischen Texten immer wieder unterlaufen bzw. ›ausgehöhlt‹: Die Denkfigur des Modells im Modell stößt den vermeintlich ›festen Kern‹ des Symbols in einen unendlichen Regress. Hinter dem Modell steht ein weiteres Modell, die Darstellung wird zur Maske ihrer selbst. Damit schließen sich Burgers Modell- und

---

281 Vgl. Burger, Hermann: Das Circensische und ich. Eine Liebeserklärung als Studie (1980) [Sammelbd. 1: Ein Mann aus Wörtern, 1983]. In: Ders.: Sammelbände. Werke in acht Bänden. Bd. 7. Hg. v. Simon Zumsteg. München 2014. S. 9–21; hier: S. 14.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Masken-Begriff nicht gegenseitig aus, sondern sind in Form des maskenhaften Modells bzw. der modellhaften Maske zwei Beschreibungen derselben stilästhetischen Problemlage: Wie kann Kunst angesichts der übermächtigen Tradition vorgängiger Stile adäquat auf Wirklichkeit verweisen? Problemlage und Lösung fallen dort zusammen, wo modellhafte Architekturen fiktionale Verhandlungsorte stilistischer Probleme sind.

Verfolgt man das Motiv des Modells, so kann man gleichsam am Ende von Hermann Burgers Werk und am Anfang seiner vermeintlichen Biographie beginnen. Schenkt man nämlich seinen späten autofiktionalen Kindheitserinnerungen Glauben, so gehört die Faszination für modellhafte Gegenstände zu seinen frühesten Obsessionen. Im letzten Roman *Brenner* (1989) üben Spielzeugautos und -eisenbahnen, die ihren großen Vorbildern mimetisch nachgebildet sind, eine unwiderstehliche Anziehungskraft auf das Kind und später auch auf den erwachsenen Hermann Arbogast Brenner aus,[282] dessen Leben demjenigen des Autors in weiten Teilen nachgebildet ist. Bereits in einem frühen, undatierten autofiktionalen Text wird von einer solchen Anziehungskraft der Verkleinerung berichtet:[283] Auf einem sonntäglichen Spaziergang durch einen Vorort von Aarau fallen dem Ich-Erzähler, der Burger frappant gleicht,[284] Miniaturhäuser in einem Vorgarten auf. Sie erinnern ihn an den Gartenschmuck, der ihm auf den regelmäßigen Gängen zum Friedhof in seiner Kindheit aufgefallen ist, beispielsweise an eine Miniatursäge aus Holz: »Diese Säge faszinierte mich wie alle Verkleinerungen des Lebens, so Miniaturchalets und Kirchen in den Gärten, an denen unser Friedhofspaziergang vorbeiführte.«[285] Dass der Gang entlang des ›verkleinerten Lebens‹ am Friedhof endet, ist kein Zufall. So wie die »Miniaturchalets« auf die Behausungen der Lebenden verweisen und gutbürgerliche Überschaubarkeit und Ordnung vorgaukeln,

---

282 Vgl. Burger, Hermann: Brenner. Erster Band. Brunsleben. Werke in acht Bänden. Bd. 6. Hg. v. Simon Zumsteg. München 2014. S. 29–37. Zum Spielzeug vgl. auch Pellin, Elio: Richtig ausgerüstet im Geburtskanal. Sportgeräte bei Hermann Burger. In: Quarto 23 (2007). S. 75–80; hier: S. 76.

283 Burger, Hermann: [O.T., Ich sitze auf dem Klosett]. In: SLA Nachlass Hermann Burger. A1–a Frühe Prosa, Schachtel Nr. 2 (Ts., m. hs. Korr., 6 S.). S. 1.

284 Z.B. entspricht die Wohnsituation des Erzählers genau derjenigen von Hermann Burger Ende der 1960er Jahre. Die Obsession für Toiletten lässt sich zudem auf ein literarisches Motiv aus frühen Kindheits- und Jugenderinnerungen Burgers zurückführen, vgl. Wieland, Magnus: Das tiefe C. Zum Cloacistischen bei Hermann Burger. In: Ders./Simon Zumsteg (Hg.): Hermann Burger – zur zwanzigsten Wiederkehr seines Todestages. Zürich 2010. S. 229–254; hier: S. 230.

285 Burger, SLA, [O.T., Ich sitze auf dem Klosett], S. 4.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

so verweisen die Grabsteine auf ihren letzten, ultimativen Verbleib unter der Erde. Der Friedhof suggeriert eine Verbannung und Kontrolle des Todes,[286] die Faszination für das Miniaturmodell speist sich aus einer analogen Beherrschungsphantasie von Leben und Tod durch deren »Verkleinerung«. Das Spielzeug bzw. Sammelobjekt erhält damit eine weit ernstere Konnotation, als seine harmlose Bezeichnung vermuten ließe.

Auch das Spielzeugauto, »ein cremefarbener Schuco-Akustico«,[287] der dem kleinen Hermann Arbogast in *Brenner* von seinem Vater geschenkt und dann von den Geschwistern kaputt gespielt wird, entwickelt eine quasimagische Kraft. Das Geschenk des Vaters soll ihn von dessen Abwesenheit ablenken und diese kompensieren. Hermann Arbogasts Vater kommt ausgerechnet bei einem Autounfall zu Tode, und nachdem auch die weit weniger geliebte Mutter gestorben ist, wird der elterliche Besitzstand aufgelöst. Der obsessive Wunsch des erwachsenen Helden, nach diesem Verlust der Elternwelt wieder das gleiche Modellspielzeug seiner Kindheit zu erstehen, ist unschwer als eine fetischistische Fixierung erkennbar, die frühere Kompensation des Vaters mit dem gleichen Objekt zu wiederholen. Dieses ist aufgrund des Autounfalls noch eindeutiger mit dem Vater verknüpft; das unversehrte ›Auto des Vaters‹ zu besitzen, heißt nicht nur die Erinnerung an ihn aufrechtzuerhalten, sondern seinen Tod magisch rückgängig zu machen. Der »Schuco Examico« ist also mehr als nur »[v]ielleicht« »bloß ein Fetisch«,[288] wie Hermann Arbogast beiläufig vermutet, sondern gerade und vor allem dies.

Eine anders ausgerichtete Funktion hat der Modellbegriff im Kontext von Burgers Produktionsästhetik. Als letzte Stufe des Entwurfsprozesses bei Bernhard Hoesli erwähnt Burger in seiner Poetik, dass ›man‹ »ein kubisches Raum-Modell bastelte«.[289] Die Analogie zwischen architektonischem und literarischem Entwurfsprozess stellt dem fertigen literarischen Werk also nicht den fertigen Bau,

---

286 Diese Distanzierung ist einer historischen Tendenz der Sublimierung des Todes zu verdanken. Vgl. Ariès, Philippe: Geschichte des Todes. Aus dem Französischen v. Hans Horst Henschen und Una Pfau. München 1980. S. 608–629. Ariès' detaillierte Studie zum Tod erscheint 1978 auf Französisch und kann darum die Entstehtung von *Schilten* nicht mehr beeinflusst haben. Sie zeigt jedoch, dass die wissenschaftliche und historiographische Todesobsession in Burgers Roman keineswegs einzigartig für ihre Zeit war.

287 Burger, Brenner. Brunsleben, S. 65.

288 Ebd.

289 Burger, Die allmähliche Verfertigung beim Schreiben [1979]. Zur Entstehung der Erzählung ›Diabelli, Prestidigitateur, S. 210. Vgl. auch ders., Die allmähliche Verfertigung der Idee beim Schreiben [1986]. Frankfurter Poetik-Vorlesung, S. 70: »Aus Holz sägten wir die Raumkörper und bauten sie zu einem kubischen Modell zusammen.«

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

sondern das »Raum-Modell« zur Seite, das den kreativen Prozess abschließt und die kreative Idee manifestiert. In dieser Weise, aber losgelöst von einem konkreten Miniaturmodell, verwendet Hermann Burger den Begriff, wenn er *Schilten* kommentiert: »Schilten ist das Modell eines geistigen Zusammenbruchs und stellt als solches eine völlig autonome, hermetisch abgeschlossene Welt dar. Der Name bezeichnet weniger eine geographische Fiktion als ein vom Autor erfundenes ›Prinzip des Zugrundegehens‹«.[290] Das ›Prinzip des Zugrundegehens‹ steht der Poetik Ingeborg Bachmanns nahe.[291] Das Modell als ›hermetisch abgeschlossene Welt‹ verweist hingegen auf die Manifestation einer genuinen Idee, wie sie Burger im Architekturunterricht kennengelernt hat. Das manifestierende Modell erzeugt eine unmittelbare Anschaulichkeit und ist damit konkreter als Bachmanns abstraktes Prinzip oder Goethes Modell, das zeigt, »was in [s]einem Inneren herumzieht«.

Bernhard Hoesli lehrte das hermetisch abgeschlossene, gänzlich für sich gültig Modell als Resultat des Entwurfsprozesses. In der Entwurfsarbeit Frank Lloyd Wrights, die Hoesli immer wieder thematisierte, spielen Modelle eine entscheidende Rolle, was Wright selbst unterstreicht: »Plötzlich stand das Modell mitten im Raum auf dem Studiotisch. Ich kam herein und sah, was zu tun war.«[292] Modelle sind für Wright Objekte, in denen sich Ideen absolut manifestieren. Die Beschreibung eines plötzlichen, genialischen Gedankenblitzes, den ihm das Modell beim Betreten des Raumes beschert, deutet aber bereits auf das fetischistische Potenzial hin, das das Modell in der vermeintlich objektiv-wissenschaftlichen Kunst der Architektur bereithält: Seine Funktion wird dort magisch, wo der Entwurf nicht länger vernünftig begründet werden kann, sondern das Werk als ›Wurf‹ aus dem Nichts zaubert (eine Vorstellung, gegen die sich Hoesli vehement gewehrt hat).[293]

Die Ambivalenz zwischen Manifestations- und Fetischcharakter des Modells ist für viele literarische Texte Hermann Burgers zentral. Die Objektivität des Modells wird dadurch unterwandert, dass es als Projektionsfläche für irreale Wunschvorstellungen dient und deren Erfüllung zugleich im Spiel

---

290 Burger, SLA, Schilten – ein paar Stichworte, S. 1.

291 Vgl. Wandruszka, Marie Luise: Bestandene Proben. Vom »Untergehen« zum »Zugrundegehen« in Bachmanns lyrischem Nachlass. In: Arturo Larcati/Isolde Schiffermüller (Hg.): Ingeborg Bachmanns Gedichte aus dem Nachlass. Eine kritische Bilanz. Darmstadt 2012. S. 171–184.

292 Frank Lloyd Wright: Talk to the Taliesin Fellowship. Zitiert nach Brooks Pfeiffer, Bruce/Gössel, Peter/Leuthäuser, Gabriele (Hg.): Frank Lloyd Wright. Köln 1991. S. 25.

293 Vgl. Kap. III 2.2.2.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

simuliert. So meint Schildknecht, das Modell seines Schulhauses der Inspektorenkonferenz nicht zeigen zu können, weil dessen Mitglieder sofort anfangen würden, damit zu spielen (vgl. Sch 181). Bereits für den Schulhauswart Wiederkehr ist das Modell eher ein Spielzeug denn die Manifestation von Schildknechts wissenschaftlichen Betrachtungen des Schulalltages (vgl. Sch 179). Grundsätzlich ambivalent ist die Funktion der Modell-Anlagen im Roman *Die Künstliche Mutter* (1984). In der Kirche zu Wassen befindet sich eine »Märklin-Gotthardanlage«,[294] die das umliegende Gelände und seine eisenbahntechnische Erschließung abbildet. Mit ihrer Hilfe will der Kaplan der Kirche ein Zeichen gegen die »Vernachlässigungspolitik«[295] der eidgenössischen Verkehrsbetriebe setzen, darum lässt er die Züge seines Modells in weit kürzeren Abständen fahren, als dies in der Realität geschieht. Dass diese »Gegengotthardbahn vom [echten, E.Z.] Stationsgebäude ferngesteuert«[296] wird, also der Bahnhofvorstand lieber am Modell denn an dessen Vorbild arbeitet, deutet darauf hin, dass die Anlage eher der kompensatorischen Wunscherfüllung als der Verfolgung des verkehrspolitischen Anliegens dient. Das angebliche politische Ziel maskiert den fetischistischen Selbstzweck, das illusorische Spiel erfährt im Kirchenbau eine quasisakrale Aufwertung. Dieser Stillstand lässt sich auf die Situation des Protagonisten und Erzählers Wolfram Schöllkopf übertragen. Er hat sich am Gotthardmassiv die Heilung seiner psychischen und physischen Schmerzen erhofft, findet sich nun in Göschenen aber von hohlen Versprechungen hingehalten und bewegt sich ähnlich der ›Gegengotthardbahn‹ nur im Kreis. Als er tatsächlich in den Berg gelangt, findet er im Büro der Kurärztin wiederum ein Verkehrs- und Architekturmodell, hier nun die Abbildung eines »Modellbergwerkes«: »das Pendant, sagte ich, zur Gotthardanlage in der Kirche von Wassen, dort die horizontal-ferroviale, hier die vertikal-ferroviale Religion«.[297] Auch dieses Modell dient also nicht einem objektiven Zweck – etwa der Übersicht voranschreitender Bergbauarbeiten in den Stollen –, sondern der mit religiösem Eifer betriebenen Inszenierung von Objektivität. Vom »vertikal-ferroviale[n]« Heilsversprechen erhofft sich der Erzähler freilich mehr als von demjenigen

294 Burger, Die Künstliche Mutter, S. 110.
295 Ebd.
296 Ebd.
297 Ebd., S. 198.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

in Wassen, ist doch die Kurärztin frei nach Thomas Mann die Bergarbeiterin in seiner »Seele Schacht«.[298]
Als er sich endlich geheilt fühlt, fährt Schöllkopf durch den Gotthard hindurch ins südliche Tessin, wo er eines Nachts stirbt und doch weitererzählt. In einem letzten Rundblick über das Tessin trifft er erneut auf eine architektonische Modellanlage, das Swissminiatur in Melide. Es tritt ihm als Friedhof entgegen: »Die Schweiz fünfundzwanzigmal verkleinert: was für eine Ruhestätte!«[299] Der autofiktionale Text über »Miniatur-Chalets« auf dem Weg zum Friedhof deutet ihre Analogie bereits an; hier nun fallen Friedhof und Architekturmodell in einer Vision der touristischen Schweiz als Grabstätte zusammen. Damit wird die Idee einer objektiven Manifestation durch akkurate architektonische Nachbildungen und ihre heilsame Wirkung gleichsam zu Grabe getragen. Im Gegensatz zu den ambivalenten ›Märklin-Anlagen‹ hat das Swissminiatur eine primär unterhaltsame Funktion. Für Schöllkopfs postmortalen Blick fungiert es nurmehr als gefällige Grabstätte und damit als Erfüllung seines illusorischen Wunsches, nicht nur über sein Leben, sondern auch noch über sein Todsein Kontrolle auszuüben.[300]

2.2.5 Symbolische Kunstmodelle

Ein Ausdruck von illusorischer Macht über seine Wirklichkeit ist freilich auch das Architekturmodell Schildknechts. Umgekehrt bezeichnet Burger mit dem fiktionalen »Modell« Schilten, wie er seinen Romantext nennt, die Leistung, »einen inneren Schauplatz nach aussen projiziert«[301] und damit für sein Inneres eine symbolische Architektur gefunden zu haben. Für diesen Aspekt von Burgers Poetik, der weniger auf den konkreten äußeren Entwurfsvorgang

---

298 Mann, Thomas: Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde. Gesammelte Werke. Bd. 6. Berlin/Weimar 1965. S. 263. Dort wiederum auf einem Gedicht Ibsens basierend, wie Burger gewusst haben dürfte: Pache, Walter: Ein Ibsen-Gedicht Im Doktor Faustus. In: Comparative Literature 25/3 (1973). S. 212–220.

299 Burger, Die Künstliche Mutter, S. 276.

300 Hinzu kommt eine politische Konnotation, die Burger bereits 1980 an E.Y. Meyers Darstellung des Swissminiature in dessen Roman *Die Rückfahrt* aufgefallen ist. Die »putzige Schweiz« finde in Melide »ihr ironisches Ebenbild«. Burger, Hermann: Die Wiederherstellung der Welt. Zu E.Y. Meyers Roman »Die Rückfahrt« [Sammelbd. 1: Ein Mann aus Wörtern, 1983]. In: Ders.: Sammelbände. Werke in acht Bänden. Bd. 7. Hg. v. Simon Zumsteg. München 2014. S. 172–184; hier: S. 177.

301 Burger, Hermann: Fernseh-Interview 14.6.77. In: SLA Nachlass Hermann Burger. A-1–d Schilten, Schachtel Nr. 9 (Ts., 2 S.). Hervorhebungen im Original.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

als auf die schöpferische innere Kraft des Künstlers abzielt, ist wiederum Goethes Modell dessen, »was in [s]einem Inneren umgeht«, zentral. Im klassizistischen, symbolischen Modellbegriff wird, so arbeitet Burger anhand von Goethes Architekturdarstellungen heraus, Subjektives objektiv. Die Macht des Schriftstellers, welcher mit Modellen seines Innern arbeitet, erliege, so Burger, gerade nicht der Illusion von Objektivität, sondern mache sie sich durch objektive Illusionen zunutze.

Das Modell wird für Burger zu einem Universalsymbol der Kunst. Ein früher Versuch, den Modellbegriff in der Literatur zu untersuchen, liegt beim Theologen und Sprachforscher Gottlieb Christaller vor.[302] Auch der Strukturalist Jurij M. Lotman hat sich mit dem Modellbegriff zur Beschreibung von Kunst auseinandergesetzt.[303] Im Gegensatz aber zu Christaller oder Lotman ist Burger darum bemüht, der entwurfstechnischen und damit subjektiven Seite des Modellbegriffs Rechnung zu tragen. Der Künstler produziere modellhafte Symbole, die ›innere‹ Wünsche und Probleme abzubilden fähig sind. Dieser abstrakte Modellbegriff fußt nicht alleine auf der entwurfstechnischen Idee einer objektiven Manifestation, sondern beachtet die Subjektivität des Modellbauers. Sie wird im Modell, um mit Goethe zu reden, »anschaulich«.

Erste Äußerungen in diese Richtung finden sich in einem Tagebuchtext Hermann Burgers Mitte der 1960er Jahre, also kurz nachdem er sein Architekturstudium aufgegeben und das Germanistikstudium wiederaufgenommen hat. Am 14. August 1966 entwickelt er anhand von Edward Albees Theaterstück *Tîny Alice* (1964) Ansätze eines ästhetischen Konzeptes, welches das Architekturmodell als Symbol der Kunst zu fassen sucht.[304] Er verarbeitet und interpretiert hierbei wahrscheinlich seine Eindrücke einer kurz zuvor erlebten Aufführung, geht jedoch wenig auf das Gesehene ein. Deshalb sei hier die räumliche und personale Konstellation von Albees Parabel über Religion, Glauben und Geld kurz zusammengefasst. Vor ihr zeichnen sich Burgers Überlegungen von 1966 gerade in ihrer Differenz ab, doch nähert

---

302 Vgl. Christaller, Gottlieb: Über Modellwesen in der Kunst, besonders im Roman. In: Die Gesellschaft. Monatsschrift für Litteratur und Kunst 4 (1889). S. 1465–1466.

303 Die Veröffentlichung des einschlägigen Textes fand jedoch erst 1972 auf Deutsch statt, vgl. Lotman, Jurij M.: Vorlesung zu einer strukturalen Poetik. Einführung, Theorie des Verses. Hg. v. Karl Eimermacher, übersetzt v. Waltraud Jachnow. München 1972. S. 34: »Die Kunst und das Problem des Modells«.

304 Vgl. Burger, Hermann: TaBu. Tagebuch, 14. August 1966. In: SLA Nachlass Hermann Burger. A-6 Datiertes, Schachtel Nr. 62 (Ts., 2 S.). Ich danke Simon Zumsteg für den Hinweis auf diesen außerordentlich wichtigen Nachlass-Text.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Burger sich dem pessimistischen Modellnarrativ Albees in *Schilten* wieder an, wie wir sehen werden.[305] Adaptiert Burger anfänglich Albees enigmatische Allegorie auf Gott als Symbol, so verwendet er später das Modell zusehends ebenfalls in einem allegorischen Sinne.

Im Zentrum des Bühnenraums von Edward Albees *Tiny Alice* befindet sich ein Architekturmodell. Burger nennt dieses »doll's house«[306] durchgehend ein »Schlossmodell«,[307] obschon Albee es nirgends als ›castle‹ bezeichnet, denn das Gebäude trägt die Charakteristika eines Schlosses.[308] Die Nähe dieser Architektur zu Kafkas Schloss dürfte Burger nicht entgangen sein, zumal Albee wie Kafka die Frage nach dem unerreichbaren bzw. numinosen Göttlichen in einem architektonischen Bild zur Disposition stellt.[309] Das Schlossmodell entspricht den Räumen, in denen die Handlung des Stückes spielt, und enthält seinerseits wieder ein Modell, bildet also zumindest potentiell eine unendliche Verschachtelung. Laut Alice, der Besitzerin des Anwesens, wurde ihr Schloss nach dem Vorbild des Modells gebaut,[310] es ist also ein Entwurfsmodell, worauf Burger ausdrücklich hinweist;[311] Burgers eigene aus der Architektur geschöpfte Entwurfspoetik findet hier eine fiktionale Analogie.

Alice umgarnt einen jungen Priester namens Julian und sucht ihn unter dem Vorwand einer Kirchenschenkung für ihre Ziele zu gewinnen. Im Verlauf der Handlung wird klar, dass sie ihn einer ominösen Macht im Innern des Schlossmodells opfern will. Als Julian, da er vom Schloss fliehen will, angeschossen wird und im Sterben liegt, gewinnt das Modell ein Eigenleben. Es

---

305 Vgl. Kap. III 2.3.3.

306 Albee, Edward: Tiny Alice. A Play. London 1966. S. 23. Burger hat wohl nur Kenntnis vom englischen Original, er erwähnt den englischen Namen des Stückes. Die erste Übersetzung ist erst ein Jahr später greifbar, vgl. Albee, Edward: Winzige Alice. In: Ders.: Empfindliches Gleichgewicht. Winzige Alice. Zwei Dramen. Übersetzt v. Pinkas Braun. Frankfurt a.M./Hamburg 1967. S. 81–168.

307 Burger, SLA, Tagebuch, 14. August 1966, S. 2.

308 Vgl. Albee, Tiny Alice, S. 84. Es verfügt über einen Turm bzw. »a tower area« (ebd., S. 43) und eine integrierte »chapel« (ebd., S. 90).

309 Als satirische Steigerung dieser Interpretation von Kafkas Schloss, lässt Burger in seinem unveröffentlichten Theaterstück *Drama* ein Modell des literarischen Schlosses auf die Bühne fahren. Kafka soll es vor einem Literaturprofessor interpretieren, was ihm freilich nicht gelingen kann, vgl. Kap. III 2.2.5.

310 Vgl. Albee, Tiny Alice, S. 48.

311 Vgl. Burger, SLA, Tagebuch, 14. August 1966, S. 2. Der Begriff des Urmodells mag hier bereits an Laugiers ›Urhütte‹ anspielen, mit der sich Burger spätestens in *Schilten* befasst, vgl. Kap. III 2.3.1.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

ist von innen erleuchtet, das Licht wandert in seinen Räumen umher, ein Herzschlag tönt aus seinem Inneren und verstummt kurz nach Julians Tod. Burger macht sich weitgehend unabhängig vom Dramenplot den symbolischen Gehalt der räumlichen Anordnung zu eigen. Dabei ersetzt er die religiöse Bedeutung des Schlossmodells mit einer ästhetischen Idee. Meint er zu Beginn, das Schlossmodell sei »zum Teil ein Symbol der Kunst«, so gilt für den Umkehrschluss, dass jegliche Kunst ein Modell sei, die vorsichtige Relativierung nicht mehr:

> Ein Kunstwerk ist nie eine blosse Kopie des Lebens, sondern ein Modell des Ganzen. Ein Modell des Ganzen der Wirklichkeit entsteht dadurch, dass das gelebte Leben, das von unübersehbarer Vielfalt ist, sich im Innern des Künstlers wie in einem Brennpunkt zusammendrängt, seine Strahlen bündelt und sich erneut nach aussen wirft, in einem Bild, das sich der verhüllten Wirklichkeit gegenüber als ein Schlüssel, als ein ›Sesam öffne dich‹ erweist. [312]

Hier findet sich das prozessuale Schema, das Burger später auf seine Interpretation von Celans »maskengesichtige[m] Kragstein« anwenden wird, in apodiktischer Allgemeinheit vorgebildet. Kunst sei immer ein Modell der »Wirklichkeit«, die sich im Künstler »wie in einem Brennpunkt zusammendrängt« und dann als verdichtetes »Bild« der Wirklichkeit nach außen geworfen wird. Die Funktion des Kunstwerkes als ›Schlüssel der verhüllten Wirklichkeit‹ weist auch Parallelen zu Burgers späterer Interpretation von Goethes architektonisch inspirierter Ästhetik auf. So wie Goethe das Modell seiner künstlerischen Selbstverwirklichung in Palladios Rotonda gefunden habe, so glaubt er selbst eben jenes Modell mithilfe von Edward Albees Schlossmodell entdeckt zu haben.

Eben für eine Veräußerlichung und künstlerische Objektivierung von Subjektivität steht das Modell in *Tiny Alice* aber nicht. Es bleibt auch am Schluss für den Zuschauer wie für die dramatischen Figuren ein Geheimnis, an seiner Oberfläche kommt keine Innenwelt zum Ausdruck, und durch seine potentiell unendliche Verschachtelung rückt ein Inneres in unerreichbare Ferne. Mehr noch stellt die Verschachtelung überhaupt die Idee eines inneren Kerns, einer Identität von Alice oder Gott, und damit auch einen Goethe'schen Symbolbegriff in Frage. Soll das Symbol nach Goethe im Einfachen und

[312] Burger, SLA, Tagebuch, 14. August 1966, S. 2.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Anschaulichen das Unerforschliche fassen,[313] entgleitet Albees Modell gerade eine solche Vertretung; im Abgrund der unendlichen Verschachtelung verliert sich eine stabile Referenzbeziehung. Burger dagegen sieht in der Verschachtelung des Schlossmodells (noch) nicht die Gefahr eines Bedeutungs- oder Identitätsverlustes, sondern eine symbolische Möglichkeit der Selbstfindung:

> Durch das Modell im Modell ist ein Weg nach innen angedeutet, er endet beim Ich der potenzierten Reflexion. Man stelle sich eine Stadt vor, in der ein Dichter wohnt. Die Stadt ist das reale Schloss. Der Dichter gehört dem geistigen Leben dieser Stadt an, das heisst der Bibliothek. Er stellt sich das Ganze dieser Stadt vor, das Schlossmodell, samt dem geistigen Leben der Stadt, dem er angehört, die Bibliothek im Schlossmodell. Je modellhafter, desto tiefer und konzentrierter erfährt er sich, der Weg nach innen führt durch die Modelle, denn erst in der Reflexion gewinnt er ja einen Begriff von sich. Das Modell im Modell wäre der sich und die Stadt vorstellende Dichter in der Vorstellung des Dichters. Wenn die Bühne vom Licht des Schlosses erleuchtet wird, heisst das: vom Geist des Dichters. Die Herzschläge während seiner Agonie tönen nach aussen.[314]

Deuten in Albees *Tiny Alice* die Herzschläge die Anwesenheit einer höheren Macht an, so ersetzt Burger diese durch die Macht des Autors. Er ist der gottgleiche Bewohner des Modells, die ihn umgebende Wirklichkeit transformiert er zum erleuchtenden Licht seines Geistes. Der Schriftsteller ist der Bewohner seiner eigenen Kunst, die ihm Modell und Wirklichkeit zugleich ist. Dieser Gedanke findet sich auch in Burgers Hausarbeit über Max Frisch wieder, in der er das unerreichbare Ideal des Architekten als »Modell im Maßstab 1:1«[315] bezeichnet.

Burgers Ausführungen blenden damit vorerst noch die dekonstruktiven Aspekte eines Modells im Modell aus, lassen aber ansatzweise Zweifel an der erkenntnisfördernden Kraft des Modells erahnen. Während nämlich die Veräußerlichung des künstlerischen Blickes vom verschachtelten Modell abgebildet werden kann, verunmöglicht es die umgekehrte Wahrnehmungsrichtung, den Blick in ihr Inneres:

> Das Schlossmodell ist auch ein Modell der Wahrheit, sie weicht zurück, sobald man ihr durch die Fenster ins Innere sieht und schmilzt auf einen fiktiven Punkt

---

313 Vgl. Goethe, Johann Wolfgang von: Maximen und Reflexionen. In: Ders.: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Hg. v. Erich Trunz. Bd. 12. München 1981. S. 365–550; hier: S. 470, Nr. 749.

314 Burger, SLA, Tagebuch, 14. August 1966, S. 2.

315 Burger, SLA, Architekturschilderung […] am Beispiel von Max Frisch, S. 18.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

> zusammen. Die Wahrheit gibt es, man kann in ihr leben, aber sie lässt sich nicht herumtragen. Sobald einer aus dem Meer eine Handvoll Wasser davontragen will, kann er damit kaum einer Blume den Tag verlängern.[316]

Dass es »die Wahrheit« gibt, scheint in Burgers späterem Werk längst nicht mehr klar, ebenso wird die symbolische Funktion des Modells zweifelhaft. Skepsis macht sich bereits in seinem Romanfragment *Lokalbericht* (1970) breit. In ihm wird das im Tagebuch aufgeworfene Beispiel eines Schriftstellers, der eine Stadt zum Modell seiner Kunst transfomiert, zur komplexen Narration ausgebaut. Der »die Stadt vorstellende Dichter« und damit auch die Stadt selbst werden insbesondere zum Thema der zweiten Hälfte des Fragments: »Die Hauptfigur des zweiten Teils ist unsere kleine Stadt.«[317] Gegen Ende dieses Teils tritt die besagte »Hauptfigur«, die Stadt Aarau, als Architekturmodell in Erscheinung. Diese Klimax des Textes wird durch theoretische Überlegungen des fiktiven Autors und Erzählers Günther Frischknecht vorbereitet:

> Die Kunst, die sich zum Scheinen bekennt, zum Scheinen und Leuchten, ist das einzige Wirkliche auf der Welt der Scheinverleugnung. Illusion kommt von *illudere*, irreführen. Die Kunst führt nicht irre, sie führt zum Schein. Die Wirklichkeit dagegen gibt vor, zu ihr selbst zu führen, während sie bloß Modelle erzeugt. Die Kunst macht den Modellcharakter der Wirklichkeit zum Prinzip.[318]

Gleichsam als Veranschaulichung dieses ästhetischen Credos wohnt Frischknecht einer Zaubervorstellung in Aarau bei, während der eine Frau zersägt wird. Unter ihrer Bauchdecke kommt das Modell der Stadt Aarau zum Vorschein.[319] Das Modell unter der Bauchdecke symbolisiert ostentativ das Bemühen Frischknechts, seine Umgebung modellhaft als Illusion abzubilden, ist doch dieses Erlebnis selbst als doppelt Fingiertes markiert: Entstammt die Zauberszene eigentlich Frischknechts früherer Erzählung *Die Illusion,* die Frischknecht zur Illustration seiner Jugendprosa dem Roman als Binnenerzählung eingefügt hat,[320] so ist dessen Höhepunkt, der Fund des Mo-

316 Burger, SLA, Tagebuch, 14. August 1966, S. 2.
317 Burger, Hermann: Lokalbericht. Hg. aus dem Nachlass v. Simon Zumsteg. Zürich 2016. S. 123.
318 Ebd., S. 217.
319 Vgl. ebd., S. 220.
320 Vgl. ebd., S. 199–215.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

dells, einer späteren innerfiktionalen Überarbeitung der Binnenerzählung geschuldet.
In dieser Überarbeitung tritt das Modell als »Kind« von Frischknechts schriftstellerischem Geist in Erscheinung: »Und da liegt es, das Kind, dein Kind, liegt weich eingebettet in Plüsch, der natürlich die pflaumenmusbraune Farbe von Innereien hat, da schwimmt es im Fruchtwasser deiner Fantasie: das Modell der Stadt Aarau.«[321] Es »ist aus Lindenholz geschnitzt und trägt die Aufschrift: Günter Frischknecht, Modellbau«.[322] Etwas später konstatiert Frischknecht: »Hier, über dieses nächtliche Modell gebeugt, darfst du endlich das Wort gebrauchen: Wirklichkeit.«[323] Das Modell im Modell (denn auch die im Roman beschriebene Stadt ist ein solches) gibt seine »Wirklichkeit« auf entschlüsselbare Weise wieder. Ganz im Sinne des Tagebucheintrages eröffnet es ihm in einem Moment der Selbstreflexion die künstlerische Wahrheit über sich selbst. Diese hält jedoch bald der Kritik von außen nicht mehr stand. Frischknechts Darstellung der Wirklichkeit, sein fiktiver Roman und die darin eingelagerte Erzählung, versagt in den Augen des Kritikers Neidthammer, dem er den Text im dritten und letzten Teil vorlegt und der bereits im ersten Teil die warnenden Worte spricht, »dass man so, wie ich schreibe, heute nicht mehr schreiben könne, morgen vielleicht wieder und gestern auch noch, aber heute nicht mehr«.[324] Nach nur vier Seiten bricht das letzte Kapitel nach Neidthammers Vorschlag, den Roman aufzugeben, ab. Der Kritiker hat das Werk zurückgewiesen und damit die zweihundert Seiten des Romanfragmentes *Lokalbericht* für gescheitert erklärt.[325] Das Projekt des Erzählers, seine subjektive Wirklichkeit in ein modellhaftes Außen zu transformieren, erleidet Schiffbruch – nicht zuletzt, weil er den seiner Zeit angemessenen Stil, welchen Neidthammer gefordert hat, nicht gefunden hat. Der Titel des letzten Teils lautet denn auch: »Und der Stil hält sich weiterhin versteckt.«[326] Der Moment der künstlerischen (Selbst-)Erkenntnis lässt sich auf den Leser Neidthammer nicht übertragen, er bleibt ungerührt. Inwiefern es sich bei diesem Scheitern auch um ein Scheitern des Schreibprojektes Hermann Burgers – immerhin bleibt der Roman unvollendet – oder ›nur‹ um ein Spiel mit den Ebenen des Textes, seiner fiktiven Selbstbeschreibung

321 Ebd., S. 220.
322 Ebd.
323 Ebd., S. 222.
324 Ebd., S. 70.
325 Vgl. ebd., S. 224–228.
326 Ebd., S. 224.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

und der realen Schrift, handelt, bleibt unklar und muss auch nicht entschieden werden. In beiden Fällen nämlich ist die Entdeckung des Modells unter der Bauchdecke als Höhe- und Wendepunkt zu lesen, nachdem die modellhafte Selbstreflexion des Werkes und insbesondere sein Stil ironisch in Frage gestellt werden.

Eine geradezu zynische Steigerung wiederfährt diese Ironie im undatierten Theaterfragment *Drama*. In ihm fungiert das Kunstsymbol Architekturmodell nur mehr als unlesbare Architektur; die Selbstreflexion des Künstlers angesichts seiner ›eigenen potenzierten Wirklichkeit‹ ist schlicht unmöglich. Das Textfragment, das nur wenige Seiten umfasst, beginnt bereits mit einer Selbstkritik der personifizierten Sprache. »[D]ie Sprache« mit »Mephisto-Gesicht« betritt die Bühne und negiert sich selbst: »[N]ach den Worten der Kritiker komme ich in der Dichtung sozusagen zu mir selbst. Dass ich nicht lache. Die Sprache und ein Selbst!«[327] Nach dem Abgang der Sprache tritt ein »Professor für deutsche Literatur« auf, der den Namen Nievergelt trägt. Zusammen mit seinem Assistenten Möchtegern examiniert er »ein[en] Landvermesser«, den er mit Kafka anspricht.

> Er gibt ein Zeichen, zwei Assistenten schieben ein verhülltes Modell auf einem Boy herein. Auf abermaligen Wink enthüllt Möchtegern das Modell. Es ist das winterliche Schloss.
> Nievergelt: Ihr letzter Roman ist Fragment geblieben. Wir haben das anzudeuten versucht, das Modell hat eine Bruchseite. Frage: Was wollten Sie eigentlich mit diesem Schloss sagen? […]
> Kafka: Der Brief Klamms, ich habe einen Brief, Herr Sekretär, der bestätigt, dass meine Dienste in der Literaturgeschichte angenommen werden.[328]

Nievergelt sind unverkennbar die Züge von Emil Staiger eingeschrieben, bei dem Burger während seines Studiums einen Kurs über Kafka besucht hat. Staigers Kritik an Kafkas zusehends kanonischer Stellung in der zeitgenössischen Rezeption kommt in Burgers Vorlesungsnotizen zum Ausdruck:

---

[327] Burger, Hermann: Drama. In: SLA Nachlass Hermann Burger. U-A-3 Dramatik Film, Schachtel Nr. 41 (Ts., 5 S., Fragment). S. 1. Es ist zu beachten, wie Burger in seiner Poetik gerade das »zu sich selbst Kommen« der Sprache und Literatur allgemein betont, z.B. in seiner Frankfurter Poetik-Vorlesung: »Wer nun glaubt, der Autor habe […] wirklich die freie Wahl, unterschätzt die Eigengesetzlichkeit des Stoffes.« Burger, Die allmähliche Verfertigung der Idee beim Schreiben [1986]. Frankfurter Poetik-Vorlesung, S. 92.

[328] Burger, SLA, Drama, S. 4.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

»Kafkas Ruhm ist suspekt.«[329] Seine Texte, so suggeriert Staigers unerbittliche ›Examinierung‹ Kafkas, lassen auf einen unzuverlässigen und unverständlichen Autor schließen[330] – sein Stil entspricht gerade nicht der von Staiger geforderten Einheit von Inhalt und Form. Das Modell des Schlosses, an dem Kafka seinen Text im *Drama* erklären muss, besitzt eine analoge Funktion zum Stadtmodell im *Lokalbericht,* wendet diese aber unmittelbar gegen den Autor. Das Schlossmodell im *Drama* soll eine fiktionale Welt objektiv anschaulich machen und damit die Reflexion über diese Welt ermöglichen. Doch Kafka schweigt zu seinem Werk und bleibt stattdessen, als er den »Brief Klamms« vorweisen will, gänzlich in der subjektiven Eigenlogik seiner Romanwelt gefangen. Bleibt man in Burgers Sinnbild des ›leuchtenden Modells‹, so dringt kein erhellendes Licht aus diesem Architekturmodell. In semiotischer Hinsicht versagt die symbolische Zeichenfunktion des Modells, es vermag nicht das Komplexe durch das Einfache auszudrücken, da es nur auf seine eigene Unerklärlichkeit zurückverweist. Das Schlossmodell lässt damit die vermeintlich einfache und anschauliche Manifestation von Kafkas Roman, die der Literaturwissenschaftler Nievergelt zur Disposition stellt, fragwürdig erscheinen.
Das Modell als Symbol soll den Gegensatz zwischen dem Fetischmodell (eine magische Projektion subjektiver Wünsche) und dem Entwurfsmodell (eine kreative Manifestation objektiver Ideen) auflösen, indem es beide Aspekte zusammenbringt. Es sei Illusion und ›verdichtete‹ Wirklichkeit zugleich, zumal dem Dichter Kunst gerade da gelinge, wo sie seine subjektive Wirklichkeit objektiv nachvollziehbar macht. Mit Staiger gesprochen, findet im Modell ein subjektiver Inhalt seine objektive Form, er bildet die Einheit formal

---

329 Burger, Hermann: [O.T. Notizen zu Kafka, WS 65]. In: SLA Nachlass Hermann Burger. C-10–1 Vorlesungs- und Seminarnotizen Emil Staiger I, Schachtel Nr. 173 (Hs., 13 Bl.). Bl. 5, Rückseite.

330 Vgl. Staiger, Emil: Österreichische Erzähler des 20. Jhs [sic]. Winter-Semester 1965/66. In: SLA Nachlass Hermann Burger. C-10–1 Vorlesungs- und Seminarnotizen Emil Staiger I, Schachtel Nr. 173 (Ts., Skript, 68 S.). S. 45. Hier führt Staiger seine Skepsis gegenüber Kafkas Ruhm aus: »Hinter seinem Ruhm muss man aber ein Fragezeichen machen. Dies nicht etwa, weil er unverdient, oder in diesem Ausmass nicht verdient wäre, sondern einzig, weil er von falschen Voraussetzungen ausgeht. Denn der Ruhm besagt noch nicht viel, wenn man weiss, dass der Text nicht immer zuverlässig ist und niemand so aufmerksam liest, wie es der Geistliche im Dom von JK verlangt. Kafkas Ruhm ist suspekt«. Was die »falschen Voraussetzungen« sind, die zu Kafkas Ruhm geführt haben, lässt Staiger in seinem Skript offen. Burger mag, bei aller Vorsicht von Staigers Kritik, diese nicht nur auf Kafkas Ruhm, sondern auch auf den Autor bezogen haben, dessen Texte laut Staiger »nicht immer zuverlässig« seien.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

nachvollziehbarer Äußerlichkeit und inhaltlicher Innerlichkeit. Damit wird die Grenze zwischen Phantasie und Realismus, Illusion und Wirklichkeit durchlässig; Wirklichkeit sei, so Burger, *per se* eine Illusion, Kunst aber die als Illusion enttarnte Wirklichkeit. Im *Lokalbericht* und im *Drama* wird die Entgrenzung des Wirklichkeitsbegriffes zum Problem. Dem Dichter misslingt die stilistisch ›einleuchtende‹ Mitteilung *seiner* Wirklichkeit, das Modell erfüllt seinen Zweck nicht. Es steht nun vielmehr für eine verschlossene, numinose Welt, die in *Tnny Alice* durch das unendlich verschachtelte Schlossmodell angedeutet wird.

Modelle in Hermann Burgers Werk sind also nicht, was sie auf den ersten Blick zu sein scheinen. Weder als kindliches Spielzeug noch als rationales Entwurfsmodell und schon gar nicht als Symbol einer gelungenen stilistischen Einheit ist ihr hintergründiges Potenzial ausgeschöpft. Deshalb darf die Bedeutung des Architekturmodells keinesfalls aus Burgers poetologischen Paratexten alleine hergeleitet werden, die den Modellbegriff als Dispositiv stilistischer und entwurfstechnischer Lösungsstrategien darstellen. Innerfiktional versagen die Modelle in dieser Funktion und werden zum Ausdruck und nicht zur Antwort auf die Herausforderungen der schwierigen Stilsuche in der nachmodernen Situation.

Dies macht die Idee modellhafter Architekturen zum Verhandlungsort der Darstellungs- und Lebensprobleme literarischer Figuren. Auch dort, wo keine Miniaturmodelle vorliegen, lassen sich zentrale Architekturdarstellungen nämlich als modellhaft beschreiben. Anhand der folgenden Analyse von *Schilten* soll die gegenseitige Bedingtheit dreier architektonischer Denkfiguren aufgezeigt werden, die im vorliegenden Exkurs lediglich lose ineinander überführten, da sie in Burgers Stilbegriff einen gemeinsamen Nenner haben: Modell, Maske und Eklektizismus.

2.3 Schildknechts architektonische Masken

Die Architektur-»Beschreibungen« in *Schilten,* gleichsam Beschreibungen der Figur und der Narration, erweisen sich als ein Reigen von modellhaften Masken, die in einem engen Zusammenhang mit literarischen Vorbildern stehen. Die eklektisch-historische Denkfigur, die sich Burger in seinem vorangehenden Frühwerk erarbeitet hat, ist nun auch der präferierte Darstellungsmodus des fiktiven Schriftstellers Armin Schildknecht: Architekturgeschichte reflektiert dessen Umgang mit der Literaturgeschichte; ihre eklektische Kom-

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

bination wird als architektonisches Maskenspiel modellhafter Architektur erkennbar. Die Maske ist damit nicht nur ein Charakteristikum der Fassade. Auch im vermeintlichen Innern der Architektur eröffnen sich, getreu dem Modell im Modell, nur neue historische Masken. Im nächsten KAPITEL, III 2.3.1, wird dieser Konvergenz von Maske und Modell nochmals anhand der Schulhausfassade nachgegangen. Eine vergleichende Analyse aller Architekturen des Romans rekonsturiert, wie deren Darstellung sich mit der historischen Position des ›eigenen‹ Lehrgebäudes auseinandersetzt. Im zweiten KAPITEL, III 2.3.2, wird auf die architektonische Funktion des Friedhofs fokussiert, der zugleich Gegenpol und Komplement des Schulhauses ist. Das Dahinter der Grabstein-Maske entzieht sich Schildknecht konstant, auch der tote Körper ist nicht lesbar, seine äußeren Hüllen verweisen auf das im Innen lauernde Nichts. In Schildknechts Verhalten zum Friedhof spiegelt sich zugleich die Auseinandersetzung des nachmodernen Künstlers zum kanonischen ›Friedhof der Moderne‹. Das letzte KAPITEL, III 2.3.3, präzisiert die bisherigen Beobachtungen anhand des Architekturmodells von Schildknechts Schulhaus.

2.3.1 Stilpluralismus der Masken

Nach dem erfolgten Exkurs über Hermann Burgers Bildung lässt sich die Schulhausfassade auch auf kunst- und literaturgeschichtliche Kontexte hin befragen. Die mit ihr vorliegende Vermischung von »Profan- und Sakralbau« findet sich laut Burgers erster kunsthistorischer Arbeit bereits in Goethes Beschreibung von Palladios Rotonda. Dafür verwendet Burger 1970 beinahe dieselbe Wendung wie 1976, Goethes Rotonda-Darstellung konstatiere eine »Mischung von Sakral- und Palastarchitektur«.[331] Das Schulhaus von Schilten erscheint in diesem architekturtheoretischen und -historischen Licht als ironisch verkleinerte Rotonda, an der freilich die vielgerühmte Harmonie der Proportionen fehlt. Zwar besteht eine formale Nähe zwischen dem Renaissance-Stilpluralismus, den Goethe klassizistisch adaptiert, und Schildknechts Darstellung des Stilpluralismus seines Schulhauses. Doch offenbart diese Nähe zugleich eine fundamentale Differenz; während Goethe laut Burger angesichts der Rotonda zum klassischen, d.h. einheitlichen Stil gelange, spiegelt sich Schildknechts literarisches Stilprogramm gerade in der

[331] Burger, SLA, Architekturbeschreibung […] bei bei Goethe, Eichendorff, Moerike und Kafka, S. 6.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Unvereinbarkeit der architektonischen Formensprachen, die am historistischen Eklektizismus als »Stilchaos« kritisiert wurde.
Goethes *Italienische Reise* ist nicht der einzige literarische Intertext, der den eklektischen Charakter der Fassadenbeschreibung auf historischer Ebene verorten lässt. Auch über Kafkas Schloss schreibt Burger in seiner Kunstgeschichtsarbeit: »Das Schloss hat sakrale, fürstliche, profane und auch sehr ärmliche Aspekte.«[332] Ein Blick auf die Textgenese von *Schilten* zeigt, dass die Beschreibung von Schildknechts »Klausnerschlößchen« ursprünglich der formalen Struktur von Kafkas Schloss-Darstellung gehorcht.[333] Laut einer »Notiz« zu *Schilten* von 1973 sollte die Schulhausbeschreibung folgendermaßen beginnen:

> Eigentlich sind es nur die armseligen Gehöfte, die dem Schulhaus einen schlossartigen Charakter verleihen. Je näher man kommt, desto abgenutzter sieht das Gebäude aus, als hätten die Schüler nicht nur die Bänke, sondern auch die Fassaden abgewetzt – als hätten es die Schüler nicht nur von innen, sondern auch von aussen abgewetzt […].[334]

Kafkas erste Beschreibung des Schlosses zitiert Burger bereits 1970 in seiner Untersuchung von Kafkas Architektur:[335]

> Die Augen auf das Schloß gerichtet, gieng [sic] K. weiter, nichts sonst kümmerte ihn. Aber im Näherkommen enttäuschte ihn das Schloß, es war doch nur ein recht elendes Städtchen, aus Dorfhäusern zusammengetragen, ausgezeichnet nur dadurch, daß vielleicht alles aus Stein gebaut war, aber der Anstrich war längst abgefallen, und der Stein schien abzubröckeln.[336]

In seiner früheren Version spricht Burger noch von einem »schlossartigen Charakter«, der in der Endfassung vom Diminutiv »Klausnerschlößchen« abgelöst wird. Mit dem Schloss Kafkas teilt das Schulhaus die Schäbigkeit einer abgeblätterten Fassade, die erst im »Näherkommen« (Kafka) bzw.

---

332 Ebd., S. 27.
333 Allgemeine Parallelen von *Schilten* zum Werk Kafkas sind mannigfach. Steinert verweist etwa auf die Ähnlichkeit des Schulberichts mit Kafkas *Bericht an eine Akademie,* vgl. Steinert, Das Schreiben über den Tod, S. 149.
334 Burger, Hermann: Notizen zum Romanverlauf. In: SLA Nachlass Hermann Burger. A-1–d Schilten, Schachtel Nr. 9 (Ts., 7 S., datiert: »Nov. 73«). S. 5.
335 Vgl. Burger, SLA, Architekturbeschreibung […] bei Goethe, Eichendorff, Moerike und Kafka, S. 27.
336 Kafka, Franz: Das Schloß (1926). Hg. v. Malcolm Pasley. Schriften Tagebücher Briefe. Kritische Ausgabe. Hg. v. Jürgen Born. Frankfurt a.M. 1982. S. 17.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

»[j]e näher man kommt« (Burger) gewahr wird – eine Bewegung, die auch in der Endfassung die Beschreibung des Schulhauses einleitet. Mit Kafkas Schloss gemein hat es auch dort noch einen Turm bzw. ein »Glockentürmchen« (Sch 6). Es erinnert Burger in seiner Hausarbeit an »den Turm am Neckar in Tübingen, in dem der wahnsinnige Hölderlin bis zu seinem Tod gehaust hat.«[337] Unter dem Glockentürmchen in *Schilten* haust bekanntlich Schildknecht, den sein Wahnsinn in den Tod treibt.[338]

So eröffnet der Vergleich der Fassadendarstellung mit Burgers eigenen Interpretationen einen Reigen von Intertexten, der Goethe, Kafka und Hölderlin umfasst, ein Autorenreigen, der an den Text *Schwierigkeiten im Benennen* erinnert. Nimmt man Schildknechts Erzählerstimme als Rollenprosa und damit als Figurenrede ernst, so handelt es sich bei diesen intertextuellen Verweisen um eine Darstellungsstrategie des Lehrers Schildknecht. Seinem Gebäude ›zieht‹ er kurzzeitig die Masken literarischer Intertexte ›über‹ und markiert im Wechsel der Masken sowohl Nähe als auch Differenz zu diesen Texten. Die eigentliche Identität *hinter* der Maske wird mit jeder neuen Referenz fraglicher. Ein eklektisches Maskenspiel ist deshalb nicht nur das beschriebene Äußere seines Schulhauses, sondern auch die Auswahl der literaturhistorischen Referenzarchitekturen, die dabei zum Einsatz kommen. Der Scholarch-Eremit-Schlossherr reagiert auf seine ganz persönliche ›eklektische Situation‹, der er sich als Bewohner eines ›Mehrzweckhauses‹ ausgesetzt sieht, das widersprüchliche Wohn-, Lehr- und Begräbnisfunktionen erfüllen muss. Dies gehorcht auf frappierende Weise der stilästhetischen Denkfigur Burgers, die architekturtheoretische Einheit von Baufunktion und Formgebung mit der literaturwissenschaftlichen Einheit von Inhalt und Form kurzzuschließen. Die unterschiedlichen Funktionen des Gebäudes, die sich in ihrer eklektischen Bauform spiegeln, sind zugleich Inhalt von Schildknechts Schulbericht; stilpluralistisch muss auch dessen Rückgriff auf literarische Formen sein.

Die Darstellung des Weges durch das Schilttal zum Schulhaus, der im Exkurs des elften Quartheftes nachgeliefert wird, erweist sich als kunstgeschichtliche Studienfahrt. Diese Fahrt gilt es genauer zu betrachten, bildet die Datierung ihrer wichtigsten Schaustücke doch eine Reihe, die beim Schulhaus als

---

337 Burger, SLA, Architekturbeschreibung […] bei Goethe, Eichendorff, Moerike und Kafka, S. 28.

338 Der im Nachwort des Schulinspektors konstruierte Rahmen (vgl. Sch 298–301) beschreibt Schildknechts Tod als Fiktion des Lehrers. Peter Stirner alias Armin Schildknecht stirbt also nur in der von ihm selbst verfassten Binnenerzählung.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

dem letzten Gebäude im Tal endet. Sein architekturhistorisches Wissen setzt Schildknecht in dieser Reihung so ein, dass das Schulhaus auch architekturtypologisch als eklektischer Bau erneut im Sinne der eklektischen Epoche, des Historismus, erkenntlich wird.

> Schlossheim. Zur Rechten die Schiltsäge mit den gestapelten Rundhölzern, dem Bretterlager, der Blockware und den Schwarthölzern, zur Linken in der Dorfmitte der Strohhof, das ehemalige Kornhaus, siebzehntes Jahrhundert, ein spätgotischer, durch massive Eckpfeiler verankerter, archenförmiger Bau unter steilem Satteldach mit Gerschilden. Vis-à-vis die alte Schlossmühle. […] Schloß Truntz thront als wuchtiger kubischer Klotz auf einer vorspringenden Hügelkuppe […]. Es unterscheidet sich nur durch seine titanische Stattlichkeit von einem barocken bernischen Landhaus, die durch den vorspringenden Mittelrisalit kaum gemildert wird. […] In Mooskirch gilt es […] eines der letzten aargauischen Strohhausdächer zu bewundern sowie die schmucke Kapelle mit dem achteckigen Dachreiter und dem kantigen Spitzhelm. […] Allerdings steht das alte klassizistische Pfarrhaus unten am Bach seit Jahren leer. (Sch 196f.)

Angesichts der Wichtigkeit architektonischer Konstruktionen ist es nicht unerheblich, dass die Talfahrt mit der Beschreibung eines Sägewerkes und seiner Produkte beginnt. Die verschiedenen Hölzer sind gleichsam das Rohmaterial der im Folgenden beschriebenen Gebäude und bilden damit eine einleitende Auslegordnung. In der Beschreibung des Kornhauses ist das Holz nun zu einem »spätgotischen« Gebäude zusammengesetzt. Damit beginnt die chronologische Reihung der Hauptsehenswürdigkeiten. Schloss Truntz ist eine »barocke[ ]« Architektur, wenig erstaunlich bezieht sich die nächste stilgeschichtliche Datierung auf ein »klassizistische[s] Pfarrhaus«. Das letzte Gebäude, dessen Alter wir erfahren, liegt im nächsten und damit ebenfalls letzten Ort Schmitten: »Am Straßenrand steht noch die alte Schule, ein Häuschen wie zu Gotthelfs Zeiten, erbaut neunzehnhundertzwo, wie deutlich zu lesen ist.« (Sch 198) Der eklatante Unterschied zwischen »Gotthelfs Zeiten« und dem tatsächlichen Baudatum kommentiert Schildknecht nicht, er lässt sich aber durch die verbreitete historistische Bauweise des Jahrhundertbeginns erklären. Der Historismus als letzte Etappe nach Spätgotik, Barock und Klassizismus weist damit bereits auf das Problem des Schiltener Schulhauses voraus, das nicht einmal mehr ›wie zu Gotthelfs Zeiten‹ in einem ländlichen Stil gebaut ist, sondern ländliche und städtische, aristokratische und bescheidene Formsprachen miteinander vermischt. Hinter dem Schulhaus kommt bis zur Grenze des Tals nichts mehr. Zur Moderne geht es nicht weiter, hinter der Grenze imaginiert der Lehrer keine weitere architektonische Epoche,

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

sondern die Schwefelhütte des Friedhof-Faktotums Wigger, der Fluchtpunkt seines letzten Aufbruchs vom Schulhaus. Nur dort lasse es sich noch leben. Dabei konvergieren die Ideen einer primitiven Lebensweise, Bauweise und Sprechweise; Wiggers unverständliches ›Rotwelsch‹ sei, so Schildknecht auf dem Weg zur Hütte, die einzige Sprache, in welcher er den Schulbericht hätte schreiben sollen (vgl. Sch 335).

Auf dem vermeintlichen Weg zu Wiggers Hütte geht Schildknecht durch den kürzlich kahlgeschlagenen Wald. Begann die Fahrt durch das Schilttal mit einer Holzsäge, so schließt sich das Tal mit dem Bild geschlagenen Holzes. Damit ist ein Schritt noch vor die Bearbeitung des architektonischen Rohmaterials markiert. Schildknecht wirft zugleich einen Blick zurück in die historische Vorgeschichte der Architektur. Die von den Holzfällern liegengelassenen Gegenstände erscheinen ihm nämlich zusehends als prähistorische Artefakte: »Und da und dort lehnt noch, in der Waldfinsternis schwach erkennbar, ein steinzeitliches Holzfällerwerkzeug an der Blochwand: eine Krempe, ein Gertel, eine Fällaxt. Aber auch prähistorische Faustkeile, Knochenharpunen und Rentierschädel.« (Sch 357f.) Während ihre Bezeichnung als »steinzeitlich[ ]« für die ersten drei Werkzeuge metaphorisch gemeint sein mag, da sie auch heute noch Verwendung finden, imaginiert Schildknecht mit seiner weiteren Beschreibung zusehends archäologische Funde, zuerst »aus dem Paläolithikum« (Altsteinzeit), er sieht »Megalithgräber, Steinkistengräber« (Sch 358). Die Schwefelhütte wird ebenfalls zu einem urzeitlichen Artefakt, auf das sich Schildknecht zubewegt, während er durch die Zeit zurückschreitet.

Architekturgeschichtlich muss die Schwefelhütte darum als imaginierter Fluchtpunkt zu einem ursprünglichen Primitivismus beschrieben werden, nämlich als Urhütte, die als Urmodell jeglichen Bauens von der Antike bis heute Architekturtheoretiker und -historiker beschäftigt. Während die Urhütte für Vitruv eines von mehreren Konzepten darstellt, dem Schutzbedürfnis der ersten Menschen genüge zu tun,[339] erhielt es durch Marc-Antoine Laugier im 18. Jahrhundert eine kulturgeschichtlich normative Bedeutung. Sie ist das Ideal einer naturwüchsigen Architektur, die im paradiesischen Zustand von den ersten Menschen und darum im Einklang mit der Natur gebaut wur-

[339] Neben der Urhütte erwähnt Vitruv das Graben von Höhlen und den Bau von nestähnlichen Gebilden in Bäumen, vgl. Vitruv: De architectura libri decem. Zehn Bücher über Architektur (um 30 v. Chr.). Hg. und übersetzt v. Dr. Franz Reber nach der Ausgabe Berlin 1908. Wiesbaden 2004. S. 51f.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

de.[340] In Hermann Burgers Nachlass liegt ein Feuilleton-Artikel der *NZZ* vor, der wohl eine seiner Quellen zur architekturgeschichtlichen Bedeutung der Urhütte darstellt (zweifellos wird sie ihm aber auch im Unterricht Reinles, Germanns und womöglich schon Hoeslis begegnet sein). Autor des Artikels ist kein Geringerer als Adolf Max Vogt, der für Thomas Bernhards Verständnis der Architektur zentral ist. Vogt befasst sich hier primär mit Étienne-Louis Boullées Idee einer Natur-Kirche, die auf Laugiers Idee der Natur-Hütte basiert.[341] Laugier sei »nichts anderes als der Jean-Jaques Rousseau unter den Architekten«, zumal sie derselben Generation angehört haben.[342] Er förderte mit seiner Präferenz für die antike Säule als dem ›versteinerten‹ Baumstamm der Urhütte maßgeblich den Klassizismus seiner Zeit.

In *Über deutsche Baukunst* lehnt Goethe dieses Konzept eines Urmodells ab, das sich in der Geschichte nur noch zu entfalten braucht.[343] Das mag *prima vista* in seiner Lobpreisung der Gotik als vermeintlich genuin deutscher Architektur begründet sein, die er dem französischen Klassizismus entgegenhält. Hinter diesem Ressentiment verbirgt sich jedoch auch ein ästhetisches Prinzip: Die Urhütte ist ein Sinnbild für ein präfiguriertes ästhetisches Ideal, das keine innere Entwicklung, sondern nur Entfaltung kennt, dem ästhetischen Organismusdenken Goethes zuwider.[344]

Erneut mag es sich also auch als Referenz an Goethes Architekturtheorie und Ästhetik lesen, wenn sich die Urhütte in *Schilten* als Phantasma herausstellt: Der Rückgang in das Primitive und Einfache, die Regression zum Naturzustand Wiggers, erweist sich als illusorische Hoffnung Schildknechts. Nur ist diese Goethe-Referenz keineswegs affirmativ. Dessen Klassizismus als neu schöpfender Rückgriff auf die Vergangenheit ist für Schildknecht ebenso aussichtslos wie die Rückkehr in die primitive Vorvergangenheit. Die ironische Parallele zwischen dem Schiltener Schulhaus und Palladios Rotonda macht schon zu Beginn des Romans klar, dass seine eklektische Situation auch zu

---

340 Vgl. Feldtkeller, <Architektur>, S. 296.

341 Vgl. Vogt, Adolf Max: Sakralbau und Kugelidee. Boullées Entwurf zu einer Bischofskirche. In: NZZ 23.2.1969. S. 51–52.

342 Ebd., S. 51.

343 Vgl. Goethe, Johann Wolfgang von: Von deutscher Baukunst (1772). In: Ders.: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Bd. 12. Hg. v. Erich Trunz. München 1981. S. 7–15; hier: S. 9. Vgl. dazu auch Büchsenschuß, Jan: Goethe und die Architekturthoerie. Hamburg 2010. S. 28.

344 Vgl. Valk, Thorsten: Der junge Goethe: Epoche – Werk – Wirkung. München 2012. S. 220–224.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

klassizistischen Konzepten nicht zurückkehren kann. Die Schulhausfassade bildet keine harmonische Neukombination unterschiedlicher Elemente, sondern deren tragikomische Vermengung, einen Stil ohne Einheit.
Eine weitere Rückkehrbewegung zu einem architekturästhetischen Ideal scheitert, noch bevor Schildknecht als *ultima ratio* zur Urhütte fliehen will. Auch das barocke Schloss Truntz kann seine Hoffnung, dem Schulhaus mit einem Gegenmodell beizukommen, nicht erfüllen. Dessen barocker Stil lässt sich nicht auf das existierende Vorbild Schlossrued unterhalb von Schiltwald zurückführen, handelt es sich dabei doch um ein frühklassizistisches Schloss.[345] Ein solches würde nicht nur der architekturhistorischen Reihung auf der Fahrt zum Schulhaus zuwiderlaufen, die barocke Stilsprache gewinnt auch in der Eigenlogik der Schlossdarstellung eine tragende Bedeutung.
Truntz sollte »kraft seiner Architektur« die Inspektorenkonferenz entscheiden (Sch 325). Schildknecht beschreibt ausführlich das Innen und Außen des »gigantische[n] Barockbrocken[s], der Schlossheim und das ganze Tal zu ewiger Knechtschaft verdonnert« (Sch 320). Wie bereits dem »Klausnerschlösschen« nähert sich der Erzähler aus der Entfernung an, doch im Gegensatz zur Kafka-Analogie der abgeblätterten Schulhausfassade ist diese »kalkweiss« (Sch 320) und spricht auf jede Seite hin eine adäquate und formal einheitliche Sprache. Die Südseite ist eine »reine Wirtschaftsfassade«, verbergen sich dahinter doch »Besenkammer, Ungemächer, Gesindestuben« (Sch 320). Die »kontemplative Westfassade« ist ihrem Ausblick auf einen »herzförmigen Waldausschnitt« angepasst (Sch 320). Zusammengefasst würden alle vier Fassaden ein stilistisches Votum für die korrekte Selbstdarstellung des Lehrers geben: »Truntz ist mit allen vier Ansichten, der südlichen Wirtschaftsfront, dem Hainprospekt, der Schluchtseite und der kontemplativen Westfassade, meiner Ansicht: In dubio pro reo.« (Sch 323) Im Innern spricht der grandiose Schrecken der Architektur mit ihrem »barocken Unendlichkeitspathos« für Schildknecht. Die Proportionen der Säle betonen entweder die Höhe oder die Tiefe des Raumes, »zwei totalitäre[ ] Raumansprüchen« (Sch 325), die Schildknechts eigenem Anspruch auf totale Rehabilitierung und Entschuldigung durch die Inspektorenkonferenz Ausdruck verleihen.

---

345 Vgl. Online-Datenbank der kantonalen Denkmalpflege Aargau: Schloss Rued. In: https://www.ag.ch/denkmalpflege/suche/detail.aspx?id=26034; Stand: 20.1.2016. Eine ausführliche (Bau-)Geschichte und Beschreibung des Schlosses findet sich bei Stettler, Michael: Die Kunstdenkmäler des Kantons Aargau. Bd. 1: Die Bezirke Aarau, Kulm, Zofingen. Basel 1948. S. 216–219.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Schildknechts Lob kann in seiner stilistischen Mimesis der Architektur als überschwänglich-barock bezeichnet werden. Seine pathetische Überschwänglichkeit entspricht dem »barocke[n] Unendlichkeitspathos« des Beschriebenen. Die phantastische Detailversessenheit, mit der er sich selbst von seinem Vorhaben einer Truntz'schen Inspektorenkonferenz zu überzeugen sucht, will nur allzu offensichtlich das eigentliche Problem unter einer barocken Ornamentik verdecken. Damit gehorcht er einer Spielart des Stilprinzips, welches sein Dozent Georg Germann 1969 als »Evokation« beschreibt;[346] politische Macht soll mithilfe einer anachronistischen Formsprache repräsentiert, legitimiert oder auch nur vorgespiegelt werden. Schildknechts Fall muss sich auf Letzteres beschränken, er hat nämlich keinerlei Verfügungsgewalt über das Gebäude, seine einzige Macht besteht in seiner Beschreibungskunst. Der im barocken Prunk ausgedrückte politische Absolutismus steht im grellen Kontrast zur Machtlosigkeit des Lehrers; auch dieser architektonische Stil – als Raumform und Schreibform – verschließt sich Schildknechts Anliegen, seiner Narration und seinen Darstellungsproblemen. Die Parallele zu Burgers Interpretation von Mörikes Beschreibung gotischer Klosterarchitektur, die er als Ausdruck von Mörikes Darstellungsproblem des Nachgeborenen versteht, ist augenfällig.

Truntz ist aber noch mehr als eine doppelte barocke Illusion der Beschreibung und des Beschriebenen. Sein Name verweist erneut auf eine akademische Verschränkung von Literatur und Architektur: Der Literaturwissenschaftler Erich Trunz hat sämtliche Werke Goethes herausgegeben und kommentiert sowie einschlägig zur barocken Literatur geforscht.[347] Mit dieser Doppelkompetenz bezüglich Klassik und Barock ist ein für *Schilten* zentrales Spannungsfeld abgesteckt, wendet sich doch Hermann Burgers Poetik des Modells hier von einem klassizistischen Symbol- zu einem barocken Allegoriebegriff. Überdies hat sich Erich Trunz um das Verständnis der Architekturdarstellungen Goethes verdient gemacht, wie etwa aus seinen Kommentaren zu *Faust II* ersichtlich wird.[348] Die durch den Namen Trunz evozierte Deutungsmacht

---

346 Germann, Stilpluralismus und Denkmalpflege, S. 52. Vgl. Kap. III 2.2.3.

347 Vgl. z.B. Trunz, Erich: Deutsche Literatur zwischen Späthumanismus und Barock. München 1995.

348 Vgl. Trunz, Erich: Anmerkungen zu: Faust. Der Tragödie zweiter Teil. In: Johann Wolfgang von Goethe: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Bd. 3. Hg. v. Erich Trunz. München 1981. S. 537–640; hier: S. 574. Auch weitere Kommentare von Trunz betreffen die Architektur im Werk Goethes, z.B. in seinen *Wahlverwandtschaften,* vgl. ders.: Anmerkungen zu: Die Wahlverwandtschaften. In: Johann Wolfgang von Goethe: Werke. Hamburger

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

kann sich Schildknecht, bemüht um seine eigene literarische Darstellungsweise von Architektur, nicht zu eigen machen.
Die einfache Urhütte und das totalitäre Schloss bieten keine Lösungen für Schildknechts Problem, stattdessen gelangt er auf seiner Flucht unwillentlich zu einem Gebäude, das sowohl Eigenschaften eines Schlosses als auch eines primitiven Gebäudes in sich vereint: »ein mächtiges Hospiz mit meterdicken Mauern, wie ich an den tiefen fast engadinischen Fensternischen erkenne, eine Garküchen-Festung, wie sie gar nicht in diese Gegend passt, mit diagonal gestreiften, schlossähnlichen, weiß-rot lackierten Fensterläden« (Sch 361). Der erste Eindruck des Innern, »eine niedrige Gaststube« (Sch 361), entspricht dem Äußern. Als sich Schildknecht durch Essbänke voller schlemmender Gäste gekämpft hat, kommt er in den eigentlichen Festsaal mit einer maskierten Fasnachtsgesellschaft. Hier löst sich die architektonische Stil-Einheit wieder auf: »Der Saal mit den schlanken, ölpapierbeklebten Rundbogenfenstern passt so wenig zur übrigen Architektur des Gasthofs wie die kreisenden Masken zu den Schlemmbrüdern an den Holztischen.« (Sch 363) Die schlanken »Rundbogenfenster« haben tatsächlich wenig gemein mit den von außen bemerkten, tief eingelassenen »Fensternischen«, verweisen hingegen auf die Rundbogenfenster der Schulturnhalle von Schilten. Schildknecht ist dem Stilpluralismus nicht entkommen, in Form der Maskengesellschaft hat sich sein erschreckendes Antlitz gar zur »Hölle«, so der Name des Gasthauses, potenziert.
Der Lehrer begegnet nicht alleine dem Ewiggleichen, dem er zu entfliehen hoffte, es tritt ihm als Maskenreigen in einer neuen, universellen Form entgegen. Der Gasthof könnte interpretiert werden als Reminiszenz an den Landgasthof von Burgers Großeltern, auf dem der Autor zeitweise als Kind gelebt hat.[349] Der Text muss aber nicht als Hinweis auf die tatsächlichen ›Voräl tern‹ des Autors gelesen werden, um zu offenbaren, dass es sich beim Gasthof um einen Hort von Vorgängern handelt, die als Wiedergänger zum Leben erweckt wurden. Viele der Masken erkennt Schildknecht als literarische Figuren, während er sich durch ihre Masse in das ersehnte Versteck unter der Bühne des Saals flüchtet. »Till Eulenspiegel mit einer Schellen-

---

Ausgabe in 14 Bänden. Bd. 6. Hg. v. Erich Trunz. München 1981. S. 672–730; hier: S. 706f.

349 Vgl. Großpietsch, Zwischen Arena und Totenacker, S. 11. Diverse Anspielungen auf Burgers reale Großeltern und ihren Gasthof Waldegg finden sich autofiktional verschlüsselt in seinem letzten Roman *Brenner*.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

kappe«, »der Dornröschenprinz« (Sch 363), ein »Frankenstein-Monster«, der »Käfer Gregor Samsa«, der »Riese Goliath« (Sch 364). Die meisten namenlosen Masken lassen sich als literarische interpretieren, so erinnern etwa die »Teetassen-Lady« und »ein greiser Herzkönig […] wie aus der Jasskarte gestiegen« beide an Alice im Wunderland. Der aufschnellende »Springteufel« und die »Gummispinne«, die in »den Ausschnitt« einer Dame wandert, verballhornen Jeremias Gotthelfs *Schwarze Spinne*. In diesen wilden Zitatenreigen reiht sich unweigerlich auch Schildknecht ein, als er sich durch ihn hindurchzukämpfen sucht. Er trägt sein eigenes versteinertes Gesicht als literarische Maske: »Armin Schildknecht braucht keine Nase, keine Brille mit irisierenden Kulleraugen: er trägt ja seine Totenmaske.« (Sch 361)
Der Maskenball ist nicht nur, wie bereits in der Forschungsliteratur bemerkt wurde,[350] eine Referenz für die Walpurgisnacht in Goethes *Faust* oder auf das Traumland in Hesses *Steppenwolf*. Angespielt wird auf verschiedene Figuren der Literatur, die letztlich in ihrer Masse für die Weltliteratur als Ganzes stehen. In der letzten maskenhaften Architektur, die Schildknecht begegnet, imaginiert er einen Kampf, den er selber als literarische Figur in einer eklektischen Situation gegen die Literaturgeschichte auszufechten hat. Je weiter sich Schildknecht durch den Saal und dann durch den Keller vorankämpft, desto unflätiger werden die Masken, sie beginnen zu kopulieren und sind letztlich nurmehr eine Anhäufung von »zuckenden Leiber[n]« (Sch 366). Die ineinander vermengten literarischen Masken sind das *tableau vivant* eines außer Rand und Band geratenen Stilpluralismus. Dies ist die letzte Konsequenz, die Schildknecht aus seiner Suche nach dem seiner Situation angemessenen architektonischen und literarischen Darstellungsstil zieht. Ein Ende der eklektischen Situation erhofft er sich nur noch durch seinen Tod.

2.3.2 Friedhofsarchitektur: Die Totenmaske der Moderne

Die Totenmaske ist Schildknechts trauriger Triumph in der Niederlage. Er ist sich selbst zur literarischen Figur geworden und als solche *nur noch* Maske.

---

[350] Zu Anspielungen auf die Walpurgisnachtszene in *Faust I* vgl. Spielberg, Diskurs in der Leere, S. 22. Zu Parallelen mit Hesses *Steppenwolf* vgl. Steinert, Das Schreiben über den Tod, S. 162. Diese Beobachtungen ließen sich noch ergänzen mit Anspielungen auf den Maskenball in Eichendorffs *Ahnung und Gegenwart,* vgl. Eichendorff, Joseph von: Ahnung und Gegenwart. Historisch-kritische Ausgabe. Bd. 3. Hg. v. Christiane Briegleb/Clemens Rauschenberg. Stuttgart u.a. 1984. S. 121–131. Zu dieser literaturgeschichtlich wichtigen Maskenszene vgl. Weihe, Die Paradoxie der Maske, S. 310.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Der Text kündigt sein eigenes doppeltes Ende an, das Finale der Narration und den Abschluss des fiktiven Schreibprozesses des Schulberichts. Mit diesem Abschluss ›versteinert‹ der fiktiv bisher unabgeschlossene Text zum fertigen Werk. Dies ist ein produktionsästhetischer Vorgang, für den sich Burger insbesondere bei Max Frisch interessiert hat. Frisch beklagt sich mehrfach darüber, dass ihn ein architektonisches Projekt nur so lange künstlerisch frei fühlen lasse, wie es Projekt und Skizze bleibt.[351] Das Bauen und Fertigstellen desselben seien oftmals enttäuschend, denn »[a]lles Fertige«, so Frisch, höre auf, »Behausung unseres Geistes zu sein«.[352] Burgers Folgerung, dass in der Literatur die Unfreiheit nie einsetzen müsse und Frisch deshalb nur noch Literat sein wollte, wird durch die Maskenszene in *Schilten* konterkariert: Auch das literarische Werk kann, selbst wenn es beständig sein Werden suggeriert, nicht dem eigenen Abschluss entkommen. Mit Walter Benjamins berühmtem Satz, dass das Werk die Totenmaske der Konzeption sei,[353] offenbart sich Schildknechts Verwandlung in eine Maske als finale Werk-Werdung.

Die Versteinerung des eigenen Gesichts zur Maske ist bereits eine produktionsästhetische Denkfigur in Hermann Burgers Interpretation von Paul Celans »maskengesichtige[m] Kragstein«. In Burgers Werk hat das Motiv seinen Ursprung spätestens in einer biographisch gefärbten Friedhofszene von 1969. Während die ›Friedhofsgrossmutter‹ rund um die Grabsteine Schnecken sammelt, vertieft sich das Kind in den Anblick des Friedhofbrunnens in Form eines Obelisken:

> Vier steinerne Masken mit wilden Locken um die Stirn und aufgeschwollenen Backen treten aus dem Obelisken hervor. […] Die rauschende Stille umfängt mich, und während die Schnecken in der Büchse ihre Fühler auszustrecken beginnen und an den rostigen Wänden hochkriechen, merke ich plötzlich, dass die Beine nicht mehr mir gehören, dass ich von innen her versteinere. […] Die Maske grinst

---

351 Vgl. Burger, SLA, Architekturschilderung […] am Beispiel von Max Frisch, S. 13. Ähnlich auch in Burger, Architektur-Darstellungen bei Max Frisch, S. 436–437.

352 Frisch, Max: Tagebuch 1946–1949. Gesammelte Werke in zeitlicher Folge. Bd. II 2. Hg. v. Hans Mayer. Frankfurt a.M. 1976. S. 634. Burger zitiert dies mehrfach, vgl. z.B. Burger, Architektur-Darstellungen bei Max Frisch, S. 439.

353 Vgl. Benjamin, Walter: Einbahnstrasse. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. IV 1. Hg. v. Tillmann Rexroth. Frankfurt a.M. 1991. S. 83–148; hier: S. 107. Dass Hermann Burger in der Entstehungszeit von *Schilten* Benjamin rezipiert haben mag, ist plausibel, immerhin beginnt ab 1970 mit der Gesamtausgabe die Popularität Benjamins zu steigen.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

> mich an, ich bin eine Statue, festgegossen auf einem Sockel. Die Schnecken werden auf mir herumkriechen, ohne dass ich mich bewegen kann.[354]

Die magische Gefahr des Friedhofs, bei seinem Anblick selbst vom Tod ergriffen zu werden, ist in Burgers Celan-Interpretation zur magischen Fähigkeit des Dichters transformiert, seinen Blick auf die Dinge selbst lyrisch dinghaft werden zu lassen. Die Macht des Gegenstandes ist also verkehrt in die Macht des Autors; eine Wendung, die bereits an der Ambivalenz des Modellbegriffs erkennbar wurde. Innerfiktional üben Miniaturmodelle große Macht über diejenigen aus, die sie zum Fetisch oder zur vermeintlichen Manifestation ihrer Ideen erhoben haben, in poetologischen Paratexten behauptet Burger seine Macht sowohl über abstrakte als auch literarisch-architektonische Modelle. Zu dieser Modellfunktion verhalten sich die beiden Beschreibungen von steinernen Masken analog. Paul Celans Verinnerlichung und lyrische Darstellung des »maskengesichtigen Kragsteins« gleiche »einem Erosionsvorgang«; während das Bild sich zum Gedicht »entwächst«, »verwittert« die »geblickte Konsole« (D 23). Magisch verändert das Gedicht die Realität. Wenn Schildknecht mit seinen Friedhofsbeschreibungen die gefährliche Magie seines ›Nachbarn‹ zu brechen sucht, geschieht das Gegenteil. In Mitleidenschaft gezogen wird der Blickende, nicht das Geblickte. Deutet Schildknecht andere Gebäude des Romans als Gegenmodelle zu seiner Wohnsituation, so entspringt dies nicht zuletzt dem Versuch, der eigenen ›Versteinerung‹ durch den Friedhof zu entkommen.

Die Friedhofsarchitektur entzieht sich seiner Deutungshoheit, so sehr er auch seine historische Bedingtheit, seine soziale Funktion und die spezifischen Abläufe des Grabaushebens und des Begräbnisses untersucht. Unverständlich bleibt der Tod, der sich unter den multiplen Oberflächen (Grabsteinen, Särgen und letztlich auch toten Körpern) einem rationalen Zugriff entzieht und darum Macht über Schildknecht ausübt. Die Friedhofsarchitektur tritt ihm somit als genuine Totenmaske entgegen, nämlich als Maske der Toten. Während Schildknecht am Ende zur eigenen Totenmaske wird, hinter deren Oberfläche sich nichts mehr verbirgt, so verbirgt sich hinter der Oberfläche der Friedhofsarchitektur das Nichts.

---

[354] Burger, Hermann: Treppen [1969–06–07]. In: SLA Nachlass Hermann Burger. A-1–k frühe Prosa (Ts. m. hs. Korr., 86 S.). S. 32. Das lange Prosafragment *Treppen* diente Burger bis zu seinem letzten Werk *Brenner* immer wieder als Ideen- und Motiv-›Steinbruch‹.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Explizit besteht der Lehrer darum auf der Wichtigkeit der Oberflächen-Phänomene des Friedhofs, die dem Totengräber entgehen: »Erd- und Schwerarbeiter wie Wiederkehr haben uns zwar den Schweiß und die lehmverschmierten Stiefel voraus […], aber sie haben überhaupt kein Glanzoberflächenbewusstsein.« (Sch 222) Die Bedeutung des Friedhofs als unhintergehbare, aber scheinbar umfassend analysierbare Oberfläche führt über das Todessymbol hinaus. Es ist auch ein Symbol produktionsästhetischer Gefahren. Die angeblich nur oberflächliche Beschäftigung mit dem Gegenstand geht an seinem Betrachter nicht spurlos vorbei. Die vermeintlich distanzierte Untersuchung der Oberfläche verdrängt diese gefährliche Wirkung. Dabei differenziert Schildknecht zwischen einer künstlerisch-schriftlichen Auseinandersetzung, die von ästhetischen Oberflächen abhängig ist, und einer natürlichen Auseinandersetzung, die zwischen Oberfläche und Dahinter nicht unterscheidet. Für Letztere ist der Tod eine hinzunehmende Naturgewalt: Der naturverbundenchthonische ›Erdarbeiter‹ Wiederkehr muss sich mit den Gefahren, die vom Tod ausgehen, nicht auseinandersetzen. Ihm ist das Grab eine praktische, keine künstlerische und darstellungstechnische Angelegenheit, er verfügt über die »instinktive Reserve der Tätigen allen Schriftgelehrten gegenüber« (Sch 112). »Allerdings«, so wendet Schildknecht gegen den Totengräber ein, »genügt es nicht, ein Grab auszuheben, es muß auch noch jemand geben, der es sieht und in Gedanken notiert« (Sch 113). Schildknechts Glaube an die schriftlich-künstlerische Oberflächenbewältigung der Naturgewalt des Todes lässt ihn die explizit ›natürliche‹ Tätigkeit Wiederkehrs zum exemplarischen Objekt seiner Anschauung erheben.

Diese modellhafte Beschreibung Wiederkehrs steht in direktem Zusammenhang mit dem modellhaften Status der Friedhofsanlage. Wie sich werkgeschichtlich schon andernorts eine Analogie zwischen Architekturminiatur und Grabstein zeigte,[355] so rückt nun auch Schildknecht den Friedhof in die Nähe des architektonischen Modells. Dabei ergeben sich Parallelen mit dem modernen Stadtbau, beschreibt der Lehrer die Anlage doch als »[z]wei Felder von Grabsteinreihen wie Wolkenkratzerviertel in einer Miniaturgroßstadt« (Sch 108f.). Frappanter wird diese Parallele noch durch Wiederkehrs angebliches Ansinnen, einen Modellfriedhof zu erschaffen: »Mit jedem neuen Grab arbeitet Wiederkehr an seinem Musterfriedhof, an einem Modell, das beispielhaft sein soll für alle Feld-Friedhöfe des Kantons.« (Sch 115)

[355] Vgl. Kap. III 2.2.4.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Das Vorgehen des Totengräbers gemahnt an eine architektonische Mustersiedlung. Das Konzept musterhaften Siedlungsbaus, der experimentelle Wohn- und Lebensformen erfahrbar macht, taucht schon in Ideen des 19. Jahrhunderts auf, etwa in Charles Fouriers Phalanstère.[356] Es wurde aber erst zu Anfang des 20. Jahrhunderts und insbesondere in der klassischen Moderne im großen Rahmen umgesetzt, zum Beispiel in der berühmten Weißenhofsiedlung in Stuttgart von 1927.[357] Damit manifestiert sich die laut Burger spezifisch moderne Idee Max Frischs, ein Modell im »Masstab 1:1« zu bauen, in *Schilten* ausgerechnet am Friedhof.[358] In einem Modell, das gleich groß ist wie seine Umsetzung, also eine Idee umfassend realisiert ohne sie endgültig fertigzustellen, ließe sich, so gibt Burger Frisch wieder, die Freiheit des eigenen künstlerischen Selbstentwurfes verwirklichen.

Mustersiedlungen sind darüber hinaus immer auch ein sozialer (Neu-)Entwurf. Die soziale und architektonische Erneuerung, welche Projekte wie die Weißenhofsiedlung anstreben, findet in Wiederkehrs angeblichem Musterfriedhof einen ironischen Widerhall. Wie die Exponenten der modernen Stadtplanung plädiere auch er für eine Normierung der Bauformen und für eine funktionale Raumplanung: »Die maximale Höhe der Grabsteine muss doch, schimpft er, […] begrenzt werden. […] Und dieses verdammte Durcheinander von Fonds-Gräbern und normalen Gräbern muss jetzt endlich aufhören […].« (Sch 114) Das politisch-ästhetische Engagement der Moderne richtet sich in Schilten nur noch auf die Architektur der Toten. Umgekehrt gewendet: Die Moderne ist für Schildknecht ein Friedhof. Ob und inwiefern der Totengräber tatsächlich das moderne Engagement aufweist, das ihm der Lehrer unterstellt, muss angesichts der notorischen Erzähler-Phantasmen freilich offenbleiben. Immerhin steht Wiederkehrs konzeptuelle Ordnungs-

---

356 Briancourt, Mathieu: Visite au Phalanstère. 1848 Paris.

357 Ulmer, Manfred/Kurz, Jörg: Die Weißenhofsiedlung. Geschichte und Gegenwart. Stuttgart 2006. Im Sinne dieser modernen Umsetzungen modellhafter Architekturen entstanden auch Musterfriedhöfe, die etwa in der Weimarer Republik eine Friedhofsreform vorantreiben sollten, vgl. Arburg, Hans-Georg von: »Zweck-Architekturen der Verwesung«. Siegfried Kracauers Roman »Ginster« im Kontext von Friedhofsreform, Denkmalstreit und Neuem Bauen in der Weimarer Republik. In: Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik 6 (2001). S. 73–105.

358 Er leitet sie aus Max Frischs Roman *Bin oder die Reise nach China* her, vgl. Burger, SLA, Architekturschilderung […] am Beispiel von Max Frisch, S. 18. Diese Passage entfällt im späteren Essay, den Burger aus seiner akademischen Arbeit kompiliert, vgl. Burger, Architektur-Darstellung bei Max Frisch.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

liebe in direktem Widerspruch zu seiner chthonisch-natürlichen Tätigkeit, die laut Schildknecht gerade ohne Reflexion auskomme.
Stichwortgeber für den Friedhof als Metapher der Moderne mag Hermann Hesse gewesen sein. In einer kulturkritischen Passage des *Steppenwolf* meint dessen Protagonist Harry über die mit Jazzklängen hereinbrechende Moderne pessimistisch: »Ein Friedhof war unsere Kulturwelt«.[359] Ein Satz, auf den Hermann Burger 1976, im Publikationsjahr von *Schilten,* in seiner Antrittsvorlesung als Privatdozent ausdrücklich hinweist.[360] Deshalb darf die Metapher aber nicht kurzschlüssig auch in Burgers Werk als antimoderne Kulturkritik gelesen werden. Das Bild des modernen Friedhofs dient nicht einer Abwertung der Moderne, sondern der Positionsbestimmung Schildknechts. Anders nämlich als für Harry Haller ist die Moderne dem Lehrer nicht Gegenwart, sondern immer noch gegenwärtige Vergangenheit.
Wenn die architekturgeschichtliche Studienfahrt Schildknechts beim Historismus des Schulhauses zu enden scheint, so ist dies nur zur Hälfte wahr, projiziert er doch auf den Friedhof das Bild einer modernen Stadt, die durch Wiederkehr eine zusätzliche, modellhafte ›Modernisierung‹ erfahren soll. Im Gegensatz zu den eingehend architekturtypologisch beschriebenen Gebäuden entsteht das angeblich ›moderne‹ Äußere des Friedhofs nur durch den assoziativen Vergleich Schildknechts. Es gibt deshalb aber nicht weniger Aufschluss über seine eigene historische Verortung.
Der Friedhof als moderne Anlage gegenüber dem eklektischen Schulbau, der vom tödlichen Einfluss der Gräber zeugt, erinnert nicht zufällig an Bernhard Hoeslis Bestandsaufnahme der eklektischen Situation in der Nachmoderne. Der nachmoderne Künstler muss sich gegen die für ihn tödlichen Einflüsse der Moderne abgrenzen und sich dazu gerade mit der Bedrohung auseinandersetzen, die im eigenen quasimodernen Epigonentum lauert. Schildknechts Angst vor dem ›modernen‹ Friedhof, seine daraus entspringende stilpluralistische (Selbst-)Darstellung sowie sein Bemühen um historisch-wissenschaftliche Distanz gegenüber der eigenen Problemlage bilden ein Gleichnis auf die nachmoderne Situation des Künstlers. Mit der Bedrohung des Friedhofs soll die produktionsästhetische Gefahr abgewendet werden,

---

[359] Hesse, Hermann: Der Steppenwolf (1927). In: Ders.: Sämtliche Werke. Bd. 4. Hg. v. Volker Michels. Frankfurt a.M. 2001. S. 5–206; hier: S. 78.
[360] Vgl. Burger, Hermann: Hesses Steppenwolf-Krise [Sammelbd. 2: Als Autor auf der Stör 1987]. In: Ders.: Sammelbände. Werke in acht Bänden. Bd. 7. Hg. v. Simon Zumsteg. München 2014. S. 390–420; hier: S. 402.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

die für einen ›nachgeborenen‹ Autor von der vorangehenden Tradition der Moderne ausgeht.
Die Figur des verrückten Friedhofenthusiasten Wigger illustriert dies. Wigger ist zur selbstauferlegten Distanz Schildknechts unfähig, er wählt den Friedhof zu seiner zweiten Heimat und ahmt ihren Verwalter Wiederkehr, der zugleich sein Vormund ist, beständig nach. Süffisant fragt Schildknecht den Totengräber: »Ist dieses Epigonentum nicht auch ein Kompliment für Sie?« (Sch 120) Zum Ausdruck kommt das Epigonentum, wenn Wigger neben Wiederkehr ein zweites, leer bleibendes Grab aushebt. Wigger schleppt zum Ausheben dieses »Kebsgrabes« viele unnötige Arbeitsgeräte an: »An dieser werkzeuglichen Über- und Fehlinstrumentierung seines Vorhabens zeigt sich deutlich die Situation des Nachgeborenen.« (Sch 120) Die Situation des Nachgeborenen ist in Burgers literaturwissenschaftlichen Studien etwa die Situation Eduard Mörikes, zu dem er mit den *Kirchberger Idyllen* eine eigentümliche Nähe bekundet. Erneut muss Schildknechts Figurenbeschreibung hinterfragt werden. Als Epigone im künstlerischen Sinne kann der ›primitive‹ Wigger, der ausgerechnet im ›Urmodell‹ Schwefelhütte wohnen soll, nur eine Selbstprojektion Schildknechts sein.
Eindeutiger nämlich als Wigger ist Schildknecht ein Nachgeborener, und das gleich in mehrfacher Hinsicht. Als Lehrer hat er sich beständig von seinem Vorgänger Haberstich abzugrenzen, in der Beschreibung seiner Situation muss er geradezu zwanghaft auf literarische Vorgänger verweisen und nicht zuletzt seine Wohnsituation macht ihm seinen Status als Nachfolger bewusst. Der eklektische Historismus seines Schulhauses ist eine Darstellung des immer schon vorher Dagewesenen. Der vom ›Nachher‹ geprägten Situation steht das ursprüngliche ›Vorher‹ gegenüber. Meint Schildknecht zuerst, Wigger wohne in einem solchen ursprünglichen Gebäude, so erweist sich die Schwefelhütte am Ende als Illusion. Ein typologisch ursprüngliches, weil richtiges barockes Schloss ist Truntz vis-à-vis dem unechten Eremiten-Schlösschen Schildknechts. Und ursprünglich ist auch der Friedhof, wie die etymologischen Ausführungen des Lehrers darlegen: »Der Friedhof ist dem Wortsinn nach der eingefriedete, der umhegte Hof« (Sch 168f.), also eine architektonische und anthropologische Grundvoraussetzung für das Bauen von Gebäuden schlechthin, die Einfriedung. Schildknechts wissenschaftliche Beobachtung des Friedhofs trägt diesem Umstand Rechnung: »Das Thuja-Hecken-Labyrinth ist ein gartenarchitektonischer Versuch, die einzelne Grabstätte noch einmal einzufrieden. Man spricht deshalb in der Friedhofplanung von einer äußeren und einer inneren Einfriedung.« (Sch 217) Das Prinzip

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

der zweifachen Einfriedungen verweist freilich zurück auf die ineinander verschachtelten Oberflächen, die sich am Friedhof auftun, und verbinden es zugleich mit dem Motiv des Labyrinthes, das Burger bei Kafka als Ausdruck für das unerreichbare Numinose in der Moderne umschreibt. Das Labyrinth ist damit wie der Friedhof von Schilten sowohl das Symbol der Moderne als auch das Symbol eines unerreichbaren Ursprungs. Während die Labyrinthdarstellungen bei Kafka von Burger als ›zeichenhafte‹ Architektur gedeutet werden, ist die Bedeutung der Friedhofsdarstellung Schildknechts aber architekturhistorisch unterfüttert.

Die Konvergenz von architektonischer Ursprünglichkeit und Moderne im Friedhof von Schilten ist keineswegs widersprüchlich, sie zeugt vom modernen Ideal, eine von jeder Geschichtlichkeit gereinigte und damit ursprüngliche Architektur zu generieren. Die beiden historischen Verweise, mit denen Schildknecht den Friedhof beschreibt, die ursprüngliche Einfriedung und die moderne Mustersiedlung, zielen auf zwei sich berührende, ahistorische Horizonte. Beide Male handelt es sich um modellhafte Konzepte von Architektur, die über ihre historische Bedingtheit hinaus zeitlose Geltung beanspruchen. Diese architektonischen Bedeutungsebenen ergänzen und verstärken gleichsam die literarisch-poetologische Symbolkraft des Friedhofs. Zeitlose Geltung beansprucht nämlich auch der Friedhof als Sinnbild eines allgemeingültigen Kulturkanons, von dem eine produktionsästhetische Gefahr ausgeht. Wie durch die literarischen Masken des Fasnachtsballes drängt sich Schildknecht durch die Totenmaske des Friedhofs hindurch ein Bewusstsein dafür auf, dass seine eigenen Darstellungsstrategien vom geschichtlichen Vorher bedroht sind. In diesem Lichte ist die Modellhaftigkeit des Friedhofs nicht auf seine Ähnlichkeit mit einer »Miniaturgroßstadt« beschränkt. Der Friedhof als »Oberflächen-Phänomen« wird Schildknecht zum bedrohlichen Modell, das ihm seine eigene historische Situation als Künstler vor Augen führt.

2.3.3 Das Schulhausmodell: Schildknechts Scheitern

Wenn der Friedhof als Modell die (Selbst-)Darstellung Schildknechts sowohl bedroht als auch herausfordert, so ist das Miniaturmodell des Schulhauses eine Reaktion auf diese Situation. In ihm finden sich alle Aspekte architektonisch-literarischer Modelle wieder, die unter dem Begriff des Modells als Kunstsymbol betrachtet wurden (vgl. Kapitel III 2.2.4). Wie kein anderes dieser Modelle ist es in formaler und inhaltlicher Analogie zu Edward Albees Schlossmodell in *Tiny Alice* gestaltet. Burgers ästhetischen Überlegungen, die

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

er 1966 an diesem vorbildhaften Modell macht, werden in *Schilten* revidiert und teilweise pervertiert. Werkgeschichtlich lässt sich eine dezidierte Abkehr von einem klassischen, durch Goethes und Staigers Kunstbegriff geformten Symbolcharakter des literarischen Kunstwerkes feststellen. Schildknechts Scheitern demontiert das symbolische Kunstmodell als unzulänglichen Zugriff auf die Wirklichkeit, bleibt aber seiner Metapher treu. Das erklärt mithin, warum in späteren Werken das Modell seine symbolische Funktion weitgehend verliert und nur noch auftritt als lächerliche Manifestation einer absurden Idee (Märklin-Anlage in der Kirche von Wasen in *Die Künstliche Mutter*) oder als neurotischer Fetisch eines unwiderbringlichen Verlustes (Miniaturauto in *Brenner*).

Lächerlich oder neurotisch wirkt das Modell-Projekt Schildknechts nur insoweit, als sein gesamtes Beschreibungsprojekt absurd oder neurotisch ist – eine Wertung, die erst nach dem »Nachwort des Inspektors« retrospektiv abgegeben werden kann. Innerhalb der Eigenlogik des Schulberichts wirkt das »gemeinschaftliche Handfertigkeitserzeugnis von Lehrer und Schüler« als Manifestation ihrer Beobachtungen und als Symbol der künstlerischen Bemühungen Schildknechts. Eine fetischistische Zweckentfremdung wird bezeichnenderweise nur den Inspektoren (vgl. Sch 181) und dem Hauswart (vgl. Sch 179) unterstellt. Magisch erscheint zum Ende des Romans nicht das Modell, sondern das Schulhaus. Im Getöse der übenden Blechkappelle ist es wie von Zauberhand und bezeichnenderweise wie »das Licht in den Schlössern« des verrückten Monarchen Ludwig II. illuminiert:

> Ich trete aus dem buckligen Korridor in die laue Februarnacht hinaus, und höre nicht nur das Schulhaus nach einem sechzigstimmigen Arrangement erklingen, ich sehe auch, dass sämtliche Fenster erleuchtet sind. Das ist ja Ludwig II. von Bayern, schießt es mir durch den Kopf, der das Licht in den Schlössern, die er allein bewohnte, nie ausgehen ließ: Spiegelsäle, Prunklüster. Und wenn das stimmt, was ich sehe, dann müssten nun auch im Modell unten im Handfertigkeitsraum alle Lämpchen brennen, auch die Schweinwerfer, die wir auf dem Miniaturfriedhof installiert haben. […] Ich kann es nicht sehen, Herr Inspektor, die Kellerbeleuchtung blendet mich, die Blechsintflut übertost alles. (Sch 356)

Wie das Schlossmodell in *Tiny Alice* beginnt das Schulhaus am Ende zu leuchten. Die Nähe zu Albees Schloss wird durch den Vergleich mit den historistischen Schlossgebäuden Ludwigs II., einer phantasmagorischen Architektur *par excellence,* zusätzlich unterstrichen. Ob auch das Modell des Schulhauses leuchtet, lässt sich nicht länger überprüfen, die Schule hat längst einen modellhaften Staus erlangt und wird als »Modellschulhaus« dem »Schulmodell«

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

ebenbürtig zur Seite gestellt (Sch 356). Im Gegensatz zum Miniaturmodell hat sich das Schulhaus jedoch der Macht Schildknechts entzogen.
Burger sucht in seinen Ausführungen über Albees Stück keine textimmanente Erklärung seines Leuchtens, sondern nutzt es als Metapher für die Kunst, so erläutert auch noch seine Erzählerfigur im *Lokalbericht,* »die sich zum Scheinen bekennt«. Inwiefern sind das leuchtende Schulhaus und sein Modell ein solches Symbol? Diese Frage soll zuerst für den Fall des Modells beantwortet werden. Im Gegensatz zum Schlossmodell in Edward Albees Stück ist dasjenige Schildknechts gerade kein »Urmodell«, es dient nicht dem Entwurf – aber sehr wohl Entwurfsphantasien. Es besitzt das Potenzial, gewünschte oder befürchtete Umbauten experimentell darzustellen, und verfügt beispielsweise über eine »blecherne Nachbildung eines Sicherheitsgrabes für Scheintote« (Sch 180). Grabsteine sind auf dem Turnplatz angebracht, während Turngerät auf dem Friedhof steht. Dieses Experimentalmodell findet selbst in der albtraumhaften Phantasie Schildknechts keine Erfüllung. Als seine Vorstellungskraft am Ende des Schulberichts gänzlich die Kontrolle über die Darstellung gewinnt, nimmt der Lehrer keine Expansion des Friedhofs gegen das Schulhaus, sondern in das Umland wahr: »Tatsächlich, der untere Zaun ist niedergerissen, mein Nachbar hat nach Osten expandiert, nicht gegen den Pausenplatz hin, wie ich immer befürchtete. Da sind ganze Äcker annektiert worden[.]« (Sch 357) Anstatt dass der Kampf zwischen Schulhaus und Gottesacker sich entscheidet, indem das Schulhaus endlich Teil des Friedhofs wird, verschärft sich die Übermacht des Todes. Das Schulhausmodell ist letztlich sogar dort unfähig, sein Potenzial zu entfalten, wo es nur den Befürchtungen und nicht den Wünschen Schildknechts entsprechen könnte.
Anders als das Modell der Stadt Aarau, das dem Ich-Erzähler auf dem Höhepunkt seiner Erzählung im *Lokalbericht* die eigene künstlerische »Wirklichkeit« vor Augen führt, symbolisiert das Schulhausmodell unmittelbar das Scheitern der Darstellungsversuche Schildknechts. Das Scheitern des Erzählers im *Lokalbericht* holt diesen erst nach dem Moment der künstlerischen Epiphanie ein und gründet auf einem anderen stilästhetischen Problem als dasjenige Schildknechts. Ist es im *Lokalbericht* die innerfiktionale Kritik des Erzählstils, der das Vorhaben abbricht, so scheitert der Lehrer in *Schilten* an der Ausweglosigkeit einer Situation, der er auch mit anderen Darstellungsstilen nicht beizukommen fähig war. Endet das Romanfragment von 1972 mit der lapidaren Erkenntnis, dass der richtige Stil (noch) nicht gefunden wurde, so ist das Fazit Schildknechts weit desillusionierender. Ihn hätte kein Stil, sowohl im architektonischen als auch im sprachlichen Sinne, retten können. Dem

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Friedhof als Oberflächen-Phänomen ohne Dahinter und als übermächtige Vergangenheit ist nicht beizukommen. Seine Ausdehnung über das Schilttal ist ein letztes Zeichen dafür, dass der ›eklektischen Situation‹ angesichts der größeren ›Vorgänger-Heere‹ weder mit ihrer objektiven Analyse noch mit einem manieristischen Stilpluralismus zu begegnen oder zu entfliehen ist. Die Flucht vom Schulhaus muss konsequenterweise zu diesem zurückführen. Das Schulhausmodell ist im Lichte von Burgers Überlegungen zu Albees Schlossmodell ein Symbol von ›scheinender Kunst‹, die unweigerlich zum Scheitern des Künstlers auf der Suche nach dem angemessenen Stil führt. Schildknechts Suche nach einer Stilsprache, in der sich seine Situation lösen ließe, findet ihren Ausdruck zuerst in der Beschreibung der falschen, weil schädlichen, und dann in der vergeblichen Suche nach der richtigen Architektur. Sein stilistisches Problem ist in ein architektonisches Problem verlagert, sein Scheitern findet dementsprechend einen architektonischen Ausdruck: Das Gebäude, das seine unlösbare Problemlage gleichsam verkörpert, macht sich selbständig. Das Modell dieses Gebäudes, in dem sich die eigene darstellerische Ermächtigungsphantasie manifestiert, wird im Licht des Kellers schlicht ›überblendet‹ oder: überbelichtet. Symbolisiert das Modell also das Scheitern des Künstlers an der Darstellung der Wirklichkeit, so steht das leuchtende Schulhaus für die derart unbefriedigend dargestellte Wirklichkeit, aber nicht die Wirklichkeit selbst. Diese entzieht sich Schildknecht in ein unauffindbares ›Außerhalb‹ seiner wahnhaften Kunstwelt:

> Wenn Armin Schildknecht nicht mehr unterscheiden kann zwischen Wirklichkeit und Wahn, wenn er zu einer reinen Existenzhypothese geworden ist, muß er vorwärtswaten mit bleischweren Sohlen und versuchen, irgendwo außerhalb des Schulhauses festen Boden unter die Füße zu bekommen, sich an Land zu retten. (Sch 353)

Das »Land«, das er mit dem Gasthof »zur Hölle« erreicht, gebärdet sich als ein gespenstisches ›Nocheinmal‹, als Wiederkehr, auf die schon der Name des Schulhausmeisters verweist. Schildknecht begegnen in seinem Innern die Rundbogenfenster des Schulhauses wieder. Die Totenmasken, ein zum Leben erweckter literarischer Friedhof, verlachen ihn. In Burgers Albee-Ausführungen ist es das modellhafte »Inner[e] des Künstlers«, in dem sich die äußere Wirklichkeit »wie in einem Brennpunkt zusammendrängt, seine Strahlen bündelt und sich erneut nach aussen wirft«. Die Strahlen aus dem Schulgebäude, die Epiphanie des Werkes, blenden nurmehr. In der Blendung durch das Schulhaus entmachtet das Werk seinen eigenen Schöpfer, Schild-

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

knecht wird zum literarischen Geschöpf, dessen Gesicht sich kurz darauf zur Totenmaske versteinert. In der Schlussszene wird der Lehrer deshalb im Schulhaus bestattet. Die eigene, hermetische Darstellungswelt ist sein Grab. Der unendliche Regress ineinander verschachtelter Wirklichkeiten, der in der irrealen Architektur des Modells im Modell *ad infinitum* zum Ausdruck kommt, schließt eine absolute, letzte Wirklichkeit aus. Diese Übermacht der Oberfläche, die am Friedhof so erschreckend ist, ist auch eine Eigenschaft des potentiell unendlich verschachtelten Schulhausmodells. Wie Edward Albees Schlossmodell trägt es sein eigenes Abbild in sich und eröffnet damit den irrealen Raum einer unendlichen Staffelung von Oberflächen.

Die modellhafte Schulhausarchitektur ist eine Maske der Wirklichkeit, hinter der sich nur weitere Masken verbergen. Das Innerste der »potenzierten Wirklichkeit« und damit die künstlerisch erarbeitete Wahrheit über diese Wirklichkeit, die Burgers Ästhetik von 1966 konstituiert, ist hinter der Architekturmaske nicht mehr zu finden. Sie ist nicht länger ein Kunstsymbol im klassischen Sinne Goethes, sondern hat sich zur Allegorie einer Kunst verselbständigt, die verzweifelt um einen Zugriff auf die Welt ringt.

Vergleicht man dieses Fazit mit demjenigen zu Thomas Bernhards Architekturdarstellung in *Korrektur,* so sind die Unterschiede der beiden architektonisch-ästhetischen Aporien trotz ihrer Ähnlichkeiten groß. Beide Male liegt ein vernichtendes Scheitern architektonischer Darstellungsstrategien vor, doch die derart konvergierenden Enden lassen sich auf entgegengesetzte Ursachen zurückführen. Roithamers künstlerisches Projekt, das Wesen seiner Schwester architektonisch auszudrücken, scheitert an der Unmöglichkeit, diesen architektonischen Ausdruck für andere Menschen lesbar und damit nachvollziehbar zu machen. Seine Architektur entspringt dem physiognomischen Traum einer absoluten Übereinstimmung von Zeichen und Bezeichnetem, der sich in einer absoluten, aber auch absolut privaten Architektursprache äußert. Die physiognomische Denkfigur, die zwischen innen und außen die Beziehung einer Entsprechung herstellt, mag zwar behaupten, dass ein Innen im Außen erblickt und reproduziert werden kann, sie kommt aber in Erklärungsnot, wenn sie nach einer nachvollziehbaren Erklärung für die entsprechende Außenform befragt wird. Die Oberfläche, d.h. die ausgefallene Form von Roithamers Kegel, kann in ihrer symbolischen Gestalt architekturtheoretisch und -historisch erklärt werden; sie bleibt aber unleserlich, wenn sie auf das von Roithamer behauptete Wesen seiner Schwester hin entziffert werden soll.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Schildknechts Projekt zielt ebenfalls darauf ab, sich mithilfe einer Architektur verständlich zu machen. Dies tut er nicht mit einem eigenen Bauprojekt, sondern mit der detaillierten schriftlichen Rekonstruktion eines Gebäudes, die in ihrer vermeintlich objektiven Darstellungsweise auf Schildknechts Selbstdarstellung hin konstruiert ist. Auch Schildknechts Wahl formaler Aspekte dieser be- und er-schriebenen Architektur lässt sich, wie Roithamers Formwahl, mithilfe von architekturtheoretischen und -geschichtlichen Kontexten erklären. So vermengen sich in seiner Fassadendarstellung historistische und modernistische Eigenschaften, die seine eklektische Situation als Künstler unterstreichen. Roithamers dialektischer Umgang mit architektonischen Vorgängern, der moderne und antimoderne Positionen in eine Synthese überführt, resultiert im ›absolut Neuen‹. Schildknechts eklektische Strategie dagegen vermengt die Vorgänger, ohne sie zu überwinden, und endet im »Stilchaos«.

Schildknechts Ziel, mit dem Schulbericht die Anerkennung seiner Wirklichkeit zu erlangen, indem er sich gleichsam die architektonische Maske seines Schulhauses – und darauf die Masken weiterer, besserer Gebäude – überzieht, scheitert an der ästhetischen Grundprämisse dieses Unternehmens: dass die (architektonische) Oberfläche gleichsam eigenständig und symbolisch für eine hinter ihr verborgene Wirklichkeit sprechen kann. Der Schulbericht, so das »Nachwort des Inspektors«, verschweigt darum gerade die erschreckende Realität seiner Existenz, die längst nicht mehr dem beschriebenen Schulbetrieb entspricht. Sein Wahnsinn ist im Sinne der frühen Ästhetik Burgers mehr als eine psychische Störung, sie lässt sich auf das ästhetische Kalkül zurückführen, dass nur im künstlerischen »Schein«, der durch die Oberfläche der Darstellung dringt, Wahrheit mitgeteilt werden kann. Dieser Schein wird spätestens am Ende des Romans als Blendung demontiert. Die Oberfläche vermag nicht auf ein letztgültiges Dahinter zu verweisen, sondern verdeckt lediglich weitere Oberflächen.

Die Gewichtung von innen und außen ist im Vergleich von *Schilten* mit *Korrektur* eine umgekehrte. Entscheidend ist bei Hermann Burger nicht ein unerschließbares Innen, sondern das Nichts erschließende Außen. Die absolute Oberfläche der Architektur in *Schilten* steht der absoluten Innerlichkeit des Kegels in *Korrektur* gegenüber. Das maskenhafte Modell der ›wahren Wirklichkeit‹ einerseits und der physiognomische Ausdruck des ›wahren Charakters‹ andererseits resultieren in Architekturen, die in letzter Konsequenz unlesbar sind. Freilich ist auch hier zwischen den beiden Romanen zu differenzieren. Der Kegel besitzt für Roithamer sehr wohl einen lesbaren

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Ausdruck, nur muss er erkennen, dass er diesen Ausdruck seiner Umgebung nicht vermitteln kann. Schildknechts Anliegen ist es von Anfang an, die Architektur des Schulhauses als Abbild seiner Wirklichkeit für Dritte lesbar zu machen. Innerhalb seiner hermetischen Oberflächenwelt kann er aber weder eine absolut gültige Wirklichkeit finden noch eine Appellinstanz erreichen, die in dieser Wirklich verankert wäre. Wie Roithamer vereinsamt er unter dem Eindruck der Grenzen seiner Sprache, die in seinem Falle nicht die Grenze der Physiognomik, sondern die Grenzen des ›überzeugenden‹ Stils markiert.

Unklar bleibt freilich, warum sich Armin Schildknechts Wirklichkeitsverlust aufgrund seiner ästhetischen Suche, Wirklichkeit zu vermitteln, derart drastisch zuspitzt. Anders als der Erzähler im *Lokalbericht* scheitert der Lehrer nicht an der Wahl seines Stils, sondern an seiner stilistisch nicht vermittelbaren Situation. Warum, so muss gefragt werden, findet Schildknecht im Angesicht des Todes bzw. seiner Maske, dem Friedhof, keine adäquate Stil- und das heißt immer auch Architektursprache? Die Antwort auf diese Frage ist im semiotischen Problem zu suchen, das bereits in Hermann Burgers Celan-Dissertation zum Vorschein trat: in der unüberbrückbaren Kluft zwischen Zeichen und Ding.

Anders als in *Korrektur* ist diese Kluft nicht in eine Innen-Außen-Beziehung gefasst, die das Zeichen im Sinne Ludwig Wittgensteins als physiognomischen Ausdruck von innerer Bedeutung versteht. Vielmehr schiebt sich das Zeichen über das Ding, das es bedeuten soll. Die Beziehung des Zeichens zu seinem Gegenstand ist deshalb immer paradox, da es zugleich zeigt, was es verdeckt. Es hat die Funktion einer Maske. Dieselbe doppelte Bedeutung des Zeigens und Verdeckens ist dem Begriff des Scheins inhärent. Die sprachphilosophische Denkfigur der verbergenden Entbergung, die der Architektursemiotik in *Schilten* zugrunde liegt, lässt sich über Emil Staiger auf Martin Heidegger und seiner Phänomenologie des Seins zurückführen.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

3 Die Architektur des Scheinens

»Die Kunst, die sich zum Scheinen bekennt, zum Scheinen und Leuchten, ist das einzige Wirkliche auf der Welt der Scheinverleugnung.«[361] Das ästhetische Konzept des Romanfragments *Lokalbericht* geht *Schilten* werkgeschichtlich unmittelbar voran, poetologisch ist es die Basis, auf welcher sich das scheinende Architekturmodell in *Schilten* verstehen lässt. Die Idee einer sich zum ›Scheinen‹ bekennenden Kunst tritt erstmals in Burgers Tagebuch 1966 auf, wo er Edward Albees Theaterstück *Tiny Alice* analysiert. Sie ist aber nicht alleine auf dieses Drama zurückzuführen. Vielmehr verdankt sich Burgers Interpretation von Albees Stück einer philosophischen Quelle. Burgers Umdeutung des Schlossmodells zum positiven und produktiven Kunstsymbol beruht maßgeblich auf der einflussreichen Debatte zwischen Emil Staiger und Martin Heidegger über die richtige Interpretation von Eduard Mörikes Gedicht *Auf eine Lampe*.

Die Funktion von ›scheinenden‹ Architekturmodellen in Burgers Werk entwickelte sich in den Jahren nach Burgers Schlossmodell-Interpretation bis *Schilten* von einer klassizistisch-symbolischen Trope zu einer Allegorie, die letztlich die künstlerische Darstellung von Wirklichkeit fundamental in Frage stellt. Architektur, vorbildliches Referenzmedium von Burgers literarischer Produktion während fünfzehn Jahren, verliert ihre Fähigkeit, künstlerische Weltbewältigung im angemessenen ästhetischen Stil abzubilden. Die Hintergründe dieser Wende liegen in Burgers zusehends kritischer Auseinandersetzung mit Emil Staiger und Martin Heidegger. Staiger entwickelte seine hermeneutische Literaturwissenschaft in Anlehnung an und Abgrenzung gegen die Philosophie Heideggers. Freilich rezipierte Burger den Philosophen auch direkt, besuchte er doch im Wintersemester 1968/69 einen Kurs zu Heideggers *Sein und Zeit* beim Zürcher Phänomenologen Wilhelm Keller.[362] Obschon keine Vorlesungsnotizen zu dieser Veranstaltung vorliegen und auch Burgers Erwähnungen Heideggers andernorts marginal sind,[363] setzt sich Burger zumindest über Staiger immer auch mit dem einflussreichen onto- und phänomenologischen Denker auseinander. Im Folgenden wird

---

361 Burger, Lokalbericht, S. 217.

362 Vgl. Burger, SLA, Testatheft I.

363 Ein erster Kontakt mit Heideggers Philosophie lässt sich für 1965 explizit belegen. Burgers Vorlesungsnotizen zu einem Kurs bei Karl Schmid bezeugen, dass Schmid verschiedene

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

zuerst Burgers Heidegger-Rezeption und -Adaption rekonstruiert (Kapitel III 3.1), um dann die Verhandlung von Heideggers Philosophie in *Schilten* zu ergründen (Kapitel III 3.2).

3.1 Kritische Adaption von Heideggers Philosophie

Während Emil Staiger eine subjektzentrierte Hermeneutik pflegte, in der trotz Priorität der Textimmanenz[364] das Autorenwort immer auch im Rückgriff auf die Persönlichkeit Geltung gewinnt bzw. im hermeneutischen Zirkel Autor und Schrift sich gegenseitig erklären sollen, so stellt Heidegger alleine die Sinnerzeugung des Kunstwerks in den Vordergrund. Wahre Kunst im Sinne einer »Lichtung« der Welt, also einer Annäherung an das authentische Sein, entsteht nur dort, wo das Autorsubjekt in seinem Werk aufgelöst ist. Der frühe Burger bringt Staigers und Heideggers konträre Ansätze zu einer Synthese, indem er die Auflösung des Ichs im Kunstwerk performativ nachvollzieht und damit das Autorsubjekt und seine Aufhebung gleichsam als Stadien der Kunstproduktion inszeniert.

3.1.1 Scheinendes Kunstsymbol: Heideggers Mörike-Interpretation

Emil Staigers *Kunst der Interpretation* habe er, so Burger rückblickend, nächtelang abgeschrieben, und er deutet damit an, dass er sich nicht nur den Text, sondern auch dessen Argumentationsweise aneignen wollte. Noch bis zum Ende seines Lebens spielt er immer wieder auf Staigers berühmten Aufsatz an. Dasselbe gilt für Mörikes Gedicht *Auf eine Lampe,* an dem Burgers Doktorvater seine hermeneutische »Kunst« prototypisch unter Beweis stellt. An Mörikes diskursbeladenem Lampenmotiv verhandelt Burger in seinen frühen Jahren die eigene Position gegenüber der Literaturgeschichte[365] und

---

Texte C.F. Meyers mit Heideggers Konzepten des »Seins zum Tode« und des »Man« las. Vgl. Burger, Hermann: C.F. Meyer (1965). In: SLA Nachlass Hermann Burger. C-3–b ETH Abt. XII, Germanistik, Schachtel Nr. 173 (div. Manus.). Stimmt Burgers Behauptung, schon 1962 Staigers *Kunst der Interpretation* gelesen zu haben, ist er freilich schon zu diesem Zeitpunkt mit Heideggers Philosophie in Kontakt gekommen.

364 Vgl. z.B. Staiger, Die Kunst der Interpretation, S. 9: Staiger versteht Interpretation grundsätzlich als »immanente Deutung der Texte«.

365 Vgl. Kap. III 2.1.2.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

später greift er darauf zurück, um etwa in einem Essay von 1987 Gertrud Leuteneggers ersten Roman literaturgeschichtlich zu verorten.[366]
Die Wichtigkeit von *Die Kunst der Interpretation* und vom darauf bezogenen *Briefwechsel mit Martin Heidegger* wurde für Burgers Poetik bisher trotzdem kaum erkannt.[367] Ausgehend von Staigers und Heideggers Überlegungen zum klassizistischen Paradigma des schönen Scheins entwickelt Burger eine eigenständige Position, sowohl was die eigene Stellung gegenüber der dezidiert bildungsbürgerlichen Haltung der beiden Denker als auch was die kunstphilosophischen Implikationen einer Ästhetik des Scheins betrifft.
Die kulturpolitischen Dissonanzen, die das zunehmend anachronistische Gebot des schönen Scheins im Verlauf der 1960er Jahre entwickelt, werden 1966 im Zürcher Literaturstreit offensichtlich. Nachdem Staiger glaubte, im Namen der klassischen Trias des Wahren, Schönen und Guten[368] die zeitgenössische Literatur der moralischen Verwerflichkeit bezichtigen zu müssen, stieß er bei einem Großteil der deutschsprachigen Schriftsteller nicht nur auf Unverständnis, sondern auch auf Ablehnung. Burger ist Staiger zu dieser Zeit sowohl persönlich als auch intellektuell stark verbunden, zugleich bewundert er die vehement widersprechenden Autoren, allen voran Staigers Antagonisten Max Frisch. Wohl aufgrund seiner Zerrissenheit äußert er sich öffentlich nicht und zieht erst später eine distanzierte Bilanz aus dem Literaturstreit.[369]
Burger will sich weder als engagiert-politischer Autor noch als konservativer Dichter gerieren, sondern sucht in den 1970er Jahren einen eigenen Weg zwischen den 1966 aufgebrochenen Gräben. Ein ironischer Kommentar zum Literaturstreit mag im Motiv des »Harmoniumstreites« in *Schilten* vorliegen,

---

366 Vgl. Burger, Hermann: Präzise Momente offenen Träumens. Gertrud Leuteneggers erster Roman »Vorabend« [Sammelbd. 2: Als Autor auf der Stör, 1987]. In: Ders.: Sammelbände. Werke in acht Bänden. Hg. v. Simon Zumsteg. München 2014. S. 489–503; hier: S. 503.

367 Das liegt mitunter daran, dass wichtige frühe Texte, die darauf hinweisen, noch immer unveröffentlicht sind, aber auch, dass die Wichtigkeit des Einflusses von Karl Schmid stärker gewertet wurde als desjenigen Staigers. Einzig Monika Schmitz-Emans weist auf mögliche intertextuelle Bezüge zu Martin Heideggers Werk hin, wenn sie in Burgers Erzählung *Blankenburg* Versatzstücke von Heideggers Sprachphilosophie ausmacht. Vgl. Schmitz-Emans, Wort-Zaubereien bei Hermann Burger, S. 45.

368 Vgl. dazu Kurz, Gerhard: Das Wahre, Schöne, Gute. Aufstieg, Fall und Fortbestehen einer Trias. Paderborn 2015.

369 Vgl. Burger, Hermann: Schweizer Literatur nach 1968 [Sammelbd. 2: Als Autor auf der Stör, 1987]. In: Ders.: Sammelbände.Gesammelte Werke in acht Bänden. Bd. 7. Hg. von Simon Zumsteg. München 2014. S. 450–474; hier: S. S. 460–469.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

wo zwei verfeindete Lager ihre Auffassung der richtigen ästhetischen Haltung anhand der präferierten Harmoniumsbauweise ausfechten.[370]
Wie sich Burger von der kulturpolitischen Position Staigers zu distanzieren suchte, so tut er dies auch in ästhetischer Hinsicht. Diese Abgrenzung geht freilich einher mit Burgers Willen, der »Glaswand« zwischen Wissenschaft und literarischer Produktion gerecht zu werden. In diesem Zuge will er sich von der Bürde des Staiger'schen Stilbegriffs lösen, ohne dessen Ideal einer Einheit von Form und Inhalt aufgeben zu müssen. Eine erste Differenz markiert Burger in seinem Tagebucheintrag über Edward Albees *Tiny Alice*. Der am leuchtenden Schlossmodell erarbeitete künstlerische Schein-Begriff lehnt sich primär an Heideggers Lesart des ›schönen Scheins‹ in Mörikes Gedicht *Auf eine Lampe* an und priorisiert diese vor Staigers abweichender Lektüre. Damit gibt Burger 1966 einer Ästhetik den Vorzug, die den subjektiven Standpunkt des Autors zwar nicht ausklammert, aber insofern transzendiert, als Künstler und Kunstwerk über ihre zeitverhaftete Perspektive zu einer allgemeingültigen Wahrheit hinauswachsen.
Nachdem Staiger seinen Vortrag *Die Kunst der Interpretation* 1950 in Freiburg im Breisgau u.a. vor Heidegger gehalten hatte, bekundete dieser brieflich seinen Widerspruch: Mörikes letzte Zeile »Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst« lese Staiger zu Unrecht in der Bedeutung des Scheinens als *videtur,* d.h. im Sinne eines Als-ob (die Lampe wirkt, als ob das Schöne in ihr zum Ausdruck käme). Stattdessen bedeute ›scheint es‹ hier vielmehr *lucet* (also: das Schöne *leuchtet* selig in der Lampe selbst auf). Aufgrund dieser beiden Lesarten entwickelt sich eine Debatte zwischen Staiger und Heidegger, in der die unterschiedlichen Prämissen und Ziele ihrer Hermeneutik zutage treten.[371]
Staiger betont wie bereits in seinem Vortrag die historischen Dimensionen seines Unterfangens, wissenschaftlich das Gefühl des Interpreten zu untermauern. Der Referenzrahmen, den er dazu rekonstruiert, erfasst einen Autor zwischen den Epochen. Mörike blicke wehmütig auf die Klassik Goethes zurück, da er dessen einheitliche, organische Kunstauffassung nicht länger teilen könne. Dieses Unvermögen suche er durch das »Raffinement, über das

370 Vgl. Zimmermann, Unharmonisches im Zeitungsspiegel.
371 Vgl. Staiger, Emil/Heidegger, Martin: Ein Briefwechsel mit Martin Heidegger. In: Emil Staiger: Die Kunst der Interpretation. Studien zur deutschen Literatur. Zürich 1955. S. 36–47. Im Folgenden zitiert mit der Sigle BMH.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

nur der Spätling verfügt« (BMH 35), wettzumachen. Damit markiert Staiger das Gedicht und seinen Stil als persönlichen Problemausdruck Mörikes.
Der argumentative Referenzrahmen Heideggers verweist nicht auf eine solche Problemlage, sondern auf die Ästhetik Hegels, die Mörike rezipiert habe und die das Schöne als »das sinnliche ›Scheinen‹ der Idee« fasst. Das Gedicht sei darum als ein »sprachliches Kunstgebilde das in der Sprache ruhende Symbol des Kunstwerkes überhaupt« (BMH 36) und dies offenbare sich im »leuchtende[n] Sichzeigen« (BMH 37) der Lampe. Die Funktion des Autors ist im Gegensatz zu Staigers Lesart unwichtig geworden. Heidegger, dessen Philosophie an Hegels Idealismus anknüpft und ihn zu überwinden sucht,[372] fühlte sich unmittelbar von Mörikes letzter Zeile angesprochen und nutzte sie nicht zuletzt zur impliziten Darstellung seines eigenen, phänomenologischen Kunstverständnisses. In ihm ist Hegels Glauben an die Herrschaft des idealistischen Logos gebrochen – selbst das vollkommene Kunstwerk kann einen Begriff nur mehr bedingt ›zeigen‹. Darum stellt sich gerade die Polysemie von Hegels Scheinbegriff dessen Idealismus entgegen: Mörike habe nicht einfach »die Hegelsche Philosophie ins Poetische übersetzt«, sein Gedicht halte »den Bereich offen, worin sich die Mannigfaltigkeit der Bedeutungen von Schein, scheinen, Erscheinung, bloße Erscheinung und nur Schein frei, obzwar nicht beliebig, entfaltet, aber auch verwickelt« (BMH 42).
Obschon Heidegger den eigenen oder Mörikes Widerspruch zu Hegel nicht explizit macht (denn auch schon Hegel hat mit der Polysemie von Scheinen operiert, vgl. BMH 37), ist in der ›Entfaltung‹ und ›Verwicklung‹ der Bedeutung das eigentliche Problem von Heideggers Ästhetik angelegt: In der künstlerischen »Lichtung«[373] – so Heideggers Weiterentwicklung des Scheinbegriffs in seiner späten Philosophie – kommt die Unsagbarkeit des Wesentlichen überhaupt zur Sprache. Im Gegensatz zu Staigers biographischer Lesart sieht Heidegger in Mörikes Wehmut eine grundsätzliche Trauer über die zeitgenössische Unzulänglichkeit der Kunst. Im »modernen Subjektivismus«,[374] so Heidegger im *Ursprung des Kunstwerkes* (1936), werde nurmehr der Künstler anstelle des Sein-vermittelnden Werkes gewürdigt. Das »Kunstgebilde« habe, so schreibt er wiederum an Staiger, »die seinem Wesen gemäße Achtung

372 Vgl. z.B. Sinnerbrink, Robert Sixto: Sein und Geist. Heidegger's Confrontation with Hegel's Phenomenology. In: Cosmos and History 3/2–3 (2007). S. 132–152.
373 Vgl. Heidegger, Martin: Der Ursprung des Kunstwerkes (1936). In: Ders.: Holzwege. Gesamtausgabe. Bd. 5. Hg. v. Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt a.M. 1977. S. 1–74; hier: S. 42.
374 Ebd., S. 63.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

der Menschen nicht mehr« und könne diese Achtung auch nicht erzwingen (BMH 47). Das Unvermögen der Kunst und nicht, wie Staiger meint, das Bewusstsein des eigenen Epigonentums stimme Mörike traurig. [375] Sucht Staiger die subjektive Perspektive des Autors in der Stimmung des Textes nachzufühlen, will Heidegger sich von dieser Perspektivierung lösen und stattdessen zu einer übersubjektiven Aussage über das Wesen der Kunst gelangen. Bereits in *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1936) fordert Heidegger eine Abkehr vom Subjektbegriff in der Ästhetik.[376] Die Frage, ob der Künstler kraft des Kunstwerks Wahrheit setzt oder aber die Wahrheit sich kraft des Künstlers ins Werk setzt, bleibt absichtlich unbeantwortet. Die Begriffe des Subjekts und Objekts müssen laut Heidegger suspendiert werden, wenn zum Sein vorgestoßen werden soll.

Hermann Burger betont in seiner Interpretation des Schlossmodells von *Tiny Alice,* dass dieses ein »Symbol der Kunst« sei, und spielt damit unmittelbar auf die Interpretation Heideggers von Mörikes Lampe an. Beide Interpretationen befassen sich mit sprachlich gefassten Objekten, die im doppelten Sinne zu ›scheinen‹ fähig sind: Lampe wie Modell verschränken Wahrheit, wirkliches Sein und Nicht-Wirklichkeit (Illusion) auf paradoxe Weise miteinander. »Wirklichkeit« ist in Burgers Tagebuchtext analog zum Seinsbegriff Heideggers[377] keine grundsätzlich von der Dichtung zu unterscheidende Sphäre, wie sie eine enge Bedeutung von Wirklichkeit im Sinne materieller Tatsachen abgrenzen würde. »Wirklichkeit« stellt bei Burger vielmehr eine wesentliche, sich dem Blick verbergende Totalität dar, der man sich gerade mithilfe der Dichtung annähern kann. Laut Burger und Heidegger leuchtet eine schwer fassbare, aber sehr wohl vorhandene Wahrheit aus der Kunst, wo sie sich als wahrhaftige Illusion – oder mit Heidegger: als die »echte Art des Kunstgebildes« (BMH 47) – erweist. Deshalb, so folgert Burger, sei

---

375 Damit portraitiert sich Heidegger, der sich als ›verspäteter Denker‹ verstand, freilich auch selbst, vgl. Appelhans, Jörg: Martin Heideggers ungeschriebene Poetologie. Tübingen 2002. S. 424.

376 Vgl. Heidegger, Der Ursprung des Kunstwerkes, S. 65.

377 Heidegger verwendet in seiner Spätphilosophie den Wirklichkeitsbegriff selten, wo er dies tut, etwa in *Wissenschaft und Besinnung* (1953), umreißt er ihn ebenfalls in einem Sinne, der nicht die neuzeitlich geprägte Bedeutung des »Tatsächlichen« betont, sondern einen altgriechischen Wirklichkeitsbegriff des »Anwesenden« stark macht. Heidgger, Martin: Wissenschaft und Besinnung (1953). In: Ders.: Vorträge und Aufsätze. Gesamtausgabe. Bd. 7. Hg. v. Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt a.M. 2000. S. 37–66; hier: S. 45.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Kunst als Modell besser geeignet, die Wirklichkeit erkennen zu lassen, als dies an der Wirklichkeit selbst augenscheinlich wird.
Burger bedient sich in seinem Tagebuch freilich gerade nicht des von Heidegger immer wieder adaptierten Scheinbegriffs, sondern spricht nur vom »Licht« des Modells, das die Bühne »erleuchtet«.[378] Damit blendet er vorerst jene Doppeldeutigkeit aus, die zum Zwist zwischen Staiger und Heidegger geführt hat, und lehnt sich primär an diejenigen Aspekte von Heideggers Ästhetik an, die seinem eigenen poetischen Projekt von Nutzen sind. Unterschlagen wird hier wie in allen poetologischen Texten Burgers auch das von Heidegger und Staiger diskutierte Paradigma des ›schönen Scheins‹. Der autonome Stellenwert von Schönheit in der Kunst, der in der bildungsbürgerlichen Ästhetik des 19. Jahrhunderts zum zentralen Paradigma avancierte,[379] befand sich gerade zur Zeit von Burgers frühem Schreiben im Niedergang.[380] Dieser Wert ist auch für Burger verloren. Der Autor ist freilich ebenso weit davon entfernt, sich darum als politisch engagiert oder gar links-avantgardistisch zu positionieren. Er inszeniert sich lieber als Vertreter einer Avantgarde, die im vermeintlich Provinziellen und in insgesamt abseitigen Lebenswelten die eigentlich wichtigen Inhalte ausmacht.[381] Den Begriff der politischen »Enge«[382] lehnt er hierbei genauso ab wie denjenigen der psychologisch konnotierten »neuen Innerlichkeit«.[383] Im Anschluss an

---

378 Burger, SLA, Tagebuch, 14. August 1966, S. 2.

379 Zum bildungsbürgerlichen Paradigma des ›schönen Scheins‹ vgl. Bollenbeck, Georg: Tradition, Avantgarde, Reaktion: deutsche Kontroversen um die kulturelle Moderne 1880–1945. Frankfurt 1999. S. 71–84.

380 Ein Epiphänomen dieses Niedergangs ist, wie bereits erwähnt, der Zürcher Literaturstreit 1966. Zur bildungsbürgerlichen Argumentation Staigers vgl. Kaiser, Gerhard: »… ein männliches, aus tiefer Not gesungenes Kirchenlied…«: Emil Staiger und der Züricher Literaturstreit. In: Mitteilungen des deutschen Germanistenverbandes 47 (2000). S. 382–394; hier: S. 391f. Diese bildungsbürgerliche Argumentation greift laut Böhler auch auf Realismus-Debatten des 19. Jahrhunderts zurück und wendet sie entscheidend: Nicht der Inhalt, sondern der zu ›erspürende‹ Ernst des Autors entscheidet über die Unsittlichkeit des Werks, vgl. Böhler, Der »neue« Zürcher Literaturstreit, S. 261.

381 Diese Tendenz zurück zu den abseitigen und doch nahen Dingen beleuchtet Burger etwa in seinem Aufsatz *Schweizer Literatur nach 1968,* der seiner Habilitation entnommen ist. Burger sieht sich in der Aufwertung des Lokalen in guter Gesellschaft (vgl. ebd., S. 463), freilich ohne explizit sein eigenes Werk unter die aufgezählten Autoren einzureihen.

382 Ebd., S. 463. Der Begriff ist von Paul Nizon geprägt, vgl. Nizon, Paul: Diskurs in der Enge. Aufsätze zur Schweizer Kunst. Bern 1970.

383 Burger, Schweizer Literatur nach 1968, S. 469: Die »neue Innerlichkeit« sei lediglich ein »Nebensymptom« der Abwendung vom politischen Engagement und kann damit für Burger kein eigentliches ästhetisches Programm darstellen.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

seinen Förderer, den Germanistikprofessor Karl Schmid, pocht er auf die Eigenwertigkeit der Kunst als »Gegenpol« und »Gegenwelt« zu »Wissenschaft, Technik, Verwaltung«,[384] in der Sinnfragen auf sinnliche Weise gestellt werden sollen. Diese Position steht erneut Heideggers Bewertung von Kunst nahe, deren Funktion Heidegger u.a. als Gegenpol zum »Gestell« der Welt sieht. Während die Technik den modernen Menschen blind für das Sein macht, seinen Blick ›ver-stellt‹, so vermag die Kunst den Zugang zur Wahrheit wiederherzustellen.[385] Burgers Interesse gilt dieser Vermittlungskraft von Kunst jenseits von gesellschaftlichen Problemen in privaten Sphären, die sich bisher dem Blick entzogen haben. Anhand vermeintlich abseitiger Lebenswelten geht er der Frage nach, wie der Einzelne seine spezifische Wirklichkeit noch künstlerisch darstellen kann.

Obschon Burger in der dadurch aufgeworfenen Frage nach Darstellbarkeit Heideggers Konzept eines doppelten, produktiven Scheins referiert, zollt er 1966 auch Staigers ästhetischer Position teilweise Tribut. Wenn sich die Diskussion zwischen Staiger und Heidegger letztlich auf die Frage zuspitzen lässt, ob das »Kunstgebilde« Ausdruck einer persönlichen Perspektive auf die eigene Situation in der Welt ist oder aber die Funktion haben kann, ein überpersönlicher Ausdruck von Welt zu werden, so erhebt der Tagebuchtext Burgers den Anspruch, beide Positionen zu vereinen: Ein »Modell des Ganzen der Wirklichkeit« entstehe gerade dadurch, dass sich die Welt »im Innern des Künstlers wie in einem Brennpunkt zusammendrängt« und von da als Bild »nach aussen wirft«.[386] Die Funktion des Künstlers ist in dieser Formulierung diejenige eines passiven Hohlspiegels, aber immerhin eines *spezifischen* Hohlspiegels. Burger weist diesem auch eine aktive, subjektive Rolle zu, wenn er die inneren Vorgänge des Künstlers im Prozess des ›Zusammendrängens‹

---

384 Ebd., S. 471. Schmid versteht Literatur mit Benn und Jünger als »den Gegenpol der Technizität« und betrachtet sie als Mittel gegen eine einseitige intellektuelle »Verarmung«. Schmid, Karl: Fortschreitend und nach unten schwer. Aspekte des wissenschaftlichen Menschen heute. In: Ders.: Das Genaue und das Mächtige. Gesammelte Schriften in sechs Einzelbänden. Bd. 4. Hg. v. Hermann Burger. Zürich/München 1977. S. 149–164; hier: S. 159. Nicht zufällig ist es neben Staiger auch Schmid, der Burger Heidegger nähergebracht hat, vgl. Kap. III 3, Fn 363.

385 Vgl. Heidegger, Martin: Die Frage nach der Technik (1953). In: Ders.: Vorträge und Aufsätze. Gesamtausgabe. Bd. 7. Hg. v. Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt a.M. 2000. S. 5–36.

386 Burger, SLA, Tagebuch, 14. August 1966, S. 2.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

expliziert: Er habe die Aufgabe, die Wirklichkeit im Modell zu reflektieren und damit einen »Begriff von sich« und der Welt zu gewinnen.[387]
Hinsichtlich der Einschätzung von Mörikes Epigonalität nimmt Burgers Ästhetik jedoch eher Heideggers Position ein. Während nämlich Staigers Beschreibung des »Spätlings« Mörike dessen Situation als defizitär markiert, schreibt ihr Heidegger eine geradezu visionäre Funktion zu; als Spätling vermöge er den problematischen Status der Kunst, die an Achtung einbüße, besonders gut zu erkennen. Angesichts von Burgers späteren entwurfs- und stilarchitektonischen Bemühungen um eine befriedigende Antwort auf das Problem des Epigonen muss Heideggers positive Bewertung des spätgeborenen, rückwärtsgewandten Künstlers wegweisend gewesen sein.
Dass Burger hierfür das Medium der Architektur gewählt hat, liegt also nicht alleine an seiner architektonischen Bildung. Heidegger expliziert ausgerechnet am innenarchitektonischen Detail von Mörikes Lampe die Schwierigkeiten eines totalen Vermittlungsanspruches der Kunst: In ihrem ›Scheinen‹ »entfaltet« sich zwar die Wahrheit, »verwickelt« sich aber zugleich. Den paradoxen Prozess einer zeitgleichen Entfaltung und Verwicklung bewirkt auch das Modell der Stadt Aarau in Burgers Romanfragment *Lokalbericht,* wo Burger nun explizit auf den Scheinbegriff Heideggers zurückgreift: »Die Kunst führt nicht irre, sie führt zum Schein.«[388] Im Holzmodell glaubt der Protagonist endlich die Abbildung seiner wahren Wirklichkeit zu erblicken. Dass dies ausgerechnet in einer als Fiktion markierten Binnenerzählung mit dem Titel »Die Illusion« geschieht, »verwickelt« seine Erkenntnis gleichsam wieder in narrative Fallstricke; die Vermittlungskraft von Wahrheit, die der Text für sich selbst behauptet – denn das Modell ist nicht weniger als sein *pars pro toto* –, erweist sich zumindest auf dem Prüfstand des Literaturkritikers als wirkungslos. Der letzte Kapiteltitel, »Und der Stil hält sich weiterhin versteckt«, verunklärt jedoch, ob dieses Urteil ein endgültiges sein sollte oder ob für den fragmentarischen Roman nicht doch ein versöhnliches Ende vorgesehen war. Da der *Lokalbericht* die Perspektive seines Protagonisten und Erzählers gleichsam zu seiner allgemeingültigen Wirklichkeit verabsolutiert, ist auch der Zweifel an seinem Schreiben internalisiert und überwindbar. Um die Wahrheit über seine Wirklichkeit ›zum Scheinen‹ zu bringen, bedarf es, so deutet der Kapiteltitel an, nur des richtigen Stils. Heideggers Kunstphilo-

[387] Ebd.
[388] Burger, Lokalbericht, S. 217.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

sophie und Staigers Stilkonzept sind in dieser Romanpoetik zu einer Einheit verschmolzen, welche ihnen in der Briefdebatte verwehrt blieb.

3.1.2 Adaption und Persiflage der Sigetik

Augenscheinlich wird durch die Synthese von Heideggers und Staigers Kunstauffassungen auch die spezifisch ontologische Funktion, die dem Stil in Burgers frühem Werk zukommt: Die Einheit von Inhalt und Form ist hier als Einheit von Ding und Darstellung gedacht, da über die richtige Sprache ein wahrhaftiger Zugriff auf das Sein hergestellt werden kann. Damit kommt eine Ding-Wort-Beziehung in Reichweite der ›stilistisch vollkommenen‹ dichterischen Sprache, welche die von Burger rezipierte Semiotik Ferdinand de Saussures[389] von vornherein ausschließt. Laut Saussure und der ihm folgenden strukturalistischen Semiotik ist die jeweilige Zeichenbeziehung zwischen sprachlichem Laut und mentalem Bild nicht durch zwingende, ontologische oder metaphysische Gründe gerechtfertigt. Die beiden Seiten des Zeichens verbindet eine arbiträre Beziehung – eine ›Entdeckung‹, die sowohl Saussure als auch Wittgenstein anfangs des 20. Jahrhunderts machten und die beide bezüglich sprachlicher Sinnkonstitution weitgehend desillusionierte.
Heideggers ontologische Sprachkonzeption in seinem Spätwerk geht einen Weg, der diesen sprachphilosophischen und semiotischen Tendenzen des 20. Jahrhunderts entgegengesetzt ist. Das Kunstwerk und die dichterische Sprache eröffnen einen Zugang zur Wahrheit über den Ursprung des Seins. In diesem Geiste ist auch Paul Celans »Suche nach der verlorenen Sprache« zu verstehen, die Burger in seiner Dissertation zu rekonstruieren sucht. Verloren und wiederzufinden sei nämlich die »utopische Ursprache, die freilich zum Vorbild für die dichterische Zeichensprache wird, weil ihre Gültigkeit in der Identität von Wort und Ding verbürgt ist« (D 9f.). Die »dichterische Zeichensprache« soll zur »Ursprache« zurückkehren, indem sie sich, so die paradoxe Denkfigur Burgers, dem Schweigen annähert. Obschon er auch die chassidische Tradition und die dadurch geprägte Sprachphilosophie Martin Bubers zu Rate zieht,[390] um »das paradoxe Unterfangen,

---

389 Vgl. Kap. III 2.1.2. Eine Zusammenstellung aller Verweise auf Saussure bei Burger findet sich in Zumsteg, ›poeta contra doctus‹, S. 50, Fn 123.

390 Der wichtige Einfluss Bubers auf Celan wird – philologisch noch konziser als bei Burger – bereits 1971 nachgewiesen, und zwar ausgerechnet anhand von Celans *Gespräch im Gebirg,* das auch Burger in den Kontext von Bubers Schriften stellt, vgl. Lyon, James K.:

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

sprechend zu verstummen« (D 10), zu erklären, ist Burgers Beschreibungssprache weit tiefer vom eigensinnigen Vokabular Heideggers geprägt. Das paradoxe Unterfangen von Celans Lyrik sei dem Umstand geschuldet, dass »die Sprache gleichzeitig den Gegenstand zeigt und verstellt« (D 18) und darum jede sprachliche »Setzung« »den Charakter des Vorläufigen« erhalte (D 20). Neben den bei Heidegger zentralen Begriffen der Verstellung und Setzung tauchen in der Dissertation auch weitere seiner Kernbegriffe auf: die »Geborgenheit im Dasein« (D 52), »das Haus der Sprache« (D 94) oder das »Genicht« (D 114). In seiner Dissertation bei Staiger brauchte Burger seine Heidegger'schen Prämissen nicht explizit zu markieren, seine Denkfiguren werden in ihrer Terminologie gleichsam als *termini technici* vorausgesetzt. Und auch inhaltlich sind diese Begriffe naheliegend: Die Denkfigur des Schweigens ist zentral in Heideggers Grundgedanken, dass man das Sein selbst nie »unmittelbar sagen«[391] könne und es darum in der Kunst der Sigetik ›erschwiegen‹ werden muss.[392]

Angesichts der ambivalenten Rezeption Heideggers durch Celan[393] wird eine solche Celan-Lektüre *mit* Heidegger freilich problematisch. Dieses Problem verschärft sich noch, wenn Burger den Heidegger-Kritiker Martin Buber als weiteren, nun ausdrücklich genannten Gewährsmann heranzieht, ohne auf mögliche Dissonanzen zwischen Bubers und Heideggers Sprachphilosophie hinzuweisen. Während Buber neben den mystischen auch die ethischen Implikationen der jüdischen Sprachtradition betont,[394] suspendiert Heidegger – und in seinem Gefolge auch Burger – die Frage nach der ethischen Funktion von Sprache und fokussiert auf ihre phänomenologische Kraft, »Existenz im Kunstwerk erfahrbar« (D 39) zu machen.

Paul Celan and Martin Buber: Poetry as Dialogue. In: PMLA 86/1 (1971). S. 110–120. Burger ist dieser Forschungsbeitrag entweder entgangen oder er unterschlug ihn bewusst.

391 Heidegger, Martin: Beiträge zur Philosophie (vom Ereignis). Gesamtausgabe. Bd. 65. Hg. v. Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt a.M. 1989. S. 78.

392 Vgl. ebd., S. 78–80: »37. Das Seyn und seine Erschweigung (Sigetik)«, »38. Die Erschweigung«.

393 Celan lobte zwar Heideggers Sprache für ihre »limpidité«, tönt in seinem Gedicht *Todtnauberg* jedoch auch Kritik an Heideggers Schweigen zum Holocaust an, vgl. Schäfer, Martin Jörg: Schmerz zum Mitsein: zur Relektüre Celans und Heideggers durch Philippe Lacoue-Labarthe und Jean-Luc Nancy. Würzburg 2003. S. 14f.

394 Vgl. Dubbels, Elke: Figuren des Messianischen in Schriften deutsch-jüdischer Intellektueller 1900–1933. Berlin/Boston 2011. S. 87–110.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Wenn aber diese Rekonstruktion von Celans Poetik als Burgers eigene Poetik interpretiert wird, wie dies die Forschung mehrfach getan hat,[395] so wird der Entstehungsrahmen von Burgers Dissertation weitgehend missachtet. Nicht nur war Burgers akademische Arbeit vom Gutdünken seines Doktorvaters Staiger abhängig, auch sind die grundlegenden Analysen der Dissertation, als sie 1972 erscheint, bereits vier Jahre alt. Burger schrieb sie aus einer Seminararbeit (1968) zur Lizenziats- und Doktorarbeit um. 1972 mag Burger bereits kritischer auf die ontologische Sprachphilosophie und insbesondere auf die Sigetik Heideggers geblickt haben, als er in seiner Dissertation ausdrücken konnte oder wollte.

Ein Hinweis darauf gibt seine Erzählung *Der Eremitenkongress,* die er bereits 1971 als Vortrag hielt[396] und die darum noch während seiner Arbeit an der Dissertation entstanden sein muss.[397] In ihr treffen sich Eremiten, die ein Schweigegelübde abgelegt haben, um über die »Waldeinsamkeit im Zeitalter der Technik unter besonderer Berücksichtigung unseres Fortbestandes«[398] zu diskutieren. Ihre stille Suche nach Gott sieht sich nämlich zusehends durch äußere, technische Neuerungen und einen andauernden Mitgliederschwund bedroht. Der Kongresstitel verweist sinnigerweise auf Heideggers berühmten Vortrag *Die Frage nach der Technik,* der 1953 unter dem Titel »Die Künste im technischen Zeitalter« stattfand und ebenfalls die Bedrohung eines durch die Technik unverstellten Lebens zum Thema hat.[399]

Die praktische Hürde für das Ansinnen der Eremiten, hierüber ›ins Gespräch zu kommen‹, drückt sich im stillen Gebet aus, »dass es uns gelinge, dem

---

395 Allen voran Erika Hammer, die darauf ihre gesamte Dissertation aufbaut, vgl. Kap. III c.

396 Die von der Kulturstiftung Argovia organisierte Tagung fand am 26./27. November 1971 statt, vgl. Zumsteg, Simon: Editorische Notizen. In: Hermann Burger: Sammelbände. Werke in acht Bänden. Bd. 7. Hg. v. Simon Zumsteg. München 2014. S. 513–518; hier: S. 516. Erstmals veröffentlicht wurde die Erzählung jedoch erst 1973, vgl. Burger, Hermann: Der Eremitenkongress. In: Albert Hauser/Anton Krättli (Hg.): Literatur als Prozess. Literaturgespräche zum Thema Autor – Kritiker – Leser. Zürich 1973. S. 35–45.

397 Bruno Bolliger sieht im *Eremitenkongress,* zu dessen Erstveröffentlichung er eine Interpretation mitlieferte, hauptsächlich das Problem der Saussure'schen Semiotik verhandelt. Auf diese ist freilich Burgers Auseinandersetzung mit der ›Schweigelehre‹ Heideggers implizit auch eine Antwort, vgl. Bolliger, Bruno: Zu Hermann Burgers Prosastück »Der Eremitenkongress«. In: Albert Hauser/Anton Krättli (Hg.): Literatur als Prozess. Literaturgespräche zum Thema Autor – Kritiker – Leser. Zürich 1973. S. 46–48.

398 Burger, Hermann: Der Eremitenkongress [Sammelbd. 2: Als Autor auf der Stör, 1987]. In: Ders.: Sammelbände. Werke in acht Bänden. Bd. 7. Hg. v. Simon Zumsteg. München 2014. S. 247–258; hier: S. 247. Im Folgenden wird aus dieser Ausgabe zitiert.

399 Vgl. Heidegger, Die Frage der Technik (1953).

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Wort wortlos zu sich selber zu verhelfen«.[400] Die Einsiedler, die im Sinne einer mystischen Sigetik ihr Seelenheil ›erschweigen‹, sehen sich gezwungen, gesprochene Worte zu umgehen, weshalb sie auf das Morse- und Flaggenalphabet zurückgreifen. Die Sigetik wird mithilfe von Signaletik umgangen. Doch dieses Unterfangen scheitert angesichts des Grundsatzstreites, der sich alsbald entwickelt. Progressive Kreise fordern eine gesellschaftliche Öffnung des Eremitendaseins, konservative eine Rückbesinnung auf ihre Werte. Als der Streit zu einer handfesten Rauferei ausartet, kommentiert der Erzähler: »Ontisch und ontologisch liegen sich in den Haaren.«[401] Dass Heideggers ontologische Differenz zwischen Ontik und Ontologie bemüht wird, wirkt in diesem Zusammenhang nur auf den ersten Blick als Kalauer. Laut Heidegger ist gerade im ›Erschweigen‹ die Möglichkeit gegeben, die Differenz zwischen Seiendem, dem Gegenstand der Ontik, und Sein, welches die Ontologie untersucht, sowohl zu denken als auch zu überwinden. Das Sein als Totalität und Voraussetzung all dessen, was ist, entzieht sich unserem Sagen. Ihm ist lediglich das Benennen des spezifisch Seienden möglich. Diese Differenz kann durch das Schweigen überwunden werden, es eröffnet *ex negativo* eine Rückkehr zum Ursprung der Sprache und damit zu den ontologischen Bedingungen des Sagens, in dem die Einheit von Ding und Welt noch gewahrt ist. Im paradoxen Versuch der Eremiten, sowohl zu schweigen als auch über das Schweigen und seine Schwierigkeiten zu sprechen, wird die paradoxe Sigetik Heideggers *ad absurdum* geführt. In der immer noch schweigend ausgefochtenen Schlägerei am Schluss der Erzählung ringen die Protagonisten gerade nicht mehr um die ontologische Differenz. Ihr theologisches Streben nach dem Sein – ihre religiöse Ontologie – und ihr unmittelbar Seiendes – ihr ganz unphilosophischer Streit – liegen sich tatsächlich »in den Haaren« und werden unvereinbar. Burger macht sich dadurch implizit auch über seine eigene Heidegger'sche Celan-Interpretation lustig. Burgers Dissertation baut auf der Paradoxie der Sigetik auf und lässt Heideggers Pathos des ›Erschweigens‹, den er der christlichen Mystik entlieh, unhinterfragt. Die weltabgewandte ›Suche nach dem Ursprung‹, die Heidegger *notabene* in seiner »Waldeinsamkeit« am Todtnauberg gepflegt hat, wird im *Eremitenkongress* der Lächerlichkeit preisgegeben.

Wie sich Burger 1972 mit dem *Eremitenkongress* von der ontologischen Begriffsverwendung des Schweigens distanziert, das er bei Paul Celan ab 1968 zu un-

[400] Burger, Der Eremitenkongress, S. 252.
[401] Ebd., S. 255.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

tersuchen begann, so wird 1976 in *Schilten* auch seine ontologisch inspirierte Kunstauffassung und damit die Symbolkraft der Architektur, insbesondere des ›scheinenden‹ Modells, in Frage gestellt. Die Persiflage von Heideggers Sigetik ist also gleichsam ein Vorspiel zu Burgers elaborierter Zurückweisung seiner eigenen, von Heidegger und Staiger ausgehenden Poetologie.

3.2 Ontologie und Phänomenologie in *Schilten*

In *Schilten* ist die Heidegger'sche Sprachkonzeption einer entbergenden Verdeckung gegen sich selbst gewendet: Heideggers phänomenologische Entbergung des Seins, welche den ›Ursprung des Wesens‹ jenseits von Subjekt und Objekt finden will, scheitert fulminant. Entborgen wird hier – und zugespitzt noch in der darauffolgenden Erzählung *Diabelli* – nicht das Authentische, sondern das immer schon Künstliche.
Die folgende sprach- und kunstphilosophische Lesart vermag das Problem zu klären, welches die maskenhafte architektonische Oberfläche für Schildknecht aufwirft. Dieses Problem konnte zwar durch die historische Kontextualisierung von Burgers Stildiskurs umrissen werden. Erst aber wenn Sprache mit Heidegger und Staiger als Ent- und Verbergung von Welt verstanden wird, erweisen sich Schildknechts Stilprobleme als existenzielle Herausforderung.

3.2.1 Schildknechts Wohnen

Eng verknüpft mit Heideggers Sprachphilosophie ist seine ontologische Konzeption des Wohnens und Bauens, die in *Schilten* als zentraler lebensphilosophischer Referenzrahmen ausgemacht werden kann. Anders als im *Lokalbericht* werden dem Protagonisten nicht nur die Darstellung seiner Existenz, sondern die architektonischen Bedingungen dieser Existenz problematisch. Die Darstellung des Wohnens und die dargestellte Existenz Schildknechts lassen sich im Schulbericht nicht mehr trennen, wie dieser gleich zu Beginn anmerkt. Im Lichte von Burgers Auseinandersetzung mit Heidegger ist diese Situation, in der sich ein einzelner Mensch dem Tod ausgeliefert fühlt, auch eine ontologische Modellsituation. Sie verhandelt, ob ein »Wohnen« in Heideggers Wortgebrauch als seinsbewusstes Leben überhaupt noch möglich ist.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

In *Sein und Zeit,* zu dem Burger im Wintersemester 1968/69 eine Vorlesung besucht hat, beschreibt Heidegger das Leben nicht nur als »Sorge«,[402] sondern auch als »Sein zum Tod«.[403] Die vom Tod ausgehende Angst isoliere den Einzelnen und mache ihm die Einzigartigkeit seines Daseins in jedem Augenblick bewusst. Während Heidegger diese Angst in seinem Frühwerk noch als produktives Movens hin zu einem authentischen Leben betrachtet, so wendet er sich im Spätwerk von solchen subjektiven Problemlagen des individuellen Daseins ab und dem Problem zu, das Sein in seiner ontologischen Differenz zum Seienden zu verstehen. Heidegger gibt dabei aber die Frage nach den ontologischen Voraussetzungen des Lebens nicht gänzlich auf. Im Zuge der Entsubjektivierung der Ontologie ist sein zentrales Paradigma nun nicht mehr die nur subjektiv wahrnehmbare Lebenszeit, sondern der jedermann gleichermaßen sinnlich zugängliche Raum. Anhand der Begriffe des Wohnens und des Bauens verschiebt Heidegger den Schwerpunkt seiner Seins-Analyse von der zeitlichen Bedingtheit des Lebens im Angesicht der eigenen Vergänglichkeit zu ihrer räumlichen Bedingtheit, der Verortung des menschlichen Lebens *per se* im »Geviert«.

Heideggers Wende von den Problemen des individuellen Daseins zum sprachlichen Ringen um das räumliche Sein ist auch in *Schilten* vollzogen. Schildknechts Todesangst wirft nicht die Frage nach dem authentischen Leben, sondern nach der authentischen bzw. wahren räumlichen Darstellung von Existenz auf. Damit wird eine subjektive Perspektive nur so weit gewahrt, wie sie im Sinne von Burgers Tagebucheintrag von 1966 auch als übersubjektives räumliches Modell Geltung gewinnen kann. Dieses Anliegen erklärt mithin, wieso eine individuelle Ausgestaltung von Schildknechts Vergangenheit, die etwa Guy Mayor vermisst,[404] gänzlich fehlt. Schildknechts wortgewaltiges Schweigen über die individuellen Bedingungen seines Lebens *vor* dem Lehrerberuf in Schiltwald wäre der Modellfunktion seiner Situation abträglich, da die Gründe seines Problems dann nicht mehr alleine in ihren ontologischen »Raum- und Landschaftszwängen« (Sch 41) gesucht werden müssten, sondern auch in lebensgeschichtlichen Spezifika liegen könnten. Das Ausblenden von Schildknechts Individualität dient damit der Überwindung eines subjektiven Blicks auf sein Sein.

---

402 Heidegger, Martin: Sein und Zeit. Gesamtausgabe. Bd. 2. Hg. v. Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt a.M. 1977. S. 254.

403 Ebd., S. 335.

404 Vgl. Mayor, Von der entkräftenden Einbildungskraft, S. 61.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Das Staiger'sche Ideal des vollkommenen Stils ist in Schildknechts Suche nach dem richtigen Stil ›seiner‹ Architektur und ihrer stilistisch richtigen Darstellung mit einer ontologischen Prämisse unterlegt: Er lotet die sprachliche Möglichkeit aus, anhand eines architektonischen ›Kunstgebildes‹ Aussagen über das Sein der Wirklichkeit zu treffen: »Nicht sagen, was man denkt, sondern denken, und zwar ununterbrochen laut denken, was man sagen kann.« (Sch 77) Dieses sprachphilosophische Motto von Schildknechts Schulbericht ist nicht Wittgensteins Projekt geschuldet, die logischen Grenzen der Sprache auszuloten, wie etwa Patrick Bühler vermutet.[405] Denn Schildknecht will nicht den Punkt eruieren, an dem nicht länger gesprochen werden kann, sondern entgegen jeder Vernunft beständig weitersprechen. Dies lässt sich werkgeschichtlich auf Heideggers Ideal einer dichterischen Sprache zurückführen, die in ihrem Sagen letztlich unbegrifflich wird und damit – wie das Schweigen – ihre Logik und ihre klassische Referenzfunktion aufgibt zugunsten einer Annäherung an das Sein.[406] Dass Schildknecht explizit »kein Schweigen aufkommen lässt« (Sch 77), steht also nicht im Widerspruch zu Heideggers Sprachphilosophie, der Lehrer geht jedoch einen anderen poetologischen Weg als denjenigen, den Burger bei Celan rekonstruiert hat. Die Wirkkraft von Schildknechts »Wort-Anfälle[n], Sprachschübe[n]« und »apodiktische[n] Kaskaden« wird freilich schon durch Schildknechts eigene, pessimistische Beschreibung seiner »Monologe« (Sch 77) in Zweifel gezogen. In seiner ununterbrochenen Rede erbaut Schildknechts sein »Haus des Seins«,[407] sein Schulhaus ist wortwörtlich ein sprachlich-architektonisches ›Kunstgebilde‹, dem im Lichte von Heideggers Überlegungen zu Wohnen und Architektur eine erweiterte sprachphilosophische Funktion zukommt. Heideggers Vortrag *Bauen Wohnen Denken* (1952) schließt nicht nur sprachliches und architektonisches Bauen kurz, sondern verleiht beidem eine zentrale Stellung innerhalb seiner Spätphilosophie. Auch thematisiert er hier noch einmal das menschliche Sein zum Tode,[408] das jedoch nicht länger durch die

405 Vgl. Bühler, Die »Todesdidaktik«, S. 544.

406 Dies kommt insbesondere in Heideggers Interpretation von Hölderlins Gedicht *Der Ister* zum Ausdruck, vgl. Heidegger, Martin: Hölderlins Hymne »Der Ister« (1942). Gesamtausgabe. Bd. 53. Hg. v. Walter Biemel. Frankfurt a.M. 1984.

407 Heidegger, Martin: Brief über den Humanismus (1946). In: Ders.: Wegmarken. Gesamtausgabe. Bd. 9. Hg. v. Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt a.M. 1976. S. 313–364; hier: S. 333.

408 Dieses spielt ansonsten im Späterwerk Heideggers kaum mehr eine Rolle. Vgl. Luckner, Andreas: Heidegger und das Denken der Technik. Bielefeld 2015. S. 87.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Angst vor dem Nichts geprägt sei, sondern durch das sterbliche ›Vermögen des Todes‹ aufgewertet werden würde:

> Die Sterblichen wohnen, insofern sie ihr eigenes Wesen, daß sie nämlich den Tod als Tod vermögen, in den Brauch dieses Vermögens geleiten, damit ein guter Tod sei. Die Sterblichen in das Wesen des Todes geleiten, bedeutet keineswegs, den Tod als das leere Nichts zum Ziel setzen; es meint auch nicht, das Wohnen durch ein blindes Starren auf das Ende verdüstern.[409]

Gerade durch ein solches »Starren auf das Ende« – wenn auch seines Zeichens kein »blindes« – ist das Wohnen Schildknechts charakterisiert. Heideggers positive Konzeption eines Wohnens im friedensverheißenden »Geviert«,[410] der »Einfalt«[411] von Himmel, Erde, den Göttlichen und den Sterblichen, ist durch die »totale Einfriedung« (Sch 168) des Friedhofs konterkariert. Schildknechts Bau-Beschreibung nimmt Heideggers Wohnbegriff *ex negativo* auf, in dem das ontologische »Geviert« durch die Einfriedung der Gräber ersetzt wird. So schreibt Heidegger etwa über die Maßstäblichkeit des »Gevierts«: »Aus dem Geviert übernimmt das Bauen die Maße für alles Durchmessen und jedes Ausmessen der Räume, die jeweils durch die gestifteten Orte eingeräumt sind.«[412] Analog hierzu erkennt Schildknecht in den Räumen seines Schulhauses und in den Proportionen der Sudelhefte (vgl. Sch 81) die Maße des Friedhofes wieder.[413]
Wenn Burger Jahre später in seinem *Tractatus logico suicidalis* in persiflierender Analogie zur Ontologie die »Totologie« begründet,[414] so ist dies in Schildknechts negativer Ontologie des Bauens und Wohnens vorbereitet. In ihr erscheint der Friedhof als die eigentliche Bedingung von Schildknechts Wohnen. Der Friedhof besitzt je nach Fragestellung, die an ihn herangetragen wird, drei unterschiedliche, komplementäre Bedeutungen, die durch eine vierte, ontologische Interpretation das existenzielle Gewicht begreifbar machen, welche Schildknecht ihnen zuweist. Als semiotisches Referenzsystem steht der Friedhof erstens für den Schrecken des undarstellbaren Nichts,

---

409 Heidegger, Bauen Wohnen Denken, S. 152.
410 Ebd.
411 Ebd.
412 Ebd., S. 161.
413 Vgl. Kap. III 1.2.1.
414 Burger, Hermann: Tractatus logico suicidalis. Über die Selbsttötung. In: Ders.: Logik & Traktat. Werke in acht Bänden. Bd. 8. Hg. v. Simon Zumsteg. München 2014. S. 155–330; hier: S. 178.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

und als Oberflächen-Phänomen fordert er Schildknecht zweitens auf, diesem Nichts durch genaue Analysen beizukommen. Für den kunstgeschichtlichen Blick, den Schildknecht darum drittens auf die Oberfläche des Friedhofs wirft, verkörpert er als architektonisches Ensemble die Tradition der Moderne. Diese bedroht Schildknechts architektonische Stil-Eklektik und damit seine künstlerische Position. In ontologisch-sprachphilosophischer Hinsicht ist der Friedhof als ›Behausung des Nichts‹ letztlich nicht nur das Gegenüber von Schildknechts ›Haus des Seins‹, er ist als einfriedendes »Geviert« auch sein Ursprung. Schildknechts vergebliche Suche nach einem authentischen oder ursprünglichen Gebäude kann als ontologische Ursprungssuche verstanden werden. Als sich auch die chthonische Urhütte Wiggers als Illusion erweist,[415] kann Schildknecht nur noch auf den Friedhof, vor dem er floh, zurückkommen. Mit dem Sieg des Gräberfeldes, das sich in Schildknechts Schlussvision über die ganze Welt ausbreitet, erkennt er es als ursprüngliche architektonische und ontologische Grundkonstante des Wohnens.

So wie das Schweigen in Heideggers paradoxaler Sprachphilosophie Ursprung und Wesen des Sprechens ausmacht, so fungiert in *Schilten* das Grab als Wesen des Wohnens. Die durch Schildknechts Schulhaus-Begräbnis ausgedrückte Überzeugung, dass eine Heimat für die Lebenden nicht länger denkbar ist, hätte Heidegger freilich kaum akzeptiert. Heidegger reagiert in *Bauen Wohnen Denken* auf Lukács berühmten Ausspruch der »transzendentalen Obdachlosigkeit«, die fraglos auch für Schildknecht gilt. Im Gegensatz zu Lukács sieht Heidegger die Moderne nicht nur als heimatlos, sie sei sich ihrer Heimatlosigkeit gar nicht erst bewusst. Der Weg zur Heimat beginnt darum in der Bewusstwerdung der Heimatlosigkeit: »Sobald der Mensch jedoch die Heimatlosigkeit *bedenkt*, ist sie bereits kein Elend mehr.«[416] Das Wohnen als »*Grundzug* des Seins, demgemäß die Sterblichen sind«,[417] könne erlernt, die Heimatlosigkeit also durch die Annäherung an die Begriffe des Wohnens und Bauens zuerst überhaupt verstanden und dann wettgemacht werden. Dem »Elend«, nicht wohnen zu können, entrinnt Schildknecht nicht, obschon er sich bemüht, der falschen Architektur seines Schulgebäudes eine stilistisch reine Architektur, gleichsam eine neue Heimat für ihn und seinen Schulbericht, entgegenzusetzen. Schildknechts Misslingen entspringt also den

---

415 Vgl. Kap. III 2.3.1.
416 Heidegger, Bauen Wohnen Denken, S. 163f. Kursivierung im Original.
417 Ebd., S. 163.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Prämissen seiner ästhetischen Suche, genauer noch seiner von Heidegger und Staiger inspirierten Phänomenologie der Architektur.

3.2.2 Phänomenologie der Architektur

Heidegger bereitet seine Hinwendung zu Fragen des Räumlichen insbesondere anhand des architektonischen Kunstwerkes vor. Eine prototypische Architektur des Wohnens, die zugleich das Sein auch durch den künstlerischen Schein hervorbringt, sei der griechische Tempel. Er »lichtet […], worauf und worin der Mensch sein Wohnen gründet«.[418] An ihm exemplifiziert Heidegger in *Der Ursprung des Kunstwerks* die phänomenologische Funktion von Kunst, weil sie die Ästhetik an die Ontologie bindet. Der Tempel »gibt in seinem Dastehen den Dingen erst ihr Gesicht und den Menschen erst die Aussicht auf sich selbst.«[419] Dies liegt am sich selbst genügenden Status der Architektur: »Ein Bauwerk, ein griechischer Tempel, bildet nichts ab. Er steht einfach da inmitten des zerklüfteten Felsentales. […] Der Tempel und sein Bezirk verschweben aber nicht in das Unbestimmte.«[420] Obschon das künstlerische Bauwerk keine unmittelbare Referenzfunktion habe, gebe es den Dingen erst ihr »Gesicht« und dem »Menschenwesen die Gestalt seines Geschickes«.[421] Die Weise, auf welche der Tempel Bedeutung bildet, ist nicht mit der Verweisfunktion des sprachlichen Zeichens und auch nicht mit einem physiognomischen Zeichen, einem im Äußeren ausgedrückten Innern, zu verwechseln. Um verständlich zu machen, wie der Tempel das Wesen von Dingen und Menschen sammelt und wiedergibt, verwendet Heidegger das aus seiner Debatte mit Staiger bereits bekannte Vokabular des Leuchtens und Scheinens: »Der Glanz und das Leuchten des Gesteins, anscheinend selbst nur von Gnaden der Sonne, bringt doch erst das Lichte des Tages, die Weite des Himmels, die Finsternis der Nacht zum Vor-schein.«[422] Dinge wie »der Baum und das Gras«, Lebewesen wie »der Adler und der Stier« »gehen erst in ihre abgehobene Gestalt ein und kommen so als das zum Vorschein, was sie sind«.[423]

---

418 Heidegger, Der Ursprung des Kunstwerkes, S. 28.
419 Ebd., S. 29.
420 Heidegger, Bauen Wohnen Denken, S. 37.
421 Ebd.
422 Ebd., S. 38.
423 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Die Parallelen dieser phänomenologisch ›lichtenden‹ Funktion, die Heidegger dem griechischen Tempel zuschreibt, zur Architekturdarstellung in *Schilten* sind offensichtlich. Auch die Fassade des Schulhauses verleiht dem »Menschenwesen« und dem »Geschick[ ]« Schildknechts ein »Gesicht«, ohne eine unmittelbar semiotische bzw. physiognomische Zeichenbeziehung zum Lehrer herzustellen.[424] Vielmehr bringt das dichterisch gefasste Werk, Schildknechts Architekturbeschreibung, seine Wesenszüge »zum Vorschein«. Ob der Lehrer darin jedoch so erscheint, ›wie er ist‹, bleibt fragwürdig, ist die Fassadendarstellung doch eine gezielte, höchst widersprüchliche Selbstdarstellung.

Dass Schildknecht eine Heidegger'sche Auffassung von Kunst und insbesondere von Architektur als ›Lichtung des Seins‹ zur Lichtung seines ganz spezifischen Seins abgewandelt hat, wird im Schulbericht zwar nirgends explizit, durch seine Begriffsverwendung aber impliziert: So spricht Schildknecht etwa von den »Leitmotive[n] des Daseins« (Sch 76) und stellt immer wieder seine »Existenz« und deren »Verschriftlichung« in den Vordergrund. Fraglos die stärkste Anbindung an eine Terminologie, die Emil Staiger von Heidegger übernommen hatte und die darum zwar womöglich ›nur‹ indirekt, dafür umso wirkungsmächtiger ihren Weg zu Burger gefunden hat, ist diejenige der »Stimmung« in *Schilten*. Textnah wurde die Beschreibung der Turnhallen-Stimmung als Strategie analysiert, um über die Verunklärung des Darstellungsmodus einen Effekt der ›Simultaneität‹ herzustellen, der den Bericht sowohl objektiv korrekt als auch subjektiv nachvollziehbar machen soll.[425] Dieser Funktionszusammenhang von Stimmung erhält im Lichte von Heideggers phänomenologischem Stimmungsbegriff eine philosophische Dimension, definiert dieser doch in *Sein und Zeit* die Stimmung als das, was vor Objekt und Subjekt ist, da es weder eine innerliche noch eine äußerliche Qualität darstellt, sondern einen Zugang zum Dasein *per se* eröffnet.[426] In diesem Sinne formuliert auch Staiger die poetische Stimmung, die es für den Literaturwissenschaftler zu beschreiben gilt, nicht als das, »was ›in‹ uns besteht. Sondern in der Stimmung sind wir in ausgezeichneter Weise ›draußen‹, nicht den Dingen gegenüber, sondern in ihnen und sie in uns.«[427] Der

---

424 Vgl. Kap. III 2.1.1.

425 Vgl. Kap. III 1.1.2.

426 Stimmung fungiert bei Heidegger als ontische Manifestation der ontologischen Befindlichkeit, vgl. Heidegger, Sein und Zeit, S. 178f. Zum Kontext dieses Stimmungsbegriffes vgl. Wellbery, <Stimmung>.

427 Staiger, Emil: Grundbegriffe der Poetik. Zürich 1968. S. 61.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Literaturinterpret hat diese Stimmung nachzufühlen und nachzuzeichnen, dies betont Staiger auch in seiner Interpretation von Mörikes Lampe.
Schildknechts Schilderung – oder vielmehr: Interpretation – seiner Turnhalle stellt nach Heidegger und Staiger einen essenziellen Zugang zum Dasein der Schularchitektur und damit ebenfalls zum Wohnen des Lehrers her. Auch die Angst, dass sein Werk die intendierte ›lichtende‹ Wirkung verfehlt, weil sich der Schulinspektor nicht dem sinnlichen Stimmungs-Augenschein von Schildknechts Welt aussetzt, ist darum von Heideggers Phänomenologie grundiert. Ob sich nämlich der Schulinspektor seinerseits in die Stimmungsbeschreibung von Schildknechts Text angemessen einstimmen kann, bleibt für den Lehrer unklar. Diese Unwägbarkeit stellt ein großes Risiko für sein Projekt dar. Außerhalb ihrer lebensweltlich erfassbaren Stimmung bleiben Kunstwerke nämlich wirkungslos.
Wenn, so Heidegger in *Der Ursprung des Kunstwerks,* Werke aus ihrem sinnlich nachvollziehbaren »Wesensraum herausgerissen« würden, wenn sie nur noch als künstlerische Artefakte in Sammlungen oder als philologische Zeugnisse in »kritischen Ausgabe[n]« – selbst wenn auch in den »besten« – aufbewahrt sind, so können sie nicht länger das Wesen des Seins zum Vorschein bringen.[428] In diese Gefahr gerät auch der griechische Tempel, ist die ihm zugehörige antike Welt doch »zerfallen«.[429] Im Gegensatz zum sinnlichen Erleben von Schildknechts »Wesensraum« ist ihm seine Schrift ein unnötig mittelbares Unterfangen, dessen »nervenaufreibende[ ] Rechthaberei und Kleinarbeit« (Sch 12) durch einen kurzen Augenschein ersetzt werden könnten (vgl. Sch 12). Das explizite Ziel des Schulberichtes ist es deshalb gerade, eine solche Erfahrbarkeit seiner Lebenswelt in der getreuen Vermittlung räumlicher Stimmung zu evozieren.
Wie die Leserschaft zum Schluss erfährt, ist die Unterrichtssituation beim Abschluss des Schulberichts einem möglichen Besucher gar nicht mehr zugänglich. Die Schule ist längst geschlossen, die erschreckende Welt des Friedhof-Schulbetriebes, in welche er eingebettet war und aus der er entstand, ist wie die Antike in Heideggers Tempel-Beispiel »zerfallen«. Der daraus resultierende Zustand des Werkes gilt auch für den Schulbericht: »Die Werke sind nicht mehr die, die sie waren. Sie selbst sind es zwar, die uns da begegnen, aber sie selbst sind das Gewesene.«[430]

---

428 Heidegger, Der Ursprung des Kunstwerks, S. 36.
429 Ebd.
430 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Ein ›Gewesenes‹ wird auch die Figur Schildknecht im Schulbericht. Als verschriftlichte Existenz ist sie in den »Bereich der Überlieferung und Aufbewahrung«[431] übergegangen. Mit Heideggers Worten geht dadurch auch die phänomenologische Kraft der Dichtung verloren: »Sobald jener Stoß ins Un-geheure im Geläufigen und Kennerischen abgefangen wird, hat um die Werke schon der Kunstbetrieb begonnen.«[432] Schildknechts letzte Flucht ins Ungeheure bzw. an den vermeintlichen ›Ursprung‹, die im Gasthaus zur Hölle und ihrem Karneval der Literatur(geschichte) zum sprichwörtlichen Erliegen kommt, stellt genau diesen Übergang in die Tödlichkeit des abgeschlossenen, analysierten und zum Gegenstand verkommenen Werkes dar. Übrig bleibt die leere Totenmaske, die Schildknechts Gesicht geworden ist. Wie Richard Weihe bemerkt, ist die Demaskierung die zentrale Denkfigur von Heideggers Wahrheitsbegriff.[433] Dieser Wahrheitsbegriff resultiert am Schluss von *Schilten* in der Aporie, dass auch unter der Maske nur weitere Masken zum Vorschein kommen. Die Maske in *Schilten* ist damit gerade nicht das Symbol für die Erschließung des Verborgenen durch die Kunst, obschon Schildknecht der Fassadenmaske des Schulhauses die phänomenologische Funktion zugedacht hat, die Dinge als das zum Vorschein zu bringen, ›was sie sind‹.

Im Lichte von Heideggers ontologischem Konzept des Wohnens erweist sich der architektonische Raum des Romans als existenzielles philosophisches Problem, das Schildknechts Scheitern begründet. Ist nämlich das Wohnen Schildknechts maßgeblich durch das Wesen des Grabes bestimmt, kann keine Architektur mehr zu seiner Heimat werden. Der Lehrer ist nicht im »Geviert« geborgen, er ist in der Einfriedung des Friedhofs gefangen. Schildknechts auf Heidegger und Staiger zurückführbare Ästhetik, die einen phänomenologischen Zugang zur Architektur als Maske seiner Existenz sucht, bringt darum kein wahres Sein zum Vorschein, sondern demaskiert lediglich die Leere des Todes. Der künstlerische Schein des Modells bringt das Nichts zum Vorschein. Schildknechts Enttäuschung ist eine Ent-Täuschung: Drückt sein Schulbericht lange Zeit einen tiefen Glauben an die Darstellbarkeit seiner Situation aus, so wird dies am Ende als Illusion entlarvt. Das ontologisch-phänomenologische Versprechen von Heideggers Philosophie verkehrt sich im Angesicht des Todes in sein Gegenteil.

---

431 Ebd.
432 Ebd., S. 69f.
433 Vgl. Weihe, Die Paradoxie der Maske, S. 187.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Ein Ausblick auf den nächsten längeren Prosatext Hermann Burgers, die Erzählung *Diabelli* (1979), deutet an, dass mit Schildknechts Scheitern die produktive Kraft des künstlerischen Scheins in Burgers Texten verloren gegangen ist. Der Zauberer Diabelli versteht Schein nur noch als täuschende Illusion, die kein Sein mehr zum Vorschein bringen kann. In seiner magischen Karriere, in der er das Wegzaubern und Hervorzaubern von Objekten perfektioniert hat, ist ihm seine eigene Existenz abhandengekommen: »Habe illudiert und illudiert und dabei mein Selbst verjuxt«.[434] Ist im *Lokalbericht* noch die Verschmelzung des künstlerischen Subjekts mit seinem Darstellungsgegenstand das poetologische Ideal der Hauptfigur, so bringt sich der Künstler-Zauberer nach *Schilten,* wo Schildknecht das eigene »[V]erschellen« (Sch 266) als letzte Lösung beschreibt, im Hervorbringen seiner Kunst notläufig selbst zum Verschwinden. Anstelle der ontologischen Überwindung von Subjekt und Objekt im vollkommenen Kunstwerk besteht Kunst nur noch aus der Oberflächen-Täuschung des Objektes – oder eben aus der leeren Totenmaske des Künstlers, zu der Schildknecht am Ende von *Schilten* mutiert. So baut auf dem Effekt einer leeren Maske »das Berufungserlebnis«[435] für Diabellis Zauberer-Werdung auf. Als er in der Schule zu Recht verdächtigt wird, die Orange eines Mitschülers gestohlen zu haben, redet er sich damit heraus, die bei ihm aufgefundene Orange hätte ihm seine Stiefmutter mitgegeben. Als er beinahe der Lüge überführt wird, drapiert er in einem unbeobachteten Moment eine leere Orangeschale so kunstvoll, dass sie jedermann ungeprüft als zweite Frucht erscheint – tatsächlich aber hat er die gestohlene Orange ›verdoppelt‹.[436] Dass es sich dabei nur um die Oberfläche ohne den essenziellen Inhalt handelt, fällt dem Publikum nicht auf. Eine zentrale Architektur in *Diabelli,* das »Schwarze[ ] Kabinett«,[437] operiert ebenfalls mit einem reinen Oberflächen-Phänomen. Es basiert auf der Beobachtung, dass ein schwarzer Gegenstand vor einem schwarzen Hintergrund unsichtbar wird. Der Zauberer drapiert über einem Gegenstand ein sichtbares weißes und darunter ein schwarzes Tuch. Zieht er nun das weiße Tuch weg, so erscheint das Objekt weggezaubert. Der Erfinder des Schwarzen Kabinetts habe

---

434 Burger, Hermann: Diabelli, Prestidigitateur. In: Ders.: Erzählungen II. Werke in acht Bänden. Bd. 2. Hg. v. Simon Zumsteg. München 2014. S. 207–256; hier: S. 210.
435 Ebd., S. 223.
436 Vgl. ebd., S. 221–223.
437 Ebd., S. 247.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

> nichts geringeres geschaffen als ein getreues Guckkastenmodell der künstlichen Seele des Zauberers, in der sich keine Regung mehr abhebt vom schwarzsamtenen Hintergrund seiner pervertierbaren – und das, das ist meine Krankheit! – Persönlichkeit. […] Die Künstlerseele ist das Verwandlungsorgan per excellence.[438]

Hatte sich in Burgers Tagebuchtext von 1966 die Wirklichkeit noch im Innern des Künstlers wie in einem Hohlspiegel verdichtet und wurde von diesem wieder ausgestrahlt, so ist das Schwarze Kabinett nun das Gegenteil jenes phänomenologischen Kunstsymbols. Im Gegensatz zum Architekturmodell als »Symbol der Kunst« verschluckt das schwarz ausgelegte »Guckkastenmodell« der Künstlerseele das Licht. Es spiegelt nur noch vor, was der Künstler sehen lässt, sein Innerstes wird zur architektonischen Täuschungsmaschine.

[438] Ebd., S. 248.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

4 Fazit II: Das Schulhaus als Sprengallegorie

Wie schon hinsichtlich des Romans *Korrektur* wird auch hier im Folgenden ein Fazit in Form von metaphorologischen Überlegungen gegeben; es zeichnet die Architektur des Scheins in *Schilten* als absolute Metapher nach. Erneut steht dabei eine genaue Revision der Lese-Beziehung zwischen Figur und Architektur auf der Ebene des Textes, des architekturhistorischen und -theoretischen Kontextes und dessen sprach- und kunstphilosophischen Prämissen im Vordergrund.

1. Die architektonischen Räume im Schulbericht Schildknechts werden im Gegensatz zu *Korrektur* nicht von unterschiedlichen, sich widersprechenden Leseinstanzen auf ihren metaphorischen Gehalt hin rezipiert. Der Lehrer alleine besitzt die Deutungsmacht über ›seine‹ Architektur, die er gegen die Übermacht des Friedhofs einsetzt. Erst mit dem »Nachwort des Schulinspektors« tritt eine weitere Perspektive hinzu, die freilich nur bestätigt, dass Schildknechts Beschreibungen nicht einer objektiven Lektüre der Architektur entspringen. Sie sind gleichsam selbstreflexive Be-Schreibungen und Er-Schreibungen des Raums, denen eine zweifache Funktion zukommt. Einerseits gliedert die Raumstruktur die Textstruktur. Die Narration lässt sich als Rundgang durch das Schulhaus und als Flucht vor demselben verstehen, wobei die Struktur dieser Erzählbewegung paradoxe Aspekte hat. Andererseits reflektiert der Text, dass der Schulhaus-Raum den Schulbericht strukturiert. Diese metafiktionale Reflexion erfolgt in Form von räumlichen Metaphern: das Harmonium mit seinem »Zungenhaus«; die Sudelhefte, deren Proportionen mit denjenigen der Turnhalle und des Friedhofs übereinstimmen; und letztlich das Miniaturmodell des Schulhauses, das als Modell zwischen den Funktionen oszilliert, Schildknechts Kampf zu symbolisieren und dessen konkrete Resultate zu manifestieren. Am Beispiel der Dachstockbeschreibung rückt die Metaphorik des Schulgebäudes in den Blick. Die komplizierte architektonische Konstruktion bildet in diesem Falle eine Analogie zur komplexen schriftlichen Konstruktion, die auf formal verwirrende Weise literarische und architekturtheoretische Kontexte miteinander verschränkt.

2. Verfolgt man diese Kontexte weiter, so wird anhand der Schulhausfassade die primäre metaphorische Funktion der Schulhausarchitektur ersichtlich, als Maske für Schildknechts textuelle Selbstdarstellung zu dienen. Die architektonische Maskenmetaphorik lässt sich nämlich auf den architekturthe-

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

oretisch einschlägigen Begriff der historistischen Maske zurückführen, mit dem sich Burger im Architekturunterricht an der ETH Zürich beschäftigt hat. In seinem literarischen Frühwerk wird diese Auseinandersetzung auf künstlerischer Ebene produktiv; die architektonische Stilmaske avancierte dabei zur kritischen Denkfigur schriftstellerischer Selbstreflexion. Das hat produktionsästhetische Gründe: Burger ringt geradezu obsessiv um einen einheitlichen Stil im Sinne seines Doktorvaters Emil Staiger. Er adaptiert dazu Techniken aus dem Entwurfsunterricht der ETH; Strukturschemata und Skizzen entwickeln sich im Verlauf von Burgers Gesamtwerk zu Kunstwerken, die von der Produktion losgelöst sind. Sie fungieren jedoch in Form textinterner Motive zumindest als Metaphern für die künstlerische Produktion. Ihr Resultat, das Äquivalent zum fertigen literarischen Text, ist das Architekturmodell. Untersucht man dessen metaphorische Funktion in Burgers gesamter Prosa, so wird deutlich, dass die textnahe Interpretation des Schulhausmodells ergänzt werden muss: Das Modell hat nicht nur die Funktionen, ein Symbol des Textes zu sein oder Schildknechts Ideale zu manifestieren, sondern droht in einen fetischistischen Selbstzweck umzuschlagen. Als illusionärer Fetisch sind die meisten Architekturmodelle nach *Schilten* zu verstehen. Burgers anfängliches Ideal, in einem einheitlichen Stil Wirklichkeit zu Kunst zu transformieren, wird am Modell als seiner zentralen produktionsästhetischen Metapher dekonstruiert. Der Roman *Schilten* zeichnet diese Dekonstruktion nach. Schildknechts Architekturbeschreibung spricht von einem geradezu naiven Vertrauen auf das Potenzial literarischer Darstellung, Wirklichkeit anhand von Architektur zu Kunst zu transformieren. Wie der gefürchtete Leerraum des Todes, den die Friedhofsoberfläche verdeckt, entzieht sich Wirklichkeit konstant dem künstlerischen, architekturmetaphorischen Zugriff des Lehrers: Die Metapher des Modells wird vom selbstreferenziellen, hermetischen Fiktionsraum buchstäblich überblendet.
3. Warum dieses Scheitern existenzielle Auswirkungen zeitigt und drastisch zum Wahnsinn des Lehrers führt, wird erst aufgrund der philosophischen Hintergründe des Textes verständlich. Schildknechts Kunstverständnis ist demjenigen Emil Staigers und Martin Heideggers nachgebildet. Das zeigt sich insbesondere an seinem Stimmungsbegriff, der Objektivität und Subjektivität der Darstellung aufhebt zugunsten eines unmittelbaren Zugriffs auf die Wirklichkeit bzw. das Sein. Das Wohnen im Angesicht des Todes ist in Heideggers später Ontologie eine weitere Voraussetzung, sich dem Sein des Seins anzunähern. Im Falle Schildknechts verkehrt sich dieses quasieschatologische Postulat in sein Gegenteil. Ein Leben im Friedhof als »Geviert« ist

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

unerträglich. Das phänomenologische Mittel der Hermeneutik, diese tödliche Wohnwirklichkeit zu verstehen, indem der subjektive Standpunkt aufgelöst wird, resultiert in der Katastrophe: Die totale Darstellung von Wirklichkeit hat sich auf negative, weil hermetische Weise erfüllt. Aus der nichtauthentischen Oberflächen-Architektur des Friedhofs gibt es für Schildknecht kein Entkommen.

Während Roithamers Kegel auf das unlesbare und unbeschreibliche Innen verweist, rekurriert die Architekturbeschreibung Schildknechts nurmehr auf die eigene, oberflächliche Gemachtheit. Der Idee einer entsprechenden, physiognomischen Architektur in *Korrektur* steht in *Schilten* eine beschreibende, maskenhafte Architektur gegenüber. Beide Male handelt es sich um letztlich unhintergehbare Metaphern für die spezifischen künstlerischen Lebensprojekte der jeweiligen Hauptfiguren, anhand welcher zwei unterschiedliche sprachphilosophische Traditionen reflektiert werden. Inwiefern es sich also auch beim Schulhaus von Schilten um eine absolute Metapher handelt, bedarf der Erklärung.

Das Fazit zu *Korrektur* (Kapitel II 4) präzisierte den Begriff der absoluten Metapher als Sprachbild, das trotz seiner Unzulänglichkeit weiterhin Verwendung findet und damit die Uneigentlichkeit und Unersetzbarkeit des Ausdrucks unmittelbar vor Augen führt. Roithamer hält trotz seines Wissens um die Problematik eines physiognomisch lesbaren Hauses an der Überzeugung fest, ein solches gebaut zu haben. Schildknecht hingegen wird sich der Unzulänglichkeit seiner Architekturbeschreibung auch dann noch nicht gänzlich bewusst, als er sich in ihr eingesperrt findet. Wenn er in dieser Situation nicht mehr von seinem Projekt abrückt und weiterhin versucht, die tödliche Stimmung seines Schulhauses zu analysieren und wiederzugeben, so tut er dies nicht aus einem vergleichbar freien Willen, mit dem Roithamer in den Tod geht. Schildknechts zwanghafter Gebrauch seiner Denkfigur macht diese jedoch nicht minder absolut, weiß doch der Leser spätestens aus dem Nachwort des Inspektors um ihr notwendiges Scheitern. Dagegen scheint Roithamers willentliches Festhalten an einem unzulänglichen Sprachbild sogar eher die metaphorologische Ausnahme zu sein; auf der kulturhistorischen Makroebene ›überleben‹ absolute Metaphern gerade in sozialen, religiösen oder ideologischen Verblendungszusammenhängen. So lässt sich Schildknechts Verblendung auf die absolute Metapher zurückführen, dass sich mit der Beschreibung einer Architektur des Scheins seine existenzielle Lage gleichsam künstlerisch ›lichten‹ lasse. Tatsächlich aber blickt Schildknecht nur noch aus und auf Masken.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Wie der Kegel wird darum auch das Schulhaus als Sprengmetapher kenntlich, die ihre eigene Bildlichkeit *ad absurdum* führt: Eine unendlich verschachtelte Maskenreihe entzieht sich ebenso der menschlichen Vorstellungskraft wie eine Physiognomie, deren Sprache privat ist.

Schilten erweitert die Frage nach der Metaphorik seiner Architektur zudem um einen wichtigen Punkt: Die Architekturdarstellung im Roman resultiert aus einer Revision des klassischen Symbolbegriffs Goethes, von dem Hermann Burgers frühere Texte noch ausgegangen sind. Das Symbol, das seine eigene Bedeutung birgt, wird ersetzt durch die Allegorie, die auf weitere allegorische Bedeutungen verweist. Das Schulhaus und sein Architekturmodell sind darum nicht länger Symbole der Kunst, sondern Sinnbilder des künstlerischen Scheiterns Schildknechts, der um eine stilästhetische und phänomenologische Weltbewältigung ringt. Das Schulhaus ›sprengt‹ nicht nur Schildknechts Architekturmetapher, als Allegorie sprengt es auch das Symbolverständnis des Lehrers zugunsten der Allegorie, sodass die Architektur gleichsam als eine Sprengallegorie rekonstruiert werden kann.

Die metaphorologische Terminologie freilich kennt nur die Sprengmetapher, setzt sie jedoch in Bezug zu anderen, traditionellen rhetorischen Tropen. In diesem Sinne kann auch Blumenbergs Theorie hier erweitert werden. Blumenberg unterscheidet zwischen dem Symbol und der Metapher, da das Symbol im Gegensatz zur Metapher immer »einer Identifizierung dient«.[439] Das reine Symbol besitze nur Verweisfunktion und keinen eigenen, vom Verweisobjekt unabhängigen »Gehalt«,[440] Blumenberg denkt hierbei etwa an die Symbole der Arithmetik. Er räumt jedoch ein, dass zuweilen »symbolische und metaphorische Funktionsmomente« zusammenfinden.[441] Das ist freilich eine Untertreibung: Die meisten nichtlogischen Symbole oszillieren zwischen genauer Identifikation und offener Bedeutung. Kein Geringerer als Kant verortet im Symbolbegriff die Potenz, welche Blumenberg an der Metapher hervorstreicht, nämlich die Möglichkeit, in ihr das Unsagbare bildhaft zu machen.[442]

Blumenbergs Unterscheidung zwischen reinem, identifkatorischem Symbol und Metapher hat jedoch den Vorteil, Übergänge und Mischverhältnisse

---

439 Blumenberg, Paradigmen zu einer Metaphorologie, S. 168.
440 Ebd.
441 Ebd.
442 Kant wird deshalb von Blumenberg als wichtiger Vordenker seiner Metaphorologie behandelt, vgl. ebd., S. 11f.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

zwischen den beiden Kategorien auszumachen. Ein solches Mischverhältnis liegt in Roithamers Kegel vor. Seine Suggestion einer genauen Identifizierbarkeit des Gemeinten (der Kegel sei *wie* die Schwester) wird von ihrem metaphorisch diffundierenden Gehalt durchkreuzt (der Kegel sei letztlich alles). Trotz oder gerade aufgrund dieser problematischen Ausgangslage versucht die literaturwissenschaftliche Forschung Roithamers Bau immer wieder aufs Neue eine eindeutige Abbildfunktion zuzuschreiben.[443]
Die Verweisfunktion des Kegels wird durch die Sprengmetapher einer absolut subjektiven, privaten Architektursprache beständig untergraben. Das Schulhaus-Friedhof-Ensemble von *Schilten* ist hingegen auf ihrer Oberfläche noch lesbar, es verweist am Ende des Textes aber nur noch auf diese Textoberfläche selbst und verliert damit als Sprengallegorie die symbolische Funktion, die Schildknecht ihm als Modell seiner Lebens- und Lehrsituation zugedacht hat. Es ist deshalb nicht weiter verwunderlich, dass Erika Hammer und Marie-Luise Wünsche in Burgers Schreiben nurmehr ein selbstbezügliches Textspiel ohne ›Außen‹ ausmachen.[444] Sie übersehen, dass gerade der Verlust semiotischer Verweiszusammenhänge in *Schilten* – nicht anders als in *Korrektur* – das zentrale Thema darstellt.

[443] Vgl. Kap. II 1.3.1.
[444] Vgl. Kap. III c.

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

https://doi.org/10.5771/9783968216621-201, am 17.04.2024, 20:16:37
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb