

Elias Zimmermann

LESBARE HÄUSER?

Thomas Bernhard, Hermann Burger
und das Problem der Architektursprache
in der Postmoderne



rombach litterae

Elias Zimmermann

Lesbare Häuser?

Thomas Bernhard, Hermann Burger
und das Problem der Architektursprache
in der Postmoderne

ROMBACH WISSENSCHAFTEN · REIHE LITTERAE

herausgegeben von Gerhard Neumann, Günter Schnitzler,
Maximilian Bergengruen und Thomas Klinkert

Band 227

Elias Zimmermann

Lesbare Häuser?

Thomas Bernhard, Hermann Burger
und das Problem der Architektursprache
in der Postmoderne

 **rombach** verlag

Auf dem Umschlag:

Sophie Jodoin, *And I just might – in a little while*, 2013, charcoal and white carbon transfer on Stonehenge paper, 38 x 48 cm. Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin.

Der Druck dieses Buches wurde durch den Fonds des publications der Universität Lausanne unterstützt.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2017. Rombach Verlag KG, Freiburg i.Br./Berlin/Wien

1. Auflage. Alle Rechte vorbehalten

Lektorat: Dr. Friederike Wursthorn

Umschlag: Bärbel Engler, Rombach Verlag KG, Freiburg i.Br./Berlin/Wien

Satz: Martin Janz, Freiburg i.Br.

Herstellung: Rombach Druck- und Verlagshaus GmbH & Co. KG,
Freiburg i.Br.

Printed in Germany

ISBN 978-3-7930-9881-2

Für Sandra, Nils und Leo

Inhalt

I	Architektur lesen	11
1	Architektursprache und Postmoderne: Historischer Kontext...	14
2	Architektonische Lesbarkeit: Eine problematische Metapher...	22
3	Literarische Architektur: Forschungsüberblick	30
4	Methode: Analyse ästhetisch-philosophischer Kontexte	35
II	Thomas Bernhards <i>Korrektur</i> (1975):	
	Die äußere Konstruktion der inneren Sprache	41
	a. Die widersprüchliche Narration	41
	b. Der Schriftsteller als ›Text-Architekt‹?	45
	c. Der ›Architekt‹ als Schriftsteller?	48
	d. Thomas Bernhard als Wittgenstein-Biograph?	52
1	Die Architektur der Entsprechung	57
1.1	Die höllersche Dachkammer	59
1.2	Die Statik	65
1.3	Der Kegel	73
1.3.1	Veränderliche Raumentsprechung	75
1.3.2	Vollkommene Entsprechung	79
2	Die Architektur der Physiognomik	85
2.1	Kunst- und Architekturphysiognomik	88
2.1.1	Roithamer als Physiognom	88
2.1.2	Roithamers Position im physiognomischen Diskurs	92
2.2	Exkurs: Physiognomik in Thomas Bernhards Werk	99
2.2.1	Die konservative Physiognomik der 1950er Jahre	99
2.2.2	Die Aporie der Physiognomik: Von <i>Frost</i> (1963) zu <i>Ebene</i> (1973)	108
2.2.3	Parodie der Physiognomik: <i>Die Billigesser</i> (1980)	116
2.3	Die physiognomische Symbolsprache des Kegels	121
2.3.1	Roithamer liest Vogts <i>Revolutions-Architektur</i>	121
2.3.2	Architekturgeschichtliche »Ursache«	130
2.3.3	Sprechende Architektur und beglückende Geometrie	133
2.3.4	Schutz und Mittung	142
2.3.5	Die architekturphysiognomische Realutopie	152

3 Die Architektur der Bedeutung	158
3.1 Sprachkritik an Kegel und Schrift	159
3.1.1 Das ›Stopfen‹ mit Bedeutung	159
3.1.2 Kritik der physiognomischen Schrift	163
3.1.3 Physiognomische Semiotik: Schrift vs. Gebäude	166
3.2 Gegen Wittgenstein gebaut	171
3.2.1 ›Philosophische Untersuchungen‹ der gelben Blume	175
3.2.2 Die Konstruktion des inneren Antriebs	180
3.2.3 Exkurs: Wittgenstein über Physiognomik und Gewissheit ..	184
3.2.4 Die Gewissheit über die Bedeutung des Kegels	191
4 Fazit I: Der Kegel als absolute Metapher	196
III Hermann Burgers <i>Schilten</i> (1976):	
Wohnen in Sprachmasken der Wirklichkeit	201
a. Die selbstreflexive Narration	204
b. Ein biographischer oder poetologischer Schlüsselroman?	207
c. Ein Todes- oder Sprachroman?	214
d. <i>Schilten</i> als Architekturroman	219
1 Die Architektur der Beschreibung	222
1.1 Raumstruktur als Romanstruktur	223
1.1.1 Schulhausbesichtigung und Flucht	225
1.1.2 Paradoxe Raumbewegung und schizophrener Raum	231
1.2 Schildknechts Rhetorik der Architektur	238
1.2.1 Architektonische Metaphern	239
1.2.2 Konstruktionskomplexität	246
2 Die Architektur der Maske	253
2.1 Fassadenmasken	255
2.1.1 Die Schulhausfassade	255
2.1.2 Masken der Autorschaft	264
2.2 Exkurs: Hermann Burgers architektonischer Stil	272
2.2.1 Frühe Stilsuche: Form und Inhalt	272
2.2.2 Konstruierter Stil: Entwurfstechnik	280
2.2.3 Die eklektische Situation: Stilpluralismus	294
2.2.4 Modelle: Manifestation und Fetisch	308
2.2.5 Symbolische Kunstmodelle	314
2.3 Schildknechts architektonische Masken	323
2.3.1 Stilpluralismus der Masken	324
2.3.2 Friedhofsarchitektur: Die Totenmaske der Moderne	333
2.3.3 Das Schulhausmodell: Schildknechts Scheitern	340

3 Die Architektur des Scheinens	347
3.1 Kritische Adaption von Heideggers Philosophie	348
3.1.1 Scheinendes Kunstsymbol: Heideggers Mörke-Interpretation	348
3.1.2 Adaption und Persiflage der Sigetik	356
3.2 Ontologie und Phänomenologie in <i>Schulden</i>	360
3.2.1 Schildknechts Wohnen	360
3.2.2 Phänomenologie der Architektur	365
4 Fazit II: Das Schulhaus als Sprengallegorie	371
IV Architektur lesen?	377
1 Historischer Ausblick: Absolutes / verschwundenes Subjekt	378
1.1 Der absolute Architekt: Hollein und das <i>austrian phenomenon</i> ..	378
1.2 Architekturlektüren ohne Subjekt: Von Bollnow bis Derrida ..	385
2 Schlusswort: Die Grenzen der Metapher	393
Anhang	
Siglenverzeichnis	399
Literaturverzeichnis	400
Abbildungsverzeichnis	434
Dank	436

I Architektur lesen

Die Beziehung zwischen Architektur und Sprache analytisch zu bestimmen und aktiv zu gestalten, gehört seit über zweihundert Jahren zu den großen Herausforderungen der Architekturtheorie und -praxis. Literarische Werke haben sich immer wieder dieses Problems angenommen und es im Raum des Imaginären mit ihren eigenen sprachlichen Mitteln reflektiert. Zwei literarische Architekturen sind hierfür exemplarisch, sie befassen sich nicht nur auf singuläre Weise mit dem architekturtheoretischen Problem eines ›lesbaren Hauses‹, sondern auch mit den historischen und poetologischen Dimensionen dieses Paradigmas: der Wohnkegel im Roman *Korrektur* (1975) von Thomas Bernhard¹ und das Schulhaus von Schiltwald aus dem Roman *Schilten* (1976) von Hermann Burger.²

Die Protagonisten von Burger und Bernhard thematisieren die Differenz zwischen der sprachlichen Darstellung von Gebäuden und dem innerfiktional ›realen‹ Bau. In den Texten, welche die Hauptfiguren über ihre Architektur schreiben, loten sie die Frage aus, inwiefern das schriftliche Medium zum Verständnis der gebauten Realität beitragen kann. Zugleich machen sie auf das Defizit aufmerksam, das der mittelbaren, schriftlichen Darstellung gegenüber dem unmittelbaren Erleben von Architektur eigen ist. Es bleibt jedoch nicht bei der Analyse dieser Differenz. Indem die Romanfiguren die Gebäude als Medien ihres persönlichen Ausdrucks konzipieren, schafft deren Vergleich mit der Ausdruckfähigkeit von Schrift auch Analogien. Die Schreibprojekte der Figuren affizieren im Romantext das architektonische Objekt; sie vereinnahmen Architektur als Sprache, deren Zeichensystem vermitteln kann, was sie mithilfe der Schrift nicht ausdrücken können. In *Korrektur* sucht der Naturwissenschaftler Roithamer mit seinem Kegel den innersten Kern seines Erlebens zu vermitteln, in *Schilten* will der Lehrer Schildknecht sein Schulhaus als Modell seiner Wirklichkeit darstellen. Roithamer und Schildknecht beschreiben Architektur als bessere Sprache. Ihr Schicksal stellt diese Behauptung jedoch in Frage: Beide können sich am Ende ihrem

¹ Bernhard, Thomas: *Korrektur*. Roman (1975). Werke. Bd. 4. Hg. v. Martin Huber/Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt a.M. 2005. Im Folgenden zitiert mit der Sigle Ko.

² Burger, Hermann: *Schilten* (1976). Schulbericht zuhanden der Inspektorenkonferenz. Roman. Werke in acht Bänden. Bd. 4. Hg. v. Simon Zumsteg. München 2014. Im Folgenden zitiert mit der Sigle Sch.

Umfeld nicht länger adäquat mitteilen; während Schildknecht dem Wahnsinn verfällt, wählt Roithamer den Suizid.

Das aufgeworfene Problem der Sprachlichkeit von Architektur taucht in verschiedenen poetologischen Paratexten der Autoren wieder auf. Hermann Burger behauptet etwa, er schreibe so, wie man ein Haus baue: Man beginne »beim Grundriss«;³ Thomas Bernhard wiederum meint, die »Seiten« seiner Bücher seien »wie Wände«.⁴ Diese Denkbilder der Autoren beantworten nicht die Frage, wie ihre fiktionalen Architekturen zu verstehen wären, sondern beweisen, wie stark auch ihr Sprechen und Schreiben von der Metapher einer sprechenden und darum lesbaren Architektur durchdrungen ist. Sie lassen Text und Architektur ganz im Gegensatz zum Los ihrer fiktionalen Figuren als unproblematische Analogien erscheinen. Damit nehmen sie an einem Diskurs teil, der weit über ihre literarischen Projekte hinausweist, in diesen aber bereits angelegt ist. Sowohl in *Schilten* als auch in *Korrektur* finden sich verschiedene Anspielungen auf zeitgenössische und historische Konzepte, wie Architektur »zu lesen« sei.

Die Metapher einer lesbaren Architektur, einer Architektur als Analogon oder gar als Äquivalent zum Text, hatte seit den 1960er Jahren Konjunktur. Mitte der 1970er Jahre, als die beiden Romane erschienen, gehörte sie zum zentralen Bildspender weiter Kreise von Architekten und Architekturhistorikern. Dass Architektur eine Sprache ist bzw. hat, wurde darum alsbald zum architekturtheoretischen Paradigma einer ganzen Epoche erklärt: 1977, ein Jahr nach Hermann Burgers *Schilten*, erschien Charles Jencks' Verkündigung der architektonischen Postmoderne unter dem Titel *The Language of Post-Modern Architecture*.⁵

Die vorliegende Studie geht dem skizzierten Verhältnis zwischen innerfiktionalen Architekturdarstellungen und historischen Architekturdiskursen nach. Sie sucht die Romane Thomas Bernhards und Hermann Burgers nicht nur architekturgeschichtlich und -theoretisch zu kontextualisieren,

³ Burger, Hermann/Paschek, Carl: »Mein Unglück nicht beschreiben zu können...«. Gespräch mit Carl Paschek. In: Horst Dieter Schlosser/Hans Dieter Zimmermann (Hg.): Poetik. Essays über Ingeborg Bachmann, Peter Bichsel, Heinrich Böll ... und andere Beiträge zu den Frankfurter Poetik-Vorlesungen. Frankfurt a.M. 1988. S. 265–269; hier: S. 266.

⁴ Bernhard, Thomas: Drei Tage. Interview mit Ferry Radax (1970). In: Ders.: Der Italiener (1971). Frankfurt a.M. 1989. S. 78–90; hier: S. 84.

⁵ Jencks, Charles: *The Language of Post-Modern Architecture*. London 1977.

sondern den relevanten Kontext postmoderner Architektursprachen selbst kritisch zu analysieren.

Die folgende einleitende Argumentation geht von einem architekturgeschichtlichen Überblick (KAPITEL I 1) aus und zielt auf den metaphorischen Kerngehalt dieses Diskurses (KAPITEL I 2), um auf diesen Grundlagen den Forschungsrahmen (KAPITEL I 3) und die methodischen Leitlinien der Untersuchung (KAPITEL I 4) zu entwerfen. Der umgekehrten Argumentationslogik gehorcht die Studie selbst. Sie schreitet vom *close reading* der beiden zentralen literarischen Texte jeweils sukzessive zum größeren architektonischen Diskurs fort, um letztlich auf die grundlegenden und weitreichenden sprachphilosophischen Fragen einzugehen, welche die Werke aufwerfen.

1 Architektursprache und Postmoderne: Historischer Kontext

Die Architektur beginnt wieder zu sprechen, die fensterlose Monade öffnet sich zu neuer Kommunikation. [...] Architektur soll nicht mehr nur gesehen, sondern auch gelesen werden.⁶

Dieter Borchmeyer

Titel und Untertitel der vorliegenden Arbeit verweisen auf zwei unterschiedliche Metaphern, die zueinander in einem traditionellen Spannungsverhältnis stehen. Impliziert der Begriff der Lesbarkeit die Metapher der Architektur als *Schrift*, so ergänzt dies der Untertitel in scheinbar erklärender Weise mit dem Paradigma der Architektur als *Sprache*. Erklärt wird damit noch nichts, im Gegenteil; es drohen Missverständnisse durch den synonymen Gebrauch der beiden Metaphern. Nicht jede Sprache verfügt über eine Schrift, d.h. über normative Regeln der Verschriftlichung. Umgekehrt hat jede Schrift an einem sprachlichen System teil, manifestiert jedoch durch materielle und ästhetische Charakteristika weit mehr als die Regeln dieses Systems. Sprache fungiert somit als Oberbegriff, dem sich der Begriff der Schrift nicht vollständig unterordnet. Wenn architekturtheoretische Konzepte seit dem 18. Jahrhundert oft unreflektiert gleichzeitig mit der Metapher der Sprache und der Schrift arbeiten, ist dies nichtsdestoweniger einer konsistenten Bildlogik verpflichtet.⁷

⁶ Borchmeyer, Dieter: Die Postmoderne – eine konservative Revolution? Architektur als Paradigma. In: Erika Fischer-Lichte/Klaus Schwind (Hg.): *Avantgarde und Postmoderne: Prozesse struktureller und funktioneller Veränderungen*. Tübingen 1991. S. 115–128; hier: S. 124.

⁷ Diese architekturtheoretische Position des 18. Jahrhunderts stellt zwar noch nicht eine Architektursemiotik im engeren Sinne dar, sie besitzt jedoch intrikate semiotische Aspekte, vgl. Zimmermann, Elias: *Boull(é)e schreiben*. Thomas Bernhard, Peter Greenaway und die Architekturphysiognomik der Postmoderne. In: Hans-Georg von Arburg/Benedikt Tremp/Elias Zimmermann (Hg.): *Physiognomisches Schreiben. Zur Stilistik, Rhetorik und Poetik einer gestaltdeutenden Kulturtechnik*. Freiburg i.Br. 2016. S. 185–204. Wenn Claus Dreyer behauptet, das Paradigma der Architektur als Zeichen(-komplex) trete erstmals Ende der 1960er Jahre auf, dann geschieht dies aufgrund eines verengten Semiotikbegriffs, vgl. Dreyer, Claus: *Semiotische Aspekte der Architekturwissenschaft: Architektursemiotik*. In: Roland Posner/Klaus Robering/Thomas A. Sebeok (Hg.): *Semiotik. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur*. Bd. 3. Berlin 2001. S. 3234–3278; hier: S. 3234.

Das einzelne Gebäude ist etwa für den französischen Revolutionsarchitekten Étienne-Louis Boullée ein ›charactère‹, d.h. eine Schrifttype und zugleich ein charakteristischer Ausdruck, seine Architektur hingegen versteht er als ›architecture parlante‹, als ›sprechende Architektur‹. Der Widerspruch zwischen dem geschriebenen Buchstaben oder der gesetzten Type, die gelesen werden muss, und dem aktiv sprechenden Bau-System ist insofern produktiv, als Boullée seiner Architektur eine unmittelbare Wirkung unterstellt, die sich ohne Hindernisse dem Betrachter mitteilt.⁸ Architektur kann dadurch den Status von Poesie erlangen: »nos édifices, surtout les édifices publics, devroient être, en quelque façon, des poèmes.«⁹

Architektonische ›Schriftzeichen‹ sind in einer bis heute verbreiteten¹⁰ Bildlogik die räumliche Manifestation einer architektonischen ›Sprache‹, die wiederum unterschiedlichsten semiotischen und sprachphilosophischen Konzepten gehorchen kann. Obschon solche Konzepte auch schon im 19. Jahrhundert und in der klassischen Moderne bestehen,¹¹ finden sie ab den 1960er Jahren mit dem Anbruch der Postmoderne vermehrt Anwendung in der Rezeption und Produktion von Architektur. Die verstärkte Reflexion von architektonischer Schrift und Sprache ist drei Tendenzen geschuldet. Erstens generiert der technische Wandel eine neue Aufmerksamkeit für die Beschaffenheit von Medien, für deren Theoretisierung Marshall McLuhans *The Gutenberg Galaxy* (1962)¹² bahnbrechend war. Da die Grenze zwischen Schrift- und Bildmedien gerade am Beispiel der Werbung verwischt, wird

⁸ Ein ähnliches Rezeptionskonzept jener Zeit weist auch die anonyme *Untersuchung über den Charakter der Gebäude* (1785) auf, vgl. O.A.: Untersuchungen über den Charakter der Gebäude; über die Verbindung der Baukunst mit den schönen Künsten, und über die Wirkungen, welche durch diese hervorgebracht werden sollten (1788). Hg. v. Hanno-Walter Kruft. Nördlingen 1986.

⁹ Boullée, Étienne-Louis: *Architecture. Essai sur l'art*. Hg. v. Helen Rosenau. London 1953. S. 26.

¹⁰ Zu verschiedenen Beispielen aus den 1990er und 2000er Jahren vgl. Baumberger, Christoph: *Gebaute Zeichen. Eine Symboltheorie der Architektur*. Frankfurt a.M. u.a. 2010. S. 9.

¹¹ So im 19. Jahrhundert z.B. Jones, Owen: *The Grammar of Ornament*. London 1868. In der Moderne fordert Frank Lloyd Wright, ein Bewunderer von Owen Jones, von einer guten Architektur, sie müsse »consistently grammatical« sein. Wright, Frank Lloyd: *The Natural House*. London 1954. S. 182. Zu Wrights Grammatik-Konzept bei Hermann Burger vgl. Kap. III 2.1.1.

¹² McLuhan, Marshall: *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. Toronto/Buffalo/London 1962. Zur Bedeutung von McLuhan etwa für die österreichische postmoderne Avantgarde der 1960er Jahre vgl. Kap. IV 1.1.

auch das Medium der Architektur als Gegenstand (popkultureller) Zeichensetzung verstanden. Nicht zufällig entwickeln Denise Scott Brown, Robert Venturi und Steven Izenour ihre Bautheorie 1972 am Beispiel der von Werbung strotzenden Architektur von Las Vegas.¹³ Zeitgleich definierte etwa Roberto De Fusco *Architektur als Massenmedium* (1972).¹⁴

Zweitens macht sich in der angelsächsischen Philosophie mit dem Zuwachs sprachanalytischer Untersuchungsfelder (von Russell über Whitehead bis Kripke) und der Neuentdeckung Ludwig Wittgensteins¹⁵ ein ›linguistic turn‹ bemerkbar. Dieser ›turn‹ wird 1967 von Richard Rorty ausdrücklich ausgerufen¹⁶ und erreicht bald eine Wirkmacht, die weit über das Gebiet der Philosophie hinausgeht.¹⁷ Die Analyse von Sprache wird zusehends auch als Problem und Lösungsansatz der Kunstwissenschaft betrachtet. Davon zeugt die Symboltheorie des Whitehead-Schülers Nelson Goodman, *Language of Art* (1968), die sich auch mit Architektur beschäftigt.¹⁸ Zwar hat die analytische Philosophie große Auswirkungen auf die Architektur- und Kunstwissenschaft ihrer Zeit und wird heute noch in der Analyse von Architektursprachen herbeigezogen,¹⁹ in praktische Bautheorien wurde sie jedoch kaum umgesetzt.²⁰

¹³ Vgl. Venturi, Robert/Scott Brown, Denise/Izenour, Steven: *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*. Cambridge (Mass.) 1972. Venturi et al. wurden kritisiert, einen geradezu naiv-popularisierenden Umgang mit Werbung zu haben, vgl. z.B. Leach, Neil: *The Anaesthetics of Architecture*. Cambridge (Mass.) 1999. S. 63.

¹⁴ De Fusco argumentiert jedoch sowohl medientheoretisch als auch semiotisch, was schon der Untertitel zu erkennen gibt: De Fusco, Renato: *Architektur als Massenmedium: Anmerkungen zu einer Semiotik der gebauten Formen*. Gütersloh 1972.

¹⁵ Vgl. Kap. II d und Kap. II 3.

¹⁶ Vgl. Rorty, Richard: *The linguistic turn. Recent essays in philosophical method*. Chicago (Ill.)/London 1967.

¹⁷ So wurde neben der Kunstwissenschaft (s.u.) auch die Geschichtswissenschaft maßgeblich von der verstärkten Reflexion der Sprachlichkeit geprägt, vgl. z.B. Clark, Elizabeth A.: *History, Theory, Text: Historians and the Linguistic Turn*. Cambridge (Mass.) 2004.

¹⁸ Goodman, Nelson: *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis 1968. Vgl. auch Ders.: *Sprachen der Kunst: Entwurf einer Symboltheorie*. Frankfurt a.M. 1997. S. 204–208. Goodman befasst sich in anderen Texten auch ausschließlich mit Architektur, vgl. ders.: *How Buildings mean*. In: *Critical Inquiry* 11/4 (1985). S. 642–653.

¹⁹ Christoph Baumberger entwickelt 2010 seine architektursemiotische Theorie hauptsächlich auf der Symboltheorie von Goodman und Elgin, vgl. Baumberger, *Gebaute Zeichen*, S. 10.

²⁰ Einzelne Positionen der analytischen Philosophie, insbesondere von Wittgensteins Denken, finden sich trotzdem an unterschiedlichsten Stellen in praktisch ausgerichteten Bautheorien, z.B. in der postmodernen österreichischen Avantgarde (vgl. Kap. IV 1.1) oder auch im

Drittens schließlich hat die strukturalistische Semiotik, ausgehend von Umberto Eco, die postmoderne Metapher architektonischer Sprache wohl am stärksten direkt beeinflusst und zugleich breit etabliert. Christian Norberg-Schulz und Giovanni Klaus König nutzten die Semiotik bzw. die Semiologie für erste praktisch ausgerichtete Architekturlehren,²¹ Charles Jencks gab ihr letztlich die Weihe eines global anwendbaren Deutungsansatzes für eine ganze architektonische Epoche. Jencks beruft sich dabei explizit auf Umberto Eco,²² vereinfacht und verallgemeinert aber dessen vorsichtige Formulierungen. Eco betrachtet Architektur nämlich als Herausforderung für die Semiotik, da Gebäude primär in einem Funktions- und nicht in einem Kommunikationszusammenhang gebaut und betrachtet würden. Dies veranschaulicht er etwa an der Architektur einer Höhle, die *per se* noch nicht einmal eine Bauintention aufweisen muss, da sie nicht zwingend von Menschen gemacht ist. Der Mensch konstruiert stattdessen »ein Modell, eine Struktur, etwas real nicht Existierendes, aufgrund dessen er aber einen bestimmten Kontext von Phänomenen als ›Höhle‹ erkennt.«²³ Der realweltliche Gegenstand muss überhaupt erst zum Objekt der Kommunikation gemacht werden: »Der architektonische Code erzeugt einen ikonischen Code, und das ›Prinzip Höhle‹ wird Gegenstand kommunikativer Beziehungen.«²⁴ Die menschliche Kognition als Instanz prozessualer Sprachwerdung überspringt Jencks: »There are various analogies architecture shares with language and if we use the terms loosely, we can speak of architectural ›words‹, ›phrases‹, ›syntax‹, and ›semantics‹.«²⁵ Die Kritiken an einem quasigrammatikalischen Verständnis von Architektur folgen rasch. Roger Scrutons Gegenargument von 1979 ist dabei für die Frage nach der Lesbarkeit von Architektur besonders relevant:²⁶

Dekonstruktivismus Bernard Tschumi, vgl. Tschumi, Bernard: *Manhattan Transcripts* (1981). London 1994. S. 9.

²¹ Vgl. Norberg-Schulz, Christian: *Logik der Baukunst*. Berlin/Frankfurt a.M./Wien 1965. König, Giovanni Klaus: *Architettura e comunicazione*. Florenz 1970.

²² Vgl. Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, S. 133, Endnoten 10 und 11.

²³ Eco, Umberto: *Einführung in die Semiotik* (1968). München 1994. S. 297.

²⁴ Ebd.

²⁵ Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, S. 39.

²⁶ Dies nicht nur aus sprachphilosophischen Gründen. Scrutons Vorschlag, die Stilistik als Gegenmodell zur Semiotik zu verstehen, überschneidet sich, wie wir sehen werden, mit Hermann Burgers eigener architektonisch motivierten Stilpoetik, vgl. Kap. III 2.2.3.

If it were true that architecture were a language (or, perhaps, a series of languages), then we should know how to understand every building, and the human significance of architecture would no longer be in question. Moreover, this significance would be seen as an intrinsic property of buildings, and not as some external or fortuitous relation.²⁷

Laut Scruton verfügt Architektur wie andere realweltliche Gebrauchsgegenstände (z.B. Kleidung, Menüs etc.) nicht über eine propositionale Syntax im Sinne der analytischen Sprachphilosophie: Ihr Aussagewert lasse sich nicht hinsichtlich eines Wahrheitsgehaltes überprüfen.²⁸ Es gibt also kein ›richtig formuliertes‹ Haus, weil das Haus nichts außerhalb seiner selbst repräsentiert (wo es trotzdem etwa die Form eines Hamburgers habe, trage es lediglich eine Maske, es imitiere – die Selbstrepräsentation bleibt bestehen).²⁹ Scrutons Kritik schießt zwar an Ecos Semiotik vorbei, weil diese Architektur als Gegenstand von Kommunikation und nicht als Kommunikation versteht. Charles Jencks' Sprachanalogie trifft sie jedoch ins Herz, denn Jencks glaubt tatsächlich zwischen der richtigen und der falschen Formulierung von Architektur unterscheiden zu können.³⁰ Das Analyseinstrument der Semiotik wird zum Werkzeug ästhetischer Kritik und zieht damit den Zorn vieler Architekten und Architekturtheoretiker auf sich. Die daraus entstandenen Debatten, die andernorts schon nachgezeichnet wurden,³¹ münden in einer bis heute verbreiteten Ernüchterung, der Christoph Feldtkeller Ausdruck verleiht: »Man meint mit dem Topos der Sprache der Architektur endlich das Entscheidende thematisiert zu haben. In Wirklichkeit eröffnet man nur ein neues Kapitel architekturtheoretischer Begriffsverwirrung.«³² Entwirren

²⁷ Scruton, Roger: *The Aesthetics of Architecture*. Princeton (N.J.) 1979. S. 158.

²⁸ Vgl. ebd., S. 165. Ähnlich argumentiert auch Fischer, Günther: *Architektur und Sprache: Grundlagen des architektonischen Ausdruckssystems*. Stuttgart 1991. S. 14.

²⁹ Vgl. Scruton, *The Aesthetics of Architecture*, S. 182f. Damit zielt Scruton natürlich auch auf *Learning from Las Vegas* ab.

³⁰ Z.B. zu Caesar Pelli's *Pacific Design Center* meint Jencks: »This metaphor is appropriate to its function«. Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, S. 50.

³¹ Zu einer Übersicht vgl. Dreyer, *Semiotische Aspekte der Architekturwissenschaft*, sowie Ders.: *Architektur und Semiotik*. In: Walter A. Koch (Hg.): *Semiotik in den Einzelwissenschaften*. Bd. 1. Bochum 1990. S. 81–113.

³² Feldtkeller, Christoph: <Architektur>. In: Karlheinz Barck u.a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 1. Stuttgart/Weimar 2001. S. 286–307; hier: S. 290. Ähnlich auch Schöttker, Detlev: *Architektur als Literatur. Zur Geschichte und Theorie eines ästhetischen Dispositivs*. In: *Transmedialität: zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren*. Hg. v. Urs Meyer/Roberto Simanowski. Göttingen 2006. S. 131–151; hier: S. 131: Die ästhetischen Impulse der postmodernen Architektursemiotik seien nicht »nachhaltig« gewesen.

lässt sich diese Diskurslage, wenn man ihrer Heterogenität Rechnung trägt. Es gibt weder *die* Architektursprache noch *die* Architektur der Postmoderne. Ersteres ist eine Metapher, die höchst unterschiedliche Anwendungsbereiche fand und nach wie vor findet, Letzteres ist ein Sammelbegriff für ebenso heterogene geschichtliche Phänomene. Gerade deshalb figurieren beide Begriffe im Untertitel dieser Arbeit; sie umreißen ihren metaphorischen und historischen Problemhorizont, ohne ihn als Einzelphänomen dingfest zu machen. Postmoderne bezeichnet hier also primär das Problem einer architekturgeschichtlichen Epoche,³³ die mit ersten Abgrenzungstendenzen gegenüber der klassischen Moderne in den 1960er Jahren ihren Ausgang nimmt. Ihr ebenso ausfransendes Ende ist in den 1990er Jahren erreicht, als die Abgrenzung von der Moderne zusehends als überkommen gilt und Begriffe wie ›die zweite Moderne‹³⁴ zur Beschreibung der Gegenwartsarchitektur aufkommen. Wie der Begriff der Postmoderne also impliziert, lässt er sich eher anhand seines Verhältnisses zur Moderne definieren als über sein Verhältnis zur Sprache, obschon diese beiden Verhältnisse korrelieren. Die Sprachmetapher ist zu Beginn der Postmoderne schon präsent und rückt mithilfe der obengenannten postmodernen Tendenzen – Medientheorie, ›linguistic turn‹ und Semiotik – zusehends in ihr Zentrum, bis Sprache als Grundlage der Architekturtheorie in den 1990er Jahren an Boden verliert, ohne gänzlich von der Bildfläche zu verschwinden.³⁵ Diverse Strömungen unter dem Sammelbegriff ›Postmoderne‹ verhalten sich gegenüber der Metapher der Architektursprache also affin, ohne dass eine einzelne Architekturtheorie, geschweige denn ›die Postmoderne‹, diese Metapher im selben Sinne hätte

³³ Zu einem ersten, sehr frühen Versuch, Postmoderne als breites kulturelles Phänomen zu analysieren vgl. Köhler, Michael: »Postmodernismus«. Ein begriffsgeschichtlicher Überblick. In: Amerika Studien 22 (1977). S. 8–18. Schon Köhler stellte eine höchst heterogene Begriffsprägung fest. Vgl. dazu auch Friesen, Hans: Die philosophische Ästhetik der postmodernen Kunst. Würzburg 1995. S. 7, 18.

³⁴ Der Begriff wurde maßgeblich geprägt und popularisiert durch Klotz, Heinrich: Architektur der zweiten Moderne: Ein Essay zur Ankündigung des Neuen. Stuttgart 1999. Vgl. dazu auch Köppler, Jörn: Sinn und Krise moderner Architektur: Zeitgenössisches Bauen zwischen Schönheitserfahrung und Rationalitätsglauben. Bielefeld 2015. Hier insbesondere: S. 222–244.

³⁵ Gerade die Architektursemiotik rückt erneut zusehends ins Interesse der Forschung, 2014 waren ihr zwei Hefte der *Zeitschrift für Semiotik* gewidmet, in die Christoph Baumberger einführt, vgl. Baumberger, Christoph: Einführung. In: Architektur, Zeichen, Bedeutung. Neue Arbeiten zur Architektursemiotik. Zeitschrift für Semiotik 36/1–2 (2014). S. 3–12.

vereinnahmen können, wie die klassische moderne Architektur es mit dem Begriff der Funktion getan hat.

Dass auf dem Höhepunkt der Theoretisierung von Architektursprache in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre *Korrektur* und *Schilten* erscheinen, macht die Romane darum noch nicht zu Repräsentanten einer architektonischen Postmoderne – und schon gar nicht zu Repräsentanten eines weiter gefassten Postmoderne-Begriffs, dessen Anwendung auf Burgers und Bernhards Literatur wenig sinnvoll scheint.³⁶ Zwar lassen sich mit Leichtigkeit postmoderne Paradigmen wie Metafiktionalität, Zitatechniken und ausgestellte Intertextualität diagnostizieren.³⁷ Die werkgenetischen Gründe und die narrativen Funktionen dieser Charakteristika divergieren jedoch bei Burger und Bernhard zu sehr, als dass der Begriff der Postmoderne ein sinnvolles Erklärungspotenzial entfalten könnte. Im spezifischen Kontext der Architektur bei Bernhard und Burger lassen sich hingegen sehr wohl erklärende Ansätze ausmachen, was die Architektursprache in der Postmoderne – also im Kontext der Abgrenzung gegenüber der Moderne – für ein Bauprojekt und eine architektonische Diskursposition bedeuten kann. Die vorliegende Arbeit sucht über diese Analyse der Primärtexte als *eine* mögliche postmoderne Position größtmögliche historische Distanz und Neutralität gegenüber dem lange umkämpften Begriff zu gewinnen. Dass Postmoderne nicht länger ein Kampfbegriff sein muss, sondern als bewusst offengehaltener terminologischer Ausgangspunkt dienen kann, eine nahe Vergangenheit zu verstehen, zeigen diverse, kürzlich erschienene wissens- und kunstgeschichtliche Publikationen.³⁸ Die vorliegende Arbeit will einen interdisziplinär ausgerichteten,

³⁶ In Falle von Bernhard wurde das trotzdem immer wieder versucht; eine kritische Zusammenfassung dieser Lektüren gibt Huntemann, Willi: »Treue zum Scheitern«. Bernhard, Beckett und die Postmoderne. In: Text und Kritik 43 (1997). S. 42–74.

³⁷ Die Auflistung folgt Penzkofer, Gerhard: Vorwort. In: Ders. (Hg.): Postmoderne Lyrik. Lyrik in der Postmoderne. Würzburg 2007. S. 7–16; hier: S. 7. Penzkofer stellt diese und weitere Merkmale jedoch in Frage, vgl. ebd., S. 15.

³⁸ Mit neuer analytischer Distanz wird die Frage nach der Postmoderne erstmals von Welsch aufgeworfen, vgl. Welsch, Wolfgang: »Was war die Postmoderne – und was könnte aus ihr werden?«. In: Ingeborg Flagge/ Romana Schneider (Hg.): Revisionen der Postmoderne. Post-Modernism Revisited. Frankfurt a.M. 2004. S. 32–39. Antworten hierauf liefern etwa Frei, Alban/Mangold, Hannes (Hg.): Das Personal der Postmoderne: Inventur einer Epoche. Bielefeld 2015. Mit ähnlicher historischer Distanz, wenn auch vor allem mit dem Ziel, den Zugang zu diversen postmodernen Diskursen zu vereinfachen, verfahren Baum, Patrick/Höltgen, Stefan: Lexikon der Postmoderne: von Abjekt bis Žižek. Begriffe und Personen. Bochum 2010.

aber primär literaturwissenschaftlichen Beitrag zu dieser Forschungstendenz leisten.

Das Potenzial nämlich, zeitgenössische postmoderne Architekturdiskurse zu adaptieren und zu reflektieren und damit eine eigene literarische Stellung gegenüber der architektonischen Moderne und Postmoderne zu beziehen, wird hier literarischen Werken selbst zugetraut. Im Falle von Bernhards und Burgers Literatur steht nicht die damals populäre Architektursemiotik im Vordergrund. Wirkungsmächtig werden hier vor allem die sprachphilosophischen Konzepte Ludwig Wittgensteins und Martin Heideggers in Kombination mit verschiedenen architekturtheoretischen Ansätzen. Gerade abseits und jenseits von einfachen semiotischen Lektüre-Rezepten, die heute oft als einziges postmodernes Sprachparadigma herangezogen werden,³⁹ erweist sich die Lesbarkeit der Architektur als komplexes diskursgeschichtliches Problem der 1960er und 1970er Jahre, das auch in den 1980er Jahren keine ›Lösung‹ fand.

³⁹ Eine solche Vereinfachung findet sich etwa bei Böhme, Gernot: *Architektur und Atmosphäre*. München 2006. S. 11f.

2 Architektonische Lesbarkeit: Eine problematische Metapher

Betrachtet man mit Christoph Feldtkeller den »Topos der Sprache« in den Architekturtheorien der Postmoderne als das vermeintlich »Entscheidende«, das doch nur wieder zur »Begriffsverwirrung« geführt habe,⁴⁰ so bleibt die grundlegende Herausforderung dieses Topos verkannt: Die postmoderne Rede vom lesbaren Haus verwendet *per se* keinen exakten und deshalb handlungsanleitenden Begriff, sondern eine vielschichtige und schillernde Metapher, mit der praktische, kulturelle und sprachphilosophische Herausforderungen verbunden sind.

In diesem Sinne ist die Lesbarkeit des Hauses mit dem theologischen und später naturwissenschaftlichen Phantasma einer *Lesbarkeit der Welt* nahe verwandt, welches Hans Blumenberg in seiner gleichnamigen metaphorologischen Studie einer eingehenden begriffsgeschichtlichen Analyse unterzogen hat.⁴¹ Die hier aufgeworfene Metapher lässt sich freilich Blumenbergs Untersuchungsgegenstand nicht einfach unterordnen oder als dessen Anwendung auf dem Gebiet der Architektur verstehen. Die Lesbarkeit der Architektur suggeriert nicht wie die Lesbarkeit der Welt »das Ganze der Erfahrbarkeit«,⁴² sondern impliziert »nur«, dass eine gebaute Form als Schrift entziffert werden könne. Die Metapher hat jedoch praktische Implikationen, die der Metapher der Lesbarkeit der Welt weitgehend fehlen.⁴³ Denn sie wird oftmals von einem unbescheidenen Gestus metaphysischer Sinngebung begleitet, der ar-

⁴⁰ Feldtkeller, <Architektur>, S. 290. Umgekehrt ist es ebenso problematisch, da vereinfachend, wie Ulrich Ernst den Topos der »Architektur als Text« als anthropologische Grundkonstante zu verstehen, vgl. Ernst, Ulrich: Text als Architektur – Architektur als Text. In: Winfried Nerdinger (Hg.): Architektur wie sie im Buche steht. Fiktive Bauten und Städte in der Literatur. Salzburg 2006. S. 113–127. Ernst mag zwar Recht haben mit der Beobachtung, dass in beinahe allen Zeiten und Kulturen Vergleiche zwischen Architektur und Text, Poesie oder Sprache auftreten, seine kurze Übersicht lässt jedoch grundlegende Differenzen zwischen diesen Vergleichen unbeleuchtet.

⁴¹ Vgl. Blumenberg, Hans: Die Lesbarkeit der Welt (1981). Frankfurt a.M. 1986.

⁴² Ebd., S. 9.

⁴³ Zwar korreliert die Metapher der Lesbarkeit der Welt mit wissenschaftlichen Entdeckungen und technischen Innovationen, doch kann mithilfe dieser die Welt »nur« lesbarer gemacht werden; es wird keine neue, lesbare Welt erschaffen in jenem Sinne, in dem eine lesbare Architektur erschaffen werden soll (dies gilt freilich nicht mehr für die Gentechnik, sie kann den »Code der Welt« nicht nur lesen, sondern auch schreiben).

chitektonischen Machtphantasien (der Architekt als Gott, Demagoge, zweiter Schöpfer)⁴⁴ immer schon innewohnt, in der Metapher der Sprache jedoch einen subtilen und darum umso wirkmächtigeren Ausdruck findet: Wer durch Architektur sprechen kann, unterwirft sich nicht (nur) den Menschen *qua* architektonischer Funktion, er macht ihn (auch) zum Bewohner seines Sprechaktes und dessen Bedeutung. Zwar handelt es sich dabei um einen Akt der Kommunikation, auf den der Bewohner reagieren kann, indem er die Architektur nach seinem Gutdünken verändert, doch ein solcher »Dialog« ist von Seiten des Erbauers selten vorgesehen. Die Physis des Baus erhält – so suggeriert die Metapher meist – einen unverrückbaren, vom Architekten erzeugten Sinn, eine Metaphysis.

Gegen eine solche Metaphysik der Architektur wenden sich Jacques Derrida und der Dekonstruktivismus.⁴⁵ Des Anspruchs auf unbegrenzte architektonische Sinnerzeugung kann sich aber auch der Dekonstruktivismus nicht erwehren. Während Derrida auf die Metaphysik der Architektur kritisch hindeuten möchte, perpetuiert und potenziert er sie mithilfe seiner linguistischen Terminologie: »Die Architektur muß einen Sinn haben, sie muß ihn darstellen [présenter] und dadurch bedeuten [signifier]. Der signifikante oder der symbolische Wert dieses Sinns muß die Struktur und die Syntax, die Form und die Funktion der Architektur beherrschen.«⁴⁶ Derrida vermag die Metaphysik der Architektur nicht zu überwinden, weil er selbst an der letztlich metaphysischen Annahme einer Architektursprache festhält.⁴⁷

Zur Verteidigung Derridas ließe sich auf die radikal-konstruktivistische Prämisse seiner Theorie hinweisen.⁴⁸ Wird Realität grundsätzlich als mentales

⁴⁴ Zum Architekten als Demagogen vgl. Pogoda, Sarah: Demiurgen in der Krise: Architektentypen in der Literatur nach 1945. Berlin 2013. Freigang, Christian: Gott als Architekt. In: Hanna Böhm/Winfried Nerdinger (Hg.): Der Architekt – Geschichte und Gegenwart eines Berufsstandes. München 2012. S. 383–401.

⁴⁵ Vgl. Kap. IV 1.2.

⁴⁶ Derrida, Jacques: Am Nullpunkt der Verrücktheit – Jetzt die Architektur (1986). In: Jean Baudrillard/Wolfgang Welsch (Hg.): Wege aus der Moderne. Schlüsseltexthe der Postmoderne-Diskussion. Weinheim 1988. S. 215–232; hier: S. 219.

⁴⁷ Die »Textualisierung der Architektur« durch die Dekonstruktion fällt etwa auch Johannes Birke auf, Birke, Baustellen der Zerstörung, S. 10. Anstatt solche Annäherungen von Text- und Architektur-Begriff hinsichtlich ihrer Überwindung von Metaphysik kritisch zu hinterfragen, macht sie Birke jedoch zur Voraussetzung seiner Lektüre von verschiedenen Architekturdarstellungen in literarischen Texten (u.a. *Korrektur*).

⁴⁸ Konstruktivismus hat in diesem Fall nicht die kunsthistorische Bedeutung der russischen Avantgarde, sondern die philosophisch-epistemologische Bedeutung einer radikal kognitiv konstruierten Welterkenntnis.

sprachliches Konstrukt gefasst, ist die architektonische Sprachmetapher vom Vorwurf befreit, mehr als kognitive Prozesse zu beschreiben. Eine postmodern-konstruktivistische Auffassung der Welt als Sprache relativiert das Problem der Metapher, macht sie aber zugleich ohnmächtig. Dies freilich ist nicht im Sinne der Architekten. Architekten suchen normativ verbindliche ästhetische Regeln, der zeitgenössische Diskurs relativiert Normativität aber als kognitives Konstrukt, wodurch neue Freiheiten der Kunst- und Theorieproduktion freigesetzt werden. Die Metapher der Architektursprache »erfüllt« die beiden widersprüchlichen Ansprüche, da eine »architektonische Grammatik« korrekt angewandt werden kann, ein konstruktivistischer Sprachbegriff zugleich aber größtmögliche Freiheit impliziert. Dieser fruchtbare Widerspruch lässt sich nicht aufheben, sehr wohl aber im Detail nachvollziehen. Mit der Lesbarkeit des Hauses kommt ein architektonischer Ehrgeiz zur Sprache, das kognitive Rezeptions- und das praktische Fertigungsvermögen zu perfektionieren. Durch ihre zusätzliche Ausrichtung auf materielle Produktion unterscheidet sich die Metapher von derjenigen einer primär rezeptiven »Lesbarkeit der Welt«. Die praktische Attraktivität »lesbarer Häuser« in der Postmoderne verdankt sich – vereinfacht ausgedrückt – einem Kompensationsbedürfnis. Insbesondere die massenhaft und schnell entworfene funktionalistische Architekturmoderne der 1950er Jahre wird als uniform und beengend wahrgenommen. Der Funktionalismus fordert von seinen »Nutzern« keine verstehende Betrachtung: Der rationale Zweckbau, dessen Erbauer sich auf quasinaturgesetzliche Regeln berufen,⁴⁹ »versteht sich von selbst«. Junge Architekten fühlen sich vom reduzierten Formrepertoire ebenso eingeengt wie die Nachkriegsgeneration von Architekturwissenschaftlern. Diese beobachten auf ihren Nachbarfeldern eine Konjunktur neuer hermeneutischer, medientheoretischer und semiotischer Methoden, während ihr Analyse-Instrumentarium auf die klassisch-modernen Raumparadigmen (Geometrie, freier Grundriss, optimale Lichtverhältnisse, menschliche Proportionen etc.) beschränkt bleibt. Indem Architekten und Wissenschaftler die Sprachlichkeit von Architektur ins Zentrum ihrer Überlegungen rücken, gewinnen sie einen schier unerschöpflichen Form- und Terminologie-

⁴⁹ So etwa Corbusiers Forderung nach rational-industriellem Bauen, die sich an den Standards der Flugzeug- und Autoproduktion orientiert und die er freilich selbst nicht umfassend befolgt. Vgl. Le Corbusier: *Vers une architecture* (1922). Hg. v. Eugène Claudius-Petit. Paris 2008. S. 65–116. Ernst gemacht wird mit solchen Standards in der *Charta von Athen* durch CIAM (les congrès internationaux d'architecture moderne), in der Corbusier federführend ist. Vgl. Le Corbusier: *La charte d'Athènes* (1941). Paris 1957.

Fundus – und neue Probleme theoretischer Rechtfertigung. Denn wegen der Konjunktur des Lesbarkeits-Begriffs in der postmodernen Architektur wurde er zugleich als Metapher einfacher erkenn- und kritisierbar.

Mit Hans Blumenberg lässt sich dieser historische Begründungsansatz um eine anthropologische Dimension erweitern. Wie Blumenberg anhand seiner kurzen Ideengeschichte der *Nachahmung der Natur* gezeigt hat, widerstreben rationalistische Konzepte wie die moderne Technik – zu der im weitesten Sinne auch der architektonische Funktionalismus zu zählen ist – dem menschlichen Wunsch nach holistischen Sinnzusammenhängen. Technik lässt sich begreifen, aber schwer als Teil unserer Lebenswelt verstehen. Deshalb, so Blumenberg, entspricht es einem menschlichen Grundbedürfnis, Technik metaphorisch zu beleben und zu naturalisieren: Der technische Apparat wird der »Dämonie« bezichtigt, das Flugzeug als ein »Vogel« in den Bedeutungshorizont der Natur eingebettet.⁵⁰

Das Technisch-Funktionale der Architektur, das sich einer menschlichen Sinngebung entzieht, hat die klassische Moderne, wo sie es nicht mit dem naturalisierenden Begriff des »Organischen« bemäntelte,⁵¹ geradezu provokant herausgearbeitet. Die Kränkung durch eine entfremdete Technik-Architektur⁵² versuchen Architekturtheoretiker der Postmoderne zu heilen. Dies geschieht nicht primär dadurch, dass die Architektur nun unter das Paradigma der Nachahmung der Natur gestellt würde (obschon ökologische Konzepte von solchen Bestrebungen zeugen).⁵³ Mehr noch soll Architektur wieder dem menschlichen Verstehen zugänglich werden und darum einer »Nachahmung der Sprache« gehorchen.

Dass sich Blumenbergs Metaphorologie – und dort vor allem die Begriffsanalyse der »Lesbarkeit« und der »Nachahmung« – auf das Phänomen der

⁵⁰ Blumenberg, Hans: »Nachahmung der Natur«. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen (1957). In: Ders.: Wirklichkeiten in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede. Stuttgart 2009. S. 55–103; hier: S. 61.

⁵¹ In diesem Blumenberg'schen Sinne lässt sich Frank Lloyd Wrights Theorie der organischen Architektur als Nachahmung der Natur verstehen. Vgl. Wright, *The Natural House*, S. 3.

⁵² Heidegger sucht diesen Widerspruch in *Bauen Wohnen Denken* aufzulösen, indem er das richtige Bauen als quasinatürlichen und ursprünglichen Vorgang darstellt. Vgl. Heidegger, Martin: *Bauen Wohnen Denken* (1952). In: Ders.: Vorträge und Aufsätze. Gesamtausgabe. Bd. 7. Hg. v. Friedrich-Wilhelm von Herrmann. S. 145–164. Vgl. dazu Kap. III 3.2.2.

⁵³ So etwa das energieeffiziente *Dymaxion house* von Buckminster Fuller oder die ökologischen Häuser des deutschen Architekten Heiko Folkerts, vgl. Zimmermann, Ingrid: Heiko Folkerts. Architekt war ein Nestor des ökologischen Bauens. In: *Süddeutsche Zeitung* 15.11.2007.

postmodernen Architektur übertragen lässt, beweist nicht die Universalität seines Konzepts, sondern deutet auf gemeinsame historische Episteme hin. Blumenbergs Untersuchungen der ideologischen Versprechen von Sprachbildern resultiert aus einer kritischen Reflexion der Moderne, die man im weitesten Sinne als postmodern bezeichnen könnte. Wenn Blumenberg der technikkritischen Sehnsucht nach Natur oder dem quasieschatologischen Versprechen einer wissenschaftlich lesbaren Welt nachspürt, so tut er dies in impliziter Referenz auf die zeitgenössische Technik- und Modernekritik.⁵⁴ Deren Positionen übernimmt Blumenberg nicht unmittelbar, hingegen sucht er die kritisierten Topoi zum begrifflichen Gegenstand seiner Analyse zu machen – eine Distanzierungsstrategie, die sich auch die vorliegende Arbeit zum Vorbild nimmt.

Trotzdem versteht sich diese Untersuchung aus drei Gründen nicht als Metaphorologie im engeren Sinne von Hans Blumenbergs Metaphernanalysen. Erstens ist Blumenbergs metaphorologisches Interesse auf das Konzept der »absoluten Metaphern«⁵⁵ ausgerichtet, er lässt dieses Konzept aber hinsichtlich seiner pragmatischen Anwendung unterbelichtet. Die absolute Metapher bezeichnet Sprachbilder, deren uneigentliches Abbilden sich, so Blumenberg, nicht in referenzielle Begriffe auflösen lässt, sie sind »Grundbestände« unseres Denkens, »die sich nicht ins Eigentliche, in die Logizität zurückholen lassen«.⁵⁶ Offensichtlich gilt dies für Blumenbergs Untersuchungsgegenstände; die Metapher des Weltbuches entwickelt in der Neuzeit eine derart große ideengeschichtliche Wirkung, dass sie sich nicht ohne fundamentalen Bedeutungsverlust ersetzen lässt. Problematisch wird das Konzept der absoluten Metapher dort, wo es die Grenze zwischen einer derart mächtigen Metapher und einer »normalen« Metapher zu ziehen gälte – eine Unterscheidung, die Blumenberg aus guten Gründen vermeidet. Denn bei *jeder* Rückübersetzung einer Metapher geht jene Bildlichkeit verloren, die das uneigentliche, unauflösbare Residuum der Metapher ausmacht.⁵⁷ Ihre grund-

⁵⁴ Die wichtigste Figur, an der sich Blumenberg dabei implizit abarbeitet, ist Martin Heidegger. Dies kommt insbesondere in seinem posthum erschienenen Werk *Die Verführbarkeit des Philosophen* zum Ausdruck, vgl. Blumenberg, Hans: *Die Verführbarkeit des Philosophen*. Frankfurt a.M. 2005. Hier insbesondere: S. 50–109.

⁵⁵ Blumenberg, Hans: *Paradigmen zu einer Metaphorologie* (1960). Frankfurt a.M. 1998. S. 10.

⁵⁶ Ebd. Kursivierung im Original.

⁵⁷ Wie schon Nietzsche betont, ist letztlich der Kern jeglichen Sprechens rhetorisch und nicht in seiner Referenz auflösbar, vgl. Nietzsche, Friedrich: *Vorlesungsaufzeichnungen*

sätzliche Irreduzibilität kann deshalb keine distinguierende Eigenschaft der absoluten Metapher sein. Stattdessen ist zu beobachten, dass sich einige Metaphern unter größerem Bedeutungsverlust durch andere Begriffe ersetzen lassen und dass zuweilen dieselbe Metapher in unterschiedlichen historischen und thematischen Kontexten einfacher oder schwieriger reduzierbar ist. Die Absolutheit einer Metapher kann darum als graduelles und kontextuelles Phänomen beschrieben werden. Diese pragmatische Differenzierung unterlässt Blumenberg, sie läuft seinem Konzept aber nicht zuwider.

Die hier betrachtete Lesbarkeit des Hauses entwickelt in gewissen Verwendungszusammenhängen die Potenz einer absoluten Metapher und lässt sich in anderen Kontexten geradezu einfach ersetzen: Nicht jeder Architekturtheoretiker, geschweige denn jeder Architekt, der von einer Sprache der Architektur spricht, behauptet damit eine grammatikalische (Jencks) oder metaphysische (Derrida) Eigenschaft, die ihre Potenz aus dem holistischen Anspruch auf Lesbarkeit schöpft, an dem Blumenbergs Lesbarkeit der Welt teilhat. Zuweilen lässt sich die Behauptung, ein Haus werde ›gelesen‹, problemlos durch die Feststellung ersetzen, dass das Haus ›analysiert‹ wird. Extremfälle der absoluten Metapher eines lesbaren Hauses liegen hingegen in den literarischen Texten *Korrektur* und *Schilten* vor. Die metaphorische Nähe zwischen Architektur und Sprache wird von ihren Romanfiguren derart stark gemacht, dass deren Lebensprojekte von der irreduziblen Lesbarkeit der Häuser abhängig werden.

Die zweite Differenz zu Blumenberg liegt im kritischen Umgang mit der hier untersuchten Metapher. Blumenbergs Analysen der Lesbarkeit der Welt oder des Lebens als Schifffahrt⁵⁸ sind von einer melancholischen, zuweilen gar nostalgischen Haltung grundiert. Seine selbstgewählte Beobachterposition setzt gleichsam den Verlust dieser einst mächtigen, sinnstiftenden Konzepte voraus. Kants grundlegende Fragen, was wir wissen und hoffen können, sind den Fragen gewichen, »was wir wissen wollten« bzw. »was wir erhoffen durften«.⁵⁹ Es ist Blumenberg kein Anliegen, zu zeigen, *warum* insbesondere theologische und frühaufklärerische Metaphern ihre Gültigkeit verloren

(WS 1871/72–WS 1874/75). Kritische Gesamtausgabe Werke. Bd. 4. Hg. v. F. Bornmann/M. Carpitella. Berlin/New York 1995. S. 426. Vgl. auch Ueding, Gert: *Moderne Rhetorik: von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. München 2000. S. 81.

⁵⁸ Vgl. Blumenberg, Hans: *Schiffbruch mit Zuschauer: Paradigma einer Daseinsmetapher*. Frankfurt a.M. 1979.

⁵⁹ Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt*, S. 9.

haben und ob dies zu Recht geschehen ist. Ihre Entwertung ist ihm eine offensichtliche Wirkung der Moderne und Postmoderne. Umgekehrt sucht Blumenberg in Erinnerung zu rufen, wie mächtig, ja omnipotent diese Metaphern einst waren. Eine derartige Rehabilitation ist im Falle der ›Lesbarkeit des Hauses‹ nicht nötig. Diese Metapher hat sich weder gänzlich verloren noch hat sie ihre Potenz im Diskurs komplett eingebüßt. Lediglich im architekturtheoretischen Expertendiskurs ist ihre sinnstiftende Kraft, die im Verlauf der Geschichte schon mehrere Konjunkturen erlebte, heute geschwunden. Anders als bei Blumenbergs absoluten Metaphern erscheint es deshalb plausibel, dass die ›Sprache der Architektur‹ in Zukunft wieder zum legitimen Ausdruck eines zentralen architekturtheoretischen Paradigmas erhoben werden kann, wie es erstmals am Ende des 18. Jahrhunderts geschah. Ihre letzte Konjunktur in der Postmoderne gilt es hier – ganz ohne Blumenberg'sche Trauerarbeit – anhand von verschiedenen historischen und literarischen Positionen nachzuvollziehen.

Die dritte und wohl offensichtlichsste Differenz zu Blumenberg liegt in der methodischen Form der Untersuchung. Blumenbergs historiographischer Ansatz untersucht jeweils eine Vielzahl historischer Entwicklungslinien, ihre gegenseitige Bedingtheit und Durchkreuzung in chronologischer Reihenfolge. Stattdessen wird hier von der Metaphorik nur zweier, zeitlich und inhaltlich naher literarischer Texte ausgegangen, um sich über ihre werkgenetischen, architekturgeschichtlichen und -theoretischen Kontexte das sprachphilosophische Problem ihrer Architekturdarstellungen zu erschließen. Architekturdiskurse und ihre Metaphorik treten so in den Dienst der literaturwissenschaftlichen Verstehensarbeit, insofern diese Metaphorik selbst zum Diskurs- und Bildspender des literarischen Corpus gehört. Der Gefahr einer verkürzten Darstellung der außerliterarischen Diskurse, die einer solchen Indienstnahme droht, soll in doppelter Weise entgegengewirkt werden: Einerseits wird die relevante Architekturtheorie und -geschichte ausführlich in der jeweiligen Mitte der Hauptkapitel (KAPITEL II 2 und III 2) referiert. Andererseits werden in einem historischen Ausblick am Ende der Untersuchung (KAPITEL IV 1) zusätzliche Architekturdiskurse mit den Romanen konfrontiert, die in einem loseren diskursiven Zusammenhang mit ihnen stehen. Dieses Kapitel fungiert als Gegenlektüre; mithilfe der Erkenntnisse über die literarischen Texte werden nun Architekturkonzepte der Postmoderne ›geengelesen‹.

Während Blumenbergs Metaphorologie sich also einer stringent chronologischen Argumentation bedient,⁶⁰ verwendet diese Arbeit ein konstellierendes Verfahren rund um zwei Architekturromane. Diese bilden nicht nur den argumentativen Ziel- und Ausgangspunkt, sondern stehen auch in jenem Zentrum des Erkenntnisinteresses, in den die Metaphorologie die absolute Metapher stellt. Nur die sprachphilosophischen Überlegungen, nicht die historiographische Methode Hans Blumenbergs leiten die vorliegende Untersuchung an. Welche Ansätze stattdessen für die Argumentation ausschlaggebend sind, wird im nächsten Kapitel (Forschungsüberblick) und im übernächsten Kapitel (Methode und Aufbau) erläutert.

⁶⁰ Blumenbergs historiographische Methode lässt sich jedoch sehr wohl auch gewinnbringend auf die Literaturwissenschaft übertragen, vgl. Mattenklott, Caroline: *Metaphorologie der Rührung: ästhetische Theorie und Mechanik im 18. Jahrhundert*. München 2002.

3 Literarische Architektur: Forschungsüberblick

An Ansätzen, das Verhältnis zwischen Architektur und Literatur zu bestimmen, mangelt es nicht:⁶¹ Seit Ende der 1990er Jahre mehren sich die Interpretationen von literarischen Architekturdarstellungen,⁶² ein methodologischer Konsens fehlt angesichts des facettenreichen Themas. Sehr grob lässt sich das weite Feld nach vier Ansätzen unterteilen. Erstens finden sich Untersuchungen, die primär von architekturästhetischen Fragestellungen ausgehen und literarische Texte diesen tendenziell unterordnen oder zumindest theoretische und literarische Texte als gleichwertige Repräsentanten des Diskurses verstehen.⁶³ Eine zweite Richtung interessiert sich für die genuin literarische Repräsentation von Räumlichkeit hinsichtlich ihres Ausdrucks von Emotion, Erinnerung oder Imagination.⁶⁴ Dies kann auch mithilfe einer historischen Suchmaske, etwa der Räumlichkeit der Moderne, geschehen; architekturtheoretische und -ästhetische Diskurse finden dabei aber tendenziell wenig Beachtung.⁶⁵ Eine dritter Ansatz fokussiert auf die Figur des Architekten und die Geschichte seiner Berufsgattung, sie verfährt primär motiv- und diskursgeschichtlich, interessiert sich jedoch nur bedingt für Architektur.⁶⁶ Der vierten Kategorie können letztlich all jene Untersuchungen zugeordnet werden, die sich auf einen einzelnen Autor konzentrieren und von diesem ausgehend, Aspekte der Räumlichkeit, Ästhetik oder Motivik

⁶¹ Dazu auch zwei weitere kürzlich erschienene Forschungsüberblicke, vgl. Gerigk, Anja: *Architektur liest Literatur: Intermediale Diachronien vom 19. ins 20. Jahrhundert*. Würzburg 2014. S. 7–13. Birke, Baustellen der Zerstörung, S. 1f., 10.

⁶² Freilich gibt es schon früher Untersuchungen an der Schnittstelle zwischen Architektur und Literatur, vgl. z.B. Goebel, Gerhard: *Poeta faber. Erdichtete Architektur in der italienischen, spanischen und französischen Literatur der Renaissance und des Barock*. Heidelberg 1971.

⁶³ Vgl. z.B. Bisky, Jens: *Poesie der Baukunst: Architekturästhetik von Winckelmann bis Boisserée*. Weimar 2000.

⁶⁴ Vgl. z.B. Weber, Julia: *Expeditionen ins Innere des House of Leaves*. Mark Z. Danielewskis Erzähl- und Textarchitekturen. In: Robert Krause/Evi Zemanek (Hg.): *Text-Architekturen. Die Baukunst der Literatur*. Berlin 2014. S. 252–269.

⁶⁵ Vgl. z.B. Brüggemann, Heinz: *Architekturen des Augenblicks. Raum-Bilder und Bild-Räume einer urbanen Moderne in Literatur, Kunst und Architektur des 20. Jahrhunderts*. Hannover 2002.

⁶⁶ Vgl. z.B. Hodonyi, Robert: *Von Baustelle zu Baustelle. Ein Streifzug durch die Geschichte des Architektenmotivs in der Literatur*. In: *Weimarer Beiträge* 54/4 (2008). S. 589–608.

der literarischen Architektur analysieren.⁶⁷ Diese letzte Kategorie ist also methodologisch gegenüber den anderen Ansätzen offen, unterscheidet sich von ihnen jedoch durch klassisch-literaturwissenschaftliche Fragen nach poetologischen, biographischen oder werkgenetischen Zusammenhängen. Dass diese kurze Einteilung der Forschung in Kategorien keine sich ausschließenden Forschungsinteressen festmachen kann, zeigt der Ansatz der vorliegenden Arbeit: Er verbindet das werk- und autorzentrierte Interesse der vierten Kategorie mit breiteren architekturtheoretischen und ästhetischen Fragestellungen der ersten Kategorie. Der literarische Text und sein architektonischer Kontext werden hierbei nicht gänzlich in ein funktionales Dienstverhältnis genommen. Mithilfe der übergeordneten Metapher einer Lesbarkeit von Architektur beleuchten sich Architekturgeschichte und literarisches Werk gegenseitig. Der Kontext ist zwar dem Text nicht gleichwertig, er soll deshalb aber nicht als simpler Einfluss an den Text herangetragen, sondern umgekehrt auch mithilfe des Textes in seiner eigenen Problematik verstanden werden. Die Romane Hermann Burgers und Thomas Bernhards fungieren so als ästhetisch und argumentativ eigenwertige Medien der Reflexion postmoderner Architektur.

Inwiefern dieser Ansatz ein Forschungsdesiderat darstellt, lässt sich anhand der drei wichtigsten Beiträge zur Architektur bei Hermann Burger und Thomas Bernhard exemplifizieren. Birgit Nienhaus und Fatima Naqvi haben sich *in extenso* der Architektur in der Prosa Bernhards gewidmet, Anja Gerigk beschäftigt sich in ihrer Habilitation über Literatur und Architektur intensiv mit *Schilten* und *Korrektur*. Während Nienhaus und Gerigk Forschungsrichtungen einschlagen, die vom hier gewählten Weg abweichen, ist Naqvis Ansatz diesem zwar verwandt, erzeugt jedoch andere Resultate als die vorliegende Arbeit. Alle drei helfen somit bei der Konturierung des eigenen Forschungsvorhabens. Weitere Sekundärliteratur betreffend *Korrektur* und *Schilten* wird jeweils in den Einleitungen zu den KAPITELN II und III resümiert.

Nienhaus' Studie *Architekturen und andere Räume. Raumdarstellung in der Prosa Thomas Bernhards* beruft sich auf den diffusen kulturgeschichtlichen »spatial turn« des 20. Jahrhunderts und den enger gefassten, innerwissenschaftlichen

⁶⁷ Vgl. z.B. Moore, Stephanie A.: »Bâtir un livre«. The Architectural Poetics of A la recherche du temps perdu. In: Manfred Schmeling/Monika Schmitz-Emans (Hg.): Das visuelle Gedächtnis der Literatur. Würzburg 1999. S. 188–203.

»spatial turn« seit den 1990er Jahren.⁶⁸ Sie ordnet Bernhards Räume nach den Kategorien des Erlebnisraums, Wahrnehmungsraums und Sprach- bzw. Textraums und analysiert diese wiederum nach textimmanenten Strukturmerkmalen.⁶⁹ Nienhaus beobachtet etwa, dass in *Korrektur* das symbolische Verhältnis zwischen hoch- und tiefgelegenen Orten verkehrt wird⁷⁰ oder dass im Gesamtwerk die Durchlässigkeit von architektonischen Öffnungen hintertrieben wird.⁷¹ Die genauen Beobachtungen am Text bleiben aber ohne Verweise auf politische, soziale oder technische Diskurse. Angesichts von Thomas Bernhards gesellschaftspolitischen und kulturellen Provokationen stellt Nienhaus' Studie eine beträchtliche Vereinfachung des Bedeutungshorizontes seiner Raumdarstellungen dar.

Anja Gerigks Untersuchung *Architektur liest Literatur* (2014) bezieht sich auf die Intermedialitätsforschung, die sich bislang wenig mit gebautem Raum auseinandergesetzt hat.⁷² Hermann Burgers *Schilten* und Thomas Bernhards *Korrektur* hat sie – wie die vorliegende Arbeit – zu wichtigen korrespondierenden Fallbeispielen erkoren.⁷³ Der Begriff des Intermedialen dient ihr dabei als primäres Analyseinstrument, das durch ihre Untersuchung weiter erhellt werden soll. Medialität sei hierbei der »relative Maßstab[]«, »der sowohl im

⁶⁸ Dieser wurde je nach Lesart von Foucaults Text *Des espaces autres* ausgelöst oder erstmals konstatiert, vgl. Foucault, Michel: Von anderen Räumen (1967). In: Jörg Dünne u.a. (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a.M. 2006. S. 317–329. Zum »spatial turn« in den Literaturwissenschaften vgl. Hallet, Wolfgang/Neumann, Birgit: Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung. In: Ders. (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld 2009. S. 11–32.

⁶⁹ Vgl. Nienhaus, Birgit: Architekturen und andere Räume. Raumdarstellung in der Prosa Thomas Bernhards. Marburg 2010. S. 19–21.

⁷⁰ Vgl. ebd., S. 108f.

⁷¹ Vgl. ebd., S. 120. Diese Beobachtung kann zurückgeführt werden auf eine Kritik physiognomischer Denkfiguren, die mit dem Innen-Außen-Gegensatz operiert, vgl. Kap. II 2.2.

⁷² Hingegen wurden bereits andere medientheoretische Konzepte an die Architektur herangetragen. Zur Systemtheorie vgl. Baecker, Dirk: Die Dekonstruktion der Schachtel: Innen und Außen in der Architektur. In: Luhmann, Niklas/Baecker, Dirk/Bunsen, Frederick: Unbeobachtbare Welt. Über Kunst und Architektur. Bielefeld 1990. S. 67–104. Zur Soziologie vgl. Delitz, Heike: Gebaute Gesellschaft: Architektur als Medium des Sozialen. Frankfurt a.M. 2010.

⁷³ Vgl. Gerigk, Architektur liest Literatur, S. 153–184. Bernhards und Burgers Texte werden als »Wahngebäude« hinsichtlich der »Un/Möglichkeit intersubjektiv idealer Erfahrung« analysiert, ebd., S. 113. Es ist damit überhaupt die erste Arbeit, welche Burgers *Schilten* als Architekturroman erkennt – seine architekturtheoretischen Wissenssubstrate aber zugleich verkennt.

19. Jahrhundert als auch bis weit ins 20. Jahrhundert eine unterscheidende Gültigkeit« habe.⁷⁴ Gerigks »puristische« »Mediengeschichte«⁷⁵ der Architektur blendet deshalb Architekturgeschichte weitenteils explizit und Architekturtheorie ebenso implizit aus. Mit der Feststellung, dass die Architekturen bei Burger und Bernhard tatsächlich »metamedial«⁷⁶ sind, ist aber – wie im Verlauf dieser Studie zu zeigen sein wird – noch wenig gewonnen.

Nienhaus' und Gerigks Textanalysen überspringen die spezifischen Kontexte von Burgers und Bernhards Architekturdarstellungen und schließen stattdessen unvermittelt vom Text auf die abstrakten Kategorien der Räumlichkeit und der Medialität. Ganz anders geht Fatima Naqvi in ihrer Untersuchung *How We Learn Where We Live* (2016) vor. Von Beginn an stellt sie die architekturgeschichtlichen und -theoretischen Kontexte von Bernhards Architekturdarstellungen ins Zentrum – und vernachlässigt dadurch zuweilen die Detailanalyse der literarischen Primärtexte. Ihrer Ausgangsthese ist grundsätzlich zuzustimmen: Räume in Bernhards Werk reflektieren den Zusammenhang zwischen den pädagogischen Unterfangen ihrer Bewohner oder Erbauer und dem gesellschaftlichen ›Überbau‹ ihrer Zeit.⁷⁷ Ihr Fokus auf die Lehrer-Schüler-Beziehungen der Protagonisten von *Amras*, *Korrektur* und *Alte Meister* im Kontext der Bildungsdiskurse der 1960er und 1970er Jahre⁷⁸ leuchtet ebenso ein wie Bernhards diskursive Nähe zur postmodernen Architekturavantgarde Österreichs.⁷⁹ Anstatt diese Nähe aber differenziert zu beschreiben, überträgt Naqvi vorschnell Beobachtungen vom möglichen Kontext auf den Text. Denn die avantgardistischen Architekturen Hans Holleins und Walter Pichlers sind kein Vorbild für Bernhards Architekturen, sondern unterscheiden sich in wichtigen ästhetischen und architekturtheoretischen Punkten; ihr Verhältnis zu Bernhard muss darum eher als fruchtbare Reibung denn als ungestörter Einfluss gefasst werden.⁸⁰ Dasselbe gilt insbesondere für Naqvīs Lesart des Kegels in *Korrektur* als fehlgeleitete klassische architektonische Moderne: Roithamers Gebäude lässt sich gerade nicht als

⁷⁴ Ebd., S. 11.

⁷⁵ Ebd., Umschlagrückseite.

⁷⁶ Ebd., S. 24.

⁷⁷ Vgl. Naqvi, Fatima: *How We Learn Where We Live*: Thomas Bernhard, Architecture, and Bildung. Evanston (Ill.) 2016. S. 10.

⁷⁸ Vgl. ebd., S. 11–29.

⁷⁹ Vgl. ebd., S. 37–58.

⁸⁰ Zu Walter Pichler vgl. Kap. II 2.2.2 und zu Hans Hollein vgl. Kap. IV 1.1.

gescheiterter Abklatsch der Architektur Wittgensteins, Neutras und Mies van der Rohes lesen.⁸¹

So kurzschlüssig wie Naqvis Studie verfahren allerdings nicht alle Arbeiten. Bernhards Architekturen wurden bereits auf unterschiedlichste, zuweilen sehr einleuchtende Weise kontextualisiert,⁸² zu Burger findet sich Sekundärliteratur über seine literarischen Architekturskizzen,⁸³ auf deren Basis weitergearbeitet werden kann. Von der Ausrichtung dieser Untersuchungen weicht die Fragestellung der vorliegenden Arbeit dennoch grundsätzlich ab. Die architekturgeschichtlichen Kontexte und die werkgenetischen Hintergründe der beiden Romane werden nicht um ihrer selbst willen, sondern hinsichtlich ihrer ästhetischen und sprachphilosophischen Bedeutung untersucht, die der titelgebenden Metapher lesbarer Architektur verpflichtet ist. Wie dieses metaphorologische Interesse methodisch fruchtbar gemacht wird, führt das nächste Kapitel aus.

⁸¹ Vgl. Kap. II 2.3.1.

⁸² Zu den verschiedenen, unterschiedlich einleuchtenden Versuchen der Kontextualisierung des Kegels in *Korrektur* vgl. Kap. II 1.3.1.

⁸³ Vgl. Wolf, Joanna: <Hermann Burger>. In: Konstanze Fliedl/Marina Rachenbacher/Joanna Wolf (Hg.): Handbuch der Kunstzitate. Malerei, Skulptur, Fotografie in der deutschsprachigen Literatur der Moderne. Bd. 1. Berlin/Boston 2011. S. 129–131. Kolp, Franziska: »Ordner, Skripte und Wust«. Hermann Burgers literarischer Nachlass. In: Magnus Wieland/Simon Zumsteg (Hg.): Hermann Burger – Zur zwanzigsten Wiederkehr seines Todestages. Zürich/Wien/New York 2009. S. 69–88; hier: S. 86.

4 Methode: Analyse ästhetisch-philosophischer Kontexte

Detlev Schöttker diagnostiziert, dass die Architektur ab der Mitte des 19. Jahrhunderts nicht länger Thema der philosophischen Ästhetik sei und auch von der verstärkten Theoretisierung der Architektur ab den 1970er Jahren »keine nachhaltigen Impulse für Ästhetik und Kulturwissenschaften« ausgegangen seien.⁸⁴ Dass Architektur den Status einer ästhetischen Leitdisziplin, wie sie es noch für Goethe war,⁸⁵ nicht mehr zurückgewonnen hat, ist richtig und Detlev Schöttkers Ruf nach einer neuen philosophischen und kulturwissenschaftlichen Erforschung der Architekturästhetik berechtigt.⁸⁶ Schöttkers Abwertung und Vereinfachung postmoderner Architekturdiskurse ist diesem Anliegen aber nicht zuträglich. Seine Behauptung, die »neuere Architekturtheorie« habe sich generell von der »wirkungsästhetischen Auffassung« der Moderne abgewandt und das von Boullée bis Corbusier geltende Paradigma der Rhetorik durch jenes der Grammatik ersetzt,⁸⁷ trifft höchstens auf die strukturalistische Architektursemiotik zu. Aber auch Charles Jencks' quasi-linguistische Bauanalyse schließt eine Wirkungsästhetik nicht aus, vielmehr ist sie neu als vermeintlich objektive Lesbarkeit des Gebäudes – als Wirkung eines gebauten ›Textes‹ – formuliert. In der zeitgleich entstandenen Architekturphänomenologie ist die Wirkung von Stimmungen, im Dekonstruktivismus diejenige des architektonisch-textuellen Ereignisses zentral.⁸⁸ Die Architekturästhetik der 1970er Jahre ist also weder so homogen noch so banal, wie Schöttker suggeriert. Und zumindest in den beiden hier untersuchten literarischen Texten finden diese Diskurse einen Reflexionsraum, den man sehr wohl auf ihren »nachhaltigen Impuls« zurückführen kann. *Korrektur* und *Schilten* verweisen zudem auf ein komplexeres Verhältnis zwischen Ästhetik und Sprachphilosophie, als mit den vermeintlich entgegengesetzten Begriffen der Rhetorik und Grammatik von Architektur zu fassen ist.

Ein Forschungsdesiderat besteht hier also nicht nur hinsichtlich der architekturästhetischen Bedeutungshorizonte der beiden Romane, sondern auch hinsichtlich zeichentheoretischer Diskurse und ihrer historisch virulenten

⁸⁴ Schöttker, *Architektur als Literatur*, S. 131.

⁸⁵ Vgl. Kap. III 2.2.5.

⁸⁶ Vgl. Schöttker, *Architektur als Literatur*, S. 131.

⁸⁷ Ebd., S. 136.

⁸⁸ Vgl. Kap. IV 1.2.

Metaphorik. In diesem Sinne stellt die vorliegende Arbeit nicht alleine einen Beitrag zur Ästhetikgeschichte der Architektur dar, die Architekturästhetik in den literarischen Darstellungen Hermann Burgers und Thomas Bernhards wird auch auf ihre nichtästhetischen Grundlagen hin befragt: Ästhetische Kategorien wie Oberfläche, Geometrisierung, Stil oder Maskenhaftigkeit sind in den Texten auch einer sprachphilosophischen Programmatik verpflichtet. Das Verhältnis von architektonischer Ästhetik und Sprachphilosophie wurde von Seiten der Philosophie ab den 1970er Jahren immer wieder thematisiert⁸⁹ und von der Architekturwissenschaft mehr oder weniger explizit behandelt.⁹⁰ Ein metaphorologischer und/oder literaturwissenschaftlicher Zugang jedoch, der dem Thema im Medium der Metapher bzw. des literarischen Textes gerecht wird, existiert bislang nicht.⁹¹ Die vorliegende Arbeit sucht darum nicht nur konkrete Fragen über die Lesbarkeit der Architektur bei Bernhard und Burger im Kontext der Postmoderne zu beantworten. Sie will dies auf methodisch reflektierte Weise tun, die künftigen Untersuchungen vorarbeitet. Ähnliche sprachphilosophisch-architektonische Fragestellungen ließen sich an die Literatur Italo Calvinos,⁹² Michel Butors⁹³ oder Max Frischs⁹⁴ herantragen.

⁸⁹ Vgl. z.B. Mitias, Michael H. (Hg.): *Philosophy and Architecture*. Amsterdam/Atlanta (Ga.) 1994. Thematisch wird Architektur als philosophisches Problem bei Wittgenstein, Heidegger, Derrida, Scruton und letztlich Baumberger.

⁹⁰ Vgl. dazu Kap. I 2 und insbesondere Charles Jencks *Language of Post-Modern Architecture* (1977).

⁹¹ Hannes Böhringer beispielsweise befasst sich zwar mit der philosophischen Metapher des Bauens. Bezüglich ihrer Wechselwirkung mit der Architekturgeschichte verweist er aber dabei lediglich auf die Architekturästhetik Sempers, vgl. Böhringer, Hannes: <Bauen>. In: Ralf Konersmann (Hg.): *Wörterbuch der philosophischen Metapher*. Darmstadt 2007. S. 34–46; hier insbesondere: S. 43.

⁹² Hierzu wurde bereits in vorbildlicher Weise architektonisch-postmodernen Kontexte eruiert, vgl. Modena, Letizia: *Italo Calvino's Architecture of Lightness. The Utopian Imagination in an Age of Urban Crisis*. New York 2011.

⁹³ Dies ist ansatzweise bereits geschehen, vgl. z.B. Gomolla, Stephanie: *Lesbare Architektur und architektonischer Text. Metaphern und deren Überwindung bei Michel Butor*. In: *metaphorik.de* 02 (2002). http://www.metaphorik.de/sites/www.metaphorik.de/files/journal-pdf/02_2002_gomolla.pdf; Stand: 8.1.2016.

⁹⁴ Dessen späte Kritik unterstellt der postmodernen Architektur eine unernte Verkleidungssucht. Sein Gegenvorschlag einer »einsichtigen« Architektur bedient sich aber ausgerechnet der Metapher des lesbaren Gebäudes, wie es auch Charles Jencks postuliert hat. Vgl. Frisch, Max: *Notizen zur Post-Moderne*. In: *Tages-Anzeiger* 31.1.2011. Online: <http://www.tagesanzeiger.ch/kultur/buecher/Notizen-zur-PostModerne/story/22540344>; Stand: 3.2.2016. Vgl. dazu auch Beer, Fabian: *Der alte Mann und die muntere Architektur der*

Als paradigmatischer Weg, der dem konkreten Raum-Text-Gefüge, dem architekturästhetischen Kontext und dem sprachphilosophischen Gehalt gerecht werden soll, wird im Folgenden eine Methode skizziert, welche die drei Aspekte in drei aufeinander aufbauenden Lektüreschritten entwickelt. Die Kapitel zu *Korrektur* und *Schilten* beginnen jeweils mit einem *close reading*. KAPITEL II 1 und III 1 zeigen, wie die Texte die Beziehung zwischen Hauptfigur, Architektur und Schrift begrifflich fassen und formal strukturieren. Es wird also nicht nach den abstrakten Raumkategorien des »spatial turn« gefragt, sondern nach den spezifischen Strategien im Text, mit welchen auf die narrativ aufgeworfenen Raumprobleme reagiert wird. Im Falle von *Korrektur* geschieht dies unter dem Titel »Architektur der Entsprechung«, ist doch »Entsprechung« jener zentrale Begriff im Roman selbst, mit dem der Protagonist seine Bautätigkeit und damit das Verhältnis zwischen seiner Schwester und dem Wohnkegel zu fassen sucht. Es bedarf einer analytischen Klärung, inwiefern »Entsprechung« vom Erzähler auch auf die Beziehung zwischen anderen Figuren und Gebäuden des Romans sowie auf dessen Text- und Motivstruktur übertragen wird bzw. inwiefern sich hierbei Widerstände und Widersprüche ergeben. Eine ähnliche Schlüsselstellung nimmt der Begriff der »Beschreibung« im Roman *Schilten* ein. Er bestimmt das problematische Verhältnis zwischen dem Erzähler, seinem innerfiktional reflektierten Schriftprojekt und seinem Wohngebäude. Die vermeintlich alltagssprachlichen Begriffe der Entsprechung und Beschreibung erweisen sich als höchst ambivalent, da sie in den jeweiligen Topoi des Wohnens und des Konstruierens eine Wirkmacht der Architekturen versprechen, welche diese letztlich nicht erfüllen können.

Als poetologische Konzepte freigestellt, denen sowohl die einzelnen Figurenreden als auch die Textstrukturen als Ganzes gehorchen, bezeichnen Entsprechung bzw. Beschreibung die jeweiligen Strategien der Romanfiguren, eine Lesbarkeit ihrer Architekturen herzustellen. In der Metasprache der vorliegenden Interpretation fungieren die Begriffe gleichsam als Relaisstationen der Argumentation, mit deren Hilfe die problematischen Suggestionen der literarischen Architekturdarstellungen auf größere diskursive Zusammenhänge zurückgeführt werden.

Im zweiten Schritt, in den KAPITELN II 2 und III 2, wird in diesem Sinne nach dem architekturästhetischen Kontext des Versprechens einer Architektur

Postmoderne. Max Frisch und seine Notizen zur Post-Moderne. In: Kritische Ausgabe. Zeitschrift für Germanistik & Literatur 17/24 (2013). S. 28–31.

der Entsprechung bzw. Beschreibung gefragt. Die Konzepte lassen sich an architekturphysiognomische (*Korrektur*) bzw. architekturstilistische (*Schilten*) Diskurse anbinden, die nicht nur von den Romantexten, sondern auch in Paratexten und im literarischen Gesamtwerk der Autoren immer wieder verhandelt werden. Die Exkurse, die das jeweilige Werkganze nach physiognomischen bzw. stiltheoretischen Denkfiguren befragen, arbeiten bisher vernachlässigte Forschungsaspekte zu Thomas Bernhard und Hermann Burger auf, um die beiden Architekturromane auch im größeren poetologischen Kontext verständlich zu machen.

Drittens wird dieses Verständnis um sprachphilosophische Hintergründe erweitert. Das tragische Scheitern der Protagonisten von *Schilten* und *Korrektur* liegt jeweils im Scheitern eines philosophischen Weltzugangs bzw. einer Theorie der Welt Darstellung begründet. Hierbei zeigt sich eine weitere fundamentale Differenz zwischen den beiden Romanen: Roithamer lehnt sich in *Korrektur* trotzig gegen Ludwig Wittgensteins Verdikt auf, dass die letzte Bedeutung der Sprache nur dem privaten Gefühl offensteht. Seine Unternehmung gipfelt im Suizid, weil er die sprachphilosophischen Grenzen seines geistigen Vorbildes bewusst umzustößen sucht. Umgekehrt folgt Schildknecht in *Schilten* treu der phänomenologischen Grundprämisse Emil Staigers und Martin Heideggers, die Sprache der Kunst – und insbesondere der Architektur – berge im schönen Schein letzte Wahrheiten. Dieser Schein erweist sich für den Lehrer freilich als tödliche Blendung.

Der alles entscheidende Kommunikationsakt der Architektur vermag nicht zu leisten, was sich die Figuren von ihren Gebäuden versprochen. Die Metapher des ›lesbaren Hauses‹ erweist sich hier in doppelter Hinsicht als wirkungsmächtig: Einerseits als kulturgeschichtliches Phänomen, das die Romane reflektieren und verhandeln, andererseits als innerfiktionaler Gegenstand, der mithilfe von Hans Blumenbergs metaphorologischen Begriffen als absolute Metapher, als Sprengmetapher bzw. als Sprengallegorie analysiert werden kann. Dies geschieht jeweils in Form eines metaphorologischen Fazits am Ende der beiden zentralen KAPITEL II und III.

Die beiden dreistufigen Lektüren von *Schilten* und *Korrektur* münden in einen architekturhistorischen Ausblick (KAPITEL IV 1), der zur komparatistischen Gegenlektüre der literaturwissenschaftlichen Interpretationsergebnisse dient. In diesem Sinne werden Architekten und Architekturtheorien untersucht, die zwar nicht direkt zu den von Bernhard und Burger literarisch verhandelten Diskurspositionen gehören, jedoch als zeitlich und thematisch nahe Phänomene einen ausführlichen Vergleich zulassen. Im Falle von *Korrektur* wird

die österreichische Avantgarde der 1960er Jahre einer kritischen Analyse unterzogen, berufen sich ihre Vertreter doch nicht nur wie Roithamer auf Ludwig Wittgenstein, sondern auch auf eine absolute Darstellungsmacht des Architekten, die dem ehrgeizigen Roithamer in nichts nachsteht. *Schilten* hingegen wird mit der Architekturphänomenologie von Christian Norberg-Schulz und dem Dekonstruktivismus von Jacques Derrida und Bernard Tschumi gegengelesen, da der Roman Konzepte der beiden architekturtheoretischen Strömungen, die sich erst Ende der 1970er Jahre etablieren, bereits 1976 vorwegnimmt.

Im Schlusswort (KAPITEL IV 2) wird rückblickend nach der Tragfähigkeit und Begrenztheit der titelgebenden Metapher und der daraus entwickelten Methode gefragt. Hans Blumenberg wurde zu Recht vorgeworfen, dass er die Metaphorik seiner eignen Wissenschaftssprache ungenügend reflektiere.⁹⁵ Das Schlusswort trägt darum dem Umstand Rechnung, dass auch der Metaphernanalytiker sich bei aller Distanz, die er zu seinem Gegenstand aufbaut, der eigenen Verstrickung in die metaphorische Bildlichkeit nicht erwehren kann.⁹⁶

Das skizzierte Vorgehen ermöglicht eine eingehende Untersuchung, in welchen Spannungsfeldern architektonische Zeichen Mitte der 1970er Jahre lesbar gemacht bzw. als unlesbar verstanden werden. Drei Erkenntnisinteressen stehen im Zentrum: Erstens werden die literarischen Architekturen bei Burger und Bernhard umfassend im historischen und ästhetischen Kontext untersucht. Eine solche Auseinandersetzung wurde bisher entweder nur verkürzt (Naqvi), unter einem isolierten Medienbegriff (Gerigk) oder unter einem ebenso problematischen Raumbegriff im Zuge des »spatial turn« (Niehaus) versucht. Zweitens wird erstmals ausführlich auf sprachphilosophische Implikationen literarischer Architekturdarstellungen des 20. Jahrhunderts eingegangen. Interdisziplinäre Analysen zwischen Literatur, Philosophie und Architektur wurden in dieser Form noch nicht angestellt. Drittens rückt die Untersuchung postmoderne Architektur in einen kulturgeschichtlich-literarischen Kontext, dem bislang weder durch die Literaturwissenschaft,

⁹⁵ Vgl. Mende, Vorwort, S. 16.

⁹⁶ Die Notwendigkeit eines wissenschaftlich reflektierten Metapherngebrauchs ergibt sich freilich nicht nur aus der Metaphorologie. Der Metapher der Architektursprache stehen architektonische Metaphern zur Beschreibung von Texten gegenüber, denen sich die Literaturwissenschaft schon lange unreflektiert bedient. Vgl. z.B. Lämmert, Eberhard: *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart 1955. Hierzu auch Schöttker, *Architektur als Literatur*, S. 145.

die Architekturgeschichte noch durch die Komparatistik Aufmerksamkeit geschenkt wurde.

Die Kombination verschiedener Ansätze, die vom *close reading* bis hin zur kulturwissenschaftlichen Diskursanalyse reichen, will einen eigenständigen methodologischen Beitrag zur Erforschung der Wechselwirkungen zwischen Architektur und Literatur leisten. Die ausführliche Diskussion der Forschungsliteratur erfolgt darum immer auch unter einem methodologischen Aspekt. Blumenbergs Metaphorologie verknüpft hierbei in beispielhafter Weise Fragen nach der sprachlichen Konstitution einer kulturellen Situation mit den epistemologischen Hintergründen ihrer Entwicklungsgeschichte. Die Metapher einer ›lesbaren Architektur‹, die im Untersuchungszeitraum große Verbreitung fand, wird im Sinne Blumenbergs als heuristische Fiktion analysiert, deren rhetorischer Charakter in literarischen Zeugnissen wie *Korrektur* und *Schilten* exemplarisch wird.

II Thomas Bernhards *Korrektur* (1975): Die äußere Konstruktion der inneren Sprache

Der dreistufigen Untersuchung von Thomas Bernhards Roman *Korrektur*, die in der Einführung skizziert wurde, sind vier Unterkapitel gleichsam als klärende Prolegomena vorgeschoben: Das erste gibt eine kurze, problematisierende Zusammenfassung der Narration (a), die drei darauffolgenden (b–d) konturieren die Untersuchungsperspektive unter Einbezug der bisherigen Forschung zu Bernhards Roman. Da die Arbeit sich gezielt gegen bisher etablierte Untersuchungsergebnisse richtet, muss sie ihre Prämissen so weit wie möglich transparent machen. Besagte Grundlegung geschieht also als abgrenzende Forschungsdiskussion, welche die Notwendigkeit einer Diskussion des Romans unter einem architekturtheoretischen und -historischen Blickwinkel unterstreicht.

Konkret werden die Fragen beantwortet, warum Thomas Bernhard nicht als ›literarischer Architekt‹ betrachtet werden soll (b), inwiefern seine praktische Erfahrung von und mit Architektur als ›Einfluss‹ nur eine marginale Rolle zu spielen hat (c) und dass dies auch für den ›Einfluss‹ der Biographie und des Bauens Ludwig Wittgensteins, nicht jedoch für seine Philosophie gilt (d). Ziel dieser Prolegomena ist also die Kritik am Einfluss dreier Autorenbilder: an jenem von Thomas Bernhard als ›Architekt‹, als ›Hausbesitzer‹ und als ›Wittgenstein-Biograph‹.

a. Die widersprüchliche Narration

Eine Nacherzählung des Romans und vor allem der darin geschilderten Abläufe in korrekter Chronologie erweist sich aufgrund der vielen Vor- und Rücksprünge in der erzählten Zeit, inhaltlicher Ungenauigkeiten und gar Fehler eines notorisch unzuverlässigen Erzählers als schwierig.¹ Es wird im Folgenden darum nur ein Überblick skizziert, der bezüglich bestimmter Motive später *en passant* ergänzt wird, aber bereits jetzt auf Widersprüche der Narration aufmerksam machen soll.

Die partielle Widersprüchlichkeit des Textes kann weder vernachlässigt noch durch Interpretationen kompensiert bzw. eliminiert werden. Widersprüche

¹ Vgl. z.B. Kohlenbach, Margarete: Das Ende der Vollkommenheit. Zum Verständnis von Thomas Bernhards »Korrektur«. Tübingen 1986. S. 64f. Marquardt, Eva: Gegenrichtung. Entwicklungstendenzen in der Erzählprosa Thomas Bernhards. Tübingen 1990. S. 44.

entstehen einerseits aufgrund der Diskrepanz zwischen Aussagen des Erzählers und solchen der Hauptfigur, andererseits aufgrund davon unabhängiger logischer Unmöglichkeiten. Ob es sich um unbeabsichtigte ›Fehler‹ des Autors oder bewusst gelegte ›Fallstricke‹ handelt, lässt sich nicht abschließend klären. Ersteres mag aufgrund der nachweislich schnellen Arbeitsweise² Bernhards einen Teil der Inkohärenzen erklären. Dass offensichtlich problematische Stellen nicht getilgt wurden, spricht aber dafür, dass Bernhard zumindest kein Interesse an einer kohärenteren Narration hatte. Dieses Indiz genügt, um auch die ›Fehler‹ von *Korrektur* als integralen Bestandteil der Narration zu betrachten.³

Korrektur erzählt die Geschichte des österreichischen Naturwissenschaftlers Roithamer, der seit Jahren in Cambridge lebt. Roithamer kehrt sporadisch in seine Heimat Oberösterreich zurück, um aus seinem unermesslichen Erbe einen »Kegel für Wohnzwecke« (Ko 192) für seine geliebte Schwester zu bauen, der ihr zum »höchsten Glück« (Ko 47) verhelfen soll. Der Vater vererbt ihm den Familiensitz Altensam und verpflichtet ihn, seine Schwester und seine zwei Brüder auszuzahlen. Gegen den Willen der Brüder plant er den Verkauf des Familiensitzes, der metonymisch für eine leidvolle Kindheit und eine verknöcherte österreichische Gesellschaft steht. Der Erlös soll deshalb entlassenen Häftlingen zugutekommen, der ehemalige »Kerker« (Ko 68) soll eine gegenteilige, befreiende Wirkung entfalten.

Auch der Wohnkegel für die Schwester kann als »Gegenentwurf«⁴ zu Altensam bezeichnet werden. Während dreier Jahre entwirft Roithamer diesen Kegel in der Dachkammer seines Freundes, des Tierpräparators Höller, weitere drei Jahre dauert seine Errichtung (vgl. Ko 12). Roithamer bezeichnet das Gebäude als »[d]reigeschossig« (Ko 194), obschon seine Beschreibung auf vier Stockwerke hinweist: In der Spitze befindet sich ein Aussichtsraum

² Nach mehreren, vermutlich bereits 1972 einsetzenden Vorarbeiten, die von der letzten Fassung stark abweichen, wurde die Hauptarbeit am Roman wohl nicht vor Frühling 1974 begonnen. Bernhard Judex glaubt aufgrund dieser geradezu überstürzten Entstehung, der Roman sei seinem Autor über den Kopf gewachsen, vgl. Judex, Bernhard: »Tausende von Umwegen«. Thomas Bernhards »Korrektur« im Lichte der Philosophie Martin Heideggers und die Rekonstruktion seiner Entstehung aus dem Nachlass. In: Sprachkunst 35 (2004). S. 269–285; hier: S. 270.

³ Unabhängig von autorintentionalen Überlegungen wird deshalb in Kapitel II 3 die fehlende Logik gewisser Textstellen als Teil einer übergeordneten Textlogik analysiert.

⁴ Beschel, Melanie: Der Kegelbau in Thomas Bernhards *Korrektur*. In: Andreas Beyer/Ralf Simon/Martino Stierli (Hg.): Zwischen Architektur und literarischer Imagination. München/Paderborn 2013. S. 77–90; hier: S. 78.

mit Ausblick auf den Wald ringsum, darunter ein komplett abgedunkelter Meditationsraum und unter diesem die »Zerstreuungsräume«, die eigentlichen Wohnräume der Schwester. »Unter den Zerstreuungsräumen« liegen im Erdgeschoss die »Vorräume«, die den Eintretenden auf den Kegelauftenthalt vorbereiten sollen. Der Aufbau der vier Kegelgeschosse von unten nach oben fasst sich also wie folgt zusammen: Vorbereitungsräume, Zerstreuungsräume, Meditationsraum, Aussichtsraum (vgl. Ko 194f.).⁵

Der Schwester wird das Bauvorhaben als einzigem Familienmitglied nicht verschwiegen. Es geschieht jedoch explizit gegen ihren Willen; Aufforderungen, die Baustelle zu besichtigen, lehnt sie kategorisch ab (vgl. Ko 107). Zum Einzug in das Gebäude kommt es wahrscheinlich nicht, der Text schweigt sich diesbezüglich aber aus.⁶ Unverzüglich nach der Besichtigung des vollendeten Kegels befällt die Schwester eine »Todeskrankheit«. Das Wesen der Krankheit und ihre Dauer bis zum Tod lässt der Roman offen.⁷ Am Sterben der Schwester soll das schockierend vollkommene Gebäude schuld sei. Auch hier vertreten Erzähler und Roithamer unterschiedliche Positionen: Während der Erzähler meint, Roithamer hätte erkannt, dass der Kegel nicht höchstes Glück, sondern Tod verursacht habe (vgl. Ko 106), besteht Roithamer rückblickend darauf, dass Tod und höchstes Glück ein und dasselbe seien (vgl. Ko 303).

Indessen hat Roithamer nach der Vollendung des Kegels begonnen, eine Schrift über den Familiensitz, den Kegelbau und seine Kindheit zu verfassen: »Über Altensam und alles, das mit Altensam zusammenhängt, unter besonderer Berücksichtigung des Kegels« (Ko 76). Nach dem Tod der Schwester

⁵ Freilich kann man hier einwenden, beim Aussichtsraum handle es sich um ein Dachgeschoss und darum nicht um eine bewohnbare Etage. Den sowohl in Funktion als auch Form unkonventionellen Raum als Mansarde zu bezeichnen, würde seiner Wichtigkeit in der Gesamtkonstruktion jedoch nicht gerecht. Obschon der Kegel einen riesigen Aushub hat (vgl. Ko 18), wird auf die vermutlich vorhandene Unterkellerung nicht eingegangen.

⁶ Oft wird das Nichteinziehen der Schwester als Tatsache beschrieben, vgl. z.B. Mittermayer, Manfred: Thomas Bernhard. Stuttgart 1995. S. 77.

⁷ Kohlenbach thematisiert *en detail* die Zeit zwischen Kegelbesichtigung und Tod der Schwester und kommt zum Schluss, dass die Leserschaft kein sicheres Wissen vom Todesfall hat bzw. dass Roithamer diesen »entstellt«, vgl. Kohlenbach, Das Ende der Vollkommenheit, S. 139–144. In einer Vorankündigung des Romans, die Bernhard ein Jahr vor dessen Veröffentlichung schrieb, legte er die Krankheitsdauer noch auf acht Monate fest, vgl. Bernhard, Thomas: Korrektur [Vorankündigung 1974]. In: Ders.: Korrektur. Roman. Hg. v. Martin Huber/Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt a.M. 2005. S. 336–338; hier: S. 337. Da viele Angaben in der Vorankündigung vom fertigen Roman abweichen, muss für diesen die Zeitangabe aber nicht gelten.

korrigiert er dieses biographische, philosophische und architekturanalytische Lebenswerk. Ort des Schreibens ist laut dem Erzähler Cambridge gewesen, Ort der Korrektur wiederum die Höller'sche Dachkammer (vgl. Ko 76). Wie Roithamer das umfangreiche Manuskript innerhalb der kurzen Zeit zwischen der Fertigstellung des Kegels und dem Tod der Schwester geschrieben hat, bleibt unklar. Immerhin soll die erste, unkorrigierte Fassung 800 Seiten umfassen. In der dritten Fassung ist das Konvolut auf 80 Seiten zusammengestrichen (vgl. Ko 157). Eine weitere derartige Korrektur, welcher der Roman seinen Titel verdankt, würde in der Auflösung, ja Vernichtung des Textes resultieren (vgl. Ko 158), doch Roithamers eigener Tod kommt diesem Unterfangen zuvor. Anstelle der finalen Korrektur der Schrift begeht er als »*eigentliche wesentliche Korrektur*«⁸ seines Lebens Suizid (Ko 286). Nach der Beerdigung der Schwester erhängt sich Roithamer auf einer Lichtung, wo ihn der Tierpräparator Höller findet. Der Roman endet mit der letzten Eintragung Roithamers: »Das Ende ist kein Vorgang. Lichtung.« (Ko 318) Alle diese Geschehnisse werden aus der Sicht eines weiteren, dem Leser nicht namentlich bekannten Freundes von Höller und Roithamer geschildert. Die Binnenerzählung setzt nach dem Suizid Roithamers ein, als der Ich-Erzähler das Manuskript von Roithamers Schrift in der Dachkammer Höllers sichten und ordnen will. Der erste Teil, der die Überschrift »Die höllersche Dachkammer« trägt, gibt die Gedanken des Erzählers wieder, die sich einerseits um Leben und Tod des Freundes drehen, andererseits immer wieder reflektieren, was mit dem riesigen Textkonvolut zu tun sei. Seine Gedankengänge befassen sich nicht zuletzt mit der gemeinsamen Kindheit. Der Erzähler wuchs in mittelständischen Verhältnissen in einem nahegelegenen Dorf namens Stocket auf und besuchte dort mit Roithamer und Höller die Schule. Im Wald zwischen Stocket und Altensam befindet sich eine Lichtung, auf welcher sich die Freunde mehrfach trafen und auf der sich Roithamer schließlich erhängt. Diese Lichtung ist nicht identisch mit jener im Mittelpunkt des Kobernaufserwaldes, die Roithamer roden lässt, um darauf seinen Kegel zu bauen.⁹

⁸ Kursivierung im Original.

⁹ Ein nicht unwichtiges Detail, da es die bewusste Spiegelung der Lebensverhältnisse durch Roithamer versinnbildlicht. In der Sekundärliteratur werden teilweise die beiden Lichtungen nicht auseinandergehalten, vgl. Betz, Uwe: Polyphone Räume und karnevalisiertes Erbe. Analysen des Werks Thomas Bernhards auf der Basis Bachtinscher Theoreme. Würzburg 1997. S. 191. Betz' Interpretation der Lichtung als zentraler Ort der Kreuzung wird dadurch problematisch. Auch Felka hält die beiden Lichtungen nicht auseinander,

Der zweite Teil des Romans mit dem Titel »Sichten und Ordnen« gibt Einblick in den Inhalt von Roithamers Nachlass-Konvolut. Dieser Einblick ist jedoch nur durch die Rede des Erzählers vermittelt, der zwar angeblich wörtlich zitiert, die Textstellen aber womöglich frei nach eigenem Gutdünken anordnet. Ob die aufgezeigte Ungenauigkeit und Inkohärenz deshalb Roithamer und dem Erzähler oder nur Letzterem anzulasten ist, lässt sich nicht entscheiden.

b. Der Schriftsteller als »Text-Architekt«?

Die Verschränkung von Schrift und Architektur in *Korrektur* ist offensichtlich: Das Schreiben Roithamers reflektiert rückblickend sein Bauen, die in schriftlicher Form vorliegenden Gedanken des Erzählers reflektieren wiederum Bauen und Schreiben Roithamers (ob der Erzähler deshalb der fiktive Autor des Romans ist, lässt der Text offen). Da ein *inhaltlicher* Bezug zwischen Architektur und Schrift nicht nur im Text gegeben, sondern vom Text auch immer wieder unterstrichen wird, stellten bereits verschiedene Interpretationen auch einen *formalen* Bezug zwischen »Kegel-« und »Wortgebäude« her. Der eigenwillige Sprachstil der Hauptfigur und des Erzählers, der sich stärker noch als derjenige anderer Figuren im Werk Thomas Bernhards durch Wiederholungen, Ellipsen und hypotaktische Struktur auszeichnet,¹⁰ wurde mehrfach als Mimesis der Kegelform interpretiert.

Eine »Spiralfigur« sieht Rike Felka sowohl im Kegel als auch in den sich zuspitzenden und »um sich selber drehenden« Sätzen.¹¹ Melanie Beschel findet die Form-Mimesis nicht in den einzelnen Sätzen, sondern in ihrer Anordnung. Sie macht an konkretem Textmaterial nachvollziehbar, wie aufeinanderfolgende Sätze nach demselben Prinzip angeordnet sind: Die

vgl. Felka, Rike: Das räumliche Gedächtnis. Untersuchungen zu Bernhard, Bachmann, Antonioni, Doderer, Stifter, Duras, Kafka. Berlin 2010. S. 9.

¹⁰ Zu den grammatikalischen Fehlern in *Korrektur* vgl. Huber, Martin/Schmidt-Dengler, Wendelin: Anmerkungen zur Textgestaltung. In: Thomas Bernhard: Korrektur. Roman (1975). Hg. v. Martin Huber/Wendelin Schmidt-Dengler. Werke. Bd. 4. Frankfurt a.M. 2005. S. 357–381; hier: S. 359f. Eine genaue Aufführung dieser Fehler findet sich ebd., S. 361–381.

¹¹ Felka, Das räumliche Gedächtnis, S. 10. Ob die fragile Form der Spirale und der architektonische Entwurf von Tatlins Turm, der diese Form aufnimmt, tatsächlich die adäquaten Bezugspunkte für den massigen, ohne spiralförmiges Metallgerüst gebauten Kegel Roithamers darstellen, muss bezweifelt werden. Zu Tatlin vgl. ebd., S. 14. Die ins Unendliche verweisende Spiralform sieht Felka zudem darin bestätigt, dass der Kegel nie vollendet worden sei, was schlichtweg falsch ist, vgl. ebd., S. 11.

Satzlänge verkürzt sich in einer Reihe von drei oder vier Sätzen, manchmal sogar so weit, bis ein Einwortsatz die Reihe abschließt wie im letzten Satz des Romans. Die »intendierte Konstruktion« sei als Pyramiden- oder eben Kegelform zu erkennen.¹² Die Analogie zwischen literarischem Formgefüge und architektonischem Bau kann Beschel zudem auf poetologische Aussagen von Thomas Bernhard stützen. 1970 gibt der Autor in einem Interview zu Protokoll, »daß die einzelnen Kapitel in einem Buch so wie einzelne Räume in diesem Haus [seinem eigenen Vierkanthof in Obernathal, E.Z.]«¹³ seien und dass »Wand und Buchseite sich vollkommen«¹⁴ glichen. Zudem beschreibt Bernhard hier sein eigenes Schreiben als Aufbauen und Einstürzenlassen von Spielklötzen,¹⁵ was laut Beschel dem immer neuen Aufbau von »Satzpyramiden« bzw. »kegeln« in *Korrektur* entspreche.¹⁶

Während die formale Analogie zwischen Satz und Architektur nachvollziehbar ist und die Aussagen Bernhards tatsächlich auf ein bewusstes Spiel mit dieser Analogie hinweisen, wirken Beschels Schlüsse daraus vorschnell. Sie folgert eine umfassende, inhaltliche Übereinstimmung: Nicht der Kegel sei ein »verrücktes, wahnsinniges, exzentrisches, blasphemisches, irrsinniges Bauwerk« (Ko 185), sondern »Thomas Bernhards Text selbst«.¹⁷ Ist ein Text bereits ein »Bauwerk«, wenn er sich auf abstrakte Weise den Formprinzipien der Architektur annähert? Daraus wäre zu folgern, dass Bauwerk und Text sich nicht ergänzen oder gegenseitig beleuchten, sondern dass Kegel und Schrift in *Korrektur* denselben Status besitzen. Sobald man diesen Status genauer betrachtet, finden sich jedoch grundlegende Differenzen zwischen Architektur und Schrift.¹⁸ Bernhards Interviewaussagen können nur auf das Bewusstsein des Autors für die Architektur-Schrift-Analogie hinweisen, nicht aber den Romantext erklären. Abgesehen davon, dass Bernhard hier nur vergleichend (»wie Wände«) spricht, muss der Text nicht unbedingt die einst geäußerte Poetologie wiedergeben, sondern kann diese auch ironisieren oder revidieren.

Trotz der begründeten Skepsis gegenüber den Konsequenzen des Schrift-Architektur-Vergleiches bleibt die Frage offen, ob sich die Rolle des Autors an-

¹² Beschel, *Der Kegelbau in Thomas Bernhards Korrektur*, S. 83.

¹³ Bernhard, *Drei Tage*, S. 81.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 80.

¹⁶ Vgl. Beschel, *Der Kegelbau in Thomas Bernhards Korrektur*, S. 84.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Vgl. Kap. II 1.3.2.

gesichts seiner syntaktischen Architektur-Mimesis nicht doch derjenigen des Architekten angleicht. Zu dieser Position tendiert Birgit Nienhaus: »Schreiben heißt für Bernhard, imaginäre Häuser zu bauen.«¹⁹ Im Resümée ihrer Dissertation spitzt sie diese Behauptung in einer rhetorischen Frage zu und gibt zugleich einen vielsagenden Ausblick:

Erscheint der Schriftsteller somit regelrecht als Architekt? Eine kühne gedankliche Konzeption, derer Thomas Bernhard sich allem Anschein nach gleichwohl bewusst war, deren Konsequenzen und Dimensionen die Literaturwissenschaft dennoch erst zu errahnen scheint.²⁰

Da architektonische Motive zentrale Topoi in Bernhards Werk bilden, interpretiert Nienhaus das Gesamtwerk als »Gebilde, dessen originäre Beschaffenheit nach eigengesetzlichen Bauprinzipien gestaltet ist«.²¹ Ihre Schlüsse fußen auf einer von Bachelard inspirierten, phänomenologischen Raumanalyse,²² die Architektur nicht als Wissens- und Diskursfeld, sondern als symbolisch aufgeladenes Raumgefüge versteht.²³ Die rhetorische Frage, ob Bernhard als Architekt verstanden werden kann, ist innerhalb ihres metaphorischen Verständnisses von Architektur zu bejahen: Bernhard stellt in seiner Literatur tatsächlich ein zeichenhaftes Raumgefüge her. Das tun jedoch alle Autoren von Raum- und insbesondere Gebäudedarstellungen. Das differenzierende Merkmal von Bernhards – und, wie wir sehen werden, auch von Hermann Burgers – Texten ist, dass sie explizit auf die Zeichenhaftigkeit ihrer Architektur aufmerksam machen und damit auf den architekturtheoretischen und -historischen »Ursprung« (Ko 186) des architektonischen Handelns hinweisen.

Will man diesem »Ursprung« gerecht werden, kann eine phänomenologische Textanalyse nicht mehr genügen; diese ist nicht darauf ausgerichtet, die literarisch-architektonischen Zeichen mithilfe von außerliterarischen

¹⁹ Nienhaus, *Architekturen und andere Räume*, S. 17.

²⁰ Ebd., S. 232.

²¹ Ebd., S. 223.

²² Vgl. Bachelard, Gaston: *Poetik des Raumes*. München 1960. Nienhaus: »Bernhards Poetik kann als eine Poetik des Raumes bezeichnet werden.« Nienhaus, *Architekturen und andere Räume*, S. 15. Auf Bachelard im engeren Sinne fußt die Studie von Eck-Koeniger, Andrée: *Das Gasthaus. Der Raumbegriff im erzählenden Werk Thomas Bernhards*. Weitra 1994.

²³ Darin schließt sie auch an eine strukturalistische Tradition an, vgl. Lotman, Jurij Michajlovič: *Künstlerischer Raum, Sujet und Figur* (übersetzt 1973). In: Jörg Dünne u.a. (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a.M. 2006. S. 529–543.

Diskursen zu untersuchen. In der Entstehungszeit des Romans findet eine intensive Auseinandersetzung mit dem Erbe der Moderne statt, die in der Architektursemiotik einen neuen und wichtigen Stellenwert einnimmt. Dies muss berücksichtigt werden, wenn ein Text die Modernität und/oder Semiotik fiktionaler Architektur verhandelt. Nienhaus fragt nicht nach den möglichen Kontexten der Präferenz für jene zeichenhafte Raummarkierung.²⁴ Nur deshalb kann sie zum Schluss kommen, Bernhards Architekturdarstellungen befassten sich nicht *mit* Architektur und ihren Diskursen, sondern seien selbst eine Form von Architektur.

Außerhalb von Nienhaus' Metaphorik kann Bernhard *nicht* als Architekt verstanden werden. Architektur und Literatur sind zwar Felder, deren Ästhetik sich zuweilen aus denselben Quellen speist, die sich immer wieder gegenseitig beeinflussen und in denen sich ähnliche Methoden planenden Arbeitens anbieten (wie wir mehr noch als bei Bernhard bei Hermann Burger sehen werden). Doch diese Analogien verweisen zugleich auf fundamentale Differenzen: Die Ästhetik eines geschriebenen Raumes ist nicht die Ästhetik eines gebauten Raumes, und eine architektonische ist keine literarische Skizze, selbst wenn sich ein schriftliches Architekturprojekt der Poetizität der Sprache oder eine literarische Exposition Ordnungsprinzipien der Baukunst bedient. Anstatt die Bedeutungsdimensionen zwischen realer Architektur, fiktionaler Architektur und literarischer ›Konstruktion‹ einzuebnetten, muss analysiert werden, was diese Differenzen und Relationen zwischen Architektur und Literatur spezifisch kennzeichnen und in ihren kulturgeschichtlichen Kontexten bedeuten.

c. Der ›Architekt‹ als Schriftsteller?

Wenn Bernhard sich nicht als architektonischer Schriftsteller begreifen lässt, d.h. wenn sein Schreiben sich nicht dem ›praktischen‹ Bauen annähert, so wäre immerhin das Umgekehrte möglich, nämlich dass der Schriftsteller sein Werk aus der praktischen Erfahrung mit Architektur gewinnt. Martin Huber etwa ist sich dessen gewiss: »Denn daß *Korrektur* auch eine ›Apotheose des Bauens‹ (Höller 1993, 89) darstellt, in der sich Bernhards eigene Bauprojekte spiegeln, ist evident.«²⁵ Auch diese These verdient Aufmerksamkeit, ist

²⁴ Vgl. z.B. Nienhaus, Architekturen und andere Räume, S. 227. Dort begnügt sie sich mit der Feststellung, dass Bernhard die vertikale Raumachse gegenüber der Horizontalen vorziehe.

²⁵ Huber, Martin: »Roithamer ist nicht Wittgenstein, aber er ist Wittgenstein.« Zur Präsenz des Philosophen bei Thomas Bernhard. In: Klaus Kastberger/Konrad Paul Liessmann

doch der biographische Beweis für Thomas Bernhards persönliche ›Häuser-
Obsession‹ längst ausführlich erbracht worden. Inwiefern diese für *Korrektur*
relevant ist, muss allerdings genauer geprüft werden.

Wieland Schmied, ein enger Freund Thomas Bernhards, spricht von einem
»Haus-Enthusiasmus«, der diesen »mindestens ein Jahrzehnt lang getragen
und seine Aktivitäten bestimmt« habe.²⁶ Dabei gebärdete sich Bernhard
aber nicht als eigentlicher Architekt, wie Hubers Diktum vermuten lässt,
er baute keine eigenen Gebäude. Die beständige Renovation seiner drei
Häuser, der Abbruch von alten Gebäudeteilen²⁷ und seine große Liebe zum
innenarchitektonischen Detail²⁸ lassen immerhin ein ausgeprägt praktisches
architektonisches Interesse erkennen, das durch die nahe Bekanntschaft
mit dem Wiener Architekten Viktor Hufnagl zusätzlich gefördert wurde.²⁹
Die ›häusliche‹ Selbstinszenierung des Autors hat eine ganze Reihe von
Untersuchungen über Kreuzungspunkte zwischen Biographie und Werk
hervorgebracht.³⁰ Bernhards ›Haus-Biographie‹ wird hier kurz zusammen-
gefasst, um ihre Implikationen für die Werkanalyse bestimmen zu können.

(Hg.): Die Dichter und das Denken: Wechselspiele zwischen Literatur und Philosophie.
Wien 2004. S. 139–157; hier: S. 152. Huber zitiert hier aus: Höller, Hans: Thomas Bern-
hard. Reinbek bei Hamburg 1993. S. 89.

²⁶ Schmied, Wieland/Schmied, Erika: Thomas Bernhards Häuser. Salzburg 1995. S. 11.

²⁷ Laut Karl Ignaz Hennetmairs Tagebuchaufzeichnungen hatte Bernhard Freude am Ab-
bruch diverser unnützer oder unschöner Gebäude, die zu seinen Anwesen gehörten, z.B.
einem Feuerwehrhäuschen, vgl. Hennetmair, Karl Ignaz: Ein Jahr mit Thomas Bernhard.
Das notariell versiegelte Tagebuch 1972. Salzburg 2000. S. 132.

²⁸ Bernhards Obsession für die Inneneinrichtung seiner Häuser kommt in verschiedenen An-
ekdoten bei Hennetmair zum Ausdruck, vgl. Hennetmair, Ein Jahr mit Thomas Bernhard,
S. 412, 497, 521. Ein anschauliches Zeugnis davon gibt auch Bernhards Haus in Ohlsdorf
ab, das heute noch im Originalzustand zu besichtigen ist. An anderer Stelle interpretierte
der Verfasser die schon zu Lebzeiten museale Einrichtung von Bernhards Häuser im Zu-
sammenhang seines Kulturkonservatismus, vgl. Zimmermann, Elias: Architekturen der
verlorenen Mitte. Thomas Bernhard und der Kulturkonservatismus der fünfziger Jahre.
In: treibhaus. Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre 10 (»Österreich«) (2014).
S. 159–186.

²⁹ Vgl. Dreissinger, Sepp: Was reden die Leute. 58 Begegnungen mit Thomas Bernhard.
Salzburg 2011. S. 100–105. Vgl. auch Hennetmair, Ein Jahr mit Thomas Bernhard, S. 124f.,
158, 236, 416. Zu Hufnagl als Architekt vgl. Kaiser, Gabriele/Platzer, Monika: Architektur
in Österreich im 20. und 21. Jahrhundert. Basel 2006. S. 370.

³⁰ Oft bleiben dabei die genauen Implikationen für das Werkverständnis unklar. Kreuzwieser,
Markus: »Mein Haus ist mein Hof«. Obernathal als Schnittpunkt von Leben und Werk
Thomas Bernhards. In: Franz Gebesmair/Alfred Pittertschatsche (Hg.): Bernhard Tage
Ohlsdorf 1996. Materialien. Weitra 1996. S. 234–254. Vogt, Steffen: Zur Sprache bringen.
In: Joachim Hoell/Alexander Honold/Kai Luers-Kaiser (Hg.): Thomas Bernhard – eine

1964 kauft sich Bernhard sein erstes Haus, den mittlerweile legendären und musealisierten Vierkanthof in Obernathal. Die Renovation, die er mit seinem Bruder Peter Fabjan und dem Immobilienhändler und Nachbarn Karl Ignaz Hennetmair vornimmt, dauert über ein halbes Jahr. Nach diesem »Abenteuer«³¹ ist Bernhard das Haus zuwider: »[I]ch habe eingesehen, dass es zu früh ist, mich festzusetzen; ich bin auf einmal fürchterlich unbeweglich; ich verrammle mir alle Möglichkeiten«.³² Hennetmair kann ihn umstimmen, und noch im selben Jahr wird das »Verrammeln der Möglichkeiten« zu einem gewünschten Verrammeln im eigenen Haus – zumindest wenn man dem Text *Meine eigne Einsamkeit* (1965), Bernhards frühesten publizierten Gedanken zu seinem Wohnhaus, Glauben schenken will: »Mein Hof verbirgt, was ich tue. Ich habe ihn zugemauert, ich habe mich eingemauert. Mit Recht. Mein Hof schützt mich.«³³ »Weglaufen«³⁴ könne er davon immer noch, wenn es nötig sei. Wirklich nötig – wohl hauptsächlich aus gesundheitlichen Gründen – wird das »Weglaufen« erst gegen Ende der 1970er Jahre.³⁵ Dazwischen kaufte er sich 1971 ein altes Bauerngehöft auf dem Grasberg bei Gmunden, die sogenannte »Krucka«, und ein Jahr später ein Haus am Waldrand in Niederpuchheim,³⁶ Häuser, die jeweils noch abgelegener als der Vierkanthof

Einschärfung. Berlin 1998. S. 10–16. Hinterholzer, Erich/Höller, Hans: Poetik der Schauplätze. Fotos und Texte zu Romanen Thomas Bernhards. In: Manfred Mittermayer (Hg.): Thomas Bernhard, Johannes Freumbichler, Hedwig Stavianicek. Bilder, Dokumente, Essays. Linz 1999. S. 145–166. Kreuzwieser, Markus: »Ich habe den Bau eingerichtet und er scheint wohl gelungen.« Zum lebens- und werkgeschichtlichen Motiv des Bau(en)s bei Thomas Bernhard. In: Manfred Mittermayer (Hg.): Thomas Bernhard, Johannes Freumbichler, Hedwig Stavianicek Bilder, Dokumente, Essays. Linz 1999. S. 167–176. Höller, Hans: »Höller« und »Höllerhaus« in Thomas Bernhards Roman »Korrektur«. In: Thomas Bernhard und der Tierpräparator Höller. Weitra 2009. S. 5–13.

³¹ So Bernhard in einem Brief an Hennetmair am 18.9.1965. Bernhard, Thomas/Hennetmair, Karl Ignaz: Ein Briefwechsel 1965–1974. Weitra 1994. S. 25.

³² Ebd.

³³ Bernhard, Thomas: *Meine eigene Einsamkeit*. In: Die Presse 24.12.1965. Vgl. auch ders.: *Meine eigene Einsamkeit* (1965). In: Wieland Schmied/Erika Schmied: Thomas Bernhards Häuser. Salzburg 1995. S. 5f.

³⁴ Ebd., S. 6.

³⁵ Ab dann hält sich Bernhard immer länger im klimatisch günstigeren Ausland (Italien, Spanien, Jugoslawien) auf. Literarisch wird die Hassliebe gegenüber dem Reisen in *Beton* (1982) inszeniert. Bernhard, Thomas: *Beton* (1982). Werke. Bd. 5. Hg. v. Martin Huber/Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt a.M. 2006.

³⁶ Vgl. Schmied/Schmied, Thomas Bernhards Häuser, S. 11. Hinzu kommen Land- und Waldkäufe sowie der Kauf einer Eigentumswohnung in Gmunden, die Schmied hier ebenfalls auflistet.

sind. Wieland führt eine ganze Reihe von Gründen für Bernhards Hauskäufe an: den anfänglichen Wunsch, im Falle der literarischen Flaute autark zu leben, den Drang, sich vom zunehmenden öffentlichen Interesse abzuschotten, die Kompensation einer Kindheit in Armut, zugleich aber auch das Wiederanknüpfen an eben diese Kindheit auf dem Land und das Inszenieren der quasibäuerlichen Identität im Modell der eigenen, beherrschbaren Welt; endlich die literarische Stoffgewinnung, das Transformieren der eigenen »Kerker« in literarische Schauplätze.³⁷

Bernhard funktionalisiert Architektur nicht nur zur Inszenierung seiner gegebenen lebensweltlichen Umstände um,³⁸ sondern inszeniert darin auch deren Veränderung und Beherrschung. Das gemahnt an die Figur Roithamer, der seinen »Kegel-Enthusiasmus« ebenso explizit hervorstreicht wie Bernhard seinen »Haus-Enthusiasmus« im Text *Meine eigene Einsamkeit*. Beiden geht es um schützende Isolation und Verbergung – im Falle Roithamers der Schwester, die er in den abgelegenen Kegel »[]steckt« (Ko 185). Bernhard und Roithamer schreiben beide exzessiv über ihre Häuser und ihre Kindheitserfahrungen.³⁹ Es verwundert deshalb nicht, dass eine Vorstufe des Romans starke Ähnlichkeit zu autobiographischen Aufzeichnungen Bernhards aufweist.⁴⁰ Gerade aber das künstliche bzw. künstlerische Wesen der gezielten Selbstinszenierung Bernhards erschwert Schlüsse von seiner realen Biographie auf das Werk. Ein Vergleich von *Korrektur* mit autobiographischen oder biographischen Texten ist nur sinnvoll, wenn er dem Inszenierungscharakter von Bernhards Umgang mit Architektur Rechnung trägt. Das »Spiegeln von Bernhards eignen Bauprojekten« im Kegelbau gibt Auskunft über Bernhards Selbstinszenierung und ist deshalb für die Untersuchung derselben, nur

³⁷ Vgl. ebd., S. 12–14.

³⁸ Zu einer differenzierteren Heuristik der Autoreninszenierung vgl. Jürgensen, Christoph/Kaiser, Gerhard: Schriftstellerische Inszenierungspraktiken. Heuristische Typologie und Genese. In: Dies. (Hg.): Schriftstellerische Inszenierungspraktiken. Typologie und Geschichte. Heidelberg 2011. S. 9–30.

³⁹ Bernhard veröffentlicht 1975 nicht nur *Korrektur*, sondern auch den ersten Band seiner Kindheitsautobiographie, vgl. Bernhard, Thomas: Die Ursache. Eine Andeutung (1975). In: Ders.: Die Autobiographie. Werke. Bd. 10. Hg. v. Martin Huber u.a. Frankfurt a.M. 2004. S. 7–110.

⁴⁰ Eine Vorstufe von *Korrektur* enthält Motive, die im autobiographischen Text wiederauftauchen. So beschreibt ein Erzähler aus der Ich-Perspektive Spaziergänge mit dem Großvater während der Zeit des Gymnasiumsbesuchs, vgl. Bernhard, Thomas: Korrektur: W4/1b. Thomas-Bernhard-Archiv, Forschungseinrichtung der Thomas Bernhard Privatstiftung. S. 2. Vgl. dazu auch ders., Die Ursache, S. 88f.

bedingt aber für die Interpretation des Kegelbaus von Interesse.⁴¹ Verweise auf biographische Daten sollen und können deshalb »nur« dazu dienen, die Verbindung zu kultur- und architekturhistorischen Kontexten herzustellen. Dies soll im nächsten Unterkapitel veranschaulicht werden, in dem der Referenz auf Ludwig Wittgenstein auch mithilfe von metapoetischen Texten Bernhards nachgegangen wird.

d. Thomas Bernhard als Wittgenstein-Biograph?

In einer Vorankündigung von *Korrektur*, die Bernhard 1974 verfasst, spricht der Autor derart explizit über realweltliche Referenzen seines Werkes, dass das Zeugnis unter allen poetologischen Aussagen des Autors eine Singularität darstellt.⁴² Freilich bleibt seine Ausführung über den Protagonisten der Narration, die es zu diesem Zeitpunkt so noch gar nicht gibt,⁴³ ein Vexierspiel: »Wer ist Roithamer, Mathematiker, Physiker? Die Antwort ist: er ist nicht Wittgenstein, aber er ist Wittgenstein.«⁴⁴ Da der Roman danach nicht, wie angekündigt, im Herbst 1974, sondern erst im Frühling des nächsten Jahres erscheint, wird der ausdrückliche, aber paradoxe Hinweis auf Wittgenstein bis zur Aufarbeitung des Nachlasses vergessen.

Dessen bedarf es allerdings gar nicht, um auf biographische Parallelen zwischen Roithamer und dem Sprachphilosophen Ludwig Wittgenstein aufmerksam zu werden:⁴⁵ Beide Österreicher stammen aus reichen Verhält-

⁴¹ Dies wurde vom Verfasser bereits in einem Aufsatz ausgelotet, vgl. Zimmermann, Architekturen der verlorenen Mitte, S. 159f.

⁴² Vgl. Huber, Martin/Schmidt-Dengler, Wendelin: Kommentar. In: Thomas Bernhard: *Korrektur*. Roman (1975). Werke. Bd. 4. Hg. v. Martin Huber/Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt a.M. 2005. S. 321–357; hier: S. 336.

⁴³ Im Vorankündigungstext vom April 1974 fehlen zentrale Motive der Endfassung, etwa die höllische Dachkammer, der Tod Roithamers und seiner Eltern oder die Erzählerfigur und ihre Beschäftigung mit dem Nachlass. Details weichen stark ab, stimmen aber mit kurzen Vorentwürfen überein, z.B. die Rolle der Schiffsreise zum Begräbnis der Schwester, vgl. Bernhard, *Korrektur* [Vorankündigung 1974].

⁴⁴ Ebd., S. 338.

⁴⁵ Josef König findet sogar Gemeinsamkeiten in kleinsten Details, etwa die Angst vor dem Verbrennen der eigenen Schriften oder die Vorliebe für Jahrmärkte, vgl. König, Josef: »Nichts als ein Totenmaskenball«. Studien zum Verständnis der ästhetischen Intentionen im Werk Thomas Bernhards. Frankfurt a.M./New York 1983. S. 128. Auf Gemeinsamkeiten weisen en passant mehrere Interpretationen hin: Pfabigan, Alfred: *Thomas Bernhard. Ein österreichisches Weltexperiment*. Wien 1999. S. 195. Pause, Johannes: *Die ironische Korrektur. Vom philosophischen Paradigmenwechsel Thomas Bernhards*. Berlin 2004. S. 82–86. Judex, Bernhard: *Thomas Bernhard. Epoche, Werk, Wirkung*. München 2010. S. 73. Felka, *Das räumliche Gedächtnis*, S. 16.

nissen, denen sie sich durch ihre wissenschaftliche Tätigkeit in Cambridge zu entziehen versuchen. Auch Wittgenstein hat ein kritisches Verhältnis zu seiner Herkunft, ist jedoch seinen beiden Schwestern sehr zugetan. Und auch er versucht aufs Konsequenteste seine Ideen zu verwirklichen; dies zeigt sich höchst anschaulich, als er für die Schwester Margaret zwischen 1926 und 1928 ein Haus in Wien entwirft. Der kubisch-moderne Bau an der Kundmannngasse 19 hat mit großer Wahrscheinlichkeit das Motiv des Kegelbaus bei Thomas Bernhard beeinflusst. Die Planungsphase von *Korrektur*, die mit der ersten Erwähnung des Titels 1972 beginnt,⁴⁶ überschneidet sich mit einer Zeit, in der die Öffentlichkeit verstärkt auf das ›Wittgenstein-Haus‹ aufmerksam wird. 1971 wird der geplante Abbruch des Gebäudes in den österreichischen Medien kontrovers diskutiert und schließlich gestoppt, 1972 werden auch die Neubebauungspläne des Areals aufgegeben.⁴⁷ Verschiedene Zeitungsartikel machen zudem seit 1969 auf die federführende Rolle des Philosophen im Hausbau aufmerksam, 1973 wird dieser sogar eine ausführliche Baudokumentation gewidmet. Dort ist erstmals ein Aussage Hermine Wittgensteins über den Bau ihres Bruders abgedruckt:

Es schien mir ja viel eher eine Wohnung fuer die Goetter zu sein, als fuer eine kleine Sterbliche, wie ich es bin, und ich hatte sogar zuerst einen leisen inneren Widerstand gegen diese ›hausgewordene Logik‹, wie ich es nannte, Vollkommenheit und Groesse zu ueberwinden.⁴⁸

Das Zitat wurde mehrfach als ein von Bernhard angeeigneter Leitgedanke für *Korrektur* interpretiert,⁴⁹ obschon Hermine hinzufügt, dass die »Wohnung fuer Goetter« im Gegensatz zu ihr »wie der Handschuh auf die Hand« zur Schwester Margaret passe, die diese tatsächlich bis zu ihrem Tod 1958 bewohnt.⁵⁰ Im Gegensatz zu Roithamer ermöglicht Wittgensteins Haus das glückliche Leben der Schwester. Dass das Haus ein simples »Analogon des

⁴⁶ Vgl. Huber/Schmidt-Dengler, Kommentar, S. 322f.

⁴⁷ Vgl. Sarnitz, August: Die Architektur Wittgensteins. Rekonstruktion einer gebauten Idee. Wien 2011. S. 162.

⁴⁸ Leitner, Bernhard: Die Architektur von Ludwig Wittgenstein. Eine Dokumentation. Halifax 1973. S. 32.

⁴⁹ Vgl. Weiß, Gernot: Auslöschung der Philosophie. Philosophiekritik bei Thomas Bernhard. Würzburg 1993. S. 82f. Höller, »Höller« und »Höllerhaus«, S. 6.

⁵⁰ Das heißt, sie lebt an der Kundmannngasse von 1928 bis 1958 außer in den Exiljahren 1940–1948, vgl. Leitner, Die Architektur von Ludwig Wittgenstein, S. 11.

Kegels« ist, wie Martin Huber meint,⁵¹ muss bezweifelt werden. Der Gedanke einer ›ausgewordenen Logik‹ mag Bernhard beeinflusst haben, seine Umsetzung weicht aber sowohl im Narrativ als auch in der architektonischen Gestaltung stark ab. Das gilt auch für die verbreitete These, dass sich über Wittgenstein die Ästhetik von Adolf Loos auf das Kegelprojekt ausgewirkt habe.⁵² Mag sie für Wittgensteins Haus eine gewisse Rolle gespielt haben, so ist die Loos'sche Architektur für den Kegel nicht relevanter als irgendeine ornamentlose Architektur⁵³ – auch deswegen, weil Roithamer die Ornamentlosigkeit niemals zum Thema macht. Hingegen betont er, dass er seine Architektur als Kunst bzw. »Baukunst« (Ko 14) verstanden haben will, während Loos Architektur und Kunst streng voneinander trennt: »Das Kunstwerk ist eine Privatangelegenheit des Künstlers. Das Haus nicht.«⁵⁴ Genau als künstlerische Privatangelegenheit betrachtet Roithamer aber sein Bauprojekt, das er konsequent von der Öffentlichkeit abschottet und sogar nach seinem Tod nicht zur Besichtigung frei gibt (vgl. Ko 20). Unabhängig von Loos' Einfluss sind sich die beiden Häuser auch sonst wenig ähnlich: Die verschachtelte Form des Wittgenstein-Hauses hat nichts mit der klaren Geometrie des Kegels zu schaffen, der funktionalen Raumaufteilung und -bezeichnung Wittgensteins steht Roithamers Gebot gegenüber, die einzelnen Räume des Kegels mit Ausnahme des Meditationsraumes nicht näher zu bestimmen (vgl. Ko 195). Es kann also nicht verwundern, dass Fatima Naqvi die Offenheit und Durchlässigkeit von Wittgensteins Haus gegen die

⁵¹ Huber, Roithamer ist nicht Wittgenstein, aber er ist Wittgenstein, S. 152. Etwas differenzierter spricht Huber früher von einer »Reihe von Analogien« zwischen Kegel und Wittgenstein-Haus und macht dort auch auf fundamentale Differenzen aufmerksam. Huber, Martin: Wittgenstein auf Besuch bei Goethe. Zur Rezeption Ludwig Wittgensteins im Werk Thomas Bernhards. In: Wendelin Schmidt-Dengler/Martin Huber/Michael Huter (Hg.): Wittgenstein und Literatur. Wien 1990. S. 193–207; hier: S. 200.

⁵² Vgl. Pfabigan, Thomas Bernhard, S. 195. Steutzger, Inge: Zu einem Sprachspiel gehört eine ganze Kultur. Wittgenstein in der Prosa von Ingeborg Bachmann und Thomas Bernhard. Freiburg i.Br. 2001. S. 222f.

⁵³ Der mithelfende Architekt und Freund Wittgensteins, Paul Engelmann, ist ein Schüler von Adolf Loos, wohl deshalb erinnert Leitner zumindest das »äußere des Baus« an Loos, das Innere sei aber völlig neuartig, Leitner, Die Architektur von Ludwig Wittgenstein, S. 15. August Sarnitz widerspricht Leitners Loos-These und hält dagegen, dass 1926 Ornamentlosigkeit längst verbreitet ist, vgl. Sarnitz, Die Architektur Wittgensteins, S. 10.

⁵⁴ Loos, Adolf: Architektur (1910). In: Ders.: Warum Architektur keine Kunst ist. Fundamentales über scheinbar Funktionales. Wien 2009. S. 58–83; hier: S. 75. Erstveröffentlichung in Auszügen: Loos, Adolf: Architektur. In: Der Sturm 15.12.1910.

Hermetik des Kegels ausspielt.⁵⁵ Dass Bernhards fiktionaler Bau aufgrund dieser Differenz aber implizit den modernen Funktionalismus kritisiere,⁵⁶ ist ein Fehlschluss in Naqvis Argumentation: Die Unterstellung, Roithamer verfolge überhaupt ein modernes Projekt, kann im Detail zurückgewiesen werden.⁵⁷ Wittgensteins Hausbau für seine Schwester ist hingegen klassisch modern. Seine Schwester soll nicht wie diejenige von Roithamer mithilfe von Meditation »befreit«, sondern so funktional wie möglich akkommodiert werden. Ob Roithamer ein »Wittgenstein mit Maske« ist, wie Alfred Barthofer vermutet,⁵⁸ lässt sich bereits anhand dieser wenigen Unterschiede beantworten: Wittgensteins Bau-Biographie ist höchstens eine in ihrer Grundstruktur ähnliche Folie, vor der sich Roithamers Eigenart umso deutlicher abzeichnen kann.

Ähnlich, wenn auch komplexer zeigt sich das Verhältnis zwischen der Sprachphilosophie Wittgensteins und dem philosophischen Gehalt des Textes, den Bernhard ebenfalls reichlich kryptisch in der Vorankündigung von 1974 andeutet: »Die abstrakte Frage nach dem Wahrheitsbegriff der Wissenschaft, Erkenntnis- und Methodenkritik, das ist die Thematik dieses Romans, dessen intensive sinnliche Konkretetheit als dialektische Antwort hierauf begriffen wird.«⁵⁹ Martin Huber hält entgegen diesem Zitat die »Philosophismen« Wittgensteins für weniger relevant als die »Biographismen«.⁶⁰ Demgegenüber wird im KAPITEL II 3.2 dieser Arbeit eine gegenteilige Argumentation entwickelt, die nicht nur eine intensive Auseinandersetzung Bernhards mit dem Frühwerk, sondern auch dem Spätwerk Wittgensteins nahelegt. Freilich handelt es sich bei *Korrektur* aber auch nicht um einen *Tractatus* oder eine *Philosophische Untersuchung* »mit Maske«, sondern um ein freies Verhandeln von Wittgensteins Philosophie.

Die vorgenommene Übersicht zu Interpretationsmustern von *Korrektur* ist notwendig lückenhaft, die kritische Auseinandersetzung mit der Forschungsliteratur wird im Verlauf der folgenden Kapitel an gegebener Stelle im Detail weitergeführt. Der Forschungsbericht ist jedoch richtungsweisend, da er die

⁵⁵ Vgl. Naqvi, *How We Learn Where We Live*, S. 146.

⁵⁶ Vgl. ebd., S. 141.

⁵⁷ Naqvis These, die ähnlich argumentierende Sekundärliteratur wiederholt, wird in Kap. II 2 zurückgewiesen.

⁵⁸ Barthofer, Alfred: Wittgenstein mit Maske. Dichtung und Wahrheit in Thomas Bernhards Roman »Korrektur«. In: Österreich in Geschichte und Literatur 23 (1979). S. 186–207.

⁵⁹ Bernhard, *Korrektur* [Vorankündigung 1974], S. 338.

⁶⁰ Vgl. Huber, Roithamer ist nicht Wittgenstein, aber er ist Wittgenstein, S. 155.

Probleme einer Untersuchung der Architekturdarstellungen im Roman herausgearbeitet hat und damit *ex negativo* die eigene Untersuchung strukturiert: Erstens hat die Forschung zwar zu Recht auf strukturelle Analogien zwischen dem Romantext und in ihm dargestellte Architektur aufmerksam gemacht. Diese Ähnlichkeit darf jedoch nicht vorschnell als »architektonisches Strukturprinzip« gewertet werden, in dem sich Architektur der Schrift gleichsam als Steigbügelhalter und Inspiration unterordnet. Text und Gebäude haben distinkte Aussagewerte, die es vor allem hinsichtlich einer dritten Instanz, den Romanfiguren, herauszuarbeiten gilt.

Zweitens findet sich eine bestechende Fülle biographischer Dokumente, die auf Thomas Bernhards eigenes Interesse an praktischen und theoretischen Dimensionen von Architektur hinweisen. Architektur in *Korrektur* kann jedoch nicht auf die Verarbeitung der architektonischen Erfahrungswelt des Autors zurückgeführt werden, da dessen Selbstzeugnisse primär Inszenierungscharakter haben. Nichtsdestoweniger sind biographische Informationen vorsichtig fruchtbar zu machen, insofern sie die Lektüre von *Korrektur* in architekturtheoretischen und -geschichtlichen Kontexten plausibilisieren. Dieser Umstand wird insbesondere im KAPITEL II 2: ARCHITEKTUR DER PHYSIOGNOMIK wirksam, in dem der Romantext nach seinen historischen und theoretischen Kontexten befragt wird. Die Physiognomik erweist sich hierbei auch im Gesamtwerk Bernhards als zentrale Denkfigur.

Drittens fiel schon der zeitgenössischen Rezeption die Nähe von *Korrektur* zum Leben und Werk Ludwig Wittgensteins auf. Den Roman deshalb als Quasibiographie des Philosophen zu lesen, greift jedoch zu kurz. Stattdessen fokussiert die Untersuchung im KAPITEL II 3: ARCHITEKTUR DER BEDEUTUNG auf die Auseinandersetzung des Textes mit Wittgensteins Sprachphilosophie. Greift diese immer wieder auf eine Metaphorik der Architektur zurück, so überträgt der Roman Wittgensteins semiotische und semantische Kernprobleme in eine konkrete architektonische Situation. Architektur wird dadurch zum Verhandlungsort der Sprach- und Leseaporien in Wittgensteins Werk.

1 Die Architektur der Entsprechung

Der signifikante Zusammenhang zwischen Mensch und Architektur in *Korrektur* ist ebenso offensichtlich wie vielschichtig. Er ist jedoch nicht im Sinne von Uwe Betz zu verstehen, der über *Korrektur* schreibt: »Die Orte scheinen sogar das eigentliche Personal des Romans zu sein.«⁶¹ Betz reißt zugunsten seiner Metapher (»Raum als Person«) die im Text aufgebauten Bedeutungsgrenzen zwischen Person und Raum nieder. Diese sind in *Korrektur* zwar tatsächlich dünn, ja hypothetisch durchlässig dargestellt, aber gerade in dieser Darstellung wird die Differenz aufrechterhalten: Wo eine simple Einheit von Figur und Raum behauptet wird, bleibt die Behauptung nicht unwidersprochen – das wird insbesondere im nächsten Kapitel im Hinblick auf das Motiv der Dachkammer offensichtlich.

Die Orte bzw. Räume sind nicht selbst »Personal«, sondern räumliche »Entsprechungen« von Personen. Damit ist ein Begriff eingeführt, der im Roman immer wieder auftaucht und einer grundlegenden Analyse bedarf. Allen Räumen der Narration wird durch verschiedene Rede- bzw. Schrift-Instanzen unterstellt, dass sie Figuren »entsprechen«, also in einer distinkten Beziehung zu ihnen stehen. Umgekehrt wird eine Entsprechung der Räume durch bewusste architektonische Eingriffe hergestellt. Durch Räume, d.h. durch ihren räumlichen Symbolgehalt, wird kommuniziert und manipuliert. Als künstlich gemachte Räume, als welche die »Orte« in *Korrektur* erkennbar bleiben, bedarf diese Funktion immer der Unterscheidung zwischen dem entsprechenden Raum und seinem Entsprochenen: Der Raum bleibt trotz gegenseitiger Bedingtheit von der Figur unterscheidbar, woraus grundlegende Spannungen zwischen Raum und Figur entstehen.⁶²

Zentrale Räume in *Korrektur* sind – mit Ausnahme des Waldes, des Flusses Aurach und der Lichtung des Selbstmordes – durch Menschen bestimmt, die sie bewohnen, bewohnen sollen oder erbaut haben.⁶³ Altensam ist nicht nur Wohnsitz der Familie, sondern symbolisiert zugleich die Familie und

⁶¹ Betz, Polyphone Räume und karnevalisiertes Erbe, S. 189.

⁶² Bei Herman Burger, in dessen Texten die Maskenhaftigkeit von Räumen und insbesondere ihrer architektonischen Qualität reflektiert wird, löst sich die Unterscheidbarkeit von Maske und Träger hingegen auf, vgl. Kap. III 2.1.2.

⁶³ Diese Beobachtung ist auf den ersten Blick trivial, macht aber eine grundlegende Unterscheidung zu menschengemachten, aber unpersönlichen Räumen wie anonyme Stadtarchitekturen aus.

ihre Tradition, es ist ein »Gebilde aus Mauern und Menschen, in welchem ohne zu denken gehandelt worden ist, Jahrhunderte so gehandelt worden ist« (Ko 172). Höller hat laut Roithamer ein ideales Gebäude für sich und seine Familie erbaut (»das eine war gleichzeitig auch die Erklärung des anderen«, Ko 250), wodurch es für Roithamer zum Vorbild und Sinnbild seiner eigenen Bautätigkeit wird. Das dem Höller entsprechende Höllerhaus ist laut Roithamer optimal auf die Bedürfnisse der Familie abgestimmt und wird dadurch zum Studienobjekt für das Kegelprojekt. Birgit Nienhaus sieht im Höllerhaus eine Utopie Roithamers verwirklicht: »Das Höllerhaus erscheint ihm als ideal konstruierter Ort, der seine utopische Vision der totalen Entsprechung von Mensch und Raum verkörpert.«⁶⁴ Die »totale Entsprechung von Mensch und Raum« ist fraglos nicht nur eine Grundmotivation Roithamers, sondern ein Grundmotiv des gesamten Romans. Denn Roithamers Prinzip architektonischer Entsprechung strahlt in verschiedene Bereiche aus und infiziert auch den Erzähler und damit die Struktur seiner Erzählung, den Romantext. In diesem Sinne »entsprechen« unterschiedliche Teile des Romans unterschiedlichen Personen und den ihnen zugehörigen Gebäuden. Die zwei Hälften des Textes – »Die höllersche Dachkammer« und »Sichten und Ordnen« – spiegeln sowohl räumliche als auch personale Anordnungen an der Mittelachse des Romans.

Die Entsprechung zwischen Architektur und Mensch formuliert sich deshalb nicht in einer einzigen, utopischen Gedankenfigur, sondern entwickelt je nach Figur und der ihr zugewiesenen Architektur eine eigene Logik. Zwischen dem Entsprechungsbegriff des Erzählers und Roithamers können entscheidende Differenz ausgemacht werden, ist sie Ersterem doch eine gegebene, vermeintlich absolute Konstellation (»die Dachkammer« sei »Roithamer«, Ko 22), während Zweiter sie baulich herbeiführen will (das »Innere des Kegels« soll »wie das Wesensinnere« seiner Schwester sein, Ko 190). Als der Erzähler realisiert, dass er die vermeintliche Einheit von Raum und Person nicht passiv hinnehmen muss, wendet er sich während seines Aufenthalts in der Dachkammer von der bedrohlichen Vorstellung ab. Roithamers Tragik hingegen lässt sich gerade auf die aktive Verfolgung eines totalen Entspre-

⁶⁴ Nienhaus, *Architekturen und andere Räume*, S. 115. Ähnlich betrachtet auch Birke den Begriff der Entsprechung als zentral, übersieht aber, dass der Begriff durch den Erzähler problematisiert wird und behauptet stattdessen, dass sich auch Kegel und Schrift reibungslos entsprechen, vgl. Birke, *Baustellen der Zerstörung*, S. 112–122.

chungsprogrammes zurückführen. Er begründet und rechtfertigt den Tod der Schwester und den eigenen Suizid als dessen logische Konsequenz. Die antagonistische Funktion von Erzähler und Roithamer wird im Folgenden anhand dreier Motive herausgearbeitet: Während die Dachkammer (KAPITEL II 1.1) und der Kegel (KAPITEL II 1.3) als spezifische Räume fungieren, anhand welcher sich das unterschiedliche Denken des Erzählers und Roithamers jeweils entwickeln, stellt das Motiv der Statik (KAPITEL II 1.2) einen gemeinsamen sprachlichen Topos dar, der vom einen zum anderen überleitet.

1.1 Die höllersche Dachkammer

Handelt der zweite Teil des Romans hauptsächlich vom Kegel und seiner Entstehungsgeschichte, so bezieht sich der erste Teil, wie es schon sein Name ankündigt, auf »die höllersche Dachkammer« (Ko 7). Als Entstehungsort sowohl der Kegelidee als auch ihrer Konstruktionsplanung und als Ort, an dem Roithamer seine Schrift über den Kegel korrigiert und diese durch den namentlich unbekannten Erzähler »gesichtet und geordnet« wird, erscheint die Kammer als räumliche Klammer der gesamten Narration. Sie ist jedoch weit mehr als nur Schauplatz, sondern wirkt selbst aktiv auf Figuren und Geschehen ein.

Der Erzähler führt den Leser zum Anfang des Romans minutiös in die Eigenschaften der Dachkammer ein und macht ihn mit der besonderen Beziehung Roithamers zu diesem Raum bekannt. So funktioniert die Ortsbeschreibung als Figurenbeschreibung, weil der Ort essenzielle Charaktereigenschaften, Wünsche und Interessen der Figur zum Vorschein bringt. *Notabene* entsteht die Idee zum Kegelbau im »idealen Gebäude«, am Schreibtisch der Höller'schen Dachkammer, die wiederum der ideale »*Denkraum*« (Ko 201) für Roithamer sei. Die Dachkammer habe diesem das Denken erst ermöglicht (vgl. Ko 9) und ihm nach eigener Aussage den Bau des Kegels gleichsam eingegeben (vgl. Ko 47).

Uwe Betz betrachtet die Dachkammer darum als »Kopf« des Hauses, das dementsprechend einem »Makroanthropos« gleichkomme.⁶⁵ Einer solchen

⁶⁵ Betz, *Polyphone Räume und karnevalisiertes Erbe*, S. 200. Etwas weniger problematisch beschreibt Nienhaus die Dachkammer als »Kopfwelt« Roithamers. Nienhaus, *Architekturen und andere Räume*, S. 110.

anthropomorphen Interpretation der Architektur leistet zwar der Erzähler Vorschub, der Text selbst aber stellt die naheliegende, aber vorschnelle Gleichsetzung von Raum und Mensch in Frage. Die Beziehung Roithamers zur Dachkammer erscheint dem Erzähler anfänglich derart intensiv, dass er ihn mit dem Raum gleichsetzt: »[I]ch ging sogar soweit, zu sagen, daß die Dachkammer Roithamer ist, während der Kopf doch vorsichtig sein muß in solchen Urteilen, lieferte ich schon im ersten Augenblick meines Eintretens meine ganze Existenz diesem Urteil aus.« (Ko 22) Die Vorsicht, mit welcher der Erzähler die Gleichsetzung sogleich relativiert, ist bezeichnend für seine eigene Beziehung zum Protagonisten, die durch eine jahrelange geistige Abhängigkeit geprägt ist. Problematisch ist die Gleichsetzung von Raum und Freund, weil die Vorstellung, sich gänzlich in Roithamers Wesen und Gedanken »zu bewegen«, für den Erzähler mit der Angst vor einem erneuten Selbstverlust einhergeht. Wenige Seiten später behauptet der Erzähler hingegen, gerade diesem Selbstverlust mit dem Eintreten in die Dachkammer entkommen zu sein:

Da mein Denken in Wirklichkeit das Denken Roithamers gewesen war, war ich in dieser Zeit gar nicht da gewesen, nichts gewesen [...]. Daß ich plötzlich mit dem Betreten der höllischen Dachkammer aus der langjährigen Gefangenschaft, wenn nicht Kerkerhaft des roithamerschen Gedankengefängnisses – oder roithamerschen Gedankenkerkers herausgetreten bin. (Ko 34)

Der Erzähler widerspricht sich hier nicht ohne Grund. Sieht er sich nämlich zuerst dem eigenen »Urteil ausgeliefert«, die Dachkammer *sei* Roithamer, so relativiert er offensichtlich dieses Verständnis und gewinnt daraus Distanz.⁶⁶ Roithamers Gedankenwelt nicht *in persona*, sondern im Raum zu sehen, führt zu einer emanzipierten Sicht des Erzählers auf seinen verstorbenen Freund. Sie erlaubt die Befreiung vom übermächtigen Einfluss der Gedanken Roithamers.

Die Frage, auf welche Weise der Freund sich in »seinem« Raum materialisiert, wird vom Erzähler im Verlauf des Textes unterschiedlich beantwortet. Während am Anfang Roithamer die Dachkammer »ist«, erfüllt diese später und im Rückblick nur noch seinen »Geist« (Ko 253). So reformuliert der Erzähler im zweiten Romanteil seine Ansicht über die Anwesenheit Roithamers im

⁶⁶ Marquardt argumentiert, dass sich hier im Gegensatz zum Protagonisten von Thomas Bernhards Erstling *Frost* (1963) eine Emanzipation der Erzählerfigur abzeichne, wenn auch ihrer Meinung nach nur eine »vermeintliche«. Marquardt, Gegenrichtung, S. 43.

Raum. Dass eine Gleichsetzung vom Raum und Mensch am Beispiel der Dachkammer nicht haltbar ist, macht die erzählte Handlung selbst deutlich: Der tote Roithamer verliert seine Macht über den Erzähler.⁶⁷ Ein Raum oder ein Gebäude kann hier nicht die Position eines Menschen einnehmen oder dessen Sterblichkeit aufheben, anders als im Genre der Geistergeschichte, wo Haus und Mensch eine tatsächlich Einheit einnehmen können (ein prototypisches Beispiel hierfür ist Edgar Allan Poes *Fall of the House of Usher*).⁶⁸ Im Gegensatz zum Erzähler scheint Höller die geisterhafte Anwesenheit Roithamers im und als Dachkammer-Raum bewusst bewahren zu wollen. Er habe seit seinem Tod »nichts mehr in der Dachkammer verändert«, er »rührte keinen Gegenstand mehr an« (Ko 24). Mit dem Einzug des Erzählers kann dieser Zustand aber nicht länger aufrechterhalten werden. Der erste Romanteil, der in das Sichten und Ordnen des Nachlasses mündet, endet damit, dass der Erzähler den »großen Kleiderständer« Roithamers aus Versehen umwirft. Neben der fraglos komischen, da slapstickartigen Konnotation des ›Um-Falls‹ verweist dieser auch auf die tragisch aufgeladene Bedeutungsebene,⁶⁹ welche die zahlreichen Fallbewegungen im Roman etablieren. In einer symbolischen Lesart kann das Umstoßen der Aufhängenvorrichtung für Roithamers Kleider (als ›zweite Häute‹) verstanden werden als die unbeabsichtigte Beschwörung seines Suizids durch Erhängen und damit als schockartiges Realisieren seines Todes, der hier unbeabsichtigt

⁶⁷ Ähnlich interpretiert Nienhaus den Plan des Erzählers, aus dem Höllerhaus und vor der Sichtung des Nachlasses zu fliehen, als Anzeichen einer Emanzipation, vgl. Nienhaus, Architekturen und andere Räume, S. 150.

⁶⁸ Poe spielt dort mit der doppelten Bedeutung des Hauses als Gebäude und als traditionelle großfamiliäre Einheit. Bernhard hat sich offenbar für Geister- und Horrorliteratur interessiert, in seinem Nachlass liegen mehrere derartige Texte vor. Auf die Parallelen zwischen der englischen Horrorliteratur von Lovecraft und Poe und Bernhards *Frost* (1963), *Ungemach* (1968) und *Kalkwerk* (1970) hat Ruthner aufmerksam gemacht. Vgl. Ruthner, Clemens: (Text)Räume des Schreckens. Thomas Bernhard und Edgar Allan Poe. In: Joachim Hoell/Kai Luehrs-Kaiser (Hg.): Thomas Bernhard. Tradition und Trabanten. Würzburg 1999. S. 135–141. Folgt man Ruthners ›Geister-Befund‹, der vor allem in *Kalkwerk* zutreffend erscheint, so lässt sich dieser nicht *tel quel* auf *Korrektur* übertragen. Vielmehr stellt sich die Frage, ob in *Korrektur* ein Raum-Wahn, wie ihn Konrad aufweist, vom Erzähler zuerst geteilt, dann aber hinterfragt wird.

⁶⁹ Gerade das Zusammenfallen von Ernst und Komik ist ein vielbeobachtetes Phänomen im Werk von Thomas Bernhard. Einen Forschungsüberblick sowie eine Untersuchung der Begriffe ›Komik‹, ›Ironie‹ und ›Humor‹ für die Bernhard-Analyse leistet Thill, Anne: Die Kunst, die Komik und das Erzählen im Werk Thomas Bernhards: Textinterpretationen und die Entwicklung des Gesamtwerks. Würzburg 2011. S. 17–47.

»nachgespielt« wird. Die tragische und die komische Lesart des »Um-Falls« lassen sich damit zusammen lesen: Dass sich die vermeintliche, geisterhafte Anwesenheit Roithamers im selbstverursachten Möbelrücken bzw. -stoßen äußert, hält die Ernsthaftigkeit der Erzähler-Ängste in der Schwebe, das Gefährpotenzial von Roithamers Anwesenheit als Geisterfantasie nimmt tragikomische Züge an.

Die Analogie zwischen dem Erhängen Roithamers und dem Umstoßen seines Kleiderständers wird durch weitere Strukturähnlichkeiten zwischen dem ersten und zweiten Teil des Romans unterstrichen. Solche Ähnlichkeiten widerlegen den möglichen Leseindruck, dass der Roman neben seiner Zweiteilung keinen strukturierten Aufbau aufweist. Mehrere Begebenheiten in beiden Hälften gleichen sich und tauchen an korrespondierenden Stellen auf, wodurch sich eine implizite Logik der Entsprechung – die freilich von der expliziten Entsprechung zwischen Raum und Mensch losgelöst bleibt – auf der formalen Ebene feststellen lässt: Der Erzähler isst schweigend mit der Familie Höller zu Abend (vgl. Ko 101), von der gleichen Erfahrung berichtet Roithamer in seinem Nachlass (vgl. Ko 248). In der ersten Hälfte denkt der Erzähler über die Ordnung bzw. Unordnung in Roithamers Manuskripten nach (vgl. Ko 131) – im zweiten Teil schreibt Roithamer über die äußerliche »Ordnungsstrenge«, die ihm beim Schreiben notwendig ist (Ko 297). Die Ordnung der Schrift spiegelt so die Ordnung beim Schreiben. Eine ähnliche Spiegelung, die eine ergänzende explizierende Funktion besitzt, zeigt sich schließlich am Motiv der Schule: Während der Erzähler vom Suizid der Lehrerin spricht (Ko 127), generalisiert Roithamer später alle Schulen zu »Vernichtungsanstalten« (Ko 316). Es ist also nicht weiter erstaunlich, wenn die verklausulierte Ankündigung des Suizids (»Lichtung«), mit dem der zweite Teil endet, vom ersten Teil durch das Umfallen des Kleiderständers vorwegnehmend reflektiert wird. Der Kleiderständer wird mit Höllers Hilfe, der sofort herbeigeeilt kommt, wieder aufgestellt. Höllers plötzliches Auftauchen stellt die Beobachtung des Erzählers in Frage, der diesen eben noch in seiner Werkstatt neben dem Haus sitzen sah (vgl. Ko 169). So wie sich die Präsenz Höllers in der Präparatur als Illusion herausstellt, so ist auch Roithamers Präsenz illusorisch. Obschon sein Kleiderständer wieder aufgerichtet ist, bleibt seine Anwesenheit prekär. Die Vorstellung des Erzählers, dass die Höller'sche Dachkammer Roithamer »ist«, weicht der Erkenntnis, dass Roithamer unwiderruflich tot bleibt und höchstens in seiner Kegelidee bzw. seinem Nachlass, der die Idee explizieren soll, »weiterleben« kann. Sein Geist »erfüllt« zwar noch die Dachkammer, aber »ist« sie nicht mehr länger.

Roithamer gerät dadurch in Kontrast zu Höller, der tatsächlich und nicht im übertragenen Sinn in seinem Gebäude als Idee fortlebt: Im Gegensatz zu Roithamer »sei Höller noch am Leben, er lebte nicht nur, wie die Leute über einen Toten, von seiner Idee Getöteten und Vernichteten wie Roithamer sagen, in seiner Idee fort« (Ko 109). Durch die Abgrenzung vom Leben im Raum und dem Fortleben in der Idee entfällt die Möglichkeit, geisterhaft im Raum fortzuleben. Folgt man der Textlogik, so ist diese implizierte Erkenntnis des Erzählers die Voraussetzung dafür, dass die Höller'sche Dachkammer vom »Konstruktionszimmer für den Bau des Kegels« (Ko 14) zum Rekonstruktionszimmer des Nachlasses wird.

Die Handlung entkräftet die anfängliche Vermutung des Erzählers, dass Raum und Person zusammenfallen könnten, gerade im tragikomischen Zusammenfallen und Umfallen von toter Person und unbelebtem Objekt. Die hergestellte und aufgelöste Einheit in der Narration behauptet deshalb nicht, dass eine solche Einheit, wenn auch nur für kurze Zeit, objektiv besteht, sondern bleibt immer im Zeichen der irrationalen Ängste des Erzählers. Man kann mit Bezug auf den ersten Teil des Romans daher durchaus von einer Geisteraustreibung sprechen; von der Austreibung Roithamers aus dem Dachstock durch den Erzähler nämlich. Geisteraustreibungen mithilfe von lauten Geräuschen stellen einen weit verbreiteten Aberglauben dar,⁷⁰ diese Geräusche dienen auch dem Geisterbann, der die Wiederkehr des Toten verhindern soll.⁷¹ Das Verlangen des Erzählers, Roithamer aus seinen Gedanken zu verbannen, lässt das Umstoßen des Kleiderständers in diesem Sinne als unbewusste, aber umso wirkungsmächtigere säkularisierte Form derartiger Handlungen erscheinen. Im Gegensatz dazu ist das Lesen und Zitieren von Roithamers Nachlass im zweiten Teil allerdings keine Geisterbeschwörung, welche die Wirkung des ersten Teils rückgängig machen würde. Der Geist Roithamers materialisiert sich im zweiten Teil des Romans nicht länger im Lebens- und Studierraum, sondern in dem vom Erzähler zitierten Textraum. Dieser strahlt nicht dieselbe Bedrohlichkeit aus, ist für den Erzähler jedoch weiterhin mit der Gefahr verbunden, sich im Denken Roithamers zu verlie-

⁷⁰ Vgl. Mengis, Lippert: <Geisterabwehr, -vertreibung>. In: Hanns Bächtold Stäubli (Hg.): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Bd. 3. Berlin/New York 1987. Sp. 511–512; hier: Sp. 511.

⁷¹ So wird auch zur Geisterbannung laut gepfiffen oder mit einem Stock geschlagen, vgl. Mengis, Lippert: <Geisterbann>. In: Hanns Bächtold Stäubli (Hg.): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Bd. 3. Berlin/New York 1987. Sp. 512–523; hier: Sp. 514.

ren: »[E]s war wohl seine [Roithamers, E.Z.] Absicht gewesen, mich durch die Beschäftigung mit seinem Nachlaß zu vernichten« (Ko 141).

Die Entsprechungsbeziehung, die der Erzähler anhand der Dachkammer thematisiert, speist sich aus vorwissenschaftlichen Geistervorstellungen, denen in der tragikomischen Volte am Schluss des ersten Teils eine psychologische Relevanz zwar zugesprochen, ein objektiver Wahrheitswert aber abgesprochen wird. Der Erzähler bedarf der Geisteraustreibung zur Stabilisierung seiner eigenen Psyche, die Narration legt nahe, dass es sich dabei, wie bei den nächtlichen Beobachtungen Höllers in der Präparatur, »nur« um ein psychisches Phänomen handelt.

Die Annahme einer Identität von Roithamer und Höller'scher Dachkammer ist aber nicht alleine den Ängsten des Erzählers geschuldet, sondern auf Roithamers eigenes Konzept der Entsprechung von Mensch und Raum zurückzuführen. Nicht ohne Effekt habe der Erzähler jahrelang die Gedanken Roithamers gedacht und sich von seinem Denken nicht lösen können (vgl. Ko 33), nun scheint ihm genau dies zu gelingen.⁷² Fraglich bleibt, ob das quasimagische Entsprechungskonzept, dem die Bedrängnis des Erzählers entspringt, tatsächlich dasselbe Konzept ist, das Roithamer der Entsprechung von Kegel und Schwester und damit dem Kegelbau zugrunde legt – oder ob es nicht vielmehr Roithamers Vorstellung adaptiert und auf die Situation des Erzählers anpasst. Im Falle des Kegels liegt die Entsprechung nicht als natürlicher Zustand eines gefundenen idealen Raumes vor, sondern muss auf wissenschaftliche Weise allererst hergestellt werden. Beschreibt der Erzähler ein »natürliches« und damit hypothetisch auch magisches Entsprechungsverhältnis zwischen Dachkammer und Roithamer, so schafft Letzterer ein »künstliches« Entsprechungsverhältnis von Schwester und idealem Haus. Auch in der Frage nach der Entsprechung von Raum und Mensch lässt sich eine partielle Vorwegnahme des zweiten Teils durch den ersten Teil feststellen. Dass in der Dachkammer die Entsprechung von Mensch und Architektur »natürlich«, d.h. ohne theoretische Überlegung hergestellt ist, unterstreicht zudem die Unterscheidung Roithamers, er wohne und plane jeweils im »Einfachen (Höllerhaus)[, um] sich zu stärken für das Komplizierte (Kegel)«. Dieselbe »Vorbereitung« des Komplizierten durch das Einfache weist der Romantext auf, wenn er den Leser im ersten Teil mit der »einfachen«

⁷² Eine ähnliche Emanzipationsthese vertritt Betz, er sieht jedoch als ihr stärkstes Indiz das Veröffentlichen des Textes, vgl. Betz, Polyphone Räume und karnevalisiertes Erbe, S. 188.

Dachkammer, im zweiten Teil jedoch mit dem symbolisch komplexen und schwer verständlichen Kegel konfrontiert.

1.2 Die Statik

Das Umstürzen des Kleiderständers am Ende der ersten Romanhälfte reiht sich in eine Folge von Fallbewegungen und damit in eine übergeordnete Motivstruktur ein, deren Bedeutung der Text oft implizit, d.h. ohne Explikation durch die Figurenrede, herstellt. Eingeführt wird das Motiv bereits im Motto: »Zur stabilen Stützung eines Körpers ist es notwendig, daß er mindestens drei Auflagepunkte hat, die nicht in einer Geraden liegen, so Roithamer.« (Ko 6) Der Satz taucht – der Spiegelstruktur des Textes gehorchend – ähnlich, aber nicht identisch, gegen Ende des Romans wieder auf (vgl. Ko 304). Während die längere Version des Satzes im Roman einen klaren Bezug zum Kegel herstellt, bleibt das Motto vieldeutig.

Wohl darum hat das Motto verschiedene Interpretationen provoziert. Bernhard Judex erkennt in den drei Auflagepunkten die Trias von Zeit, Raum und Sein. Wie nach Heidegger das Sein auf Zeit und Raum aufbaue, so gelte dies auch für das Sein des Kegels.⁷³ Damit folgt Judex Roithamers Bild nicht; Zeit und Raum als »die beiden Grundpfeiler des Seins«⁷⁴ sind nur zwei Auflagepunkte, das Sein kann gar nicht erst auf diesen Punkten zum Stehen kommen, weil ihm der dritte Punkt fehlt. Die Heidegger'sche Lesart des Mottos muss nach Roithamers Regeln der Statik in sich zusammenfallen. Nienhaus hingegen bezieht die Auflagepunkte nicht auf Abstracta, sondern auf die lebensweltlichen Bedingungen des Kegelbaus: die Schwester, die Schrift und Roithamer.⁷⁵ Fraglich ist dabei jedoch, warum die Schrift, die nicht Baubedingung, sondern nachträgliche Reflexion des Kegels darstellt (vgl. Ko 76), dessen ›Auflagepunkt‹ sein soll. Josef König schließlich erkennt die Bedeutung des Mottos im menschlichen Körper *per se* und damit in der statischen Regel als *conditio humana*.⁷⁶

⁷³ Vgl. Judex, »Tausende von Umwegen«, S. 285.

⁷⁴ Ebd.

⁷⁵ Vgl. Nienhaus, Architekturen und andere Räume, S. 129.

⁷⁶ Königs schließt, »der Mensch« sei »rettungslos von seiner Konstitution her instabil«. König, Nichts als ein Totenmaskenball, S. 144.

Darauf aufbauend wird hier vorgeschlagen, die Aussage Roithamers auf ihn selbst zu beziehen; sein allgemeines Gesetz menschlicher ›Statik‹ trifft auch auf ihn zu. Wenn »Körper« die Person Roithamers meint, so könnten die ›Entsprechungen‹ der Auflagepunkte unter den Menschen gesucht werden, die ihm am nächsten stehen bzw. die ihn ›stützen‹. Deren sind tatsächlich drei: die Schwester, Höller und der Erzähler. Dem Tod der Schwester, d.h. dem Wegfallen eines ›Auflagepunktes‹, fällt Roithamers eigene psychische Stabilität zum Opfer, die Statik seiner ›Ich-Architektur‹ ist nicht mehr gewährleistet. Freilich ist auch diese Interpretation nicht unproblematisch, wird doch der Erzähler nirgends von Roithamer als eine zentrale Person seines Lebens erwähnt.⁷⁷ Aus den Selbstbeschreibungen des Erzählers, der sich »als Roithamers engster Vertrauter« (Ko 253) bezeichnet, und aus der Tatsache, dass Roithamer ihm seinen Nachlass vermacht hat, lässt sich aber eine ebenso enge Beziehung wie diejenige zu Höller und zur Schwester folgern.

Noch wichtiger als die Bedeutung von »Körper« und »Auflagepunkte« ist der Hinweis auf die Statik. Der übergeordnete Status der Analogie zwischen menschlichem und architektonischem Körper zeigt sich weiter, wenn der erste Satz des Romans dem Motto gegenübergestellt wird. »Nach einer anfänglich leichten, durch Verschleppung und Verschlampung aber plötzlich zu einer schweren gewordenen Lungenentzündung, die meinen Körper in Mitleidenschaft gezogen hat [...]«, sei der Erzähler zuerst ins Spital und von dort direkt in die Höller'sche Dachkammer gelangt (Ko 7). Im ersten Satz fällt das Wort ›Körper‹ bezüglich eines körperlichen Gebrechens, während es zuvor im Motto noch auf einen nicht weiter markierten, stützungsbedürftigen Körper hinweist. Die Analogie lässt sich auch im bautechnisch geprägten Wort ›Konstruktion‹⁷⁸ verfolgen, wenn der Erzähler von sich und Roithamer als ungeschützt »konstruierten [...] Charakter[en]« (Ko 146) spricht oder wenn er allgemeine Urteile über die »Konstruktion des Menschen« fällt: »[J]eder ist dazu bestimmt, eines Tages in irgendeinem Augenblick, der der entscheidende ist, keinen Ausweg mehr zu finden, die Konstruktion des Menschen ist so.« (Ko 147)

⁷⁷ Angesichts der Tatsache, dass alle Zitate Roithamers durch den Erzähler gefiltert wurden, könnte man auch vermuten, dass der Erzähler absichtlich nicht die Meinung Roithamers über ihn weitergeben will – sei dies aus Bescheidenheit, zur Herstellung emotionaler Distanz oder um allfällige negative Aspekte der Beziehung zu verschweigen.

⁷⁸ ›Konstruktion‹ und ›konstruieren‹ fallen nach einer nur oberflächlichen Zählung im Roman mindestens 15 Mal im Kontext des Bauens, nur an besagten zwei Stellen jedoch im Sinne der menschlichen Konstitution.

Roithamer benennt das statische Problem als die zentrale Herausforderung beim Bau des Kegels (vgl. Ko 47). Die statische Schwierigkeit des Kegelbaus wird nie anschaulich, was angesichts der statisch unproblematischen Kegelform nicht verwundert.⁷⁹ Diese unterliegt im Gegensatz zu Kuppelbauten, freitragenden oder überhängenden Konstruktionen nicht besonderen statischen Anforderungen.⁸⁰ Selbst wenn statische Probleme dieser Art den Kegelbau erschwert haben sollten, so ist es doch nicht die Berechnung, sondern das »Wort« Statik, das Roithamer nicht schlafen lässt (vgl. Ko 185). Warum es der Begriff und nicht die dazugehörigen Berechnungen sind, klärt dessen textimmanente Bedeutung. In *Korrektur* weist das »Wort« Statik durchwegs auf den Versuch hin, die Gefahr des Stürzens zu verhindern.

Die Fallgefahr tritt auf dem Schulweg, den Roithamer, Höller und der Erzähler zusammen gingen, erstmals in Erscheinung und wird dann laut dem Erzähler bezeichnend für alle lebensbedrohlichen Gefahren ihres weiteren Lebens:

Der Schulweg sei so verlaufen wie unser Leben später, sagte ich, mit allen seinen Verfinsterungen, Aufhellungen, mit allen seinen Gewohnheiten und vorhergesehenen Zufällen, wie auf dem Schulweg sei auch unser Lebensweg immer wieder vor allem durch abrupte Wetterumschwünge gekennzeichnet gewesen und wie unser Schulweg sei unser Lebensweg an einem reißenden Fluß entlang gegangen, vor welchem wir immer Angst haben mußten, dann hatten wir auf dem Schulweg immer Angst gehabt, in die reißende Aurach zu stürzen, hatten wir auf unserem Lebensweg immer die größte Angst gehabt, in diesen Fluß, an welchem wir lebten und immer in höchster Angst entanglebten, der unsichtbar, aber immer reißend und immer tödlich ist, hineinzustürzen. (Ko 123)

Der reißende Fluss neben ihrem Lebensweg ist eine Metapher für eine offenbar ebenso unsichtbare und tödliche Gefahr, der die drei Figuren ausgesetzt sind. Worin die Gefahr besteht, entschlüsselt sich am Ende ihres Schulweges und am Ende der Erzählung über denselben, mit welcher der Erzähler bei Höller eine Kindheitserinnerung wachrufen will. Eines Tages nämlich

⁷⁹ Dies betont z.B. auch Johannes Pause, der daraus schließt, dass die statischen Berechnungen Roithamers lediglich dessen Figur lächerlich machen sollen, vgl. Pause, *Die ironische Korrektur*, S. 95. Die genauere Analyse des statischen Problems als zentrale Metapher des Textes lässt dies bezweifeln.

⁸⁰ Dass es in der Architekturgeschichte Kegelentwürfe gab, die tatsächlich die Fallgefahr thematisiert haben, ohne dass ihr Bau selbst statische Probleme bereitet hätte, wird etwa am Entwurf eines Kegel-Kenotaphen von Étienne-Louis Boullées augenscheinlich, vgl. Kap. II 2.3.3.

hätten sie im Schulzimmer den erhängten Körper ihres Lehrers gefunden (vgl. Ko 127). Die Unfähigkeit über den bedeutenden Vorfall zu sprechen (vgl. Ko 128), macht diesen gewissermaßen genauso »unsichtbar« wie den symbolischen Fluss neben ihrem Lebensweg. Der mutmaßliche Grund des Suizids rückt diesen wiederum in die Nähe des Wassers und damit in die Nähe der Lebenswegmetapher: Der Lehrer soll einen seiner Schüler »an der Aurach unten unter dem Felsvorsprung« (Ko 127) missbraucht haben. Zur Generalisierung der Bedeutung dieses Suizids trägt bei, dass der Lehrer ausdrücklich (und nicht implizit wie der Erzähler oder die Schwester) namenlos bleibt: »der Selbstmord des Lehrers, dessen Namen ich vergessen habe, auch Höller hat seinen Namen vergessen«. Die Erzählung über den Lehrer-Suizid endet mit der Bekräftigung seiner übergeordneten Wichtigkeit – eben nicht als Schicksal eines bestimmten Lehrers, sondern als Ausblick auf das Leben Roithamers:

Wahrscheinlich besteht zwischen dem Selbstmord des Lehrers, der solange zurückliegt, und dem Selbstmord Roithamers, selbstverständlich, sagte ich zum Höller, ein Zusammenhang [...], denn auch für Roithamer war, wie ich weiß, der Selbstmord des Lehrers eine lebensentscheidende Tatsache gewesen. (Ko 129)

Der Fall ins Wasser auf dem Schulweg, der mögliche »Sündenfall« des Lehrers am Wasser und dessen Stürzen bzw. Fallenlassen in den Strick etablieren das Thema des Fallens und bringen es mit Roithamers Erhängen in Verbindung. Fast alle weiteren im Roman beschriebenen Suizide zeichnen sich durch Fallbewegungen aus:

Dann stürzen sie sich in eine Felsspalte hinein, oder von einem Brückengeländer herunter, oder sie erschießen sich, wie mein Onkel, oder sie hängen sich auf, wie mein anderer Onkel oder sie werfen sich vor einen Zug, wie mein dritter Onkel, so Roithamer. (Ko 276)

Ein weiterer Onkel stürzte sich in einen »Käsereischacht« (Ko 288) und in die bereits erwähnte Felsspalte will sich Roithamer stürzen, unterlässt dies dann aber (vgl. Ko 276f.). In der letzten erhaltenen Vorstufe des Romans erschießt sich Roithamer, Bernhard hat dies wohl zugunsten des Fall-Motivs abgeändert.⁸¹ Nicht zufällig sagt Roithamer von sich selbst: »Wir selbst sind der Selbstmord*anfälligste*, so Roithamer, -anfälligste unterstrichen.« (Ko 276)

⁸¹ Vgl. Huber/Schmidt-Dengler, Kommentar, S. 349. Sowie Bernhard, Thomas: Korrektur: W4/2. Thomas-Bernhard-Archiv, Forschungseinrichtung der Thomas Bernhard Privat-

Damit ist das ›Fallen‹ des Selbstmörders hier auch auf der Wortebene hervorgehoben.

Wenn die Analogie zwischen der Statik des Baukörpers und der ›Stabilität‹ des menschlichen Wesens indirekt über das Motiv des Fallens hergestellt wird, so fasst Roithamer diese Verbindung gegen Ende des Romans noch auf engstem Textraum zusammen. Erst ein größerer Ausschnitt der Stelle, welche dem Motto entspricht, macht offensichtlich, dass sich dieses direkt zwar auf den Kegel, indirekt aber auch auf den menschlichen Gang »am Abgrund« bezieht:

Wir gehen immer nahe am Abgrund und fürchten uns vor dem Übergewicht, so Roithamer. Nimmt ein Körper nach kurzfristiger Störung des Gleichgewichts sofort seine ursprüngliche Gleichgewichtslage wieder ein, so ist sein Gleichgewichtszustand stabil, so Roithamer. Weist ein Körper dagegen in jeder beliebigen *neuen Lage*, neuen Lage unterstrichen, ohne in die ursprüngliche zurückzukehren, wieder Gleichgewicht auf, so ist sein Gleichgewichtszustand indifferent. Kehrt ein Körper nach kurzfristiger Störung des Gleichgewichts nicht in seine ursprüngliche Gleichgewichtslage zurück, sondern strebt einer anderen zu, so ist sein Gleichgewichtszustand labil, so Roithamer. Der Körperschwerpunkt des Kegels liegt auf der Achse, so Roithamer, durch den Schwerpunkt der Grundfläche und die Spitze des Körpers hindurch in 1/4 der Höhe, zur stabilen Stützung eines Körpers ist es notwendig, daß er mindestens drei Auflagepunkte hat, die nicht in einer Geraden liegen, so Roithamer. (Ko 304)

Der Gang am Abgrund – eine Metapher für die Gefahr des Fallens und damit auch des Suizids, die in der Schulweg-Passage zum ersten Mal auftaucht – wird nun direkt in Bezug gesetzt zum »Körperschwerpunkt des Kegels« und schließlich zur Variation des Romanmottos.

Im Gegensatz zum menschlichen Körper »nahe am Abgrund« kann der Kegel aufgrund seiner statisch unproblematischen Form, aber auch aufgrund ihrer richtigen Berechnung nicht stürzen. Die Gebäude-Statik figuriert für Roithamer als Vorbild und zugleich als Stütze für die psychische Stabilität des Menschen. In Roithamers Bauprojekt wird Statik zum Mittel der Beschwörung und Bewerkstelligung der Stabilisierung des Menschen. Dies erklärt zwar noch nicht, *wie* Roithamer die Stabilisierung erzielen will. Ihre Analyse führt uns aber genau zu dem Punkt, an dem ›Entsprechung‹ als zentrales Problem von *Korrektur* erkennbar wird.

stiftung. S. 51. Womöglich hängt der getilgte Suizid durch Erschießen mit einem schon früher getilgten Motiv zusammen, das Roithamer als Jäger charakterisiert.

An der Aurach, die seit der Kindheit Bild der Gefahr ist, baut Höller sein Haus ausgerechnet an die gefährlichste Stelle. Es ist sowohl Roithamer als auch dem Erzähler von großer Wichtigkeit zu betonen, dass das Höllerhaus trotz seines prekären Standorts nicht in den Fluss stürzen wird (vgl. Ko 8, 14, 95) und dass Höller derjenige von ihnen ist, der am wenigsten suizidanfällig sei »weil er, Höller, zum Unterschied von Roithamer, nicht von der Art sei, die von ihrer Idee undsofort abgetötet und vernichtet werde« (Ko 109). In diesem Licht wird Höllers Bauprojekt zu einem vorbildlichen Umgang mit der Fall-Gefahr und darum auch zum Vorbild für den Kegelbau. Es ist ausgerechnet an einem »regnerischen Abend, an welchem wir wieder ein solches alles vermurendes und verheerendes Hochwasser befürchteten«, also die Gefahr des Flusses für das Höllerhaus besonders evident wird, als Roithamer zum ersten Mal den beiden Freunden »die Schönheit des Wortes Bauen und die Schönheit des Wortes Baukunstwerk erklärt« (Ko 14). Angesichts des bedrohlichen Wassers entwickelt sich Roithamers Denken über das Bauen, und angesichts eines Gebäudes, dessen Statik dem Druck des Wassers trotzt, konzipiert er sein eigenes »Baukunstwerk«.

Wasser stellt dort nicht mehr eine Gefahr von außen dar, da es sich auf einer Waldlichtung befindet. Trotzdem spielt Wasser *im* Kegel eine wichtige Rolle: In der Mitte des Gebäudes, im Meditationsraum, befindet sich ein »Quellwasseranschluß« (Ko 194).⁸² Dies ist deshalb signifikant, weil es die einzige Beschreibung der Inneneinrichtung des Kegels darstellt, alle anderen Einrichtungsgegenstände bleiben unbekannt. Folgt man den Bedeutungszuschreibungen, die fließendem Wasser im Roman zukommt, so kann hier nicht nur von der Fassung und Nutzbarmachung von Quellwasser gesprochen werden, sondern auch von der symbolischen »Fassung« der lebensbedrohlichen Gefahr. Sie soll im Meditationsraum, dem Raum höchster denkerischer

⁸² Kohlenbach sieht im Detail des Quellwasseranschlusses lediglich die komische Distanz zwischen »geometrisch-idealem Kegelentwurf und dem demonstrativen bis pedantischen Reinheitspathos«, wie sie in der französischen Revolutionsarchitektur als Spannung zwischen gebauter Geometrie und Zweckarchitektur auftrete. Damit verkennt sie den Symbolgehalt des Quellwasseranschlusses, der im Meditationsraum ja von vornherein keinen alltäglichen Zweck zu erfüllen hat. Kohlenbach, *Das Ende der Vollkommenheit*, S. 107. Nienhaus schließt sich (ohne dies auszuweisen) Kohlenbach an und wirft dem Quellwasseranschluss wortwörtlich ebenfalls einen »demonstrative[n] bis pedantisch[en] Reinheitspathos« vor, der dem »Kegelentwurf einen ironischen Anklang« verleihe. Nienhaus, *Architekturen und andere Räume*, S. 123.

Konzentration, doppelt ›aufgehoben‹, d.h. zugleich in ihrer Unmittelbarkeit entkräftet und doch für die Anschauung aufbewahrt werden.

Dass auch die Schwester von der Fall-Gefahr betroffen ist, der die Statik und die Fassung des Quellwassers symbolisch entgegenwirken, scheint für Roithamer Gewissheit zu sein, wenn er schreibt: »[D]as Problem der Statik des einen (des Kegels) ist ein Wesensproblem des anderen (meiner Schwester).« (Ko 190)

Roithamers symbolische Architektursprache, zu der die innenarchitektonische Idee eines Quellwasseranschlusses gehört, thematisiert die Lösung eines nichtarchitektonischen Problems: die Angst um seine Schwester, die von ihm als Person »voller Anmut« (Ko 271) beschrieben wird und deren eigene Feinheit und Zerbrechlichkeit sich in ihrer »Miniaturmalerei [...] auf Email und Porzellan« (Ko 272) spiegelt. Ganz *realiter* soll der Kegel dabei helfen, sie aus der Umgebung der von Roithamer verachteten Familie zu befreien.⁸³ »Dann, wenn meine Schwester im Kegel eingezogen ist, habe ich keine Angst mehr um meine Schwester.« (Ko 197) Er will sie retten, indem er sie in den Kegel »[]steckt« (Ko 185) – womit das Projekt eine gewaltvoll-entmündigende Konnotation erhält.⁸⁴ Die gefährdete Schwester soll auch vor sich selbst oder zumindest vor ihrer eigenen neuen Freiheit geschützt werden; in ein Gebäude »gesteckt« (Ko 185) werden normalerweise Kriminelle oder Psychiatriepatienten. Während aber die Dachkammer (Ko 34: »Gedankenkerker«) und Altensam als Kerker beschrieben werden, wird der Kegel nie so bezeichnet. Profane Kerkerhaft ist nicht der Zweck des Baus, schließlich gibt es hier auch keine »Bewachende[n] und Bestrafende[n]« wie in Altensam (Ko 68). Im Sinne seiner Ausrichtung auf Meditation müsste man vom Kegel also von einem Kloster oder einer abgeschlossenen Einsiedelei sprechen, die freilich im Extremfall den Charakter eines Gefängnisses haben können. Im autobiographischen Text *Der Atem*, welcher drei Jahre nach *Korrektur* erscheint, fallen nicht zufällig die ›Abschließungs-Heterotopien‹⁸⁵ Kranken-

⁸³ Bereits Kohlenbach spricht dem Kegel eine Schutzfunktion für die Schwester zu und bringt die Gefahr, welche ihr droht, in Verbindung mit Wasser und Statik, vgl. Kohlenbach, *Das Ende der Vollkommenheit*, S. 107–109. Der Quellwasseranschluss wird jedoch anders gewertet (s.o.). Zudem reduziert Kohlenbach die Angst vor der Kippgefahr gänzlich auf eine übertriebene Angst Roithamers, vgl. ebd., S. 109.

⁸⁴ Darauf wird in der Sekundärliteratur mehrfach hingewiesen, vgl. z.B. Pfabigan, Thomas Bernhard, S. 197.

⁸⁵ Eine Voraussetzung der Heterotopie ist ihr »System der Öffnung und Abschließung«. Foucault impliziert dabei graduelle Unterschiede der Abgeschlossenheit. Foucault, *Von*

haus, Kloster und Gefängnis zusammen, wenn sie den Zweck erfüllen, »auf das lebenswichtige und existenzentscheidende Denken zu kommen«:⁸⁶ »Es müssen nicht Krankenhäuser sein, die uns ein solches Denken ermöglichen, es können auch Gefängnisse sein, sagte er, vielleicht auch Klöster. Aber Gefängnisse und Klöster, so seine Fortsetzung, sind nichts anderes als Krankenhäuser und Spitäler.«⁸⁷

Die ›Kipp-Gefahr‹ als »Wesensproblem des anderen (meiner Schwester)« kann letztlich nicht gebannt werden, weil sie stirbt, bevor sie in den Kegel einzieht.⁸⁸ Weder die ›Statik‹ des Kegels, d.h. seine stabilisierende Kraft durch die Trennung der Schwester von der Familie, noch der Quellwasseranschluss, d.h. die Abkehr von der Welt durch Meditation über Vergänglichkeit und Gefahr, können ihre Wirkung entfalten.

Doch Roithamer revidiert den Kegel-Zweck kurzerhand. Denn anstatt zum höchsten Glück hätte der Kegel zugleich zum Tod geführt: »Höchstes Glück, so Roithamer, als augenblickliche Todesursache (meiner Schwester), so Roithamer.« (Ko 302) Nirgends klingt an, dass Roithamer den Tod der Schwester mit dem Bau des Kegels beabsichtigt hatte. Nach dem Sterben der Schwester aber fällt für Roithamer das höchste Glück mit dem Tod zusammen: »Aber das Bauwerk als Kunstwerk ist erst vollendet, indem der Tod eingetreten ist dessen, für den es gebaut und vollendet worden ist, so Roithamer.« (Ko 303) »Denn allerhöchstes Glück ist nur im Tod, so Roithamer.« (Ko 304) War der Kegel zuvor noch ein Mittel, die Gefahr des Sterbens, d.h. die Kippgefahr, zu bannen, so soll er gerade mithilfe des Todes seinen zweiten Zweck erfüllt und das höchste Glück seiner Schwester erzielt haben. Diese Korrektur des Kegelzweckes wird oft als verzweifelter Versuch gewertet, die Wirkung des Kegels im Nachhinein so zu rechtfertigen, dass er doch noch sein Ziel erfüllt. Martin Huber nennt sie deshalb auch eine »bloße Hilfskonstruktion«.⁸⁹ Anstelle einer Selbsttäuschung kann man die neue Auslegung des Kegelzweckes aber auch als eine konsequente Neuinterpretation verstehen, deren Logik sich genauer definieren lässt.

anderen Räumen, S. 325.

⁸⁶ Bernhard, Thomas: *Der Atem. Eine Entscheidung* (1978). In: Ders.: *Die Autobiographie. Werke*. Bd. 10. Hg. v. Martin Huber u.a. Frankfurt a.M. 2004. S. 215—310; hier: S. 249.

⁸⁷ Ebd.

⁸⁸ Dass das Ausbrechen der Todeskrankheit einen Einzug der Schwester verunmöglicht, wird nirgends explizit, erscheint jedoch so wahrscheinlich, dass es in der Sekundärliteratur zum Teil als Tatsache beschrieben wird, vgl. Mittermayer, Thomas Bernhard, S. 77.

⁸⁹ Huber, Roithamer ist nicht Wittgenstein, aber er ist Wittgenstein, S. 153.

Roithamer reinterpretiert seinen Wunsch, die Schwester zu retten, als Wunsch, sie durch den Tod von allem Übel des Lebens zu befreien. Erst im Tod, so reformuliert Roithamer seine Lösung des ›statischen Problems‹, kann das Ziel der absoluten Ablösung vom Elternhaus und des Schutzes seiner Schwester erfüllt werden. Falls Ablösung und Schutz auch ihr höchstes Glück sind (was freilich bezweifelt werden kann), dann hat Roithamer mit seiner Umdeutung auf höchst paradoxe Weise Recht: Einem Toten kann nichts mehr geschehen. In der Symbolsprache Roithamers gesprochen, kann man auch sagen: Wer bis auf den Grund gefallen ist, ist von jeder Fallgefahr befreit. Das ist freilich eine Aussage, die weit von der ursprünglichen Intention Roithamers entfernt ist.

Folgt man dieser Lesart, die Roithamers Aussage ernst nimmt, so wird die Bedeutung des Quellwasseranschlusses im Mittelpunkt des Kegels als immer schon latent vorhandenes Todessymbol evident. Nicht nur symbolisiert der Quellwasseranschluss Roithamers Intention, die Todesgefahr zu bannen, er lässt sich auch in umgekehrter Richtung deuten.⁹⁰ Ist der Fluss Ausdruck der Lebensgefahr, so ist seine Quelle deren Ursprung – und dieser kann sowohl auf das Leben als auch auf den Tod als Ursprung aller Gefahr hinweisen. Das Kegelprojekt stellt so immer auch schon die Möglichkeit des Todes in sein Zentrum und funktioniert dadurch als Vexierbild. Der Kegel ist in diesem Sinne die Totalität sich widersprechender Tatsachen, von Leben oder Tod, Motivation oder Suspendierung des Fallens. Roithamer spielt auf diese an die Scholastik gemahnende Universalität an, wenn er sagt: »*Alles* sei schließlich der Kegel.« (Ko 305) In der Kegel-Interpretation erweisen sich widersprechende Deutungen als angemessen, sie untersteht gänzlich dem Standpunkt des Betrachters – oder eben dem ›Sichtkegel‹ seines Blickes. Das zeigt sich nicht zuletzt an den vielfältigen Interpretationen des Kegels durch die Literaturwissenschaft.

1.3 Der Kegel

Die Gleichsetzung von Raum und Mensch hat sich am Dachstock als unzulänglich erwiesen, und die Analogie zwischen der Statik von Menschen- und Baukörpern wurde als ambivalente Metapher erkennbar gemacht. Welche

⁹⁰ Eine psychoanalytische Lektüre könnte die ambivalente Symbolik des Quellwasseranschlusses auch als unterbewussten Tötungs- und Todeswunsch Roithamers werten.

Bedeutung kommt Roithamers Behauptung zu, der Kegel »entspreche« der Schwester?⁹¹ Wird auch sie durch den Text entkräftet oder erweist sie sich als rein rhetorisches Konstrukt? Beides kann verneint werden.

Die Forschung bietet verschiedene Interpretationen an, wie der Kegel in Bezug auf Roithamer und seine Schwester zu verstehen ist. Darüber, dass der Kegel für das Verständnis der Figuren Roithamers und seiner Schwester entscheidend ist, besteht ein breiter Konsens.⁹² Die Meinungen divergieren hingegen darüber, inwiefern der Kegel ein solches Verständnis ermöglicht. Inge Steutzger hält ein Abbildungsverhältnis zwischen Schwester und Kegel für gänzlich absurd, bestehe doch ein antagonistisches Verhältnis zwischen der filigranen Frau und dem monumentalen Bau. Das drücke sich im Gegensatz der Kunstformen aus, derer sich die Geschwister bedienen. Während die Schwester Miniaturen male (vgl. Ko 272) und damit eine subtile Mimesis-Kunst betreibe, sei der Kegel abstrakt und grob.⁹³ Uwe Betz dagegen interpretiert den Kegel als »Elfenbeinturm« und sieht in seinen vermeintlich drei Geschossen⁹⁴ die drei Abstracta Reinheit, Keuschheit, Schönheit verwirklicht.⁹⁵ Damit wäre der Bau immerhin ein Versuch Roithamers, seiner Idealvorstellung der Schwester gerecht zu werden. Zugleich macht Betz im Kegel aber auch ein »riesiges Phallussymbol« aus, in dem Roithamer unbewusst sein sexuelles Begehren nach der Schwester sublimiere.⁹⁶ Alfred Pfabigan denkt diese Sublimierungsthese weiter. Auf die Doppeldeutigkeit des Wortes Kegel aufbauend, interpretiert er diesen als symbolisches uneheliches Kind, das Roithamer seiner Schwester anstelle eines realen »Kegels« mache.⁹⁷ Bestärkt sieht sich Pfabigan in seiner Lesart dadurch, dass verschiedene Beschreibungen des Inzests in Bernhards Werk jeweils mit dem Tod des Geschwisterpaares enden.⁹⁸

⁹¹ Roithamers erste Aussage diesbezüglich betrifft die Entsprechung des Bauplatzes im Kobernaußerwald (vgl. Ko 182), dann die Entsprechung einzelner Räume des Kegels (vgl. Ko 189), alsbald spricht er aber auch von der Entsprechung des ganzen Kegels (vgl. Ko 189) und wiederholt dies mindestens vier Mal (vgl. Ko 194, 197, 292, 309).

⁹² Vgl. Thill, *Die Kunst, die Komik und das Erzählen*, S. 185. Thill bietet hier einen aktuellen und beinahe vollständigen Forschungsüberblick.

⁹³ Steutzger, *Zu einem Sprachspiel gehört eine ganze Kultur*, S. 231.

⁹⁴ Tatsächlich handelt es sich in der genauen Beschreibung des Kegels nicht, wie von Roithamer behauptet, um drei, sondern um vier Geschosse, vgl. Kap. II a.

⁹⁵ Vgl. Betz, *Polyphone Räume und karnevalisiertes Erbe*, S. 197.

⁹⁶ Vgl. ebd., S. 195.

⁹⁷ Vgl. Pfabigan, Thomas Bernhard, S. 194.

⁹⁸ Pfabigan führt dazu *Baumgrenze*, *Kalkwerk* und *Vor dem Ruhestand* auf, vgl. ebd.

Nienhaus schließlich erkennt in der Zuspitzung des Kegels und seiner konsequenten Bauweise die Architektur gewordene Zielstrebigkeit Roithamers.⁹⁹ Sie knüpft mit dieser Interpretation an Kohlenbach an, die den Kegel auch als »zugespitzte Kugel« und daraus eine Zuspitzung des Vollkommenheitssymbols schlechthin liest.¹⁰⁰ Kohlenbach, die ihre gesamte Untersuchung von *Korrektur* unter den Begriff der Vollkommenheit stellt, schließt daraus, dass der Kegel einerseits für Roithamers Vollkommenheitsstreben, andererseits für dessen »Gipfeln« im Tod steht.¹⁰¹ Dies gelte nicht nur für das Abbildungsverhältnis, sondern auch für den Vorgang der Selbstverwirklichung im Bauen des Kegels.¹⁰²

Angesichts der Vielzahl dieser Interpretationen, die alle in ihrer Weise die Entsprechung des Kegels explizieren, kann man Nienhaus zustimmen, wenn sie den Kegel eine »überdeterminierte Chiffre« nennt.¹⁰³ Das stimmt zumindest, wenn man, anders als Nienhaus, davon ausgeht, dass die »Überdeterminierung« eine literaturwissenschaftliche Reaktion auf literarische Leerstellen, d.h. auf Unterdeterminierungen, darstellt.

Pfabigan argumentiert anfänglich gar, der Kegel könne als »ein unauflösbares Rätsel [...], als boshafte Spiel des Autors mit seinem Publikums«¹⁰⁴ gedeutet werden, was Pfabigan freilich nicht von seiner eigenen symbolischen Deutung abhält. Auf das Problem der offenbar durch den Text selbst erschwerten – oder gar verunmöglichten – Bedeutungsfestlegung wird im KAPITEL II 3 zurückzukommen sein. Vorerst soll hier keine weitere symbolische Lesart des Kegels entwickelt, sondern analysiert werden, welche Bedeutung den »Entsprechungen« des Kegels im Roman zukommt – ein Problem, das erstaunlicherweise von der Sekundärliteratur nur stiefmütterlich behandelt wurde.

1.3.1 Veränderliche Raumentsprechung

Der Text deutet an, dass ein Raum einem Menschen zeitweise entsprechen kann, dass das Entsprechungsverhältnis aber nicht konstant bleiben muss,

⁹⁹ Vgl. Nienhaus, *Architekturen und andere Räume*, S. 142.

¹⁰⁰ Vgl. Kohlenbach, *Das Ende der Vollkommenheit*, S. 103.

¹⁰¹ Vgl. ebd., S. 112.

¹⁰² Vgl. ebd., S. 112–119.

¹⁰³ Nienhaus, *Architekturen und andere Räume*, S. 117. Zur weiteren Übersicht verschiedener Lesarten vgl. ebd.

¹⁰⁴ Pfabigan, Thomas Bernhard, S. 180.

zumal sich ein Mensch verändern bzw. in Roithamers Worten ›korrigieren‹, d.h. in letzter Konsequenz töten und damit jeglicher räumlicher Entsprechung entziehen kann. Die Veränderung des Erzählers vom Roithamer-Epigonen zum distanzierten Roithamer-Exegeten hat dieses Raumverständnis bereits vor Augen geführt: Der Erzähler hat eine ambivalente und veränderliche Beziehung zur Dachkammer, die anfänglich in seinen Augen vollkommen, schließlich aber nur noch bedingt Roithamer entspricht. Entsprechung ist darum nichts zwingend Statisches, sondern unterliegt dynamischen Prozessen, infolge derer sich die Auseinandersetzung mit Raum wandeln kann. Schon in einer Vorstufe von *Korrektur* vertritt Roithamer ein Raumverständnis, das die Veränderlichkeit von Räumen durch den subjektiven Blick des Menschen berücksichtigt. Dieses Raumverständnis scheint dem Erzähler offenbar zum Anfang des Romans zu fehlen.

Wir gehen in (wohlbekannte) Städte, Ortschaften hinein und suchen einen uns bekannten Platz auf und stellen fest, dieser Platz (Schauplatz) hat sich in der Zwischenzeit unserer Abwesenheit, [sic] nicht verändert. Aber es ist nicht der gleiche Platz (Schauplatz), fühlen wir und gehen von diesem Platz (Schauplatz) weg, weil wir uns (sonst) augenblicklich töten müssten. Oder Wir [sic] bleiben auf diesem Platz (Schauplatz), das ist Selbstmord.¹⁰⁵

Selbst wenn sich der »Platz« nicht verändert hat, ist es »nicht der gleiche Platz« – verändert hat sich der Betrachter, dem hier die Funktion zukommt, Raum zu konstruieren. Noch in der Endfassung des Romans ist Roithamer die Subjektivität seiner Raumbetrachtung bewusst, auch wenn hier eine merkliche Verschiebung stattfindet: »Ich nähere mich Altensam an, aber ich nähere mich nicht Altensam an, um es aufzuklären, um es *mir* zu erklären, nähere ich mich Altensam an, dem, das *ich* sehe.« (Ko 285) Hier gibt es keine Instanz mehr, die den objektiv als unverändert wahrnehmbaren Raum vom subjektiv konstruierten Raum unterscheidet. Altensam ist für ihn nur als Altensam, »das *ich* sehe«, vorhanden, »von den Andern aus ist es etwas vollkommen anderes, wahrscheinlich das Entgegengesetzte« (Ko 285). Der Ortsname, der als anachronistisches ›ältlich‹ bzw. ›etwas Altem gleich‹ übersetzt werden kann, wird dadurch doppelt sprechend. Er bezeichnet nicht nur die überalterte Familie, die Roithamer zugunsten des Neuen hinter sich lassen will. Im Rückgriff auf die oben zitierte Vorstufe wird Altensam auch

¹⁰⁵ Bernhard, Thomas: *Korrektur*: W4/1c. Thomas-Bernhard-Archiv, Forschungseinrichtung der Thomas Bernhard Privatstiftung. S. 34.

als jener Ort erkennbar, welcher sich zwar nicht grundlegend verändert, aber die Menschen zwingt, immer neu um seine subjektive Deutung zu ringen. Mit der Prämisse, dass jeder Mensch Raum unterschiedlich wahrnimmt und Raum somit erst konstruiert, ist Roithamers Gedanke des idealen Bauens eng verknüpft. Die Räume für seine Schwester sollen gänzlich ihrer Wahrnehmung und damit ihrem Bedürfnis und ihrem Charakter angepasst sein. Nicht eine bestimmte, temporär begrenzte Wahrnehmung ist dafür ausschlaggebend, denn diese ist ja eben veränderlich und bedürfte darum veränderlicher Räume. Roithamer schwebt vielmehr eine beständige Architektur vor, die ein für allemal die Probleme der Schwester löst. Erforderlich ist ein Entwurf, der alles »Zusammenhängende« berücksichtigt:

Die Annahme, daß die Konzeption des Kegels genau dem Bedürfnis meiner Schwester, genau ihrem Charakter entspricht, ihrer Natur. Novalis: der Kegel ist nicht, was sie [die Schwester, E.Z.] zu dem jetzigen Zeitpunkt ist, er ist alles mit ihr Zusammenhängende. Ihren Augen und Ohren entsprechend, Gehör, Gefühl, Verstand, Wachsamkeit, Aufmerksamkeit. (Ko 292)

Der Verweis auf Novalis erhellt den Entsprechungs-begriff weiter. Ein Fragment aus Novalis' Studien zu Schellings *Von der Weltseele*, das sich in in Bernhards Nachlassbibliothek unterstrichen vorfindet, bildet gleichsam die Grundlage der Statik-Metaphorik Roithamers: »Wenn ein Körper im ganzen in ein Verhältnis tritt, so treten seine Teile in ein ähnliches Verhältnis, wie der ganze Körper.«¹⁰⁶ Das Zitat verstärkt Roithamers Behauptung, dass das Verhältnis des Kegels zu den einzelnen Sinnen der Schwester auch für das Verhältnis des Kegels zu ihrem ganzen Wesen gelten müsse. Die Entsprechung von Kegel-Raum und Raumwahrnehmung soll laut Roithamer zum größten Glück verhelfen und, wie wir sahen, zugleich die ›Fallgefahr‹ bannen.

¹⁰⁶ Novalis: Novalis. Hg. v. Walther Rehm. Frankfurt a.M. 1956. S. 189. Rehms Zusammenstellung weist die Quellen der einzelnen Fragmente nicht aus. Dazu auch Naqvi, *How We Learn Where We Live*, S. 89. Das vorliegende Fragment findet sich in Novalis: [Studien zu Schellings »Von der Weltseele«]. In: Ders.: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Bd. 3. Hg. v. Richard Samuel/Paul Kluckhohn. Stuttgart 1960. S. 102–114; hier: S. 108. Roithamers Konzept des höchsten Glücks im Tod ähnelt zudem Novalis' Vorstellung des höchsten, transzendenten Glückes in Liebe und Tod, das sich in den *Lehrlingen zu Sais* ausgerechnet in der Metapher des Wassers ausdrückt, vgl. Novalis: Die Lehrlinge zu Sais. In: Ders.: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Bd. 1. Hg. v. Richard Samuel/Paul Kluckhohn. Stuttgart 1960. S. 69–111; hier: S. 104f. Vgl. auch Kurzke, Hermann: Novalis. München 2001. S. 54. Novalis wird von Roithamer zudem mehrfach – meist als von ihm bevorzugter Autor – erwähnt, vgl. Ko 56, 264f., 283, 288, 292.

Roithamer scheint sich im Kegelprojekt aber auch selbst verwirklichen zu wollen: »Wir verwirklichen die Idee, um uns selbst zu verwirklichen für einen *geliebten Menschen*« (Ko 197). Dass der Erzähler – und mit ihm viele literaturwissenschaftliche Interpreten – im Kegel nicht in erster Linie die Entsprechung zur Schwester, sondern jene zu Roithamer sieht, kann sich wiederum auf Aussagen des Bauherren stützen: »Der Kegel ist die Folgerichtigkeit der (meiner) Natur.« (Ko 198) Dies bestärkt Roithamer darin, ihn auch als eine Folgerichtigkeit der Natur seiner Schwester zu sehen. Die Schwester sei ihm mit der Zeit nämlich »wie zu einem zweiten und höheren Wesen als das eigene« geworden (Ko 268). Es wäre also verfehlt, die Entsprechung des Kegels nur in Roithamers »zielgerichtetem« Wesen (Kohlenbach und Nienhaus) oder nur im idealisierten (laut Roithamer: idealen) Wesen der Schwester (Betz) zu suchen, denn beide machen laut Roithamer die Grundlage des Kegelbaus aus.

Als Folgerichtigkeit des eigenen Wesens entsteht der Kegel aufgrund der Selbstbeobachtungen, der Beobachtung der Schwester sowie der Beobachtung Höllers, seiner Bautätigkeit und seines Hauses. Roithamer glaubt damit die Relativität der Raumwahrnehmung, die subjektive Konstitution von Raum, kompensieren zu können. Seine Methode verinnerlicht Subjektivität als *Modus operandi* der Welterschaffung und hebt sie zugleich mithilfe intersubjektiver, wissenschaftlicher Beobachtung aus. Wie wir später sehen werden, lässt sich die Methode dieser Beobachtung als Physiognomik genauer beschreiben und historisch kontextualisieren.

Das wissenschaftliche (physiognomische) Menschen-Studium ist zur Kegelkonstruktion unerlässlich: »Zuerst studiere ich den Menschen, für den ich ein Bauwerk baue, dann baue ich das Bauwerk auf der Grundlage dieses Studiums und ein solches Studium hat das konsequenteste zu sein.« (Ko 190) Die Beobachtung – nun von Kegel und Schwester im Zusammenspiel – soll sogar noch nach der Vollendung des Kegels stattfinden (vgl. Ko 197), was freilich aufgrund des Todes der Schwester dann nicht mehr möglich ist.

Wie sehr der Kegel tatsächlich der genau beobachteten Wahrnehmung und damit dem Wesen der Schwester und Roithamers entspricht, lässt sich aufgrund des Textbefundes nicht beurteilen, weil weder Roithamer noch der Erzähler darüber Genaueres berichten. Einer von diesen Figuren losgelösten Analyse entzieht sich der Text, weil wir nur ihre Meinungen kennenlernen, aber auch weil von ihnen keine Beschreibung der Schwester oder des Kegels vorliegt, die ausführlich genug wäre, um ein Urteil zu fällen. Der Tod der Schwester allein ist kein eindeutiger Hinweis auf das Scheitern des

Kegelprojektes als Ausdruck vollkommener Entsprechung. Das Kegelprojekt scheitert hingegen als Mittel zur Rettung des schwesterlichen Lebens. Dass es zwischen diesen beiden Aspekten eine Verbindung gibt, legt die Statikanalogie zwar nahe, wird jedoch nirgends expliziert und schließlich von Roithamer vehement abgestritten. Sein wahres Scheitern, so Roithamer, liege eben nicht in der verfehlten Entsprechung des Baues, sondern in deren tödlichen Vollkommenheit.

Die Beharrlichkeit, mit welcher Roithamer das Glücken der Entsprechung behauptet, obschon die Schwester daran zugrunde gegangen sei, hat in der Forschung gerade aufgrund ihrer Impertinenz, nicht aber aufgrund ihrer überprüfbaren Fehlerhaftigkeit Widerspruch erzeugt. Dieser Widerspruch ist verständlich, perlt aber von einer Logik ab, die ihre Deutung der Realität um den Preis fürchterlichster Konsequenzen (»das höchste Glück ist im Tod«) vor Falsifizierung schützt.

Anstelle einer weiteren Dekonstruktion von Roithamers Behauptungen schlage ich zwei verschiedene Strategien vor, wie mit diesem Problem umgegangen werden soll. Einerseits wird sein Anspruch auf Entsprechung und sein Glaube an die Zeichenhaftigkeit Architektur architekturhistorisch kontextualisiert (KAPITEL II 2), andererseits werden die Gründe, welche dem Leser eine abschließende Bewertung über das Glücken oder Missglücken dieser Entsprechung verwehren, unter Einbezug sprachphilosophischer Kontexte analysiert (KAPITEL II 3). Zuerst wird jedoch abschließend geklärt, wie weit das Konzept der Entsprechung ein *close reading* zu tragen vermag.

1.3.2 Vollkommene Entsprechung

Selbstzweifel räumt Roithamer nur insofern ein, als er zu erkennen gibt, dass absolute Vollkommenheit immer nur eine Annäherung sein kann (vgl. Ko 196). Daraus folgt, dass der Kegel der Schwester nicht gänzlich, sondern nur »beinahe hundertprozentig entspricht« (Ko 197). Immerhin behauptet Roithamer, die Schwester sei ihm wiederum »hundertprozentig vertraut« (Ko 252) – der vollkommenen Entsprechung steht nicht eine lückenhafte Kenntnis der Schwester, sondern das Problem der immer »nur annähernden« Vollkommenheit jeglichen Bauens im Weg. Es ist denn auch nicht der Zweifel an seinem Bild der Schwester oder an dessen architektonischer Entsprechung im Kegel, die Roithamer zur »*eigentliche[n] Korrektur*« (Ko 286), d.h. in den Suizid treibt. Vielmehr ist es das Geschriebene (und nicht das Gebaute), über dessen Falschheit Roithamer erschrickt und dessen Korrektur-

tur in die finale Selbstkorrektur mündet: »Tatsächlich bin ich erschrocken über alles, das ich jetzt geschrieben habe, daß alles ganz anders gewesen ist, denke ich« (Ko 285). »Die Tatsache des Begräbnisses meiner Schwester einerseits, die Tatsache, daß alles falsch ist, andererseits« (Ko 312) bewegen Roithamer dazu, nicht nur Manuskript, sondern auch Kegel als »Verrücktheit« (Ko 313) zu betrachten, doch dies hat keine Auswirkung auf den Kegel selbst. Roithamer erwägt zwar, das Gebäude zu vernichten, er tut es jedoch nicht, weil er den Kegelbau trotz bzw. gerade durch den Tod seiner Schwester für »vollendet« hält:

Zuerst die Idee, den Kegel (nach dem Tod meiner Schwester) zu vernichten, ich werde ihn aber der Natur überlassen, *gänzlich*. Aber das Bauwerk als Kunstwerk ist erst vollendet, indem der Tod eingetreten ist dessen, für den es gebaut und vollendet worden ist, so Roithamer. (Ko 303)

In der Natur wird der Kegel, so kann man aus Roithamers Schilderung der stabilen Bauweise folgern, sich selbst überlassen die Zeit überdauern. Noch ganz zum Schluss, wenn Roithamer komplett desillusioniert ist und angibt, nichts als das eigene Alleinsein erreicht zu haben, scheint im Nebensatz ein Rest Trotz auf, immerhin das »Außerordentliche verwirklicht« zu haben:

Die Wissenschaft einerseits, mein Vorhaben, der Kegel, andererseits, höchstes Glück / höchstes Unglück, wir haben nichts erreicht, als was alle andern auch erreicht haben, indem wir das Außerordentliche verwirklicht und vollendet haben, als Alleinsein, so Roithamer. (Ko 318)

Roithamer wird sich bewusst, dass der Kegel ihn nicht rettet, weil er ihn nicht dazu konstruiert hat, ihn vor der Einsamkeit zu retten. Die perfekt berechnete »Statik«, die Stabilisierung seiner selbst und seiner Schwester, führt, so deutet er im Nachhinein, zur Erstarrung, zur Einsamkeit und in den Tod. Schutz vor der Einsamkeit war freilich nie der Zweck des Kegels, in dem er sich und damit auch seine Einsamkeit vielmehr konsequent selbst verwirklicht hat. Roithamers Logik der vollkommenen Entsprechung findet damit auch in dieser letzten, vernichtenden Erkenntnis ihre Bestätigung. Selbst über den durch die Einsamkeit verursachten Suizid hinaus scheint er die Analogie zwischen seinem Wesen und dem Kegelbau mithilfe einer bewussten Suizidinszenierung aufrechterhalten zu wollen: Dem erhängten, unbelebten Körper auf der Lichtung zwischen Altensam und Stocket entspricht der nun verlassene, »unbelebte« Kegel auf der Lichtung im Kobernaußerswald.

Fraglich erscheint, warum zwar die Aufzeichnung über das Bauprojekt konsequent relativiert wird, nur bedingt aber der Bau und die ihm zugrunde liegenden Behauptung der Entsprechung. Auch hier schöpft Roithamer seine Überzeugung aus der »überlegenen« Methode des Wissenschaftlers, der Subjektives dem Objektiven annähert. Im Falle der Beobachtung seiner Schwester fallen Selbstbeobachtung und Fremdbeobachtung seines Erachtens derart zusammen, dass die objektiven und subjektiven »Lösungen ihrer Probleme« ebenfalls zusammenfallen müssen. An dieser Logik rührt Roithamer auch nach dem Tod der Schwester nicht, vielmehr unterstreicht er sie, indem er auch für sich selbst den Tod wählt. Anders verhält es sich offenbar in der Beobachtung der übergreifenden Zusammenhänge, der Analyse des Kegelprojekts unter Berücksichtigung des Familienhintergrundes. Hier sieht sich Roithamer auf seine Subjektivität zurückgeworfen; das wissenschaftliche Instrumentarium, insbesondere aber auch die schriftliche Studie, ein anderes Medium als die Architektur, hat in seinen Augen versagt. Indem Roithamer seine Schriften durch die Korrektur »vernichtet« (tatsächlich bleiben die früheren Versionen bestehen) und den Kegel stehen lässt, unterstreicht er seinen Glauben an die architektonische Entsprechung und damit seinen Glauben an die Architektur als Medium dieser Entsprechung.

Margarete Kohlenbach hingegen sieht in den inkongruenten Wesen von Bruder und Schwester den zentralen »Denkfehler[]«¹⁰⁷ von Roithamers Kegelprojekt. Verfehlt sei das Bauprojekt nicht deshalb, weil es der Schwester nicht entspreche – daran hat Kohlenbach zwar Zweifel, doch diese seien nicht ausschlaggebend.¹⁰⁸ Vielmehr gehe Roithamer bereits in der Grundannahme fehl, mit einem gegen den Willen der Schwester gebauten Wohngebäude die erfolgreiche Loslösung von Altensam und zugleich ihr höchstes Glück zu erzielen. Zu echtem Glück führe nur die Eigeninitiative, nur die von Roithamer für sich selbst beanspruchte Selbstverwirklichung, denn: »Selbst-

¹⁰⁷ Kohlenbach, Das Ende der Vollkommenheit, S. 118.

¹⁰⁸ Vgl. ebd. Unwichtig ist ihr die Frage nach der glückenden Entsprechung jedoch nicht. So leitet sie aus der Behauptung, der Kegel entspreche dem »Bedürfnis« der Schwester, ab, dass er ihr eben nur wie ein »warmer Mantel [...] in kalten Wintertagen«, jedoch nicht ihrem Wesen angemessen sei, ebd., S. 114. Diese Argumentation ist nur unter Missachtung der Textstellen aufrechtzuhalten, in denen Roithamer explizit auch vom Wesen der Schwester spricht, vgl. z.B. Ko 292. Kohlenbachs Interpretation von »Entsprechung« als reine Bedürfnisbefriedigung greift deshalb zu kurz.

verwirklichung» ist Roithamer ein anderer Name für Glück.«¹⁰⁹ Warum also sollte für Roithamer gelten, was auf die Schwester nicht zutreffen muss, warum sollten sie zwar ›dasselbe‹ Wesen haben, nicht aber dasselbe Glück verdienen?

Man kann Kohlenbach entgegenhalten, dass es sich bei der Diskrepanz, die sich zwischen der Planung des eigenen und des schwesterlichen Glückes auftut, zwar um eine Ungerechtigkeit handelt, nicht aber um einen Denkfehler Roithamers. Vielmehr scheint Roithamer von vornherein und trotz behaupteter Wesensverwandtschaft mit der Schwester davon auszugehen, dass es für beide nicht dieselbe Form des Glückes zu erringen gilt. Dies äußert sich wohl am deutlichsten im einzigen Raum des Kegels, dem Roithamer einen bestimmten Zweck zuweist: dem Meditationsraum in der geometrischen Mitte des Gebäudes. Für die Selbstverwirklichung der Schwester, die Roithamer offenbar in der *vita contemplativa* der Meditation vorsieht, stellt er das ideale Gebäude mit zentralem Meditationsraum her. Seine eigne Selbstverwirklichung aber besteht gerade in der Erstellung des Gebäudes und damit im Ideal der *vita activa*.¹¹⁰ Er selbst verfügt offenbar nirgends über einen Raum zur Meditation und spricht von seinem Nachdenken nie im Sinne der Kontemplation, sondern der strengen Zielgerichtetheit. Dass Roithamer seine Schwester zu ihrem Glück zwingen will, spricht gerade für seine bewusste Überlegung, dass sie ihr Glück nicht von alleine finden könne und die ›Bedürfnisse‹ der Schwester den seinen nur insofern entsprechen, als sie sich gegenseitig ergänzen.

Obschon Kohlenbachs Denkfehler-These also zu weit geht, ist die Beobachtung für die Frage nach Roithamers Vorstellung von Raum und Mensch doch aufschlussreich. Sie weist darauf hin, dass Roithamer architektonische Entsprechung als erzwingbare Beziehung zwischen Mensch und Raum auffasst. Der Architekt ist nicht nur dienstleistender Wissenschaftler, der optimale

¹⁰⁹ Kohlenbach, Das Ende der Vollkommenheit, S. 114. Auch dieser Schluss Kohlenbachs muss nicht *tel quel* akzeptiert werden, beruft sie sich doch auf den »allgemeinen Gebrauch des Wortes ›Selbstverwirklichung‹ und nicht auf den Romantext. Auch im allgemeinen Gebrauch ist Glück kein Synonym für Selbstverwirklichung. Trotzdem kann man, wie ich dies tue, dafür argumentieren, dass die autoritäre Fürsorge Roithamers die Selbstverwirklichung der Schwester verfolge.

¹¹⁰ Zu den historischen Anfängen der Begriffe *vita activa* und *vita contemplativa* und ihrer theologischen Bedeutungsdimension vgl. Ruh, Kurt: Geschichte der abendländischen Mystik. Bd. 1: Die Grundlegung durch die Kirchenväter und die Mönchstheologie des 12. Jahrhunderts. München 1990. S. 157–163. Zu einer modernen Auslegung der Begriffe vgl. Arendt, Hannah: Vita activa oder Vom tätigen Leben. Stuttgart 1960.

Entsprechungen berechnet – wenngleich viele Aussagen Roithamers *prima vista* in diese Richtung deuten. Er ist auch ein selbstbewusster Konstrukteur von Raum *und* Mensch. Er passt sein Gebäude nicht nur dem subjektiven Raumempfinden des Menschen an, sondern schließt aus seinem Wissen um dieses auf die Raumwirkung zurück. Anders als durch eine gezielte Manipulation wäre das höchste Glück der Schwester, die laut Roithamer in Altensam unglücklich ist, nicht zu erreichen. Roithamer entwickelt und rechtfertigt mithilfe seines Entsprechungsgedankens einen immensen pädagogischen Autoritätsanspruch. Er versucht, wie man hier nun tatsächlich sagen darf, zum Architekt des eigenen und des schwesterlichen Lebens zu werden. In seiner Selbstinszenierung als ›Lebensarchitekt‹ gemahnt Roithamer an die Vorstellung gottgleicher bzw. göttlicher Architektenfiguren, die sich durch die gesamte Architekturgeschichte zieht.¹¹¹ Als Konstrukteur des neuen Lebens seiner Schwester verleiht sich Roithamer eine schier übermenschliche Autorität, die es im Kontext zeitgenössischer Architekturtheorien zu untersuchen gilt.

»Korrektur ist die Darstellung eines gescheiterten Versuchs, den Menschen in seinen Ideen zu behausen. Roithamers Kegel ist ja nichts anderes, als eine wohnbar gemachte Idee.«¹¹² An Manfred Jurgensens Zitat, das einer der ersten intensiven Auseinandersetzungen mit *Korrektur* entstammt und wohl deshalb zum vielfach affirmierten *locus classicus* der Forschung geworden ist, lässt sich sehr genau zeigen, inwiefern die vorliegende Untersuchung dem bisherigen Interpretationstenor widerspricht. Der Kegelbau entspringt nicht einer abstrakten »Idee« Roithamers, die keinen Bezug zur Wirklichkeit aufweist. Im Gegenteil: Sein Konstrukt soll das Problem, mit der seine Schwester und er selbst zu kämpfen haben, auf radikalste praktische Weise lösen – was es denn auch tut. In diesem Sinne handelt es sich auch nicht um einen »gescheiterten Versuch[]«, sondern tatsächlich um ein ›vollendetes‹ Projekt. Zum Scheitern verdammt ist, wie wir später sehen werden, Roithamers architektonischer und schriftlicher Kommunikationsakt und nicht der Versuch, die Kegelidee ›bewohnbar‹ zu machen. Ob die Schwester den Kegel überhaupt bezieht und inwiefern er zum Wohnen taugt, lässt sich

¹¹¹ Die Rolle des gottgleichen Architekten hat in der Architektur eine lange Vorgeschichte, die sich wohl ursprünglich aus dem umgekehrten Bild Gottes als Architekt speist. Zur Übersicht über das Themenfeld, vgl. Freigang, Gott als Architekt.

¹¹² Jurgensen, Manfred: Thomas Bernhard. Der Kegel im Wald oder die Geometrie der Verneinung. Bern 1981. S. 26.

aus Roithamers Schrift nicht rekonstruieren. Wohnen ist denn auch genau jenes Wort, das in Roithamers Wortschatz fehlt. Weder die Wohnkonzepte des 19. Jahrhunderts mit ihrer behütenden Behaglichkeit noch die modernen Wohndiskurse, welche den Komfort einer reibungslosen Funktionalität betonen, sind für sein Bauen anleitend. Anstelle eines wohnlichen Einrichtens in den gegebenen Umständen soll die Architektur Roithamers diese Umstände grundlegend verändern und auf finale – letztlich tödliche – Weise überschreiben. Es ist der Begriff der Entsprechung, welcher diese Veränderung anleitet. In ihm ist das Problem der Umsetzung von »Idee« und Ideal in materielle Wirklichkeit, nicht, wie Jurgensen meint, ausgeblendet, sondern als zentrale Herausforderung mitgedacht.

rungsprozeß der fünfziger bis achtziger Jahre, der Zerstörung traditioneller Wohnkultur, dem Parallelphänomen zu ›Kraftwerk‹ und ›Beton‹.«¹¹⁸ Roithamers Kegel sei »der letzte Ausläufer der ›linken‹ Studien Maxens und des jungen Saurau und realisiert, was Max und Saurau am Beispiel von Rosa Luxemburg und anderen studieren: die revolutionäre Kompromißlosigkeit gegenüber dem ›Opportunismus‹.« Den Nachweis einer solchen dezidiert politischen Haltung Roithamers, welche über die Zerstörung der eignen konservativ-bürgerlichen Familie hinausgeht, bleibt Pfabigan schuldig.¹¹⁹ Eine Textlektüre, die das Verhältnis der Figuren zu Gebäuden aus verschiedenen Blickwinkeln – Abbildungsverhältnisse, Symbolsprache oder Material-Ethik – betrachtet, entkräftet nun beide Positionen. Roithamer ist kein prototypischer Vertreter der modernen Architektur und auch kein politisch motivierter Kämpfer gegen »Modernisierungsprozesse«. In seiner Ambivalenz drückt Roithamer keine ›klassisch-moderne‹ Position aus, sondern wird mithilfe einer kontextualisierenden Lektüre einerseits als Erbe einer langen architekturtheoretischen Tradition physiognomischer Entsprechung von Mensch und gebautem Raum, andererseits als Schwellenfigur zwischen Moderne und ungewisser Nach-Moderne erkennbar, die zwei Jahre nach dem Erscheinen des Romans von Charles Jencks terminologisch als Postmoderne konzeptualisiert wird.¹²⁰

Eine Analyse von *Korrektur*, die nach architekturgeschichtlichen Diskursen fragt, erweitert die bisherige Untersuchung von architektonischer »Entsprechung« um einen zentralen historischen Aspekt: jenen der Architekturphysiognomik. Dass sich Roithamer für seinen Entsprechungsbegriff einer eigenwilligen Form der architekturphysiognomischen Beobachtung und Konstruktion bedient, machen intra- und intertextueller Hinweise sichtbar. Dabei ist Physiognomik nicht in einem engen Sinne der Gesichtslesekunde zu verstehen. Daniela Bohde, die sich mit den hier relevanten kunst- und architekturgeschichtlichen physiognomischen Theorien grundsätzlich auseinandergesetzt hat, versteht die physiognomische Denkfigur in einem erweiterten Sinn. Nach Bohde umfasst sie alle Ansätze,

¹¹⁸ Pfabigan, Thomas Bernhard, S. 182.

¹¹⁹ Pfabigan baut hier auf die Argumentation Jurgensens auf, der jedoch weniger im Kegel als in der Korrektur der Korrektur die dezidiert politische Aussage einer »ständig[en] Revolution« verortet, vgl. Jurgensen, Der Kegel im Wald, oder die Geometrie der Verneinung, S. 28.

¹²⁰ Zum Begriff der Postmoderne, der hier kritisch-analytisch verwendet werden soll, vgl. Kap. I 1.

die von einer unhinterfragbaren Entsprechung zwischen äußeren Formen und innerem Charakter ausgehen und es deshalb für möglich halten, aus der sichtbaren Gestalt unmittelbar auf das Wesen von Kunstwerk, Künstler, Epoche oder Region zu schließen, unabhängig davon, ob der Begriff ›Physiognomik‹ vom Autor selbst gewählt wurde.¹²¹

Bohde selbst macht darauf aufmerksam, dass der Physiognomik-Begriff mit dieser weiten Definition in Gefahr gerät, allzu vieldeutig zu werden, sodass auch disziplinär fest definierte und etablierte Wissensgebiete wie Ikonologie oder Ikonographie unter ihn zu fallen drohen.¹²² Eingrenzen lasse sich der Untersuchungsgegenstand Physiognomik deshalb nicht aufgrund einer analytischen Definition allein, sondern nur mithilfe einer »genaue[n] historische[n] Verortung der einzelnen Texte, [...] einer Analyse der rezipierten Quellen und der Argumentationsmuster«.¹²³ Genau so – strukturell, kontextuell und quellenspezifisch – ist auch der physiognomische Diskurs in *Korrektur* einzugrenzen und zu analysieren.

In KAPITEL II 2.1 wird Roithamers Sprechen und Tun auf seine physiognomische Bedeutung untersucht, wodurch Roithamer als eigentlicher Physiognom beschreibbar wird. Er bewegt sich nicht nur in einer Tradition, die von Johann Caspar Lavater bis in die Entstehungszeit von *Korrektur* reicht. Er bedient sich auch einzelner Theorien von zuweilen widersprüchlichen physiognomischen Denkrichtungen.

Um Physiognomik als wissens- und kulturgeschichtlichen Diskurs herauszuarbeiten, wird in KAPITEL II 2.2 auf das Wissen des Autors als Scharnier zwischen Werk und außerliterarischer Welt referiert. Ein längerer werkzentrierter Exkurs erweist, dass Thomas Bernhard schon früh mit architekturphysiognomischen Theorien in Kontakt gekommen ist und mit diesen Wissenssubstraten bis zu seinem Tod auf Tuchfühlung blieb – eine ›Tuchfühlung‹, die zuweilen beträchtliche Reibungsenergie erzeugte. Während in Bernhards ersten Romanen und Erzählungen Figuren an ihren Bemühungen, unter den Oberflächen von Physiognomien Essenzielles zu erkennen, tragisch scheitern, geschieht die Auseinandersetzung mit Physiognomik im Spätwerk nurmehr als Parodie.

¹²¹ Bohde, Daniela: Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft: Kritik einer Denkfigur der 1920er bis 1940er Jahre. Berlin 2012. S. 20.

¹²² Vgl. ebd., S. 21. Obschon Ikonologie und Ikonographie nicht zur Physiognomik zu zählen seien, weist Bohde auf die historische Nähe der beiden Felder hin, vgl. ebd., S. 193–202.

¹²³ Ebd., S. 21.

Korrektur, so zeigt das KAPITEL II 2.3, weicht als ›dritter physiognomischer Weg‹ im Schreiben Bernhards von der ihr vorhergehenden und folgenden Werkphase ab. Ein ›dritter Weg‹ ist aber auch Roithamers architektonisches Programm angesichts der darin verhandelten und rekombinierten historischen Theoriesubstrate. Um dies nachvollziehbar zu machen, wird zuerst Roithamers architekturgeschichtliches und -theoretisches Wissen vor dem Hintergrund von Adolf Max Vogts *Revolutions-Architektur* geklärt und dessen Relevanz mit Blick auf die beiden ›physiognomischen Vordenker‹ Ernst Bloch und Hans Sedlmayr aufgezeigt. Das *close reading* des ersten Kapitels bestätigt und konkretisiert sich damit in der intertextuellen Lesart des Kegels als physiognomische Architektur.

2.1 Kunst- und Architekturphysiognomik

2.1.1 Roithamer als Physiognom

Vor allem hatte ich sofort die Vergleichsmöglichkeit, indem ich den Höller anschaute und sein Haus anschaute und den Höller studierte und sein Haus studierte und das Charakteristische des Höller war auch das Charakteristische des Höllerhauses, wie das Innere des Höller das Innere des Höllerhauses, dadurch dass ich das Höllerhaus studierte, hatte ich plötzlich Einblick in den Höller, umgekehrt, indem ich den Höller studierte, Einblick in das Höllerhaus, das eine war gleichzeitig die Erklärung auch des anderen. (Ko 250)

Roithamers Bauvorhaben ging das Studium des Freundes und von dessen Haus voraus, die in einem direkten und offenbar »plötzlich« evident werdenden Abbildungsverhältnis zueinander stehen. Roithamers Studium des Höllerhauses will offensichtlich nicht das bewusste bautechnische Vorgehen Höllers nachvollziehen. Er konstatiert einen physiognomischen Zusammenhang, der vom Bauherren nicht geplant wurde, zumal dieser Zusammenhang auch auf negative Seiten seines Charakters hinweist: »Ich hätte sagen können, die Charakterstärke (oder -schwäche) des Höllers komme in (und an) seinem Haus sehr deutlich zum Ausdruck.« (Ko 250) Der »plötzliche Einblick« in die architekturphysiognomische Entsprechung, die Höller unbekannt bleibt, erhebt Roithamer zur Grundlage seines eigenen Vorgehens beim Kegelbau. Im Gegensatz zum Bau des Höllerhauses zielt sie auf eine bewusst hergestellte Entsprechung. Die Begrifflichkeiten, die das »Innere« und »Charakteristische« von Haus und Mensch verbinden, bleiben sich dabei gleich:

Das Innere des Kegels wie das Wesensinnere meiner Schwester, das Äußere des Kegels wie ihr äußeres Wesen und zusammen ihr ganzes Wesen als *Charakter des Kegels*, aber Inneres und Äußeres des Kegels sind genausowenig voneinander trennbar, wie Inneres und Äußeres meiner Schwester, aber die *unausgesetzte Beobachtung der Schwester* und *unausgesetzte Beobachtung der Konstruktion des Kegels* haben zu dem Ergebnis geführt, das jetzt in der Mitte des Kobernaußeraldes steht. (Ko 190)

Drei Prämissen der Physiognomik sind an den Aussagen Roithamers nachvollziehbar: erstens die Einheit von innerem und äußerem Wesen des Menschen, zweitens die Möglichkeit, diese Einheit durch genaue Beobachtung zu verstehen und drittens schließlich aufgrund dieser Beobachtung die Einheit von menschlichem Innen und Außen auch auf ein unbelebtes Objekt, insbesondere auf eine Architektur, zu übertragen. Diese Operation trägt gemäß Roithamer dem »ganze[n] Wesen« der Schwester Rechnung: »[D]er Kegel ist nicht, was sie zu dem jetzigen Zeitpunkt ist, er ist alles mit ihr Zusammenhängende. Ihren Augen und Ohren entsprechend, Gehör, Gefühl, Verstand, Wachsamkeit, Aufmerksamkeit. Entsprechend.« (Ko 292) Damit wiederholt Roithamer am Detail, dass er unveränderliche äußere Merkmale wie »Augen und Ohren« als Objekte derselben Kategorie wie innere Merkmale (»Gefühl« und »Verstand«) untersucht. Offensichtlich gibt ihm nicht das emphatische Gespräch mit Höller oder der Schwester Auskunft über ihr »Charakteristisches«, sondern die distanzierte Registrierung äußerer Vorgänge. Höller wird »angeschaut«, die Schwester wird »beobachtet«. »Angeschaut« wird auch die anfänglich abstrakte Idee des Kegels, und zwar nicht in analytischer oder gar dekonstruierender Weise, wie sie der Behauptung von Roithamers »ungewöhnlich scharfem Verstande« (Ko 25) angemessen wäre, sondern in einer alles gleichzeitig überblickenden Schau: »Tatsächlich immer die Gleichzeitigkeit der Anschauung der Idee, daß ich alles gleichzeitig anschau und in dieser Gleichzeitigkeit der Anschauung in der Weise schule, daß ich alles immer deutlicher sehe, nichts weniger scharf [...].« (Ko 291) Scharfes und »gleichzeitiges« Sehen stehen also nach Roithamers Selbstdarstellung keinesfalls in einem Widerspruch zueinander.

Die Rede von einer lange geschulten, »gleichzeitigen« und scharfen Anschauung gehört zur klassischen (Selbst-)Charakterisierung des Physiognomen nach dem Vorbild Johann Caspar Lavaters, dem Physiognomen schlechthin.¹²⁴ Lavater betont zuweilen die Wichtigkeit des Details und des analyti-

¹²⁴ Zur Verortung von Roithamers physiognomischem Denken gegenüber wichtigen physiognomischen Theorien vgl. Kap. II 2.1.2. Dass sich Roithamers Selbstdarstellung als

schen Sehens, legt aber grundsätzlich großen Wert auf die Ganzheitlichkeit der Betrachtung:

Der Physiognomist urtheilt nicht blos aus einzelnen, oft auch nicht einmal aus mehreren Handlungen – Er beurtheilt auch als Physiognomist – nicht die Handlungen, er beobachtet die Anlagen, den Character, die Grundkraefte, die Hauptstaerke, denen sehr oft einzelne Zufaelligkeiten durchaus zu widersprechen scheinen.¹²⁵

Lavater betont sowohl die »gute Bildung«¹²⁶ bzw. das lange Studium, das die Fähigkeiten des Physiognomen erweitern soll, als auch die plötzliche, genialische Anwandlung, die den so vorbereiteten zur sofortigen Erkenntnis der physiognomischen Entsprechung führt: »Ich sehe den Menschen, seh ihn in seinen Bewegungen und Gebaerden! Hoer ihn reden – welche Bestimmtheit fuer mich bekommen ploetzlich alle die Praedikate«. ¹²⁷ Roithamers »plötzliches« Erkennen der Entsprechung zwischen Höller und seinem Haus folgt dem Muster dieser genialischen physiognomischen Eingebung, die fähig ist »alles mit ihr Zusammenhängende« zu erfassen.

Der aus der genauen und zugleich überblickenden Anschauung bzw. Beobachtung abgeleitete »Charakter« steht im Zentrum von Roithamers Interesse an seiner Schwester: »Und die Ursache ist nicht dieser Mensch, für den ich baue, die Ursache ist der Charakter« (Ko 190). Mit der Unterscheidung von Charakter und Mensch als unterschiedlichen Bauursachen macht Roithamer klar, dass er nicht für die bewussten Bedürfnisse eines Menschen baut – im Gegensatz etwa zu Wittgenstein, der den Bau für seine Schwester auf deren alltäglichen Bedürfnisse abgestimmt hat.¹²⁸ Er legt den Fokus gänzlich auf die nichtverstellbare menschliche »Essenz« hinter der willkürlich wandelbaren Oberfläche. Der »Charakter« entzieht sich der direkten Manipulation ihres Trägers. Wie der landläufige Wortgebrauch zeigt, kann er zwar langfristig

Physiognom an der Darstellung Lavaters orientiert, präjudiziert allerdings noch keine weitergehende Übereinstimmung. So ist Roithamers Behauptung, dass Höllers Haus und sein Erbauer sich *gegenseitig* erklären, mit Lavaters stets unilateral verlaufender Erklärung der Abbildung durch das Abgebildete schwer vereinbar.

¹²⁵ Lavater, Johann Caspar: Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe. Bd. 1. Leipzig/Winterthur 1775. S. 137f. Die Typographie wurde durch E.Z. jeweils normalisiert.

¹²⁶ Ebd., S. 173.

¹²⁷ Ebd., S. 158.

¹²⁸ Vgl. Leitner, Die Architektur von Ludwig Wittgenstein, S. 32.

»gebildet« werden, sein plötzliches Zutage-Treten aber kann zugleich verraten oder gar »überführen«.

»Charakter« ist denn auch eines der zentralen Paradigmen in Johann Caspar Lavaters Physiognomik und spielt eine wichtige Rolle in »allen späteren physiognomischen Theorien sowie [in] der die Physiognomik beerbenden Charakterologie«.¹²⁹ Speziell in der Architekturphysiognomik um 1800, etwa schon im Titel der anonymen *Untersuchungen über den Charakter von Gebäuden*,¹³⁰ ist »Charakter« noch vor »Physiognomie« das anleitende Stichwort. Ursprünglich bezeichnete der Begriff einen Prägestempel oder ein Brandmal und erhielt dadurch die Bedeutung der Buchstabenform bzw. des Schriftbildes.¹³¹ Erst die Kunstliteratur des 17. Jahrhunderts übertrug »Charakter« auf die handwerkliche Manier eines Kunstwerkes, um ihn schließlich auf die persönliche Eigenart des Künstlers anzuwenden.¹³² Die begriffsgeschichtliche Entwicklung hat also gewissermaßen selbst eine physiognomische Bewegung nachvollzogen, vom äußeren Erkennungsmerkmal zum eigentlichen Wesen einer Person oder eines Kunstwerkes.

In diesem Sinne wird Roithamer dem Ausdruck, mit dem er gleichsam Belebtes wie Unbelebtes beschreibt, auch in den verschiedenen Stadien seiner Etymologie gerecht: Charakter meint hier zwar etwas Innerliches, kann aber lediglich durch das Äußere nachvollzogen werden. Das Studium des Charakters der Schwester lässt sich darum nur mithilfe der Beobachtung ihres Äußeren bewerkstelligen: »Fortwährend das Studium ihres Innern, soweit das möglich ist durch ständige, fortwährende Beobachtung und durch ständiges und fortwährendes Studieren ihres Äußern, denn das Innere ist wie das Äußere, es kommt auf die Urteilsfähigkeit des Beobachters an.« (Ko 189) In KAPITEL II. 1.3.1 wurde festgestellt, dass Roithamer die Subjektivität seiner Wahrnehmung reflektiert und diese mit einer wissenschaftlichen Methode zu vereinen sucht, die ihm objektive Aussagen trotz bzw. kraft seiner persönlichen Sicht erlaubt. Die Lavater'sche Physiognomik, die ein genialisches,

¹²⁹ Bohde, Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft, S. 47.

¹³⁰ O.A.: *Untersuchungen über den Charakter der Gebäude; über die Verbindung der Baukunst mit den schönen Künsten, und über die Wirkungen, welche durch diese hervorgerufen werden sollten* (Leipzig 1788). Hg. v. Hanno-Walter Kruft. Nördlingen 1986.

¹³¹ Vgl. Bremer, Thomas: <Charakter/charakteristisch>. In: Karlheinz Barck u.a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 1. Stuttgart/Weimar 2000. S. 772–794; hier: S. 776.

¹³² Vgl. Bohde, Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft, S. 48f.

subjektives Moment mit vermessender Akribie kombiniert, bietet ihm hierzu das methodologisch »angemessene«, wenn auch anachronistische Werkzeug. Angesichts der Eindeutigkeit und Vielzahl der hier nur auszugsweise wiedergegebenen physiognomischen Beschreibungen mag es erstaunen, dass die bisherige Forschung keinerlei Parallelen zwischen Roithamers »wissenschaftlichem« Vorgehen und physiognomischen Lehren gezogen hat.¹³³ Sein »Berechnungswahn« wird als Kritik Bernhards an den »aufgeklärten« mathematischen Wissenschaften seiner Zeit interpretiert, die hier, so etwa Kohlenbach, im Zwischenmenschlichen ihr inhumanes Gesicht zeigen würden.¹³⁴ Stimmt die These, dass Roithamers Methode im Grunde physiognomisch ist, dann ist sie freilich eine genuin vermessende *und* zwischenmenschliche Heuristik. Die vorgebliche naturwissenschaftliche Haltung der Hauptfigur, die sich immerhin auf ihre Tätigkeit als Naturwissenschaftler berufen kann, scheint nur *prima vista* den Methoden der »Scheinwissenschaft« Physiognomik zu widersprechen. Roithamers physiognomisches Gespür und seine kühle Rationalität schließen sich im Lichte der Physiognomik gegenseitig gerade nicht aus, weil die Überwindung der Ratio-Gefühl-Dichotomie in der Geschichte der Physiognomik beständig behauptet und wieder verworfen wurde.¹³⁵ So erweist sich das physiognomische Feld immer schon als Verhandlungsort, in dem Emotion und Vernunft in einem fruchtbaren Spannungsverhältnis zueinander stehen.

2.1.2 Roithamers Position im physiognomischen Diskurs

Eine klare Trennung von Natur- und Scheinwissenschaft im »wissenschaftlichen« Vorgehen Roithamers ist demzufolge nicht zu rechtfertigen. Wird

¹³³ Bernhards Werk wird nur von Wolfgang Tietze mit physiognomischen Denkmustern in Verbindung gebracht. Tietze analysiert jedoch nicht das Argumentationsmuster einzelner Figuren, sondern behauptet ein allgemeines physiognomisches Vorgehen des Schriftstellers, das weder historisch noch strukturell genauer begründet wird. Vgl. Tietze, Wolfgang: Thomas Bernhards Tropus für Gesichts- und Geschichtskorrekturen: die »Lichtung«. In: Rüdiger Campe/Manfred Schneider (Hg.): Geschichten der Physiognomik: Text, Bild, Wissen. Freiburg i.Br. 1996. S. 553–594.

¹³⁴ Vgl. Kohlenbach, Das Ende der Vollkommenheit, S. 106f.

¹³⁵ Vgl. Schmolders, Claudia: Das Vorurteil im Leibe. Eine Einführung in die Physiognomik. Berlin 1995. S. 34. Zur Konstellation von Wissenschaftlichkeit und Emotion schon bei Lavater vgl. Gray, Richard T.: Aufklärung und Anti-Aufklärung: Wissenschaftlichkeit und Zeichenbegriff in Lavaters »Physiognomik«. In: Karl Pestalozzi/Horst Weigelt (Hg.): Das Antlitz Gottes im Antlitz des Menschen: Zugänge zu Johann Kaspar Lavater. Göttingen 1994. S. 166–178.

Physiognomik gänzlich der Esoterik zugerechnet, blendet dies ihre Geschichte als kontroverse, aber mitunter durchaus ernstgenommene Wissenschaft aus. Erst ab den 1950er Jahren büßt das physiognomische Denken so eindeutig wie drastisch an Einfluss und Ansehen ein, was angesichts seiner verheerenden Auswüchse in der nationalsozialistischen Rassenkunde nicht verwundert. Falls die Physiognomik als Theorieangebot trotzdem relevant blieb, so nur untergründig, d.h. unter anderem Namen. Daniela Bohdes vage Vermutung, die postmoderne Architektur scheine eine »späte Erbin« der Architekturphysiognomik zu sein,¹³⁶ kann und muss gerade im Zusammenhang von *Korrektur* – und, wie wir später sehen, auch von Hermann Burgers *Schilten* – sorgfältig überprüft werden. Seit dem Ende der 1990er Jahre¹³⁷ findet wieder eine wissenschaftliche Auseinandersetzung statt, die Physiognomik zwar nicht rehabilitieren will, aber doch ihre historische Komplexität hervorstreicht und das einfache Narrativ »from Lavater to Auschwitz«¹³⁸ in Frage stellt.¹³⁹ Die Geschichte der Physiognomik ist vielschichtiger, als hier darstellbar, und soll im Folgenden nur skizzenhaft klären, welchen physiognomischen Traditionen Roithamers wissenschaftliche Bau-Physiognomik nahesteht.

¹³⁶ Bohde, Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft, S. 4.

¹³⁷ Wie sehr Wissenschaftler noch in den 1980er Jahren einen weiten Bogen um den Begriff der Physiognomik machten, zeigt etwa Peter von Matts assoziativ verfahrenende *Literaturgeschichte des menschlichen Gesichts*, die selbst im Falle von Gesichtsdarstellungen bei Lavater und Goethe kaum von Physiognomik in einem wissenschaftsgeschichtlichen Sinne spricht. Matt, Peter von: ...fertig ist das Angesicht. Zur Literaturgeschichte des menschlichen Gesichts. München/Wien 1983. Man kann jedoch, wie Claudia Schmölders dies tut, von Matt zugutehalten, dass er zu einer generellen Aufwertung des Themas beigetragen hat, vgl. Schmölders, Claudia: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Der exzentrische Blick. Gespräch über Physiognomik. Berlin 1996. S. 7–18; hier: S. 7.

¹³⁸ Gray, Richard T.: About Face. German Physiognomic Thought from Lavater to Auschwitz. Detroit (Mich.) 2004.

¹³⁹ Vgl. Arburg, Hans-Georg von: Rezension: Richard T. Gray, About Face. German Physiognomic Thought from Lavater to Auschwitz (2004). In: Germanistik. Internationales Referatenorgan mit bibliographischen Hinweisen 46/1–2 (2005). S. 143. Ähnlich kritisiert auch Bohde Grays Ansatz, vgl. Bohde, Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft, S. 19. Einer faschistischen Physiognomik stellt z.B. Schwartz die Untersuchung linker physiognomischer Projekte z.B. bei Walter Benjamin entgegen, vgl. Schwartz, Frederic J.: Blind Spots. Critical Theory and the History of Art in Twentieth-Century Germany. New Haven (Conn.) 2005.

Dafür muss man zum Beginn der Physiognomik als aufgeklärt-wissenschaftliches Projekt zurückgehen, der in den 1770er Jahren anzusetzen ist.¹⁴⁰ Johann Caspar Lavaters *Physiognomische Fragmente* (1774–1778) haben in ihrer Zeit eine neue, so noch nie dagewesene Hausse der Physiognomik in Europa ausgelöst.¹⁴¹ Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert galt das physiognomische Interesse gleichermaßen veränderlichen wie unveränderlichen äußeren Erscheinungen, d.h. der angeborenen Körperform ebenso wie der Mimik, Gestik oder Körperhaltung. Ab dem zweiten Band engte Lavater jedoch sein Interesse auf unveränderliche Merkmale ein.¹⁴² Das Gesicht ist Lavater nicht länger der »uneigentliche Ausdruck eines Innern«, sondern bietet gerade im Gegensatz zur menschlichen Sprache einen unwillkürlichen und unverstellten Zugang zur Wahrheit, die er theologisch rechtfertigt. Diesem vorkantianischen, da metaphysischen Erkenntnisbegriff widersprechen nicht nur Goethe und Kant,¹⁴³ sondern am vehementesten der Physiker und Aphoristiker Georg Christoph Lichtenberg.¹⁴⁴ Lichtenberg will die Oberflächenerscheinung aufgrund ihrer Wandel- und Manipulierbarkeit »für sich« anstatt für ein verborgenes Inneres sprechen lassen. Die Differenz zwischen Lavater und Lichtenberg als Auseinandersetzung von »Physiognomik und Pathognomik«¹⁴⁵ weist auf die Richtungen voraus, in die die

¹⁴⁰ Erste Schritte in Richtung einer Verwissenschaftlichung sind hingegen schon in der Antike zu beobachten, vgl. Schmölbers, *Das Vorurteil im Leibe*, S. 21f.

¹⁴¹ Bohde führt Lavaters Erfolg gerade auf die Verschmelzung von Ethik, Wissenschaft und Ästhetik zurück, vgl. Bohde, *Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft*, S. 23. Vgl. auch Rüegsegger, Rebekka: *Aspekte einer Theorie des Zeichens in der Sprachtheorie, Kunsttheorie und Physiognomik des 18. Jahrhunderts*. Würzburg 2013. S. 210f.

¹⁴² Dies führt u.a. zum Bruch mit Goethe, vgl. Schlögl, Uwe: *Goethe, Lavater und die »Physiognomischen Fragmente«*. In: Konrad Scheurmann (Hg.): »... endlich in dieser Hauptstadt der Welt angelangt!« Goethe in Rom. Publikation zur Eröffnung der Casa di Goethe in Rom. Mainz 1997. S. 20–24.

¹⁴³ Zur Physiognomik in Kants Vorlesungen zur Anthropologie vgl. Arburg, Hans-Georg von: *Seelengehäuse. Das Raumproblem im physiognomischen Diskurs vom ausgehenden 18. bis ins frühe 20. Jahrhundert*. In: Paul Michel (Hg.): *Symbolik von Ort und Raum*. Bern 1997. S. 33–69; hier: S. 35.

¹⁴⁴ Vgl. Lichtenberg, Georg Christoph: *Über Physiognomik wider die Physiognomen: zu Beförderung der Menschenliebe und Menschenkenntniß*. Göttingen 1778. S. 87f. Vgl. z.B. Arburg, *Seelengehäuse*, S. 57.

¹⁴⁵ Pathognomik ist im Sinne Lichtenbergs nicht als Gegensatz, sondern als »Verfahrensvariante« der Physiognomik zu verstehen. Arburg, Hans-Georg von: *Kunst-Wissenschaft um 1800. Studien zu Georg Christoph Lichtenbergs Hogarth-Kommentaren*. Göttingen 1998. S. 102. Die Differenz Pathognomik vs. Physiognomik hat sich jedoch als *terminus technicus* eingebürgert, vgl. z.B. Neumann, Gerhard: Vorwort. In: Ders./Ulrich Ott (Hg.):

Physiognomik – als Oberbegriff von Pathognomik und Physiognomik im engeren Sinn – seit dem 19. Jahrhundert einschlägt: Bis 1950 umfasst sie eine ganze Bandbreite einerseits auf ›Unveränderliches‹ ausgerichteter Verfahren wie die Phrenologie und Rassenkunde, andererseits auf veränderliche kulturelle Phänomene ausgerichtete Ansätze. Hans-Georg von Arburg versteht die unterschiedlichen Verfahren als Reaktion auf ein semiotisches Raumproblem, das jegliche Physiognomik in sich trägt: Das Sprechen über ein Außen-Innen-Dispositiv (klassisch als Charakter/Physiognomie formuliert) evoziert verschiedene Tropen des uneigentlichen Sprechens. Unterschieden werden kann demzufolge zwischen metonymischer, metaphorischer und symbolischer Physiognomik.¹⁴⁶ Während von Arburg – unter methodischen Vorbehalten – diese Tropen in eine ›idealtypische‹ historische Abfolge stellt, wird hier versucht, sie als allgemeine, wenn auch ebenfalls idealtypische Klassifikation des physiognomischen Denkens fruchtbar zu machen. Da diese Klassifikation dem metaphorologischen Verständnis von Roithamers Architektur und zur Abgrenzung von Hermann Burgers Architekturdarstellungen dient,¹⁴⁷ soll hier genauer auf das ›uneigentliche Sprechen‹ physiognomischer Darstellungen eingegangen werden.

Als physiognomische Metonymie versteht von Arburg den Vergleich aufgrund von bedeutungskonstituierenden Gemeinsamkeiten: So schließt die Phrenologie von der Schädelform auf den Charakter, weil das Gehirn als Sitz des Charakters eine physiologische Auswirkung auf den Kopf habe. Indirekt und d.h. uneigentlich ist das Verhältnis trotzdem, weil es nicht über die Vermessung des Hirns, sondern des Schädels hergestellt wird.¹⁴⁸ Die physiognomische Metapher dagegen erschafft einen gänzlich neuen Bedeutungszusammenhang durch den Vergleich zweier unterschiedlicher Bedeutungsinhalte: Lichtenberg bezweifelt den direkten Schluss vom Äußeren aufs Innere und versucht deshalb die manipulierte Oberfläche als vom

Rudolf Kassner. Physiognomik als Wissensform. Freiburg i.Br. 1999. S. 7–20; hier: S. 17. Oder: Stadler, Ulrich: Novalis und Lavater. Hardenbergs »höhere Physiognomie« im Heinrich von Ofterdingen. In: Wolfram Groddeck/Ulrich Stadler (Hg.): Physiognomie und Pathognomie. Zur literarischen Darstellung von Individualität. Festschrift für Karl Pestalozzi zum 65. Geburtstag. Berlin/New York 1994. S. 186–201; hier: S. 197.

¹⁴⁶ Vgl. Arburg, Seelengehäuse, S. 36–46.

¹⁴⁷ Vgl. Kap. III 1.2.1.

¹⁴⁸ Vgl. Arburg, Seelengehäuse, S. 53. Inwiefern auch Lavaters Denken diesem physiognomischen Paradigma zuzurechnen ist, lässt von Arburg offen. Immerhin nehmen Lavaters Vermessungstechniken phrenologische Überlegungen vorweg, vgl. ebd., S. 50.

Subjekt geformte Metapher ihres Inneren zu verstehen. So erfahren wir immer nur, was bereits als ›Bild des Innern‹ erfahrbar gemacht wurde. Ein physiognomisches Symbol schließlich hat seinen Bedeutungsschwerpunkt in der äußeren Repräsentation des Inneren. Nicht der Vergleichszusammenhang steht im Vordergrund, sondern die neue Bedeutung des Symbols. Damit wird der Innen-Außen-Gegensatz aufgeweicht: Im Symbol ist immer schon repräsentiert, worauf verwiesen wird. Von Arburg sieht diesen Gedanken etwa in der soziologischen Physiognomik Siegfried Kracauers verwirklicht.¹⁴⁹ Roithamers Physiognomik bedient sich, wie die meisten physiognomischen Dispositive, verschiedener Formen des uneigentlichen Sprechens. Sein Anspruch »das Innere ist wie das Äußere« (Ko 189), der sich direkt auf die Schwester bezieht, und seine Gewissheit, aus der Gesamtheit aller Äußerlichkeiten ein unumstößliches Urteil über einen Charakter zu fällen, lassen einen metonymischen Zusammenhang vermuten. Warum die Oberfläche *wie* das Innere sei, erfahren wir nicht, es bleibt letztlich unklar, wie Roithamers physiognomisches Sprechen zu verstehen ist. Dass sein Sprechen über die Schwester aber nicht metaphorischer und damit im Sinne Lichtenbergs pathognomischer Natur ist, lässt sich aus Roithamers Fokus auf ein konstantes, unwillkürliches Schwesternbild, »ihr ganzes Wesen« (Ko 190), folgern. Ihre Physiognomie bildet kein arbiträres Zeichensystem, das ihrem Willen unterliegt, sondern eine metonymische Semiotik, die in Roithamers »*wie* das Äußere«¹⁵⁰ zum Ausdruck kommt. Freilich mag sich hinter diesem ›Wie‹ sogar ein eigentliches Sprechen verbergen. Auch ein positivistisch-mechanisches Wirkungsgesetz, das das Äußere als Index des Inneren liest, wie es die Rassenphysiognomik suggeriert hat,¹⁵¹ könnte Roithamers physiognomische Bestimmung begründen.

Ein Hauptproblem, das Lavater in seinen *Physiognomischen Fragmenten* beschäftigt und das letztlich dazu beitrug, dass sich Physiognomen für die

¹⁴⁹ Vgl. ebd., S. 64. Freilich weist von Arburg darauf hin, dass das symbolisch-physiognomische Leseverfahren bereits im 18. Jahrhundert wurzelt und dort erstmals von Goethe skizziert wird, ebd., S. 58, Fn 75. Zu Goethes symbolischem Standpunkt vgl. Blankenburg, Martin: <Physiognomik/Physiognomie>. In: Joachim Ritter/Karlfried Gründer/Gottfried Gabriel (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 7. Basel 1989. Sp. 955–963.

¹⁵⁰ Hervorhebung E.Z.

¹⁵¹ Vgl. z.B. den nationalsozialistischen Rassephysiognomen Claus, für den Gestalt, Rasse und Sinn in direktem biologischen Zusammenhang stehen: »Rasse ist Gestalt, und jede rassische Gestalt hat ihren eigenen, in sich selber gründenden Sinn.« Claus, Ludwig Ferdinand: Rasse und Charakter. Das lebendige Anlitz. Frankfurt a.M. 1936. S. 84.

»unveränderlichen« metonymischen Aspekte des Äußerlichen interessierten oder aber veränderliche Aspekte nurmehr als Metaphern verstanden, ist die Verstellung. Gerade dieses Problem aber scheint Roithamer nicht zu haben. Mit der bewussten Manipulation von Äußerlichkeiten Höllers oder der Schwester beschäftigt er sich nicht, sei es, weil sein physiognomischer Blick diese »durchschaut« oder – was angesichts ihrer positiven Zeichnung wahrscheinlicher ist – weil die beiden sich seiner Meinung nach gar nicht verstellen können bzw. wollen. Der entsprechende physiognomische Zirkelschluss Roithamers würde von einem unverstellten Äußerlichen ausgehen und dieses im aufrichtigen Charakter seiner Beobachtungsobjekte bestätigt sehen.

Die Resultate des Charakterstudiums, das angeblich zum Kegelbau führt, bleibt für den Leser letztlich aber uneinsehbar (vgl. KAPITEL II 3.3). Die Studie »Über Altensam« ist gerade keine Grundlage des Kegelbaus, sie entsteht erst nach dessen Vollendung. Roithamer scheint die physiognomischen Beobachtungen seiner Schwester und seines Freundes Höllers nach eigenem Dafürhalten nicht gesondert dokumentieren zu müssen. Sie sollen sich nur durch die für ihn augenfällige Entsprechung der Gebäude, dem Höllerhaus und dem Kegel, als richtig erweisen.

Fußt die physiognomische Beobachtung der Schwester auf einem metonymischen oder gar positivistisch-mechanischen Paradigma, so unterliegt der Kegelbau einem anderen physiognomischen Schema. Für die bauliche Entsprechung des schwesterlichen Charakters kann kein simples »Wie« eingesetzt werden – ansonsten müsste der Baukörper dem Körper der Schwester ähnlich sein. Der Kegel hat auch keine metaphorische Funktion. Nicht erst durch den Vergleich mit der Schwester erhält er seine Bedeutung als deren Entsprechung, diese ist ihm von Anfang an eingeschrieben. Der Kegel ist also vielmehr ein physiognomisches Symbol, das den Charakter der Schwester und Roithamers Beziehung zu ihr repräsentieren soll. Damit erweist sich die oft unreflektierte Beschreibung des Kegels als Symbol auch auf der Ebene einer wissenschaftstheoretisch-kontextualisierenden Lektüre als zutreffend. Sie lässt sich sogar präzisieren: Der Kegel ist ein physiognomisches Symbol, dessen Symbolhaftigkeit sich einer wissenschaftlich abgestützten Kulturtechnik verdankt.

So wie sich Roithamers genialisch-wissenschaftliche Beobachtungstechnik, die er auf Höller und die Schwester anwendet, in einer historischen Tradition verordnen lässt, greift sein symbolisch-physiognomisches Bauen innerhalb der Geschichte der Architekturphysiognomik auf erstaunlich genau

benennbare ›Vorläufer‹ zurück. Architekten haben sich schon früh am physiognomischen Diskurs beteiligt, da in der Architektur eine wiedererkennbare Typisierung (nach Bauaufgaben und Bautypen) von Anfang an gewünscht ist. Beeinflusst durch die Aufwertung der Sinne im Zuge des Sensualismus veränderte sich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Frankreich die Vorstellung von gebauten Raumgefügen.¹⁵² Die Wirkung auf das menschliche Gemüt, aber auch der Charakter des Baumeisters und Bauherren wurden in architekturtheoretischen Überlegungen relevant.¹⁵³ Wie wir gesehen haben, grundiert auch Roithamers Denken eine sensualistische Prämisse: Der subjektiven Konstruiertheit von Raum ›entspricht‹ umgekehrt eine auf die Wahrnehmung zugeschnittene Konstruktion des Architekturraums.¹⁵⁴ In der französischen Architektur des 18. Jahrhunderts hat diese Angemessenheit freilich eine sittliche Komponente. Die »zwischen Bauherr und Baumeister sozial wie moralisch vermittelnde Ausdrucksfähigkeit der Architektur«¹⁵⁵ konzentrierte sich im Begriff des ›caractère‹. So schlug Jacques-François Blondel im ersten Band seines wirkungsmächtigen *Cours d'architecture* (1771–1777) vor, architektonische Details nach charakterologischen Mustern zu gestalten.¹⁵⁶ Die Konjunktur, welche die Physiognomik in den 1770er Jahren zu feiern begann, fiel also in der französischen Architekturtheorie auf einen fruchtbaren Boden. Der Einfluss der Physiognomik auf das Feld der Architektur führt bei Blondel zu einer baupraktischen Anwendungslehre, die dem Architekten elementare Typologien zur Verfügung stellt. Ausgerechnet der von Roithamer als »Boulle« verschlüsselt erwähnte Architekt Étienne-Louis Boullée (Ko 186, vgl. KAPITEL II 2.3) ist einer der bekanntesten Schüler Blondels,¹⁵⁷ dessen Charakterologie er weiterdenkt. Zusammen mit Claude-Nicolas Ledoux begründet Boullée die Idee einer »architecture parlante«, d.h. einer

¹⁵² Zur Wichtigkeit des Sensualismus für verschiedene Lehren des architektonischen ›caractère‹ vgl. Szambien, Werner: *Symétrie. Goût. Caractère. Théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique 1550–1800*. Paris 1986. S. 198.

¹⁵³ Vgl. Arburg, Hans-Georg von: *Alles Fassade. »Oberfläche« in der deutschsprachigen Architektur- und Literaturästhetik 1770–1870*. Paderborn 2008. S. 34. Vgl. dazu auch Kruft, Hanno-Walter: *Geschichte der Architekturtheorie: von der Antike bis zur Gegenwart*. München 1991. S. 162f., 166f., 171, 174f., 178ff.

¹⁵⁴ Vgl. Kap. II 1.3.

¹⁵⁵ Arburg, *Alles Fassade*, S. 34.

¹⁵⁶ Blondel, Jacques-François: *Cours d'architecture*. Tome I (1771). Paris 2002. S. XII.

¹⁵⁷ Vgl. Bohde, *Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft*, S. 62.

Architektur, deren Physiognomie unmittelbar zu ihrem Betrachter »spricht«.¹⁵⁸ Damit gehen Blondels Schüler noch einen Schritt weiter als ihr Lehrer. Sie entwickeln nicht eine genormte Charakterologie von Gebäudeelementen, sondern eine jeweils dem einzelnen Gebäude angepasste Physiognomie, die dessen spezifischen Zweck nicht im Sinne einer Funktion, sondern einer Idee zum Ausdruck bringen soll.¹⁵⁹ So symbolisiert z.B. ein kugelförmiges Gebäude die Gravitationsgesetze; die Kugel eignet sich in der Logik Boullées als Form eines Kenotaphs für Newton.¹⁶⁰ In diese Tradition einer symbolisch verstandenen Architekturphysiognomik stellt sich Roithamer. Wirkungsmächtig für Roithamers Enstprechungskonzept sind aber nicht nur Theorien des physiognomischen Bauens, sondern auch kunst- und architekturphysiognomische Analysemethoden und ihre kulturphilosophischen Hintergründe. An diesen Diskursen hat sich der Autor Thomas Bernhard in seinem gesamten Werk abgearbeitet.

2.2 Exkurs: Physiognomik in Thomas Bernhards Werk

Die folgende werkbiographische Kontextualisierung plausibilisiert Referenztexte zum Verständnis der Architekturphysiognomik in *Korrektur*. Als Exkurs, d.h. als gewinnbringender »Umweg« vom Kurs der bisherigen Stoßrichtung, werden zudem auch weiter gefasste physiognomische Denkfiguren als ein Desiderat in der Bernhard-Forschung kenntlich gemacht und ansatzweise aufgearbeitet.

2.2.1 Die konservative Physiognomik der 1950er Jahre

Seit Beginn seines Schreibens setzt sich Thomas Bernhard ganz spezifisch mit konservativen und insbesondere auf die Architektur bezogenen physio-

¹⁵⁸ Vgl. dazu insbesondere die richtungsweisende Studie von Vidler, Anthony: *The Writing of the Walls. Architectural Theory in the Late Enlightenment*. Princeton (N.J.) 1987. Hier insbesondere S. 103–124. Auch Bohde verweist ausdrücklich auf das physiognomische Substrat in der Architektur der Revolutionsarchitektur, vgl. Bohde, *Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft*, S. 62.

¹⁵⁹ Der eigentliche Inhalt des architektonischen Ausdrucks bei Ledoux und Boullée, den Vogt, Bloch und Sedlmayr in ihren Analysen interessierte, wird Thema in Kap. II 2.3.

¹⁶⁰ Ähnlich wird im 19. Jahrhundert Gottfried Semper die Idee einer Ausdrucksarchitektur verfolgen, auch wenn seine Argumentation auf die Physiognomik einer wandelbaren Hülle – der Bekleidung – aufbaut, vgl. Arburg, *Alles Fassade*, S. 264–344.

gnomischen Phänomenen und Theorien auseinander. Das zeigt ein Blick in Bernhards frühe Arbeiten als Kulturjournalist über Architektur. 1952 beginnt Bernhard für das Salzburger *Demokratische Volksblatt* zu schreiben.¹⁶¹ Das *Volksblatt* ist zwar die Salzburger Tageszeitung der sozialdemokratischen Partei Österreichs, positioniert sich politisch aber kaum weiter links als die meisten Konkurrenzblätter.¹⁶² Wenn Bernhards Journalismus, wie Michael Töteberg konstatiert, von »Großstadtfeindlichkeit und Ressentiments gegen die Moderne« zeugt und andererseits »Heimat und [...] Bauerntum« preist,¹⁶³ so ist dies nicht allein ihm, sondern ebenso der konservativen Ausrichtung des Mediums anzulasten, auf die er kaum Einfluss haben konnte.¹⁶⁴ Dreimal wohnt Bernhard Vorträgen des Kunst- und Architekturhistorikers Ernst Köller bei, über dessen kritisch-konservative Analyse der Moderne – die leider nur aus Bernhards Zusammenfassung rekonstruierbar ist – er wohlwollend berichtet. Führt der erste Vortrag in den *Stil im Wandel der Zeit*¹⁶⁵ ein und bietet der zweite eine Übersicht der Architekturgeschichte *Von der Pyramide bis zur Basilika*,¹⁶⁶ so wendet sich der dritte direkt gegen zeitgenössische Kunst und Architektur: *Operation an der »Moderne«*. Dr. Ernst Köller und seine zehn Einwände.¹⁶⁷ Die meisten avantgardistischen Strömungen des

¹⁶¹ Dort publiziert Bernhard zwei Jahre vorher seine ersten Texte, vgl. Bernhard, Thomas: Mein Weltenstück. In: Ders.: Gesammelte Gedichte. Hg. v. Volker Bohn. Frankfurt a.M. 1991. S. 6.

¹⁶² Vgl. dazu auch Töteberg, Michael: Höhenflüge im Flachgau. Drei Anläufe, dreimal abgestürzt: die Vorgeschichte des Autors Thomas Bernhard. In: Text und Kritik [Thomas Bernhard] 43 [3. Auflage] 1997. S. 3–10; hier: S. 4.

¹⁶³ Ebd.

¹⁶⁴ Dies schlägt sich auch in den eher marginalen Themen nieder, die Bernhard bearbeiten durfte, während die beiden Chefredaktoren sich um wichtige Anlässe kümmerten, vgl. ebd.

¹⁶⁵ Bernhard, Thomas: Der Stil im Wandel der Zeit. Erster Vortrag Dr. Ernst Köllers im Amerika-Haus [Demokratisches Volksblatt 7.2.1953]. In: Ders.: Journalistisches. Reden. Interviews. Werke. Bd. 22.1. Hg. v. Martin Huber/Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt a.M. 2015. S. 118–120. Köller erklärt hier insbesondere das Konzept der Stilimitation, »wobei er auf Hans Sedlmayrs *Kathedrale* hinwies«, ebd., S. 119. Dies ist wahrscheinlich die einzige Erwähnung Sedlmayrs in Bernhards Werk.

¹⁶⁶ Bernhard, Thomas: Von der Pyramide bis zur Basilika. Vortrag Dr. Ernst Köllers über die Kunst der alten Welt [Demokratisches Volksblatt 6.3.1953]. In: Ders.: Journalistisches. Reden. Interviews. Werke. Bd. 22.1. Hg. v. Martin Huber/Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt a.M. 2015. S. 130–132.

¹⁶⁷ Bernhard, Thomas: Operation an der »Moderne«. Dr. Ernst Köller und seine zehn Einwände [Demokratisches Volksblatt 18.6.1953]. In: Ders.: Journalistisches. Reden. Interviews.

19. und 20. Jahrhunderts werden von Köller als »Leiden« an einem Verlust metaphysischer Werte diagnostiziert.¹⁶⁸ Die Kultur der Moderne ist ein kranker »Körper« bzw. ein »verlorener Krüppel«,¹⁶⁹ dessen »Gesundmachung«,¹⁷⁰ so Köllers Prognose, zwecklos sei. Dies jedoch nur, weil ein eigenständiger »Regenerationsprozess«¹⁷¹ vonstattengehe. Die Heilung setzt für Köller jedoch voraus, dass erneut ein künstlerisches Verständnis für das Göttlich-Humanistische aufgebracht werde.

Köllers Argumentation – oder zumindest Bernhards Wiedergabe derselben – deckt sich lückenlos mit den damals populären¹⁷² kunstphysiognomischen Thesen des Kunstwissenschaftlers Hans Sedlmayr,¹⁷³ dessen *Verlust der Mitte* (1948) den antimodernen Diskurs der 1950er Jahre bestimmt.¹⁷⁴ Das Buch weist dieselbe medizinische Dreischrittmetapher auf: Beschreibung der »Symptome«, »Diagnose und Verlauf« und »Prognose und Entscheidung«.¹⁷⁵ Diese »Symptomatologie der Epoche«,¹⁷⁶ so Bohde, entspringt Sedlmayrs Pathologisierung von Kunstwerken, die er in den 1930er Jahren in Rückgriff auf Wilhelm Fraengers psycho-diagnostische Formphysiognomie entwickelt hatte.¹⁷⁷

Werke. Bd. 22.1. Hg. v. Martin Huber/Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt a.M. 2015. S. 172–174.

¹⁶⁸ Ebd., S. 172.

¹⁶⁹ Ebd.

¹⁷⁰ Ebd., S. 174.

¹⁷¹ Ebd.

¹⁷² Die Popularität ist bereits an den Verkaufszahlen des Buches nachvollziehbar, alleine bis 1965 verkauften sich 180 000 Exemplare von *Verlust der Mitte*. Vgl. Hofmann, Werner: Im Banne des Abgrunds. Der »Verlust der Mitte« und der Exorzismus der Moderne: Über den Kunsthistoriker Hans Sedlmayr. In: Gerda Breuer/Martin Damus (Hg.): Die Zähmung der Avantgarde zur Rezeption der Moderne in den 50er Jahren. Frankfurt a.M. 1997. S. 43–54; hier: S. 43.

¹⁷³ Nur eineinhalb Monate später sollte Sedlmayr persönlich anlässlich der Salzburger Hochschulwochen am 2.8.1953 eine Festrede zum Thema »Der Gegenwartsauftrag der christlich-abendländischen Kunst« halten. Vgl. Roth, Margit u.a.: Chronik der Stadt Salzburg 1945–1955. S. 198. Online verfügbar: https://www.stadt-salzburg.at/pdf/stadtchronik_1945_bis_1955.pdf; Stand: 12.2.2016. Gerade zu dieser Zeit war Bernhard an der Hochschule Salzburg nicht immatrikuliert, wo er 1951/52 Gesang, ab 1955 Schauspiel studierte. Vgl. Bloemsaat-Voerknecht, Lisbeth: Thomas Bernhard und die Musik: Themenkomplex mit drei Fallstudien und einem musikthematischen Register. Würzburg 2006. S. 36.

¹⁷⁴ Davon zeugen verschiedene kontroverse Diskussionen in den 1950er Jahre, vgl. Hofmann, Im Banne des Abgrunds, S. 43f.

¹⁷⁵ Dies sind die Titel der drei Hauptkapitel, vgl. Sedlmayr, Hans: *Verlust der Mitte*. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symbol der Zeit. Salzburg 1948.

¹⁷⁶ Bohde, Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft, S. 139.

¹⁷⁷ Vgl. ebd., S. 120.

Fraenger, Sedlmayer und Köller stehen in einer kunstgeschichtlichen Tradition, welche Kunst als den unmittelbaren Ausdruck einer psychischen Krankheit versteht. Zwischen 1920 und 1950 wird von verschiedenster Seite auf die vermeintliche »Nähe von Wahnsinn und Kreativität«¹⁷⁸ als Erklärungsmodell zurückgegriffen. Anders aber als Hans Prinzhorn oder Jean Dubuffet, die das Werk von Geisteskranken als besonders authentisch verstanden, ist Geisteskrankheit für Fraenger und Sedlmayer ein Stigma, das auf Genie oder aber auf den Einfluss einer »kranken« Zeit bzw. Ideologie hindeuten kann. Als schizophren bzw. »schyzothym[]«¹⁷⁹ bezeichnet Sedlmayer etwa Borromini und dessen Kunst einzig aufgrund der architektonischen Formgebung und der Physiognomie eines Portraits.¹⁸⁰ Das Urteil über den Barockarchitekten bzw. das ihn krankmachende Weltbild ist ebenso erstaunlich wie gewagt: »Das »cartesianische« Weltbild ist eine typisch schyzothyme Weltauffassung.«¹⁸¹

In diesem Lichte muss nicht nur Sedlmayers und Köllers pathologisierende Modernekritik betrachtet werden, sondern auch der Status von Roithamers »Verrücktheit« (Ko 313) in Bernhards *Korrektur*. Dort verweisen verschiedene architekturgeschichtliche Anspielungen auf den vorliegenden Subtext der 1950er Jahre (vgl. KAPITEL II 2.3). Dass der Physiognom Roithamer sich selbst und sein »Baukunstwerk« als verrückt bezeichnet, ist gerade angesichts von Sedlmayers Borromini-Beschreibung aufschlussreich, darf aber nicht zu voreiligen Schlüssen führen. Die Verquickung von Physiognomie, (Bau-) Kunst und Psychopathologie in *Korrektur* ist zwar der skizzierten Diskurslinie zuzurechnen; dies bedeutet aber noch kein generelles Einverständnis des fiktiven Baumeisters oder gar des realen Autors mit der konservativ-kunstphysiognomischen Position Sedlmayers.

Dasselbe lässt sich vom jungen Journalisten Bernhard nicht mit gleicher Bestimmtheit sagen. Zumindest Köllers symptomatologische »zehn Einwände« gegen die Moderne finden mehrheitlich Bernhards Zustimmung. Bernhard

¹⁷⁸ Ebd., S. 105.

¹⁷⁹ Sedlmayer, Hans: Die Architektur Borrominis. München 1939. S. 123. Die Erstausgabe stammt bereits aus dem Jahr 1931, wurde jedoch 1939 von Sedlmayer nochmals überarbeitet und verlängert.

¹⁸⁰ Vgl. Schwartz, Blind Spots, S. 159. Schwartz interessiert sich vor allem für die logische Inkonsistenz des Arguments, vgl. ebd., S. 160. Bohde hingegen versucht, diese Inkonsistenz innerhalb von Sedlmayers Entwicklung zu verstehen, vgl. Bohde, Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft, S. 112f.

¹⁸¹ Sedlmayer, Die Architektur Borrominis, S. 135.

zitiert Köller selbst dort noch affirmierend, wo dieser der modernen Kunst und Architektur einen »antinationale[n] Charakter«¹⁸² vorwirft und den kunstphysiognomischen Diskurs punktuell wieder mit einer nationalsozialistischen Physiognomik zusammenbringt. Einzig Köllers Vorwurf, die Moderne leide unter »Todessüchtigkeit«¹⁸³ – angeblich ein Charakteristikum von Depressiven, d.h. ein psychopathologisches Merkmal –, lässt Bernhard nicht gelten:

Zur ›Lebensfeindlichkeit‹ und zur ›Todessüchtigkeit‹ könnte man vieles sagen. Vor allem, daß sie beide durchaus nicht schaden. Durch sie kommen wir zum Leben. Daß es sich hier um eine ›Beleidigung des Menschlichen sowie des Göttlichen‹ handeln sollte, wäre zu diskutieren. Wir wissen nicht, woher die Dinge kommen, aber von Gott kommt auch der Tod.¹⁸⁴

Gott ist hier noch an seinem angestammten Platz, das Interesse für den Tod wird mit einer eschatologisch anmutenden Redewendung (»Durch sie kommen wir zum Leben«) begründet. Mit dem Tod meint Bernhard hier nicht die nihilistische Leere, die in seinen Romanen verhandelt wird, sondern ein katholisch-barockes *memento mori*, dessen gegenreformatorische Kraft er in eine antimoderne Stoßrichtung übersetzt. Der ehemalige Nationalsozialist Sedlmayr¹⁸⁵ hegt am Ende von *Verlust der Mitte* die Hoffnung, dass der »leergelassene Thron für den vollkommenen Menschen«¹⁸⁶ wenigstens im Bewusstsein der Künstler bleibe und irgendwann besetzt werden könne. Sedlmayr meint damit keine menschliche Vergöttlichung im Sinne von Nietzsches Übermensch; er verwendet »vollkommen« im Sinne des »ganzen«, d.h. metaphysisch »heilen« Menschen. Der vorkonziliäre Katholizismus hat für Sedlmayr den Nationalsozialismus als Leitideologie abgelöst, die Kunst,

¹⁸² Bernhard, Operation an der »Moderne«, S. 172.

¹⁸³ Ebd.

¹⁸⁴ Ebd., S. 173.

¹⁸⁵ Sedlmayrs früher Beitritt in die NSDAP 1930 evoziert das Bild eines überzeugten und gleichzeitig pragmatischen Nationalsozialisten, der zur Zeit des Austrofaschismus, d.h. des österreichischen NSDAP-Verbots, wieder austritt und erst nach dem Anschluss – freilich unter privilegierten Verhältnissen – wieder Parteimitglied wird, vgl. Seitter, Walter: Hans Sedlmayrs Kritik der Moderne. Ein Fall zwischen Wissenschaft und Politik. In: Leander Kaiser/Michael Ley (Hg.): Von der Romantik zur ästhetischen Religion. München 2004. S. 187–207; hier: S. 193. Zu Sedlmayrs Antisemitismus vgl. auch Bohde, Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft, S. 12.

¹⁸⁶ Sedlmayr, Verlust der Mitte, S. 251.

wie es Werner Hofmann ausdrückt, wird »dem religiösen Wertgefüge« unterstellt.¹⁸⁷

Auch Bernhards impliziter Verweis auf den katholischen Barock (»von Gott kommt auch der Tod«) bedient sich einer Denkfigur, die Sedlmayr geläufig ist. Wie sehr der junge Journalist und der einflussreiche Kunsthistoriker in derselben diskursiven Stoßrichtung argumentierten, zeigt sich hier bis ins Detail. In der barocken Kunst und insbesondere der Architektur Fischer von Erlachs, die Bernhard aus Salzburg vertraut war, sieht Sedlmayr die letzte reine, weil aufrichtig-christliche und zugleich genuin deutsch-österreichische Kunst.¹⁸⁸ Der konsequent barock-katholische Gottesglaube Blaise Pascals hat Sedlmayr zudem dazu veranlasst, dessen Ausspruch »Die Mitte verlassen, heißt die Menschlichkeit verlassen«¹⁸⁹ zur titelgebenden Parole von *Verlust der Mitte* abzuändern. Pascal wiederum ist einer der Denker, der in Bernhards Werk immer wieder Erwähnung findet.¹⁹⁰ Grund dafür ist weniger die christliche Position Pascals, der katholische Dogmen gegen Montesquieu verteidigte, als vielmehr dessen erkenntnistheoretischer Skeptizismus. Für Bernhards frühe Jahre unter dem Einfluss seines Großvaters, der ihn mit dem Philosophen vertraut gemacht hatte,¹⁹¹ hat Pascals Religiosität zweifellos aber noch eine große Rolle gespielt.

Es gehört zur sonderbaren Nähe von Bernhard und Sedlmayr, dass bei Bernhard zwar nirgends ein eindeutiger Hinweis auf eine Sedlmayr-Lektüre vorliegt, dass sich beide aber immer wieder auf dieselben Denker und Schriftsteller beziehen. Ein weiterer gemeinsamer Bezugspunkt etwa stellt Oswald Spengler dar, dessen *Untergang des Abendlandes* ein zentraler Prätext ist für

¹⁸⁷ Hofmann, Im Banne des Abgrunds, S. 51.

¹⁸⁸ Zur Umdeutung des Barock als genuin deutscher Stil in der Tradition Albert Ilgs vgl. Stachel, Peter: Albert Ilg und die »Erfindung« des Barocks als österreichischer »Nationalstil«. In: Moritz Csáky/Federico Celestini/Ulrich Tragatschnig (Hg.): Barock, ein Ort des Gedächtnisses: Interpretament der Moderne/Postmoderne. Wien 2007. S. 101–154; hier: S. 138.

¹⁸⁹ Pascal, Blaise: Gedanken. Übersetzt v. Ulrich Kunzmann. Frankfurt a.M. 2012. S. 110, § 242. Auf Französisch: »C'est sortir de l'humanité que de sortir du milieu. La grandeur de l'âme humaine consiste à savoir s'y tenir tant s'en faut que la grandeur soit à en sortir qu'elle est à n'en point sortir.« L'édition électronique des *Pensées* de Blaise Pascal: <http://www.penseesdepascal.fr/XXIII/XXIII1-moderne.php>; Stand: 3.2.2016. Zu Pascals Milieu-Begriff vgl. auch Schmidt-Biggemann, Wilhelm: Blaise Pascal. München 1999. S. 36.

¹⁹⁰ Vgl. Wagner, Walter: Über das Glück, krank zu sein. Pascal und Bernhard, zwei routinierte Kranke. In: Joachim Hoell/Kai Luehrs-Kaiser (Hg.): Thomas Bernhard. Tradition und Trabanten. Würzburg 1999. S. 129–135.

¹⁹¹ So zumindest Bernhard in seiner Autobiographie, vgl. Bernhard, Der Atem, S. 299.

Sedlmayrs Bild der Moderne als einer Epoche kulturellen Niedergangs. Der junge Bernhard kennt Spenglers Thesen vermutlich ebenfalls von seinem Großvater¹⁹² und verwendet den *Untergang des Abendlandes* als titelgebendes Motiv in einer kurzen Erzählung von 1954.¹⁹³ Dort liest bezeichnenderweise ein großväterlicher Pfarrer aus dem Buch vor, mitten in einer dörflichen Welt, welche die Warnung vor dem Schreckgespenst des Untergangs kontrastiert und vorerst aufhebt. Eine dritte Gemeinsamkeit zwischen Bernhard und Sedlmayr ist ihr Interesse für Adalbert Stifter. Der Linzer Autor ist lange Zeit einer der wenigen Schriftsteller, die Bernhard lobend erwähnt.¹⁹⁴ Sedlmayr verherrlicht in *Verlust der Mitte* die Stilepoche des Biedermeier, der Stifter zuzurechnen ist, als seither unerreichtes »Vorbild«.¹⁹⁵ Später setzt er sich auch explizit mit Stifter auseinander, dessen Sonnenfinsternis-Beschreibung er zur Prophetie einer finsternen Moderne ausdeutet.¹⁹⁶

Im Sinne von Sedlmayrs konservativer Physiognomik liest sich denn auch Bernhards polemische Stellungnahme zu dem prestigeträchtigen Salzburger Bau der 1950er Jahre: Clemens Holzmeisters Erweiterungsbau des Festspielhauses (1955–1960). Rund um den Bau entbrannten in Salzburg heftige politische Grabenkämpfe. Bernhards Angriff ist dem sozialdemokratischen *Volksblatt* opportun, da er die finanzpolitisch motivierte Polemik der SPÖ

¹⁹² Der Großvater ließ sich seinerseits von Spengler für sein unveröffentlichtes Opus Magnum *Eling. Das Tal der sieben Höfe* inspirieren, vgl. Judex, Bernhard: Der Schriftsteller Johannes Freumbichler, 1881–1949. Leben und Werk von Thomas Bernhards Großvater. Wien 2006. S. 208.

¹⁹³ Bernhard, Thomas: Der Untergang des Abendlandes (1954). In: Ders.: Erzählungen. Kurzprosa. Werke. Bd. 14. Hg. v. Martin Huber/Hans Höller/Manfred Mittermayer. Frankfurt a.M. 2003. S. 493–499.

¹⁹⁴ Stifters Einfluss auf Bernhards Werk wurde nachgewiesen von Doppler, Alfred: Wechselseitige Erhellung: Adalbert Stifter – Thomas Bernhard. In: Johann Lachinger (Hg.): Adalbert Stifter, Studien zu seiner Rezeption und Wirkung. Bd. 2. Linz 2002. S. 212–221.

¹⁹⁵ Sedlmayr, Verlust der Mitte, S. 34.

¹⁹⁶ Vgl. Sedlmayr, Hans: Der Tod des Lichtes. Eine Bemerkung zu Adalbert Stifters »Sonnenfinsterniss am 8. July 1842«. In: Adalbert Stifter: Die Sonnenfinsterniss am 8. July 1842. Hg. v. Alois Grossschopf. Linz 1961. S. 30–38. Dieser Text ist titelgebend für das vier Jahre später erscheinende Buch Sedlmayers, in dem er zugleich das Vorwort bildet, vgl. Sedlmayr, Hans: Der Tod des Lichtes. Übergangene Perspektiven zur modernen Kunst. Salzburg 1964. S. 9–17. Erneut lässt sich hier beobachten, dass Sedlmayr sich besonders für Kunst bzw. Literatur interessiert, die ein physiognomisches Interesse aufweist, vgl. Dittmann, Ulrich: Stifters Physiognomik. In: Hartmut Laufhütte u.a. (Hg.): Stifter und Stifterforschung im 21. Jahrhundert: Biographie – Wissenschaft – Poetik. Tübingen 2007. S. 127–136.

stützt.¹⁹⁷ Er argumentiert jedoch nicht tages-, sondern kulturpolitisch und ästhetisch: Der Entwurf des Loos-Schülers, eines der wichtigsten österreichischen Architekten der Nachkriegszeit, zeige den »gesichtslosen Mantel eines besseren Kinos«. Obschon Holzmeisters Entwürfe alles andere als »gesichtslos« sind (die Ornamentik am Bau besteht vielmehr aus Gesichts- bzw. Maskenformen),¹⁹⁸ bedient sich Bernhard hier des – Sedlmayr geläufigen – modernekritischen Arguments, Ornamentlosigkeit zeuge von Unmenschlichkeit. Das mag weniger den Entwürfen Holzmeisters als dem physiognomischen Topos der »gesichtslosen Moderne« anzulasten sein.¹⁹⁹ Dieser Topos taucht bereits in Bernhards dritter publizierter Erzählung *Von einem Nachmittag in der großen Stadt* (1952) auf.²⁰⁰ Ein dreitägiger Aufenthalt in einer Stadt mit »Millionen Menschen«²⁰¹ führt dem Ich-Erzähler alle Unannehmlichkeiten des modernen städtischen Lebens vor Augen: verkehrsbedingter Gestank, Armut und Abstumpfung, die sich hinter »Fleischgesichter[n]« verbergen, welche »keinen Ausdruck mehr« hätten.²⁰² Auch die Stadtarchitektur wird als ausdruckslose Aneinanderreihung des Immergleichen beschrieben. »Ich zählte die Randsteine, die großen und kleinen, dann sah ich die Türen und Fenster, einhundert, zweihundert. Es waren so viele.« Die Auswechselbarkeit der Fassaden verdoppelt die Belanglosigkeit der »fünfhundert oder tausend Gesichter«. Implizit schafft Bernhard hier eine physiognomische Analogie: Ausdruckslose Gesichter und serielle Architektur verweisen wechselseitig auf die Gefühl- und Charakterlosigkeit einer technisierten Moderne, das »Dahinter«, das sich hinter diesen Oberflächen verbirgt. Anders etwa als bei Kracauer oder Benjamin kann die Stadtarchitektur hier nicht mehr für sich selbst sprechen. Sie muss erst durch ihre Wirkung auf

¹⁹⁷ Vgl. Posch, Wilfried: Clemens Holzmeister. Architekt zwischen Kunst und Politik. Salzburg 2010. S. 283–296.

¹⁹⁸ Das wird bereits an den frühen Skizzen Holzmeisters von 1937 offensichtlich, vgl. Balamir, Aydan: Clemens Holzmeister. An Architect at the Turn of an Era. Istanbul 2010. S. 324–327.

¹⁹⁹ Das moderne Großstadtgesicht als ausdruckslose Fläche findet wohl erstmals in Edgar Allan Poes *Man of the Crowd* eine literarische Verarbeitung, vgl. Gamper, Michael: Urbane Körperlichkeiten. Physiognomik als Stadtlektüre. In: Ulrich Stadler/Karl Pestalozzi (Hg.): Im Lichte Lavaters. Lektüren zum 200. Todestag. Zürich 2003. S. 141–163; hier: S. 152.

²⁰⁰ Bernhard, Thomas: Von einem Nachmittag in einer großen Stadt (1952). In: Erzählungen. Kurzprosa. Werke. Bd. 14. Hg. v. Martin Huber/Hans Höller/Manfred Mittermayer. Frankfurt a.M. 2003. S. 463–465.

²⁰¹ Ebd., S. 463.

²⁰² Ebd.

die Stadtbewohner und den fremden, weil vom Land kommenden Erzähler expliziert werden und ist deshalb nicht Symbol, sondern Metonymie.

Ein Interesse für den symbolischen Ausdruck der Moderne weist ein später erschienenes journalistisches Zeugnis auf. Thomas Bernhard beschäftigt sich dort mit einem direkten Gegenspieler Hans Sedlmayrs im Streit um die moderne Kunst, dem Maler Willi Baumeister (1889–1955). Mit ihm führt Sedlmayr 1950 eine kontroverse und einflussreiche Diskussion über abstrakte Malerei.²⁰³ Mitte der 1950er Jahre, als Bernhard bereits nicht mehr für das *Demokratische Volksblatt* arbeitet, schreibt er eine Rezension über die Willi-Baumeister-Gedächtnisausstellung in Hamburg.²⁰⁴ Die Bilder Baumeisters bezeichnet Bernhard als kritische Aufzeichnungen einer Welt der entmenslichten modernen Architektur und Technik, in ihnen erkennt er »die verschobenen Gesichter der Eisenbahn- und Betonmenschen«;²⁰⁵ »Der Mensch ist zum Bestandteil des Mörtels geworden. Hart und gewissenhaft ordnet Baumeister das hilflose, gewaltige Leben in die architektonische Ordnung ein. Er schleudert sozusagen den Menschen in den Beton.«²⁰⁶ Im Gegensatz zu Sedlmayr wertet Bernhard das abstrakte Werk Baumeisters nicht ablehnend, sondern verwendet es vielmehr für eine zeitkritische Beschreibung der Moderne und ihrer Auswirkung auf den Menschen. Betonarchitektur erzeugt Betonmenschen und der ehemalige Maurerlehrling Baumeister wiederhole diesen Vorgang in seiner Malerei. Baumeisters Kunst wird nicht wie in Köllers oder Sedlmayrs Symptomatologie metonymisch als unwillkürlicher Ausdruck der »Krankheit Moderne« gewertet, sondern als künstlerisch reflektiertes Symbolbild derselben.

Dass der moderne Maler als Augur den Schrecken einer modernen »architektonische[n] Ordnung« beschwöre, erinnert an Bernhards Verteidigung der Todesthematik gegen Köller. So wie man durch den Tod zum Leben kommt, komme man durch die Darstellung des modernen Elends auch zu einer

²⁰³ Vgl. Evers, Hans Gerhard (Hg.): Das Menschenbild in unserer Zeit. Erstes Darmstädter Gespräch. Darmstadt 1950. S. 48–62, 134–155. Zur Kontroverse zwischen Baumeister und Sedlmayr vgl. Wyss, Beat: Willi Baumeister und die Kunsttheorie der Nachkriegszeit. In: Gerda Breuer/Martin Damus (Hg.): Die Zähmung der Avantgarde. Zur Rezeption der Moderne in den 50er Jahren. Frankfurt a.M. 1997. S. 55–71; hier: S. 62–65.

²⁰⁴ Bernhard, Thomas: Hamburg: Ackerboden für die neue Kunst. Willi-Baumeister-Gedächtnisausstellung in der Kunsthalle [Die Furche 11.8.1956]. In: Ders.: Journalistisches. Reden. Interviews. Werke. Bd. 22.1. Hg. v. Martin Huber/Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt a.M. 2015. S. 416–417.

²⁰⁵ Ebd., S. 416.

²⁰⁶ Ebd.

besseren Kunst: »Denn sehen wir in Baumeister auch nie die Vollendung, so doch den Ackerboden für eine Kunst, die einmal die unsere genannt zu werden verdient.«²⁰⁷ Die wehmütig-konservative Haltung, die noch in der Kritik an Holzmeister zum Ausdruck kam, ist hier weitgehend aufgebrochen. Auch Bernhards schriftstellerische Zeugnisse der zweiten Hälfte der 1950er Jahre wenden sich zusehends von der Verherrlichung des idyllischen Landlebens ab und einer expressiv-avantgardistischen Katastrophen- und Todesbeschreibung zu. Die einst konservativen Stichworte bleiben sich dabei gleich: Beton bzw. »Mörtel«²⁰⁸ und ausdruckslose bzw. »tote Gesichter«²⁰⁹ sind weiterhin Symptome von Existenzängsten, die nun jedoch nicht länger durch ein besseres »Früher« abgegrenzt werden.

2.2.2 Die Aporie der Physiognomik: Von *Frost* (1963) zu *Ebene* (1973)

Evident wird dies spätestens mit dem ersten Erfolg Bernhards, dem Roman *Frost* (1963). Gerade die einst positiv gezeichnete Landbevölkerung mit ihrem vormodernen Leben, das im Frühwerk einen (Rück-)Blick hinter den Spengler'schen »Untergang des Abendlandes« bot, erweist sich hier als korumpierter und bösartiger Menschenschlag. Schon allein die natürliche Topographie liest der Ich-Erzähler symbolisch als Ursache und Ausdruck der menschlichen Verkommenheit: »Wenig liegt in einer Grube, von riesigen Eisblöcken jahrmillionenlang gegraben. Die Wegränder verführen zur Unzucht.«²¹⁰

Früh, nämlich auf der Zugfahrt in eben jenes Tal, zeigt der Erzähler Anzeichen eines physiognomischen Denkens, wenn er befürchtet, dass sich sein »Inneres« in seinem »Äußeren« ausdrücke: »War es mein Äußeres, mein Inneres, das sich dort ausdrückte, wohin man sehen kann, die Ausstrahlung meiner Gedanken, meines Auftrags, der sich in mir energisch vorbereitete

²⁰⁷ Ebd., S. 417.

²⁰⁸ Bernhard, Thomas: Die Irren die Häftlinge. In: Ders.: Gesammelte Gedichte. Hg. v. Volker Bohn. Frankfurt a.M. 1991. S. 214–227; hier: S. 223. Zur Problematik des Baustoffs Beton vgl. Kap. II 2.3.4.

²⁰⁹ Bernhard, Thomas: Ave Vergil. Gedicht (1959/60). In: Ders.: Gesammelte Gedichte. Hg. v. Volker Bohn. Frankfurt a.M. 1991. S. 229–277; hier: S. 236. *Ave Vergil* erschien erstmals 1981, wurde aber bereits 1959/60 geschrieben.

²¹⁰ Bernhard, Thomas: *Frost* (1963). Werke. Bd. 1. Hg. v. Martin Huber/Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt a.M. 2003. S. 16.

[...].²¹¹ Den Auftrag, den der Famulant von seinem Chefarzt erhält, versteht der junge Mann im weitesten Sinne physiognomisch: »Eine Famulatur muß auch mit außerfleischlichen Tatsachen und Möglichkeiten rechnen. Mein Auftrag, den Maler Strauch zu beobachten, zwingt mich mit solchen außerfleischlichen Tatsachen und Möglichkeiten auseinanderzusetzen. Etwas Unerforschliches zu erforschen.«²¹² Dass die Schlüsse aus diesen Beobachtungen mit Schwierigkeiten verbunden sind, bemerkt der Famulant schon bei seiner zweiten Begegnung mit dem Maler Strauch: »Die Physiognomie täuscht oft über Mord- und Raubwerkzeuge hinweg.«²¹³ Auch der abschließende Bericht an den Bruder Strauchs, seinen Vorgesetzten im Spital, zeugt von diesen physiognomischen Problemen:

Es ergibt sich, daß Sie von mir nicht mehr zu erwarten haben als einen mehr oder weniger nur die Oberflächenstruktur Ihres Herrn Bruder annähernd andeutenden, über ein [...] Phosphoreszieren erregendes dieser Oberflächenstruktur sowie der darunter sich befindlichen (wahrscheinlich in Finsternis bleibenden) Strömungen und Gegenströmungen [...] nicht hinausgehenden, das lapidare Optische vor allem berücksichtigenden *Behelfsbericht* [...].²¹⁴

Dieses Resümee kann als poetologische Reflexion über die gesamten Aufzeichnungen des Famulanten verstanden werden. Die Zweifel daran, überhaupt etwas unter der »Oberflächenstruktur« abbilden zu können, sind angesichts der oft dunklen Zitate Strauchs berechtigt und verweisen gleichsam auf die hohen Ansprüche des Beobachtenden: Die Rede vom »lapidar[] Optische[n]« soll nicht darüber hinwegtäuschen, dass der Erzähler in seinen Aufzeichnungen ein um Tiefenschärfe bemühtes Psychogramm entwirft. Die Medizin ist ihm dabei wenig nützlich, wie er schon zu Beginn ahnt, und bleibt als letztlich unzulängliche Psychopathologie und Symptomatologie immer die Folie, vor der sich seine Beobachtungsbemühungen abzeichnen. »Unsere Wissenschaft weiß es, handelt jedoch nicht danach, nach dem »furchtbaren Grundsatz« des »*Dort wie da, Schein*!«²¹⁵ »Schein« freilich ist keine Beschreibungskategorie der Medizin, sondern offenbart die Aporie seiner Physiognomik, kein sicheres Wissen über ein Innen zu hervorzubringen.

²¹¹ Ebd., S. 8f.

²¹² Ebd., S. 7.

²¹³ Ebd., S. 16.

²¹⁴ Ebd., S. 316.

²¹⁵ Ebd., S. 327.

Die einfache Lesbarkeit, welche physiognomische Beschreibungen in den 1950er Jahren noch suggerierten, wird hier von einem grundlegenden Zweifel darüber eingeholt, überhaupt unter die ›Oberfläche‹ vorstoßen zu können. Die physiognomischen Konzepte aus dem Frühwerk verlieren – u.a. auch aufgrund dieser Unsicherheit –²¹⁶ ihre (kultur-)politische Färbung. Zugleich sind sie nun auf das Problem des künstlerischen Ausdrucks von Wahnsinn zugespitzt. Nicht zuletzt handelt es sich bei *Frost* nämlich um den Versuch des physiognomischen Portraits eines modernen Künstlers.

Das skizzierte Muster der Beobachtung und Beschreibung pathologischen Verhaltens und Denkens zieht sich im Folgenden durch die meisten Prosatexte Bernhards. Die fragwürdige und oft scheiternde Eruierung eines Wesenskerns, der sich hinter einer kranken Oberfläche verbirgt oder umgekehrt in metonymischen, metaphorischen und symbolischen Physiognomien ausformt, wird in verschiedenen Konstellationen erprobt. In *Verstörung* (1967),²¹⁷ Bernhards zweitem Roman, geschieht dies weiterhin in einem medizinischen Kontext. Der Sohn eines Landarztes begleitet diesen auf dessen Konsultationsfahrt übers Land. Es sind jedoch weniger die physiologisch erklärbaren Krankheiten, die verstörend auf den Ich-Erzähler wirken, als die verheerenden Zustände, die er antrifft und rapportiert. Den räumlichen und erzählerischen Höhepunkt dieser Fahrt bildet die zunehmend wahnsinnige Rede des Fürsten Saurau auf seinem Schloss Hochgobernitz. Dort hat Saurau sich im Konflikt mit der Außenwelt und insbesondere mit seinem Sohn in eine Phantasiewelt geflüchtet. Ursache und Ausdruck davon stelle das Schloss dar: »Sein [Sauraus, E.Z.] Denken und Handeln sei ihm immer zeitlebens ein solches aus seinen Grundstücken heraus, aus *Hochgobernitz* heraus.«²¹⁸

Als architektonischer Ausdruck eines außergewöhnlichen Charakters ist Hochgobernitz ein markantes, aber nicht das erste einer Reihe architekturphysiognomisch relevanter Gebäude. Bereits im Turm der Erzählung *Amras* (1964) findet sich eine ›Charakterarchitektur‹. Der Ich-Erzähler und sein Bruder Walter leben nach dem Tod ihrer Eltern isoliert und schwer depressiv in einem Turm im Tirol, bis Walter sich von demselben zu Tode stürzt.

²¹⁶ Dass Bernhard sich spätestens mit *Frost* auch allgemein vom konservativen Duktus seiner frühesten Arbeiten distanziert hat, ist offensichtlich. Einzelne konservative Positionen, etwa gegenüber der sozialen Rolle der Frau, halten sich aber bis zu seinem Lebensende, vgl. Zimmermann, *Architekturen der verlorenen Mitte*, S. 159f.

²¹⁷ Bernhard, Thomas: *Verstörung*. Werke. Bd. 2. Hg. v. Martin Huber/Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt a.M. 2003.

²¹⁸ Ebd., S. 154.

Die Leserschaft erfährt dabei ebenso wenig über die Gestalt des Innern des Turmes wie über das Seelenleben Walters. Die physiognomische Aporie, der sich der Famulant angesichts seiner Beschreibung Strauchs ausgesetzt sah, äußert sich hier konkret im Symbol des Todes-Turms. Architektur wird zum zentralen Paradigma einer Selbst- und Fremdbeobachtung, die in ein zerrüttetes Inneres vorzustößen versucht, sich in diesem aber heillos und schmerzhaft verheddert: »Du machst eine Tür auf, eine zweite, dritte, vierte, fünfte, du machst hinter dir wieder alle zu und läufst weiter (immer wiederkehrende Vorstellung Walters)... du machst immer mehr Türen auf, schließlich *fallen* sie hinter dir zu und zerquetschen dich jedesmal...«²¹⁹ Das Eindringen ins eigene ›Innere‹, das für Außenstehende ein Rätsel bleibt, gelingt nur auf Kosten der physischen und psychischen Integrität. Die Schmerzen – so suggeriert die Analogie von Turminnerem und Psyche – können nur durch den rettenden, aber zugleich tödlichen Sprung nach ›Draußen‹ beendet werden. Um eine Todesarchitektur dreht sich auch der dritte, vor *Korrektur* erschienene Roman *Das Kalkwerk*. In ihm wird ein Gebäude erstmals vom Protagonisten selbst nicht nur als Veräußerlichung seines Innern gelesen und beschrieben, sondern auch als solches hergerichtet. Es ist in dieser Hinsicht der direkte Vorläufer von Roithamers Kegel, unterscheidet sich aber von diesem in grundlegenden Punkten: Das Kalkwerk ist weder neugeschaffene Architektur noch greift seine Beschreibung unmittelbar architekturhistorische Paradigmen auf. Seine Bedeutung ist in der Narration und aus der Sicht der Erzählinstanzen²²⁰ durchwegs stabil und deshalb weniger komplex als die Bedeutung des Kegels. Sie folgt weitgehend dem Topos eines *locus terribilis*, wie er aus der fantastischen Literatur bekannt ist.²²¹ Der Protagonist Konrad hat das abgelegene Kalkwerk gekauft, um es zum »freiwilligen Arbeitskerker[]«²²² umzugestalten, freiwillig befindet aber nur er sich hier. So, wie er seine behinderte Frau mit obskuren Hörtests foltert, ist auch das ganze

²¹⁹ Bernhard, Thomas: Amras. In: Ders.: Erzählungen I. Werke. Bd. 11. Hg. v. Martin Huber/Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt a.M. 2004. S. 109–179; hier: S. 167. Kursivierung im Original.

²²⁰ Konrad und sein Kalkwerk werden von mehreren seiner Bekannten beschrieben, der Ich-Erzähler rapportiert diese Beschreibungen. Die Aussagen widersprechen sich zuweilen fundamental, in der Beschreibung und Deutung des Kalkwerks stimmen die Aussagen jedoch überein. Bernhard, Thomas: *Das Kalkwerk* (1970). Werke. Bd. 3. Hg. v. Martin Huber/Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt a.M. 2004.

²²¹ Vgl. Ruthner, (Text)Räume des Schreckens.

²²² Bernhard, *Das Kalkwerk* (1970), S. 29.

Haus als Mittel zu ihrer Folter eingerichtet. Absichtlich entfernt Konrad allen Schmuck und bringt an den Türen größere Schlösser an, welche die ohnehin schon ausweglose Situation der Frau verdeutlichen.²²³ Die Kahlheit von Konrads »Gedankenarchitektur«²²⁴ soll aber auch das Schreiben einer Studie über das Gehör ermöglichen. Diese Entsprechung von Intellekt und Raum erweist sich – ähnlich dem Dachstock in den Augen des Erzählers von *Korrektur* – am Ende als Illusion.²²⁵ Wie die Spiegelung der Figuren in der Architektur von *Korrektur* problematisiert wird, so ist auch in *Das Kalkwerk* die physiognomische Entsprechung von Protagonist und Raum nur auf den ersten Blick unproblematisch.

Konrad hält nichts von der »sogenannte[n] Menschenkenntnis, die mit dem Physiognomischen in andauernder Spekulation zusammenarbeite«, sie »erweise sich immer als Trugschluss«.²²⁶ Und zu Trugschlüssen verleite auch das Äußere des Kalkwerks:

So müsse man annehmen, trete man aus dem Gebüsch heraus, meinte Konrad zu Wieser, das Kalkwerksinnere lasse nur die geringste Bewegungsfreiheit zu [...] aber tatsächlich habe man im Kalkwerk den größten Spielraum. Aber jede Vorstellung einer Vorstellung sei in jedem Falle immer eine irrtümliche, erniedrigende. [...] Daß wir aus Täuschungen existieren und aus nichts sonst, sei nicht unbedingt auszusprechen. [...] Die Konstruktion des Ganzen sei auf Totaltäuschung angelegt [...].²²⁷

Wenn sich vom äußeren Anblick nicht auf das »Kalkwerksinnere« schließen lässt und auch die physiognomische Menschenbetrachtung nur »Trugschluss« ist, dann tritt die Aporie, das Kalkwerk als physiognomisches Symbol für die Figur Konrad zu lesen, gänzlich zutage.

Ein letzter Wegpunkt in Bernhards Auseinandersetzung mit der Architekturphysiognomik vor *Korrektur* stellt der kurze Prosatext *Ebene* (1973) dar, der wohl bereits parallel zur Arbeit am Roman entstanden ist.²²⁸ Im Gegensatz

²²³ Vgl. ebd., S. 20.

²²⁴ Ebd., S. 124.

²²⁵ Vgl. auch ebd., S. 181.

²²⁶ Ebd., S. 39.

²²⁷ Ebd., S. 29.

²²⁸ Bernhard, Thomas: *Ebene*. In: Walter Pichler. 111 Zeichnungen. Mit einem Essay von Max Peintner und einem Prosatext von Thomas Bernhard. Salzburg 1973. S. 245–247. Vgl. auch Ders.: *Ebene*. In: Ders.: *Erzählungen*. Kurzprosa. Werke. Bd. 14. Hg. v. Hans Höller/Manfred Mittermayer. Frankfurt a.M. 2003. S. 395–397. Im Folgenden wird nach der Werkausgabe zitiert.

zu *Kalkwerk* gesteht *Ebene* der Architektur wieder einen physiognomischen Symbolcharakter zu. Räume werden hier nicht nur als Dispositive der Täuschung beschrieben, sondern verleihen einer tödlichen Beziehung zwischen Subjekt und Umwelt Ausdruck.

Bemerkenswert ist der Text auch, weil er erstmals seit Bernhards journalistischen Arbeiten der 1950er Jahre wieder im Kontext zeitgenössischer Architekturdiskurse steht. Er erscheint im Werkband eines österreichischen Künstlers und Architekten: *Walter Pichler. 111 Zeichnungen. Mit einem Essay von Max Peintner und einem Prosatext von Thomas Bernhard.*²²⁹ Walter Pichler spielte eine entscheidende Rolle im *austrian phenomenon*, jener postmodernen Architekturbewegung, die sich rund um den Architekten Hans Hollein zwischen den späten 1950er Jahren und den frühen 1970er Jahren von der weiterhin vorherrschenden Moderne in Österreich abzugrenzen suchte.²³⁰ Pichlers Interesse galt im Gegensatz zu seinen Mitstreitern weniger dem utopischen Bauen, das unter Holleins Motto »Alles ist Architektur« einen Ausweg aus der zeitgenössischen »Architekturmisere« weisen sollte.²³¹ Seine Entwürfe imaginierten stattdessen düstere Bauten der Macht.²³² Anfang der 1970er Jahre zieht sich Pichler ganz von der Architektur zurück und lässt sich als bildender Künstler im Südburgenland nieder. Hier entwirft er die antropomorphen Gebilde in *111 Zeichnungen*, die zwar noch an Gebäude erinnern, zugleich aber einer phantastischen, morbiden und anthropomorphen Ästhetik gehorchen.

²²⁹ Der Katalog findet sich, vermutlich als Belegexemplar, in der Nachlassbibliothek Thomas Bernhards im Thomas-Bernhard-Archiv, Forschungseinrichtung der Thomas Bernhard Privatstiftung. Pichler, Walter: *Walter Pichler. 111 Zeichnungen. Mit einem Essay von Max Peintner und einem Prosatext von Thomas Bernhard*. Salzburg 1973.

²³⁰ Den Begriff des *austrian phenomenon* hat der Architekturkritiker und -historiker Peter Cook 1970 geprägt, vgl. Cook, Peter: *Experimental Architecture*. London/New York 1970. S. 71. Cook stellt insbesondere Hollein als zentrale Figur in eine Reihe mit dem englischen Archigram und den japanischen Metabolisten, arbeitet aber auch die österreichischen Eigenarten heraus, vgl. ebd., S. 71–76.

²³¹ Hollein variiert und reflektiert diesen Bannerspruch mehrfach neu, vgl. Kap. IV 1.1.

²³² Pichlers einziger architekturtheoretischer Text beschreibt die Dystopie einer allumfassenden Architektur als »eine brutale Sache« und »Waffe«. Pichler, Walter: [Architektur/Sie wird geboren]. In: Hans Hollein/Walter Pichler: *Architektur. Work in Progress*, Ausstellungskatalog Galerie St. Stephan. Wien 1963. S. 16; hier: S. 16. Zitiert nach Faksimile-Abdruck in: Dietmar Steiner (Hg.): *The Austrian Phenomenon. Architektur Avantgarde Österreich 1956–1973*. Wien 2009. S. 15–37; hier: S. 16.

Bernhards *Ebene* stellt darum, anders als Fatima Naqvi vermutet,²³³ *keine* direkte Reminiszenz an das *austrian phenomenon* dar. Dieses ist 1973 im Verschwinden begriffen,²³⁴ Pichler hat sich bereits von ihm verabschiedet. Eine engere Bekanntschaft Bernhards mit der Architekturszene um Pichler und Hollein vor 1973 lässt sich nicht rekonstruieren. Dass Naqvi Bernhard einen eigentlichen »Pichlerianism«²³⁵ unterstellt und die österreichische Postmoderne als Vorbild seiner Architekturdarstellungen begreift, ist nicht nachvollziehbar.

Naqvi überzeichnet zwar die Nähe zwischen der Kunst Pichlers und der Literatur Bernhards, weist jedoch zu Recht darauf hin, dass sie eine radikale Gesellschaftskritik teilen, die sie jeweils im Zeichen des Todes formulieren. Das hat seine Gründe nicht in einer Einflussbeziehung, sondern in einem gemeinsamen Interesse: Beide entwerfen eine symbolische Architektursprache, die fundamentale Todesängste abbildet und sie zu bannen sucht. Ohne dass die beiden Künstler vertiefte Kenntnisse über die Hintergründe des jeweils anderen – d.h. vom *austrian phenomenon* Pichlers oder von der Architekturphysiognomik Bernhards – haben mussten, lässt sich dieses gemeinsame Interesse auch auf eine historische Diskursebene zurückführen: Sowohl Pichlers als auch Bernhards Werke stehen im größeren Kontext der postmodernen Suche nach einer neuen architektonischen Symbolsprache. Bernhards *Ebene* entwirft in diesem Sinne mit Blick auf Pichlers *111 Zeichnungen* eine architektonische Denkfigur, die unmittelbar auf die Frage nach dem architektonischen Ausdruck in *Korrektur* vorausdeutet.

Ebene beschreibt eine gescheiterte Eltern-Kind-Beziehung. Ein vieldeutiges »Wir« beschreibt die »Ungeheuerlichkeit« der Erziehung als »Lüge«,²³⁶ weil sie den Kindern nicht beibringe, dass das Leben ein »Krankheitsprozess«

²³³ Vgl. Naqvi, *How We Learn Where We Live*, S. 47.

²³⁴ Das Ende des *austrian phenomenon*, das Dietmar Steinert auf 1973 datiert, hat primär sozioökonomische Gründe, insbesondere die sich verschlechternde Konjunktur zwingt die jungen Architekten, ihre Experimente aufzugeben, vgl. Steiner, Dietmar: *The Austrian Phenomenon*. In: Ders. (Hg.): *The Austrian Phenomenon. Architektur Avantgarde Österreich 1956–1973*. Wien 2009. S. 3.

²³⁵ Naqvi behauptet, Burgers fiktionale Architekturen seien ohne das *austrian phenomenon* nicht zu verstehen, vgl. Naqvi, *How We Learn Where We Live*, S. 37. Abgesehen von ihrer Lektüre von *Ebene* mithilfe von Pichlers *111 Zeichnungen* – die kein Werk des *austrian phenomenon*s mehr sind – legt sie jedoch keine textnahen Interpretationen vor, welche diese Behauptung stützen.

²³⁶ Bernhard, *Ebene*, S. 396.

sei.²³⁷ »[T]ödliche Mauern und tödliche Möbelstücke und tödliche Luft« seien die elterlichen Lebensbedingungen, aus denen zu fliehen zwar notwendig, aber vergeblich sei.²³⁸ Eine Erklärung für den Titel *Ebene* und ein Bezug zu Pichlers 111 *Zeichnungen*, die mehrheitlich unterirdische oder halbvergrabene Architekturen darstellen, wird erst im letzten Satz des Textes offenbar. Das Leben als »Krankheitsprozess«, der sich in vertikal angeordneten Räumen abspielt, korrespondiert hier sowohl mit Pichlers Verständnis von Architektur als »Macht« und »brutale[r] Sache«²³⁹ als auch mit seinen Zeichnungen, die u.a. den Titel *Schädelhäuser* tragen:

Wir waren oben, unter den Eltern, in unseren Mauern und in unseren Zimmern und in unseren Büchern und Schriften eingeschlossen und alles um uns und in uns ist nichts als tödlich gewesen und wir sind herunter, ohne die Eltern, wieder in diesen unseren Mauern und in unseren Zimmern und in unseren Büchern und Schriften eingeschlossen und alles um uns und in uns ist nichts als tödlich.²⁴⁰

Die vergebliche Flucht vor den Eltern von »oben« nach »herunter« bewegt das unbestimmte »uns« nur vom einen in den anderen »tödl[ic]h[en]« Zustand. Bernhards letzter Satz lässt sich als Adaption von Pichlers Todesarchitekturen interpretieren, wenn man diese als den Schauplatz eines Ganges nach »herunter« imaginiert; das Subjekt bewegt sich unter den Boden bzw. unter die Terrain-Ebene in den Entwürfen Pichlers. Das Durchstoßen der titelgebenden Ebene, d.h. der horizontalen Grenze zwischen den Räumen über und unter der Erde, wäre demnach das adäquate Bild für den Befreiungsakt. Der Gegensatz von oben und unten wird – analog zur bisherigen Denkfigur des physiognomischen Innen und Außen – zwar aufgebaut, sogleich aber wieder als sinnlos kritisiert, da sich beide Räume als tödliche, täuschende Kerker erweisen. So macht Bernhard Pichlers Kunst in seiner eigenen Narration lesbar, er deutet die halbunterirdische Raumkonstellationen als architekturphysiognomischen Ausdruck des »Krankheitsprozess[es]« Leben. Auf der Erdoberfläche befindet sich die tödliche, hermetische Welt der Eltern, unter der Oberfläche der tödliche Innenraum des Subjekts, das sich von den Eltern in sich selbst zurückgezogen hat. Bernhards Text vereinnahmt Pichlers Zeichnungen als Projektionsfläche eines physiognomischen Prinzips,

²³⁷ Ebd., S. 397.

²³⁸ Ebd., S. 396.

²³⁹ Pichler, [Architektur/Sie wird geboren], S. 16.

²⁴⁰ Bernhard, *Ebene*, S. 397.

das in architektonischen Räumen menschliche Problemlagen ausdrückt – eine Interpretation, die in Pichlers antropomorphen *Schädelhäusern* bereits angelegt ist.

In *Korrektur* findet kurz darauf eine weit komplexere Auseinandersetzung mit dem architektonischen Ausdruck durch vertikal angeordnete Innen- und Außenräume statt. Der Roman referiert zu diesem Zweck nicht auf Architekturen in der österreichischen Gegenwartskunst, sondern bezieht sich, wie wir sehen werden, auf architekturhistorische und -physiognomische Konzepte vom 18. Jahrhundert bis in die Moderne. Gemeinsam sind den beiden Texten jedoch die tödliche Ausgangslage einer gestörten Eltern-Kind-Beziehung und die architektonisch prozessierte Ablösung des Kindes von den Eltern, die wiederum im Tod bzw. in einer tödlichen Situation endet. Für diese Prozesse wird in *Ebene* wie in *Korrektur* ein Raum geschaffen, der sowohl Ausdruck als auch tödliche Lösung fundamentaler zwischenmenschlicher Probleme ist.

Nach der weitgehend unvoreingenommenen physiognomischen Argumentation der 1950er Jahre setzt sich bei Bernhard zwischen 1962 und 1973 eine fundamentale Skepsis an der Adäquatheit der Physiognomik durch, die weiterhin ein zentrales, aber meist kritisch betrachtetes Denkmuster der Figuren darstellt. Diese Skepsis weicht in *Ebene* einer Denkfigur, welche die Aporie des physiognomischen Denkens bereits voraussetzt und gleichsam als Darstellungsmittel nutzt – der physiognomische Raum wird zum Symbol des Scheiterns. Dass Roithamer seine physiognomische Beobachtungs- und Baumethode unwidersprochen als geglückt bezeichnen kann, gehorcht einer ähnlichen Logik. Wie wir nach diesem Exkurs, der *Korrektur* freilich auspart, sehen werden, ist dort die Aporie der Physiognomik nur scheinbar aufgelöst, um auf einer anderen ›Ebene‹ als sprachphilosophisches Problem offenbar zu werden.

2.2.3 Parodie der Physiognomik: *Die Billigesser* (1980)

Eine weitere Verschiebung erfährt die Physiognomik in Thomas Bernhards Werk nach *Korrektur*. In *Die Billigesser*, einer Erzählung von 1980, wird der Begriff zum ersten und letzten Mal als vermeintlich wissenschaftlicher Terminus von Bernhards Figuren verwendet. Es mag dem speziellen Humor des Autors zuzurechnen sein, dass gerade hier, wo ostentativ zur Sprache kommt, was bisher ›nur‹ thematisch problematisiert wurde, von den Protagonisten selbst nichts Bedeutendes über das Wissensfeld gesagt wird.

Der Einzelgänger Koller, die zentrale Figur in *Die Billigesser*, ist seit seiner Schulzeit mit dem nicht näher umrissenen Ich-Erzähler befreundet. Hatte Koller einst eine naturwissenschaftliche Laufbahn in Betracht gezogen, so haben ihn ein Hundebiss, die darauffolgende Amputation seines Beines und eine hohe Entgeltsumme des Hundehalters seiner Meinung nach zwingend »auf alle möglichen philosophischen Ideen und schließlich die Physiognomik gebracht«.²⁴¹ Er verbringt sein Leben nunmehr mit Spaziergängen, der Planung von vier Schriften über die Physiognomik und dem regelmäßigen Besuch der »Wiener öffentlichen Küche«.²⁴² Dort hat er sich einer Gruppe von Männern angeschlossen, die es versteht in der »WÖK«²⁴³ vorzüglich und billig zu essen. Es ist diese Vierergruppe, genauer sind es ihre Physiognomien, die sowohl Inspiration als auch Thema für »das wichtigste Kapitel seiner *Physiognomik*«²⁴⁴ sein sollen. Was Koller darüber mitteilt, bleibt erstaunlich lapidar: »Ihre Physiognomien bezeichnete er immer wieder als die Physiognomien von geborenen und personifizierten Billigessern.«²⁴⁵ Wo der Kern seiner Physiognomik zu erwarten wäre, findet sich also lediglich ein lächerlicher Zirkelschluss. Die Physiognomien verweisen nur auf das Offensichtlichste anstatt auf einen verborgenen Charakter. In ihrer genauen, aber äußerlich gehaltenen Beschreibung erfahren wir von Koller nicht, inwiefern die Billigesser sich von anderen Menschen unterscheiden und sich deshalb für seine Studie eignen. Weniger ist ein undurchsichtiger, selbstzufriedener Geschäftemacher,²⁴⁶ Goldtschmidt ein intellektueller jüdischer Buchhändler, ein verschwiegener »Geistesmensch«,²⁴⁷ Grill ein melancholischer Handwerker mit viel vertanem Potenzial,²⁴⁸ und Einzig fristet seine angeberische und eingebilddete, »mehr oder weniger unbedeutende Existenz als Hochschullehrer«.²⁴⁹ Auch wenn ihre Anzahl an die klassische Temperamentenlehre erinnert, drängt sich angesichts dieser vier Individuen weder eine Typologie noch eine Charakterlehre auf.

²⁴¹ Bernhard, Thomas: *Die Billigesser* (1980). In: Ders.: *Erzählungen III. Werke*. Bd. 13. Hg. v. Hans Höller/Manfred Mittermayer. Frankfurt a.M. 2008. S. 111–206; hier: S. 116.

²⁴² Ebd., S. 113.

²⁴³ Ebd.

²⁴⁴ Ebd., S. 117.

²⁴⁵ Ebd., S. 129.

²⁴⁶ Vgl. ebd., S. 186.

²⁴⁷ Ebd., S. 194.

²⁴⁸ Vgl. ebd., S. 195–199.

²⁴⁹ Ebd., S. 201.

Am nächsten kommt Koller einer solchen einzig in der Charakterisierung des Ich-Erzählers, den er als das genaue Gegenteil seiner selbst bezeichnet:

Er war immer der Geistesmensch und der Augenranke gewesen, während ich von ihm immer nur als der Gefühls- und Tatmensch bezeichnet worden war, sehr oft und immer wieder an heiklen Punkten unseres Zusammensein als *Der Gesunde*, während er selbst sich meistens als *Der Ranke* bezeichnete, sehr oft auch als *Der Geistesranke*[.]²⁵⁰

Die Kategorien des Kranken und des Gesunden knüpfen an die physiognomisch-pathologischen Diskurse der 1950er Jahre an, verkehren diese jedoch in ihr Gegenteil. Erstrebenswert ist für Koller, was Sedlmayrs Grauen der Moderne verkörpert. Die Emphase, welche er auf seine Augenkrankheit legt, verdreht einen weiteren physiognomischen Topos, nämlich denjenigen des besonders klarsichtigen Physiognomen, dessen »stechendes« Auge etwa in Abbildungen Lavaters physiognomisch vom moralisch gesunden »Blick« zeugen soll.²⁵¹

Das Zitat weist aber noch problematischere Verkehungen physiognomischer Diskurse auf. Das beleidigend gemeinte »Tatmensch« ist ein Begriff, den die Rassenphysiognomik des Nationalsozialismus missbraucht hat.²⁵² Die verheerenden Auswüchse der Physiognomik im 20. Jahrhundert werden von Koller nicht kritisiert, er dreht lediglich ihre Vorzeichen um. Dass Koller mit derart im doppelten Sinne verkehrten Begrifflichkeiten »rücksichtslos gegen mich vorgehen konnte«, verstärkt ihren faschistoiden Unterton. Koller instrumentalisiert pseudowissenschaftliche Termini in einem Angriff, der seinem eigenen elitären Selbstbild dient.

Sein einzigartiges Selbst wiederum sieht Koller beständig vom »Massenwahnsinn«²⁵³ der Anderen bedroht: »Die Masse fürchtete er in jeder Beziehung.«²⁵⁴ Masse ist das Unwort schlechthin und bezeichnet auch im übertragenen Sinn nicht weiter umrissene kulturgeschichtliche Tendenzen: »Man müsse aber immer gleichzeitig mit der Geschichte als Masse wie mit der Gegenwart als Masse fertig werden, um überleben zu können, nur den wenigsten gelinge

²⁵⁰ Ebd., S. 141f.

²⁵¹ Vgl. Kap. II 2.1.1.

²⁵² Vgl. Clauss, *Rasse und Charakter*, S. 3. Vgl. auch Eickstedt, Egon von: *Rassenkunde und Rassengeschichte der Menschheit*. Stuttgart 1934. Der Begriff ist freilich wesentlich älter und taucht etwa schon in Goethes *Faust* auf.

²⁵³ Bernhard, *Die Billigesser* (1980), S. 160.

²⁵⁴ Ebd.

das.«²⁵⁵ Mit Elias Canettis Analyse der Masse oder Siegfried Kracauers physiognomischer Analyse der städtischen Angestelltenklasse hat diese Idiosynkrasie Kollers nur am Rande zu tun. Zu finden sind ihre Wurzeln vor allem in der Physiognomik Rudolf Kassners (1873–1959), den Koller in einer Vorstufe von *Die Billigesser* namentlich erwähnt.²⁵⁶ Kassners Werk stellt weniger eine systematische Lehre als vielmehr eine konservative, modernekritische Kulturphilosophie dar²⁵⁷ und hat auch Hans Sedlmayrs physiognomisches Denken maßgeblich beeinflusst. Die Nähe sowohl zu Kollers Abneigung gegenüber der Masse als auch zu Sedlmayrs kunst- und kulturgeschichtlichem Lamento eines Verlustes der Mitte zeigt sich etwa an Kassners Beschreibung von Pieter Breughels d.Ä. Bild *Die Kreuzigung Christi*. Wie wenig später auch Sedlmayr²⁵⁸ betrachtet Kassner Breughel d.Ä. als wichtigen Physiognomen, »weil er zuerst von allen Menschen das sah, was wir den Kollektivmenschen nennen, und am heftigsten davor erschrak«.²⁵⁹ Jesus befindet sich hier nicht in der Mitte der Darstellung, sondern an ihrem Rand, im Vordergrund zieht das einfache Volk mit seinem »Kollektivgesicht« vorbei.²⁶⁰

Der moderne Mensch, so suggeriert Kassner 1932, drohe in den desorientierten Zustand zurückzufallen, der herrschte, bevor Christus als sinnstiftende ›Mitte‹ erkannt worden sei. In der vorchristlichen und nachchristlich-modernen Masse habe der Einzelne nur »zufällig« ein individuelles Gesicht, das Gesicht des Auserwählten werde an den Rand gedrängt.

Eins zu eins lässt sich diese christlich verbrämte Kulturkritik nicht auf Koller übertragen. Von Kassners christlichem Heilsdenken – ähnlich dem

²⁵⁵ Ebd., S. 160f.

²⁵⁶ Vgl. Höller, Hans/Mittermayer, Manfred: Kommentar [zu Erzählungen III]. In: Thomas Bernhard: Erzählungen III. Werke. Bd. 13. Hg. v. Hans Höller/Manfred Mittermayer. Frankfurt a.M. 2008. S. 311–358; hier: S. 334f.

²⁵⁷ Vgl. Michelsen, Peter: Rudolf Kassners Sicht der Moderne. In: Gerhard Neumann/Ulrich Ott (Hg.): Rudolf Kassner. Physiognomik als Wissensform. Freiburg i.Br. 1999. S. 23–33.

²⁵⁸ Eine methodisch wegweisende kunstphysiognomische Studie Sedlmayrs widmet sich den Menschendarstellungen bei Pieter Breughel d.Ä., deren Gesichter er als »ununterscheidbar und leer« und damit als Vorboten des ausdruckslosen modernen Massenmenschen beschreibt, Sedlmayr, Hans: Die »Macchia« Bruegels. In: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien 8 (1934). S. 137–159; hier: S. 140. Bohde sieht hierin hauptsächlich den Einfluss von Wilhelm Fraengers Formphysiognomik, die Nähe zu Kassner – dessen *Physiognomik* nur zwei Jahre vor dem Macchia-Aufsatz erschien – entgeht ihr, vgl. Bohde, Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft, S. 120–131.

²⁵⁹ Kassner, Rudolf: Physiognomik (1932). In: Ders.: Sämtliche Werke. Bd. 5. Hg. v. Ernst Zinn/Klaus E. Bohnenkamp. Pfullingen 1980. S. 5–153; hier: S. 10.

²⁶⁰ Ebd., S. 107.

rassenphysiognomischen Denken – sind in Kollers Aussagen nur verdrehte Schwundstufen zu erkennen. Seine Abneigung gegenüber dem ›Gewöhnlichen‹, die er mit seinen »*lebenslänglichen heiligen Krankheiten*«²⁶¹ legitimiert, und die Zurückweisung jeglicher Zufälligkeit des eigenen Leidensweges deuten darauf hin, dass er sich selbst als auserwählter Heilsbringer einer neuen Lehre betrachtet. Kollers *imitatio christi* wirkt freilich lächerlich, wenn nicht abstoßend angesichts seiner rücksichtslosen Selbstinszenierung. Über seine physiognomische Heilslehre ist wenig zu erfahren. Die oben aufgeführten begrifflichen Verweise auf physiognomische Diskurse von Lavater bis Kasser ergeben kein stimmiges Gesamtbild. Dieses dürfte – wenn überhaupt – nur in seiner ungeschriebenen Studie dargelegt sein, über die sich Koller beredet ausschweigt und die letztlich für die Nachwelt verloren geht. Am Ende fällt Koller über sein Holzbein und auf seinen Kopf,²⁶² in dem er das ungeschriebene *Billigesser*-Kapitel »schon jahrelang *komplett*«²⁶³ fertiggedacht gehabt hatte. Koller und damit seine Physiognomik sind in medizinischer und geistiger Hinsicht »nicht mehr zu retten«.²⁶⁴ Wir erfahren aus Kollers »Geistesprodukt[]«²⁶⁵ lediglich die mündliche Beschreibung von Äußerlichkeiten – die ausführliche Zeichnung seiner »Eßgenossen«²⁶⁶ – und die Behauptung, von diesen nicht nur auf ein Inneres, sondern auf eine überlegene physiognomische Systematik schließen zu können. Anders als in früheren Texten, allen voran Konrads Gehör-Studie in *Kalkwerk*, ist der verwehrte Abschluss eines großangelegten Projektes keine ernstzunehmende Tragödie. Nicht die innere Unmöglichkeit, seine Gedanken zu Papier zu bringen, steht Koller im Weg, sondern wortwörtlich sein Äußer(st)es, das Holzbein. Die Physis, keine aporetische Undurchdringbarkeit von Innen- und Außenwelt, bringt den selbsternannten Physiognomen zu Fall. Das Außen ist derart entscheidend, dass eine physiognomische Aporie, wie sie bis hierhin ausschlaggebend war, gar nicht erst aufgeworfen wird. Dies ist die Pointe eines Witzes, der ebenso auf Kosten der physiognomischen Bestreben Kollers als auch Bernhards eigene Auseinandersetzung mit der Physiognomik geht.

²⁶¹ Bernhard, *Die Billigesser*, S. 142.

²⁶² Vgl. ebd., S. 206.

²⁶³ Ebd., S. 117.

²⁶⁴ Ebd., S. 206.

²⁶⁵ Ebd.

²⁶⁶ Ebd., S. 168.

Kohlenbachs Verdacht, *Die Billigesser* sei ein parodistischer Kommentar auf *Korrektur*, lässt sich also nicht nur hinsichtlich gewisser Ähnlichkeiten zwischen Roithamer und Koller bestätigen. Beide glauben nicht an mögliche Zufälle – den Hundebiss bzw. den Tod der Schwester – und begeben sich aufgrund dessen in eine isolierende Geistestätigkeit.²⁶⁷ Parodie ist *Die Billigesser* auch und vor allem deshalb, weil das zuvor in Bernhards Werk problematisierte physiognomische Denken hier der Lächerlichkeit preisgegeben wird.

2.3 Die physiognomische Symbolsprache des Kegels

Nach diesem Bogen – und mithilfe der in ihm gesammelten Erkenntnis – gilt es, den Fokus zurück auf den Roman *Korrektur* und insbesondere die Architektur des Kegels als dessen zentrales Problem zu lenken. Die Kontextualisierung der ›Entsprechung‹ des Kegels als physiognomisches Symbol, des Äußeren der Schwester als physiognomische Metonymie und die Einbettung dieser Merkmale in einen werkgeschichtlichen Zusammenhang deuten allesamt auf die komplexe Rolle hin, welche der Physiognomik und der Architekturgeschichte hinsichtlich des Kegels zukommt.

2.3.1 Roithamer liest Vogts *Revolutions-Architektur*

Das im Romantext artikuliert Architektur-Wissen des Protagonisten Roithamer verschweigt mehr, als es zu sagen vorgibt. Und doch gibt es essenzielle Hinweise auf zentrale Quellen. In einer Tirade gegen die Gesamtheit aller zeitgenössischen Architekten (›Fachgesindel‹) zählt Roithamer in wohlinformierter Pose mehrere Namen bereits toter Architekten auf:

Fachgesindel, sogenannte Architekten, Geistesscharlatane, so Roithamer, Bauherrenausnützer, Dummköpfe, Betonstumpfsinn. Keine einzige Zuschrift wegen Verdacht auf Architekten- oder Baufachherkunft beantwortet. James Gandon zum Beispiel, Sir John Soane, John Nash etcetera haben sie niemals gehört. Wenn wir handeln, kennen wir den Ursprung unseres Handelns, wenn wir denken, den

²⁶⁷ Dass der Hundebiss gezielt das ›Kegeldenken‹ Roithamers paradiere und deshalb von Kohlenbach als Beleg für die Unsinnigkeit von Roithamers Denken herbeigezogen wird, wirkt aber gerade angesichts des größeren Werkzusammenhangs fragwürdig, vgl. Kohlenbach, *Das Ende der Vollkommenheit*, S. 149, 200f. Vgl. ähnlich auch Thill, *Die Kunst, die Komik und das Erzählen*, S. 272.

Ursprung unseres Denkens. Boule [sic], Hamilton, Vignon, Konzeptionswechsel etcetera, so Roithamer, wir reden vergeblich. Wenn wir nur andeuten, zerfallen sie schon. Nichts aus den Schriften von Neutra, alles von Mies van der Rohe, nicht und alles unterstrichen. Der Grund, sich mit Fachleuten nicht einzulassen, weil diese unsere Idee vernichten, nichts im Sinn haben, als unsere Idee schwankend zu machen, zu vernichten. (Ko 186)

Neben der Abgrenzung gegenüber zeitgenössischen Architekten vermittelt Roithamer mit seiner Polemik zwei weitere Botschaften: Sein spezifisches architekturhistorisches Wissen gehöre zum »Ursprung« seines Handelns, und er sei zwar bereit, auf diesen Ursprung aufmerksam zu machen, jedoch nicht gewillt, der Leserschaft seiner Aufzeichnungen genaue Auskunft darüber zu erteilen. So will er mithilfe der aufgeführten Namen seine architekturgeschichtliche Überlegenheit »nur andeuten«, was ausreiche, um die verhassten Architekten zu vernichten.

Seit Gernot Weiß' Studie zu den philosophisch-historischen Hintergründen im Werk Thomas Bernhards ist bekannt, woher die in der Passage aufgezählten Architektenamen sowie der mit ihnen zusammenhängende Begriff »Konzeptionswechsel« stammen.²⁶⁸ Sie tauchen im Buch *Russische und Französische Revolutions-Architektur 1917 1789* (1974) des Zürcher Architekturhistorikers Adolf Max Vogt auf.²⁶⁹ Roithamers Architektenschelte liest sich tatsächlich »wie ein stichwortartiges Exzerpt aus Vogts Studie«.²⁷⁰ Weiß' intertextueller Hinweis, der als solcher schon überzeugend ist, wird durch Thomas Bernhards mittlerweile zugängliche Nachlass-Bibliothek zusätzlich gestützt. Der Schriftsteller war im Besitz von Vogts Werk, sein Exemplar zeigt deutliche Lesespuren.²⁷¹

²⁶⁸ Vgl. Weiß, *Auslöschung der Philosophie*, S. 81f. Weiß hat den genauen Textnachweis geliefert, ist aber nicht der Erste, der auf die Nähe Roithamers zur Revolutionsarchitektur hinwies. Josef Königs Bernhard-Studie hat zuerst auf ihre Wichtigkeit, ihre Analyse durch Max Vogt und Boullées Kegelentwurf hingewiesen und daraus gefolgert, dass die Formwahl des Kegels Roithamers »politisch-soziale [...] Utopievorstellung« ausdrücke, König, *Nichts als ein Totenmaskenball*, S. 131. Da der Kegel aber keine politische oder soziale Funktion einnimmt, sondern sich dieser geradezu verweigert, muss man Königs These in Frage stellen.

²⁶⁹ Vgl. Vogt, Adolf Max: *Russische und französische Revolutions-Architektur 1917 1789*. Zur Einwirkung des Marxismus und des Newtonismus auf die Bauweise. Köln 1974. S. 106f.

²⁷⁰ Weiß, *Auslöschung der Philosophie*, S. 82.

²⁷¹ Thomas Bernhards Nachlass-Bibliothek im Thomas-Bernhard-Archiv, Forschungseinrichtung der Thomas Bernhard Privatstiftung.

Wieso Roithamer Ludwig Mies van der Rohe und Richard Neutra ablehnt bzw. bewundert,²⁷² wird hingegen aus der Kenntnis der originalen Textstelle nicht verständlich. Die beiden spezifisch von Roithamer herangezogenen bzw. »exzerpierten« Seiten Vogts handeln von der »Tendenz zur Geometrisierung und de[m] darauf folgende[n] Umschwung in klassizistische Formen«.²⁷³ Diese architekturästhetische Tendenz ist für Vogt keineswegs nur auf die Revolutionsherde Frankreich 1789 und Russland 1917 beschränkt, weshalb der Architekturhistoriker sowohl Erben als auch Gegner der geometrischen Tradition aufzählt. Van der Rohe und Neutra stehen nach Vogt auf der Seite der »geometrischen Nachfolger«, Vignon und Hamilton, die von Roithamer im selben Atemzug wie der geometrisierende Architekt »Boulle« (eigentlich Boullée, vgl. unten) genannt wird, stehen als »Klassizist[en]«²⁷⁴ dagegen. So hält sich Roithamer zwar an die Reihenfolge von Vogts Aufzählung, nicht aber an dessen Differenzierung.²⁷⁵

Gernot Weiß' Fund vermag zwar die Logik der Architekten-Aufzählung nicht zu erklären, stellt diese aber in einen historischen und theoretischen Kontext, der nicht nur für die vorliegende Passage, sondern für den gesamten Roman von Bedeutung ist. Vogts Buch befasst sich mit der Frage, warum sowohl zur Zeit der Französischen als auch der Russischen Revolution ähnliche Tendenzen in der Ästhetik der Architektur auszumachen sind, insbesondere die erwähnte Geometrisierung der Baukörper. Eine weitere Parallele zwischen den »utopischen« geometrischen Architekturentwürfen beider Epochen besteht darin, dass sie weder in Frankreich noch in Russland aufgrund der politischen Umstände sowie ihrer Monumentalität und Kostspieligkeit wegen umgesetzt worden sind und darum in Vergessenheit gerieten.

Insofern stimmt Roithamers Behauptung, den zeitgenössischen Architekten architekturgeschichtlich durch »arkanes Wissen« überlegen zu sein. Gerade aber diesen Umstand will Vogts Studie, aus der Roithamer zitiert, ändern, indem sie die vergessenen Architekten ins Bewusstsein zurückruft. Roithamers Strategie ist dagegen eine doppelte; ein architekturhistorischer Hin-

²⁷² Ob der Satz »Nichts aus den Schriften von Neutra, alles von Mies van der Rohe« eine Aufforderung ist, ausschließlich Mies van der Rohe zu lesen, oder aber den Fehler der zeitgenössischen Architekten beschreibt, genau dies zu tun, bleibt unklar. Ersteres glaubt Naqvi jedoch daraus folgern zu dürfen, vgl. Naqvi, *How We Learn Where We Live*, S. 139.

²⁷³ Vogt, *Revolutions-Architektur*, S. 105.

²⁷⁴ Ebd., S. 106.

²⁷⁵ Auch dies weist Weiß im Detail nach, vgl. Weiß, *Auslöschung der Philosophie*, S. 82.

tergrund soll erkennbar werden, dessen Provenienz soll aber gleichzeitig für die Leserschaft seiner Aufzeichnungen verschleiert bleiben.

Eva Marquardt hält daher das Zitat aus dem »Zettelkasten«, wie sie das Exzerpt nennt, gar nicht erst für aufschlüsselbar. Sie wertet es als Ausdruck der grundsätzlich offenen, allen Leseerwartungen widerstrebenden Natur des Werkes.²⁷⁶ Mit dem pauschalen Urteil, dass sich der Roman der Lektüre widersetzt, sollte man sich freilich nicht zu rasch zufrieden geben. Obschon *Korrektur* die »Lesbarkeit der Welt« immer wieder in Frage stellt, bleiben seine philosophischen und historischen Hintergründe, welche die Sprachskepsis des Textes unterfüttern, durchaus nicht unlesbar. Das Weiterführende ist hier also nicht das Exzerpt selbst, sondern der kunsthistorische Kontext, aus dem sich der »Zettelkasten« speist.

Vogt folgt gleich mehreren physiognomischen Denkfiguren, ohne sie als solche zu bezeichnen. Die Anbindung von Texten der 1970er Jahre zum damals immer weniger relevanten Physiognomik-Diskurs ist *prima facie* keinesfalls selbstverständlich, Vogts Methodik einerseits und seine architekturhistorischen Vorläufer andererseits legen diese Verbindung jedoch nahe. Sein Untertitel *Zur Einwirkung des Marxismus und des Newtonismus auf die Bauweise* lässt eine ideologie- oder diskurskritische Haltung vermuten. Tatsächlich spielt dann aber die Analyse politischer oder wissenschaftlicher Ideologeme eine neben- bis untergeordnete Rolle.²⁷⁷ Ausgangspunkt des Vergleichs russischer und französischer Architekturutopien ist *nicht* die Frage nach politisch-ideologischen Gemeinsamkeiten, sondern die Beobachtung formal-gestalterischer Analogien zweier Baustile. Von diesen Gestaltmerkmalen erst wird auf »Lebenssituationen« und utopische Vorstellungen zurückgeschlossen, die sich mit Theorien nicht zu decken haben: »Es scheinen die großen Revolutionen selber zu sein – weil [richtig: »weit«] eher als die erst langsam sich auswirkenden Theorien – die durch die Erschütterung der ganzen Lebenssituation auch spontan auf die Architekten wirken.«²⁷⁸ Vogts unausgesprochene Prämisse besagt, dass die äußere Formgebung über die inneren Mechanismen einer Epoche Auskunft geben. Diese Analyse der Formgebung geschieht meist mithilfe von Gebäudedarstellungen, welche bestimmte Formaspekte einer Architektur hervorheben

²⁷⁶ Vgl. Marquardt, Gegenrichtung, S. 45f.

²⁷⁷ Das erste Kapitel, das sich explizit um die Wohnbauideologie der Sowjetunion dreht, kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass das primäre kunstgeschichtliche Interesse nicht auf sozio-politische Theorien, sondern auf Fragen der Form und deren frei-assoziativen Bezug zu Kernideen wichtiger historischer Diskurse abzielt.

²⁷⁸ Vogt, Revolutions-Architektur, S. 59.

und vergleichbar machen sollen. Die so vereinfachten, beinahe emblematisch wirkenden kleinen Skizzen gruppiert Vogt nach hervorstechenden Merkmalen und stellt sie graphisch in historische Abfolgen (Abb. 1, S. 126). Detail und Raumtiefe der architektonischen Oberfläche werden hierbei vernachlässigt. Diese Technik erinnert nicht von ungefähr an Lavaters vereinfachende Silhouetten und nähert sich den Architekturdarstellungen der anonymen *Untersuchungen über den Charakter der Gebäude* (1785) an (vgl. Abb. 2, S. 127). An der Gebäudephysiognomie sollen jedoch keine seelischen Charakteristika, es soll eine zeitgeschichtliche Symptomatik utopischer Bauformen augenscheinlich werden.

Ideologische Konstrukte nehmen in Vogts Analyse der Form-Symptomatik eine ausgesprochen affirmative Stellung ein, insofern sie als träumerische Visionen und nicht als Dogma wirkungsmächtig werden. Gegenüber dem Utopie-Begriff von Ernst Bloch, den er zur Erklärung seines Forschungsinteresses heranzieht, positioniert sich Vogt deshalb ausdrücklich emphatisch.²⁷⁹ Revolutionsarchitekturen sollen in den Fokus der Forschung rücken, weil sie dabei helfen, Utopien zu verstehen und zu verfolgen. In Referenz auf Bloch postuliert Vogt: »Utopien sind legitim.«²⁸⁰ Damit legitimiert Vogt nicht nur das eigene Projekt, sondern auch die portraitierte utopische Architektur. Beides erhält mithilfe der Bloch'schen Terminologie, die mit der Studentenbewegung seit 1968 Popularität gewinnt, einen zeitgenössischen Bezug.²⁸¹ Mit der Rechtfertigung von Architekturen wie denjenigen Le Corbusiers und Mies van der Rohes wäre der Stichwortgeber und Argumentationsgarant Ernst Bloch selbst aber kaum einverstanden gewesen. Gegenüber der modernen »Schaffung des neuen Menschen« mithilfe von Architektur war er kritisch eingestellt, zumindest wo diese einer »spätkapitalistischen« Logik folgt.²⁸² Die »Fluchtbewegung« in der äußeren Form der modernen Architektur, die sich an mobilen Räumen wie dem Schiffsbau orientiert, interpretiert er in seinem späten Hauptwerk *Das Prinzip Hoffnung* (1954–1959) als visionslose westliche Reaktion auf den Faschismus oder im Falle von

²⁷⁹ Vgl. ebd., S. 19–27. Hier verteidigt er Blochs Utopie-Begriff dezidiert gegen den engen Begriff der orthodoxen Marxisten, vgl. insbesondere ebd., S. 24.

²⁸⁰ Ebd., S. 16.

²⁸¹ Dieser Anstrich hat Vogts Schrift *Boullées Newton-Denkmal* von 1969 noch nicht, vgl. Vogt, Adolf Max: *Boullées Newton-Denkmal. Sakralbau und Kugelidee*. Basel 1969.

²⁸² Vgl. Bloch, Ernst: *Prinzip Hoffnung*. Bd. 2. Frankfurt a.M. 1979. S. 862.

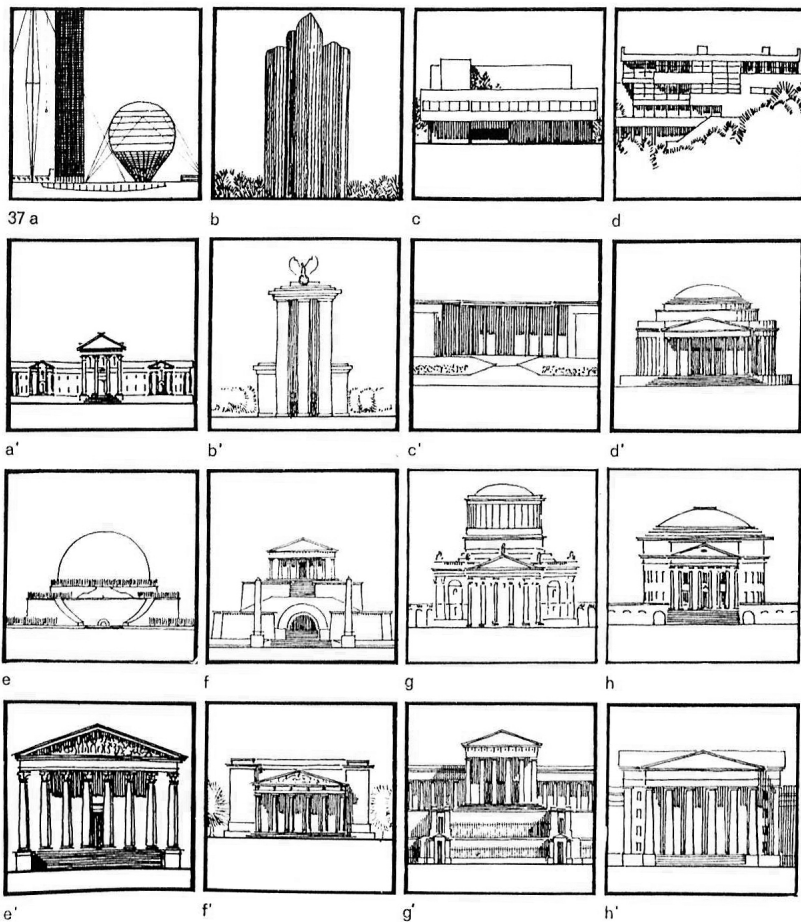


Abb. 1: Vogt, *Revolutions-Architektur*, S. 105

›Städten im Himmel‹ als Ausweichen ins Unmögliche.²⁸³ Dabei lässt Bloch außer Acht, dass auch die avantgardistische russische Architektur, die ihre Formsprache noch vor Le Corbusier findet, denselben ›Fluchtcharakter‹

²⁸³ Vgl. ebd., S. 859. Dass es sich hierbei um eine physiognomische Denkfigur handelt, verdeutlicht etwa Arburg, Hans-Georg von: Der Innenraum des Aussenraums des Innenraums. Zu einer Denkfigur in der Architekturphysiognomik der Moderne. In: Vittorio Magnago Lampugnani/Matthias Noell (Hg.): Stadtformen die Architektur der Stadt zwischen Imagination und Konstruktion. Zürich 2005. S. 56–69; hier: S. 62.

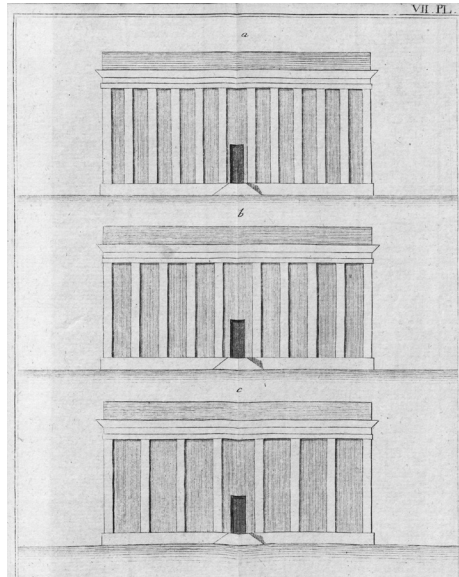


Abb. 2: O.A., *Untersuchungen über den Charakter der Gebäude*, Pl. VII

aufweist. Kommunistische Architektur bleibt von Blochs physiognomischer Kritik verschont, da er letztlich nicht den Baustil, sondern die sich angeblich darunter verbergende kapitalistische Ideologie angreift. Sowjetisches Bauen kommt lediglich – und dies ist für Vogts Ansatz bedeutend – als Erbe von sozialen Baubestrebungen der französischen Revolutionsarchitektur zur Sprache.²⁸⁴ Darum ist nicht, wie Bloch behauptet, die ›Flucht‹-Form Ausdruck einer zeittypischen Tendenz, sondern tatsächlich fungiert sie für Blochs Blick umgekehrt als Metapher im Dienst seiner Kapitalismuskritik. Die Architekturanalyse Blochs arbeitet mit einem geradezu typischen physiognomischen Zirkelschluss: Die kapitalistische Architektur gebiert falsche Utopien, weil der Kapitalismus eine falsche Utopie ist. Nach demselben Muster bezeichnet Sedlmayr Borrominis Architektur als ›schyzothym‹, weil das kartesianische Weltbild ›schyzothym‹ sei.

Vogt umgeht zwar die Falle einer verkürzten Formanalyse, da er von vornherein keine einfachen und direkten Bezüge zwischen Form und Ideologie

²⁸⁴ Vgl. Bloch, *Prinzip Hoffnung*, Bd. 2, S. 867f.

gelten lässt. Das hält ihn aber mitnichten davon ab, von der Form auf darunter verborgene, kulturgeschichtliche Tendenzen zu schließen und diese mithilfe von Blochs Utopiebegriff als »Verbesserungshoffnungen«²⁸⁵ zu adeln. Die positive architektonische Utopie – und darin schließt er im Gegensatz zu Bloch Corbusiers utopische Projekte mit ein – würde zu Unrecht als »gefährlich überreizte Verlockung, eine Phantasterei mit bedrohlichem Aspekt« taxiert.²⁸⁶

Wie Vogt etwas später darlegt, wird das Utopie-Denken Blochs jedoch weder vom »staatsoffiziellen Marxismus«²⁸⁷ noch von der »kritischen Soziologie«²⁸⁸ als »bedrohlich« kritisiert, denn diese betrachten die Utopie entweder als obsolet oder wissenschaftlich unpräzise. Warum also bekämpft Vogt überhaupt die These, Utopien seien eine »überreizte Verlockung« – und wessen These ist dies überhaupt? Ausdrücklich als gefährlich umschreibt Hans Sedlmayr ausgerechnet die Utopien der Revolutionsarchitekturen ebenso wie diejenigen der modernen westlichen Architektur. Vogts Legitimierung der Utopie ist wohl ebenso, wenn nicht vehementer noch gegen Sedlmayr und seine kulturkonservative Haltung wie gegen die sozialistischen Gegenpositionen gerichtet.

Hans Sedlmayr, dem wir bereits im Zusammenhang mit Bernhards Frühwerk (vgl. KAPITEL II 2.2.1) begegnet sind, ist in Vogts Buch neben Ernst Bloch der wichtigste, wenn auch namenlose Stichwortgeber. Dass Sedlmayr darin gänzlich ungenannt bleibt, ist bemerkenswert, hat er doch neben dem Kunsthistoriker Emil Kaufmann²⁸⁹ bis damals am meisten zur Analyse der Revolutionsarchitekturen beigetragen. Das geradezu ostentative Verschweigen mag an der Nähe der eigenen Methoden zur konservativen Kunstphysiognomik Sedlmayrs liegen, die anzudeuten dem liberalen Vogt²⁹⁰ unangenehm gewe-

²⁸⁵ Vogt, *Revolutions-Architektur*, S. 18.

²⁸⁶ Ebd.

²⁸⁷ Ebd., S. 23.

²⁸⁸ Ebd., S. 24.

²⁸⁹ Kaufmann, Emil: *Von Ledoux bis Le Corbusier: Ursprung und Entwicklung der Autonomien Architektur* (1933). Stuttgart 1985.

²⁹⁰ Dass Vogt als Professor der ETH Zürich innerhalb der Schweizer Universitätslandschaft eine liberale Position innehatte, deutet etwa seine langjährige Mitarbeit in der liberalen Tageszeitung *NZZ* an, wo er gesellschaftspolitisch kritische, aber immer auch zwischen den Extremen verhandelnde Argumente im kunstkritischen Tagesgeschäft vorbrachte, vgl. Vogt, Adolf Max: *Fünfziger Jahre: Trümmer, Krater, Hunger, Schuld; was hatte Kunst damals zu suchen?*; kunstkritische Aufsätze aus den Jahren 1950–1960 publiziert in der *NZZ*. Basel 2000.

sen sein mochte. Dabei hat Sedlmayr in seinem populärsten Werk *Verlust der Mitte* 1948 nicht nur grundlegende methodische, sondern auch inhaltliche Vorarbeit zu Vogts Thesen geleistet.

Sedlmayrs pathologisierende Abwehrhaltung gegen alles Moderne entspringt nicht einer Analyse der Nachkriegszeit, sondern einem Rückblick auf die Avantgarden der 1920er und 1930er Jahre, in deren Dienst sich Emil Kaufmanns Wiederentdeckung der Französischen Revolutionsarchitektur gestellt hatte. Boullées und Ledoux' innovative geometrische Formgestaltung, aufgrund welcher Kaufmann sie als Vorläufer der architektonischen Moderne lobt, gibt Sedlmayr Anlass zur Kritik. Wenn auch den Revolutionsarchitekten ihre fatale Wirkung noch »unbewusst« gewesen sei,²⁹¹ habe ihr geometrischer Stil doch den ersten großen »Angriff auf die Architektur«²⁹² unternommen. Hundert Jahre nach der französischen Revolution habe die geometrische Tendenz dann im »zweiten Angriff« durch Le Corbusier und seine Mitstreiter ihr Ziel erreicht: die Vernichtung des Architektonischen und der Sieg eines inhumanen technisch-tödlichen Bauens. »Wahre Architektur« wird von Sedlmayr nämlich als ein religiös und politisch legitimates und legitimierendes Bauen gedacht, das die natürliche Ordnung eines »gemitteten« Menschen widerspiegelt. Sedlmayrs kunstphysiognomische Symptomatik sieht in der (proto)modernen geometrischen Gestalt, die zuweilen Tektonik und Schwerkraft in Frage stellt, das entscheidende äußere Merkmal einer fehlgeleiteten, »inneren« Gesellschaftsentwicklung. Damit liefert er Vogt zwei wichtige Stichworte, die dessen Analyse russischer und französischer Revolutionsarchitektur steuern: Geometrie und Schwerkraft.

Geometrische Bauweise und statisch korrekter Umgang mit der Schwerkraft sind nicht zufällig auch die »äußerlichen« Aspekte von Roithamers Architektur, die – kunstphysiognomisch gelesen – über »innere« Charakteristika des Kegelbaus Auskunft geben und deren architekturgeschichtliche Untersuchung für das Verständnis der Narration deshalb ausschlaggebend ist. Das heißt jedoch nicht, dass diese beiden formalen Merkmale ihre Bedeutung nur durch Sedlmayr gewinnen. Vielmehr müssen sie in den folgenden Unterkapiteln auch anhand von Vogt, der französischen und russischen Revolutionsarchitektur sowie Le Corbusier genauer analysiert werden. Es sind dies allesamt »Quellen« für Roithamers Architektur, die in einem komplexen Verhältnis zueinander stehen.

²⁹¹ Sedlmayr, *Verlust der Mitte*, S. 96.

²⁹² So der Titel eines Kapitels, ebd., S. 94.

2.3.2 Architekturgeschichtliche »Ursache«

Die Frage, wie mit diesen Quellen Roithamers umzugehen ist, beschäftigt nicht nur die Forschung, sondern auch den »Baukünstler« selbst. So heißt es zumindest in einer fortgeschrittenen Vorstufe²⁹³ von *Korrektur*: »[M]an muss von vielen Quellen ausgehen, sagte er immer wieder, um auf das Eine zu kommen«. ²⁹⁴ Das Wort »Quelle«, das bereits durch den »Quellwasseranschluss« im Kegel symbolisch aufgeladen ist, oszilliert hier in seiner Bedeutung zwischen zwei verschiedenen Trägern von Wissen; sie kann *prima vista* einen schriftlichen oder einen menschlichen »Einfluss« meinen. Roithamer schließt nämlich beinahe unmittelbar an: »[S]o bin ich, was das Bauwerk betrifft, schließlich von Tausenden [sic] Menschen ausgegangen, um zu einem einzigen, meiner Schwester, zu kommen«. ²⁹⁵ Trotzdem lässt sich hier für eine Unterscheidung zwischen »menschlicher« und »schriftlicher Quelle« argumentieren, spricht doch der erste Teilsatz davon, dass Quellen helfen, auf »das Eine«, vermutlich »das eine Gebäude«, und nicht »die Eine (Quelle)« zu kommen. Das würde heißen, die Schwester *ist* keine Quelle, wird aber analog zu einer solchen betrachtet. In der finalen Textform ist ihr Charakter denn auch »Ursache« des Kegels (Ko 190).

Die Art möglicher Quellen wird in derselben Vorstufe präzisiert. Auf historische und theoretische Quellen bezieht sich eine Passage gegen Ende des Textes. Hier spricht der Erzähler über Roithamers Vorgehen, in dem Quellen nicht nur »durchdrungen«, sondern auch »vergessen« werden müssen: »Zuerst ist es die Idee, dann ist es die Theorie, dann ist es die Praxis. Zuerst das Eindringen in die Baugeschichte und das Durchdringen der Baugeschichte und dann das Vergessen der Baugeschichte.«²⁹⁶

Daher soll hier und bei allen weiteren Rückgriffen auf Vorarbeiten nicht der Eindruck erweckt werden, die Figur »Roithamer« auf dieser Produktions-

²⁹³ Angesichts mit den Übereinstimmungen von W4/1c mit dem Nachlass-Typoskripts W4/3 vom April 1974, einer Zusammenfassung der Romanhandlung zuhänden des Verlags, lässt sich folgern, dass W4/1c bis April 1974 das fortgeschrittenste Typoskript war – womöglich sogar schon fortgeschrittener als die Zusammenfassung, da in dieser wichtige Aspekte von W4/1c fehlen: die Erzählerinstanz, die Figur des Höller etc. W4/1c ist wahrscheinlich also die letzte Vorstufe vor dem letzten Typoskript W4/2, das mit der Endfassung bis auf wenige Details identisch ist. Zur Zusammenfassung W4/3 vgl. Huber/Schmidt-Dengler, Kommentar [zu Korrektur], S. 336–338.

²⁹⁴ Bernhard, *Korrektur*: W4/1c, TBA, S. 42.

²⁹⁵ Ebd.

²⁹⁶ Ebd., S. 92.

stufe sei zwingend und in jeder Hinsicht der gleichnamige Protagonist aus der finalen Version des Romans. Dort spricht Letzterer nicht davon, dass er die »Baugeschichte« habe vergessen müssen, sondern brüstet sich geradezu mit seinem baugeschichtlichen Wissen. Im Sinne der *critique génétique* informieren die obigen Passage über verschiedene poetologisch relevante, aber letztlich abgelehnte bzw. abgeänderte Varianten, wie »Roithamer« über sein architektonisches Wissen spricht. Betont die Rede über »viele Quellen« vor allem die offenbar notwendige Breite des herangezogenen Wissens, so wird das »Durchdringen« des Wissens im zweiten Ausschnitt als Zwischenschritt dargestellt, der die »Praxis« nur unter Bedingung des Vergessens ermöglicht.

Das Ausscheiden »von Tausenden [sic] Menschen«, bis im ersten Schritt »die Idee« nur noch ein Bau für die Schwester sein soll, entspricht in seiner Reduktion diesem »Vergessen« der historischen Quellen, die offenbar nur im zweiten Schritt, der »Planung«, nicht aber im dritten, der »Praxis«, relevant sind. Die beiden Passagen zusammen suggerieren eine Analogie zwischen dem Wegfallen von architekturhistorischem Wissen und dem Wegfallen von »Menschen« und parallelisieren damit das Erforschen von Baugeschichte und das Erforschen von Personen. Beide sind Ursachen des Kegelbaus. Die in der Narration suggerierte und zugleich problematisierte Analogie von Architektur und Mensch lässt sich in gewissem Maße und vorerst nur für eine Vorstufe auch auf die baugeschichtliche »Ursachenforschung« ausweiten. Die Tragfähigkeit dieser Analogie muss sowohl in der finalen Version als auch im Licht der bisherigen Ergebnisse überprüft werden. Wenn Roithamer aus *Korrektur* und sein Vorläufer aus dessen Vorstufe Menschen nach physiognomischem Muster erforschen, so liegt nahe, dass sie die Baugeschichte nach kunstphysiognomischem Muster analysieren.

Anzeichen dafür finden sich in der finalen Beschreibung seiner Forschungsmethode, die er mit der medizinischen Erforschung einer »Krankheit« vergleicht:

Wie die Ursachen der Krankheit heute erforscht werden und erforscht werden müssen und die Ärzte nicht mehr um diese Forschung herumkommen, so sollten die, die bauen, für die sie bauen, erforschen, erforschen müssen, die Erforschung des Menschen, für den gebaut wird, sollte dem, der für diesen Menschen baut, immer zur Pflicht gemacht werden und es sollte ihm verwehrt sein, für einen Menschen zu bauen den der, der für ihn baut, nicht durchforscht oder wenigstens bis zu dem notwendigen oder notwendigsten Grade erkannt hat. (Ko 191f.)

Diese Analogie zwischen Krankheitsursache und Bauursache erstaunt, betont Roithamer doch explizit, dass er *nicht* unter einer »Baukrankheit« (Ko 192) oder »Baupsychose« (Ko 192) leide. Angesichts der physiognomischen Haltung Roithamers und des physiognomischen Wissens von Bernhard wird der Vergleich dennoch verständlicher. »Krankheit« als *das* Stichwort der konservativen Kunstphysiognomik leitet Sedlmayr und seine Kollegen dabei an, die Ursachen für Kunst und Architektur in der Psychopathologie des Architekten, wie auch in der Pathologie einer Epoche oder Zeitströmung zu suchen. Die Erforschung einer Krankheit wird als Analogon zur kunstphysiognomischen Ursachenforschung lesbar, deren Interessengebiete auch Roithamers Handeln prägen. So spricht er nur eine Seite nach dem angeführten Zitat davon, dass er »wußte, daß noch niemals vorher von einem Menschen, nicht einmal von einem französischen, nicht einmal von einem russischen, ein Kegel gebaut worden ist, mein Kegel wird der erste gebaute Kegel für Wohnzwecke sein, sagte ich mir und baute den Kegel.« (Ko 192) Damit sind wir erneut bei Roithamers primärer Quelle für russische und französische Architekturgeschichte angekommen: Vogts *Revolutions-Architektur*, in der nie gebaute »französische und russischen Kegel«²⁹⁷ Erwähnung finden. Vogt liest diese Kegel im Gegensatz zu Sedlmayr nicht als Ausdruck einer zeitbedingten Krankheit, sondern einer ebenso zeitbedingten Geometrisierungstendenz, die im utopischen Denken gründet. Sein im weitesten Sinne immer noch physiognomischer Ansatz betrachtet die kegelförmigen Bauwerke Étienne-Louis Boullées²⁹⁸ und Wladimir Tatlins²⁹⁹ historisch differenzierter als Sedlmayr. Vogt betreibt Ursachenforschung in einem doppelten Sinn: im Sinne einer diskursiv »subkutanen« Ursache, die sich physiognomisch eher unwillkürlich in bestimmten Formen ausdrückt, und im Sinne einer kunsthistorisch und -theoretisch durch die Akteure selbst reflektierten Ursache.

²⁹⁷ Immerhin existieren von Tatlins *Monument für die Dritte Internationale* verschiedene Modelle, deren beachtliche Größen selbst eine architektonische Qualität haben, z.B. das drei Meter hohe Original des Centre Georges Pompidou, Paris, vgl. Kovtun, Evgueny: *Russian Avant-Garde*. Bournemouth/Parkstone/St. Petersburg 2012. S. 92.

²⁹⁸ Neben der ausführlichen Beschreibung des Cénotaphe conique von Étienne-Louis Boullée auf S. 151 finden sich vier Abbildungen desselben in Vogts *Revolutions-Architektur*. Es handelt sich jeweils um mehr oder weniger stark schematisierte Skizzen, die den direkten Vergleich mit anderen Gebäudeskizzen erlauben, vgl. Vogt, *Revolutions-Architektur*, S. 127, 139, 218, 252.

²⁹⁹ Wladimir Tatlins *Monument für die Dritte Internationale* wird von Vogt auf S. 216 genauer beschrieben und sogar acht (!) Mal abgebildet, zweimal auch als Fotografie des Modells, vgl. ebd., S. 60, 83, 144, 197, 201, 210f., 216.

So meint Vogt etwa, Boullées kreisrundes Newton-Denkmal sei »in seiner Eingangspartie eine der kühnsten und konsequentesten Umsetzungen aus dem ägyptisierenden Formenvokabular«. ³⁰⁰ Vogt gesteht also im Gegensatz zu Sedlmayr den Architekten einen jeweils eigenen Formwillen zu.

Ähnlich verfährt auch Bernhard in *Korrektur*. Wenn sich Roithamer auf sein architekturgeschichtliches Wissen und sein Wissen über die Schwester beruft, so scheint auch sein Formwille immer gänzlich reflektiert zu sein. Auch bei ihm findet sich ein doppelter Ursachenbegriff vor, der sich auf zwei verschiedene Bezüge beruft, einen kunstgeschichtlichen und einen privaten. Während er die Entsprechung der Schwester im Text beständig betont, aber keine genauen Gründe für sie angibt, wird die architekturgeschichtliche Ursache lediglich durch Andeutungen konturiert. Die bisherigen Ergebnisse weisen darauf hin, dass diese architekturgeschichtliche ›Ursache‹ nicht nur die physiognomische Entsprechung von Schwester und Kegelform unterstützt, sondern ihrerseits einem kunstphysiognomischen Blick geschuldet ist. Einem Blick auf eine Architektur notabene, die sich einer physiognomischen Lesart besonders anbietet, weil schon ihre architektonischen Urheber architekturphysiognomisch arbeiteten. Anhand der französischen Revolutionsarchitektur, die sich selbst als *architecture parlante* verstand, verdeutlicht sich Roithamers meta-architekturgeschichtliches Vorgehen, das physiognomische Architektur kunstphysiognomisch liest und deren Zeichensprache in der eigenen Architekturphysiognomik instrumentalisiert.

2.3.3 Sprechende Architektur und beglückende Geometrie

Roithamers Vorstellung, dass Raum und insbesondere der architektonische Raum durch subjektive Empfindung konstruiert wird, aber zugleich auch auf diese Empfindung einwirkt, kann sich auf die sensualistische Raumvorstellung des 18. Jahrhunderts berufen. ³⁰¹ Der Sensualismus bereitete – zusammen mit der Hausse der Physiognomik – den Nährboden für Blondels

³⁰⁰ Ebd., S. 127.

³⁰¹ Die Hauptvertreter des Sensualismus als Unterform des Empirismus im 18. Jahrhundert befanden sich mit John Locke und David Hume in England, in Frankreich ist Étienne Bonnot de Condillac und sein *Traité des sensations* (1754) zu nennen, vgl. Condillac, Etienne Bonnot de: Abhandlung über die Empfindungen (1754). Hamburg 1983. Dort widmet er sich insbesondere auch der Raumwahrnehmung durch Tastsinn und Auge, vgl. ebd., S. 84–87, 129–154.

architektonische Typologie und in dessen Folge auch für die französische Revolutionsarchitektur.³⁰²

Der genaue Wortlaut von Roithamers Aufzählung von Architektenamen ist aufschlussreich: »Boulle [sic], Hamilton, Vignon, Konzeptionswechsel etcetera, so Roithamer«. (Ko 186) Étienne-Louis Boullée, den Roithamer hier nicht zufällig zu »Boulle« und damit beinahe zur *boule*, d.h. zur »Kugel«, umbenennt, ist bekannt für einen kompromisslosen geometrischen Gestaltungswillen. Sein berühmtester, nie ausgeführter Bau ist tatsächlich eine *boule*, ein kugelförmiger Kenotaph für Newton. Mit dem mehrere hundert Meter großen Leergrab sollte nicht nur der Person Newton, sondern dem Newtonismus überhaupt und damit der gesamten empirischen Naturwissenschaft Tribut gezollt werden.³⁰³ Die naturwissenschaftliche Beobachtung des Kosmos findet sowohl durch die symbolische Kugelform Ausdruck als auch durch den Innenraum, der den Nachthimmel mithilfe von Löchern in der Decke abbildet. Das Newton-Denkmal drückt deshalb als Leergrab nicht primär Tod und Vollkommenheit aus, wie Kohlenbach meint, wenn sie »Boullés« *boule* zur Erklärung des Kegels heranzieht.³⁰⁴ Wie Roithamer bei Vogt nachlesen konnte, sollte das Kugelkenotaph seinem Besucher Newtons kosmische Gesetze anschaulich machen.³⁰⁵ Diese aufklärerische Vermittlung geschieht auf eine unmittelbare, die Sinne direkt affizierende Weise: Architektur wird zur *architecture parlante*, das Raumgefüge »spricht«, ohne sich irgendwelcher Worte bedienen zu müssen.

Der Architekturhistoriker Christian Freigang interpretiert den Aufbau des Kenotaphs zudem als eigenwillige Nachbildung der göttlichen Schöpfung. Indem im Innern der Kugel ein künstlicher Sternenhimmel durch das eindringende Sonnenlicht entstehe, schafft Boullée nach Freigang »nicht nur gewissermaßen einen neuen Kosmos, sondern verkehrt auch den Tag-Nacht-Rhythmus – und greift somit in ein entscheidendes Moment der biblischen Genesis ein«. ³⁰⁶ Aufgrund dieser Hybris betrachtet Freigang Boullée als einen der ersten Architekten mit gottgleichen Ambitionen, der sich selbst als Schöpfer und Beherrscher seines Kosmos versteht und damit die alte Metapher von »Gott als Architekt« zu seinen Gunsten umkehrt.

³⁰² Siehe Kap. II 2.1.2.

³⁰³ Vgl. Vogt, Boullées Newton-Denkmal, S. 301–314.

³⁰⁴ Vgl. Kohlenbach, Das Ende der Vollkommenheit, S. 110.

³⁰⁵ Vgl. Vogt, Revolutions-Architektur, S. 218–227.

³⁰⁶ Freigang, Gott als Architekt, S. 394.

Dem ›kosmischen Eindruck‹, welchen die Kugel vermitteln soll, liegt die ästhetische Idee der Erhabenheit zugrunde. Gegen Vitruvs *venustas* (Schönheit) gerichtet, will Boullée den Eindruck des Erhabenen erzeugen³⁰⁷ und instrumentalisiert dazu die Raumwirkung. Wie in Roithamers Projekt ist also auch hier die architektonische Einflussnahme auf den Menschen einerseits mit einem gesteigerten Selbstbild und andererseits mit der genauen Menschen- und Wahrnehmungsbeobachtung verknüpft, die sich in der gezielten Manipulation der Wahrnehmung niederschlagen.

Wahrnehmung als Paradigma des Bauens wird von Boullées Kollegen Claude-Nicolas Ledoux erstmals auch theoretisch eingefordert und am Beispiel des Auges expliziert, dem er eine privilegierte Stellung als Vermittler zwischen Kunst und Natur beimisst: »L'œil par-tout satisfait, par-tout se promène, par-tout se repose; il est ramené par l'attrait qui lie l'art à la nature.«³⁰⁸ Ledoux' Darstellung eines Theaterinnenraums, der sich in einem menschlichen Auge spiegelt (Abb. 3, S. 136),³⁰⁹ drückt den wissenschaftlichen Anspruch aus, der subjektiven Perspektive und den Affekten des einzelnen Menschen gerecht zu werden:³¹⁰ »Pour être un bon Architecte il ne suffit pas d'analyser les yeux, il faut lire dans le cercle immense des affections; il faut développer les motifs d'application, les étendre.«³¹¹ Die Darstellung verrät aber zugleich auch die Unerfüllbarkeit eines solchen Anspruchs. Ein subjektiver Blick auf den Raum und die damit verbundenen Affekte lassen sich nicht darstellen, und die vielmehr symbolische Funktion der gezeichneten Pupille macht unbeabsichtigt darauf aufmerksam, wie jeder zeichnerische Versuch am letztlich nicht abbildbaren Blick *durch* den menschlichen Sehapparat scheitern muss. Die sensualistische Prämisse der *architecture parlante* wird an dieser ›image parlante‹ in doppelter Hinsicht vorgeführt; als Theorie ist sie symbolisch repräsentiert, als Abbildungsproblem wird sie dekonstruierbar. Wie wir sehen werden, kauft sich Roithamer dieses epistemische Problem

³⁰⁷ Vgl. Vogt, Adolf Max: Einführung. In: Étienne-Louis Boullée: Architektur. Abhandlung über die Kunst. Hg. v. Beat Wyss. Zürich/München 1987. S. 7–41; hier: S. 25f.

³⁰⁸ Ledoux, Claude-Nicolas: *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*. Tome premier [Faksimile des Erstdruckes 1815]. Nördlingen 1981. S. 13.

³⁰⁹ Ledoux, *L'architecture*, Pl. 113.

³¹⁰ Vgl. Schmidt-Burkhardt, Astrit: *Sehende Bilder. Die Geschichte des Augenmotivs seit dem 19. Jahrhundert*. Berlin 1992. S. 142.

³¹¹ Ledoux, *L'architecture*, S. 218.

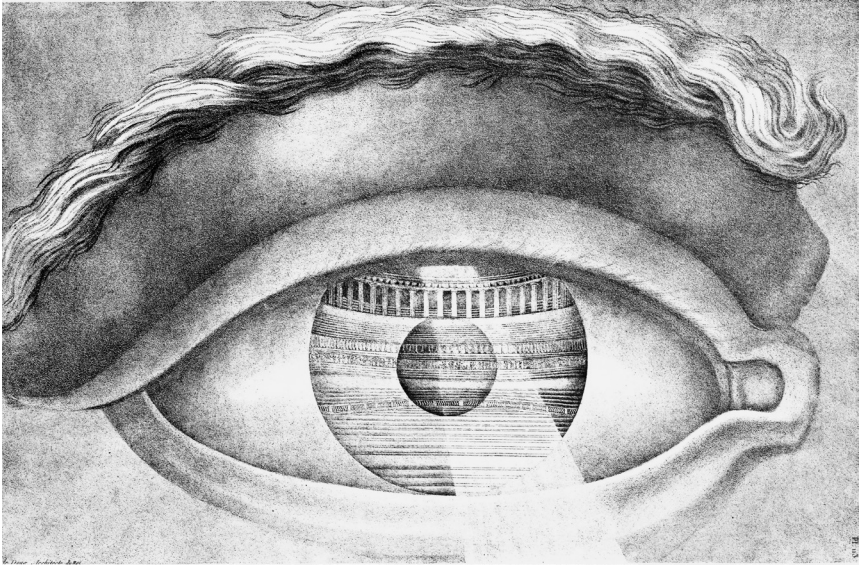


Abb. 3: Ledoux, *Le théâtre de Besançon* (1815)

jeder Architektur, die eine subjektive Wirkung erzielen will, zusammen mit dem architekturtheoretischen Hintergrund der Revolutionsarchitektur ein. Das physiognomische Programm Ledoux' und seines Zeitgenossen Boullée beobachtet zwar subjektives Erfahren, nicht aber Wahrnehmung und Wesen eines einzelnen Menschen, für den ein individuelles Gebäude entworfen sein müsste. Es nimmt sich einen abstrakten, in Rousseaus Sinn unverdorbenen und ursprünglichen Menschen zum Vorbild.³¹² Die individuelle Personifikation eines solchen Ideals scheint in den Augen Roithamers seine Schwester, das »höhere[] Wesen« (Ko 268), zu sein. Und sowohl Boullées und Ledoux' dem idealen Menschen entsprechende Bauten als auch der Kegel Roithamers besitzen große, geometrische Formen. Diese Formen verweisen bei den Revolutionsarchitekten einerseits auf die Ägyptenmode am Ende des 18. Jahrhunderts.³¹³ Andererseits proklamieren sie damit größtmögliche

³¹² Vgl. Freigang, Gott als Architekt, S. 392–396.

³¹³ Vgl. z.B. Vogt, Einführung, S. 37. Dort zieht Vogt u.a. eine Verbindung zwischen der ägyptisierenden Formsprache der Revolutionsarchitektur und dem »ägyptischen« Bühnenbild der Erstaufführung von Mozarts *Zauberflöte* (1791).

Autonomie von der bisher gebräuchlichen architektonischen Formsprache.³¹⁴ Diese Eigenständigkeit des Formwillens beansprucht auch Roithamer und übertrumpft gerade durch den Verweis auf die französische und russische Revolutionsarchitektur deren Autonomiebestrebungen, indem sein Kegel auch gebaut wird (vgl. Ko 192).

Immerhin besitzt, wie bereits erwähnt, ein Kenotaph-Entwurf Boullées die Form eines stumpfen Kegels,³¹⁵ doch handelt es sich hierbei weder um einen »Kegel für Wohnzwecke« noch um ein technisch umsetzbares Projekt.³¹⁶

Laut Vogt ist dieser *cénotaphe conique*, dessen unterster Innenraum einer Kuppel entspricht, in direktem Zusammenhang mit seinem Newton-Kenotaph entstanden.³¹⁷ Der Größenunterschied zwischen den Kegeln von Boullée und Roithamer verweist hier freilich auf eine weitere Differenz zwischen der Roithamer'schen Architekturphysiognomik und der *architecture parlante* hin. Während der Kenotaph mehrere hundert Meter groß ist, beträgt die Größe von Roithamers Kegel »nur« 28 Meter.³¹⁸ Die Revolutionsarchitektur ist einer Massenwirksamkeit verpflichtet, die Roithamer schließlich ablehnt, auch wenn er sie noch in einer Vorstufe des Romans in Betracht gezogen haben mag, als er anfänglich von »Tausenden [sic] Menschen ausgegangen« war.³¹⁹ Das ästhetische Konzept einer monumentalen Erhabenheit mit aufklärerischer Massenwirkung widerspricht der Architektur des Kegels in der finalen Textform von *Korrektur*, der auf Meditation ausgerichtet ist und der ausdrücklich die Höhe der Bäume nicht überragen soll (vgl. Ko. 222). Gerade

³¹⁴ Das hat seine Gründe laut Vogt insbesondere in der Abgrenzung gegenüber dem immer wichtiger werdenden Ingenieursberuf, der den Architekten angestammte Bauaufgaben (Straßenbau, Hafenanlagen, Militärbauwerke) streitig macht, vgl. ebd., S. 29f.

³¹⁵ Vgl. Boullée, Étienne-Louis: Architektur. Abhandlung über die Kunst. Hg. v. Beat Wyss. Zürich/München 1987. S. 125. Boullées architekturtheoretisches Lebenswerk wurde erstmals 1953 gedruckt. In der architekturhistorischen Literatur wird der Kegel spätestens in Vogts *Boullées Newton-Denkmal* ausführlich beschrieben, vgl. Vogt, Boullées Newton-Denkmal, S. 248–253. *Boullées Newton-Denkmal* spürt bereits 1969 einige Ideen in *Revolutions-Architektur* vor, wo der Kegel ebenfalls ausführlich besprochen und bebildert wird.

³¹⁶ In Bezug auf den *cénotaphe conique* und seine dünnwandigen, überhängenden Innenräume schreibt Vogt: »Das geometrische Ideal treibt Boullée hier zu Vorstellungen an die Bautechnik, die im Grunde erst seit der Entwicklung des Betonbaus erfüllbar sind.« Vogt, Boullées Newton-Denkmal, S. 250.

³¹⁷ Vgl. ebd., S. 248.

³¹⁸ Von der Mitte des Kegels aus erstreckte sich dieser »in jede Richtung vierzehn Meter« (Ko 194) – vorausgesetzt, dass damit nicht nur die Breite (also die begehbbare Richtung des Raumes) gemeint ist –, beträgt darum die Höhe 28 Meter.

³¹⁹ Bernhard, *Korrektur*: W4/1c, TBA, S. 42.

die von einer Kegelarchitektur um ein Vielfaches überragten Bäume sind in den Skizzen von Boullée essentiell, da durch den Größenunterschied erst die Höhe des Gebäudes und damit die erhabene Wirkung erahnt werden kann (Abb. 4, S. 139).³²⁰

Die Differenzen zwischen Roithamer und der Raum- und Architekturprogrammatisierung der französischen Revolutionsarchitektur sind letztlich groß genug, um eine epigonale Nachfolge auszuschließen.³²¹ Zentrale Grundthemen, die Roithamer trotzdem mit der *architecture parlante* Boullées teilt und für die er seinen eigenen architektonischen Ausdruck sucht, sind die Beherrschung der Wahrnehmung, die sich etwa im gezielten Setzen von »Ausblicke[n]« (Ko 195) anstelle von Fenstern äußert, die unmittelbare Wirkung des Raumgefüges, das sich direkt der Schwester mitteilen soll, und das gottgleiche Selbstbild des Architekten, der sowohl Natur bzw. Kosmos als auch Menschen nach seinem Willen formen will. Ein weiteres Baumotiv teilt Roithamer zumindest dann mit Boullée, wenn man dem physiognomischen Blick Vogts folgt, der im *cénotaphe conique* bzw. in dessen »überhängende[r] Innenpromenade« »Bedrohung (und Faszination) durch das Fallgesetz« ausgedrückt sieht.³²² Expliziter präsentiert Vogt diese These bereits fünf Jahre vor Veröffentlichung der *Revolutions-Architektur* in seiner Studie über *Boullées Newton-Denkmal*. Dort beschreibt er den *cénotaphe conique* als ein »zu erklimmendes«, emotionales Gesamterlebnis:

Als winziges Wesen würde der Mensch dieses Gebirge an Architektur erklimmen, und als Abschluß wäre ihm nicht nur der Rundblick, sondern auch noch der Einblick geboten. Einblick in einen düster-gewaltigen Negativraum, der sich nach unten ausweitet und damit nicht nur die Emotion der senkrechten Tiefe, sondern die noch heiklere überhängende Lage vermittelt.³²³

³²⁰ Étienne-Louis Boullée: *Cénotaphe conique*. Bibliothèque nationale Paris. Online verfügbar: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Boullée_-_Cénotaphe_égyptien_-_élévation.jpg; Stand: 12.1.2016.

³²¹ Demgegenüber reduzieren Josef König und Thomas Schwarzenbacher Roithamer auf das ästhetische Programm der Revolutionsarchitektur, vgl. König, Nichts als ein Totenmaskenball, S. 132. Schwarzenbacher, Thomas: Korrektur. Annäherungen an Roithamers Kegel für Wohnzwecke nach dem Roman »Korrektur« von Thomas Bernhard. Diplomarbeit an der Technischen Universität Graz. Graz 2003. S. 32–40.

³²² Vogt, *Revolutions-Architektur*, S. 252.

³²³ Vogt, *Boullées Newton-Denkmal*, S. 251.

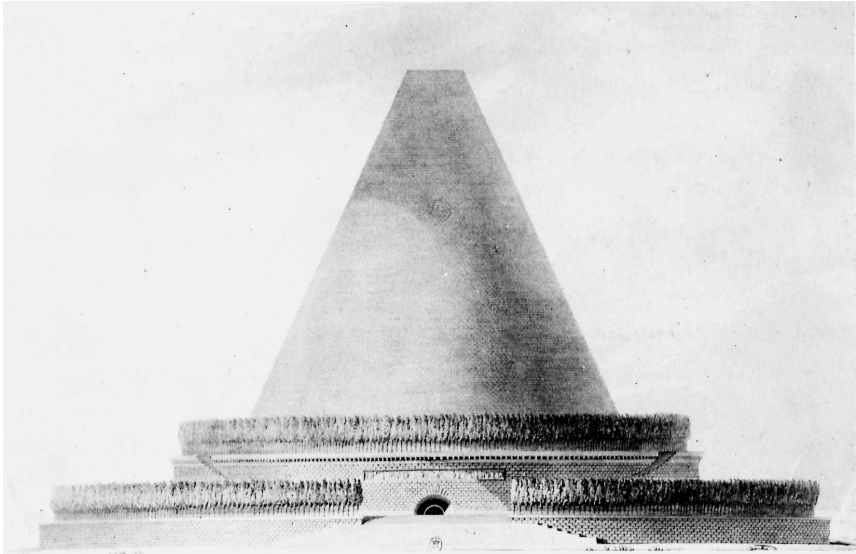


Abb. 4: Boullée, *cénotaphe conique*

Diese Passage erinnert nicht zufällig an die Beschreibungen einer »finstere[n] Felsspalte«, in die sich ein Onkel Roithamers in »über tausend Meter« Tiefe gestürzt hat und in die sich Roithamer beinahe gestürzt hätte: »[I]n die Felsspalte hinunterschauend [...] habe ich selbst gedacht, ich stürze mich in die Felsspalte hinein, aber plötzlich, auf dem Höhepunkt dieses Gedankens, ist mir dieser Gedanke ein lächerlicher Gedanke gewesen, und ich bin auf und davon.« (Ko 276) Die zerstörerische Faszination für das Fallen, d.h. im übertragenen Sinne auch immer für Tod und Suizid, wird jedoch in Roithamers Kegel nicht zum Thema; er gewährt keinen überhängenden »Einblick in einen düster-gewaltigen Negativraum«, sondern fasst einen solchen im dunklen Meditationsraum als Ort der Mittung und Sicherheit. Diese Sicherheit ist paradoxerweise durch eine ebenso »perfekte« wie tödliche Statik gewährleistet. Wird laut Vogt die Gefahr der Schwerkraft durch das Raumerlebnis im *cénotaphe conique* als *architecture parlante* dargestellt, so ist es das zentrale Ziel Roithamers, diese Gefahr mithilfe derselben geometrischen Grundform zu bannen.

Im Gegensatz zu Boullée und Ledoux ist Roithamers Architektur nicht als Ausdruck eines wissenschaftlichen oder politischen Umbruches zu sehen.

Die proklamierte ›Befreiung‹ der Schwester hat keinen aufklärerischen Hintergrund im Sinne einer Erziehung zur naturwissenschaftlichen Weltsicht oder gar zum selbständigen Denken. Progressiv ist Roithamer im Sinne der Revolutionsarchitektur lediglich, indem er sich ihr Selbstverständnis größtmöglicher architektonischer Autonomie und ihre – dieser Autonomie entspringende – geometrisch-utopische Formsprache zunutze macht.

Die geometrische Formsprache und ihr inhärentes Versprechen des Fortschrittes erleben eine neue Blütezeit in der modernen Architektur des 20. Jahrhunderts. Sie werden insbesondere bei Le Corbusier mit einem individualistischen Glücksversprechen aufgeladen, das Roithamers Projekt näher ist als die kollektive Aufklärung der Revolutionsarchitektur.

Le Corbusiers Lobpreisung der Geometrie in *Vers une architecture* (1924) bildet in Vogts Argumentation die historische Verbindung zwischen den französischen und den russischen Revolutionsarchitekten. Letztere hielten sich laut Vogt derart streng an Le Corbusiers geometrische Architekturprogrammatik, dass sie, »päpstlicher wirken als der Papst«. ³²⁴ Im Gegensatz zu ihrem angeblichen Vorbild experimentierten russische Architekten mit weit ungebräuchlicheren Formen – wie beispielsweise dem Kegel. Tatsächlich könnte man nur dann von einer Vorbildfunktion Le Corbusiers sprechen, wenn dessen *Vers une architecture* nicht ganze sechs Jahre *nach* dem russischen Entwurf eines Kegels erschienen wäre. So aber muss man das Verhältnis umkehren: Le Corbusiers Programmatik wird nicht übererfüllt, sondern liefert vielmehr nachträglich eine Bestätigung für die russische geometrische Architektur, deren architekturtheoretischen Prämissen weniger klar formuliert waren. Die Formgebung von Tatlins *Monument für die Dritte Internationale* knüpft an die im russischen Formalismus verbreiteten Vorstellungen, dass geometrische Formen die Gesetze des Kosmos gleichsam abbilden. ³²⁵ Diese kosmologischen Aspekte sind mit Le Corbusiers späterem Ansatz verwandt, enthalten jedoch noch kein spezifisches architekturtheoretisches Raumprogramm. Umso erstaunlicher ist, dass Tatlin Le Corbusiers Aufzählung geometrischer Formen beinahe umfassend vorwegnimmt: Die stählerne Außenkonstruktion aus sich spiralförmig hochwindenden Bahnen entspricht einem schiefen, stumpfen Kegel. Die drei darin rotierenden Elemente, welche verschiedenen Räumlichkeiten hätten Platz bieten sollen, haben die Form eines Kubus, eines

³²⁴ Vogt, *Revolutions-Architektur*, S. 198.

³²⁵ Vgl. Vaingurt, Julia: *Wonderlands of the Avant-Garde: Technology and the Arts in Russia of the 1920s*. Evanston (Ill.) 2013. S. 106.

Zylinders und einer Pyramide.³²⁶ Einzig die Kugel fehlt, wenn man diese Konstruktion mit Le Corbusiers *Vers une architecture* vergleicht.

Le Corbusier propagiert dort nicht explizit den Bau jener Formen, sondern legt dies vielmehr implizit und stufenweise der Leserschaft seines epochenmachenden Programms nahe. Die Kegel (»cônes«) gehören zuerst lediglich zu den »plus belles formes«, die *allen* plastischen Künsten zugrunde liegen.³²⁷ So eingeführt als »nette et tangible, sans ambiguïté«³²⁸ (»rein und greifbar, eindeutig«),³²⁹ erwächst diesen Formen noch keine normative Kraft, denn was »Grundlage des Plastischen« ist, *muss* sich in diesem nicht in aller Reinheit zeigen. Zwingender und auf die Architektur bezogen, erklärt Le Corbusier kurz darauf, dass geometrische Formen das »Essenzielle der Architektur« ausmachen und dass dafür wiederum die »pure Geometrie« »formanzeigend und formerzeugend«³³⁰ sei. Die mathematische Klarheit und apriorische Richtigkeit einer puren »Geometrie« bieten diese als logische Lösung eines architektonischen Problems an. Als Raumproblem nämlich versteht Le Corbusier die historisch tradierten, eklektisch zusammengesetzten Formen der vormodernen Architektur. Dieses hätten die Ingenieure, »inspiré[s] par la loi d'Économie et conduit[s] par le calcul«,³³¹ längst auf vermeintlich »funktionale« Weise mithilfe der Geometrie gelöst. Der Architekt braucht ihre Lehre nur noch für sein Schaffen zu übernehmen. Bis zu diesem Punkt kann man Sedlmayr Recht geben, wenn er Le Corbusier als Nachfolger der französischen »Anbeter der geometrischen Vernunft«³³² betrachtet und damit, wie bereits Emil Kaufmann, die Linie »von Ledoux bis Le Corbusier« zieht. Wie wenig aber die französische Revolutionsarchitektur sich nur auf die »Anbetung der Vernunft« reduzieren lässt, sollte klar werden, wenn man sich die emotive Raumplanung von Boullées Monumenten vor Augen führt. Emotiv ist letztlich auch Le Corbusiers geometrisches Raumprogramm, in dem sich die ingenieurtechnische und rationale Argumentation lediglich als Vorstufe einer geradezu esoterischen These erweist: Es seien die geometrischen Formen, die auf den Menschen »physiologisch« (und nicht etwa

³²⁶ Vgl. ebd., S. 103.

³²⁷ Le Corbusier, *Vers une architecture*, S. 16.

³²⁸ Ebd.

³²⁹ Le Corbusier: 1922 *Ausblick auf eine Architektur*. Übers. v. Hans Hildebrandt. Braunschweig/Wiesbaden 1982. S. 38.

³³⁰ Ebd., S. 43. Vgl. Le Corbusier, *Vers une architecture* (1922), S. 27.

³³¹ Ebd., S. XVII.

³³² Sedlmayr, *Verlust der Mitte*, S. 100.

wie zu erwarten wäre psychologisch) einwirkten, ihn mit den Gesetzen des Universums in Einklang brächten und so in einen befreienden »état de jouissance« versetzten – in einen Zustand des Glücks also.³³³

In Roithamers Ziel, das vollkommene Glück seiner Schwester mit dem Kegel herzustellen, findet sich ein Widerklang dieses Glücksversprechens von Le Corbusier. Roithamers Annahme, eine Architektur der Grundformen wirke körperlich auf den Menschen ein, übererfüllt sich indes in dessen Augen gerade in schlimmstmöglicher Weise, indem der Kegel – *qua* höchstmöglichem Glück – die schwesterliche Todeskrankheit auslöst. Roithamers Ideal einer Emotionen auslösenden Wahrnehmungsarchitektur ist kein anderer architekturtheoretischer Text derart nahe wie derjenige Le Corbusiers. Wie und warum genau die geometrischen Grundformen (Kugel, Kubus, Zylinder etc.) eine derartige Wirkung auf den Menschen zeitigen sollen, verschweigt Le Corbusier ebenso, wie Roithamer es unterlässt, die Wahl der Kegelform zu rechtfertigen. Le Corbusiers schwammige Behauptung, dass die Grundformen eine »consonance avec les lois de l'univers« erzeugten, steht in sonderbarem Verhältnis zur strengen Forderung technischer Genauigkeit, die sich etwa am Auto- oder Flugzeugbau orientieren soll.³³⁴

2.3.4 Schutz und Mittung

Auch wenn Roithamer die beglückende »Geometrisierung« zu einer Maxime seines Bauens erhebt, so ist sein Raumprogramm der modernen Avantgarde längst nicht in jeder Hinsicht verpflichtet. Weder bedient er sich ihrem Funktionalismusbegriff, was die Forschung mehrfach unterstellt hat,³³⁵ noch kauft er sich mit der beglückenden Geometrie das Ideal einer luftig-schwebenden Architektur ein, die Le Corbusier direkt an seine Formpräferenz koppelt. Im Gegenteil: Der Kegel ist ein hermetischer Bau, der tief in die Erde reicht. Hier zeichnet sich der Spagat ab, den Roithamer zwischen dem avantgardistisch-

³³³ Vgl. Le Corbusier, *Vers une architecture* (1922), S. 8.

³³⁴ Vgl., ebd., S. 81–118. Le Corbusiers vage Idee der »consonance« kann freilich kontextualisiert werden. So weist Adolf Max Vogt in einer Studie über Le Corbusier auf einen möglichen Einfluss durch Froebels geometrischem Kinderspielzeug. Vgl. Vogt, Adolf Max: *Le Corbusier, der edle Wilde: zur Archäologie der Moderne*. Wiesbaden 1996. S. 212–221. Zum generellen Einfluss Froebels auf das Bauhaus und die moderne abstrakte Kunst vgl. Werneburg, Brigitta: *Der Kindergarten der Abstraktion. Neues aus den Anfangsgründen der modernen Kunst*. Online verfügbar: <http://werneburg.nikha.org/?id=73&sn=1>; Stand: 17.2.2016.

³³⁵ Vgl. Kap. II 2.

esoterischen Bauprogramm Le Corbusiers und der konservativ-pathologisierenden Kunstphysiognomik Hans Sedlmayrs macht. Pure Geometrie hat laut Sedlmayr nichts mit Architektur zu tun, sondern symbolisiert vielmehr den ›Angriff auf die Architektur‹. Die Geometrie unterwerfe den Menschen einem Idealismus, welcher der natürlichen Erdgebundenheit entsage: »Ein Zylinder zum Beispiel ist architektonische Form nur, wenn er steht, nicht wenn er auf der Seite liegt, ein Kegel nur, wenn er auf seiner Kreisbasis aufrucht, nicht wenn er auf der Spitze balanciert. *Tektonisch ist, was die Erde als Basis anerkennt.*«³³⁶ Das »Dogma« der Geometrie sage »nichts darüber aus, in welcher Lage zur Erde sich ein geometrisches Gebilde befinden muß, um zu einer architektonischen Form zu werden.«³³⁷ Für Sedlmayr ist klar, dass diese »[l]abile ›Architektur‹«³³⁸ auch theoretisch auf abschüssigem Terrain steht.³³⁹ Roithamers Kegel entgeht dem Vorwurf, die ›gesunden‹ Grundregeln zu verletzen, indem er die geometrische Form »[t]ektonisch« verwendet und sie nicht im Sinne Sedlmayrs umstößt. Le Corbusiers Glücksversprechen der Geometrie, so kann man etwas lapidar folgern, wird von Roithamer ›gerdet‹.

Neben der Abwendung der ›Fallgefahr‹ (in Anlehnung und Problematisierung von Boullées ›sprechendem‹ Kegel) und dem Beglücken des Menschen (im Sinne von Le Corbusiers Glücksversprechen) bezieht sich Roithamers physiognomisches Projekt auf eine dritte architekturgeschichtliche ›Ursache‹: die ›konservative‹ Mittung der Schwester, die nicht alleine durch die künstliche Mitte des Kegels, sondern auch in dessen Baumaterial Ausdruck findet. Hier wird die doppelte Bedeutung der konservativen physiognomischen Diskurse der 1950er Jahre für das Projekt Roithamers deutlich: Darin findet sich einerseits ein vergleichbarer kunstphysiognomischer Blick auf die Notwendigkeit eines geistigen ›Wiederaufbaus‹ und andererseits Merkmale des daraus für Hans Sedlmayr erwachsenden Ideals einer ›gemitteten‹ Architektur. Die Problematisierung und Lösung der ›Fallgefahr‹, die bereits

³³⁶ Sedlmayr, Verlust der Mitte, S. 97. Kursivierung im Original

³³⁷ Ebd., S. 104.

³³⁸ Ebd., S. 106.

³³⁹ Sedlmayr bringt als Beispiel vor allem die Kugelform, vgl. ebd., S. 102–106, und zum Teil überhängende Schrägen wie in Tatlins *Monument für die Dritte Internationale*, vgl. ebd., S. 106. Vogt nimmt die architektonische ›Überwindung der Schwerkraft, welche Statik hinfällig macht, detailliert anhand der Revolutionsarchitektur und der russischen Avantgarde wieder auf, vgl. Vogt, Revolutions-Architektur, S. 249–255.

anhand der *architecture parlante* Tiefenescärke gewann, findet hiermit ihr positives, theoretisch fundiertes Gegenbild.

Der Kegelbau ist nicht nur ein ›modern-beglückendes‹ Projekt im Sinne Le Corbusiers, sondern auch ein konservierend-beschützendes im Sinne Sedlmayrs, weil die Schwester nicht nur beglückt, sondern auch geschützt werden muss; ihr wird eine ›neue Heimat‹ geschaffen. Es wäre freilich vereinfacht, vom unentschlossenen ›Fast-Rückkehrer‹ Roithamer zu sprechen, der seine eigene Heimatsehnsucht auf den geliebten Menschen projiziert. Dieses psychologische Erklärungsmodell hat nur insofern Geltung, als es Roithamers eigener, psychologischer Aufarbeitung der brüchigen Beziehung zum Elternhaus – konkret in der Auseinandersetzung mit dem Gehöft Altensam – Rechnung trägt. Der endgültige Bruch mit der Familie, die Auswanderung nach England, soll durch den Aufbruch der Schwester wiederholt und mit einer neuen Verdinglichung des familiären Verhältnisses zwischen den beiden Geschwistern geheilt werden. Das Kegelprojekt kann in Anbetracht dieses konstruktiven Heilungsversuchs auch als architektonischer und psychologischer Wiederaufbau einer längst verlorenen Sicherheit gedeutet werden. Dass damit indirekt auch eine Auseinandersetzung mit dem politischen, gesellschaftlichen und architektonischen Wiederaufbau der 1950er Jahre stattfindet, legen verschiedene Aspekte der Narration nahe. Roithamer ist ein Emigrant, der mit den politischen Verhältnissen Österreichs hadert (vgl. z.B. Ko 25). Seine Bezeichnung der Österreicher als »Selbstmördervolk« (Ko 131) gewinnt gerade hinsichtlich ihrer Mitschuld im Zweiten Weltkrieg zusätzliche Bedeutung. Die Nähe der Figur zu Bernhards späteren, meist jüdischen Rückkehrern aus *Die Billigesser* oder *Heldenplatz* hat dazu geführt, Roithamer als vorerst impliziten Vorgänger jener Figuren zu deuten, die ab 1980 als eindeutig politisch Vertriebene markiert sind. Roithamer freilich ist kein Jude, seine Familie ist im Gegenteil österreichischer Landadel und gleicht hierin der Familie Franz Murnaus im Roman *Auslöschung* (1986). Dort prangert Murnau, wie Roithamer ein Erbe wider Willen, anhand der eigenen Familiengeschichte explizit die nationalsozialistische Vergangenheit Österreichs an.³⁴⁰

Roithamers Verhältnis zur Familie hat also implizit politische Züge, sein ›Wiederaufbauprojekt‹ darf zwar nicht als Politisierung des Privaten missverstanden werden, es trägt jedoch in der persönlichen Bewältigung der Kindheit

³⁴⁰ Vgl. Vogt, Steffen: Ortsbegehungen. Topographische Erinnerungsverfahren und politisches Gedächtnis in Thomas Bernhards *Der Italiener* und *Auslöschung*. Berlin 2002. S. 267–325.

bereits den Kern von Bernhards späterer Kritik am österreichischen Umgang mit der eigenen Vergangenheit. Roithamers persönliche Wiederherstellung von Heimat kann im Zusammenhang von Bernhards Gesamtwerk als Reaktion auf den gesellschaftlichen Wiederaufbau der 1950er Jahre verstanden werden, der im Gegensatz zu den Bemühungen des Protagonisten ohne jeden Versuch einer aktiven Vergangenheitsbewältigung vonstatten ging. Selbst noch gänzlich unkritisch, beschäftigt sich der junge Bernhard in den 1950er Jahren mit den Aufbaubestrebungen Österreichs. Als Kulturjournalist ist er direkt mit der geistigen und materiellen Wiederherstellung gesellschaftlicher und kultureller Strukturen konfrontiert. Das wird etwa dort thematisch, wo Bernhard nahezu propagandistisch über die Renovation der Ursulinenkirche³⁴¹ oder über Großbauprojekte in Wien, dem Bau von »100'000 Wohnungen«,³⁴² berichtet. Um den geistigen Wiederaufbau bemüht er sich in seinen Beiträgen über Literatur, in denen er nicht ohne Eigeninteresse die schreibende Jugend anpreist, indem er insbesondere auf ihr »Anknüpfen« an alte, volksnahe Traditionen verweist.³⁴³ Seine eigene Literatur steht dem in nichts nach. *Die Siedler* (1951) etwa, die zweite Erzählung, die Thomas Bernhard veröffentlichen konnte, vereint Motive der ländlichen Idylle und des Hausbaus als Sinnbild einer Heimat, die es zurückzugewinnen gilt. Zwei junge Heimkehrer, welche beide ihre Eltern verloren haben, bauen sich auf einer Waldlichtung, die an Roithamers Lichtung denken lässt, ein »Siedlungshaus[]«. Doch die »idyllische Einsamkeit« wird alsbald durch den Staat gestört. Weil das Grundstück »neue ausländische Eigentümer« hat, können Beamte den illegalen Bau nicht tolerieren, »die Siedler« verlieren »das Anrecht auf das Ergebnis ihrer Hände Arbeit«. ³⁴⁴ Nicht nur die obskure Rolle, welche namenlose Ausländer hier als nur schlecht maskierte »Besatzungsmacht« spielen, auch der Gegensatz von Staat und ländlicher Heimat zeugt von

³⁴¹ Vgl. Bernhard, Thomas: Ursulinenkirche erstrahlt in neuem Glanz [Demokratisches Volksblatt. 21.9.1953]. In: Ders.: Journalistisches. Reden. Interviews. Werke. Bd. 22.1. Hg. v. Martin Huber/Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt a.M. 2015. S. 253–255.

³⁴² Bernhard, Thomas: Das Bauen in Wien. Ein Vortrag in der Volkshochschule. In: Demokratisches Volksblatt 26.10.1953. Die Autorschaft ist hier nicht gänzlich geklärt, da der Text nur mit »rd.« (Redaktion) signiert ist.

³⁴³ Vgl. Bernhard, Thomas: Die Kultur ist nicht stehengeblieben! In: Demokratisches Volksblatt 4.4.1953. Vgl. dazu auch ausführlicher Töteberg, Höhenflüge im Flachgau, S. 5.

³⁴⁴ Bernhard, Thomas: *Die Siedler* (1951). In: Ders.: Erzählungen. Kurzprosa. Werke. Bd. 14. Hg. v. Martin Huber/Hans Höller/Manfred Mittermayer. Frankfurt a.M. 2003. S. 461–462; hier: S. 462.

Skepsis gegenüber den Veränderungen der Nachkriegszeit. Verunsichernd wirkt nicht die Katastrophe des Krieges, sondern der Zustand danach.³⁴⁵

Der Wiederaufbau misslingt wegen der Sturheit der Bürokratie, einer anonymen, technokratischen Macht. Der Faschismus, welcher diesen Wiederaufbau überhaupt notwendig machte, wird systematisch ausgeblendet. Roithamer hingegen reflektiert seine Baubestrebungen im Nachhinein, indem er Kindheit und familiäre Verhältnisse erinnert, die zum Bau des Kegels geführt haben sollen. Dass gerade das häusliche Regime seiner Mutter quasifaschistische Züge getragen haben soll – sie spricht ein Leseverbot (vgl. Ko 225) aus und ordnet ›Kerkerhaft‹ (vgl. Ko 68) an –, ist im Vergleich mit *Die Siedler* aufschlussreich. Dort wird die faschistische Ursache des Hausbaus nämlich verdrängt. Eltern, welche im Krieg womöglich schuldig wurden, haben die beiden jungen Freunde nicht mehr.

Dass sich *Korrektur* implizit mit den 1940er und 1950er Jahren beschäftigt, ist aus werkgenetischer Sicht kein Zufall, entstand der Roman doch parallel zu Bernhards erstem Band seiner Autobiographie, *Die Ursache. Eine Andeutung* (1975). Er schien anfänglich in einem engeren Zusammenhang mit diesem Selbstbeschreibungsprojekt zu stehen. So gibt es etwa in Vorstufen von *Korrektur* Passagen über eine Großvater-Figur, wie sie ähnlich in *Die Ursache* wiederauftauchen.³⁴⁶ In Bernhards persönlicher Vergangenheitsbewältigung wird Österreichs faschistische Vergangenheit mehrfach angeprangert. Der kulturgeschichtliche Kontext, insbesondere der Konservatismus Sedlmayrs, den *Korrektur* evoziert, deutet jedoch auf den toten Winkel hin, der im Abseits des großangelegten Autobiographie-Projekts liegt: Bernhards eigene Rolle im konservativen Kulturbetrieb der 1950er Jahre. Keiner der vier biographischen Bände reicht wesentlich in Bernhards Zeit als Journalist und wo diese trotzdem Erwähnung findet, bleibt sie auf seine Gerichtsberichterstattung beschränkt.³⁴⁷ Bernhards jugendliches ›Verlorensein‹ in einer Zeit der kulturellen und politischen Verirrung in der Kriegs- und Nachkriegszeit, so impliziert die Autobiographie, bewirkt seine späteren Ausfälle gegen Ös-

³⁴⁵ Vgl. dazu auch Klugs Beobachtung, dass Bernhard in seinem Artikel *Die Kultur ist nicht stehengeblieben!* nicht den Krieg, sondern dessen Ende als Katastrophe bezeichnet. Klug, Christian: Thomas Bernhards Arbeiten für das Salzburger Demokratische Volksblatt 1952 bis 1954. In: *Modern Austrian Literature* 21/3–4 (1988). S. 135–172; hier: S. 149.

³⁴⁶ Vgl. Bernhard, *Korrektur*: W4/1b, TBA, S. 2.

³⁴⁷ Vgl. Bernhard, Thomas: *Der Keller. Eine Entziehung* (1976). In: Ders.: *Die Autobiographie. Werke*. Bd. 10. Hg. v. Martin Huber u.a. Frankfurt a.M. 2004. S. 111–213; hier: S. 119.

terreich.³⁴⁸ Der eigene Opferstatus rechtfertigt den harschen Angriff. Dass Bernhard wie viele Denker in den 1950er Jahren seine ›Orientierungslosigkeit‹ mithilfe konservativer und antimoderner Konzepte zu heilen suchte, bleibt ein mächtiger blinder Fleck in seiner Selbstanalyse. Mächtig ist diese Unterlassung insbesondere deshalb, weil sie sich doch nicht gänzlich aus dem späteren Werk ausklammern ließ und weil der Traum des Wiederaufbaus etwa in *Korrektur* eine bemerkenswerte Eigendynamik entwickelt.

Wie die textnahe Analyse des Romans gezeigt hat (vgl. KAPITEL II 1), ist das Bauprojekt auf die räumliche und geistige Mittung der Schwester ausgerichtet, was sowohl die Situierung des Kegels als auch die Anordnung seiner Stockwerke und Räume ausdrückt. Auch in Hans Sedlmayrs *Verlust der Mitte* bleibt die Mitte keine Metapher, sondern entwickelt sich in seiner kunstphysiognomischen Betrachtung vor allem anhand der Architektur zu einem Formprinzip der ›Mittung‹, einer zentrumsbezogenen, statischen Bauästhetik, die den heilen ›Charakter‹ von Kunst kenntlich macht. Bereits die Gartenarchitektur des 18. Jahrhunderts entfernte das Schloss aus der Mitte des Parks und greife damit die Architektur als Mittelpunkt eines Ensembles aus Gebäude und Umgebung an.³⁴⁹ Die Revolutionsarchitektur Frankreichs um 1800 isoliere das Gebäude dann gänzlich im abstrakten, zentrumlosen Raum, in dem es reine geometrische Figur sein wolle. Geometrie als Bauprinzip aber sei ›unmenschlich‹, insbesondere wenn die Form nicht ›tektonisch‹ verwendet werde. Architektur soll als Mitte und zugleich zur Erdenmitte hin positioniert sein. Anders als Malerei oder Skulptur kann und soll Architektur laut Sedlmayr den Menschen im täglichen Leben ›mitten‹. Oder noch genereller: Sie soll, wie Sedlmayr auch später noch in *Der Tod des Lichtes* (1964) schreibt, »dazu beitragen, daß unsere Welt wieder in Ordnung kommt«.³⁵⁰ Von Sedlmayrs Versprechen, die richtige Architektur restituiere eine bewährte, ältere Ordnung, ging gerade in der Umbruchs- und Aufbauzeit der 1950er Jahre eine starke Attraktion aus. Die großen Wohnbauprojekte in urbanen Gebieten und das Niederreißen alter, sanierungsbedürftiger Stadtteile, Umstrukturierungen, die jeweils schon im Vorkriegsösterreich begonnen hatten, wurden im anbrechenden Wirtschaftsaufschwung inten-

³⁴⁸ Bernhard beschreibt sich als Opfer faschistischer und katholischer ›Ver-Bildung‹, wie Fatima Naqvi bemerkt. Die Rechtfertigungsstrategie, die sich dahinter verbirgt, stellt sie jedoch nicht in Frage, vgl. Naqvi, *How We Learn Where We Live*, S. 10.

³⁴⁹ Vgl. Sedlmayr, *Verlust der Mitte*, S. 94f.

³⁵⁰ Sedlmayr, *Der Tod des Lichtes*, S. 242.

siviert und stießen auf harsche Kritik von konservativer Seite.³⁵¹ Der auch von dieser Seite geforderte Wiederaufbau und verstärkte Ausbau war für sie misslungen, wo ästhetisch oder gesellschaftspolitisch die falsche, nämlich die moderne Ordnung hergestellt wurde. Markant zeigt sich dies etwa in Bernhards vehementer ästhetischer und kulturpolitischer Kritik an Holzmeisters Festspielhausanbau.³⁵²

Neben dem schon älteren physiognomischen Vorwurf an die Moderne, eine ›gesichtslose‹, anonyme Architektur zu erschaffen, den Bernhard hier vorbringt, beginnt in den 1950er Jahren aber auch der Siegeszug eines neuen antimodernen Arguments, das nicht nur konservative, sondern auch linke und ökologische Vertreter findet: die Kritik des Baumaterials Beton. Die moderne Gesellschaft und mit ihr der moderne Architekt oder Künstler, so klingt es in Bernhards Bericht zur Willi-Baumeister-Gedenkausstellung an, erzeugen nicht nur »das Traumbild einer Welt, die aus den Wundern von Glas und Beton, Stahl und Benzin, Elektrizität und Asphalt besteht«, sie erzeugen auch »Betonmenschen«:³⁵³ Der Baumeister als Vertreter und Analyst der Moderne gliedre »das hilflose, gewaltige Leben in die architektonische Ordnung ein. Er schleudert sozusagen den Menschen in den Beton«.³⁵⁴

In Roithamers eigensinnigem ›Wiederaufbauprojekt‹ fehlt nicht von ungefähr der Beton als *das* Material der klassisch modernen Architektur und des Wiederaufbaus der Nachkriegszeit. Der Kegel »ist ein Stein- und Ziegelaufbau« (Ko 190). Genauer noch: »Steine, Ziegel, Glas, Eisen, sonst nichts.«³⁵⁵ (Ko 195) Zeitgenössischen Architekten wirft Roithamer »Betonstumpfsinn« (Ko 186) vor, während er selbst auf »Materialgerechtigkeit« (Ko 306) bedacht ist. Noch klarer – und womöglich zu eindeutig für Roithamers Projekt, das letztlich mehr andeutet, als ausspricht – wird die Ablehnung in einer Vorstufe formuliert:

³⁵¹ Diese Kritik mag, insofern sie den Denkmalschutz vorantrieb, teilweise berechtigt gewesen sein. Man beachte etwa Sedlmayrs Aufruf zur Rettung der Salzburger Altstadt 1965, vgl. Sedlmayr, Hans: Die demolierte Schönheit. Ein Aufruf zur Rettung der Altstadt Salzburgs. Salzburg 1965.

³⁵² Vgl. Kap. II 2.2.1.

³⁵³ Bernhard, Ackerboden für die neue Kunst, S. 416.

³⁵⁴ Ebd.

³⁵⁵ Entgegen dieser Aufzählung von Baumaterialien, die er sogar selbst zitiert, nennt Alfred Barthofer Roithamers Bau einen »Beton-Kegel« – ein weiterer, hier besonders widersinniger Versuch, den Kegel als typisch modernen Bau zu beschreiben und in eine Traditionslinie zu Adolf Loos und Ludwig Wittgenstein zu stellen, Barthofer, Wittgenstein mit Maske, S. 193.

[S]chliesslich aber hatte er gänzlich auf Beton verzichtet und es sich zum obersten Prinzip des ganzen Bauwerkes gemacht, in ihm keinerlei Beton zu verwenden, womit er in Widerspruch zu allen den Kegelbau betreffenden Befragten stand, die Baufachleute griffen sich an den Kopf, wie er ohne Beton zu verwenden an ein solches Vorhaben wie den Bau des Kegels herangehen könne, aber er hatte sich in den Kopf gesetzt, nicht die geringste Menge Beton zu verwenden, denn das Bauwerk, das das höchste Glück für seine Schwester darstellen sollte, darf nicht die geringste Menge des schädlichsten aller Baumaterialien enthalten, die Schwierigkeit, Beton nicht zu verwenden, war ihm klar, die unglaublichen dadurch entstehenden Kosten, das Risiko, mit dem Bau nicht zu einem noch tragbaren Zeitpunkt fertig zu werden, denn der Gedanke beschäftigte ihn ja auch immer, dass der Kegel rechtzeitig, das heisst zu einem Zeitpunkt, der richtig ist, fertig wird[.]³⁵⁶

Dass Roithamer aus dieser Vorstufe ohne Beton großen bautechnischen Herausforderungen ausgesetzt gewesen sei, leuchtet aufgrund der beschriebenen Form des Bauwerks nicht unbedingt ein. Vielmehr scheint es sich hier wiederum um einen Verweis auf Boullées Kegelentwurf zu handeln, dessen filigrane Innenräume, so Vogt, nur mithilfe eines modernen Betongemischs realisierbar gewesen wären.³⁵⁷ Freilich ist dieser erneute indirekte Bezug Roithamers zur Revolutionsarchitektur, die ohne Beton planen musste, auch mit Sedlmayrs Modernekritik verknüpft. Dieser will gerade anhand von Ledoux' betonlosen »Beton-Formen« zeigen, dass die »neuen Ideen« zwar bereits vor dem Beton existiert haben, dass »[a]ber die neuen antiplastischen Werkstoffe, die sich unabhängig davon ausbilden – Gußeisen, Glas, Stahl, Beton – [...] von Anfang an in einer Art Wahlverwandtschaft zu den neuen Ideen« stehen.³⁵⁸ Die erst im Nachhinein konstruierbare »Wahlverwandtschaft« bringt damit auch den Beton in den Verdacht des »geistig Ungesunden«. Dass der Vorstufen-Roithamer Beton zu den »schädlichsten aller Baumaterialien« zählt, mag neben dieser kultureller Schädlichkeit auch medizinische Ursache haben, galt doch spätestens ab den 1970er Jahren Beton auch als gesundheitliches Risiko.³⁵⁹ Dass Beton überhaupt in diesen, aus wissenschaftlicher Sicht unhaltbaren Ruch kommen konnte, hat seine Ursache wiederum in der kulturellen Abneigung der 1950er und 1960er

³⁵⁶ Bernhard, Korrektur: W4/1c, TBA, S. 41.

³⁵⁷ Vgl. Kap. II 2.3.3, Fn 316

³⁵⁸ Sedlmayr, Verlust der Mitte, S. 98.

³⁵⁹ Christoph Hackelsberger beschreibt und entkräftet die spätestens ab den 70er Jahren weit verbreiteten Ängste vor der gesundheitlichen Schädlichkeit von Beton, vgl. Hackelsberger, Christoph: Beton: Stein der Weisen? Nachdenken über einen Baustoff. Braunschweig 1988. S. 11–14.

Jahren, die sich sowohl in konservativen als auch linken und ökologischen Kreisen gegen den Baustoff entwickelte.

Roithamers Beton-Abstinenz kann also medizinisch, ökologisch oder konservativ motiviert sein und enthält vermutlich alle drei Aspekte. Die drei Gründe besitzen letztlich eine fortschrittskritische Motivation, die das ›Schöne und Ursprüngliche‹ schützen will und damit dem Willen Roithamers, die schöne und authentische Schwester zu beschützen, entgegenkommt. Diese Fortschrittskritik am Gegenstand Beton verfolgt Bernhard nach *Korrektur* weiter und lässt dabei die konservative und antimoderne Natur dieser Kritik klar zutage treten. In der Erzählung *Beton* von 1982 scheint Bernhard die Analyse Willi Baumeisters ironisch zu wiederholen, wenn er nun seinerseits einen »Menschen in den Beton« schleudert; ein deutscher Tourist zerschellt am Betonboden unter seinem Hotelbalkon. Obschon es sich hierbei eher um einen Unfall denn um Suizid handelt, ereignet sich der Tod des psychisch labilen Mannes nicht zufällig. Er ist zu »weich« für die »architektonische Ordnung« einer zubetonierten Welt, in der er das väterliche Geschäft nur zögerlich und offenbar unter psychischem Leidensdruck übernimmt. Wie zum Hohn begräbt man ihn, der am Beton im übertragenen wie im physischen Sinne zerstört wird, in einer völlig »zubetonierten Grabstätte« auf dem Friedhof von Palma de Mallorca.³⁶⁰

Am Beton zerbricht auch die »Perserin« aus der Erzählung *Ja* (1979).³⁶¹ Dort ist es das nie vollendete »Betonhaus«³⁶² eines lieblosen Gatten, dessen monströse Räume den Freitod der Ehefrau mitbedingen. Von allen Figuren in Bernhards Literatur trifft die Bezeichnung »Betonmensch« am ehesten auf diesen »Schweizer« zu. Der Architekt von megalomanen Baudammprojekten entwirft ein Wohnhaus nach den funktionalen Prinzipien der Industriearchitektur. In diesem »Betonpanzer«³⁶³ lebt die alleingelassene Frau über Wochen in völliger Einsamkeit und vernachlässigt die eigene Gesundheit und Hygiene. Sie ist im Gegensatz zu ihrem Wohnhaus keine »Maschine«³⁶⁴ und geht am Licht- und Luftmangel, äußerlichen Zeichen der längst entfremdeten Beziehung zu ihrem Ehemann, psychisch zugrunde. Sie unterwirft sich nicht nur auf selbstzerstörerische Weise dem »Beton-Gatten«, sondern wirft sich

³⁶⁰ Bernhard, *Beton*, S. 118.

³⁶¹ Vgl. Bernhard, Thomas: *Ja* (1978). In: Ders.: *Erzählungen III. Werke*. Bd. 13. Hg. v. Hans Höller/Manfred Mittermayer. Frankfurt a.M. 2008. S. 7–110.

³⁶² Ebd., S. 12.

³⁶³ Ebd., S. 27.

³⁶⁴ Ebd.

schließlich auch physisch unter einen Lastwagen, der Zement, eine essentielle Komponente von Beton,³⁶⁵ befördert.³⁶⁶

Der falschen Beton-Ordnung der Moderne, die in *Ja* geradezu plakativ kritisiert wird, hatte Sedlmayr eine »Re-Konstitution der Architektur als Ordnungsmacht«³⁶⁷ entgegengesetzt. In der Emphase des Ordnungsbegriffs freilich trifft sich Sedlmayrs Anspruch an die Architektur unfreiwillig wieder mit Le Corbusiers »unmenschlichem« Projekt. Dieser schreibt in *Vers une architecture*: »Réservant tout jugement sur la coordination des zones de cette cité industrielle, l'on subit les conséquences bienfaisantes de l'ordre. Où l'ordre règne, naît le bien-être.«³⁶⁸ Die industriell-technische Ordnung Le Corbusiers und die religiös-chthonische Ordnung Sedlmayrs, die sich gegenseitig fundamental zu widersprechen scheinen, beziehen sich erstaunlicherweise beide auf rigide geometrische Ideale, sei dies in der kosmischen Wirkung der »formes primaires« oder in Pascals mathematisch-philosophischer Mittung des Menschen.

Auch kulturgeschichtliche Tendenzen sind damit gemeint, wenn Roithamer konstatiert: »[E]s sind lauter chaotische Zustände, in die wir hineinschauen« (Ko 143). Wenn der Baukünstler, dem der Erzähler eine ausgeprägte »Ordnungsstrenge« (Ko 297) attestiert, diesen chaotischen Zuständen seine eigene architektonische Ordnung gegenüberstellt, bedient er sich sowohl eines Sedlmayr'schen als auch eines Corbusier'schen Ordnungsbegriffs, ohne sich allein unter eine moderne oder konservative Programmatik zu stellen. So wie Sedlmayr trotz ihrer »Erdung« die geometrische Form des Kegels kaum ästimierte hätte, so hätte sich umgekehrt Le Corbusier über die Dunkelheit und unmoderne Materialität des Baus gewundert.

Ohne die geistig konservativen und architektonisch modernen Wiederaufbau-bewegungen der 1950er Jahre ist das Kegelprojekt in *Korrektur* nur bedingt lesbar. Roithamers protopolitische Vergangenheitsbewältigung, welche mit der konservativen »Mittung der Schwester« verbunden ist, und die Ablehnung des in den 1950er Jahren weit verbreiteten Baumaterials Beton zeigen, dass sein »Wiederaufbau« die damaligen Diskurse nicht nur in einem allgemeinen Verweiszusammenhang aufnimmt, sondern bestimmte Form- und Material-aspekte selektiert und den eigenen Anforderungen direkt unterstellt.

³⁶⁵ Vgl. Hackelsberger, Beton, S. 62.

³⁶⁶ Vgl. Bernhard, Ja, S. 107.

³⁶⁷ Sedlmayr, Der Tod des Lichtes, S. 241.

³⁶⁸ Le Corbusier, *Vers une architecture*, S. 39.

2.3.5 Die architekturphysiognomische Realutopie

Nach welchem Muster diese Selektion architektur- und geistesgeschichtlicher ›Bausteine‹ stattfindet, lässt sich anhand von Ernst Blochs Anregung zu einer ›neuen Architektur‹ nachzeichnen, die wie das Projekt Roithamers die Synthese verschiedener Stile darstellt. Dass Roithamer Bloch gelesen hat und nicht etwa ›nur‹ durch Vogts *Revolutions-Architektur* kannte, behauptet der Text gleich selbst. In der Höller'schen Dachkammer nämlich habe der Baukünstler sich u.a. mit »Ernst Bloch« (Ko 56) auseinandergesetzt; ein Name, der im Gegensatz zu den anderen philosophischen Größen (»Montaigne, Novalis, Hegel, Schopenhauer« und »Wittgenstein«, Ko 56) im Gesamtwerk Thomas Bernhards zuvor und danach nicht mehr auftaucht und vielleicht deshalb auch mit seinem Vornamen hervorgehoben wird.³⁶⁹ Das ist der Sekundärliteratur nicht entgangen. Bereits Josef König weist darauf hin, dass der Kegel u.a. als »Realsymbol« im Sinne Ernst Blochs zu verstehen sei.³⁷⁰ Gernot Weiß führt diese Interpretation weiter und behauptet, Roithamers Utopieverständnis entspreche demjenigen Blochs.³⁷¹ Als Beleg führt Weiß Höllers mutmaßlichen ›Traum‹ auf, der laut Roithamer zum Bau des Höllerhauses geführt haben müsse (vgl. Ko 251). Und auch Roithamers eigene Planung operiere ja gewissermaßen in Bereichen des Vorbewussten und Träumerischen, in dem laut Bloch immer schon der Kern der Utopie geborgen ist.³⁷² Auch eine architekturgeschichtliche Verbindung zwischen Roithamer und Bloch stellt Weiß fest. Da sich Roithamer auf der Kegel-Lichtung eine »Bauhütte« (Ko 294) errichtet, liege dem Kegel die mittelalterliche Bauhüttenphilosophie zugrunde, deren Vision eines vollendeten sakralen Bauwerks Bloch wiederum als prototypische architektonische Utopie anführt.³⁷³ Dagegen lässt sich einwenden, dass Roithamer selbstverständlich weit von einem gotischen Bauprogramm entfernt ist und weder metaphysische noch

³⁶⁹ Die Wichtigkeit Blochs erkennt auch Naqvi, vgl. Naqvi, *How We Learn Where We Live*, S. 132, 141. Ohne Konsultation der Vorstufen bleibt Naqvīs Argumentation mit Bloch jedoch vage. Sie erkennt Roithamers Architektur nicht als Versuch, den nihilistisch-modernen Hohlraum zu überwinden, sondern glaubt diesen Hohlraum im Kegelbau zu erkennen.

³⁷⁰ Vgl. König, *Nichts als ein Totenmaskenball*, S. 123.

³⁷¹ Vgl. Weiß, *Auslöschung der Philosophie*, S. 102.

³⁷² Vgl. ebd., S. 103.

³⁷³ Vgl. ebd., S. 106. Weiß verfolgt die Bloch-Spur danach nicht weiter, sondern betrachtet die ›Bauhütte‹ auch als freimaurerisches Symbol, woraus er eine schwer nachvollziehbare Lektüre Roithamers als Freimaurer ableitet. Zur Bauhütte bei Bloch vgl. Prinzip Hoffnung, Bd. 2, S. 839–842.

stilistische Grundlinien mit demselben teilt. Dass er sich eine »Bauhütte« erstellt, mag aber tatsächlich auf seine Auseinandersetzung mit Ernst Bloch zurückzuführen sein.

In einer Vorstufe von *Korrektur* taucht die Gotik noch als Inspiration, ja Vorbild für Roithamers Bauen auf – weniger jedoch als bestimmtes Stilprogramm, sondern im Verbund mit der Romanik als einzig gültiger Architektur: »Das Gotische und das Romanische, sagte er immer, alles andere hatte ihn zeit[.]ebens abgestossen. Es gibt nur diese eine und diese andere Architektur, alles andere ist keine Architektur, ist minderwertig zwischen diesen beiden.«³⁷⁴ Eine ebenso eindeutige Präferenz, nun jedoch für das Ägyptische, artikuliert Roithamer in einer noch älteren Fassung von *Korrektur*: »In der Weise, in welcher die Ägypter die Pyramiden gebaut haben[,] baue er den Kegel, habe er immer wieder gedacht [...] und von diesen Studien über die Pyramidenbaukunst war er ausgegangen in der Konzeption des Kegels [...]«³⁷⁵ Roithamers Präferenzen – Ägypten einerseits, Gotik und Romanik andererseits – scheinen auf den ersten Blick einer eher unstrukturierten Suchbewegung nach *der* Vorbildarchitektur des Protagonisten zu entspringen. Erst vor dem Hintergrund von Blochs Überlegungen zum »utopischen Bauen« können die Vorstufen auch in einen fruchtbaren Zusammenhang mit der Endfassung des Romans gebracht werden. Der Gegensatz von Gotik und Romanik als »reine Formen« zweier architektonischer Grundideen begegnet uns nämlich auch im *Prinzip Hoffnung*, ebenso die Sonderstellung des Ägyptischen, das laut Bloch die Romanik vorgeprägt habe. Im 38. Kapitel des zweiten Bandes *Grundrisse einer besseren Welt* entwickelt Bloch eine physiognomische Architekturtheorie, die zwischen zwei utopischen Grundformen des Bauens unterscheidet. In der Architekturgeschichte macht er zwei »radikale[] Bausymbole«³⁷⁶ aus: das »Ägyptisch-Geometrische«,³⁷⁷ das sich im Romanischen fortsetze und in der Moderne verfälscht weiterexistiere, und das »Gotisch-Vitalistische«,³⁷⁸ das im Barock fortlebte. Die ägyptische und

³⁷⁴ Bernhard, *Korrektur*: W4/2, TBA, S. 1.

³⁷⁵ Bernhard, *Korrektur*: W4/1c, TBA, S. 85. Ohne Wissen von dieser Vorstufe vermutet Thomas Cousineau, *das* Vorbild des Kegels seien die ägyptischen Pyramiden, vgl. Cousineau, *Three-Part Inventions*, S. 73–75. Die Beschränkung auf ein einziges Vorbild erweist sich in der vorliegenden Argumentation aber als problematisch.

³⁷⁶ Bloch, *Prinzip Hoffnung*, Bd. 2, S. 843.

³⁷⁷ Ebd.

³⁷⁸ Ebd.

romanische Architektur drücke im streng geometrischen »Todeskristall[]«³⁷⁹ die Idee der Herrschaft des Todes über das Leben aus, während umgekehrt das Gotisch-Barocke im ornamentalen »Lebensbaum[]«³⁸⁰ das ewige Leben symbolisiere. Das gegenwärtige Problem sei, »wie die Leiträume Kristall oder Baum nach Abzug ihrer religiösen Ideologie, dazu nach einer vom Spätkapitalismus völlig nihilisierten Architektur noch fungieren können«.³⁸¹ Die Lösung ist laut Bloch die dialektische Synthese der beiden Gegenstücke. Davon verspricht er sich eine bessere Architektur als die geometrische Utopie der kapitalistischen Moderne, die nicht mehr durch ein authentisches, religiös-fundiertes Todesverständnis motiviert ist, sondern im architektonischen »Hohlraum«³⁸² nur noch Nihilismus ausdrücke. In welche formale Richtung eine bessere Utopie deuten könnte, lässt sich erahnen, wenn Bloch die griechische Antike als die ganzheitliche und beglückende Synthese von »Lebensbaum« und »Todeskristall« bezeichnet.³⁸³ Ganzheitlich ist natürlich die griechische Antike für Bloch nicht nur in ihrer Architektur; die Synthese von Leben und Tod entspricht wiederum dem Humanismus, den Bloch im Gegensatz zu anderen Marxisten als wichtiges, wenn auch mittlerweile ebenfalls korruptiertes Menschenbild betrachtet. Mit der architektonisch-utopischen Präferenz Blochs trifft sich, dass die griechisch-römische Antike als stalinistischer Neoklassizismus zur Zeit der Niederschrift von *Prinzip Hoffnung* der vorherrschende Baustil der Sowjetunion wird. Aus den beiden Reinformen der architektonischen Utopie erwächst in Blochs Dialektik ein Drittes, die sozialistische Utopie, die das Harte und Tote ebenso wie auch das Weiche und Lebendige in sich schließt.³⁸⁴

³⁷⁹ Ebd. Inwiefern die christliche Romanik immer noch die Herrschaft des Todes ausdrücke, lässt Bloch offen. Seine starre formphysiognomische Zuweisung beachtet nur bedingt, dass sich von Formähnlichkeiten nicht zwingend auf ähnliche Weltbilder rückschließen lässt.

³⁸⁰ Ebd.

³⁸¹ Ebd.

³⁸² Ebd., S. 858.

³⁸³ Vgl. ebd., S. 843.

³⁸⁴ Auch Vogt verwendet nicht zufällig die Begriffe der »weichen« und »harten« Architektur, wobei hier eine Verschiebung und Differenzierung des Bloch'schen Paradigmas stattfindet: »Weich« ist nicht generell das Gotisch-Barocke, sondern spezifisch das Klassizistische (das für Bloch einen Mittelweg darstellt), vgl. Vogt, *Revolutions-Architektur*, S. 105f. In der Beschreibung der »harten«, geometrischen Architektur finden sich jedoch zwischen Vogt und Bloch keine architekturhistorischen Diskrepanzen, beide bezeichnen damit primär das ägyptische Formvokabular., vgl. ebd., S. 127. Vogt sagt freilich nichts Grundsätzliches über ein allgemeines Lebensbild aus, sondern liest die Formen als spezifische kultur-politische Tendenzen.

Eine solche Dialektik ist in den beiden oben zitierten Vorstufe-Texten von *Korrektur* nicht vorhanden. Die gänzlich ägyptische Bauweise hätte nach einer Bloch'schen Lektüre in einem reinen ›Todeskristall‹ resultieren müssen, die Präferenz für Gotik *und* Romanik führt in ein Dilemma. Wenn »nur diese eine und diese andere Architektur« ›richtige‹ Architekturstile sind und alles »zwischen diesen beiden« »minderwertig« ist, bleibt auch ein Drittes fragwürdig. Anders tritt uns der Roithamer der Endfassung entgegen. Sein Umgang mit Architekturgeschichte als ›Ursache‹ ist reflektiert und lässt eindeutige Präferenzen vermissen, wie seine verwirrende Architektenaufzählung zeigt. Nur auf dem Umweg, mit Roithamers eigenem (kunst-)physiognomischen Blick den Ausdruck des Kegels lesbar zu machen, können historische und theoretische Bedingungen des Baus eingegrenzt werden: die *architecture parlante*, die moderne Geometrie und ihr antimodernes Gegenbild der Mittung. Blochs Dialektik, die verschiedene physiognomisch gelesene Bauformen zu etwas Neuem synthetisieren will, bietet sich Roithamer als Modell zur Synthese seiner architekturhistorischen ›Ursachen‹ an. Ohne weiterhin direkt auf das Bloch'sche Bild des Gotischen, Romanischen oder Ägyptischen zurückzugreifen, lassen sich auch seine Bezugspunkte nach dem Dualismus von ›lebensförmigen‹ und ›todesförmigen‹ Architekturen gliedern – sofern man die physiognomischen Perspektiven des konservativen Sedlmayr und des marxistischen Bloch berücksichtigt, die beide der modernen Architektur Nihilismus vorwerfen. Diesen Nihilismus sucht Roithamer dialektisch zu überwinden. Die moderne Architektursprache wird geerdet und gemittet, die protomodern *architecture parlante* wird von der Fallgefahr befreit. Die wortwörtlich überhängende Konstruktion einer architektonischen Formsemantik der Befreiung, des Kosmos und der Hybris wird im Kegel korrigiert, und zwar im ursprünglichen Wortsinn vom Lateinischen *corrigere* aufgerichtet, geradegerichtet bzw. begradigt.³⁸⁵ In dieser Begradigung ist neben dem vertikalen Austarieren von Gewichten, d.h. der ›korrekten‹ Anwendung der Statik, auch das horizontale Einlenken in eine Mitte enthalten, das etwa schon durch den Weg symbolisiert wird, der erst nach sechs Biegungen in die Mitte des Kobernaußerwaldes und damit zum Kegel vorstößt.

³⁸⁵ Bereits Anne Thill weist auf den ursprünglichen Wortsinn von *Korrektur* hin und wendet ihn auf das ›begradigende‹ Projekt Roithamers an, jedoch ohne seinen physiognomisch-symbolischen Gehalt hinsichtlich des Bauprojektes in Betracht zu ziehen, vgl. Thill, *Die Kunst, die Komik und das Erzählen*, S. 186.

Der Buchtitel selber kann also architekturphysiognomisch-symbolisch als formale und zugleich architekturtheoretische ›Begradigung‹ gelesen werden. Das Korrektur-Projekt betrifft nicht nur das private Leben der Protagonisten, sondern auch zwei Grundtendenzen der Architekturgeschichte, die Bloch als Todeskristall und Lebensbaum analysiert. Roithamer hingegen arbeitet sie als befreiende und beschützende Architekturformen in seinen Kegel ein. Sein physiognomischer Blick auf die Moderne einerseits (Boullée, Ledoux, Tatlin und Le Corbusier) und die konservative ebenso wie die linke Kritik und Analyse der Moderne andererseits (Sedlmayr, Bloch und Vogt) resultieren in einer privaten Realutopie, welche bisherige Bauformen synthetisiert. Wenn König den Kegel ein »Realsymbol« nennt und Weiß darin Blochs Utopie-Begriff verwirklicht sieht, kann man ihnen also nur unter dem Vorbehalt beipflichten, dass die Bloch'sche Philosophie und Terminologie nicht eins zu eins, sondern als kunstphysiognomisches Denkmuster Anwendung findet. Als Blochschüler hätte Roithamer freilich eher ein neoklassizistisches Gebäude und keine hermetisch-geometrische ›Baukunst‹ errichtet. Man muss Königs und Weiß' Vermutungen deshalb um die entscheidenden Hinsichten ergänzen, *inwiefern* es sich hierbei um eine realgewordene Utopie handelt und *worauf* sich das realutopische Symbol bezieht. Roithamers Dialektik strebt keine bessere Welt im sozialistischen Sinne an, sie ist gänzlich der Schaffung und Verbesserung seiner eigenen Welt verpflichtet. Das Projekt trägt deshalb weitgehend solipsistische Züge. Die physiognomisch-symbolische Architektursprache des Kegels will nur zu einem einzigen Menschen sprechen. Ob der steingewordene Sprechakt von dessen Adressatin, der Schwester, überhaupt verstanden werden kann, bleibt höchst ungewiss. Mit dem radikal neuen Gebäude hat Roithamer zugleich eine neue, eigene Architektursprache geschaffen, deren Hauptzüge sich zwar anhand einiger Hinweise rekonstruieren ließen, deren genaue Funktionsweise letztlich aber im Dunkeln bleibt. Ausgerechnet der Philosoph Ludwig Wittgenstein, dessen eigene Architektur für den Kegelbau eine wichtige Folie ist,³⁸⁶ hat für diese sprachliche Aporie des Solipsismus den Begriff der »private[n] Sprache«³⁸⁷ geprägt. Eine Sprache

³⁸⁶ Vgl. Kap. II d.

³⁸⁷ Wittgenstein, Ludwig: Philosophische Untersuchungen (1953). In: Ders.: Tractatus-logico-philosophicus. Tagebücher 1914–1916. Philosophische Untersuchungen. Werkausgabe. Bd. 1. Frankfurt a.M. 2006. S. 225–580; hier: Abs. 259 (S. 362). Im Folgenden abgekürzt mit der Sigle PU. Dem Usus der Wittgenstein-Forschung entsprechend, werden keine Seitenzahlen, sondern die einzelnen, nummerierten Abschnitte des ersten Teils der *Phi-*

nämlich, deren Regeln niemand außer einer einzigen Person kennt, läuft nach Wittgenstein allen Versuchen, Sprache philosophisch zu fassen, zuwider, ja diese »*private* Vorführung ist eine Illusion« (PU 311).

philosophischen Untersuchungen zitiert. Der unnummerierte zweite Teil wird jeweils mit den Seitenzahlen zitiert.

3 Die Architektur der Bedeutung

Dass durch die Kontextualisierung von Roithamers Projekt dessen Methode und Formvokabular lesbar geworden sind, hebt umso klarer diejenigen Aspekte des Kegelbaus hervor, welche sich der Interpretation entziehen. Gerade die skizzierte hermetische Textlogik, die sich der Physiognomik verdankt, ist für die epistemologische Aporie von *Korrektur* verantwortlich. Das komplexe System von physiognomischen Entsprechungsbeziehungen schweigt sich über ›das Eigentliche‹ aus, weil es nur uneigentlich über seine Referenzen, die inneren Zustände der Protagonisten, sprechen kann. Damit ist, wie angekündigt, das Problem der Physiognomik in Thomas Bernhards Werk auf eine andere Ebene verschoben. Nicht das physiognomische *Beobachten* und *Erkennen*, sondern das physiognomische *Sprechen* scheitert.

Der Fokus der Untersuchung verlagert sich darum auf das *a priori* unlösbare Problem derjenigen Aspekte räumlich-menschlicher Entsprechung, die nicht entschlüsselbar sein wollen und können: konkret der Leerstellen in der Narration, die im Text selbst als Erkenntnislücken konzipiert sind und die durch ihre Widersprüchlichkeit und ihre Unterdeterminiertheit die Verunsicherung der Leserschaft hervorrufen. Solche Leerstellen sind zu ›groß‹, als dass die Imagination der Leserschaft sie fruchtbar kompensieren könnte,³⁸⁸ und sie können auch nur bedingt mithilfe von motivischen oder kontextualisierenden Analysen ›gefüllt‹ werden. Die erwähnte Unterdeterminiertheit sowie die verwirrenden Widersprüche müssen deshalb nicht in ihrer spezifischen Bedeutung, sondern in ihrer erkenntnisverweigernden Funktion geklärt werden. Dies geschieht in KAPITEL II 3.1 durch eine Lektüre der Leerstellen und ihre Verortung im sprachkritischen Diskurs des Romans. Roithamers Projekt erweist sich als Dilemma, da es in die beiden Sackgassen einer ausufernden und letztlich nur ›privaten‹ Referenzialität (in der Architektur) und einer fehlerhaften bzw. unsicheren Referenzialität (in der Schrift) führt. Entsprechung als zentrale Denkfigur des Romans wird in diesem Sinne sukzessive dekonstruiert.

Das Problem der ausufernden und brüchigen Entsprechung wird in KAPITEL II 3.2 als sprachphilosophische Fragestellungen reformuliert und mit Ludwig Wittgensteins Analyse sprachlicher Bedeutung konfrontiert. Dabei wird das

³⁸⁸ Dies wäre die klassische Funktion von Leerstellen im Sinne der Rezeptionsästhetik Wolfgang Iser, vgl. Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens. München 1976. S. 302.

Potenzial einer Wittgenstein-Lektüre von *Korrektur* ausgelotet, die nicht von einer einfachen Einflussbeziehung ausgeht. Denn Wittgensteins frühe und späte Philosophie finden sich in Bernhards Roman eher als Herausforderungen denn als Lösungswege wieder.

3.1 Sprachkritik an Kegel und Schrift

3.1.1 Das ›Stopfen‹ mit Bedeutung

Wolfgang Ietzsche schließt mit apodiktischer Allgemeinheit aus seiner Lektüre von *Korrektur*, dass der Roman die universelle Unlesbarkeit der Welt proklamiere: »Weder Natur noch Seele noch Geist noch die Architektur oder die Philosophie etc. sind heute lesbar.«³⁸⁹ Wenn auch in dieser Vehemenz einzigartig, steht Ietzsche mit seiner Meinung nicht alleine da. Kohlenbach etwa sieht in den logischen Inkonsistenzen des Textes eine Ironisierung der Leseerwartung, die ständig nach Sinnzusammenhängen fragt. Bernhard biete dem Leser aber nur Tautologien an: »Der gewaltsame und hilflose Sprachgestus der Tautologie selbst ist das in Wahrheit Aussagekräftige an Bernhards Text.«³⁹⁰ Die korrekte Reaktion auf dieses Problem sei es, so in Kohlenbachs Nachfolge z.B. auch Kahrs, Thill und Nienhaus,³⁹¹ die äquivoken Stellen des Textes nicht auszudeuten und die Leerstellen als solche hinzunehmen. Thill fasst diese Position wie folgt zusammen:

Im Gewinn einer derartigen Distanz gegenüber dem Text, insbesondere gegenüber seinen Leerstellen, liegt die eigentliche Leistung des Lesers, denn indem er [...] zu einem Hinterfragen der eigenen Rolle gelangt, erfüllt er das, was Bernhard in seinem Roman sozusagen ›zwischen den Zeilen‹ angelegt hat.³⁹²

³⁸⁹ Ietzsche, Thomas Bernhards Tropus für Gesichts- und Geschichtskorrekturen, S. 571.

³⁹⁰ Kohlenbach, Das Ende der Vollkommenheit, S. 217.

³⁹¹ Vgl. Thill, Die Kunst, die Komik und das Erzählen, S. 268–271; Kahrs, Peter: Thomas Bernhards frühe Erzählungen. Rhetorische Lektüren. Würzburg 2000. S. 196; Nienhaus, Architekturen und andere Räume, S. 117.

³⁹² Thill, Die Kunst, die Komik und das Erzählen, S. 271. Mit »›zwischen den Zeilen‹« verweist Thill auf Pilgram-Frühauf, Franzisca: Genese an der Grenze. Zum »Akt des Lesens« zwischen den Zeilen. In: Philipp Stoellger (Hg.): Genese und Grenzen der Lesbarkeit. Würzburg 2007. S. 183–200.

Dieser Konsens in der Forschung enttäuscht, weil die halb autorintentionale, halb rezeptionsästhetische Position zwar eine »neuen Lesbarkeit«³⁹³ des Textes behauptet, damit aber eigentlich nur eine Aufwertung der Leserrolle durch den Autor meint. An die Leserschaft werden die möglichen – aber letztlich immer metapoetisch als Sinnverweigerungen dekonstruierbaren – Sinnzusammenhänge delegiert. Diese Forschungsmeinung leistet vor allem eine Relativierung des eigenen literaturwissenschaftlichen Erkenntnisinteresses. Die Germanistik, von der vermeintlichen Tautologie Bernhards angesteckt, streckt die Waffen.

Dabei ist der Ausgangsbeobachtung durchaus zuzustimmen: Der Text verweigert Sinn, wo er zu erwarten wäre, und markiert diese Verweigerung dezidiert. Insistent weist der Erzähler darauf hin, wie schwierig es für ihn sei, mit den fehlenden Informationen von und über Roithamer umzugehen. Angesichts einer Papierrose, die Roithamer sein halbes Leben lang aufbewahrt hat, nachdem er sie an einem Schießstand gewonnen hatte, überlegt sich der Erzähler, was es mit diesem Gegenstand auf sich habe:

Irgendetwas war auf dem Musikfest mit Roithamer geschehen, dachte ich, während ich die gelbe Papierrose gegen das Licht hielt, eine Veränderung war während des Musikfestes damals in ihm vorgegangen, wenn ich auch nicht weiß, vielleicht auch nicht wissen kann, was für eine Veränderung. Aber sehen und suchen wir nicht in allem, das wir sehen und denken, gleich immer eine Bedeutung? (Ko 151)

Und etwas später weist er seine rhetorische Frage als Teil des Problems zurück:

Wenn wir für uns alles, das wir wahrnehmen und also sehen[,] und alles, das, [sic] das in uns vorgeht, immerfort an Bedeutung und an Rätsel knüpfen, müssen wir früher oder später verrückt werden, dachte ich. Wir dürfen nur sehen, was wir sehen[,] und es ist nichts anderes, [sic] als das, was wir sehen. (Ko 152)

Die eigenwillige Kommasetzung dieses Abschnittes, die syntaktische Bedeutungsstrukturen zersetzt bzw. vermengt, unterstreicht die drohende Verrücktheit, welcher der Erzähler zu entgehen hofft. Im Moment, da er sich von der Suche nach Sinngehalt brüsk abwendet, ist er dem Wahnsinn am nächsten. An der Analyse der gelben Papierrose zeigt sich geradezu mustergültig das Dilemma der bisherigen Deutungsmodelle, die zwischen symbolischen In-

³⁹³ Thill, *Die Kunst, die Komik und das Erzählen*, S. 271.

terpretationen und ihrer Ablehnung wählen zu müssen glauben. Nienhaus etwa schöpft zuerst verschiedene Deutungen aus der narrativen und symbolischen Funktion des Gegenstandes: Die Rose sei womöglich »eine glückliche Vereinigung von Kunst, Geist und Natur«, eher aber noch ein »Zeichen für das Illusionäre seines [Roithamers, E.Z.] Erfolges« und letztlich auch ein »Andenken an den dato verstorbenen Roithamer«.³⁹⁴ Unzufrieden über diese vielen Möglichkeiten, klammert sich Nienhaus zum Schluss an die Aussage des Erzählers – »Das ist eine gelbe Papierrose, sonst nichts« (Ko 152) – und folgert, dass die Unklarheit der Bedeutung und die Deutungsverweigerung des Erzählers »auf die Hilflosigkeit des Menschen, sich in der Welt zu positionieren«, zielen.³⁹⁵ Zu demselben Schluss kommt auch Thill ganz ohne Umwege, wenn sie meint, die Verweigerung des Erzählers könne »als eine Art metatextuelle Nachricht an den Leser des Bernhardschen Romans gedeutet werden«.³⁹⁶

Damit blenden Nienhaus wie Thill freilich aus, dass der Text nicht nur *diese* Antwort auf seine eigenen Leerstellen liefert. Vielmehr ist es die Position des Erzählers, der mit der fehlenden Einsicht in Roithamers Welt – und nicht zuletzt in dessen physiognomisches Denken – hadert. Als Physiognom »knüpft Roithamer nämlich »alles, das, das [sic] in uns vorgeht, immerzu an Bedeutung« (Ko 152). Der Erzähler will sich dieser Logik verweigern, was ihm vorerst nicht gelingt. Später wendet er sich einer »Gummiwurst« (Ko 165) zu, die Roithamer womöglich selbst in seinem »Denkraum« (Ko 201) aufgehängt habe und die im Aurachtal normalerweise dazu diene, Vieh zu treiben. Auch dieses Objekt betrachtet der Erzähler lange rätselnd (vgl. Ko 165). Die lächerliche Gummiwurst wird darum von Seiten der Forschung mehrfach ins Feld geführt, wenn die Absurdität der Bedeutungssuche des Erzählers und gewisser Literaturwissenschaftler hervorgehoben werden soll.³⁹⁷ Tatsächlich sind ältere Interpretationen des Schlagriemens als symbolisches Selbstgeißelungsinstrument Roithamers wenig überzeugend.³⁹⁸ Deshalb aber jegliche Interpretation überhaupt zurückzuweisen, ist ebenso fragwürdig. Die Kabelgummiwurst mag ein lächerlicher Gegenstand ohne Bedeutung sein,

³⁹⁴ Nienhaus, Architekturen und andere Räume, S. 133.

³⁹⁵ Ebd., S. 143.

³⁹⁶ Thill, Die Kunst, die Komik und das Erzählen, S. 269.

³⁹⁷ Vgl. ebd., S. 270; Kohlenbach, Das Ende der Vollkommenheit, S. 224.

³⁹⁸ Vgl. Gößling, Thomas Bernhards frühe Prosakunst, S. 306.

die gelbe Papierrose ist es mit Sicherheit nicht – dafür legt der Text, ähnlich wie im Falle des Kegels, zu viele mögliche Interpretationsfährtten.

Die Gedanken des Erzählers sind fortwährend damit beschäftigt, innere Vorgänge von einer enigmatischen Oberfläche her zu entschlüsseln. Dies kommt nicht nur anhand der Papierrose und der Gummiwurst zum Ausdruck, sondern auch, wenn der Erzähler Höller in seiner Werkstatt beobachtet und Mutmaßungen über den Vogel anstellt, den er dort ausstopft (vgl. Ko 152). Die Tätigkeit Höllers veranschaulicht und spiegelt die Denktätigkeit des Ruhelosen, der alles mit Deutung zustopfen will.³⁹⁹ Das plötzliche Erscheinen Höllers, nachdem der Erzähler den Kleiderständer umgeworfen hat, widerlegt letztlich, dass Höller tatsächlich in der Werkstatt gearbeitet hat (vgl. Ko 169). Das ›Stopfen‹ mit Bedeutung bleibt daher das Problem des Erzählers allein.

Indem der Erzähler das räumlich-menschliche Entsprechungsdenken Roithamers in Frage stellt,⁴⁰⁰ kann er sich im zweiten Teil dazu durchringen, Roithamers Schriften unverfälscht und unkommentiert wiederzugeben. Er scheint endlich Distanz zum physiognomischen Denken aufbauen zu können und seine eigene, positivistische Erkenntnisweise umzusetzen: »Alles ist das, das es ist, sonst nichts.« (Ko 152) Dem Erzähler gelingt es demnach, die physiognomische Aporie, an der so viele Figuren Bernhards ›kranken‹, zu durchbrechen; ein schwer eruierbares und deshalb wahnsinnigmachendes ›Dahinter‹ will er nicht mehr suchen.

Ob er damit aber zugleich die Leser von *Korrektur* einen nützlichen oder gar den einzigen Lektüreschlüssel zur Hand gibt, ist fraglich. Seine Kritik am unmäßigen physiognomischen ›Ausstopfen‹ des Innern zielt auf seine eigene überreizte Geistestätigkeit, die sich in der eingebildeten Stopf-Tätigkeit Höllers dupliziert. Er reagiert darauf mit einer Interpretationsverweigerung, die eine sinngebende Lektüre des problematischen Textes verunmöglicht. Denn durch das Zurücktreten des ›geheilten‹ Erzählers ist der Leser mit Roithamer als einem umso stärkeren physiognomischen Beobachter konfrontiert, der nicht nur Bedeutung generieren will, sondern dabei beständig auch neue Bedeutungslücken öffnet. Nur ein Leser wie der Erzähler, den die eigene

³⁹⁹ Bereits Jurgensen liest die Szene als Spiegelung der Deutungsversuche durch den Erzähler, wendet diese aber nur auf seine Beziehung zu Roithamer an. Der Erzähler ›stopfe‹ im Rückblick die Figur seines Freundes aus und versuche den Toten damit ›lebensecht‹ vor Augen zu führen, vgl. Jurgensen, *Der Kegel im Wald*, S. 77.

⁴⁰⁰ Vgl. Kap. II 1.1.

und wohl auch Roithamers Bedeutungssuche in den Wahnsinn zu treiben droht, hat gute Gründe, sich *nicht* mit den unterdeterminierten Stellen des Textes auseinanderzusetzen.

3.1.2 Kritik der physiognomischen Schrift

Roithamers Schrift »Über Altensam und alles, das mit Altensam zusammenhängt, unter besonderer Berücksichtigung des Kegels« bemüht sich ausdrücklich um die »Verständlichmachung« (Ko 170) ihres Erzeugers. Sie ist laut dem Erzähler »die Darstellung der Geistesexistenz Roithamers« (Ko 139), eine »Selbst-Verständlichmachung«, die ihm, so Roithamer, in Altensam nie gelungen sei. Deren Gelingen in schriftlicher Form aber wird von Roithamer am Schluss selbst bezweifelt – nicht weil er sich missverständlich ausgedrückt habe, sondern weil die Wirklichkeit nicht mit dem Geschriebenen übereinstimme. Bei der Ankunft zur Beerdigung der Schwester

mußte ich eingestehen, daß ich alles in dem Manuskript falsch gemacht habe, die Charaktere sind andere, der Charakter ist ein anderer, so Roithamer. Wie mir meine Brüder in Stocket entgegengekommen sind, habe ich den Beweis gehabt, daß alles, das ich beschrieben habe, falsch ist. (Ko 312)

Roithamers physiognomischer Blick, der angeblich erneut aus nur einem Eindruck »alles« schließen kann, »beweist« ihm auf der Stelle, dass seine vorherige, ebenfalls physiognomische, aber verschriftlichte Charakterisierung falsch war.

Es entspricht der Spiegelungsstruktur der beiden Romanteile, dass hier Roithamer seine schriftliche Charakterisierung der Familie und damit die nachträgliche Deutungen einer zentralen »Kegelsursache« fundamental in Frage stellt, nachdem im ersten Teil der Erzähler seinerseits seine Deutungen Roithamers problematisiert hat. Die Reaktion ist aber jeweils eine andere. Der Erzähler will nicht länger interpretieren und zwingt sich, sein Nachdenken – z.B. über die Papierrose oder die Gummiwurst – abzurechnen. Roithamer dagegen hat »[p]lötzlich« »wieder Lust, aus dem, das ich gemacht hatte in jahrelanger Anstrengung, wieder ein Anderes zu machen, [...] wenn ich geglaubt habe, mit einer Sache zuende zu sein, daß ich dann weiß, es ist alles anders, und anders zu machen gewillt war« (Ko 313). Ein Korrekturprozess seiner Schrift beginnt, der schließlich unweigerlich in der Vernichtung derselben enden muss. Dagegen münden die Überlegungen des Erzählers im »Stehenlassen« dessen, was ist: dem Text Roithamers.

Die Asymmetrie der Reaktionen verdeutlicht die Asymmetrie und Hierarchie der Beobachterperspektiven von Roithamer und dem Erzähler. Reflektiert der eine in seiner Physiognomik historisch und lebensgeschichtlich, so hat der andere das physiognomische Zuendedenken lediglich von Roithamer übernommen und muss sich nun wieder davon lösen. Das geschieht gerade auch am materiellen Textkonvolut der Nachlassschriften: Es muss offenbar vom Erzähler erst buchstäblich »über den Haufen geworfen« werden, um erst dann, in seiner Unverständlichkeit belassen, von ihm gelesen zu werden. Der Erzähler versteht das Erbe des Roithamer'schen Nachlasses als Bürde, ja als Mordanschlag des Schwester- und Selbstvernichters. Nachdem er bereits bei seiner Ankunft das »Hauptwerk« (Ko 159) in die Schublade gelegt hat, überlegt er sich nun, auch den Rest des Nachlasses aus seinem Rucksack sorgfältig auszupacken und damit zur Lektüre vorzubereiten. Stattdessen schüttet er in einem Anflug von »Verzweiflung« den ganzen Inhalt aus seinem Rucksack auf den Diwan. Ein großer, instabiler Haufen entsteht, dessen Beschreibung ihm einen quasiarchitektonischen Charakter verleiht:

[I]ch [...] beobachtete vom Fenster aus, mit dem Rücken also am Fenster, den Papierhaufen, der sich jetzt, wie ich ihn vom Fenster aus beobachtete, noch bewegte, nach und nach rutschten noch ein paar Blätter des Nachlasses Roithamers von oben nach unten, wo Hohlräume in dem Papierhaufen waren, gaben diese Hohlräume nach, sah ich, und wieder gingen Blätter zu Boden. Ich hielt mir mit der flachen Hand den Mund zu, denn ich hatte aufschreien wollen und drehte mich, als ob ich Angst gehabt hätte, in dieser fürchterlichen, gleichzeitig fürchterlich-komischen Situation entdeckt zu sein, um. Aber tatsächlich und natürlich hatte mich niemand beobachtet. Der Höller hatte den riesigen schwarzen Vogel auf seinem Schoß und nähte ihn zu. Ich ging zum Diwan und packte nacheinander immer soviel von dem roithamerschen Nachlaß, als ich in die Hände hatte nehmen können, und stopfte die Schreibtischladen damit voll. Immer wieder nahm ich eine Handvoll Papiere und stopfte sie in die Schreibtischladen, solange, bis das letzte Papier im Schreibtisch untergebracht war, zuletzt mußte ich mit dem Knie nachhelfen, um die Lade, die ich als letzte Lade bis zum äußersten angestopft hatte, zuzubringen. (Ko 160 f.)

Diese »fürchterlich-komische« Szene verdient genauere Beachtung. Sie vereint drei zentrale Motive des Romans, das Ausstopfen, die Statik und die physiognomischen Beobachtung, an den Schriften Roithamers. Dies ist insbesondere aufschlussreich, weil die Schriften *den* sekundären Bedeutungsträger – nach dem Kegel als *primärem* Bedeutungsträger – in der Narration darstellen. Zwar liegt das »Hauptwerk« bereits in einer Schreibtischschublade, doch indem wahllos weitere Blätter dort hineingestopft werden, wird auch

dessen Integrität fragwürdig. Wenn die Nacherzählung bzw. Wiedergabe der Schrift im zweiten Teil keinem stringenten Aufbau folgt, mag dies auch daran liegen, dass die »Schrift über Altensam« und ihre Korrekturen als solche nicht mehr voneinander und vom restlichen Nachlass zu trennen sind: »Da die Papiere Roithamers, wie ich weiß, fast nie gekennzeichnet sind, keine Seitenziffern und sofort, mußte ich glauben, die Papiere niemehr in Ordnung zu bringen[.]« (Ko 161) Der Moment des Umkippen und Wegstopfens des Roithamer'schen Nachlasses hängt damit entscheidend mit der Lückenhaftigkeit des zweiten Romanteils zusammen und mag dafür verantwortlich sein, dass der Kegel dort zuweilen inkohärent beschrieben wird, weil verschiedene Entwurfsstufen nicht mehr auseinandergehalten werden.

Die Überforderung, die der Nachlass inhaltlich für den Erzähler darstellt, drückt sich hier auch *materialiter*, genauer: an der physiognomisch-symbolischen Betrachtung von dessen papierener Materialität, aus. Physiognomisch-symbolisch ist die Betrachtung, insofern sie die chaotische Oberfläche des Papierhaufens als Aporie der Bedeutungszuweisungen liest. Die Bedeutungslücken, die zu füllen der Erzähler sich nicht im Stande sieht und die zu stopfen er sich verbietet, tun sich als »Hohlräume« im Papierwust auf und »geben nach«, d.h., sie schließen sich nicht, sondern verschieben sich zu noch größerem Unheil. Die symbolische Bedeutungs- und gleichzeitig materielle Papierverschiebung führt nämlich dazu, dass noch mehr Blätter »zu Boden« gehen. Damit ist die Stringenz und Kongruenz des Roithamer'schen »Gedankengebäudes«, das von Anfang an nur aus »Bruchstücke[n]« lose zusammengesetzt war (Ko 154), angeblich unwiederbringlich zerstört. Die Metapher des instabil gewordenen Gedankengebäudes unterstützt hierbei der Text noch zusätzlich, zumal ein weiteres Mal Statik die entscheidende Rolle spielt. Das Problem der Statik, das bisher als Problem des Todes und des Stillstandes aufgetaucht ist, wird hier am Textkonvolut zum Problem der Bedeutungszuweisung. Dennoch sollte nicht vorschnell vom statisch instabilen Text auf den statisch korrekten Kegel geschlossen werden, wie im nächsten Kapitel gezeigt wird.

Vor Entsetzen hält sich der Erzähler »mit der flachen Hand den Mund zu« und zwingt sich dadurch selbst zum Stillsein. Der Unlesbarkeit von Roithamers Projekt, die der Erzähler willkürlich noch vergrößert hat, kann er nur mit Schweigen begegnen; eine Reaktion, die gerade hinsichtlich einer Wittgenstein-Lektüre Bedeutung gewinnen wird. Dass Höller währenddessen seinen vollgestopften Vogel zunäht und so im übertragenen Sinne die Zugriffsstelle unkenntlich macht, welche das physiognomische »Stopfen mit

Bedeutung benötigt, ist dem Erzähler ein Fanal, die Betrachtung abzubrechen und die Trümmer einer scheinbar sinnlos gewordenen Geistestätigkeit auf- und wegzuräumen. Ironischerweise geschieht dies wiederum in einer Stopfbewegung, nur wird mit dem planlosen Ausstopfen der Tischschubladen keine Oberfläche konturiert, sondern die Oberflächenerscheinung des Papierhaufens zum Verschwinden gebracht.

Das Auskippen und Wegräumen folgt darum der antiphiysiognomischen Stoßrichtung des Erzählers. So sehr dieser über seine eigene »Sinnesverwirrung« (Ko 161) entsetzt ist, die er im Moment erlebt habe, als er den Rucksack kippte, hat sie doch eine nachvollziehbare, auf seine Sprachkritik gründende Ursache. Die Weigerung, Sinnzusammenhänge durch die Lektüre von Menschen oder Gegenständen herzustellen, verselbständigt sich zur mutwilligen Zerstörung bereits existenter Sinnzusammenhänge. Die verrückte »Sinnesverwirrung« ist zugleich die durchaus schlüssige »Sinn-Verwirrung« eines Protagonisten, der sich von Roithamers Lektüremethoden distanzieren will.

3.1.3 Physiognomische Semiotik: Schrift vs. Gebäude

Betrachten wir den Kegel als primären, die Nachlassschrift als sekundären Bedeutungsträger der enigmatischen Sinnbeziehungen, die sich in *Korrektur* einer einfachen Lektüre verweigern, so lassen sich an ihnen zwei sehr unterschiedliche, ja gegensätzliche Abbildungsstrategien feststellen. Auf die Differenz derselben macht Roithamer selbst aufmerksam:

Wir mögen eine philosophische, wir mögen eine schriftstellerische Arbeit vollenden, die die epochenmachendste und die wichtigste überhaupt ist, wir haben nicht die höchste Befriedigung, nicht die Befriedigung, die wir haben, wenn uns ein Bauwerk gelungen ist, noch dazu ein Bauwerk, das noch niemand vor uns gebaut hat. (Ko 238)

Warum befriedigt ein radikal neues Bauwerk seine Ansprüche weit mehr als eine schriftstellerische und wissenschaftliche Arbeit? Eine Antwort darauf mag Roithamers unterschiedliches Verhältnis zu den eigenen Schriften und dem eigenen Bauen geben. Während die Schrift einer beständigen Korrektur bedarf, da in ihr einzelne Zeichen möglichst eindeutig auf einen äußeren Referenten verweisen müssen, belässt er den Kegel unverändert, weil dessen Zeichenbeziehungen weit offener gegenüber einer nachträglichen Neuinterpretation sind. Nach dem Tod der Schwester vermag, zumindest

in Roithamers Lesart, die Symbolik des Kegels auch die neue Lebenswirklichkeit noch abzubilden. Das Sterben der Schwester wird in sein Referenzsystem integriert, das durch den Tod veränderte ›Außen‹ ist von neuem adäquat abgebildet – auch wenn diese Angemessenheit nur innerhalb der undurchdringlichen Logik von Roithamers solipsistisch-privater Sprache ›vollkommen‹ genannt werden kann.

Demselben ›vollkommenen‹ Abgleich mit seiner Wirklichkeit hält Roithamers Schrift dagegen nicht stand. Ihre Reduktion bis zur Vernichtung entspringt einem immer wieder zu konstatierenden Ungenügen mit dem schriftlichen, nichtsymbolisch operierenden Zeichensystem. Dass sich geschriebene Sprache anders zu den von ihr abgebildeten Signifikaten verhält als weit interpretationsbedürftigere Zeichensysteme (wie etwa jenes der Architektur), ist ein altes, weil immer schon inhärentes Problem der wissenschaftlichen Physiognomik. Angesichts der offensichtlichen Nähe der Selbstkonzeption Roithamers zum Lavater'schen Idealbild eines Physiognomen können deshalb fruchtbare Rückschlüsse auf die Differenz von Kegelbau und Schrift getroffen werden. Die semiotischen Implikationen der physiognomischen Aufschreibesysteme Lavaters treffen *cum grano salis* auch auf diejenigen Roithamers zu.

Will Physiognomik als Wissenschaft ernstgenommen werden, so war sich Lavater bewusst, dann bedarf sie eines möglichst exakten Aufschreibesystems. Lavaters physiognomische Interpretationen, die er letztlich nur mit seiner unmittelbaren, genialischen Anschauung rechtfertigen konnte, wideretzten sich aber dem exakten Sprachapparat der aufgeklärten Empirie. Die verbale Sprache war ihm auch aus einem anderen Grund zuwider, verstand er doch das menschliche Sprechen als Schwundstufe der göttlichen Sprache, die sich in der Natur als degeneriert offenbare.⁴⁰¹ Einen Ausweg, wenn auch keinen gänzlich befriedigenden, fand er in der Argumentation vermittels Abbildungen, die seine verbale Interpretation nicht nur ergänzten, sondern eigentlich erst ermöglichten. Zwar bewertete er die meisten Kopien, meist Stiche authentischer Meisterwerke oder echter Köpfe, als minderwertig.⁴⁰²

⁴⁰¹ Vgl. dazu Lavaters theologisches Hauptwerk: Lavater, Johann Caspar: Aussichten in die Ewigkeit. In Briefen an Joh. Georg Zimmermann. 3 Theile. Zürich 1768–1773. Online verfügbar: <http://www.e-rara.ch/zut/content/titleinfo/9001537>; Stand: 13.1.2016.

⁴⁰² Vgl. Stadler, Ulrich: Der gedoppelte Blick und die Ambivalenz des Bildes in Lavater Physiognomischen Fragmenten zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe. In: Claudia Schmölders (Hg.): Der exzentrische Blick. Gespräch über Physiognomik. Berlin 1996. S. 77–92; hier: S. 78.

Doch war, wie Ulrich Stadler ausführt, seine Annäherung an das göttliche ›Urbild‹ nur dank ihnen möglich.⁴⁰³ Zur Abbildung, so Lavaters Prämisse, gibt es keine Alternative, denn nur sie kann auf das Original verweisen. Die Lücke, welche zwischen Abbildung und möglichst naturgemäßer, idealer Vorstellung liegt, versuchte Lavater paradoxerweise mithilfe einer Lücke zu füllen: Die von ihm bevorzugte Silhouette lässt alles Persönliche der Physiognomie in ihrer schwarzen Fläche verschwinden und schafft damit Raum für die Vorstellungskraft der Leserschaft. Oder wie Stadler es ausdrückt: »So wie in der Nacht nicht nur alle Katzen grau, sondern alles Graue Katzen und alles Mögliche bezeichnen kann, so löst die schwarze Silhouette den Vorgang aus, den Lavater ›Idealisierung‹ nennt.«⁴⁰⁴ Die Silhouette als ambivalentes, defizientes und darum auch interpretationsbedürftiges Zeichensystem, das die ideale Vorstellung anregt, gleicht in diesen Merkmalen der Beschreibung des Kegels in *Korrektur*, dessen genaues Aussehen letztlich eine Informationslücke bleibt. Der fundamentale Unterschied zwischen Kegel­darstellung und Silhouette ist freilich, dass die Unter­determiniertheit der Letzteren aufgrund der breit abgestützten physiognomischen Kulturtechnik des 18. Jahrhunderts tatsächlich fruchtbar gemacht werden konnte, während die ebenfalls gewollte Unter­determiniertheit der Kegel­beschreibung den Leser ratlos zurücklässt. Dabei darf der Kegel nicht mit seiner Beschreibung verwechselt werden: Als architektonisches Objekt kann er nicht unterdeterminiert sein. Seine symbolische ›steinerne Sprache‹ meint mehr als das, was zu sehen ist (nämlich mehr als seine Form und sein Material), aber niemals weniger als das. Bildete der Kegel als Bauprojekt noch die Schwester ab, so ist er, einmal »vollendet« (Ko 304), selbst etwas, das abgebildet und interpretiert werden *muss*, um verstanden zu werden. In der Hierarchie der Abbildungsbeziehungen bekommt er darum nicht erst nach ihrem Tod, sondern schon bei seiner Fertigstellung denselben Problemstatus wie die Schwester. Er wird zum physiognomisch zu interpretierenden Enigma.

Die Leerstellen der Kegel­beschreibung weisen genau auf diese Schlüsselposition des Kegels hin. Zugleich schaffen sie damit Platz für symbolische Interpretationen, die auf Roithamers ideales Schwester- und Selbstbild hinweisen, also analog zu Lavaters »Idealisierung« arbeiten. Innerhalb von Roithamers physiognomischem Projekt besitzt die Kegel­beschreibung die Funktion einer Silhouette, sie ist gewissermaßen der literarische ›Schattenwurf‹ des Kegels,

⁴⁰³ Vgl. ebd.

⁴⁰⁴ Ebd., S. 86f.

den anschaulicher zu machen kaum im Sinne Roithamers wäre. Eine allzu penible ›Abbildung‹ nämlich würde dem Urbild, dessen offene Bedeutung auf die Schwester ausgerichtet ist, nicht gerecht werden.

Die Silhouette bei Lavater bedarf freilich immer auch des Textes, um die Vorstellungskraft der Betrachtenden bzw. Lesenden in die richtige Richtung zu lenken. Lavaters Kritik am schriftlichen Ausdruck überspielt deshalb dessen Suggestionskraft zugunsten des ›unmittelbaren Eindrucks‹, den die Silhouette auf den Betrachter haben soll. Der Text wäre nur dann überflüssig, wenn das Bild selbst die Unmittelbarkeit der göttlichen Ursprache hätte. Ähnlich verhält es sich zwischen Kegelbeschreibung und Roithamers »Schrift über Altensam«. Die Angemessenheit der Schrift wird beständig in Frage gestellt. Dies verdeckt zugleich, dass sie den Leser in seiner symbolischen Interpretation der letztlich ebenfalls lückenhaften Kegelbeschreibung lenkt. Erst das Erleben des Kegels, so suggeriert Roithamers Physiognomik, ermöglicht sein wahres Verständnis und im Fall der Schwester auch seine reine Wirkung. Diese Unmittelbarkeit aber, so impliziert der sprachkritische und insbesondere Wittgenstein'sche Hintergrund, der im nächsten Kapitel untersucht wird, kann Sprache nie leisten.

Die Kegelbeschreibung als Silhouette und die Schrift über Altensam als deren schriftliche Ergänzung – diese Analogie macht das Schaffen Roithamers mit Lavaters physiognomischer Methode vergleichbar. Sie muss aber immer Analogie bleiben, handelt es sich doch bei Kegelbeschreibung und Schrift nicht um zwei klar distinguierbare Elemente, weder hinsichtlich ihrer Form noch hinsichtlich ihrer Kohäsion. Die Kegelbeschreibung scheint vielmehr in die Roithamer'sche Schrift eingebettet zu sein, hat jedoch ein anderes Referenzobjekt als der restliche Text. Sie bezieht sich nicht auf Altensam und die Familie als Erklärung des Kegels, sondern auf den Kegel selbst. Dieses Referenzobjekt und die damit verbundene Referenzbeziehung unterscheiden sich wiederum fundamental vom Referenzobjekt einer Silhouette und ihrer Beziehung zur abgebildeten Physiognomie. Und mehr noch vermag die Physiognomik Roithamers keine Idealisierung der Abbildung im Sinne Lavaters auszulösen.

Im Gegensatz zur Kegelbeschreibung nämlich ist die Silhouette eine einfach reproduzierbare Technik und bedarf keinerlei künstlerischen Könnens. Ihr Vorteil gegenüber der Skizze besteht gerade darin, dass sich der ausgeschnittene Schattenwurf menschlicher Manipulation entzieht. Hier, so Lavater,

malt die Natur ihr eigenes Bild.⁴⁰⁵ Der Kegel als Bezeichnetes der Kegelbeschreibung ist anders als die »natürliche« Beziehung zwischen Physiognomie, Silhouette und Lavater'scher Schrift ein herkulischer Kraftaufwand *gegen* die Natur, was sich etwa im Roden der Lichtung im Kobernaufserwald zeigt (eine Tätigkeit, die schon in Roithamers Namen präfiguriert ist; der Ortsname Roitham leitet sich vom Verb roiden/roden ab, wie Bernhard bekannt war).⁴⁰⁶ Gerade dieses Roden aber lässt sich auf der symbolischen Bedeutungsebene wieder mit dem Ausschneiden einer Kontur, hier der kreisrunden Grundfläche, die auch der Kegel besitzt, assoziieren.

Der erkenntnisanleitende Berührungspunkt von Silhouette/Physiognomie und Kegelbeschreibung/Kegel sowie ihren jeweils erklärenden Begleittexten ist die semiotische Lücke zwischen Zeichen und Bezeichnetem. Sie wird durch materielle »Lücken« wie die nicht näher beschriebene Lichtung oder die »Hohlräume« im Papierhaufen-Nachlass versinnbildlicht. Das Fehlen von Zeichen hat insofern Zeichenfunktion, als es auf ein unzureichendes Erklärungsverhältnis zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem verweist.

Aufgrund der Differenzen zwischen der Lavater'schen und der Roithamer'schen Physiognomik und ihren Abbildungsstrategien kann nun auch genauer gesagt werden, worin ihre weiterführende Gemeinsamkeit liegt. Das gemeinsame, weil physiognomische Dilemma ist das Ungenügen ihrer Hilfsmittel bei der Darstellung des unerreichbaren Urbilds. Dass die physiognomischen Hilfsmittel – Silhouette und Text bei Lavater, literarische »Kegel-Silhouette« und Altensam-Schrift bei Roithamer – Lücken schaffen, ist nicht der unmittelbare Effekt einer unzulänglichen Sprache, sondern eine Strategie, ihre Unzulänglichkeit zu kompensieren. Der Kegel aber stellt unvermeidlich dar, was sich nicht anders sagen lässt.

Wenn Nienhaus das Kegelprojekt als »bis ins kleinste Detail durchkonstruierte, überdeterminierte Chiffre«⁴⁰⁷ bezeichnet, dann entgehen ihr die

⁴⁰⁵ Vgl. Stadler, Der gedoppelte Blick, S. 87.

⁴⁰⁶ Bernhard hat sich in den 50er Jahren für einen journalistischen Aufsatz näher mit den Etymologien von Orten im Salzburgerland auseinandergesetzt – einer davon ist Roitham. Vgl. Bernhard, Thomas: Geheimnisse der Ortsnahmen. In: Demokratisches Volksblatt 19.9.1953.

⁴⁰⁷ Nienhaus, Architekturen und andere Räume, S. 117. Diese These wird schon von Andreas Gößling vorgebracht, der in der Behauptung, der Kegel sei »alles«, eine »Überdetermination als asemantische Verselbständigung« sieht. Gößling, Thomas Bernhards frühe Prosakunst, S. 323. Ein überdeterminierter Gegenstand kann freilich nicht »asemantisch« sein: Die

semiotisch so bedeutungsvollen Bedeutungslücken und deren Implikationen für eine Lektüre hinsichtlich der Sprachkritik in *Korrektur*. Eine ›Chiffre‹, die gewissermaßen ›alles‹ bezeichnen kann, weil sie eben *nicht* ins kleinste Detail durchkonstruiert wurde, wäre nicht über-, sondern unterdeterminiert. Dies spielt jedoch keine Rolle, denn es ist nicht der Kegel, sondern seine Beschreibung durch Roithamer, die unterdeterminiert ist. Die darin enthaltenen Informationen zum Kegel führen nicht alle in die Irre, sondern lassen plausible und genaue Lektüren zu, die sich um die *a priori* unlesbaren Lücken gruppieren. Gerade deswegen ist Nienhaus entgegen ihrer Intention zuzustimmen, wenn sie meint, dass der Kegel »die Interpretation und Bemühungen zur Dechiffrierung außerordentlich fordert«. ⁴⁰⁸

Diese rezeptionsästhetische Forderung an die Leserschaft aber als das zentrale Thema des Romans zu verstehen, läuft ins Leere oder führt zu verkürzten Interpretationen wie derjenigen Felkas. Felka behauptet nämlich, im Zentrum des Buches stehe die Frage, »warum Roithamer gerade einen Kegel gebaut hat«. ⁴⁰⁹ Diese Frage lässt sich zwar mit einer genauen architekturhistorischen und semiotischen Kontextualisierung teilweise beantworten, dabei interessiert aber weniger die Form als die historisch-physiognomische Entwurfslogik, welche ihr zugrunde liegt. Aus dieser ergeben sich nicht länger ›lösbar‹ Fragen: Wie lässt sich die Wirklichkeit in wissenschaftlichen, biographischen und architektonisch-historischen ›Sprachen‹ korrekt abbilden und wie erzeugen diese ›Sprachen‹ eine Bedeutung, deren Korrektheit wir gewiss sein können?

3.2 Gegen Wittgenstein gebaut

Diese Problemlage, welche sich letztlich um das Referenzverhältnis von Zeichensystemen *vis-à-vis* der außersprachlichen Wirklichkeit dreht, gehört zu den zentralen Fragestellungen der Sprachphilosophie des 20. Jahrhunderts. In seiner Vehemenz und Poetizität einzigartig stellt und beantwortet sie Ludwig Wittgenstein schon früh, 1921 im *Tractatus logico-philosophicus*. Die gefundene

Behauptung, etwas sei alles, enthebt es nicht seiner semantischen Determinierung, sondern determiniert es als Referenz ›aller‹ Zeichen. Oder einfacher ausgedrückt: Weil ein Gegenstand vieldeutig ist, folgt daraus nicht, dass er bedeutungslos sei, es schließt dies sogar aus.

⁴⁰⁸ Nienhaus, Architekturen und andere Räume, S. 117.

⁴⁰⁹ Felka, Das räumliche Gedächtnis, S. 12.

Lösung, die Abbildungstheorie, wird später freilich gründlich revidiert: In seinen 1953 posthum erschienenen *Philosophischen Untersuchungen* entwickelt Wittgenstein nicht nur die Widerlegung, sondern auch die komplette Neugestaltung seines Modells, wie Sprache funktioniert. Im folgenden Kapitel wird gezeigt, wie der Romantext auf *beide* Sprachmodelle des Philosophen zurückgreift, dass zuletzt jedoch die Problemstellung der Spätphilosophie überwiegt. Ihr sind verschiedene Motive entnommen, die in der Narration von *Korrektur* eine zentrale Funktion einnehmen. Die Flucht des Erzählers in eine positivistische Haltung orientiert sich hierbei rückwendend an der Abbildungstheorie des *Tractatus*, während das Bauprojekt Roithamers als Verarbeitung der *Philosophischen Untersuchung* und zugleich als Auflehnung gegen ihre zentralen Thesen verstanden werden kann.

Die Nähe von *Korrektur* zur Gedankenwelt Wittgensteins lässt sich also unabhängig von vielzähligen intra- und extratextuellen architekturbiographischen Verweisen auf den Sprachphilosophen konstatieren. In Struktur und Semantik des Romans verhandelt Bernhard analog zur Philosophie Wittgensteins die konsequente Revision dessen, was die Grenzen von Sprache und Bedeutung sind – freilich ohne darin die Argumentation Wittgensteins nachzuzeichnen oder auch nur zu veranschaulichen. Im Gegenteil, ist doch der sprachphilosophische Subtext unter einer Schicht offensichtlicherer Wittgenstein-Biographeme verborgen.

Die angesprochenen architekturbiographischen Verweise dienen, wie bereits in KAPITEL II a angedeutet, als Folie, vor welcher sich die Vita Roithamers, zuweilen in akkurater Übereinstimmung, zuweilen in beachtlicher Abweichung, abzeichnet. Diese Referenzen und Differenzen sind in verschiedenen Studien herausgearbeitet worden. Explizit biographisch – zumindest bezüglich *Korrektur* – argumentieren etwa Andreas Barthofer, Albrecht Weber, Martin Huber, Steffen Vogt und Stefan Meissner.⁴¹⁰ Die Arbeit von Gernot Weiß, welche

⁴¹⁰ Vgl. Barthofer, Wittgenstein mit Maske, S. 190. Weber, Albrecht: Wittgensteins Gestalt und Theorie und ihre Wirkung im Werk Thomas Bernhards. In: Österreich in Geschichte und Literatur mit Geographie 23 (1981). S. 186–207. Huber, Roithamer ist nicht Wittgenstein, aber er ist Wittgenstein, S. 86–104. Vogt, Steffen: Bin ich Ludwig Wittgenstein? Die Wittgenstein-Rezeption bei Thomas Bernhard. In: Jan Drehmel (Hg.): Ludwig Wittgenstein. Verortung eines Genies. Hamburg 2011. S. 72–76. Meissner, Stefan: Bernhard und Wittgenstein – Perfektion und Korrektur. In: Kritische Ausgabe. Zeitschrift für Germanistik & Literatur 17/24 (2013). S. 18–21. Meissner interessiert sich zwar nicht primär für die architekturbiographische Referenz, zieht diese jedoch heran, um die – hier reichlich vage beschriebenen – Modernekonzeptionen Wittgensteins und Bernhards zu vergleichen.

sich am intensivsten mit dem philosophischen Gehalt von Bernhards Werk auseinandersetzt, zieht lediglich Wittgensteins Architektur herbei, um die Tragfähigkeit dieser architekturhistorischen Verbindung dann aber sogleich zu Recht zu relativieren.⁴¹¹ Uwe Betz sieht in der Schrift über Altensam eine direkte Referenz auf die ›philosophischen Korrekturen‹ Wittgensteins, die den Wandel vom *Traktatus* zu den *Philosophischen Untersuchungen* motiviert haben.⁴¹² Diese philosophische Entwicklung, die sich aus einem Ungenügen am »Unaussprechliche[n]«⁴¹³ nähre, wird jedoch nicht mit dem Sprachverständnis der Protagonisten, sondern mit jenem des Autors abgeglichen. Dieser Vergleich ist angesichts dessen, dass sich Bernhard ausdrücklich mit Wittgenstein identifiziert (»bin ich Wittgenstein«, s.u.), nicht abwegig, verwischt jedoch vorschnell den Blick auf Bernhards literarische Auseinandersetzung mit Wittgenstein, die mehr als nur affirmative Referenzen zutage fördert. Gar einfach schließt Betz nämlich, dass die »Werke Bernhards und Wittgensteins« gleichermaßen »von Scheitern, Umkehr und Korrektur geprägt«⁴¹⁴ seien. Auch Betz geht es also nicht primär um philosophische Problemlagen, sondern um werkbiographische Parallelen. Eine solche biographische Interpretation weist Inge Steutzger in ihrer Dissertation zwar zurück, denn »der Philosoph läßt sich nicht auf die biographischen Gemeinsamkeiten mit Roithamer reduzieren«.⁴¹⁵ Trotzdem setzt sich Steutzger nur am Rande mit sprachphilosophischen Positionen auseinander. Ihre Wittgenstein-Lektüre stellt lediglich die inkonsistente Poetisierung vager philosophischer Konzepte in *Korrektur* fest und verfehlt damit die eigenständige Position des Romans. Dass vage Bezüge offensichtlich sind, muss hier nicht noch einmal hervorgehoben werden, zumal der Autor selbst in einem Paratext darauf aufmerksam machen wollte. Ein von Martin Huber 2005 zitierter⁴¹⁶ und mit der Werkausgabe vollständig zugänglich gemachter Ankündigungstext, den Bernhard 1974 noch vor Fertigstellung des Romans für den Verlag schrieb, streicht das Wechselspiel von Roithamers Wittgenstein-Differenz und -Identität explizit heraus: »Wer ist Roithamer, Mathematiker, Physiker? Die Antwort ist: er

⁴¹¹ Vgl. Weiß, *Auslöschung der Philosophie*, S. 83. Obschon er nicht architekturhistorisch argumentiert, stimmt Weiß hierin mit der vorliegenden Arbeit überein.

⁴¹² Vgl. Betz, *Polyphone Räume und karnevalisiertes Erbe*, S. 208–216.

⁴¹³ Ebd., S. 212.

⁴¹⁴ Ebd., S. 216.

⁴¹⁵ Steutzger, *Zu einem Sprachspiel gehört eine ganze Kultur*, S. 232.

⁴¹⁶ Huber, *Roithamer ist nicht Wittgenstein, aber er ist Wittgenstein*, S. 150f.

ist nicht Wittgenstein, aber er ist Wittgenstein.«⁴¹⁷ Das biographische Verwirrspiel fällt in der Endfassung dann jedoch nicht ganz so offensichtlich wie hier geplant aus, zumindest ist Roithamer dort nicht, wie Wittgenstein, »Mathematiker«.

Eine ähnlich paradoxe Aussage findet sich in einem Brief von 1971 an die Redakteurin Hilde Spiel, welche ihn dazu eingeladen hatte, etwas über Wittgenstein zu verfassen: »Die Frage ist nicht: schreibe ich über Wittgenstein. Die Frage ist: *bin* ich Wittgenstein *einen* Augenblick ohne ihn (W.) oder mich (B.) zu zerstören. Diese Frage kann ich nicht beantworten und also kann ich nicht über Wittgenstein schreiben.«⁴¹⁸ In Anbetracht der Tatsache, dass der Brief wohl mit seinem Einverständnis veröffentlicht wurde,⁴¹⁹ wird klar, dass er sehr wohl über die Person Wittgensteins schreiben konnte und mochte, über dieses Schreiben aber mit dramatischer Geste den Schleier des Timanthes ausbreitete. Ob es sich bei den drastischen Worten an Hilde Spiel um einen authentischen Ausdruck psychischer oder intellektueller Abgrenzungsschwierigkeiten oder »nur« um eine absichtlich verwirrende Selbstinszenierung als *génie fou* handelt, sei dahingestellt. Vielmehr interessiert, dass das Zeugnis auf eine Auseinandersetzung mit Wittgenstein hinweisen *will*. Der Text wurde zusammen mit der Verlagsvorschau von Martin Huber mit Recht als Nachweis des biographischen Interesses an Wittgenstein ins Feld geführt.⁴²⁰ Dass Bernhard aber spätestens zum Zeitpunkt, als er die Vorschau schrieb, nicht allein und wahrscheinlich auch nicht primär die Biographie Wittgensteins interessierte, deutet der Autor gleich im Anschluss an dessen Vergleich mit Roithamer an: »Die abstrakte Frage nach dem Wahrheitsbegriff der Wissenschaft, Erkenntnis- und Methodenkritik, das ist die Thematik dieses Romans, dessen intensive sinnliche Konkretheit als dialektische Antwort hierauf begriffen wird.«⁴²¹

Die mutmaßliche Intention des Autors, zumal in einem Arbeitsstadium, zu Werbezwecken und nur vage ausgedrückt, kann selbstverständlich eine sprachphilosophische Lektüre von *Korrektur* nicht hinreichend rechtfertigen.

⁴¹⁷ Bernhard, *Korrektur* [Vorankündigung 1974], S. 338.

⁴¹⁸ Bernhard, Thomas: *Grand Hotel Imperial Dubrovnik* [Brief a. H. Spiel]. In: Ders.: *Der Wahrheit auf der Spur. Reden, Leserbrief, Interviews, Feuilletons*. Hg. v. Wolfram Bayer/Raimund Fellinger/Martin Huber. Frankfurt a.M. 2011. S. 83–84; hier: S. 83.

⁴¹⁹ Vgl. Bernhard, Thomas: *Grand Hotel Imperial Dubrovnik*. In: *Ver Sacrum. Neue Hefte für Kunst und Literatur*. Wien/München 1971. S. 47.

⁴²⁰ Vgl. Huber, *Roithamer ist nicht Wittgenstein, aber er ist Wittgenstein*, S. 139.

⁴²¹ Bernhard, *Korrektur* [Vorankündigung 1974], S. 338.

Das Zitat schärft jedoch den Blick dafür, dass es neben »Biographeme[n]«⁴²² und »*Tractatus*-Splittern«⁴²³ ein sprachphilosophisches Problem gibt, das im Roman verhandelt wird. Wie schon die architekturhistorischen Referenzen lässt sich auch dieses philosophische Problem mit dem intrafiktionalen Wissen des Protagonisten begründen. Roithamer selbst wies nämlich laut dem Erzähler auf seine Wittgenstein-Lektüre hin (vgl. Ko 65).

Hier soll deshalb allein die Philosophie Ludwig Wittgensteins dem Roman gegenübergestellt werden. Dabei interessiert nicht so sehr ihre Einflussfunktion, die vom Text kaum kaschiert ist, sondern primär die Konkretisierung von Wittgensteins Philosophie anhand von Roithamers »Baukunst«. Gerade durch Roithamers radikalen Versuch, Wittgensteins These einer Grenze der Sprache architektonisch zu druchstoßen, rekonstruiert der Text deren unerbittliche Unüberwindbarkeit.

3.2.1 »Philosophische Untersuchungen« der gelben Blume

Wenn Wittgensteins Spätphilosophie zur Erklärung von Bernhards Schreiben herangezogen wird, dann geschieht dies meist in der Absicht, ausufernde, redundante und tautologische Figurenreden als Sprachspiel bzw. als Karikaturen der Sprachspieltheorie zu beschreiben.⁴²⁴ Das mag einem grundlegendem Missverständnis der *Philosophischen Untersuchungen* geschuldet sein, in denen das Sprachspiel eben nicht als ein selbstgenügsames Spielen und schon gar

⁴²² Huber, Roithamer ist nicht Wittgenstein, aber er ist Wittgenstein, S. 149.

⁴²³ Steutzger, Zu einem Sprachspiel gehört eine ganze Kultur, S. 234. Dass sie nur Spuren aus dem *Tractatus* findet, mag daran liegen, dass Bernhard 1983 in einem Interview zu Protokoll gab, nur dieses Werk Wittgensteins gelesen zu haben. Steutzger sieht dies durch die vermeintliche Tatsache bestätigt, dass Bernhard nur »eine Ausgabe der »Philosophischen Untersuchungen« aus dem Jahre 1991 besaß«. Ebd., S. 72, Fn 17. Wie Bernhard *post mortem* zu diesem Buch gekommen sein soll, lässt Steutzger offen. Tatsächlich findet sich in seiner Nachlassbibliothek neben einem *Tractatus* von 1963 eine Ausgabe der *Philosophischen Untersuchung* von 1971 und ein Band von *Über Gewissheit* von 1970 – alle Exemplare weisen Lesespuren, der *Tractatus* sogar Anstreichungen auf. Eine Fotografie eines Ausschnitts dieser Anstreichungen findet sich bei Huber, Roithamer ist nicht Wittgenstein, aber er ist Wittgenstein, S. 148.

⁴²⁴ Diese Position vertreten Höller und Mittermayer in ihrem Kommentar zu Bernhards *Gehen*, vgl. Höller, Hans/Mittermayer, Manfred: Kommentar [zu Erzählungen II]. In: Thomas Bernhard: Erzählungen II. Werke Bd. 12. Hg. v. dens. Frankfurt a.M. 2008. S. 231–271; hier: S. 236. Selbst Inge Steutzger nennt das Sprechen Roithamers ein »Sprachspiel«, obschon sie den Einfluss der Spätphilosophie eigentlich ausschließt. Steutzger, Zu einem Sprachspiel gehört eine ganze Kultur, S. 234.

nicht als spielerisches ›Feiern der Sprache‹,⁴²⁵ sondern als korrekter Regelgebrauch definiert wird. Erst durch das Verständnis dieses Regelgebrauchs, so Wittgenstein, kann verstanden werden, wie im pragmatischen Regelgebrauch der Sprache Bedeutung entsteht. Eine Karikatur des Sprachspiels würde also eher in einer rigiden und überregulierten und nicht in einer ›spielerischen‹ und schon gar nicht in einer tautologischen, d.h. pragmatisch bedeutungslosen, Sprache vorliegen. Dieses Missverständnis mag zudem auf einer Verwechslung beruhen, die Wittgensteins oft ausufernden und insistierenden Schreibstil des Spätwerks für eine Exemplifizierung des Sprachspielbegriffs hält.⁴²⁶ Eine stilistische Nähe Bernhards zu Wittgenstein soll hier keinesfalls bestritten werden,⁴²⁷ sie klärt aber keine sprachphilosophischen Frage. Die sprachphilosophischen Parallelen und Differenzen zwischen Texten von Wittgenstein und Bernhards *Korrektur* lassen sich bis in die Motive hinein verfolgen, anhand derer die jeweiligen Problemlagen augenscheinlich werden. Kehren wir darum zum Problem der gelben Papierrose zurück, welche den Erzähler vor unüberwindbare Rätsel stellt.⁴²⁸ Auch in den *Philosophischen Untersuchungen* taucht mehrfach eine – zuweilen gelbe – Blume als Objekt auf, an dem Probleme der Bedeutungsfindung verhandelt werden.⁴²⁹ Ein Blumen-Gedankenexperiment Wittgensteins scheint für *Korrektur* und damit

⁴²⁵ Gerade dort, wo die Regeln der Sprachspiele sich verunklären, weil sie nicht als Sprachspiele verstanden werden, nämlich in der klassischen Philosophie, ›feiert die Sprache‹: »Denn die philosophischen Probleme entstehen, wenn die Sprache *feiert*.« (PU 38)

⁴²⁶ Wittgensteins kurze Bemerkungen im Frage-Antwort-Stil stellen eher einen Spezialfall des Sprachspiels dar, nämlich die des inneren Dialogs, sie sind die »Inszenierung« eines »Reflexions- und Deliberationsprozess[es]«. Lauer, David: Wittgenstein und die Gewalt des Namens. In: Steffen K. Herrmann/Hannes Kuch (Hg.): *Philosophien sprachlicher Gewalt*. 21 Grundpositionen von Platon bis Butler. Weilerswist 2010. S. 134–153; hier: S. 149.

⁴²⁷ Dass dieser Stil insbesondere auch in Bernhards Erzählung *Gehen* (1971) eine wichtige Rolle spielt, könnte ein längerer formaler Vergleich zutage fördern. Anstatt dort – wie etwa Höller und Mittermayer – nur aufs Sprachspiel zu rekurrieren, scheint eine genaue Lektüre im Lichte von Wittgensteins letztem Manuskript *Über Gewissheit* sinnvoller. Dem ständig nach der Qualität von Hosen fragenden Protagonisten in *Gehen* entspricht die Problematik des infiniten Zweifels in *Über Gewissheit*. Das Indiz, dass Bernhard eine Ausgabe von *Über Gewissheit* von 1970 besaß, stützt diese These.

⁴²⁸ Vgl. Kap. II 3.1.1.

⁴²⁹ Vgl. hierzu auch PU 514f., wo Wittgensteins Exempel eine »rote[] Rose im Finstern« ist, und PU 548, wo er die Möglichkeit diskutiert, dass Blumen unabhängig von ihrer Farbe gesehen werden können: »Ich sah die Blume an, dachte aber an etwas anderes und war mir ihrer Farbe nicht bewußt.«

für Roithamers eigene ›philosophische Untersuchungen‹ besonders relevant zu sein:

Könnte die Rechtfertigung einer Handlung als Befolgung eines Befehls so lauten: »Du hast gesagt ›Bring mir eine gelbe Blume‹ und diese hier hat mir daraufhin ein Gefühl der Befriedigung gegeben, darum habe ich sie gebracht«? Müßte man da nicht antworten: »Ich habe dir doch nicht gesagt, mir die Blume zu bringen, die dir auf meine Worte hin ein solches Gefühl geben wird!«? (PU 460)

Die gelbe Blume ist hier Teil eines Befehlssprachspiels, das in demjenigen, der es befolgt, »Befriedigung« auslöst. Nur ist diese Befriedigung, obschon sie für das Gegenüber eine zentrale Rolle in der Befehlsausführung spielt, offenbar nicht Teil des Sprachspiels, da sie aus der persönlichen Präferenz für eine *bestimmte* gelbe Blume erwachsen ist. Ein »solches Gefühl« kann die »Handlung als Befolgung eines Befehls« nicht rechtfertigen, verleiht der Handlung aber Bedeutung. Am Beispiel der »gelbe[n] Blume« veranschaulicht Wittgenstein also die Dichotomie zwischen dem Befolgen einer Regel und dem inneren Empfinden, das gleichzeitig wachgerufen wird und unintendierte Bedeutungsebenen schafft. Mit anderen Worten fragt Wittgenstein nach dem Verhältnis von Gefühl, Regel und Bedeutung und impliziert, dass hier zwei Formen von Bedeutung vorliegen: die formale Bedeutung des Sprachspiels und die gefühlte Bedeutung des Subjektes, das den Befehl zwar ausführt, dabei aber eine ›falsche‹ Motivation verspürt.

Der Erzähler in *Korrektur* wird »durch das Herausnehmen der [gelben, E.Z.] Papierrose aus der Lade [...] beruhigt«, als er den Nachlass Roithamers sichten will (Ko 151). Das könnte erstens als eine literarische Adaption von Wittgensteins Blumenmotiv interpretiert werden, der jegliches Interesse für Wittgensteins Zweck des Motivs abgeht und die lediglich auf den biographischen Konnex zwischen fiktionaler und faktualer Figur bzw. die Einflussbeziehung der einen auf die andere hinweisen will. Es kann aber auch als etwas schiefe Reproduktion von Wittgensteins exemplifizierender Situation verstanden werden: Der Erzähler hat von Roithamer den Auftrag erhalten, seinen Nachlass zu verwalten. Hierbei findet er eine gelbe Blume und fühlt in der Folge zwar keine Befriedigung, aber immerhin eine ›Beruhigung‹, welche ihm das Ausführen des Befehls ermöglichen könnte – ohne dass der Befehl einen solchen emotionalen Aspekt berücksichtigt. In der Folge steht die anfänglich so beruhigende gelbe Papierrose denn auch der Befehlsausführung im Weg, da die neue, gefühlsbedingte Bedeutungsebene für den Erzähler verwirrende Fragen nach dem Sinn der Papierrose aufwirft.

Die Dichotomie von gebrauchtsbedingter und gefühlsbedingter Bedeutung tritt darum auch hier zutage.

Soweit wird ein sprachphilosophisches Problem literarisch verformt reproduziert und für einen Konflikt in der Narration fruchtbar gemacht. Eine Analyse der Figurenkonstellation legt jedoch nahe, dass hier nicht nur *die* Philosophie Wittgensteins veranschaulicht wird, sondern vielmehr seine frühe und seine späte Philosophie als zwei divergierende Muster verschiedener Weltzugänge miteinander konfrontiert werden. Der Erzähler will die Papierrose, die Roithamer sich in einer Festbude schoss, als Zeichen lesen, das über dessen Lebensentwicklung Auskunft gibt. Dies gelingt ihm aber nicht: »Irgendetwas war auf dem Musikfest mit Roithamer geschehen, dachte ich, während ich die gelbe Papierrose gegen das Licht hielt [...], wenn ich auch nicht weiß, vielleicht nicht wissen kann, was für eine Veränderung.« (Ko 151) Auf diese Undeutbarkeit der gelben Papierrose reagiert der Erzähler mit einer radikal positivistischen Haltung: »Wir dürfen nur sehen, was wir sehen und es ist nichts anderes, als das, was wir sehen.« (Ko 152) Die emotionale Bedeutung des Zeichen-Objektes, die sich immerhin in der eigenen Beruhigung des Erzählers ausgedrückt hat, wird von ihm zurückgewiesen.

Innere Vorgänge, so erklärt der späte Wittgenstein, lassen sich nicht im Sinne eines formalen Abbildungsverhältnisses lesen und versprachlichen – die physiognomische Dimension dieses Gedankens wird im Wittgenstein-Exkurs des nächsten Kapitels ausgeführt. Die emotionale Bedeutung, welche die Rose für den Erzähler besitzt, müsste im Sinne der Spätphilosophie ›erlebt‹ oder nacherlebt werden, um verstanden zu werden. Vor diesem Nacherleben schreckt Bernhards Erzähler aber zurück, da er nicht »verrückt« werden will (Ko 151). Um die Rose Roithamers gänzlich zu verstehen, müsste er dieselbe Denkweise bzw., in Wittgensteins Terminologie, dieselbe ›Lebensform‹ wie Roithamer haben. Gerade dieser Lebens- und Denkform aber schwört er zu Beginn des Romans ab, als er kundtut, er sei »plötzlich mit dem Betreten der höllerschen Dachkammer aus der [...] Kerkerhaft des roithamerschen Gedankengefängnisses [...] herausgetreten« (Ko 34).

Referiert Roithamers gelbe Rose auf das Blumen-Beispiel der *Philosophischen Untersuchungen* von 1953, so deutet die Zurückweisung der gelben Rose durch den Erzähler paradoxerweise genau auf Überlegungen zurück, die Wittgensteins *Untersuchungen* vorausgehen: Die positivistisch-formale Vorstellung von Bedeutung, welcher sich der Erzähler in seiner Abkehr von Roithamers physiognomisch-emotionalem Denken zuwendet, lässt sich nämlich mithilfe des jungen Wittgenstein erklären. Indem der Erzähler die Deutkunst

Roithamers zurückweist, verfolgt er vergleichbare Ziele wie der *Tractatus logico-philosophicus*.⁴³⁰ Das Problem, das die Rose Roithamers dem Erzähler und dem Leser gleichermaßen stellt, ist vergleichbar mit dem Problem, welches die metaphysische Philosophie an den *Tractatus* stellt: Wie lese ich ein überliefertes Zeichen(system), das nicht auf etwas verweist, »was da ist«, sondern eine rätselhafte Bedeutung »außerhalb der empirischen Welt« impliziert? Die Antwort des *Tractatus* gilt auch für den Erzähler: »Das Rätsel gibt es nicht.« (TLP 6.5) Das »Ausstopfen mit Bedeutung«, das die spekulative Philosophie so lange betrieben habe, will der Autor des *Tractatus* mithilfe der formalen Logik beenden:

In der logischen Syntax darf nie die Bedeutung eines Zeichens eine Rolle spielen; sie muß sich aufstellen lassen, ohne daß dabei von der Bedeutung eines Zeichens die Rede wäre, sie darf *nur* die Beschreibung der Ausdrücke voraussetzen. (TLP 3.33)

Die meisten Sätze und Fragen, welche über philosophische Dinge geschrieben worden sind, sind nicht falsch, sondern unsinnig. Wir können daher Fragen dieser Art überhaupt nicht beantworten, sondern nur ihre Unsinnigkeit feststellen. (TLP 4.003)

Die beiden Unterstreichungen stammen aus Thomas Bernhards eigenem *Tractatus*-Exemplar. Im ersten Satz stellt Wittgenstein fest, dass logische Korrektheit nichts mit der Referenz von Zeichen zu tun hat, im zweiten, dass die Philosophie zu lange gerade diese Referenzen als ihr Hauptinteresse betrachtet hat. Seine Lösung des tradierten Bedeutungsüberhangs ist die sogenannte Abbildungstheorie. Sie besagt, dass nur die empirisch erfassbare Welt, d.h. »alles, was der Fall ist« (TLP 1), sich in einzelnen logischen Propositionen formalisieren und dadurch »im logischen Raum« abbilden lässt (TLP 4.01). Wenn das sprachliche Abbildungsverhältnis nur als empirisches gültig ist, muss sich Philosophie lediglich darum kümmern, dass nichts logisch »Unsinniges« gesagt wird. Darum gelte: »Die allgemeine Form des Satzes ist: Es verhält sich so und so.« (TLP 4.5) Hierzu ist die Position des Erzählers, mit der er die eigene gedankliche Verwirrung bekämpfen will, beinahe wörtlich

⁴³⁰ Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus* (1921). In: Ders.: *Tractatus-logico-philosophicus. Tagebücher 1914–1916. Philosophische Untersuchungen. Werkausgabe*. Bd. 1. Frankfurt a.M. 2006. S. 7–86. Im Folgenden abgekürzt mit der Sigle TLP. Dem Usus der Wittgenstein-Forschung entsprechend, werden keine Seitenzahlen, sondern die einzelnen Punkte des *Tractatus* zitiert.

dieselbe, nämlich eine logisch-tautologische: »Alles ist das, das es ist.« bzw.: »Wir dürfen nur sehen, was wir sehen und es ist nichts anderes, als das, was wir sehen.« (Ko 152) Über alles andere will und muss der Erzähler seine Gedanken im Sinne des frühen Wittgenstein zum Verstummen bringen: »Worüber man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen.« (TLP 7) Demgegenüber entwickelt der späte Wittgenstein eine nichtpositivistische Vorstellung von Zeichenbedeutung, in der emotionale, nichtempirische Aspekte, wie sein Blumen-Beispiel zeigt, wieder zentrale Wichtigkeit erlangen. Die Bedeutung eines Zeichens, so Wittgenstein in den *Philosophischen Untersuchungen*, konstituiert nicht der Gegenstand, für den es steht, sondern der »Gebrauch« (PU 43) des Zeichens und damit auch dessen emotionales Erlebtwerden. Geregelt wird dieser Gebrauch in verschiedenen Sprachspielen: »Das Wort ›Sprachspiel‹ soll hier hervorheben, dass das Sprechen der Sprache ein Teil ist einer Tätigkeit, oder einer Lebensform.« (PU 23)⁴³¹ Welche Form des Weltzugangs, d.h. welche Auffassung über die Dechiffrierbarkeit von Welt, die richtige ist, wird in *Korrektur* nicht entschieden. Die Position des Erzählers, die dem verweigernden Schweigen des *Tractatus* nahesteht, stellt sich nicht als Vorform der Position Roithamers dar, sondern geht vielmehr nachträglich zurück zur anfänglichen, positivistischen Position. Die Szene der »gelben Papierrose« veranschaulicht also nicht nur die Dichotomie von regelgeleiteter und emotionaler Bedeutung des Zeichens, sondern auch die Dichotomie zwischen der frühen und der späten Philosophie Wittgensteins, die sich in den Haltungen des Erzählers und seines Freundes gegenüberstehen.

3.2.2 Die Konstruktion des inneren Antriebs

Diese Dichotomie wird ebenfalls an den unterschiedlichen Verhaltensweisen der beiden Figuren im Moment von Roithamers Selbstmord sichtbar, die auch dort als entgegengesetzte Reaktionen auf das Problem der Bedeutungsfindung gelesen werden können. Die Selbstmordinszenierung Roithamers – letzter Ausdruck seiner Verzweiflung, sich nicht ausdrücken zu können – ist konfrontiert mit einer analytischen Tätigkeit des Erzählers. Denn just zu dem

⁴³¹ Was Wittgenstein mit »Lebensform« meint, ist zwar im Detail umstritten, deutet aber offensichtlich auf etwas Außersprachliches hin. Eine neuere Übersicht der Diskussion sowie einen eigenen Ansatz hierzu vermittelt Kishik, David: Wittgenstein's Form of Life. London 2008.

Zeitpunkt, als Roithamer sich auf der semantisch und emotional beladenen Lichtung zwischen Altensam und Stocket erhängt, begibt sich der Erzähler zur »Maschine von Reading«:

[I]ch bin nach Reading zu einem mir wie auch ihm befreundeten Lehrer gefahren, der sich mit der Konstruktion einer Maschine beschäftigte, von welcher ich heute noch nicht weiß, um was für eine Maschine es sich handelt, obwohl ich jahrelang schon von ihm, dem Konstrukteur, in die Konstruktion dieser Maschine eingeweiht bin, auch Roithamer wußte nicht, um was für eine Maschine es sich bei der Maschine von Reading, wie wir sie nannten, handelte[.] (Ko 84)

Da die enigmatische Maschine nur an dieser Stelle auftaucht, hat sie in der Forschungsliteratur kaum Beachtung gefunden. Einzig Anne Thill interpretiert sie – indem sie den realen Ortsnamen »Reading« mit »Lesen« übersetzt – als Veranschaulichung des Leseproblems, das sich dem Rezipienten von *Korrektur* stellt.⁴³² Offensichtlich stellt die Maschine aber ebenso eine Bedeutungslücke für den Erzähler und Roithamer dar, und gerade für sie, die sie »in ihre Konstruktion eingeweiht« sind, muss es sich um eine erstaunliche denkerische Herausforderung handeln.

Folgt man Thills Übersetzung, ist die Maschine von Reading eine eigentliche »Lesemaschine«. Damit ist sie aber auch ein genuines Interessensobjekt in Wittgensteins *Philosophischen Untersuchungen*, an welchem er das Sprachspiel »Lesen« veranschaulicht. *Notabene* richtet in Wittgensteins gedanklicher Versuchsanordnung zur Lesemaschine ein »Lehrer« – und auch beim Konstrukteur in Bernhards Reading handelt es sich um einen solchen – einen »Schüler« dazu ab, Zeichen in Laute umzuwandeln. Es handelt sich also um eine »lebende[] Lesemaschine« (PU 157), an welcher Wittgenstein zeigt, dass »Lesen« heißen kann, »so und so auf Schriftzeichen zu reagieren. Dieser Begriff war also ganz unabhängig von dem eines seelischen, oder andern Mechanismus.« (PU 157) Mit »Lesemaschine« bezeichnet Wittgenstein in Bezug auf den Menschen primär etwas Äußerliches, eine datenverarbeitende Handlungsweise (vgl. dazu auch PU 359f.). Doch was heißt dies für die psychischen Vorgänge, welche die Datenverarbeitung begleiten? Gunter Gebauer formuliert das Problem mithilfe von Wittgensteins Maschinenmetaphorik so aus:

⁴³² Vgl. Thill, *Die Kunst, die Komik und das Erzählen*, S. 269f. Dass es sich beim Rätsel um die Maschine lediglich um das »Zwielicht ironischer Metatextualität« (ebd., S. 270) handeln soll, leuchtet nicht ein, wird doch so jegliche Bedeutungslücke zum nichtfunktionalen Zeichen ihrer selbst.

Wittgenstein konstruiert viele Sprachspielvorgänge in Analogie zu einer Maschine. [...] Die Zusammensetzung der Maschine und das Funktionieren der einzelnen Bewegungen des Mechanismus können in Beschreibungen dargestellt werden. Was dabei nicht erfasst wird, ist der Antrieb, der die Bewegung hervorruft.⁴³³

Versteht man die »Maschine von Reading« in *Korrektur* nicht als echte Maschine, sondern als verklausuliertes menschliches Problem, so liegt eben in ihren inneren Vorgängen das Rätsel begründet: Der Mensch als (Lese-) Maschine lässt sich zwar durch seine äußerlichen Sprachspiel-Mechanismen beschreiben, ja in die »Konstruktion« sind Roithamer und der Erzähler sogar »eingeweiht«. Über die seelischen und gedanklichen Vorgänge, ihren »Antrieb«, können sie jedoch nichts wissen.

Freilich lässt sich hier einwenden, dass der Ausdruck »Konstruktion« (Ko 84) nur auf eine anorganische Maschine angewendet werden kann und eine »lebendige Lesemaschine« in *Korrektur* ausschließt. Tatsächlich aber verweist der Wortgebrauch von »Konstruktion« im Roman durchaus auch auf Menschen: »[J]eder ist dazu bestimmt, eines Tages in irgendeinem Augenblick, der der entscheidende ist, keinen Ausweg mehr zu finden, die Konstruktion des Menschen ist so.« (Ko 147f.) Ausgerechnet im Moment, als der Erzähler in England erneut mit der »Konstruktion« der Maschine von Reading konfrontiert ist, diese aber anscheinend nicht weiter zu klären versucht, ist der »entscheidende« Augenblick für Roithamer gekommen. Das Erleben seiner eigenen »Konstruktion« lässt ihm nur noch den »Ausweg« des Suizids übrig. In dieser Anordnung sind zwei Blickrichtungen auf das Problem sprachlicher Bedeutung exemplifiziert. Der Erzähler betrachtet eine Konstruktion von außen, gleichsam mit dem positivistischen Blick des frühen Wittgenstein, und versteht sie nicht. Sein Freund Roithamer aber versteht sich *selbst* als eine Konstruktion, die ihren innersten »Antrieb« mithilfe von künstlerischen Hilfskonstruktionen – dem Kegel und dessen schriftlicher Verarbeitung – vergeblich verständlich machen will.

Bereits das Motto von *Korrektur* weist bekanntlich auf die Ambiguität von architektonischer und menschlicher »Konstruktion« voraus:⁴³⁴ »Zur stabilen Stützung eines Körpers ist es notwendig, daß er mindestens drei Auflagepunkte hat, die nicht in einer Geraden liegen, so Roithamer.« (Ko 6) Angesichts dessen, dass drei Menschen (der Erzähler, die Schwester und der Jugendfreund Höller) dem innersten Kreis um Roithamer angehören, liegt

⁴³³ Gebauer, Gunter: Wittgensteins anthropologisches Denken. München 2009. S. 177f.

⁴³⁴ Vgl. Kap. II 1.2.

es nahe, die stützenden drei Auflagepunkte als eben jene drei Freunde und den zentralen »Körper« nicht nur als Kegel, sondern auch als Roithamer selbst zu interpretieren. Der Kegel wiederum wird dadurch als Symbol lesbar, welches Roithamers physiognomische Beobachtung der eigenen Lebenswelt wiedergibt. Als physiognomisch konstituierter *und* gelesener Raum ist er zugleich Produkt und Objekt physiognomischer Betrachtungen. Dass der Kegel also nicht nur das Wesen der Schwester, sondern auch Roithamers eigenen Charakter ausdrücken soll, ist für ihn kein Widerspruch: Die Schwester sei ihm mit der Zeit »wie zu einem zweiten und höheren Wesen als das eigene« geworden (Ko 268).

Ähnlich wie die Maschine von Reading und die gelbe Papierrose verweist das richtungsweisende Motto auf ein Motiv im Spätwerk Ludwig Wittgensteins. Die folgende Passage aus den *Philosophischen Untersuchungen* verhandelt ein analoges Problem, indem sie nach der unterschiedlichen Darstellbarkeit von Körper- und Bewusstseinszuständen fragt. Dies geschieht motivisch erstaunlich nahe an Roithamers Motto, nämlich anhand eines Satzes über die statische Konstruktion mit drei Stützen:

Es scheint uns paradox, daß wir in *einem* Bericht Körper- und Bewusstseinszustände kunterbunt durcheinandermischen: »Er litt große Qualen und warf sich unruhig umher«. Das ist ganz gewöhnlich; warum erscheint es uns also paradox? Weil wir sagen wollen, der Satz handle von Greifbarem und Ungreifbarem. – Aber findest du etwas dabei, wenn ich sage: »Diese 3 Stützen geben dem Bau Festigkeit«? Sind Drei und Festigkeit greifbar? – Sieh den Satz als Instrument an, und seinen Sinn als seine Verwendung! – (PU 421)

Durcheinandergemischt werden »Körper- und Bewusstseinszustände« auch in Roithamers »Berichten«: Der Baukünstler und Wittgenstein-Leser verwendet »Statik« und »Fallgefahr« als uneigentlichen Ausdruck für die menschlichen Abgründe, die er zu beschreiben und architektonisch zu bannen sucht. Die Architektur wird in diesem uneigentlichen Sprechen das »Greifbare[]«, mit dem er das »Ungreifbare[]« darstellen will.

Mit der Motivik aus Wittgensteins Texten verhandelt *Korrektur* ähnliche, aber nicht identische philosophische Probleme. Und gerade an dieser Differenz lässt sich zeigen, was *Korrektur* in letzter Konsequenz mit Wittgensteins sprachphilosophischen Überlegungen macht. Sie werden aus dem allgemein Sprachlichen ins spezifisch Künstlerische übersetzt und werden dadurch im höchsten Grade zerstörerisch. Beim »Durcheinandermischen« der körperlichen und geistigen Zustände, die der Philosoph beschreibt, handelt

es sich um alltagsweltlich »gewöhnlich[e]« Ausdrucksweisen, die erst dem philosophischen Blick »paradox« erscheinen müssen. Roithamers Ausdrucksweise ist von Anfang an paradox, weil er sich gleichsam philosophisch und künstlerisch äußert: Der »Baukünstler« will sich nicht primär verständlich ausdrücken, er spricht und baut für seine Schwester in einem Modus der beständigen Abgrenzung gegen außen. Der Körper der Schwester wird als Ausdruck des menschlichen Innern interpretiert und zugleich soll ihm ein Raum geschaffen werden, der nur diesem Innern »entspricht«. Indem Roithamer alles Äußerliche in absolute Innerlichkeit transzendiert, sucht er auf architektonischer und zwischenmenschlicher Ebene das »höchste Glück« zu erzielen. Die Verinnerlichung führt aber, wie der Erzähler bemerkt, zu einer enigmatischen Vieldeutigkeit der Baukunst und in letzter Konsequenz zur Unlesbarkeit des Ausdrucks.

3.2.3 Exkurs: Wittgenstein über Physiognomik und Gewissheit

Das »Innerste« bzw. »Private« der menschlichen Sprache, das gleichsam nur ihrem jeweiligen Sprecher zugänglich ist, beschreibt Wittgenstein mithilfe physiognomischer Konzepte. Die Physiognomie ist in den *Philosophischen Untersuchungen* eine zentrale Metapher. Zur Erklärung der Ähnlichkeit von Sprachspielen referiert Wittgenstein etwa auf die Ähnlichkeit äußerer Physiognomien von Familienmitgliedern (vgl. PU 67).⁴³⁵

Will man Roithamers künstlerische Sprache verstehen, ist es unerlässlich, diesem physiognomischen Konzept Wittgensteins nachzugehen. Die Komplexität und Ausführlichkeit dieses Unterkapitels ist durch eine Forschungslücke legitimiert: Die Wittgenstein-Forschung hat mit Ausnahme von Tim

⁴³⁵ Die Verbindung von Physiognomik und Familienähnlichkeit scheint sich auch werkgenetisch untermauern zu lassen. So taucht der Begriff der Familienähnlichkeiten im *Big Typescript*, einer Grundlage für die *Philosophischen Untersuchungen*, zuerst (und damit wohl überhaupt zum ersten Mal im Werk) in einer Überlegung zu Oswald Spenglers Kulturphysiognomik auf: »So könnte Spengler besser verstanden werden, wenn er sagte: ich *vergleiche* verschiedene Kulturperioden dem Leben von Familien; innerhalb der Familie gibt es eine Familienähnlichkeit«. Wittgenstein, Ludwig: *The Big Typescript*, TS. 213. German-English scholar's ed. Malden 2005. S. 204. Eine andere biographische Spur von Wittgensteins Interesse an Physiognomik findet sich in seinen photographischen Experimenten. Anhand von Kompositbildern (Mehrfachbelichtungen) seiner Schwestern arbeitet er deren tatsächliche Familienähnlichkeit heraus – ein Verfahren, das auf der physiognomisch-photographischen Methode der »generic photography« von Francis Galton fußt. Vgl. Weihe, Richard: *Die Paradoxie der Maske: Geschichte einer Form*. München 2004. S. 294–298.

Craker kaum Interesse gezeigt, Wittgensteins Alterswerk unter Aspekten der Physiognomik zu betrachten. Grundlagen für eine solche Betrachtungsweise sind aber sehr wohl gegeben. Die Nähe von Wittgensteins Werk zu den morphologischen Schriften Goethes⁴³⁶ und zu Lichtenbergs Aphorismen⁴³⁷ wurde ebenso erforscht wie Wittgensteins Interesse für die Geschichtsphysiognomik Oswald Spenglers.⁴³⁸ Im Detail nachgewiesen wurde auch seine Auseinandersetzung mit der Gestaltpsychologie seiner Zeit, deren Nähe zur Physiognomik offensichtlich ist.⁴³⁹ Wittgensteins Spätwerk als Reaktion auf physiognomische Probleme zu lesen, ist also bereits durch seine Intertextualität plausibel. Eine physiognomische Argumentation der Texte muss aber erst noch erwiesen werden.

Es schien dem späten Wittgenstein keine befriedigende Lösung, das Erleben von Bedeutung lediglich auf unterschiedliche Spielregeln zurückzuführen. Dass er neben dem formalen auch einen emotionalen Aspekt von Bedeutung berücksichtigte, wurde bereits anhand von Wittgensteins Blumen-Beispiel gezeigt. Doch die Dichotomie zwischen psychischer und regelgeleiteter Bedeutung verweist auf ein tieferliegendes Problem. Regeln geben den Gebrauch von Wörtern vor, klären aber nicht die Voraussetzung dieses Gebrauchs: »Wäre der Wortgebrauch das alleinige Kriterium für ihre Bedeutung«, so fasst Craker zusammen, »ließe sich der wesentliche nicht vom unwesentlichen Gebrauch unterscheiden. Vor allem würde die vielberedete Heterogenität der Sprachspiele oberflächlich und eindimensional.«⁴⁴⁰

Hinter dem Sprachspiel-Gebrauch befindet sich also eine rätselhafte, sekundäre Konstituente von Bedeutung: der erlebbare oder eben fühlbare

⁴³⁶ Vgl. Schulte, Joachim: Goethe and Wittgenstein on Morphology. In: Fritz Breithaupt/Richard Raatzsch/Bettina Kremberg (Hg.): Goethe and Wittgenstein seeing the world's unity in its variety. Frankfurt a.M. 2003. S. 55–72.

⁴³⁷ Vgl. Nordmann, Alfred: »I have changed his way of seeing« Goethe, Lichtenberg and Wittgenstein. In: Fritz Breithaupt/Richard Raatzsch/Bettina Kremberg (Hg.): Goethe and Wittgenstein seeing the world's unity in its variety. Frankfurt a.M. 2003. S. 91–110.

⁴³⁸ Vgl. DeAngelis, William James: Ludwig Wittgenstein – a cultural point of view. Philosophy in the darkness of this time. Aldershot 2007. Losev, Alexandre: Morpho-logical Investigations. Wittgenstein and Spengler. Online verfügbar: <http://philosophy-e.com/morpho-logical-investigations-wittgenstein-and-spengler/>; Stand: 17.2.2016.

⁴³⁹ Vgl. Hark, Michael: Beyond the Inner and the Outer: Wittgenstein's Philosophy of Psychology. Dordrecht 1990. S. 165–181.

⁴⁴⁰ Craker, Tim: Der Sprache ins Auge sehen: Wittgenstein und Bedeutung als Physiognomie. In: Rüdiger Campe/Manfred Schneider (Hg.): Geschichten der Physiognomik: Text, Bild, Wissen. Freiburg i.Br. 1996. S. 535–552; hier: S. 540.

»Charakter des Spiels« (s.u.). Dies veranschaulicht Wittgenstein am Problem, zu erklären, welche Schach-Spielregeln – analog zur Bedeutung von Sprachspiel-Regeln – »wesentlich« sind:

Wenn also eine Spielregel vorschreibt, daß zum Auslosen vor der Schachpartie die Könige zu verwenden sind, so gehört das, wesentlich, zum Spiel. Was könnte man dagegen einwenden? Daß man den Witz dieser Vorschrift nicht einsehe. Etwa, wie wenn man auch den Witz einer Regel nicht einsähe, nach der jeder Stein dreimal umzudrehen wäre, ehe man mit ihm zieht. (PU 567)

Wittgenstein schließt an diese Beobachtung an: »Wenn ich den Charakter des Spiels richtig verstehe – könnte ich sagen – so gehört das nicht wesentlich dazu. ((Die Bedeutung eine Physiognomie.))« (PU 568) Die Bedeutung des verborgenen Charakters eines Sprachspiels äußert sich also als »Physiognomie«.

Wittgenstein stellt in seinen *Letzten Schriften über die Philosophie der Psychologie*, die parallel zu den *Philosophischen Untersuchungen* entstanden,⁴⁴¹ fest, »das Sprachspiel [sei] etwas Äußeres«.⁴⁴² Dieses Äußere des Sprachspiels hat man sich aber nicht als die sichtbare Form des Zeichens vorzustellen, denn dieses wäre *per se* ohne Bedeutung, »bloß ein Gekritzel« (s.u.). Die Bedeutungsphysiognomie ist vielmehr ein »Erlebnis«, in dem sich Bedeutung vor einem »bestimmten Hintergrund« abzeichnet – durch diese erlebte »Form« lässt sich auf den Charakter schließen. Bereits im *Braunen Buch* arbeitet Wittgenstein Grundzüge einer Physiognomik der Sprache aus:

Sieh ein geschriebenes Wort an, etwa »lesen« – »Es ist nicht bloß ein Gekritzel, es ist »lesen«, – ich würde gern sagen »Es hat eine deutliche Physiognomie«. Doch was sage ich wirklich darüber? Was ist diese Aussage in begradigter Form? »Das Wort fällt«, so ist man versucht zu erklären, »in ein Futteral in meinem Geist, das lange dafür bereit war«. Aber ich nehme nicht das Wort und ein Futteral wahr; so kann die Metapher, daß das Wort in eine Form paßt, nicht auf ein Erlebnis des Vergleichens anspielen: des Vergleichs zwischen der Hohlform und der Vollform,

⁴⁴¹ Die Einteilung in *Philosophische Untersuchung* und *Schriften über die Philosophie der Psychologie* ist denn auch eine nachträgliche, die von Wittgenstein womöglich so nicht beabsichtigt war.

⁴⁴² Wittgenstein, Ludwig: MS 173 (1950). In: Ders.: *Letzte Schriften über die Philosophie der Psychologie*. Das Innere und das Äußere. Frankfurt a.M. 1993. S. 83–107; hier: S. 87. Bei diesem Manuskript handelt es sich um Weiterentwicklungen der (vermeintlich) *Letzten Schriften über die Philosophie der Psychologie* von 1948/49, vgl. ders.: *Letzte Schriften über die Philosophie der Psychologie*. In: Ders.: *Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie*. Werkausgabe. Bd. 7. Frankfurt a.M. 1984. S. 347–477.

bevor sie zusammengefügt werden; sondern vielmehr auf ein Erlebnis, die Vollform durch einen bestimmten Hintergrund hervorgehoben zu sehen.⁴⁴³

Das sprachliche Zeichen im Leseerlebnis beschreibt Wittgenstein als Form, die sich vor einem Hintergrund, einem kognitiven Kontext, abhebt. Anhand seines Schachspiel-Analogons könnte man sagen, dass die Geste des Auslösens als unwesentlich erkennbar wird, wenn sie vor den geistigen Hintergrund unserer Vorstellung tritt, *was* der Charakter des Schachspiels ist. Analog hierzu ist für die korrekte Ausführung des Befehls, eine gelbe Blume zu bringen, die emotionale Präferenz einer *bestimmten* gelben Blume unerheblich. Das Zusammenspiel von Form und Kontext veranschaulicht Wittgenstein auch bildlich (Abb. 5). Die Darstellung illustriert unter i) die abgelehnte Metapher einer »Hohlform«, die von ihrer »Vollform« getrennt ist, und unter ii) das »Erlebnis« der Wirkung, die sich erst durch das unmittelbare Zusammenspiel der beiden Komponenten, des Wortes und seines geistigen Kontextes, ergibt.



Abb. 5: Wittgenstein, *Eine Philosophische Betrachtung* (*Das Braune Buch*), S. 261

Die Betonung des Umrisses der »deutliche[n] Physiognomie« rückt die Illustration in den Kontext physiognomischer Theorien.⁴⁴⁴ Die Abbildung widersetzt sich aber der vermeintlichen Lesbarkeit einer klassischen Silhouette,

⁴⁴³ Wittgenstein, Ludwig: *Eine Philosophische Betrachtung* (*Das Braune Buch*). In: Ders.: *Das Blaue Buch*. Werkausgabe. Bd. 5. Hg. v. Rush Rhees u.a. Frankfurt a.M. 1989. S. 117–282; hier: S. 261. Vgl. auch Craker, *Der Sprache ins Auge sehen*, S. 547.

⁴⁴⁴ Wie stark sich Wittgensteins Denken zum Teil schon im Frühwerk mit Physiognomik auseinandergesetzt hat, wurde bisher nicht untersucht. Dass insbesondere kunstphysiognomische Thesen jedoch schon früh rezipiert wurden, legt folgendes Zitat vom 19.9.1916 nahe: »Die Kunst ist ein Ausdruck. [!] Das gute Kunstwerk ist der vollendete Ausdruck.« Wittgenstein, Ludwig: *Tagebücher 1941–1916*. In: *Tractatus-logico-philosophicus*. Werkausgabe. Bd. 1. S. 87–224; hier: S. 178. Das Interesse für künstlerische Ausdrucksformen häuft sich im Verlauf des Werks, in den Tagebüchern der 1930er Jahre spricht Wittgenstein sogar vom unterschiedlichen »Rasseyesicht« der Musik Beethovens und Mozarts. Ders.: *Movements of Thought: Diaries, 1930–1932, 1936–1937* [Zweispachige Faksimile-

sie veranschaulicht stattdessen, dass die Bildlichkeit der Physiognomik nur noch als Metapher für das vorliegende Problem genutzt wird.

Was Wittgensteins Physiognomik der Sprache von der Physiognomik Lavaters oder Sedlmayrs unterscheidet, ist eine Verdoppelung der Uneigentlichkeit: Mit »Physiognomie« bezeichnet Wittgenstein keine realweltliche Oberfläche, hinter der sich ein metaphysisches oder psychisches Innen verbirgt, sondern bereits die ›Oberfläche‹ eines kognitiven Gegenstands. Dieser äußert sich nur mittelbar in der Welt, er hat kein anderes ›Außen‹ als das mentale Konzept des Wortes bzw. des Sprachspiels. Die äußerlichen Bedeutungsträger müssen zuerst gelesen sein, um als solche (und nicht als »Gekritzel«) wahrgenommen zu werden. Anders als diese Verdoppelung der Uneigentlichkeit indes vermuten ließe, bedarf das Erkennen von sprachlicher Bedeutung nicht zweier distinkter Lesevorgänge. Die Bedeutung eines Wortes wird zugleich als »das Wort und das Futteral wahr[genommen]«. Die Auswahlgeste des Schachspielers leuchtet unmittelbar als »unwesentlich« ein. Wittgensteins Problem, über das Erleben von Bedeutung zu sprechen, heißt über ein ›Innen‹ der Sprache zu sprechen, über das nur uneigentlich gesprochen werden kann. Darum ist die »begradigte Form« der Aussage »Es hat eine deutliche Physiognomie« nur die Verfeinerung des Sprachbildes, nicht aber dessen – offensichtlich unmögliche – Aufschlüsselung. Um die Physiognomie eines Wortes, nämlich seine Bedeutung, zu verstehen, muss sie erlebt werden. In diesem Erleben gibt es kein Außen, das uneigentlich auf ein Innen verweist.⁴⁴⁵ Die doppelte Uneigentlichkeit macht auch die Innen-Außen-Beziehung zum uneigentlichen Behelfsmittel.

Das, worauf die Bedeutungsphysiognomie verweist, ist außerhalb des Sagbaren – ein uneigentliches Sprechen von einem unmittelbaren Erleben, das als solches nicht Zeichenform hat. Darum ist ›Bedeutungsphysiognomie‹ eine Metapher, die nicht einen Ausdruck für einen anderen setzt, sondern die auf Unerklärliches, Nur-Erlebbares verweist. Die Physiognomie des Wortes lässt sich nur unvollständig beschreiben bzw. ›übertragen‹.

Äußerlich und damit ›öffentlich‹ ist der Gebrauch, innerlich und deshalb ›privat‹ ist das Erleben von dessen Charakter: die öffentliche Geste des Schachspielers und die private Gewissheit, dass sie unwesentlich ist. Letz-

Transkription; Gedankenbewegungen: Tagebücher 1930–1932, 1936–1937]. In: Ders.: Public and Private Occasion. Hg. v. James C. Klagge/Alfred Nordmann. Lanham u.a. 2003. S. 3–256; hier: S. 106.

⁴⁴⁵ Vgl. hierzu auch Craker, Der Sprache ins Auge sehen, S. 551.

teres lässt sich nicht weiter analysieren. Das private Erleben von Sprache kann nicht die Grundlage einer allgemein verständlichen Sprache, d.h. eines Sprachspiels, bilden:

Wäre aber auch eine Sprache denkbar, in der Einer seine inneren Erlebnisse – seine Gefühle, Stimmungen, etc. – für den eigenen Gebrauch aufschreiben, oder aussprechen könnte? – Können wir denn das in unserer gewöhnlichen Sprache nicht tun? – Aber so meine ich's nicht. Die Wörter dieser Sprache sollen sich auf das beziehen, wovon nur der Sprechende wissen kann; auf seine unmittelbaren, privaten, Empfindungen. Ein Anderer kann diese Sprache also nicht verstehen. (PU 243)

Diese Unmittelbarkeit und Privatheit einer Wortphysiognomie, deren Charakter nur »Einer« kennt, verweist auf eine Aporie, der sich Wittgenstein angesichts des philosophischen Diskurses über die Physiognomik wohl bewusst sein musste.⁴⁴⁶ Bereits Kant beschrieb Physiognomik als Geschicklichkeit, deren Regeln sich nicht präzise definieren lassen, die aber doch vorhanden sein müssen, da über die Interpretation von Physiognomien oft alltagsweltlicher Konsens herrscht.⁴⁴⁷ In Wittgensteins Analyse von Bedeutung als Regelgebrauch und Physiognomie/Charakter ist die Kant'sche Physiognomik-Kritik wohl mitgedacht. Eine Analyse des physiognomischen ›Spielcharakters‹ funktioniert analog diffus wie die Regeln des Gesichtserkennens und lässt sich wie diese nicht verschriftlichen. Die Zeichenphysiognomie markiert dementsprechend die undurchdringliche Grenze zwischen Regelgebrauch und privatem Empfinden und damit die Grenze der Mitteilbarkeit von Bedeutung überhaupt.

Wittgenstein hat das Problem zu verbalisieren, was Bedeutung ist, in den *Philosophischen Untersuchungen* nicht gelöst. Anders als mit der Abbildungstheorie des *Tractatus* wollte er hier jedoch gar keine Lösung aufzeigen. Er hat vielmehr auf ein Grundproblem zurückgewiesen, das auch der Physiognomik eigen ist: die Undurchdringbarkeit des Außen einer Sprache – sei es der Körper-, Architektur- oder Verbalssprache. Dieses Ergebnis mag wiederum desillusi-

⁴⁴⁶ Dieses Problem wird als Privatsprache-Argument seit Saul Kripkes *On Rule and Private Language* kontrovers diskutiert, es wurde bisher jedoch nicht als genuin physiognomisches Problem beschrieben. Kripke, Saul A.: *Wittgenstein on Rules and Private Language: An Elementary Exposition*. Cambridge (Mass.) 1982. In den *Letzten Schriften über die Philosophie der Psychologie* arbeitet Wittgenstein das Problem weiter aus.

⁴⁴⁷ So argumentiert Kant in seiner Vorlesung über Anthropologie im Wintersemester 1777/78, vgl. Schmölders, *Das Vorurteil im Leibe*, S. 56.

onieren; wenn Wissen über die Welt aus subjektivem Erleben entsteht, ist das Sprechen über erlebtes Wissen ein uneigentliches und darum ständigem Zweifel ausgesetzt. Erstaunlicherweise findet Wittgenstein in seiner letzten Schrift *Über Gewissheit* zu einer gewissen Gelassenheit im Umgang mit dem Gedanken, dass die physiognomische Undurchdringlichkeit sicheres Wissen als problematisches Konstrukt entlarvt. Ein ebenso problematisches Konstrukt sei nämlich auch der Zweifel.

Ausgangspunkt ist G.E. Moores Behauptung, es genüge zu wissen, »daß hier eine Hand ist« (ÜG 1),⁴⁴⁸ um jegliches Wissen zu rechtfertigen. Wittgenstein lässt diese vermeintliche Evidenz nicht als stichhaltigen Beweis gelten, stellt aber ebenso den Zweifel an ihr in Frage: »Daß es mir – oder Allen – so *scheint* [, dass hier eine Hand ist, E.Z.], daraus folgt nicht, daß es so *ist*. [/] Wohl aber läßt sich fragen, ob man dies sinnvoll bezweifeln kann.« (ÜG 2) Diesen Zweifel hält Wittgenstein letztlich für unbegründet, denn auch »Wissen« sei nur ein Sprachspiel, das im Gebrauch und in dessen Erlebnis Bedeutung erhält. »Es ist nicht so, daß der Mensch in gewissen Punkten mit vollkommener Sicherheit die Wahrheit weiß. Sondern die vollkommene Sicherheit bezieht sich nur auf seine Einstellung.« (ÜG 404) Die »Einstellung« ist privater Natur und erzeugt die Bedeutung von Wissen, wenn sie im Sprachspiel auf eine Evidenz rekurriert (vgl. ÜG 504). Die Gewissheit aber ist ein »Zustand«, den zu »erkennen« man lernen kann (ÜG 589): »Ich handle mit *voller* Gewissheit. Aber diese Gewißheit ist meine eigene.« (ÜG 53)

Die physiognomische Aporie also, nur sein eigenes Inneres zu kennen, bildet den letzten Grund, auf dem die Kenntnis von allem anderen beruht. Wittgensteins Antwort auf die Frage nach der Letztbegründung von Wissen, d.h. auf das Münchhausen-Trilemma,⁴⁴⁹ erklärt, warum sich der Graf am eigenen Schopf aus dem Schlamm ziehen *muss*. Denn gerechtfertigt wird die private Gewissheit eines Wissens, wenn sie im öffentlichen Sprachspiel nicht begründet bezweifelt werden kann: »Ich bin auf dem Boden meiner Überzeugung angelangt. [/] Und von dieser Grundmauer könnte man beinahe sagen, sie werde vom ganzen Haus getragen.« (ÜG 248) Diese paradoxe

⁴⁴⁸ Entsprechend dem Usus der Wittgenstein-Forschung wird aus *Über Gewissheit* nicht nach Seitenzahlen, sondern nach der Nummerierung der Abschnitte zitiert. Wittgenstein, Ludwig: *Über Gewissheit*. Frankfurt a.M.1970. Im Folgenden zitiert mit der Sigle ÜG.

⁴⁴⁹ Als Münchhausen-Trilemma beschreibt Hans Albert die Ausweglosigkeit, in die sich letztbegründende Theorien begeben. Sie enden entweder in einem unendlichen Regress, einem Zirkelschluss oder willkürlich festgelegten Dogmen. Vgl. Albert, Hans: *Traktat über kritische Vernunft*. Tübingen 1968.S. 11–15.

räumliche Metaphorik ist angesichts der physiognomischen Denkrichtung des späten Werkes aufschlussreich, macht sie doch die aporetische Grenze zwischen innen und außen zur eigentlichen »Grundmauer« und wertet sie damit zum Fundament von Bedeutung auf. Gerade aber der »Baukünstler« Roithamer in Bernhards *Korrektur* findet in dieser »Erlösung vom philosophischen Problem« kein Heil.

3.2.4 Die Gewissheit über die Bedeutung des Kegels

Der Kegel in der physiognomischen Beschreibung Roithamers – d.h. in Roithamers Deutung als »statischer Körper« – spricht als Zeichen letztlich »nur« über Bewusstseinszustände, die nicht unmittelbar zugänglich sind. Wäre die »innere« Bedeutung des Kegels offensichtlich, sie bedürfte keiner weiteren Erklärungen. Im Versuch aber, den Kegel mithilfe der »Schrift über Altensam« »greifbarer« zu machen, geschieht das Gegenteil, die Wirklichkeit wird mithilfe von Sprache schwerer be-greifbar. Die Abbildung der Familienverhältnisse und der emotionalen Innenwelt Roithamers bedarf immer neuer Korrekturen. Freilich beschreibt Roithamer dieses Innen als ein vermeintliches Außen, ja als »Tatsächliches«: »Und ich habe [...] nach und nach alles korrigiert und schließlich eingesehen, daß nichts ist, wie es tatsächlich ist, das Beschriebene entgegengesetzt dem Tatsächlichen [...].« (Ko 312) Diese Tatsachen können jedoch nicht mit den »Tatsachen in der Welt« des *Tractatus* gleichgesetzt werden. Getäuscht hat sich Roithamer seiner eigenen Auffassung zufolge nämlich nicht über empirisch verifizierbare Entitäten, sondern über die korrekte Dechiffrierung des »Charakter[s]« seiner Brüder und von ganz Altensam. Der Zweifel an der Tatsachentreue der Schrift ist der Zweifel an der Beschreibbarkeit einer – hier nur physiognomisch wahrnehmbaren – Wirklichkeit. Wann hat er, so fragt sich Roithamer, Gewissheit darüber, dass sich seine Beschreibung Altensams und damit seine Erklärung des Kegels auf etwas bezieht, was so wirklich da ist?

Dieser letzte, an die Innen-Außen-Grenze von Sprachbedeutung verlagerte Zweifel zieht sich auch bis in die Spätschriften Wittgensteins hinein und kumuliert in der Schrift *Über Gewissheit*, die erst durch seinen Tod ein Ende fand. G.E.M. Anscombe und G.H. von Wright berichten im Vorwort: »Die letzte Eintragung liegt zwei Tage vor seinem Tod am 29. April 1951.«⁴⁵⁰ Die-

⁴⁵⁰ Anscombe, Gertrude Elizabeth Margaret/Wright, Georg Henrik von: Vorwort. In: Ludwig Wittgenstein: *Über Gewissheit*. Frankfurt a.M. 1970. S. 7–8; hier: S. 8.

ser Umstand und die akkuraten Datumsangaben weisen wohl nicht zufällig eine große formale Nähe zu den letzten datierten ›Eintragungen‹ Roithamers in *Korrektur* auf, mit welchen der Roman endet.⁴⁵¹

Auch hier beschränkt sich die Parallele nicht auf die formale Analogie, sondern eröffnet inhaltliche Differenzen zwischen den Handlungen und Gedanken Roithamers und der späten Philosophie Wittgensteins. Denn die Frage nach der Gewissheit von Wissen wird von Wittgenstein und Roithamer am Motiv des Zweifels unterschiedlich beantwortet. Wittgenstein findet eine für ihn befriedigende Antwort, indem er Gewissheit ganz allgemein auf ein ›privates Erleben‹ reduziert und damit der letzten philosophischen Einsicht entzieht. Ausgangslage für diese Antwort ist ein radikaler philosophischer Zweifel, den Wittgenstein bereits in den *Philosophischen Untersuchungen* bekundet. Obwohl es ›leicht so scheinen kann, als zeigte jeder Zweifel nur eine Lücke im Fundament‹ und ›wir zuerst an allem zweifeln, woran gezweifelt werden kann, und dann alle diese Zweifel beheben‹ (PU 87), weist der radikale Zweifel letztlich darauf hin, dass Gewissheit nur mit dem Fallenlassen des Zweifels erreicht werden kann: ›Hat das Prüfen nicht ein Ende? [...] Die Schwierigkeit ist, die Grundlosigkeit unseres Glaubens einzusehen.‹ (ÜG 164–166) Ist erst diese Grundlosigkeit erkannt, dann ›verliert‹ auch der radikale Zweifel ›seinen Sinn‹ (ÜG 56).

Für Roithamer ist Gewissheit zwar ebenfalls etwas, das sich im physiognomischen Erleben und damit in der Sphäre des Privaten ereignet, doch das Problem ist für ihn nicht allgemeiner Natur. Die Kegelbeschreibung bzw. Kegelplanung ist, wie bereits gesehen, ein besonderes Sprachspiel, das nicht den gesellschaftlichen Spielregeln gehorcht, sondern diese in philosophischer und künstlerischer Absicht überschreitet.

Viele Beispiele, an welchen Wittgenstein sein Sprachspiel-Konzept veranschaulicht, beruhen auf einer internalisierten Schüler-Lehrer-Situation. Analog zu dieser exemplifizierenden Gedankenfigur beschreibt Roithamer die Planung des Kegels als ›Folgerichtigkeit‹ seines gleichzeitigen Lehrer- und Schülerseins: ›Alles ist Schule und ich bin in dieser Schule Lehrer und Schüler und in der Intensität dazwischen Folgerichtigkeit, der Kegel.‹ (Ko 291f.) Was kann im Sprachspiel über den Kegel gesagt werden? ›Alles sei schließlich der Kegel.‹ (Ko 305) ›Alles zugleich‹ kann zwar nicht verbalisiert werden, die umfassende gleichzeitige Wahrnehmung beansprucht Roithamer jedoch

⁴⁵¹ Darauf weist bisher erst Johannes Pause hin, vgl. Pause, Die ironische Korrektur, S. 86.

früher schon für sein physiognomisches Sehen. Im Gebäude kommt die sprachphilosophische Aporie der Physiognomik zum paradoxen – weil in der Nichtdarstellung darstellenden – Ausdruck. Die eigentliche Erkenntnis Roithamers kann auch durch den Kegel nicht ›gesagt‹, sondern nur unmittelbar erlebt werden.

Roithamer verwirklicht in seiner Architektur einen abschließenden, aber privaten Ausdruck seines Inneren und seiner Wahrnehmung der Umwelt. Dass sich keine sprachlich vermittelbare, d.h. ›öffentliche‹, Letztbegründung von Wissen geben lässt, sondern Gewissheit nur erlebt werden kann, kommt der letztlich nur ›erlebbaren‹ Architektur entgegen und stellt für die Kegelbeschreibung eine unlösbare Herausforderung dar. Im privatsprachlichen Ausdruck des Kegels aber ist das Problem nur für den Künstler selbst gelöst. Dass Roithamer den Ausdruck von ›allem‹ trotz – oder vielmehr gerade aufgrund – ständiger »Zweifel« erreicht haben will, ist für ihn, nicht aber für die Leserschaft von *Korrektur* einsichtig:

Ich mußte [...] diese verrückte Idee verfolgen, und ich durfte mich von nichts von dieser verrückten Idee abbringen lassen, vor allem von mir selbst nicht, denn ich hatte die größten Zweifel, [...] durch die fortwährende Irritierung meiner Idee hatte ich aber schließlich die größte Gewißheit, daß ich meine Idee bis zu meinem Ziele verfolgen und verwirklichen und den Kegel vollenden werde, so Roithamer. (Ko 307)

Auch hier führt radikaler Zweifel zu »größter Gewißheit«. Genauer verbalisieren lässt sich diese Gewissheit über die Verwirklichung seiner Idee nicht. Eine Lektüre mit Wittgenstein führt zum *prima vista* kontraintuitiven Schluss, dass Roithamer seine Zweifel nicht etwa rational ausräumt, sondern ganz bewusst auf der »Grundmauer« seiner privaten Gewissheit den Kegel erbaut. Darum also ist sich Roithamer der Vollendung und damit der endgültigen Entsprechung des Kegels mit der Schwester und der eigenen Lebensform gewiss, während dies für seine »Schrift über Altensam« nicht mehr gilt. In Schrift und Kegel stehen sich das äußere, immer bezweifelbare Sprachspiel und die innere, als Privatsprache letztlich nicht lesbare Gewissheit gegenüber. In diesem Sinne muss der Kegel – trotz aller Details, die wir über ihn erfahren – eine für Roithamer *unbeschreibbare* und eine für den Erzähler und die Leserschaft des Romans *unlesbare* Architektur bleiben.

Damit lässt sich nun präzisieren, was bereits in KAPITEL II 3.1.3 konstatiert wurde, dass nämlich der Kegel ausdrücken soll, was anders nicht gesagt werden kann. Unsagbar bleibt das private Erleben, und zu diesem gehört

nicht nur das private Erleben der Schwester, sondern auch das Erleben der Gewissheit, ersteres vollendet ausgedrückt zu haben. Den Kegel in seinem sprachlichen Ausdruck zu verstehen, würde bedeuten, man könnte eine rein private Sprache verstehen. Wittgensteins Überzeugung, dass dies nicht möglich ist, bestätigt Roithamer einerseits, indem er die Versuche, den Kegel zu erklären, früh schon als vergeblichen, selbstdestruktiven Prozess erkennt. Gerade indem er diese Versuche trotzdem nicht aufgibt, lehnt sich Roithamer Sisyphos gleich gegen die Gesetzmäßigkeiten seiner eigenen, der Wittgenstein'schen nachgebildeten Physiognomik auf.

Diese widersprüchliche Haltung ist den zwei Facetten der Figur Roithamers geschuldet. Der *Denker und Physiognomiker* Roithamer versteht das Private als etwas, das nur im Erleben zugänglich ist. Der *Künstler* Roithamer aber kann sich nicht damit abfinden, lediglich die Grenzen des Sagbaren eruiert zu haben. So sind auch Roithamers vorletzte Sätze im Roman mit und zugleich gegen Wittgenstein verstehbar: »Alles bis an die äußerste Grenze immer davor schrecken wir nicht zurück, wie wir vor dem Tod nicht zurückschrecken. Eines Tages, in einem einzigen Augenblick durchstoßen wir die äußerste Grenze, aber der Zeitpunkt ist noch nicht da.« (Ko 317f.) Wider besseres Wissen, also auch wider die Erkenntnis des von ihm bewunderten Philosophen, will Roithamer diese »äußerste Grenze« überschreiten. »Durchstoßen« kann sie nur werden, indem sich das physiognomische Aufschreibesystem, d.h. die Person Roithamer, selbst auslöscht. Als er sich in der Lichtung erhängt, setzt er ein letztes Zeichen. Die physiognomisch erlebbare Bedeutung dieses Zeichens liegt außerhalb aller menschlichen Wahrnehmungsmöglichkeiten, sowohl für den Gestorbenen als auch für die Hinterbliebenen. Wittgenstein schreibt schon in seinem *Tractatus*: »Der Tod ist kein Ereignis des Lebens. Den Tod erlebt man nicht.« (TLP 6.4311) Auf dieses Zitat wird in den letzten Sätzen von *Korrektur* nicht zufällig angespielt: »Das Ende ist kein Vorgang. Lichtung.« Die Bedeutung des Todes kann sowohl laut der frühen als auch der späten⁴⁵² Philosophie Wittgensteins nicht in ein sprachliches Zeichensystem eingeordnet werden. Weder hat der Tod einen Platz im logischen Raum der Abbildungstheorie noch besitzt er eine erlebbare »innere Bedeu-

⁴⁵² Vgl. hierzu z.B. PU 284: »Und so scheint uns auch ein Leichnam dem Schmerz gänzlich unzugänglich. Unsre Einstellung zum Lebenden ist nicht die zum Toten. Alle unsre Reaktionen sind verschieden.« So, wie wir die Bedeutung eines fremden Schmerzes nicht eigentlich verstehen können, ist uns die Bedeutung des Todes noch weit unzugänglicher.

tung«. Mit der Inszenierung des eigenen Todes als Botschaft, auf welche der finale Einwortsatz »Lichtung« verweist, sagt Roithamer das Unsagbare und -lesbare trotzdem.

Roithamers künstlerisches Handeln im Raum – und dazu ist in gewisser Weise auch sein Suizid zu zählen – ist gegenüber der Einsicht in Wittgensteins Spätwerk, dass eine private Sprache »sinnlos« sei, nicht nur resistent, es verhält sich dazu geradezu renitent. Roithamer versucht in seiner Architektur, in seinem Leben und selbst noch in seinem Tod bewusst das Unmögliche. Die Innen-Außen-Grenze, die als räumliche Metapher bei Wittgenstein die epistemische Unmöglichkeit bezeichnet, letzte Einsichten in sprachliche Bedeutung zu gewinnen, wird aus Roithamers Innenperspektive als »äußerste Grenze« seines Kunstprojektes rekonstruiert. Die Mitteilung des Innersten, seine Veräußerlichung, die das dringendste Anliegen des Künstlers Roithamer ist, lässt ihn diese Grenze – wider besseres Wissen des Physiognomen Roithamer – »durchstoßen«. Die finale Bewegung durchstößt das physiognomische Raumgefüge, das sich erst aufgrund seiner Innen-Außen-Unterscheidung konstituiert, und zerstört es damit. Oder lapidar ausgedrückt: Roithamer »korrigiert« die Aporie seines physiognomischen Denkens mit dem eigenen Tod.

Die Auseinandersetzung mit der Physiognomik im Werk Thomas Bernhards hat mit *Korrektur* somit eine entscheidende Wendung genommen. Anders als der Famulant in *Frost* oder Konrad in *Kalkwerk* scheitert hier keine Hauptfigur daran, hinter die nur vermeintlich physiognomisch lesbare Oberfläche zu stoßen, sondern umgekehrt daran, ihr Innerstes physiognomisch lesbar zu machen. Der Erzähler scheint sich demgegenüber gerade durch seine Absage an das physiognomische Leseprinzip und seiner Zuwendung zum Positivismus des *Tractatus* vor der Aporie seiner »Vorgänger« retten zu können.

4 Fazit I: Der Kegel als absolute Metapher

Der Roman *Korrektur* gibt auf die Frage nach der Lesbarkeit von Architektur drei Antworten, die im Folgenden hinsichtlich ihrer Metaphorik rekapituliert werden.

1. Auf der Ebene der Narration entwirft der Text drei unterschiedliche Verhältnisse zwischen Architektur und Figur. Der Handwerker Höller pflegt eine unreflektierte Beziehung zu seinem selbst gebauten Raum, die Bedeutung der Architektur ergibt sich für ihn laut dem Erzähler aus dem praktischen Leben und kann deshalb unhinterfragt bleiben. Hinsichtlich einer metaphorischen Indienstnahme von Architektur befindet er sich sozusagen auf einer Nullstufe. Der Erzähler kann die Dachkammer, in der er sich befindet, anfänglich nur als bedrohliche Manifestation seines verstorbenen Freundes Roithamer lesen, schafft es aber im Verlauf der ersten Romanhälfte, Person und Raum zu entkoppeln und ihr Verhältnis nach dem Vorbild Höllers zu »normalisieren«. Dass der Erzähler Raum und Mensch zu Anfang überhaupt als untrennbar wahrnimmt, weist darauf hin, dass sich das symbolisch fundierte Architekturverständnis Roithamers zumindest teilweise seiner bemächtigt hat. Für Roithamer ist Architektur eine Metapher für die »Konstruktion« des Menschen. Sein Begriff der »Entsprechung« impliziert, dass Architektur sowohl unmittelbar *zum* Menschen als auch *vom* Menschen sprechen kann. Menschliche Probleme sind gleichsam architektonische Probleme; dies erklärt die zentrale Stellung des Statik-Motivs im Text.

2. Auf der Ebene der architekturgeschichtlichen und -theoretischen Kontexte des Romans verweist Roithamers Verständnis architektonischer Lesbarkeit auf architektur- und kunstphysiognomische Denkfiguren. Physiognomik dient ihm einerseits im Sinne Lavaters als genialische, Subjektivität und Objektivität vereinende Beobachtungswissenschaft, die ihm den Charakter seiner Schwester entschlüsselt. Andererseits wird aufgrund seiner architekturhistorischen Hinweise – insbesondere auf den Kunsthistoriker Adolf Max Vogt – deutlich, dass auch das Bauen des Kegels physiognomischen Konzepten verpflichtet ist. Diese sind jedoch nicht auf die klassische Physiognomik Lavaters zurückzuführen, sondern auf verschiedene, zum Teil widersprüchliche ästhetische und theoretische Vorbilder. Roithamer versucht die Revolutionsarchitektur Boullées, die moderne Architektur Le Corbusiers und Tatlins sowie die kritischen Positionen Sedlmayrs und Blochs zu überwinden, indem er ihre physiognomischen Prinzipien kombiniert. Der

daraus entstandene Kegelbau lässt Roithamers Anspruch erkennen, eine sensualistische *architecture parlante* gebaut zu haben (Boullée), über ihre Geometrie zum »höchsten« kosmischen Glück zu verhelfen (Le Corbusier), die Schwester aber zugleich darin zu beschützen und zu mitten (Sedlmayr). Mit Ernst Blochs kritischer Architekturtheorie gelesen, ist der Kegel eine Realutopie, in der gegensätzliche Formsemantiken zu einer dialektischen Synthese gelangen. Roithamer übersetzt sein physiognomisches Konzept der »Entsprechung« damit in ein Bauprogramm, dem eine komplexe architektonische Zeichensprache zugrunde liegt.

3. Auf sprachphilosophischer Ebene führt Roithamers Verständnis einer lesbaren Architektur in theoretische und praktische Aporien, die in seinem Selbstmord gipfeln. Der Roman adaptiert Motive aus Wittgensteins Früh- und Spätwerk; ersterem lässt sich inhaltlich die positivistische Haltung des Erzählers zuordnen, zweitem entspricht Roithamers physiognomisch konzipiertes Verständnis von Bedeutung. Anders als Wittgenstein begnügt sich der Baukünstler jedoch nicht damit, in der Privatheit der eigenen Gefühle den letzten, nichtabbildbaren Grund seiner Sprache auszumachen. Er will architektonisch und schriftlich ausdrücken, was jenseits menschlicher und semiotischer Oberflächen liegt. Dies muss scheitern, seine »Privatsprache« kann sich anderen Menschen nicht mitteilen.

Wittgensteins Philosophie erfährt damit in ihrer Anwendung auf die Architektur nicht nur, wie Bernhard in seinem Verlagstext von 1974 ankündigt, eine »Konkretisierung«, sondern eine dramatische Verschärfung. In seiner Hybris, die Aporie des unaussprechlichen Inneren zu überwinden, beschreitet Roithamer nacheinander drei Wege: den Bau des Kegels, der unlesbar bleibt; die Beschreibung des Kegels und seiner Hintergründe, die sich als nicht abschließbar, weil beständig korrekturbedürftig erweist; und letztlich den Selbstmord, der die Darstellung des Undarstellbaren unter der Bedingung einer zeitgleichen Zerstörung der Darstellungsmittel realisiert. Die Metapher einer »entsprechenden« Architektur erweist sich für Roithamer in letzter Konsequenz als tödlich.

Hans Blumenbergs Begriff der absoluten Metapher, der im Zentrum seiner Metaphorologie steht, vermag den Status dieser spezifischen Metapher für Bernhards Architekturdarstellungen entscheidend und abschließend zu erhehlen. Zu diesem Zweck muss zuerst die Frage, wie sich die absolute Metapher zu einer »normalen« Metapher verhält, beantwortet werden.

Blumenberg gibt dazu lediglich Hinweise. Die herausragende Rolle absoluter Metaphern bestehe darin, dass »sie sich nicht ins Eigentliche, in die Logizität

zurückholen lassen«. ⁴⁵³ Sie sind »Grundbestände«, ⁴⁵⁴ in denen das Ungenügen der Sprache in der Sprache selbst zum Vorschein komme, weil sie nicht nur einen bildlichen Bedeutungsüberschuss zurücklasse, sondern als Ganzes unauflöslich bleibe. Grundsätzlich lässt sich diese Unauflösbarkeit zwar für *jede* Metapher, ja für jeden sprachlichen Ausdruck behaupten. Blumenberg will die moderne Kritik an der Rhetorizität der Sprache jedoch nicht fortsetzen, er verwendet die Tropen der Rhetorik stattdessen als Analyseinstrumente für geschichtliche Entwicklungen. Ob eine Metapher absolut ist, hängt bei ihm also vom kulturellen Stellenwert ab, den sie in ihrem historischen Kontext innehat. Zentrale absolute Metaphern sind langlebige metaphysische Vorstellungen wie »der Himmek« als Jenseits und Reich Gottes ⁴⁵⁵ oder besonders weit verbreitete holistische Konzepte wie »der Kosmos« als Weltganzes. ⁴⁵⁶ Diese potenten Sprachbilder bleiben auch dann wirkmächtig, wenn die ursprünglichen Überzeugungen, aus denen sie hervorgegangen sind, wissenschaftlich obsolet werden. Dies gilt insbesondere für ihren Gebrauch in der Moderne, in der sich etwa die Metapher einer »Lesbarkeit der Welt« trotz wiederkehrender Krisen der (insbesondere naturwissenschaftlichen) Erkenntnis halten kann. ⁴⁵⁷ Die Absolutheit einer Metapher ergibt sich also, so muss Blumenbergs Konzept anhand seiner eigenen Verwendung präzisiert werden, nicht aus ihrer hypothetischen Unersetzlichkeit, sondern aus ihrem konkreten kulturellen Gebrauch, in dem sie trotz widersprechendem Fachwissen als zentrale Denkfigur erhalten bleibt. Erst aufgrund der Differenz zwischen reflektiertem Wissen und Sprachpraxis wird eine Metapher in ihrer absoluten Uneigentlichkeit erkennbar. Die absolute Metapher will Blumenberg hierbei nicht als unzulänglich »enttarnen«, sondern als Ausdruck unterdrückter Sehnsüchte – etwa nach dem Ursprünglichen, dem Authentischen, dem Ganzen – verstehen.

Ob es sich bei der Lesbarkeit der Architektur in der Postmoderne bereits um eine absolute Metapher handelt, erscheint fraglich. Sie wird vieldeutiger gebraucht als Blumenbergs Beispiele. Zudem bleibt die Kritik von Architekturlektüren, wie sie Roger Scruton 1979 an der Architektursemiotik

⁴⁵³ Blumenberg, Paradigmen zu einer Metaphorologie, S. 10

⁴⁵⁴ Ebd. Kursivierung im Original.

⁴⁵⁵ Vgl. Mende, Vorwort, S. 10.

⁴⁵⁶ Vgl. Blumenberg, Paradigmen zu einer Metaphorologie, S. 143–166.

⁴⁵⁷ Gerade durch die Gentechnik erlebte sie sogar eine Renaissance, vgl. Blumenberg, Die Lesbarkeit der Welt, S. 372–409.

entwickelt,⁴⁵⁸ bis zum Ende der 1970er Jahren marginal. Die zentrale Diskursstellung der Lesbarkeit von Architektur gilt zu diesem Zeitpunkt im architektonischen Fachwissen noch nicht als derart problematisch wie die eng verwandte Lesbarkeit der Welt in den Naturwissenschaften.

Mit *Korrektur* kritisiert ein fiktionaler Text die Lesbarkeit von Architektur. Die Rhetorizität des Romans erweist sich dabei als besonders produktiv, um das Denkbild nicht einfach als falsche ›Lösung‹ theoretischer Probleme abzutun, sondern als problematisches, uneigentliches Sprechen über Architektur darzustellen. Roithamers vermeintliche Konstruktion einer lesbaren Architektur zeigt exemplarisch, wie eine Metapher im Sinne Blumenbergs auch auf der literarischen Mikroebene absolut werden kann, selbst wenn sie auf der kulturhistorischen Makroebene keinen absoluten Status besitzt. Wenn Bernhards Protagonist seinen Kegel nämlich als Zeichen seiner privaten Sprache baut, tut er dies entgegen seiner und Wittgensteins philosophischer Erkenntnis, dass ein solcher Versuch letztlich scheitern muss. Damit nimmt er die später einsetzende breite Ablehnung des Sprachenparadigmas in der Architekturtheorie vorweg. Der Gegensatz zwischen dem Bewusstsein, dass das metaphorische Konzept einer Architektursprache unverrückbare Grenzen hat, und der Sehnsucht, sich trotzdem durch eine solche Sprache ›vollkommen‹ ausdrücken zu können, wird in *Korrektur* vom Protagonisten als unvereinbar erkannt, ohne dass er deshalb eine der beiden Positionen aufgeben würde. Roithamer wirft nicht nur das metaphorologische Problem eines lesbaren Hauses auf, er setzt es auch konsequent um, bis die Unzulänglichkeit des Sprachbildes praktisch zutage tritt.

In der Terminologie von Hans Blumenberg kann der Kegel in *Korrektur* deshalb auch als Sprengmetapher verstanden werden: Seine metaphorische Funktion wird im Bild der Metapher selbst *ad absurdum* geführt, die Sprengmetapher macht die Unmöglichkeit ihres eigenen Sprachbildes kenntlich. Blumenberg analysiert in diesem Sinne Nikolaus Cusanus' Gottesmetapher eines Kreises mit unendlichem Radius.⁴⁵⁹ Der Kreis dehnt sich so lange aus, bis bei unendlichem Umfang die Bogenlinie zur Geraden wird: Der Kreis ist nicht mehr als solcher zu erkennen. Ein unendlich großer Kreis ›sprengt‹ das Bild des Kreises, mit dem auf Gott verwiesen wird. Gott erweist sich darum gerade über die Kreismetapher als unvorstellbar.

⁴⁵⁸ Vgl. Kap. I 1, S. 18.

⁴⁵⁹ Vgl. Blumenberg, Paradigmen zu einer Metaphorologie, S. 180. Vgl. auch Mende, Vorwort, S. 22.

Ähnlich strukturiert, wenn auch mit einem gänzlich anderen Ziel der Argumentation, ist der privat-physiognomische Kegel Roithamers als absolute Metapher: Seine symbolisch-geometrische Verweisfunktion – das Angebot der Architektur, auf einen privaten, realutopischen Gehalt hin lesbar zu sein – sprengt ihre eigene Bildlichkeit, wenn sie die innerste Gefühlswelt eines Menschen in einer radikal neuen Sprache ausdrücken soll. Eine solche Sprache entzieht sich wie Cusanus' unendlicher Kreis dem menschlichen Verständnis- und Vorstellungsvermögen.

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 Architekturromans² 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 Lebzeiten³ und verstärkt noch nach seinem Tod⁴ 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. Tönnemann, 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.zeit.de/1989/11/10-3-1989-hermann-burger>

de *weil* die unterstellte Nähe meist als Lob verstanden wurde⁵ 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 Allgemeine 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 Materialsammlung *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 Oberrathal 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.

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

Zweitens ist *Schiltén* inhaltlich gerade keine typische Erzählung über Architektur; weder beschreibt sie ein Bauvorhaben noch eine Architektenvita. Auch das zentrale Gebäude des Romangeschehens, das Schulhaus von Schiltén, 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 Kegelknotenotaph 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 *Schiltén* 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: Einschreibehaft 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.).

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 abgelegenen 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 Schulhausabwart¹³ 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.

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 *Schiltten* 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 *Schiltten* wird denn auch ausführlich aus Gotthelfs Roman zitiert, vgl. Sch 341–343.

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 1972–1981¹⁶ 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.

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 Schweiz¹⁷ 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.

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 comparationis* 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 unreal 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.

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 Romanerstaube 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.

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 aufgebrauchten 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.

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 frouiert 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.

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.

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.

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.

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 verharret 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.

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.

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 wahren 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.

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 weltabgewandte 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.

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. *Quartheft*e 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

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.

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.

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-

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 »Stimmungsausgang« (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-

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 sprachunterwerfener 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,

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 Gebäude⁶⁵ 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 Begehrbarkeit 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 Ab-dankungszone, eine Sammlungszone, und eine Estrich- oder Siechenzone, tue ich dies der Transparenz des Schiltener Modells zuliebe, um der hohen Inspektoren-konferenz, um den diversen Expertenkommissionen, 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 *Schiltten* 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 »Schiltten« [NZZ 17.6.1977]. In: O.A.: Schauplatz als Motiv. Materialien zu Hermann Burgers Roman »Schiltten«. 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 *Schiltten*-Fassung einen expliziten Rundgang: »Der Lehrer von Schiltten« 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.

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. Bezeichnen der 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 *finfte 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.

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.

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 Fluchthema. 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 »Generalübergri[ff] der Angerschwermet 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 *funfzehnten 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.

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 nahegelegenen 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.

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.

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 Trunz 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.

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 hervorstreichend, 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 private 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.

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

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)

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.

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.

Dass Schildknecht mit seinen Variationen die Architektur der Turnhalle »er- stehen« 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 verfahrenen 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 lesen⁸¹ 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 plausibilisieren. 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.

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 besichtigt 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 *Schulten*. Als Erzähler, Beobachter und Analytiker dieser Architekturen, die er ebenso als Bedingung wie

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

wolle, ein Vierter tauscht sein Heft eigenmächtig gegen dasjenige seines Nachbarn 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 öffnet 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.

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 verquerrer 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 Ab dankungshalle, 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.

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.

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.

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 Quartheftes 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 Eisenbahnern würde.« (Sch 181) Tatsächlich scheint er aber eine Miniaturschau gar nicht erst wagen zu wollen. So wie die Übergabe der Quartheftes 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.

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.

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 hineingemurkten, 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.

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 Benamungsmanie 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 Zeltner's 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., Verfreumdung 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* – Aches 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.

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 ›Beschreibungssorgie‹ 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.

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.

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. Korrr., 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.

Ensemble »von zwei Schuhschachteln« (Sch 236) schmählt, 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 zentrale 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 verschleierte 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.

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.

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 selbst-reflexives 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

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 Fassade maske 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.

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.

über die Form.«¹¹² Warum diese Logik sich auf eine Abwertung der Fassade und eine Aufwertung des »Grundriß[es]« stützt, folgt aus dem Interview ebenso wenig 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.

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 analogen 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 Klausnerschlosschens: 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.

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.).

gibt Auskunft über die architekturgeschichtlichen Diskurse, welche Schildknechts Fassadenbeschreibung leiten. Im Zentrum der *verrückten Turnhalle* steht der »Fall der Baläenturnhalle«, ¹¹⁵ die an einem Samstagvormittag »zwei Dutzend korballspielende [sic] höhere Töchter samt ihrem pockennarbigem 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[lich] 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 »krankmachende 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 »Baläen 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.

»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.

kritisierte Wright die historicistische 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

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.

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.

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.

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.

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 Gebäudemasken 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.

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 Beliebigen 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. Gleichmaßen 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.

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,

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. Korrr., 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.

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 *Schiltén* 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.

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.

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 Handgemachten 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.

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

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 Aaraauer 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 äquivalente 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. Heuberger's 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.

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.

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 Lobes 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 Testatheft¹⁵⁸ 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.

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.

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 Kayser¹⁶⁸ und Emil Staiger.

Staiger verdankt Wölfflin etwa den wichtigen Begriff der »Stilwandlung«.¹⁶⁹ Der *Stilwandel* (so der Titel von Staigers Buch 1963)¹⁷⁰ markiert Epochen Grenzen; 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 Stilepochen¹⁷¹ 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*

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 Stilverforderung 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 Germanistikstudium 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 erstickte 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 Abschreibewut 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.

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.

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-

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 Methode¹⁸⁸ 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.

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, Einschreibebuch 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

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.

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.

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 Friedhofs²⁰⁷ 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 Entwurfsvorgang vgl. Krauthausen, Karin: Vom Nutzen des Notierens. Verfahren des Entwurfs. In: Dies./Omar W. Nasim (Hg.): Notieren, Skizzieren. Schreiben als Verfahren des Entwurfs. 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

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

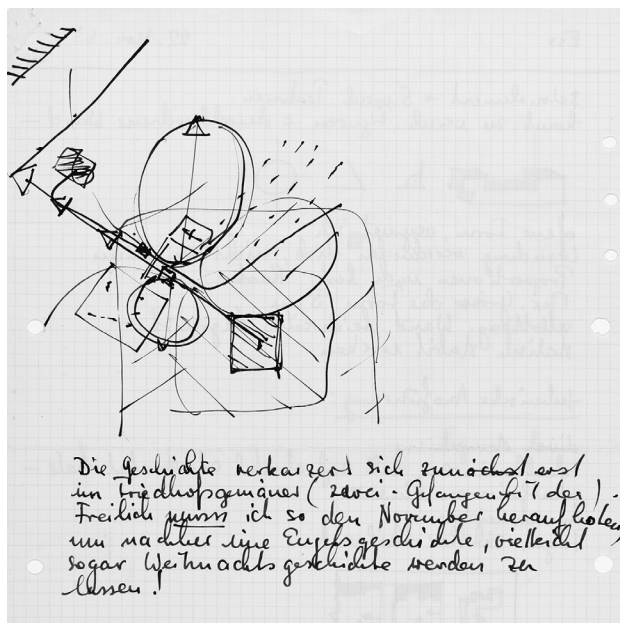


Abb. 7: Burger, Skizze vom 22. Nov. 63
(Ausschnitt)

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 Konstruktionschema 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.

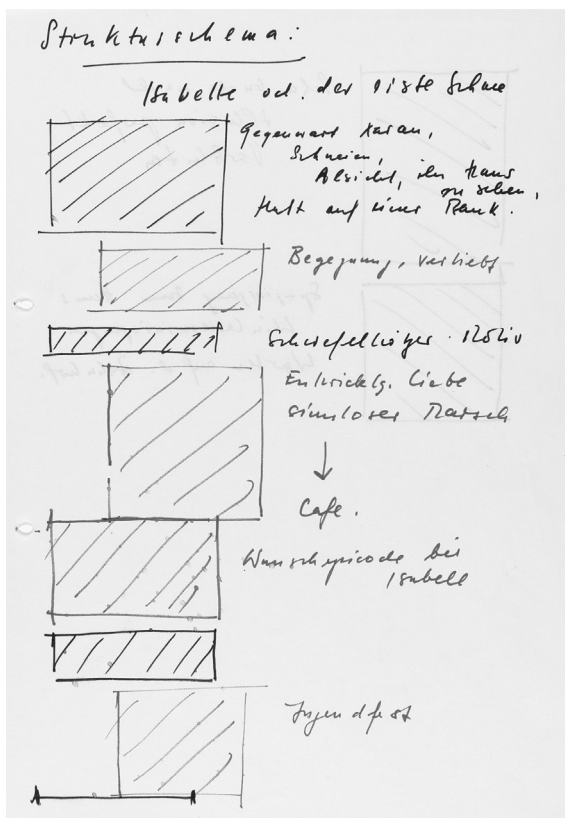


Abb. 8: Burger, *Strukturschema: Isabelle od. der erste Schnee*

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: *Strukturschema: Isabelle oder der erste Schnee*. In: SLA Nachlass Hermann Burger. A-1-b Romanentwürfe: Die Illusion/Lokalbericht, Schachtel Nr. 5.

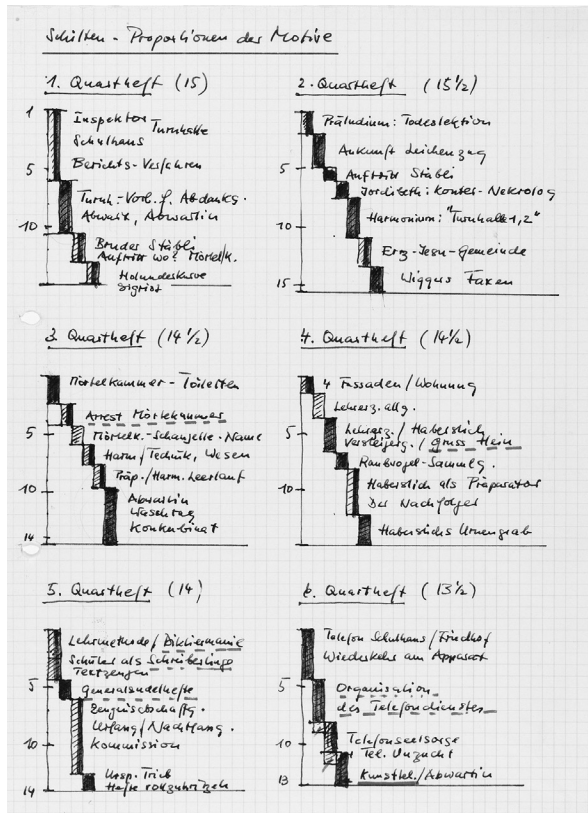


Abb. 9: Burger, Schilten. *Proportionen der Motive*

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.

im Detail ausgearbeiteten *Proportionen der Motive*, die bereits weitgehend der Schlussfassung von *Schilten* entsprechen, stellt sich die Frage, ob sie nicht viel eher dazu dienen, 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 Fertigstellungsjahr 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, Wüst«, S. 85.

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.

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.

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. Caragone, 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.

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 präsiert. 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.

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 Verzweifelte 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.

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 erntete²⁴³ 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 Schlammassel*. 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 ›vocabulary‹, the endpoint of which is to render an appearance, not only comfortable to the uninstructed, but also ›intelligible‹ to the instructed eye«. Ebd., S. 202.

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 Schaffens²⁵⁰ 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 Renaissance-malerei 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.

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«.

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 Germann²⁵⁵ 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. Korrr., unvollst.).

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, Mörike und Kafka, S. 2.

²⁵⁸ Ebd.

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 Kellert 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, Mörike 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.

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.

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.

»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.

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.

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 »symbollein«, 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.

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.

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 Entstehung 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.«

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 irrealen 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.

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.

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.

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 *Tiny 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.

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 Stücker 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.

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.

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 Herzschräge während seiner Agonie tönen nach aussen.³¹⁴

Deuten in Albees *Tiny Alice* die Herzschräge 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.

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 transformiert, 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.

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.

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.

»Kafkas Ruhm ist suspekt.«³²⁹ Seine Texte, so suggeriert Staigers unerbittliche »Examinierung« Kafkas, lassen auf einen unzuverlässigen und unverständlichen Autor schließen³³⁰ – 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 Komplexen durch das Einfache auszudrücken, da es nur auf seine eigene Unklärlichkeit 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.

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 *Tiny 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-

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 rekonstruiert, 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 lauende 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.

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 *Schiltten* zeigt, dass die Beschreibung von Schildknechts »Klausnerschloßchen« ursprünglich der formalen Struktur von Kafkas Schloss-Darstellung gehorcht.³³³ Laut einer »Notiz« zu *Schiltten* 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 »Klausnerschloßchen« abgelöst wird. Mit dem Schloss Kafkas teilt das Schulhaus die Schäbigkeit einer abgeblätternen Fassade, die erst im »Näherkommen« (Kafka) bzw.

³³² Ebd., S. 27.

³³³ Allgemeine Parallelen von *Schiltten* 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 Schiltten, 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.

»[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.

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 Schwarzhölzern, zur Linken in der Dorfmitte der Stroh Hof, 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 Stättlichkeit von einem barocken bernischen Landhaus, die durch den vorspringenden Mittelrisalit kaum gemildert wird. [...] In Mooskirch gilt es [...] eines der letzten aargauischen Strohhäusdächer 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.)

Angeichts 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 Schmitzen: »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,

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 liegengebliebenen 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 Kreme, 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.

de.³⁴⁰ In Hermann Burgers Nachlass liegt ein Feuilleton-Artikel der *NZZ* vor, der wohl eine seiner Quellen zur architekturgeschichtlichen Bedeutung der Urhütte darstellt (zweifelloos 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 schöpferischer 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 Büchschuß, Jan: Goethe und die Architekturtheorie. Hamburg 2010. S. 28.

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

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.

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

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 »Fensterischen«, 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 ›Vorältern‹ 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*.

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 Zitatenreihen 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.

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 Versteinierung 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 Obeliskens:

Vier steinerne Masken mit wilden Locken um die Stirn und aufgeschwollenen Backen treten aus dem Obeliskens 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.

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 Mitleidenchaft 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 »Versteinierung« 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.

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 naturverbunden-chthonische »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 Wolkenkratzerquartier 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.

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 plädierte 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.

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 *Schillen*, 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 Epigontentum 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.

die für einen ›nachgeborenen‹ Autor von der vorangehenden Tradition der Moderne ausgeht.

Die Figur des verrückten Friedhofenthusiasten Wigger illustriert dies. Wigger ist zur selbstaufgelegten 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 Epigontum nicht auch ein Kompliment für Sie?« (Sch 120) Zum Ausdruck kommt das Epigontum, wenn Wigger neben Wiederkehr ein zweites, leer bleibendes Grab aushebt. Wigger schleppt zum Ausheben dieses »Krebsgrabes« 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 Haberstick 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

der zweifachen Einfriedungen verweist freilich zurück auf die ineinander verschachtelten Oberflächen, die sich am Friedhof auf tun, 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

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, Prunkklüster. Und wenn das stimmt, was ich sehe, dann müssten nun auch im Modell unten im Handfertigungsraum 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«

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 Scheitern 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 »Urmmodell«, 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 alpträumenhaften 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

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 begegnet 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 sammelnd, 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-

knecht wird zum literarischen Geschöpf, dessen Gesicht sich kurz darauf zur Totenmaske versteinert. In der Schlusszene 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 Staffellung 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.

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 historische 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

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 Wirklichkeit 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.

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« bekennden 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

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 Textimmanenz³⁶⁴ 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, nächstelang 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 Literaturgeschichte³⁶⁵ 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.

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 Guten³⁶⁸ 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.

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.

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.

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 *Timy 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 Heideggers³⁷⁷ 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. Heidegger, 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.

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 Zürcher 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.

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 Bennis und Jüngers als »den Gegenpol der Technik« 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.

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.

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 wahrhafter 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 Saussures³⁸⁹ 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.:

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 Sighetik »erschwiegen« werden muss.³⁹²

Angesichts der ambivalenten Rezeption Heideggers durch Celan³⁹³ 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 (Sighetik)«, »38. Die Erschweigung«.

³⁹³ Celan lobte zwar Heideggers Sprache für ihre »limpidité«, tönt in seinem Gedicht *Tódt-nauberg* 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.

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 Lizentiats- 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 hielt³⁹⁶ 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 Krätli (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 Krätli (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).

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.

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 Sigeitk 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.

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.

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.

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 »Geviets«: »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.

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.

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 Kunstwerkes* 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.

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 ausgezeichnete 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.

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.

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 zugebracht 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.

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 *Schillen*, 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 *Schillen* 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.

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.

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-

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 Staiigers 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

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) präzierte 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.

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.

Schillen 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, identifikatorischem 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.

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 zugeordnet 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.

IV Architektur lesen?

Hinter die Behauptung, ein Gebäude sei lesbar, muss ein produktives Fragezeichen gesetzt werden. Das einführende Kapitel richtete dieses Fragezeichen wie einen Richtbaum über der vorliegenden Untersuchung auf: Als Leitstern steuerte es die Lektüre von Hermann Burgers und Thomas Bernhards Texten. Das Schlusskapitel lenkt den Blick zurück auf die historischen und methodischen Fragen, die eine vermeintliche Lesbarkeit der postmodernen Architektur aufwirft. Dadurch werden zwei hermeneutische Zirkel geschlossen. Der eine ging von einem breiten historischen Kontext, der andere von einer groben metaphorologischen Überlegung aus. Beide kreuzten sich in der Analyse spezifischer literarischer Texte, nun finden sie erneut in zwei getrennten Reflexionen ihren vorläufigen Abschluss.

1. Der einleitende Überblick über semiotische Architekturdiskurse (KAPITEL I 1) wird in KAPITEL III 1 um einen Ausblick auf weitere postmoderne Architekturkonzepte ergänzt, die sich jetzt in direkter Nachbarschaft von Burgers und Bernhards Fiktionen verorten lassen: avantgardistische Vorstellungen einerseits, die den Architekten als allmächtiges Subjekt darstellen, und phänomenologische und dekonstruktivistische Konzepte andererseits, welche Subjektivität mithilfe von Architektur zu überwinden trachten. Wie in den Romanen stehen sich auch hier ein vermeintlich allmächtiger Architektendemiurg (in *Korrektur* der Baukünstler Roithamer und sein privater architektonischer Ausdruck) und eine vermeintlich entsubjektivierte Architekturbeschreibung (in *Schilten* das Schulhaus und seine Stimmung, die dem Bewohner entgleiten) gegenüber.

2. Die metaphorologischen Überlegungen, mit deren Hilfe in KAPITEL I 2 das Erkenntnisinteresse dieser Untersuchung eingegrenzt wurde, werden im Schlusswort (KAPITEL III 2) kritisch überprüft. Dabei wird insbesondere auf Untersuchungsbereiche aufmerksam gemacht, die sich der titelgebenden Metapher entzogen haben.

Die Spiegelstruktur der vorliegenden Schlusskapitel ist als offene Anlage konzipiert. Sie unterzieht nicht nur ihr historisch-literarisches Material, sondern auch ihr eigenes methodisches Vorgehen einer eingehenden Prüfung, an deren Ende neue Fragen stehen. Das produktive Fragezeichen hinter der Lesbarkeit des Hauses sollte sich vom Richtbaum zum Grundstein gewandelt haben. Es bildet ein Fundament, auf dem das Nachdenken über die Beziehung zwischen Architektur und Sprache fortgesetzt werden kann.

1 Historischer Ausblick: Absolutes/verschwundenes Subjekt

So wie *Schilten* und *Korrektur* die Vorstellung einer lesbaren Architektur zu einer absoluten Metapher und letztlich zu einer Sprengmetapher zuspitzen, so wird die Lektüre von Gebäuden auch in Architekturdiskursen zwischen den 1960er und 1980er Jahren zusehends problematisch. Zwei entgegengesetzten Denkfiguren, die gleichsam den Beginn und das Ende postmoderner Architekturtheorie markieren, zeigen diese Entwicklung exemplarisch auf.¹ Der folgende Ausblick folgt der Idee einer Gegenlektüre; nach den Analysen literarischer Architekturdarstellung mithilfe architekturtheoretischer Kontexte werden nun architektonische Konzepte ihrerseits mit der gewonnenen Erkenntnis aus den beiden Romanen *Korrektur* und *Schilten* konfrontiert. In den frühen 1960er Jahren verabsolutieren avantgardistische Diskurse den ›lesenden‹ und ›schreibenden‹ Architekten zum übermächtigen Subjekt. Der Künstlerarchitekt, allen voran Hans Hollein, vermöge Architektur als unmittelbare Sprache seines kreativen Ausdrucks zu verwenden (KAPITEL III 1.1). Diese Einstellung gemahnt nicht zufällig an die Gewissheit des Baukünstlers Roithamer in *Korrektur*. Umgekehrt suchen phänomenologische und dekonstruktivistische Theorieansätze in den 1970er und 1980er Jahren den Status des Subjekts zu untergraben, ähnlich wie die Macht von Schildknecht letztlich durch ›seine‹ Architektur in Frage gestellt wird. Dies geschieht jedoch in der Architekturphänomenologie und im Architekturdekonstruktivismus nicht aufgrund einer Kritik architektonischer ›Lektüren‹. Im Gegenteil, Heideggers Stimmungs- und Ereignisbegriff, die für die Architekturtheorie fruchtbar gemacht werden, sollen die Architektur in einen Zustand zurückführen, in dem ihre Bedeutung ohne äußeres, subjektives Zutun offenbar wird. Der Architekt, so Derrida, vermag gerade dort ›mit Steinen‹ zu schreiben, wo das Gebäude zum subjektbefreiten Ereignis wird.

1.1 Der absolute Architekt: Hollein und das *austrian phenomenon*

»Der Ausdruck, die Sprache ihrer Arbeit ist nicht beschränkt durch Zweck oder Verwendung, sondern ist absolut. [...] Hier ist der Beginn einer außerordentlichen Kraft und Einsicht, die in klaren und reinen Ausdrücken die

¹ Dabei handelt es sich gerade nicht um die strukturalistischen architektursemiotischen Konzepte im engeren Sinne, die in der Einführung kurz umrissen wurden, vgl. Kap. I 1.

ewigen Tatsachen absoluter Architektur zeigt.«² Joseph Eshericks Lob für die Entwürfe von Hans Hollein und Walter Pichler anlässlich ihrer ersten gemeinsamen Ausstellung 1963 lässt sich kaum überbieten. Esherick gibt keinen besonderen Stil oder Inhalt der jeweiligen Architekturentwürfe wieder, er reproduziert stattdessen das Bild einer avantgardistischen Genialität, die alles *könne*, aber nichts *müsse*. Architektur sei reiner bzw. »absoluter« Ausdruck der Botschaft ihres Architekten, ohne sich »Zwecke[n] und Verwendungen« unterordnen zu müssen.³ Dieses Lob weist auf die Selbstbeschreibung Hans Holleins zurück, der im Gegensatz zu Pichler eine theoretische Fundierung seiner Architektur anstrebt und seine eigene Rolle dabei als allmächtiges architektonisches Subjekt konzipiert.

In seiner Dreifachfunktion als Architekt, Theoretiker und Redakteur der damals wichtigsten Architekturzeitschrift Österreichs ist Hollein auch ganz praktisch das mächtige Zentrum dessen, was der Architekturkritiker und -historiker Peter Cook 1970 als »the austrian phenomenon« definieren sollte.⁴ Hollein ist einer der wichtigsten Pioniere einer postmodernen Architektur, die sich von der modernen Funktionslogik lossagt und Architektur als universelle künstlerische Sprache versteht. Sein absoluter, ja absolutistischer Anspruch architektonischer Sinngebung kommt im Leitspruch »Alles ist Architektur« zum Ausdruck.⁵ Anders als man vermuten könnte, ist der Satz nicht alleine deskriptiv gemeint, etwa in dem Sinne, dass »alles« nach architektonischen Termini und Maßstäben beschreibbar sei. Hollein meint damit zuallererst den logisch nicht zwingenden Umkehrschluss:⁶ Wenn alles Architektur ist,

² Esherick, Joseph: [O.T., Einleitung]. In: Hans Hollein/Walter Pichler: Architektur. Work in Progress, Ausstellungskatalog Galerie St. Stephan, 8.–12. Mai. Wien 1963. S. 3–4; hier: S. 4. Zitiert nach Faksimile-Abdruck in: Dietmar Steiner (Hg.): The Austrian Phenomenon. Architektur Avantgarde Österreich 1956–1973. Wien 2009. S. 18.

³ Ebd.

⁴ Cook, Peter: Experimental Architecture. London/New York 1970. S. 71. Cook stellt insbesondere Hollein als zentrale Figur in eine Reihe mit dem englischen Archigram und den japanischen Metabolisten, arbeitet aber auch die österreichischen Eigenarten heraus, vgl. ebd., S. 71–76.

⁵ Hollein, Hans: Alles ist Architektur. In: Bau. Schrift für Architektur und Städtebau 23/1–2 (1968). S. 2–31.

⁶ Die logische Inkonsistenz ergibt sich durch die unterschiedliche Bedeutung (Äquivokation) von »alles« als »alles Vorhandene« und »alles Erdenkliche«: Die *Beschreibung* von »allem« impliziert, dass es sich dabei um »alles in der Welt Vorhandene« handelt; das *Bauen* von »allem« impliziert, dass auch »alles Erdenkliche« und damit noch gar nicht Vorhandene damit gemeint ist. Darauf gründet auch der kategorische Unterschied zwischen den Metaphern der »Sprache der Natur« und der »Sprache der Architektur«, vgl. Kap. I 3.

dann kann auch alles gebaut, d.h. alles mit ihr ausgedrückt werden. Sekundiert in dieser Meinung wird der Architekt durch den Architekturhistoriker Werner Hofmann, der dieses Selbstverständnis in einem *Bau*-Beitrag von 1968 sowohl in Holleins Architektur, den *ready-mades* von Marcel Duchamp sowie ausgerechnet in der Philosophie von Ludwig Wittgenstein ausmacht.⁷ Alle drei würden von der Prämisse ausgehen, dass mit der arbiträren Sprache neue, absolut geltende Bedeutungszusammenhänge gesetzt werden können. Hofmann glaubt, dies mit einer *Tractatus*-Stelle belegen zu können: »Alles, was wir sehen, könnte auch anders sein. Alles, was wir überhaupt beschreiben können, könnte auch anders sein. Es gibt keine Ordnung der Dinge apriori.« (TLP 5.634) Dasselbe behauptete auch Duchamp, der »Hersteller (Designator) der ready-mades«.⁸ Deshalb folge für Sprache, Kunst und insbesondere für die Architektur: »Alles wird möglich.«⁹

Grundsätzlicher kann Wittgenstein nicht missinterpretiert werden. Der Sprachphilosoph wollte verstehen, wie *trotz* der Arbitrarität von Zeichen ihre allgemein etablierte Bedeutung entsteht. Sein Interesse galt also nicht den hypothetisch unendlichen sprachlichen Möglichkeiten, sondern deren engen Grenzen im praktischen Sprachgebrauch. Im *Tractatus* bezweifelt er ausdrücklich, dass *alle* Ausdrucksmöglichkeiten sinnvoll seien, Bedeutung hätten nur die wenigen, welche sich logisch fassen und auf die empirische Welt anwenden lassen. Und auch noch das Sprachspiel als Gegenmodell zu diesem logischen Positivismus unterwirft eine funktionierende Kommunikation klaren Spielregeln, deren Änderungsmöglichkeiten für das einzelne Subjekt begrenzt sind. Wo sich ein Einzelner einer eigenen, privaten Sprache bedienen will, muss er nach Wittgenstein scheitern. Holleins und Hofmanns Vorstellung einer Sprache, in der für das Subjekt »alles« – auch das scheinbar Unmögliche – sagbar wird, markiert also keine Gemeinsamkeit mit Wittgenstein, sondern eine fundamentale Differenz.

Dieses Missverständnis ist im Kontext seiner Zeit kein Zufall und auch kein Einzelfall. Hollein und seine Freunde werden im Zuge einer allgemeinen Wittgenstein-Renaissance Ende der 1960er Jahre auf den Philosophen und das einzige von ihm gebaute Haus aufmerksam, kurz bevor dieses 1971 ab-

⁷ Vgl. Hofmann, Werner: Ludwig Wittgenstein – ein Philosoph als Architekt. In: *Bau. Schrift für Architektur und Städtebau* 24/1 (1969). S. 3.

⁸ Ebd.

⁹ Ebd.

gerissen werden sollte.¹⁰ Sie machen Wittgenstein kurzerhand zu einem der ihren; Hollein behauptet in Anspielung auf Joseph Beuys' Auffassung, alles sei Kunst: »Alles ist Architektur. Alle sind Architekten. [...] Ludwig Wittgenstein – der weltberühmte Philosoph – war ähnlicher Ansicht.«¹¹ Die neue Architekturavantgarde findet in Wittgensteins Grenzauslotung der Sprache die Bestätigung ihrer eigenen Grenzauslotung der Kunst – ihre tatsächlichen Gewährsmänner hierfür sind aber Marcel Duchamp und Joseph Beuys.

Dass Thomas Bernhard kurz nach dieser Vereinnahmung des Philosophen als »absolutem Architekten« eine fiktionale architektonische Auseinandersetzung mit Wittgensteins tatsächlichem Denken verfasst, ist also nicht einem direkten Einfluss des *austrian phenomenon* geschuldet, den Fatima Naqvi suggeriert.¹² Gerade anhand der beiden zeitnahen Wittgenstein-Adaptionen lässt sich nochmals die heterogene diskursive Lage der späten 1960er und frühen 1970er Jahren nachvollziehen. Hans Hollein und Thomas Bernhard »verwenden« nicht nur Wittgensteins Philosophie, sondern auch die Metapher einer Architektursprache aus unterschiedlichen Gründen. Gemein ist ihnen ein postmoderner Gestus der Befreiung: Der fiktionale Architekt Roithamer will sich von familiären Verstrickungen lösen, wofür er moderne und konservative Architekturkonzepte zu einem neuen architekturphysiognomischen Zeichensystem rekonfiguriert. Hollein sucht sich von der Funktionslogik der Moderne zu befreien, wobei sich seine Konzeptualisierung von Architektursprache widersprüchlicher Fragmente aus der Kunst- und Medientheorie bedient.

Während sich Roithamers Architektur aber als Hybris gegen die Grenzen der Sprache verstehen lässt, glaubt Hollein an die reibungslose architektonische Kommunikation. Diese will der Architekt nicht auf ihre lebensweltliche Tauglichkeit in der Interaktion mit ihren Bewohnern überprüfen, wie es Roithamer ausdrücklich mit seiner Schwester plant (die entsprechende Studie von Schwester *und* Kegel wird jedoch durch ihren Tod verhindert, vgl. Ko 197). Hollein interessiert sich für die größtmögliche künstlerische Freiheit des Architekten, seine Adressaten sind gleichsam alle und keiner. Wie jegliche »Realität« sei die architektonische Formgebung nämlich primär »ohne Zweck« für ihre Nutzer; was Hollein mit einer eigentlichen Bau-Esoterik begründet: »Die Gestalt entwickelt sich nicht aus materiellen Bedingungen

¹⁰ Vgl. Sarnitz, Die Architektur Wittgensteins, S. 11.

¹¹ Hollein, Hans: Editorial. In: Bau. Schrift für Architektur und Städtebau 24/1 (1969). S. 1.

¹² Vgl. dazu auch Kap. II 2.2.2.

eines Zweckes, sondern aus dem Wesen des Zweckes selbst, aus einer spirituellen Bedeutung, aus dem Sinn der physischen Realität.«¹³ Eine ähnliche ›Wesentlichkeit‹ lasse sich in religiösen Kultstätten wiederfinden, denn der »Ursprung der Architektur« sei »sakral«.¹⁴ Auch die heilige Stätte habe keinen funktionalen Zweck und sei zugleich Ausdruck einer absoluten kreativen Setzung. Hollein gibt hiermit erneut seine Nähe zu Joseph Beuys' Kunst zu erkennen, die sich der »ursprünglichen« Zeichensprache eines irrationalen Schamanismus bedient.¹⁵ Holleins Raunen über sakrale Ursprünge deutet zwar eine tiefere Bedeutungsschicht seiner Architektur an, verdunkelt aber deren spezifischen Aussagegehalt.

Dem ist Holleins eigene Forderung geradezu diametral entgegengesetzt, dass ein »Bauwerk« »zeigen« soll, »was es bedeutet«.¹⁶ Die zweckfreie Bau-Esoterik konfligiert mit einem sehr wohl nutzenorientierten architektonischen Medienkonzept, für das Marshall McLuhan Pate gestanden haben könnte. Architektur sei, so Hollein, ein »Medium der Kommunikation«,¹⁷ und darum Medium *und* Botschaft zugleich, ganz getreu McLuhans vielzitiertem Slogan »the medium is the message«.¹⁸ Das kommt in einer *Bau*-Ausgabe von 1968 zum Ausdruck, die erneut den Titel »Alles ist Architektur« trägt und die These mit einer assoziativen Reihung abgebildeter Werbeplakate, Skulpturen, Gemälde, Gebäude und Gebäudeskizzen nicht nur illustriert, sondern recht eigentlich verficht: Das Bildmaterial soll unmittelbar »zeigen, was es bedeutet«. Kommentare fehlen hier ganz. Ein Jahr zuvor experimentierte McLuhan in seinem selbstironischen Buch *The Medium is the Message* [sic] mit denselben darstellerischen Mitteln, um seine Medientheorie durch das Medium für sich selber sprechen zu lassen.¹⁹

Hollein nimmt McLuhan, der Medien als Extensionen des Körpers und des Wahrnehmungsapparates versteht, beim Wort. Selbst Sichtbarkeit ist keine Bedingung mehr für Architektur. So könne auch Architektur sein,

¹³ Hollein, Zurück zur Architektur, S. 5.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Vgl. Müller, Martin: Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt: Schamanismus und Erkenntnis im Werk von Joseph Beuys. Alfter 1993.

¹⁶ Hollein, Zurück zur Architektur, S. 5.

¹⁷ Hollein, Alles ist Architektur, S. 2.

¹⁸ McLuhan, Marshall: *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York 1964. S. 7.

¹⁹ McLuhan, Marshall/Fiore, Quentin: *The Medium is the Message. An Inventory of Effects*. New York 1967.

was die Raumwahrnehmung olfaktorisch oder neurologisch beeinflusst: ein Raumspray²⁰ oder ein Medikament.²¹ Diese ›architektonische‹ Sprache erzeuge Bedeutung, ohne dass ein Bezeichnendes in ein Bezeichnetes übersetzt werden muss. Die ›bewusstseinsverändernde Droge‹ Architektur wirkt vielmehr unmittelbar. Hier zeigt sich der grundlegende semiotische Unterschied zwischen den physiognomischen Konzepten Bernhards und Wittgensteins einerseits und den Medientheorien Holleins und McLuhans andererseits. Erstere verhandeln eine Semiotik, in der das Subjekt die äußere Zeichenform und ihre innere Bedeutung klar voneinander trennen muss. Die Lücke dazwischen lässt sich nie gänzlich schließen, Kommunikation ist etwas zutiefst Unsicheres und bedarf der impliziten Regeln des Sprachspiels, um zu funktionieren. McLuhan hingegen glaubt an die technische Überwindung der Lücke zwischen Ding und Botschaft. Beide fallen zusammen in den neuen (Massen-)Medien, zu denen Hollein nun auch die absolute Architektur zählt.

Hollein setzt diese mediale und esoterische Architekturkonzeption in seinem ersten Auftrag, dem Wiener Kerzengeschäft Retti (1965),²² geradezu exemplarisch um. Das Kerzengeschäft erfüllt zwar eine profane Funktion, es dient dem Verkaufszweck. Doch der Raum gehorcht nicht einer funktionalen Logik, sondern überwindet in seiner Gestaltung übliche Konventionen der Ladenarchitektur und orientiert sich an sakralen Räumen (Abb. 11, S. 384).²³ Angesichts der angebotenen Ware fungiert die säkulare ›Tempelarchitektur‹ wiederum als eine mediale Projektionsfläche bzw. als Werbung. Die spirituell konnotierte Kerze – ewiges Licht, Osterkerze, göttliche Flamme etc. – wird im pseudoreligiösen Raum verkauft. Architektur als Medium, das den Verkauf von Ware ermöglicht, transportiert zugleich die ›Botschaft‹ der Ware, das Versprechen von Spiritualität, Innerlichkeit und Ruhe. Der gebaute Raum Holleins vollführt einen Spagat zwischen den Gegensätzen in seinen konzeptuellen Texten; dem pathetisch vorgetragenen, esoterischen

²⁰ Vgl. Hollein, *Alles ist Architektur*, S. 20.

²¹ Vgl. ebd., S. 16.

²² Hollein veröffentlicht 1966, nachdem er dafür den Reynolds Memorial Award gewann, in *Bau* einen größeren Artikel des Kunsthistorikers Friedrich Achleitner über das Kerzengeschäft, Achleitner, Friedrich: Das Kerzengeschäft am Kohlmarkt. In: *Bau. Schrift für Architektur und Städtebau* 21/3 (1966). S. 36–44.

²³ Online verfügbar: http://www.hollein.com/var/ezwebin_site/storage/images/projekte/retti-kerzenladen/006_retti_04.jpg/5658-1-ger-DE/006_RETTI_04.jpg_projectimage.jpg; Stand: 15.2.2016.



Abb. 11: Hans Hollein, *Kerzengeschäft Retti* (1965).
© Franz Hubmann/Privatarchiv Hollein

Avantgardismus Beuys'scher Prägung (»Architektur ist kultisch«)²⁴ einerseits und der medientheoretisch fundierten Werbesprache in der Nachfolge MacLuhans (»Architektur ist ein Medium«)²⁵ andererseits. Hollein stellt in diesem Sinne auch noch 1970 eine Ausstellung zum Thema Tod im Städtischen Museum Mönchengladbach unter den Titel »Alles ist

²⁴ Hollein, *Alles ist Architektur*, S. 2.

²⁵ Ebd.

Architektur«. ²⁶ Er inszeniert nun den Ausstellungsraum als sakralen Grabraum und nähert sich erneut mit seiner Innenarchitektur einem spirituellen Thema an. Die Grab-Architektur scheint ihm angemessen, alles, auch das Nichts des Todes, darstellen zu können. Ob Holleins absolute Baukunst oder Architektur überhaupt einem solchen Anspruch gerecht werden kann, muss im Lichte der hier untersuchten Romane bezweifelt werden.

1.2 Architekturlektüren ohne Subjekt: Von Bollnow bis Derrida

Wie *Korrektur* erhebt auch der Roman *Schilten* einen fundamentalen Einspruch gegenüber architekturensprachlichen Allmachtsphantasien, und zwar ausgerechnet an jenem architektonischen ›Medium‹, das für Hans Hollein unmittelbar den Tod ausdrückt: dem Friedhof. Wie wir sahen, gibt der Friedhof in *Schilten* keine Auskunft über den Tod, seine Oberflächen werfen denjenigen, der sie zu lesen sucht, in einen unendlichen Regress von Masken hinter Masken. Der Protagonist von *Schilten* ist nämlich ein Opfer seines eigenen Versuchs, die architektonischen Oberflächen des Friedhofs in einen verständlichen Rahmen zu bannen, indem er die von ihr ausgehende tödliche Stimmung beschreibt. Im Gegensatz zu Hollein behauptet er sich freilich aber nicht als allmächtiges Subjekt. Über den architektonischen ›Text‹ seiner Wohnung und deren Nachbarschaft kann der Lehrer nicht frei verfügen, er bietet einen unüberwindlichen Widerstand.

Schildknecht geriert sich darum auch nicht als Subjekt, das etwa mithilfe der Physiognomik einen Zugang zu seinem Objekt erzwingen könnte, stattdessen löst er mithilfe seines Stimmungsbegriffes die Grenze zwischen Subjekt und Objekt auf. Doch auch diese Bewältigungsstrategie mündet in eine Tragödie. Der zuerst rhetorisch gewollte und letztlich ohnmächtig erlebte Verlust seines Status als Subjekt führt dazu, dass er sich in seinem eigenen hermetischen Denk- und Seinsgebäude eingeschlossen findet – Schildknecht verschmilzt als ›stimmige‹ Romanfigur mit der tödlichen Stimmung seiner Umwelt. Der Roman kritisiert und persifliert damit eine phänomenologisch-architektonische

²⁶ Hollein, Hans: Alles ist Architektur. Eine Ausstellung zum Thema Tod. Archäologische Felder, Funde, Heimgräber, Grabbeigaben, Altäre, Totenkulte, Leichentücher, Sterbebetten usw. sowie einige Fragmente zu früheren Arbeiten. Städtisches Museum Mönchengladbach, 27. Mai bis 5. Juli 1970. Mönchengladbach 1970.

Denktradition, die nach dem Zweiten Weltkrieg von Heidegger ausging²⁷ und zur Zeit der Niederschrift von *Schilten* zusehends an Popularität gewann.²⁸ Diese Tradition betont die bergende Funktion des Raums als Wohnstätte des Seins – jener Funktion also, die Architekturen in Burgers *Schilten* nicht länger erfüllen können.

Ihr wichtigster deutschsprachiger Vertreter ist der Philosoph Otto Friedrich Bollnow. Schon in seinem frühen Werk *Das Wesen der Stimmungen* (1941) hat sich Bollnow intensiv mit Heideggers Stimmungsbegriff auseinandergesetzt.²⁹ 1963 nimmt er in *Mensch und Raum* erneut zentrale Gedanken Heideggers und seiner existenzialistischen Schüler auf und arbeitet eine phänomenologische Philosophie des Raumes aus: »Die Stimmung ist selber nichts Objektives, was ›draußen‹ in seiner Umgebung vorfindbar wäre, sondern sie betrifft den Menschen in seiner noch ungeteilten Einheit mit seiner Umwelt.«³⁰ Dieser übersubjektive Stimmungsbegriff deckt sich weitgehend mit demjenigen von Emil Staiger und damit auch mit seiner Verwendung durch Schildknecht in Burgers *Schilten*. Bollnow betont trotz der Aufhebung der Subjekt-Objekt-Grenze die »Doppelseitigkeit« von Stimmungen; sie können sowohl vom Raum auf den Menschen übertragen werden als auch umgekehrt vom Menschen aus auf seine Umgebung übergehen. Das führe jedoch nicht etwa zu einer Zweiteilung, sondern ermögliche erst die Einheit von Mensch und Raum: »Man spricht ebenso sehr von einer Stimmung des menschlichen Gemüts wie von der Stimmung einer Landschaft oder eines geschlossenen Innenraums, und beides sind streng genommen nur zwei Aspekte des einen einheitlichen Durchstimmtheits.«³¹

Eine phänomenologische Architekturtheorie, die explizit auf dem Denkmodell und dem Stimmungsbegriff Heideggers und Bollnows fußt,³² entwickelt der norwegische Architekt und Architekturhistoriker Christian Norberg-

²⁷ Vgl. z.B. Merleau-Ponty, Maurice: *Phénoménologie de la perception*. Paris 1945. Dort insbesondere S. 202f. Bachelard, Gaston: *La poétique de l'espace*. Paris 1958.

²⁸ Einen Überblick, der dem Wissensstand Burgers zu Beginn seiner Arbeit an *Schilten* nahe kommen könnte, liefert Gölz, Walter: *Dasein und Raum: Philosophische Untersuchungen zum Verhältnis von Raumerlebnis, Raumtheorie und gelebtem Dasein*. Tübingen 1970.

²⁹ Bollnow, Otto Friedrich: *Das Wesen der Stimmungen*. Frankfurt a.M. 1941. Vgl. ähnlich auch Ders.: *Der Mensch als Städtebauer. Zur Philosophie Saint-Exuperys*. In: Antares 1 (1952). S. 3–12.

³⁰ Bollnow, Otto Friedrich: *Mensch und Raum*. Stuttgart 1963. S. 231.

³¹ Ebd.

³² Vgl. Norberg-Schulz, Christian: *Genius Loci. Landschaft, Lebensraum, Baukunst*. Stuttgart 1982. S. 5.

Schulz. Dessen Standardwerk *Genius Loci. Landschaft, Lebensraum, Baukunst* erscheint 1979 und wird 1982 ins Deutsche übersetzt. Hier leitet Norberg-Schulz nicht nur die positiv »durchstimmte« Zusammengehörigkeit vom Menschen und dem durch ihn bewohnten Ort ab, er zieht auch spezifische Schlüsse über den ästhetischen und ethischen Wert von Architekturen. So sollen langsam durch den täglichen Gebrauch gewachsene Strukturen erhalten bleiben, um ihre Stimmung und deren »lokale Qualität« zu erhalten: »Werden die primären strukturellen Eigenschaften respektiert, geht auch die allgemeine Atmosphäre oder Stimmung nicht verloren. Denn gerade die Stimmung bindet den Menschen an »seinen« Ort und wird von einem Besucher als besondere Ortsqualität erfahren.«³³ Umgekehrt kritisiert Norberg-Schulz die »tiefgreifenden Veränderungen« durch die moderne Architektur, insbesondere seit den 1950er Jahren: »Eigenheiten, die die Siedlungen der Menschen traditionell geprägt hatten, sind verunstaltet worden oder unwiederbringlich verloren.«³⁴ Die wiederaufgebaute Stadt der Nachkriegszeit nehme weder auf ihre landschaftliche Einbettung noch auf die sie bewohnenden Menschen Rücksicht. Mit dem modernen »Verlust des Ortes«³⁵ – die Nähe zu Hans Sedlmayrs *Verlust der Mitte* ist kaum zufällig – gehe ein Verlust des Sinns einher. Denn die richtige Architektur sei in ihrer sinnlich-atmosphärischen Verbundenheit mit dem Menschen sinnstiftend.³⁶ Norberg-Schulz propagiert darum keine »neue« Architektur, sondern die Rückkehr zu einem Bauen, das die traditionellen Materialien und Formen des jeweiligen Ortes berücksichtigt.

Aufgrund dieser allgemeinen, nicht genuin ästhetischen, vielmehr kulturphilosophischen Normativität konnte sich die phänomenologische Architektur nicht als Bezeichnung bestimmter Bauten durchsetzen. Die Phänomenologie bleibt aber bis heute als Hintergrund wirkungsmächtig. Im Bauen verschiedener Architekten, beispielsweise dem Pritzker-Preisträger Peter Zumthor, nimmt die Berücksichtigung des kulturellen Kontextes und ein damit einhergehender Stimmungsbegriff gerade in den letzten Jahren wieder eine zentrale Rolle ein, ohne dass seine phänomenologisch anmutende Verwendung reflektiert, geschweige denn begründet würde. Stattdessen scheint mit dem

³³ Ebd., S. 180.

³⁴ Ebd., S. 189

³⁵ Ebd.

³⁶ Vgl. ebd., S. 166.

Begriff der ›richtigen‹ Atmosphäre ein unmittelbarer sinnlicher Zugang zu Architektur gegeben zu sein, deren Rechtfertigung sich weitgehend erübrigt.³⁷ *Schilten* lässt sich als vorweggenommene Kritik an einer solchen Architektur- und Ortskonzeption lesen. Das atmosphärische Zusammenspiel von Mensch, Architektur und Landschaft wäre nämlich im Schulhaus von Schilten geradezu idealtypisch verwirklicht; das vormoderne Schulhaus widerspiegelt nicht nur die Bedürfnisse und ästhetischen Wünsche einer ländlichen Bevölkerung, es nimmt auch die Atmosphäre ihrer weitgehend natürlichen, historisch gewachsenen Umgebung in sich auf. Für Schildknecht ist die daraus entstehende Stimmung jedoch tödlich, ein Wohnen im Angesicht des Todes wird gerade unter den phänomenologischen Bedingungen Heideggers, Bollnows und Norberg-Schulz' unmöglich.

Anja Gerigk behauptet, »Stimmung« in *Schilten* werde von Schildknecht »objektiv statt ursächlich subjektiv gehandhabt«.³⁸ Der Wahn des Lehrers basiere darauf, dass er die Subjektivität der Raumwirkung nicht berücksichtige und Raumwirkung stattdessen als absolute Tatsache behandle. Sein Text werde deshalb zu einem verrückten Unterfangen, weil er sein Medium als objektiv und von der Architektur losgelöst betrachte – eine »Verkennung der Intermedialität«³⁹ zwischen Architektur und Text. In der vorliegenden Studie wurde gerade umgekehrt argumentiert: Schildknecht ist sich seines subjektiven Status im höchsten Maße bewusst und sucht deshalb nach ästhetischen Darstellungsstrategien, die dem intermedialen Problem besonders gerecht werden. Der Lehrer will den objektiven und den subjektiven Raum in ihrem gegenseitigen »Durchstimmtsein« vereinen, um seine fürchterliche Wohnsituation phänomenal im Text begreifbar zu machen. Wenn im Roman, wie Gerigk behauptet, eine Raumwende vollzogen wird, so nicht eine *Zuwendung* zum Raum als gewirktes und wirkendes Dispositiv,⁴⁰ wie es im soziologisch geprägten *spatial turn* ab den 1990er Jahren theoretisiert

³⁷ Wo eine solche Rechtfertigung dennoch ansatzweise stattfindet, wird kaum auf die problematischen Implikationen einer Heidegger'schen Phänomenologie aufmerksam gemacht. Vgl. Zumthor, Peter: *Atmosphären. Architektonische Umgebungen. Die Dinge um mich herum*. Basel/Boston 2006. Böhme, Gernot: *Architektur und Atmosphäre*. München 2006. Heidegger ist dort nur Gewährsmann unter vielen, vgl. ebd., S. 29f.

³⁸ Gerigk, *Architektur liest Literatur*, S. 177.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Vgl. Kap. I 3.

wurde.⁴¹ Die Raumwende, welche in der Darstellung der Räume in *Schilten* rekonstruiert werden kann, besteht stattdessen in einer Abwendung von der räumlich-architektonischen Sinnstiftung im Sinne der Heidegger'schen Denktradition hin zu einer räumlich-architektonischen Sinndekonstruktion, an der auch Jacques Derrida gut zehn Jahre später arbeitet.

Am Ende der 1970er Jahre entwickelt sich eine der Phänomenologie entgegengesetzte Raum- und Architekturauffassung, die zwar von existenziellen Heimat- und Wohnbegriffen ausgeht, diese aber gerade zu destruieren sucht. Als Derrida 1986 in seinem Aufsatz *Am Nullpunkt der Verrücktheit – jetzt die Architektur* diese Tendenz interpretiert und als ein Projekt des Dekonstruktivismus eigener Prägung markiert, beruft er sich auf Heidegger. Das starre, metaphysische Sinn-Versprechen der Architektur müsse durch die Konzentration auf dessen Ereignishaftigkeit zerlegt werden. Die damit vollzogene Dekonstruktion der Architektur ermögliche eine Dekonstruktion der Metaphysik. Heideggers »Wohnen im Geviert«, d.h. im Rahmen von Himmel, Erde, Sterblichem und Göttlichem, demaskiert Derrida als ideologisches Konstrukt, das es zu durchschauen gelte, da ihm eine »Teleologie der Wohnstatt« zugrunde liege.⁴² Die Gesellschaft nehme Architektur in den Dienst der »politisch-ethischen Zweckmäßigkeit«, die letztlich »religiöser Dienst« an heiligen Werten sei und damit die »archi-hieratisch Ordnung« zum Endzweck habe.⁴³ Architektur sei darum »die letzte Festung der Metaphysik«⁴⁴ in der säkularisierten Postmoderne, die es zu schleifen gelte.

Eine solche Entheiligung der Architektur sei dem Architekten Bernard Tschumi mit seinen sinn- und zwecklosen Architekturen im Pariser Parc de la

⁴¹ In der Architekturtheorie hingegen hebt schon 1894 August Schmarsow diese doppelte Funktion hervor, vgl. Schmarsow, August: Das Wesen der architektonischen Schöpfung (1894). In: Jörg Dünne u.a. (Hg.): Raumtheorie. Grundagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a.M. 2006. S. 470–484. Ohne die zumindest implizite Prämisse eines doppelten räumlichen Wirkungsverhältnisses wären auch die Architekturtheorien Benjamins, Sedlmayrs oder Blochs kaum möglich gewesen. Der Clou dieser (anti-)modernen Analysen liegt ja gerade darin, dass zwischen Gesellschaft und gebautem Raum Übertragungen in beide Richtungen stattfinden. Der *spatial turn*-Forschung der letzten zwanzig Jahre ist zwar die explizite Beschreibung dieser Wechselwirkungen zu verdanken, sie muss sich jedoch in Fällen wie demjenigen Anja Gerigks ein Fehlen architektur- und kulturhistorischer Kontextualisierung vorwerfen lassen.

⁴² Derrida, *Am Nullpunkt der Verrücktheit*, S. 218.

⁴³ Ebd., S. 220. Der Neologismus »archi-hieratisch[]« spielt mit der Semantik des Begriffes »hieratisch«, der sowohl »streng/starr« als auch »heilig« bedeuten kann.

⁴⁴ Ebd., S. 221.

Villette gelungen. Die von Tschumi als »Folies« (Verrücktheiten) betitelten, rot bemalten Treppen-, Steg- und Pavillon-Konstruktionen »bewerkstelligen einen allgemeinen Zerfall [dislocation], sie reißen alles mit hinein, was bis jetzt der Architektur Sinn gegeben zu haben scheint«. ⁴⁵ In diesem Zuge dekonstruieren sie, so Derrida, »die zur Architektur gehörende Semantik«, ⁴⁶ da sie sich keiner überlieferten Bedeutung mehr zurechnen lassen. Derrida stellt sich darum die Frage, ob die Zerstörung der metaphysischen Ordnung durch Tschumis »Folies« die Architektur nicht in die »Wüste der Anarchitektur zurück[führe]«, also eine nihilistische Nichtarchitektur propagiere. Ein solcher Nihilismus sei zugleich ein »Nullpunkt der zur Architektur gehörenden Schrift«, ⁴⁷ »eine Prosa schließlich abstrakter, neutraler, inhumaner, unnützer, unbewohnbarer und des Sinns beraubter Räume«. ⁴⁸ Diese Metaphorik von architektonischer Schrift und Prosa lässt unmittelbar an die vorliegende Untersuchung anschließen, zumal in Bernhards Kegel letztlich ein »inhumaner, unnützer unbewohnbarer und des Sinns beraubter« Raum vorliegt, der sich jeder Sinnstiftung entzieht. Unbewohnbar ist auch für Schildknecht zum Schluss sein Schulhaus, die Botschaft, welche er anhand ihrer Architektur zu vermitteln suchte, verschwindet im blendenden »Schein«. Tschumis Architektur könnte, so Derrida, als unlesbare Schrift interpretiert werden – eine unlesbare Schrift wie sie dem Leser von *Schilten* und *Korrektur* jeweils am Ende der Romane begegnet. Doch Derrida verneint den von ihm vorgebrachten Vorwurf der Unlesbarkeit. Tschumis Dekonstruktion sei nicht nihilistisch, sie erzeuge auf der *tabula rasa* neue Sinnzusammenhänge. Die Architektur werde zu neuem Leben erweckt, nachdem sie vom metaphysischen Endzweck befreit wurde. Eine solche Rekonstruktion ist Schildknecht und Roithamer unmöglich, ja sie wird von ihnen gar nicht intendiert, entspringt der Bedeutungsverlust ihrer Architektur doch einem tragischen Scheitern der Lektüreversuche und ist nicht Resultat einer planvollen Dekonstruktion. ⁴⁹

⁴⁵ Ebd., S. 218.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Ebd., S. 221.

⁴⁸ Ebd., S. 221f.

⁴⁹ Eine planvolle Dekonstruktion unterstellt jedoch Birke dem Korrekturprozess Roithamers, vgl. Birke, *Baustellen der Zerstörung*, S. 123. Dass diese Form der Dekonstruktion nicht mit derjenigen Derridas übereinstimmt, räumt Birke selbst ein, vgl. ebd., S. 123f. Wenn »Dekonstruktion« aber nur noch »negativ« (ebd., S. 124) ist und im kompletten Bedeutungsverlust endet, sollte Birke nicht vom Kegel als einer »Transarchitektur« (ebd., S. 123) im Sinne Derridas sprechen.

Dekonstruktivismus ist im Gegensatz zur Phänomenologie einer der zentralen praktisch angewandten Begriffe für Bauten der vergangenen zwanzig Jahre geblieben. Dass es sich dabei aber auch um eine in sich konsistente Bautheorie handelt, wird zu Recht bezweifelt.⁵⁰

Ob Bernard Tschumis Architektur eine Rekonstruktion der Architektur im Sinne Derridas gelingt, ist freilich ungewiss. Es stellt sich nämlich die Frage, ob Tschumis »Folies« überhaupt die Eigenschaft haben, architektonische Bedeutung aus eigener Kraft, d.h. ohne theoretische oder narrative Einbettung, zu negieren. Wohlgemerkt verlieren Schulhaus und Kegel ihre Lesbarkeit nicht *per se*, sondern allein im spezifisch fiktionalen Zusammenhang figuraler Vermittlungsversuche. Derrida hingegen suggeriert, dass die »Folies« selbst zu Akteuren der Dekonstruktion werden, indem sie »zu denken geben, was statt hat«.⁵¹ Derrida recurriert dazu unmittelbar auf den Ereignisbegriff des späten Heidegger, für den das Sein im Ereignis, in der unvorhersehbaren Aneignung der Welt, zutage treten kann. Das Er-Eignen hebt wie die Stimmung die Grenze zwischen Subjekt und Objekt auf und führt dem Individuum seine Seinsvergessenheit vor Augen. Umgekehrt kann für Derrida im Ereignis die alte Metaphysik des Seins überprüft werden.⁵² Damit umgeht er nur vorläufig eine erneute Bedeutungsaufladung der Architektur, wie sie Heidegger etwa in seiner Beschreibung des antiken Tempels vorgenommen hat. Er bleibt aber zutiefst in dessen problematischer Terminologie verhaftet. Denn die Architektur als Medium des Ereignisses klammert wie bei Heidegger das erlebende, empirische Subjekt aus; es soll sich selbst nicht länger vom Objekt getrennt denken. Wo Stimmung eine intersubjektive Sinnkonstante suggeriert, indem sie die Grenze zwischen Subjekt und Objekt durchlässig erscheinen lässt, verunsichert das Ereignis diese Grenze, weil es vor jede subjektive Absicht und Ordnung zurückgeht.

In der Dekonstruktion geht ein entscheidender Aspekt im Umgang mit gebauter Architektur verloren: deren subjektives Erleben und damit auch die subjektive Sinngebung, die sich durch die Architektur alleine nicht steuern lässt. Gebaute Architektur kann nie den »Nullpunkt« der Bedeutungslosigkeit

⁵⁰ Einen Überblick zur kritischen Evaluation des Dekonstruktivismus bieten die Sammelbände von Gert Kähler. Vgl. Kähler, Gert (Hg.): Dekonstruktion? Dekonstruktivismus? Aufbruch ins Chaos oder neues Bild der Welt? Braunschweig/Wiesbaden 1990. Ders. (Hg.): Schräge Architektur und aufrechter Gang: Dekonstruktion: Bauen in einer Welt ohne Sinn? Braunschweig/Wiesbaden 1993.

⁵¹ Derrida, Am Nullpunkt der Verrücktheit, S. 224.

⁵² Vgl. ebd.

keit repräsentieren. Einer treppenartigen »Folie« wird von ihrem Betrachter weiterhin die Bedeutung einer Treppe zugewiesen, auch wenn diese nicht bestiegen werden kann. Erst mit Derridas Interpretation, dass Tschumi mit den »Folies« eine »Dissoziation, Disjunktion, Disruption und Differenz«⁵³ anstrebe, eröffnet sich die von ihm beschriebene Sinndestruktion. Diese Steuerung übernimmt Derridas Text ostentativ, auch wenn nicht weiter reflektiert: »Eine zur Architektur gehörende Schrift interpretiert (im Sinne von Nietzsches aktiver, produktiver, gewalttätiger, transformierender Interpretation) Ereignisse [...]«.⁵⁴ Der Architektur stellt Derrida die Schrift – seine eigene Schrift über Tschumis Architektur – zur Seite und stellt damit implizit die Kraft der Architektur in Frage, selbständig das Ereignis »zu bedenken«. Diesen begründeten Zweifel löst Derrida zu Ende seines Textes wieder auf, wenn er Schrift und Architektur zusammenfallen lässt: »Der Architekt schreibt mit Steinen.«⁵⁵ Tschumi hingegen wird sich später zusehends der Offenheit architektonischer Zeichensetzung bewusst und lehnt die von Derrida suggerierte Lesbarkeit von Architektur ab. Auf eine Interviewfrage, ob die Bedeutung von Architektur nicht letztlich im »Gebrauch des Objekts« bestehe, antwortet Tschumi: »Das ist richtig. Deshalb ist Architektur keine Sprache.«⁵⁶ Bedeutungszuweisung und -destruktion gegenüber einer real gebauten Architektur lassen sich nur bedingt steuern – ein Problem, an dem nicht zuletzt auch die fiktionalen Charaktere Roithamer und Schildknecht scheitern. Sowohl bei Bernhard als auch bei Burger wird im Medium der Schrift Architektur als letzte Instanz der Sinnstiftung fragwürdig, jedoch ohne dass eine neue Sinnkonstruktion im Sinne von Derridas Dekonstruktion gelingen könnte. Die bauliche Umsetzung einer solchen dekonstruktiven Bedeutungsproduktion wird durch die Romane selbst in Frage gestellt.

⁵³ Ebd., S. 228.

⁵⁴ Ebd., S. 223f.

⁵⁵ Ebd., S. 226.

⁵⁶ Tschumi/Walker, Tschumi über Architektur, S. 42.

2 Schlusswort: Die Grenzen der Metapher

Diese Untersuchung hat mit der Feststellung begonnen, dass die Metapher der Lesbarkeit von Architektur in den 1960er und 1970er Jahren Konjunktur hatte. Sie muss mit der methodologischen Gegenfrage enden, wie weit diese Metapher getragen hat und wo die Grenzen des daraus gefolgerten Vorgehens liegen. Es geht mit anderen Worten um eine kritische Revision der erzielten Ergebnisse, die zugleich auf einen toten Winkel dieser Untersuchung hinweist und damit auf Fragestellungen außerhalb des abgesteckten Interessengebietes aufmerksam macht.

Die erfolgreichsten und folgenreichsten theoretischen Ansätze, die eine vermeintlich neue Lesbarkeit der Architektur in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts postulieren, stützten sich auf die strukturalistische Semiotik. Wie schon in der Einführung antizipiert wurde, erwiesen sich gerade nicht die struktursemiotisch ausgerichtete Kunstwissenschaft und Architekturtheorie für das untersuchte literarische Corpus als primär relevant. Auch wenn Umberto Eco und Charles Jencks' epochemachenden Theorien gleichsam als diskursives Hintergrundleuchten für eine Lektüre von *Schilten* und *Korrektur* wegweisend waren, erhellten andere zeitgenössische architektonische und philosophische Zeichentheorien weitaus sinnfälliger die Romane. Dass die Lesbarkeit von Architektur somit ein größeres Problemfeld darstellt, als zuweilen postuliert wird,⁵⁷ gehört zu einer erklärten Hypothese der Untersuchung. Da die untersuchten literarischen Architekturen immer auch als Reflexionsfiguren von wissenschaftlichen Diskursen verstanden wurden, erwies sich die vermeintlich einfache Metapher architektonischer Lesbarkeit nicht nur als Problem der strukturalistischen Semiotik. Mit der Entgrenzung dieses Problemfeldes handelte sich die Untersuchung aber auch methodologische Herausforderungen ein, die abschließend skizziert werden sollen. Die Kategorien der physiognomischen Ausdrucksarchitektur in *Korrektur* und der stilistischen Architekturmaske in *Schilten* sind heuristische Platzhalter, mit denen sich die (Un-)Lesbarkeit der jeweiligen Architektur nur vereinfacht fassen lässt. Die theoretische und historische Problemlage, auf welche diese Begriffe hinweisen, ist komplexer: Eine kontextualisierende Lektüre rekonstruiert die zentralen Architekturen, den Kegel und das Schulhaus, als Verhandlungsräume unterschiedlicher und zuweilen konträrer Diskurse. Ein Blick

⁵⁷ Vgl. hierzu die Kritik an Gernot Böhme, Kap. I 1, Fn 39, und Detlev Schöttker, Kap. I 4.

auf die raumzeitliche Herkunft dieser Positionen zeigt, dass sich Bernhard und Burger an der Architekturwissenschaft ihrer unmittelbaren Gegenwart orientierten und hierbei sogar auf Mitglieder desselben, vergleichsweise kleinen, und lokal verbundenen Kreises von Wissenschaftlern rekurrieren: Adolf Max Vogt, Georg Germann und Bernhard Hoesli lehren alle im Zürich der 1970er Jahre und kennen sich. Ihre Methoden divergieren zwar, gemein ist ihnen jedoch ein kritischer Blick auf architektonische Tendenzen der Moderne und Postmoderne. Sie befragen Architektur auf ihre Wirkungsgeschichte bis in die Gegenwart und lesen sie damit nicht primär struktursemiotisch, sondern zeitdiagnostisch hinsichtlich physiognomischer, entwurfstechnischer und stilistischer Entwicklungstendenzen. Diesem historischen Blick folgen auch Burger und Bernhard, wenn sie die Architekturästhetik des 18. bis 20. Jahrhunderts für ihre eigenen Zwecke adaptieren.

Die Lesbarkeit der Architektur erweist sich dabei nicht als originäres Paradigma der 1960er und 1970er Jahre. Als theoretische Reflexionsfigur architektonischen Ausdrucks formiert es sich erstmals in der französischen Revolutionsarchitektur im späten 18. Jahrhundert. Étienne-Louis Boullées und Claude-Nicolas Ledoux' Verständnis von Lesbarkeit unterlag anderen Bedingungen als das Lesbarkeitsverständnis, das zur Wiederentdeckung der Revolutionsarchitektur in der Moderne und ihrer Erforschung und Adaption in der Postmoderne beitrug. Die ›architecture parlante‹ verstand sich im Sinne der sensualistischen Aufklärung als unmittelbar lesbar, die moderne kosmisch-geometrische Formsprache sollte ihre Wirkung hingegen im Gesamtkontext eines utopischen Gesellschaftsentwurfes entfalten. Die postmoderne Auseinandersetzung postulierte einerseits eine absolute, individuelle künstlerische Freiheit und damit eine uneingeschränkte Lesbarkeit der Architektur (so Hans Hollein), andererseits eine intrikate Abhängigkeit gegenüber dem nur noch historiographisch zu entziffernden Formenvokabular (so Georg Germann). Inwiefern Architektur lesbar ist, unterscheidet sich also je nach historischen, philosophischen und kulturellen Prämissen fundamental, und dies umso mehr, als mit Hermann Burgers Werk zusätzlich das Problem der Stilsprache aufgeworfen wird. Die Frage nach dem lesbaren Stil eines (architektonischen) Werks verweist auf einen Metakatalog von Normen wie der Einheitlichkeit, der Proportionalität oder der sinnfälligen Rekombination früherer Formen. Ob eine Stilsprache korrekt gelesen und d.h. auch ob sie ästhetisch beurteilt werden kann, hängt also ganz dezidiert vom ästhetischen Vorwissen des Lesenden ab. Bei der Lektüre eines architektonischen Stils anhand einer klassizistischen, modernen oder postmodernen

Stiltheorie handelt es sich also um einen anderen Vorgang als im Falle der Lektüre einer Architektur nach dem Paradigma der Revolutionsarchitektur oder postmodernen Avantgarde – und diese unterscheiden sich wiederum von der (kultur-)physiognomischen Architekturlektüre eines Walter Benjamin, Ernst Bloch oder Hans Sedlmayr.

Kann die Ausgangshypothese einer zeitspezifischen Sensibilität der Autoren für das Paradigma der Lesbarkeit trotzdem aufrechterhalten werden – ob schon sich Burger und Bernhard nicht auf die damals zentrale strukturalistische Architektursemiotik und auch nicht auf ein anderes homogenes Theoriegebäude beziehen? Oder drastischer formuliert: Ist das metaphorologische Objekt vielmehr das Konstrukt des Suchenden und nicht im Material angelegt, wenn das Verständnis davon, was es heißt, eine Architektur zu lesen, sich nicht nach bestimmten Bedingungen eingrenzen lässt? Dem gewichtigen Verdacht, dass die Metapher der Lesbarkeit von Architektur gleichsam andere, womöglich präzisere Beschreibungskategorien überwuchert, muss auf drei Ebenen begegnet werden: erstens hinsichtlich der Grundvoraussetzungen der Metaphorologie, zweitens anhand der spezifischen Eigenlogik der vorliegenden Untersuchung und drittens mithilfe ihrer Ergebnisse, genauer der metaphorologischen Position der Texte Bernhards und Burgers.

Die Metaphorologie ist kein Instrument genauer begrifflicher Eingrenzung, sie dient der Untersuchung von Begriffen, die *per se* semantische Grenzen verunsichern und überwinden. Die Übertragungsleistung der Metapher geschieht kraft eines grundsätzlichen Gegensatzes zwischen Bild und Abgebildetem und kann darum in unterschiedlichen historischen und kulturellen Kontexten zu beträchtlichen semantischen Verschiebungen führen. Genau diese Verschiebungen stehen im Zentrum von Hans Blumenbergs metaphorologischen Studien. Sie berücksichtigen nicht nur unterschiedliche Stadien eines Metapherngebrauchs, sondern auch die kritischen Reaktionen auf diese Gebrauchspraxis, die wiederum neue Metaphern provoziert und erneut instrumentalisiert.

Die vorliegende Arbeit orientiert sich an Blumenbergs Grundgedanken, ohne seinem historiographischen Vorgehen zu folgen. Sie zeichnet keine chronologische Abfolge der semantischen Entwicklung einer Lesbarkeit von Architektur, sondern rekonstruiert das Nebeneinander ihrer unterschiedlichen Semantiken im Kontext zweier literarischer Werke. Dies führt zu einer Konstellation von unterschiedlichen Architekturtheorien, die nicht auf dieselbe Weise der titelgebenden Metaphorik verpflichtet sind. So kümmert sich die phänomenologische Architekturtheorie von Christian Norberg-Schulz nicht

im selben Maße um die Lesbarkeit der Architektur wie die physiognomische Architekturwissenschaft eines Hans Sedlmayr. Hingegen lässt sich Norberg-Schulz sehr wohl als Teil einer Bewegung verstehen, die gerade schwer zu bezeichnende Phänomene wie Stimmung zu ihren zentralen Begriffen erhebt, *weil* sie frühere Lektüreversuche von Architektur, hinsichtlich ihres strukturemantischen, physiognomischen oder funktionalen Ausdrucks, ablehnen.⁵⁸ Dass die Bezeichnung ›Lektüre‹ dabei der metaphorologischen Fragestellung des Untersuchenden geschuldet ist, lässt sich nicht vermeiden, sondern lediglich am konkreten Textmaterial rechtfertigen.

Die beiden untersuchten literarischen Texte werfen nämlich die Frage nach dem Verhältnis von Architektur und Schrift auf, die sich als Problematisierung des Lesevorgangs verstehen lässt. In *Schilten* und *Korrektur* geschieht die erschwerte Produktion und Lektüre von eigentlichen Texten – dem Schulbericht bzw. Roithamers Schrift – vor dem Hintergrund eines erschwerten Verständnisses der darin dargestellten Gebäude. Über den Text werden die Gebäude zwar ansatzweise verständlich, ein umfassender Zugriff auf die architektonische Realität wird aber jeweils als Illusion demaskiert. Das liegt nicht nur am Medium der Schrift, sondern an demjenigen der Architektur selbst, wenn sie analog zur Schrift den Zweck künstlerischer (Selbst-)Darstellung übernehmen soll. Die Protagonisten behaupten damit eine Lesbarkeit ihrer Architekturen, die letztlich am allzu großen Versprechen dieser absoluten Metapher scheitert. Ebenso wenig wie geliebte Menschen oder die Totalität künstlerisch-subjektiver Wirklichkeit lesbar gemacht werden können, lässt sich eine Architektur, die diesen absoluten Ansprüchen folgt, ›entziffern‹. Die Architektur wird stattdessen zur absoluten Sprengmetapher bzw. zu einer Sprengallegorie, die ihre eigene Bildlichkeit *ad absurdum* führt. Die Abbildungsfunktion des uneigentlichen Sprechens scheitert im Prozess der Abbildung.

Wenn also die Lesbarkeit der Architektur im Zentrum der beiden Architekturromane steht, um welche herum sich Theorien architektonischer Lektüreparadigmen konstellieren, so scheint sich die Leitmetapher nicht nur aufgrund der historischen Diskurslage ›von außen‹, sondern aufgrund der sprachphilosophischen Konstitution der Texte auch ›von innen‹ zu rechtfertigen. Und doch lässt sich auch hier kritisch nachfragen, ob sich die sprach-

⁵⁸ Dies gilt für Norberg-Schulz ganz besonders, da dieser in den 1960er Jahren noch explizit ein semiotisches Projekt verfolgt, von dem er sich in den 1970er Jahren abrupt abwendet, vgl. Norberg-Schulz: *Logik der Baukunst*.

philosophische Problemlage von *Schilten* und *Korrektur* nicht mindestens so sinnfällig in einer anderen Metapher ausdrücken ließe.

Ein Hinweis auf die enge Verschränkung von Schrift und Architektur, die nicht auf Lesbarkeit, sondern vielmehr auf Konstruierbarkeit hin angelegt ist, geben die Schriftsteller Burger und Bernhard in poetologischen Paratexten, die in der vorliegenden Arbeit zwar erwähnt, aber bewusst nur am Rande behandelt wurden. Bernhard spricht davon, dass seine Buchseiten »wie Wände« seien,⁵⁹ dass er also schreibe, als würde er bauen. Bei Burger zeugen ähnliche Behauptungen gar von einem entwurfstechnischen poetologischen Programm.⁶⁰ Die Metapher, welche sich zur Lesbarkeit der Architektur komplementär verhält und für das Textcorpus womöglich ebenso relevant wäre, ist die der Konstruierbarkeit von Schrift. *Sie* liegt gleichsam im erwähnten toten Winkel dieser Untersuchung. Denn die vorliegende Arbeit hat nach einer Verweislogik gefragt, die vom Text ausgeht, in die Architektur übertragen wird und von dort wieder zur Literatur zurückführt. Sie hat der metaphorischen Übertragung des Architekturbegriffs in den Textbegriff nur eine untergeordnete Rolle zugemessen. Analog zum architektonischen Phantasma, mit der Architektur als Schrift über ein Medium unmittelbarer und doch steinern-unverrückbarer Kommunikation zu verfügen, gebärdet sich aber die Denkfigur, so schreiben zu können, wie Architekten bauen: Schrift soll sich demzufolge gleichsam die steinerne Gesetztheit und räumliche Atmosphäre gebauter Räume aneignen können.

Fraglos hätten *Korrektur* und *Schilten* auch ausgehend von der Metapher der Konstruierbarkeit von Schrift gelesen werden können. Die Resultate hätten sich mit einigen der vorliegenden Ergebnisse überschneiden, doch wären nicht primär Architekturtheorien, sondern verschiedene historische Paradigmen der Schriftlichkeit, des Schreibens und seiner Konstruiertheit rund um das Textcorpus zu konstellieren gewesen. Während werkgenetische Aspekte in der vorliegenden Untersuchung in den Rahmen architekturtheoretischer Kontexte gestellt wurden, hätte die Ausrichtung auf die Metapher des schriftlichen Bauens umgekehrt die Architekturtheorie in die Perspektive eines werkgenetischen Interesses gestellt. Dass aufgrund der bekannten Materialien dieses Vorgehen nicht weniger fruchtbar ausfallen würde, ist offensichtlich. Ebenso wenig wie die Metapher der Lesbarkeit von Architektur hier in ihrer

⁵⁹ Bernhard, *Drei Tage*, S. 84.

⁶⁰ Vgl. Burger/Paschek, »Mein Unglück nicht beschreiben zu können...«, S. 266.

ganzen historischen Breite untersucht werden sollte, wurde die Bedeutung von Bernhards und Burgers literarischen Architekturen abschließend erforscht. Die vorliegende Arbeit legt immerhin einen Grundstein zu ihrem historischen Verständnis.

Anhang

Siglenverzeichnis

- BMH 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.
- D Burger, Hermann: Paul Celan. Auf der Suche nach der verlorenen Sprache. Zürich 1974.
- Ko Bernhard, Thomas: Korrektur. Roman (1975). Werke. Bd. 4. Hg. v. Martin Huber/Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt a.M. 2005.
- PU Wittgenstein, Ludwig: Philosophische Untersuchungen (1953). In: Ders.: Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914–1916. Philosophische Untersuchungen. Werkausgabe. Bd. 1. Frankfurt a.M. 2006. S. 225–580.
- Wo nicht anders vermerkt, wird das Werk mit der Nummerierung der Abschnitte zitiert.*
- SB Burger, Hermann: Schwierigkeiten im Benennen. In: SLA Nachlass Hermann Burger. A1–a Frühe Prosa, Schachtel Nr. 1 (Ts., m. hs. Korr., 3 S., Fragment).
- Sch Burger, Hermann: Schilten (1976). Schulbericht zuhanden der Inspektorenkonferenz. Roman. Werke in acht Bänden. Bd. 4. Hg. v. Simon Zumsteg. München 2014.
- TLP Wittgenstein, Ludwig: Tractatus logico-philosophicus (1921). In: Ders.: Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914–1916. Philosophische Untersuchungen. Werkausgabe. Bd. 1. Frankfurt a.M. 2006. S. 7–86.
- Das Werk wird mit der Nummerierung der Paragraphen zitiert.*
- ÜG Wittgenstein, Ludwig: Über Gewissheit. Frankfurt a.M. 1970.
- Das Werk wird mit der Nummerierung der Abschnitte zitiert.*

Literaturverzeichnis

Thomas Bernhard

Von Thomas Bernhard

- Amras. In: Thomas Bernhard: Erzählungen I. Werke. Bd. 11. Hg. v. Martin Huber/Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt a.M. 2004. S. 109–179.
- Ave Vergil. Gedicht (1959/60). In: Thomas Bernhard: Gesammelte Gedichte. Hg. v. Volker Bohn. Frankfurt a.M. 1991. S. 229–277.
- Beton (1982). Werke. Bd. 5. Hg. v. Martin Huber/Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt a.M. 2006.
- Das Kalkwerk (1970). Werke. Bd. 3. Hg. v. Martin Huber/Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt a.M. 2004.
- Der Atem. Eine Entscheidung (1978). In: Thomas Bernhard: Die Autobiographie. Werke. Bd. 10. Hg. v. Martin Huber u.a. Frankfurt a.M. 2004. S. 215–310.
- Der Keller. Eine Entziehung (1976). In: Thomas Bernhard: Die Autobiographie. Werke. Bd. 10. Hg. v. Martin Huber u.a. Frankfurt a.M. 2004. S. 111–213.
- Der Stil im Wandel der Zeit. Erster Vortrag Dr. Ernst Köllers im Amerika-Haus [Demokratisches Volksblatt 7.2.1953]. In: Thomas Bernhard: Journalistisches. Reden. Interviews. Werke. Bd. 22.1. Hg. v. Martin Huber/Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt a.M. 2015. S. 118–120.
- Der Untergang des Abendlandes (1954). In: Thomas Bernhard: Erzählungen. Kurzprosa. Werke. Bd. 14. Hg. v. Martin Huber/Hans Höller/Manfred Mittermayer. Frankfurt a.M. 2003. S. 493–499.
- Die Billigesser (1980). In: Thomas Bernhard: Erzählungen III. Werke. Bd. 13. Hg. v. Martin Huber u.a. Frankfurt a.M. 2008. S. 111–206.
- Die Irren die Häftlinge. In: Thomas Bernhard: Gesammelte Gedichte. Hg. v. Volker Bohn. Frankfurt a.M. 1991. S. 214–227.
- Die Kultur ist nicht stehengeblieben! In: Demokratisches Volksblatt 4.4.1953.
- Die Siedler (1951). In: Thomas Bernhard: Erzählungen. Kurzprosa. Werke. Bd. 14. Hg. v. Martin Huber/Hans Höller/Manfred Mittermayer. Frankfurt a.M. 2003. S. 461–462.
- Die Ursache. Eine Andeutung (1975). In: Thomas Bernhard: Die Autobiographie. Werke. Bd. 10. Hg. v. Martin Huber u.a. Frankfurt a.M. 2004. S. 7–110.
- Drei Tage. Interview mit Ferry Radax (1970). In: Thomas Bernhard: Der Italiener (1971). Frankfurt a.M. 1989. S. 78–90.
- Ebene. In: Thomas Bernhard: Erzählungen. Kurzprosa. Werke. Bd. 14. Hg. v. Hans Höller/Manfred Mittermayer. Frankfurt a.M. 2003. S. 395–397.

- Ebene. In: Walter Pichler: 111 Zeichnungen. Mit einem Essay von Max Peintner und einem Prosatext von Thomas Bernhard. Salzburg 1973. S. 245–247.
- Bernhard, Thomas/Hennetmair, Karl Ignaz: Ein Briefwechsel 1965–1974. Weitra 1994.
- Frost (1963). Werke. Bd. 1. Hg. v. Martin Huber/Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt a.M. 2003.
- Geheimnisse der Ortsnahmen. In: Demokratisches Volksblatt 19.9.1953.
- Grand Hotel Imperial Dubrovnik [Brief a. H. Spiel]. In: Thomas Bernhard: Der Wahrheit auf der Spur. Reden, Leserbriefe, Interviews, Feuilletons. Hg. v. Wolfram Bayer/Raimund Fellingner/Martin Huber. Frankfurt a.M. 2011. S. 83–84.
- Grand Hotel Imperial Dubrovnik. In: Otto Breicha/Georg Eisler/Hilde Spiel (Hg.): Ver Sacrum. Neue Hefte für Kunst und Literatur. Wien/München 1971. S. 47.
- Hamburg: Ackerboden für die neue Kunst. Willi-Baumeister-Gedächtnisausstellung in der Kunsthalle [Die Furche 11.8.1956]. In: Thomas Bernhard: Journalistisches. Reden. Interviews. Werke. Bd. 22.1. Hg. v. Martin Huber/Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt a.M. 2015. S. 416–417.
- Ja (1978). In: Thomas Bernhard: Erzählungen III. Werke. Bd. 13. Hg. v. Martin Huber u.a. Frankfurt a.M. 2008. S. 7–110.
- Korrektur: W4/1b. Thomas-Bernhard-Archiv, Forschungseinrichtung der Thomas Bernhard Privatstiftung.
- Korrektur: W4/1c. Thomas-Bernhard-Archiv, Forschungseinrichtung der Thomas Bernhard Privatstiftung.
- Korrektur: W4/2. Thomas-Bernhard-Archiv, Forschungseinrichtung der Thomas Bernhard Privatstiftung.
- Korrektur: W4/3. Thomas-Bernhard-Archiv, Forschungseinrichtung der Thomas Bernhard Privatstiftung.
- Korrektur. Roman. Frankfurt a.M. 1975.
- Korrektur. Roman (1975). Werke. Bd. 4. Hg. v. Martin Huber/Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt a.M. 2005.
- Korrektur [Vorankündigung 1974]. In: Thomas Bernhard: Korrektur. Roman. Hg. v. Martin Huber/Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt a.M. 2005. S. 336–338.
- Meine eigene Einsamkeit. In: Die Presse 24.12.1965.
- Meine eigene Einsamkeit (1965). In: Wieland Schmied/Erika Schmied: Thomas Bernhards Häuser. Salzburg 1995. S. 5–6.
- Mein Weltenstück. In: Thomas Bernhard: Gesammelte Gedichte. Hg. v. Volker Bohn. Frankfurt a.M. 1991. S. 6.

- Operation an der »Moderne«. Dr. Ernst Köller und seine zehn Einwände [Demokratisches Volksblatt 18.6.1953]. In: Thomas Bernhard: Journalistisches. Reden. Interviews. Werke. Bd. 22.1. Hg. v. Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt a.M. 2015. S. 172–174.
- Ursulinenkirche erstrahlt in neuem Glanz [Demokratisches Volksblatt. 21.9. 1953]. In: Thomas Bernhard: Journalistisches. Reden. Interviews. Werke. Bd. 22.1. Hg. v. Martin Huber/Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt a.M. 2015. S. 253–255.
- Verstörung. Werke. Bd. 2. Hg. v. Martin Huber/Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt a.M. 2003.
- Von der Pyramide bis zur Basilika. Vortrag Dr. Ernst Köllers über die Kunst der alten Welt [Demokratisches Volksblatt 6.3.1953]. In: Thomas Bernhard: Journalistisches. Reden. Interviews. Werke. Bd. 22.1. Hg. v. Martin Huber/Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt a.M. 2015. S. 130–132.
- Von einem Nachmittag in einer großen Stadt (1952). In: Thomas Bernhard: Erzählungen. Kurzprosa. Werke. Bd. 14. Hg. v. Martin Huber/Hans Höller/Manfred Mittermayer. Frankfurt a.M. 2003. S. 463–465.

Über Thomas Bernhard

- Anderson, Mark: Notes on Thomas Bernhard. In: *Raritan: A Quarterly Review* 7 (1987). S. 81–96.
- Barthofer, Alfred: Wittgenstein mit Maske. Dichtung und Wahrheit in Thomas Bernhards Roman »Korrektur«. In: *Österreich in Geschichte und Literatur* 23 (1979). S. 186–207.
- Beschel, Melanie: Der Kegelbau in Thomas Bernhards Korrektur. In: Andreas Beyer/Ralf Simon/Martino Stierli (Hg.): *Zwischen Architektur und literarischer Imagination*. München/Paderborn 2013. S. 77–90.
- Betz, Uwe: Polyphone Räume und karnevalisiertes Erbe. Analysen des Werks Thomas Bernhards auf der Basis Bachtinscher Theoreme. Würzburg 1997.
- Birke, Johannes: Baustellen der Zerstörung. Literatur, Architektur und Dekonstruktion. [Online-Publikation der Dissertation] Baltimore (Md.) 2014. Online verfügbar: <https://jscholarship.library.jhu.edu/bitstream/handle/1774.2/37199/BIRKE-DISSERTATION-2014.pdf>; Stand: 7.1.2016.
- Bloemsaat-Voerknecht, Lisbeth: Thomas Bernhard und die Musik: Themenkomplex mit drei Fallstudien und einem musikthematischen Register. Würzburg 2006.
- Cousineau, Thomas: *Three-Part Inventions: The Novels of Thomas Bernhard*. Newark 2008.

- Doppler, Alfred: Wechselseitige Erhellung: Adalbert Stifter – Thomas Bernhard. In: Johann Lachinger (Hg.): Adalbert Stifter, Studien zu seiner Rezeption und Wirkung I, 1868–1930: Kolloquium I. Linz 1995. S. 212–224.
- Dreissinger, Sepp: Was reden die Leute. 58 Begegnungen mit Thomas Bernhard. Salzburg 2011.
- Eck-Koeniger, Andrée: Das Gasthaus. Der Raumbegriff im erzählenden Werk Thomas Bernhards. Weitra 1994.
- Gößling, Andreas: Thomas Bernhards frühe Prosakunst. Entfaltung und Zerfall seines ästhetischen Verfahrens in den Romanen Frost, Verstörung, Korrektur. Berlin/New York 1987.
- Hennetmair, Karl Ignaz: Ein Jahr mit Thomas Bernhard. Das notariell versiegelte Tagebuch 1972. Salzburg 2000.
- Hinterholzer, Erich/Höller, Hans: Poetik der Schauplätze. Fotos und Texte zu Romanen Thomas Bernhards. In: Manfred Mittermayer (Hg.): Thomas Bernhard, Johannes Freumbichler, Hedwig Stavianicek. Bilder, Dokumente, Essays. Linz 1999. S. 145–166.
- Höller, Hans/Mittermayer, Manfred: Kommentar [zu Erzählungen II]. In: Thomas Bernhard: Erzählungen II. Werke Bd. 12. Hg. v. Hans Höller/Manfred Mittermayer. Frankfurt a.M. 2008. S. 231–271.
- Höller, Hans/Mittermayer, Manfred: Kommentar [zu Erzählungen III]. In: Thomas Bernhard: Erzählungen III. Werke. Bd. 13. Hg. v. Hans Höller/Manfred Mittermayer. Frankfurt a.M. 2008. S. 311–358.
- Höller, Hans: »Höller« und »Höllerhaus« in Thomas Bernhards Roman »Korrektur«. In: Ders. (Hg.): Thomas Bernhard und der Tierpräparator Höller. Weitra 2009. S. 5–13.
- Höller, Hans: Thomas Bernhard. Reinbek bei Hamburg 1993.
- Huber, Martin/Schmidt-Dengler, Wendelin: Anmerkungen zur Textgestaltung. In: Thomas Bernhard: Korrektur. Roman (1975). Werke. Bd. 4. Hg. v. Martin Huber/Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt a.M. 2005. S. 357–381.
- Huber, Martin/Schmidt-Dengler, Wendelin: Kommentar. In: Thomas Bernhard: Korrektur. Roman (1975). Werke. Bd. 4. Hg. v. Martin Huber/Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt a.M. 2005. S. 321–357.
- Huber, Martin: »Roithamer ist nicht Wittgenstein, aber er ist Wittgenstein.« Zur Präsenz des Philosophen bei Thomas Bernhard. In: Klaus Kastberger/Konrad Paul Liessmann (Hg.): Die Dichter und das Denken: Wechselspiele zwischen Literatur und Philosophie. Wien 2004. S. 139–157.
- Huber, Martin: Wittgenstein auf Besuch bei Goethe. Zur Rezeption Ludwig Wittgensteins im Werk Thomas Bernhards. In: Wendelin Schmidt-Dengler/Martin Huber/Michael Huter (Hg.): Wittgenstein und Literatur. Wien 1990. S. 193–207.

- Huntemann, Willi: »Treue zum Scheitern«. Bernhard, Beckett und die Postmoderne. In: *Text und Kritik* 43 (1997). S. 42–74.
- Judex, Bernhard: Thomas Bernhard. Epoche, Werk, Wirkung. München 2010.
- Judex, Bernhard: Der Schriftsteller Johannes Freumbichler, 1881–1949. Leben und Werk von Thomas Bernhards Großvater. Wien 2006.
- Judex, Bernhard: »Tausende von Umwegen«. Thomas Bernhards »Korrektur« im Lichte der Philosophie Martin Heideggers und die Rekonstruktion seiner Entstehung aus dem Nachlass. In: *Sprachkunst* 35 (2004). S. 269–285.
- Jurgensen, Manfred: Thomas Bernhard. Der Kegel im Wald oder die Geometrie der Verneinung. Bern 1981.
- Kaiser, Gabriele/Platzer, Monika: Architektur in Österreich im 20. und 21. Jahrhundert. Basel 2006.
- Klug, Christian: Thomas Bernhards Arbeiten für das Salzburger Demokratische Volksblatt 1952 bis 1954. In: *Modern Austrian Literature* 21/3–4 (1988). S. 135–172.
- König, Josef: »Nichts als ein Totenmaskenball«. Studien zum Verständnis der ästhetischen Intentionen im Werk Thomas Bernhards. Frankfurt a.M./New York 1983.
- Kohlenbach, Margarete: Das Ende der Vollkommenheit. Zum Verständnis von Thomas Bernhards »Korrektur«. Tübingen 1986.
- Kreuzwieser, Markus: »Ich habe den Bau eingerichtet und er scheint wohl gelungen.« Zum lebens- und werkgeschichtlichen Motiv des Bau(en)s bei Thomas Bernhard. In: Manfred Mittermayer (Hg.): Thomas Bernhard, Johannes Freumbichler, Hedwig Stavianicek Bilder, Dokumente, Essays. Linz 1999. S. 167–176.
- Kreuzwieser, Markus: »Mein Haus ist mein Hof«. Obernathal als Schnittpunkt von Leben und Werk Thomas Bernhards. In: Franz Gebesmair/Alfred Pittertschatsche (Hg.): Bernhard Tage Ohlsdorf 1996. Materialien. Weitra 1996. S. 234–254.
- Marquardt, Eva: Gegenrichtung. Entwicklungstendenzen in der Erzählprosa Thomas Bernhards. Tübingen 1990.
- Meissner, Stefan: Bernhard und Wittgenstein – Perfektion und Korrektur. In: Kritische Ausgabe. Zeitschrift für Germanistik & Literatur 17/24 (2013). S. 18–21.
- Mittermayer, Manfred: Thomas Bernhard. Stuttgart 1995.
- Naqvi, Fatima: How We Learn Where We Live: Thomas Bernhard, Architecture, and Bildung. Evanston (Ill.) 2016.
- Nienhaus, Birgit: Architekturen und andere Räume. Raumdarstellung in der Prosa Thomas Bernhards. Marburg 2010.

- Pause, Johannes: Die ironische Korrektur. Vom philosophischen Paradigmenwechsel Thomas Bernhards. Berlin 2004.
- Pfabigan, Alfred: Thomas Bernhard. Ein österreichisches Weltexperiment. Wien 1999.
- Ruthner, Clemens: (Text)Räume des Schreckens. Thomas Bernhard und Edgar Allan Poe. In: Joachim Hoell/Kai Luehrs-Kaiser (Hg.): Thomas Bernhard. Tradition und Trabanten. Würzburg 1999. S. 135–141.
- Schmied, Erika/Schmied, Wieland: Thomas Bernhards Häuser. Salzburg 1995.
- Schwarzenbacher, Thomas: Korrektur. Annäherungen an Roithamers Kegel für Wohnzwecke nach dem Roman »Korrektur« von Thomas Bernhard. Diplomarbeit zur Erlangung des Akademischen Grades eines Diplomingenieurs der Fachrichtung Architektur von Thomas Schwarzenbacher, Technische Universität Graz, Erzherzog Josef Universität, durchgeführt am Institut für Raumgestaltung. Graz 2003.
- Steinert, Hajo: Das Schreiben über den Tod. Von Thomas Bernhards »Verstörung« zur Erzählprosa der siebziger Jahre. Frankfurt a.M./New York 1984.
- Steutzger, Inge: Zu einem Sprachspiel gehört eine ganze Kultur. Wittgenstein in der Prosa von Ingeborg Bachmann und Thomas Bernhard. Freiburg i.Br. 2001.
- Thill, Anne: Die Kunst, die Komik und das Erzählen im Werk Thomas Bernhards: Textinterpretationen und die Entwicklung des Gesamtwerks. Würzburg 2011.
- Tietze, Wolfgang: Thomas Bernhards Tropus für Gesichts- und Geschichtskorrekturen: die »Lichtung«. In: Rüdiger Campe/Manfred Schneider (Hg.): Geschichten der Physiognomik: Text, Bild, Wissen. Freiburg i.Br. 1996. S. 553–594.
- Töteberg, Michael: Höhenflüge im Flachgau. Drei Anläufe, dreimal abgestürzt: die Vorgeschichte des Autors Thomas Bernhard. In: Text und Kritik [Thomas Bernhard] 43 [3. Auflage] 1997. S. 3–10.
- Vogt, Steffen: Bin ich Ludwig Wittgenstein? Die Wittgenstein-Rezeption bei Thomas Bernhard. In: Jan Drehmel (Hg.): Ludwig Wittgenstein. Verortung eines Genies. Hamburg 2011. S. 72–76.
- Vogt, Steffen: Ortsbegehungen. Topographische Erinnerungsverfahren und politisches Gedächtnis in Thomas Bernhards Der Italiener und Auslöschung. Berlin 2002.
- Vogt, Steffen: Zur Sprache bringen. In: Joachim Hoell/Alexander Honold/Kai Luers-Kaiser (Hg.): Thomas Bernhard – eine Einschärfung. Berlin 1998. S. 10–16.

- Wagner, Walter: Über das Glück, krank zu sein. Pascal und Bernhard, zwei routinierte Kranke. In: Joachim Hoell/Kai Luehrs-Kaiser (Hg.): Thomas Bernhard. Tradition und Trabanten. Würzburg 1999. S. 129–135.
- Weber, Albrecht: Wittgensteins Gestalt und Theorie und ihre Wirkung im Werk Thomas Bernhards. In: Österreich in Geschichte und Literatur mit Geographie 23 (1981). S. 186–207.
- Weiß, Gernot: Auslöschung der Philosophie. Philosophiekritik bei Thomas Bernhard. Würzburg 1993.
- Zimmermann, Elias: Architekturen der verlorenen Mitte. Thomas Bernhard und der Kulturkonservatismus der fünfziger Jahre. In: treibhaus. Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre 10 (»Österreich«) (2014). S. 159–186.

Hermann Burger

Von Hermann Burger

- Architekturbeschreibung und Raumgestaltung bei Goethe, Eichendorff, Moerike und Kafka. Hausarbeit bei Prof. Reinle, SS 1970. In: SLA Nachlass Hermann Burger. U-C-3 Diverses, Schachtel Nr. U-C-3-II (Ts., m. hs. Korr., 31 S.).
- Architektur-Darstellungen bei Max Frisch [Sammelbd. 2: Als Autor auf der Stör, 1987]. In: Hermann Burger: Sammelbände. Werke in acht Bänden. Bd. 7. Hg. v. Simon Zumsteg. München 2014. S. 435–449.
- 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.).
- Baukonstruktion b. Ronner. In: SLA Nachlass Hermann Burger. C-3-a Architektur (1962–1964), Schachtel Nr. 173.
- Biographischer Phasenverlauf. In: SLA Nachlass Hermann Burger. A-6 Datier-tes: Schachtel Nr. 62 (Hs., m. Skizzen, 1 S.).
- Brenner. Erster Band. Brunsleben. Werke in acht Bänden. Bd. 6. Hg. v. Simon Zumsteg. München 2014.
- Brief an Anton Krättli, 27. November 1963. In: SLA Nachlass Hermann Burger. A1-a Frühe Prosa, Schachtel Nr. 4 (Hs., 1 S.).
- C.F. Meyer (1965). In: SLA Nachlass Hermann Burger. C-3-b ETH Abt. XII, Germanistik, Schachtel Nr. 173 (div. Manus.).
- Das Circensische und ich. Eine Liebeserklärung als Studie (1980) [Sammelbd. 1: Ein Mann aus Wörtern, 1983]. In: Hermann Burger: Sammelbände. Werke in acht Bänden. Bd. 7. Hg. v. Simon Zumsteg. München 2014. S. 9–21.

- Das Gartenhaus [in: Kirchberger Idyllen]. In: Hermann Burger: Gedichte. Werke in acht Bänden. Bd. 1. Hg. v. Simon Zumsteg. München 2014. S. 112.
- Das Tierheim [2. Fassung]. In: SLA Nachlass Hermann Burger A1–a Frühe Prosa, Schachtel Nr. 4 (Ts., m. hs. Korrr., 4 S.).
- Der Eremitenkongress [Sammelbd. 2: Als Autor auf der Stör, 1987]. In: Hermann Burger: Sammelbände. Werke in acht Bänden. Bd. 7. Hg. v. Simon Zumsteg. München 2014. S. 247–258.
- Der Eremitenkongress. In: Albert Hauser/Anton Krättli (Hg.): Literatur als Prozess. Literaturgespräche zum Thema Autor – Kritiker – Leser. Zürich 1973. S. 35–45.
- Der Mann, der nur aus Wörtern besteht [Sammelbd. 1: Ein Mann aus Wörtern, 1983]. In: Hermann Burger: Sammelbände. Werke in acht Bänden. Bd. 7. Hg. v. Simon Zumsteg. München 2014. S. 235–237.
- Der Prozess schwebt. Beim Wiederlesen von Franz Kafkas Roman »Der Prozess« [Sammelbd. 1: Ein Mann aus Wörtern, 1983]. In: Hermann Burger: Sammelbände. Werke in acht Bänden. Bd. 7. Hg. v. Simon Zumsteg. München 2014. S. 145–155.
- Der Schnee gilt mir. Skizze. In: Hermann Burger: Erzählungen I. Werke in acht Bänden. Bd. 2. Hg. v. Simon Zumsteg. München 2014. S. 7–18.
- Der Schnee gilt mir. Skizze. In: Aargauer Blätter. Forum für Kultur, Politik und Wissenschaft 27 (Dez. 1963). S. 9–11.
- Der Schuss auf die Kanzel. Eine Erzählung. In: Hermann Burger: Erzählungen II. Werke in acht Bänden. Bd. 3. Hg. v. Simon Zumsteg. München 2014. S. 207–343.
- Diabelli, Prestidigitateur. In: Hermann Burger: Erzählungen II. Werke in acht Bänden. Bd. 2. Hg. v. Simon Zumsteg. München 2014. S. 207–256.
- Die Aarauer Stadtkirche. In: SLA Nachlass Hermann Burger. C-4–b-1 Kunstgeschichte (1965–1973), Schachtel Nr. 184 (Ts., 7 S. m. hs. Korrr., unvollst.).
- Die allmähliche Verfertigung der Idee beim Schreiben [1986]. Frankfurter Poetik-Vorlesung. In: Hermann Burger: Poetik & Traktat. Werke in acht Bänden. Bd. 8. Hg. v. Simon Zumsteg. München 2014. S. 65–153.
- Die allmähliche Verfertigung der Idee beim Schreiben [1979]. Zur Entstehung der Erzählung »Diabelli Prestidigitateur« [Sammelbd. 1: Ein Mann aus Wörtern, 1983]. In: Hermann Burger: Sammelbände. Werke in acht Bänden. Bd. 7. Hg. v. Simon Zumsteg. München 2014. S. 201–219.
- Die Glorietten-Vision. Tagebuch eines Wiener Spitalaufenthalts [Sammelbd. 1: Ein Mann aus Wörtern, 1983]. In: Hermann Burger: Sammelbände. Werke in acht Bänden. Bd. 7. Hg. v. Simon Zumsteg. München 2014. S. 108–122.
- Die Künstliche Mutter. Roman. Werke in acht Bänden. Bd. 5. Hg. v. Simon Zumsteg. München 2014.

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

Die Wiederherstellung der Welt. Zu E.Y. Meyers Roman »Die Rückfahrt« [Sammelbd. 1: Ein Mann aus Wörtern, 1983]. In: Hermann Burger: Sammelbände. Werke in acht Bänden. Bd. 7. Hg. v. Simon Zumsteg. München 2014. S. 172–184.

Drama. In: SLA Nachlass Hermann Burger. U-A-3 Dramatik Film, Schachtel Nr. 41 (Ts., 5 S., Fragment).

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

Eine Stunde hinter Mitternacht. Zum Aesthetizismus in Hesses Frühwerk [Sammelbd. 2: Als Autor auf der Stör, 1987]. In: Hermann Burger: Sammelbände. Werke in acht Bänden. Bd. 7. Hg. v. Simon Zumsteg. München 2014. S. 373–389.

Einschreibeheft ETHZ. In: SLA Nachlass Hermann Burger. C-3-a Architektur (1962–1964), Schachtel Nr. 173.

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

Hesses Steppenwolf-Krise [Sammelbd. 2: Als Autor auf der Stör 1987]. In: Hermann Burger: Sammelbände. Werke in acht Bänden. Bd. 7. Hg. v. Simon Zumsteg. München 2014. S. 390–420.

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

Küttigen, 1. Mai 1977. In: SLA Nachlass Hermann Burger. B-1-MUSG, Schachtel Nr. 110.

Leichtholzmodell/Pläne Tierheim Adlisberg. In: SLA Nachlass Hermann Burger. C-3-a Architektur (1962–1964), Schachtel F-2-A.

Lokalbericht. Hg. aus dem Nachlass v. Simon Zumsteg. Zürich 2016.

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

Burger, Hermann/Paschek, Carl: »Mein Unglück nicht beschreiben zu können...«. Gespräch mit Carl Paschek. In: Horst Dieter Schlosser/Hans Dieter Zimmermann (Hg.): Poetik. Essays über Ingeborg Bachmann, Peter Bichsel, Heinrich Böll ... und andere Beiträge zu den Frankfurter Poetik-Vorlesungen. Frankfurt a.M. 1988. S. 265–269.

Methode des Entwerfens. In: SLA Nachlass Hermann Burger. A1-a Frühe Prosa, Schachtel Nr. 3 (Hs., 2 Blätter).

- Notizen zum Romanverlauf. In: SLA Nachlass Hermann Burger. A-1–d Schilten, Schachtel Nr. 9 (Ts., 7 S., datiert: »Nov. 73«).
- [O.T., handschriftliche Skizzen zu einer Winterszene]. In: SLA Nachlass Hermann Burger. A1–a Frühe Prosa, Schachtel Nr. 4 (Hs., m. Skizzen, 1 Bl.).
- [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.).
- [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.).
- Präzise Momente offenen Träumens. Gertrud Leuteneggers erster Roman »Vorabend« [Sammelbd. 2: Als Autor auf der Stör, 1987]. In: Hermann Burger: Sammelbände. Werke in acht Bänden. Bd. 7. Hg. v. Simon Zumsteg. München 2014. S. 489–503.
- Schönheitsmuseum – Todesmuseum. Thomas Bernhards Salzburg. [Sammelbd. 1: Ein Mann aus Wörtern, 1983]. In: Hermann Burger: Sammelbände. Werke in acht Bänden. Bd. 7. Hg. v. Simon Zumsteg. München 2014. S. 123–144.
- Schreiben Sie, trotz Germanistik? [Sammelbd. 1: Ein Mann aus Wörtern, 1983]. In: Hermann Burger: Sammelbände. Werke in acht Bänden. Bd. 7. Hg. v. Simon Zumsteg. München 2014. S. 238–243.
- Scherben und Glück [in: Rauchsignale]. In: Hermann Burger: Gedichte. Werke in acht Bänden. Bd. 1. Hg. v. Simon Zumsteg. München 2014. S. 34.
- Schilten (1976). Schulbericht zuhanden der Inspektorenkonferenz. Roman. Werke in acht Bänden. Bd. 4. Hg. v. Simon Zumsteg. München 2014.
- Schilten – Achtes Quartheft. In: SLA Nachlass Hermann Burger. A-1–d Schilten Materialien II, Schachtel Nr. 10 (Ts., 1 S.).
- Schilten – ein paar Stichworte. In: SLA Nachlass Hermann Burger. A-1–d Schilten, Schachtel Nr. 9 (Ts., 5 S., »Kirchberg, im Januar 1976«).
- Schreiben als Existenzform. Aargauer Literaturpreis-Rede. In: Hermann Burger: Poetik & Traktat. Werke in acht Bänden. Bd. 8. Hg. v. Simon Zumsteg. München 2014. S. 55–64.
- Schwierigkeiten im Benennen. In: SLA Nachlass Hermann Burger. A1–a Frühe Prosa, Schachtel Nr. 1 (Ts., m. hs. Korr., 3 S., Fragment).
- 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.
- Skizzen zu einer Kleinstadt-Fest-Prosa. In: Hermann Burger: Erzählungen II. Werke in acht Bänden. Bd. 3. Hg. v. Simon Zumsteg. München 2014. S. 47–58.

- 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.).
- Skizzen zum Friedhof und zum Grabgang. In: SLA Nachlass Hermann Burger. A1–a Frühe Prosa: Schachtel Nr. 3 (Hs., 4 Ringbuchblätter, datiert: »5. September 62«, an der Seite angeklebt ein Bild der jungen Ingrid Bergmann).
- Sonntäglicher Besuch im alten Bezirksschulhaus [Sammelbd. 2: Als Autor auf der Stör, 1987]. In: Hermann Burger: Sammelbände. Werke in acht Bänden. Bd. 7. Hg. v. Simon Zumsteg. München 2014. S. 301–308.
- Strategien der Verweigerung in Schilten (1988). In: Hermann Burger: Schilten. Schulbericht zuhanden der Inspektorenkonferenz. Roman. Werke in acht Bänden. Bd. 4. Hg. v. Simon Zumsteg. München 2014. S. 381–393.
- TaBu. Tagebuch, 14. August 1966. In: SLA Nachlass Hermann Burger. A-6 Datiertes, Schachtel Nr. 62 (Ts., 2 S.).
- Testatheft I (1961/1965–1971). In: SLA Nachlass Hermann Burger. C-4 Studium Uni Zürich, Schachtel Nr. 175.
- Tractatus logico suicidalis. Über die Selbsttötung. In: Hermann Burger: Logik & Traktat. Werke in acht Bänden. Bd. 8. Hg. v. Simon Zumsteg. München 2014. S. 155–330.
- Treppen [1969–06–07]. In: SLA Nachlass Hermann Burger. A-1–k frühe Prosa (Ts. m. hs. Korr., 86 S.).
- Verfremdung zur Kenntlichkeit. Hölderlin-Preis-Rede (1983). In: Hermann Burger: Poetik & Traktat. Werke in acht Bänden. Bd. 8. Hg. v. Simon Zumsteg. München 2014. S. 45–54.
- Versuch einer Biographie. In: SLA Nachlass Hermann Burger. A6 Datiertes: Schachtel Nr. 62 (Hs., 2 S.).
- Wovon soll der Lehrer leben? [Sammelbd. 2: Als Autor auf der Stör, 1987]. In: Hermann Burger: Sammelbände. Werke in acht Bänden. Bd. 7. Hg. v. Simon Zumsteg. München 2014. S. 291–300.
- WS 1962/63. In: SLA Nachlass Hermann Burger. A-6 Datiertes, Schachtel Nr. 62 (Ts., 1 S.).
- Zu Besuch bei Thomas Bernhard [Sammelbd. 1: Ein Mann aus Wörtern, 1983]. In: Hermann Burger: Sammelbände. Werke in acht Bänden. Bd. 7. Hg. v. Simon Zumsteg. München 2014. S. 229–234.
- Zum zehnjährigen Bestehen meines Testatheftes. In: SLA Nachlass Hermann Burger. A-6 Datiertes, Schachtel Nr. 62 (Ts., 2 S., »im Jahr 72«).

Über Hermann Burger

- Bolliger, Bruno: Hermann Burgers erzählerische Redundanz. In: O.A.: Schauplatz als Motiv. Materialien zu Hermann Burgers Roman »Schilten«. Zürich 1977. S. 146–155.
- 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.
- Bühler, Patrick: Die »Todesdidaktik« in Hermann Burgers Schilten. In: Monatshefte 98/4 (2006). S. 539–551.
- 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.
- 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.
- Großpietsch, Monika: Zwischen Arena und Totenacker. Kunst und Selbstverlust im Leben und Werk Hermann Burgers. Würzburg 1994.
- Hage, Volker: Zum Tod von Hermann Burger: Aus dem Rahmen gefallen. In: Die Zeit 10.3.1989. Online verfügbar: <http://www.zeit.de/1989/11/aus-dem-rahmen-gefallen>; Stand: 17.2.2016.
- Hammer, Erika: »Das Schweigen zum Klingen bringen«: Sprachkrise und poetologische Reflexionen bei Hermann Burger. Hamburg 2007.
- Hartung, Harald: Nachwort. In: Hermann Burger: Gedichte. Werke in acht Bänden. Bd. 1. Hg. v. Simon Zumsteg. München 2014. S. 159–171.
- 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.
- Ingold, Rudolf: Der Erzähler in Hermann Burgers »Schilten«. Ein Vergleich mit Grass' »Blechtrommel«, Frischs »Homo Faber« und Loetschers »Abwässer«. Bern 1984.
- Kolp, Franziska: Hermann Burger (1942–1989): Die Künstliche Mutter. In: Profile 1 (1998). S. 128–131.
- Kolp, Franziska: »Ordner, Skripte und Wust«. Hermann Burgers literarischer Nachlass. In: Magnus Wieland/Simon Zumsteg (Hg.): Hermann Burger – Zur zwanzigsten Wiederkehr seines Todestages. Zürich/Wien/New York 2009. S. 69–88.
- Krättli, Anton: Im Geistigen sinnlich sein. In: Zeit-Schrift 2. Aarau 1982. S. 189.
- 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.

- Marchi, Otto: Wenn der Schiltwald kommt. Über die Erfahrungen schweizerischer Autoren im Umgang mit der Realität. In: Weltwoche 13.4.1977.
- Matt, Beatrice von: Nachwort. In: Hermann Burger: Erzählungen I. Werke in acht Bänden. Bd. 2. Hg. v. Simon Zumsteg. München 2014. S. 311–329.
- 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.
- Pellin, Elio: Richtig ausgerüstet im Geburtskanal. Sportgeräte bei Hermann Burger. In: Quarto 23 (2007). S. 75–80.
- Reich-Ranicki, Marcel: Artist am Abgrund. Zum Tode des Schriftstellers Hermann Burger. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung 3.3.1989.
- 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.
- Schmitz-Emans, Monika: Volten, palmierte Elefanten und Variationen über das Lügnerparadox oder: Zwischen wahren und falschem Zauber. Burgers Diabelli, Prestidigitateur. In: Magnus Wieland/Simon Zumsteg (Hg.): Hermann Burger – zur zwanzigsten Wiederkehr seines Todestages. Zürich 2010. S. 163–182.
- 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.
- Sommer, Andreas Urs: Sterblichkeitskunst. 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.
- Spielberg, Sven: Diskurs in der Leere. Aufsätze zur aktuellen Literatur in der Schweiz. Bern/Frankfurt a.M./New York/Paris 1990.
- 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.
- Wünsche, Marie-Luise: BriefCollagen und Dekonstruktionen. »Grus« – das artistische Schreibverfahren Hermann Burgers. Bielefeld 2000.
- Zeltner, Gerda: Das Ich ohne Gewähr. Gegenwartsauteoren aus der Schweiz. Zürich 1980.
- 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.

- Zimmermann, Elias: Unharmonisches im Zeitungsspiegel. Hermann Burgers *Schilten* und der Zürcher Literaturstreit. In: Stefanie Leuenberger u.a. (Hg.): *Literatur und Zeitung*. Zürich 2016. S. 237–254.
- Zumsteg, Simon: Editorische Notizen. In: Hermann Burger: *Gedichte. Werke in acht Bänden*. Bd. 1. Hg. v. Simon Zumsteg. München 2014. S. 155–157.
- Zumsteg, Simon: Editorische Notizen. In: Hermann Burger: *Sammelbände. Werke in acht Bänden*. Bd. 7. Hg. v. Simon Zumsteg. München 2014. S. 513–518.
- 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.
- Zumsteg, Simon: »poeta contra doctus«. Die perverse Poetologie des Schriftstellers Hermann Burger. Zürich/Wien 2011.

Architektur und Raum

Diese Kategorie enthält nur Literatur, die sich primär mit der Geschichte, Theorie oder (literarischen) Ästhetik von Architektur und Raum auseinandersetzt. Literatur, in der diese Aspekte eine untergeordnete Rolle spielen (z.B. Schriften über Physiognomik oder allgemeine Betrachtungen von Kunst und Ästhetik), finden sich im nächsten Kapitel.

- Achleimer, Friedrich: Das Kerzengeschäft am Kohlmarkt. In: *Bau. Schrift für Architektur und Städtebau* 21/3 (1966). S. 36–44.
- Achleimer, Friedrich: *Wiener Architektur: zwischen typologischem Fatalismus und semantischem Schlamassel*. Wien 1996.
- Arburg, Hans-Georg von: Alles Fassade. »Oberfläche« in der deutschsprachigen Architektur- und Literaturästhetik 1770–1870. Paderborn 2008.
- Arburg, Hans-Georg von: Der Innenraum des Aussenraums des Innenraums. Zu einer Denkfigur in der Architekturphysiognomik der Moderne. In: Vittorio Magnago Lampugnani/Matthias Noell (Hg.): *Stadtformen die Architektur der Stadt zwischen Imagination und Konstruktion*. Zürich 2005. S. 56–69.
- Arburg, Hans-Georg von: Seelengehäuse. Das Raumproblem im physiognomischen Diskurs vom ausgehenden 18. bis ins frühe 20. Jahrhundert. In: Paul Michel (Hg.): *Symbolik von Ort und Raum*. Bern 1997. S. 33–69.
- Arburg, Hans-Georg von: Türen und Tore. Hermeneutik und Hermetik bei Musil und Le Corbusier. In: *Poetica* 43/3–4 (2011). S. 319–354.
- 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.
- Bachelard, Gaston: *La poétique de l'espace*. Paris 1958.
- Bachelard, Gaston: *Poetik des Raumes*. München 1960.
- Baecker, Dirk: Die Dekonstruktion der Schachtel: Innen und Außen in der Architektur. In: Luhmann, Niklas/Baecker, Dirk/Bunsen, Frederick: *Unbeobachtbare Welt. Über Kunst und Architektur*. Bielefeld 1990. S. 67–104.
- Balamir, Aydan: Clemens Holzmeister. An Architect at the Turn of an Era. Istanbul 2010. S. 324–327.
- Baumberger, Christoph: Einführung. In: *Architektur, Zeichen, Bedeutung. Neue Arbeiten zur Architektursemiotik*. Zeitschrift für Semiotik 36/1–2 (2014). S. 3–12.
- Baumberger, Christoph: *Gebaute Zeichen. Eine Symboltheorie der Architektur*. Frankfurt a.M. u.a. 2010.
- Barreneche, Raúl A.: *New museums*. London 2005.
- Beer, Fabian: Der alte Mann und die muntere Architektur der Postmoderne. Max Frisch und seine Notizen zur Post-Moderne. In: *Kritische Ausgabe. Zeitschrift für Germanistik & Literatur* 17/24 (2013). S. 28–31.
- Beyer, Andreas /Simon, Ralf /Stierli, Martino (Hg.): *Zwischen Architektur und literarischer Imagination*. München/Paderborn 2013.
- Bisky, Jens: *Poesie der Baukunst: Architekturästhetik von Winckelmann bis Boisserée*. Weimar 2000.
- Blondel, Jacques-François: *Cours d'architecture*. Tome I (1771). Paris 2002.
- Böhme, Gernot: *Architektur und Atmosphäre*. München 2006.
- Böhme, Gernot: »Auch die Gottlosen brauchen Räume, in denen sie ihre Gedanken denken können.« Nietzsches Phantasien über Architektur im postreligiösen Zeitalter. Online verfügbar: <http://www.alt.culture.hu-berlin.de/hb/static/archiv/volltexte/texte/nietzsche.html>; Stand: 18.1.2016.
- Bollnow, Otto Friedrich: *Das Wesen der Stimmungen*. Frankfurt a.M. 1941.
- Bollnow, Otto Friedrich: *Der Mensch als Städtebauer. Zur Philosophie Saint-Exuperys*. In: *Antares* 1 (1952). S. 3–12.
- Boullée, Étienne-Louis: *Architecture. Essai sur l'art*. Hg. v. Helen Rosenau. London 1953.
- Boullée, Étienne-Louis: *Architektur. Abhandlung über die Kunst*. Hg. v. Beat Wyss. Zürich/München 1987.
- Briancourt, Mathieu: *Visite au Phalanstère*. 1848 Paris.
- Brooks Pfeiffer, Bruce/Gössel, Peter/Leuthäuser, Gabriele (Hg.): *Frank Lloyd Wright*. Köln 1991.

- Brüggemann, Heinz: Architekturen des Augenblicks. Raum-Bilder und Bild-Räume einer urbanen Moderne in Literatur, Kunst und Architektur des 20. Jahrhunderts. Hannover 2002.
- Büchschuß, Jan: Goethe und die Architekturtheorie. Hamburg 2010.
- Caragonne, Alexander: The Texas Rangers. Notes from an Architectural Underground. Cambridge (Mass.) 1995.
- Cavell, Richard: McLuhan in Space: A Cultural Geography. Toronto 2003.
- Cook, Peter: Experimental Architecture. London/New York 1970.
- Dallmann, Raimond: Baustatik 1. Berechnung statisch bestimmter Tragwerke. Leipzig 2012.
- De Fusco, Renato: Architektur als Massenmedium: Anmerkungen zu einer Semiotik der gebauten Formen. Gütersloh 1972.
- Delitz, Heike: Gebaute Gesellschaft: Architektur als Medium des Sozialen. Frankfurt a.M. 2010.
- Derrida, Jacques: Am Nullpunkt der Verrücktheit – Jetzt die Architektur (1986). In: Jean Baudrillard/Wolfgang Welsch (Hg.): Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. Weinheim 1988. S. 215–232.
- Ernst, Ulrich: Text als Architektur – Architektur als Text. In: Winfried Nerdinger (Hg.): Architektur wie sie im Buche steht. Fiktive Bauten und Städte in der Literatur. Salzburg 2006. S. 113–127.
- Esherick, Joseph: [O.T., Einleitung]. In: Hans Hollein/Walter Pichler: Architektur. Work in Progress, Ausstellungskatalog Galerie St. Stephan, 8.–12. Mai. Wien 1963. S. 3–4.
- Felka, Rike: Das räumliche Gedächtnis. Untersuchungen zu Bernhard, Bachmann, Antonioni, Doderer, Stifter, Duras, Kafka. Berlin 2010.
- Fischer, Günther: Architektur und Sprache: Grundlagen des architektonischen Ausdruckssystems. Stuttgart 1991.
- Foucault, Michel: Von anderen Räumen (1967). In: Jörg Dünne u.a. (Hg.): Raumtheorie. Grundagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a.M. 2006. S. 317–329.
- Freigang, Christian: Gott als Architekt. In: Hanna Böhm/Winfried Nerdinger (Hg.): Der Architekt – Geschichte und Gegenwart eines Berufsstandes. München 2012. S. 383–401.
- Frisch, Max: Notizen zur Post-Moderne. In: Tages-Anzeiger 31.1.2011. Online verfügbar: <http://www.tagesanzeiger.ch/kultur/buecher/Notizen-zur-PostModerne/story/22540344>; Stand: 3.2.2016.
- Gamper, Michael: Urbane Körperlichkeiten. Physiognomik als Stadtlektüre. In: Ulrich Stadler/Karl Petalozzi (Hg.): Im Lichte Lavaters. Lektüren zum 200. Todestag. Zürich 2003. S. 141–163.

- Gattei, Stefano: Thomas Kuhn's »Linguistic Turn« and the Legacy of Logical Empiricism. Incommensurability, Rationality and the Search for Truth. Aldershot 2008.
- Geiser, Christoph: Die Baumeister. Eine Fiktion. Zürich 1998.
- Gerigk, Anja: Architektur liest Literatur: Intermediale Diachronien vom 19. ins 20. Jahrhundert. Würzburg 2014.
- Germann, Georg: Stilpluralismus und Denkmalpflege. In: NZZ 23.2.1969. S. 52.
- Giedion, Sigfried: Bauen in Frankreich. Bauen in Eisen. Bauen in Eisenbeton (1928). Hg. v. Sokratis Georgiadis. Berlin 2000.
- Goebel, Gerhard: Poeta faber. Erdichtete Architektur in der italienischen, spanischen und französischen Literatur der Renaissance und des Barock. Heidelberg 1971.
- Gölz, Walter: Dasein und Raum: Philosophische Untersuchungen zum Verhältnis von Raumerlebnis, Raumtheorie und gelebtem Dasein. Tübingen 1970.
- 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
- Gomolla, Stephanie: Lesbare Architekturen und architektonischer Text. Metaphern und deren Überwindung bei Michel Butor. In: *metaphorik.de* 02 (2002). http://www.metaphorik.de/sites/www.metaphorik.de/files/journal-pdf/02_2002_gomolla.pdf; Stand: 8.1.2016.
- Goodman, Nelson: How Buildings mean. In: *Critical Inquiry* 11/4 (1985). S. 642–653.
- Hackelsberger, Christoph: Beton: Stein der Weisen? Nachdenken über einen Baustoff. Braunschweig 1988.
- Hallet, Wolfgang/Neumann, Birgit: Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung. In: Dies. (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld 2009. S. 11–32.
- Hauser, Andreas u.a.: Der Kunsthistoriker Adolf Reinle (1920–2006). Ein Beitrag zur Geschichte der schweizerischen Kunstgeschichte. O.O. 2009. Online verfügbar: http://www.baudenkmaeler.ch/downloads/forschungsgeschichte/der_kunsthistoriker_adolf_reinle_onlineversion.pdf; Stand: 19.1.2016.
- Heidegger, Martin: Bauen Wohnen Denken (1952). In: Ders.: Vorträge und Aufsätze. Gesamtausgabe. Bd. 7. Hg. v. Friedrich-Wilhelm von Herrmann. S. 145–164.
- Hodonyi, Robert: Von Baustelle zu Baustelle. Ein Streifzug durch die Geschichte des Architektenmotivs in der Literatur. In: *Weimarer Beiträge* 54/4 (2008). S. 589–608.
- Hoesli, Bernhard: Architektur lehren. Bernhard Hoesli an der Architekturabteilung der ETH Zürich. Hg. v. Jürg Jansen u.a. Zürich 1989.

- Hoesli, Bernhard: Kommentar (1968). In: Collin Rowe/Robert Slutzky: Transparenz. Basel 1974. S. 45–71.
- 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«.
- 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.
- Hoesli, Bernhard: 8. Januar 63. In: gta Archiv / ETH Zürich Nachlass Bernhard Hoesli. Schachtel »1. Jahreskurs 1961/62«. Konvolut »1. Semester Winter 62 MZ«.
- Hoesli, Bernhard: 4. Dez.[.] 62, in: gta Archiv / ETH Zürich Nachlass Bernhard Hoesli: Schachtel »1. Jahreskurs 1961/62«. Konvolut »1. Semester Winter 62 MZ«.
- Hollein, Hans: Alles ist Architektur. Eine Ausstellung zum Thema Tod. Archäologische Felder, Funde, Heimgräber, Grabbeigaben, Altäre, Totenkulte, Leichentücher, Sterbebetten usw. sowie einige Fragmente zu früheren Arbeiten. Städtisches Museum Mönchengladbach, 27. Mai bis 5. Juli 1970. Mönchengladbach 1970.
- Hollein, Hans: Alles ist Architektur. In: Bau. Schrift für Architektur und Städtebau 23/1–2 (1968). S. 2–31.
- Hollein, Hans: [Architektur ist eine geistige Ordnung]. In: Ders./Walter Pichler: Architektur. Work in Progress, Ausstellungskatalog Galerie St. Stephan, 8.–12. Wien 1963. S. 6.
- Hollein, Hans: Editorial. In: Bau. Schrift für Architektur und Städtebau 24/1 (1969). S. 1.
- Hollein, Hans: Fragmentarische Anmerkungen eines Beteiligten. In: Bau. Schrift für Architektur und Städtebau 24/2–3 (1969). S. 2f.
- Hollein, Hans: Zurück zur Architektur [Ausschnitte aus einem Vortrag in der Galerie St. Stephan, Wien, 1962]. In: Bau. Schrift für Architektur und Städtebau 24/2–3 (1969). S. 5–6.
- Hollein, Hans: Zurück zur Architektur (1962). In: Dietmar Steiner (Hg.): The Austrian Phenomenon. Architektur Avantgarde Österreich 1956–1973. Wien 2009. S. 766–768.
- Hollein, Hans/Pichler, Walter: Architektur. Work in Progress, Ausstellungskatalog Galerie St. Stephan. Wien 1963.
- Hoffmann, Donald: Frank Lloyd Wright's Fallingwater: The House and Its History. New York 1993.

- Hofmann, Werner: Ludwig Wittgenstein – ein Philosoph als Architekt. In: Bau. Schrift für Architektur und Städtebau 24/1 (1969). S. 3.
- Hofmann, Werner: Über Walter Pichler (1968). In: Dietmar Steiner (Hg.): The Austrian Phenomenon. Architektur Avantgarde Österreich 1956–1973. Wien 2009. S. 884–885.
- Jencks, Charles: The Language of Post-Modern Architecture. London 1977.
- Jones, Owen: The Grammar of Ornament. London 1868.
- Kähler, Gert (Hg.): Dekonstruktion? Dekonstruktivismus? Aufbruch ins Chaos oder neues Bild der Welt? Braunschweig/Wiesbaden 1990.
- Kähler, Gert: Schräge Architektur und aufrechter Gang: Dekonstruktion: Bauen in einer Welt ohne Sinn? Braunschweig/Wiesbaden 1993.
- Kaufmann, Emil: Von Ledoux bis Le Corbusier: Ursprung und Entwicklung der Autonomen Architektur (1933). Stuttgart 1985.
- Klotz, Heinrich: Architektur der zweiten Moderne: Ein Essay zur Ankündigung des Neuen. Stuttgart 1999.
- Klotz, Heinrich: Moderne und Postmoderne: Architektur der Gegenwart 1960–1980. Braunschweig 1987.
- Klotz, Heinrich: Postmodern Visions: Drawings, Paintings, and Models by Contemporary Architects. New York 1985.
- König, Giovanni Klaus: Architettura e comunicazione. Florenz 1970.
- Köppler, Jörn: Sinn und Krise moderner Architektur: Zeitgenössisches Bauen zwischen Schönheitserfahrung und Rationalitätsglauben. Bielefeld 2015.
- Koetter, Fred/Rowe, Colin: Collage City. Cambridge (Mass.) 1983.
- Kovtun, Evgueny: Russian Avant-Garde. Bournemouth/Parkstone/St. Petersburg 2012.
- Kruft, Hanno-Walter: Geschichte der Architekturtheorie: von der Antike bis zur Gegenwart. München 1991.
- Leach, Neil: The Anaesthetics of Architecture. Cambridge (Mass.) 1999.
- Le Corbusier: Ausblick auf eine Architektur (1922). Übers. v. Hans Hildebrandt. Braunschweig/Wiesbaden 1982.
- Le Corbusier: La charte d'Athènes (1941). Paris 1957.
- Le Corbusier: Vers une architecture (1922). Hg. v. Eugène Claudius-Petit. Paris 2008.
- Ledoux, Claude-Nicolas: L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation. Tome premier [Faksimile des Erstdruckes 1815]. Nördlingen 1981.
- Leitner, Bernhard: Die Architektur von Ludwig Wittgenstein. Eine Dokumentation. Halifax 1973.
- Loos, Adolf: Architektur (1910). In: Ders.: Warum Architektur keine Kunst ist. Fundamentales über scheinbar Funktionales. Wien 2009. S. 58–83.

- Loos, Adolf: Architektur. In: Der Sturm 15.12.1910.
- Lotman, Jurij Michajlovič: Künstlerischer Raum, Sujet und Figur (übersetzt 1973). In: Jörg Dünne u.a. (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a.M. 2006. S. 529–543.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Phénoménologie de la perception*. Paris 1945.
- Mitias, Michael H. (Hg.): *Philosophy and Architecture*. Amsterdam/Atlanta (Ga.) 1994.
- Modena, Letizia: *Italo Calvino's Architecture of Lightness. The Utopian Imagination in an Age of Urban Crisis*. New York 2011.
- Moore, Stephanie A.: »Bâtir un livre«. The Architectural Poetics of *A la recherche du temps perdu*. In: Manfred Schmeling/Monika Schmitz-Emans (Hg.): *Das visuelle Gedächtnis der Literatur*. Würzburg 1999. S. 188–203.
- Museum of Modern Art (New York): *Five architects: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier*. New York 1972.
- Nerdinger, Winfried (Hg.): *Architektur wie sie im Buche steht. Fiktive Bauten und Städte in der Literatur*. Salzburg 2006.
- Norberg-Schulz, Christian: *Logik der Baukunst*. Berlin/Frankfurt a.M./Wien 1965.
- Norberg-Schulz, Christian: *Genius Loci. Landschaft, Lebensraum, Baukunst*. Stuttgart 1982.
- O.A.: *Untersuchungen über den Charakter der Gebäude; über die Verbindung der Baukunst mit den schönen Künsten, und über die Wirkungen, welche durch diese hervorgebracht werden sollten (1788)*. Hg. v. Hanno-Walter Kruft. Nördlingen 1986.
- Online-Datenbank der kantonalen Denkmalpflege Aargau: Schloss Rued. In: <https://www.ag.ch/denkmalpflege/suche/detail.aspx?id=26034>; Stand: 20.1.2016.
- Payne, Alina A.: Wölfflin: *Architecture and the Problem of Stilwandlung*. Online verfügbar: <http://dash.harvard.edu/handle/1/11878766>; Stand: 12.8.2015.
- Pichler, Walter: [O.T., *Architektur/Sie wird geboren*]. In: Hans Hollein/Walter Pichler: *Architektur. Work in Progress*, Ausstellungskatalog Galerie St. Stephan. Wien 1963. S. 16.
- Pichler, Walter: *111 Zeichnungen. Mit einem Essay von Max Peintner und einem Prosatext von Thomas Bernhard*. Salzburg 1973.
- Pogoda, Sarah: *Demiurgen in der Krise: Architektenfiguren in der Literatur nach 1945*. Berlin 2013.
- Posch, Wilfried: *Clemens Holzmeister. Architekt zwischen Kunst und Politik*. Salzburg 2010.
- Reinle, Adolf: *Zeichensprache der Architektur. Symbol, Darstellung und Brauch in der Baukunst des Mittelalters und der Neuzeit*. Zürich 1976.

- Ronte, Dieter: Der Aufbruch in die Moderne: Eine nekrophile Utopie? (1986). In: Dietmar Steiner (Hg.): *The Austrian Phenomenon. Architektur Avantgarde Österreich 1956–1973*. Wien 2009. S. 862–864.
- Sarnitz, August: *Die Architektur Wittgensteins. Rekonstruktion einer gebauten Idee*. Wien 2011.
- Schinnerl, I.: Pichler Walter. Online verfügbar: http://austria-forum.org/af/Wissenssammlungen/Biographien/Pichler,_Walter; Stand: 14.1.2016.
- Schmarsow, August: Das Wesen der architektonischen Schöpfung (1894). In: Jörg Dünne u.a. (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a.M. 2006. S. 470–484.
- Schöttker, Detlev: Architektur als Literatur. Zur Geschichte und Theorie eines ästhetischen Dispositivs. In: *Transmedialität: zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren*. Hg. v. Urs Meyer/Roberto Simanowski. Göttingen 2006. S. 131–151.
- Scruton, Roger: *The Aesthetics of Architecture*. Princeton (N.J.) 1979.
- Sedlmayr, Hans: *Die Architektur Borrominis*. München 1939.
- Sedlmayr, Hans: *Die demolierte Schönheit. Ein Aufruf zur Rettung der Altstadt Salzburgs*. Salzburg 1965.
- Simmendinger, Pia: Heinrich Bernhard Hoeslis Entwurfslehre an der ETH Zürich. Eine Untersuchung über Inhalte, Umsetzung und Erfolg seines Grundkurses von 1959–1968. Zürich 2010.
- Spiro, Annette: Vorwort. In: Dies./David Gazoni (Hg.): *Der Bauplan. Werkzeug des Architekten*. Zürich 2013. S. 6–7.
- Steiner, Dietmar: *The Austrian Phenomenon*. In: Ders. (Hg.): *The Austrian Phenomenon. Architektur Avantgarde Österreich 1956–1973*. Wien 2009. S. 3.
- Steiner, Dietmar (Hg.): *The Austrian Phenomenon. Architektur Avantgarde Österreich 1956–1973*. Wien 2009.
- Steinert, Tom: *Komplexe Wahrnehmung und moderner Städtebau: Paul Hofer, Bernhard Hoesli und ihre Konzeption der »dialogischen Stadt«*. Zürich 2014.
- Stettler, Michael: *Die Kunstdenkmäler des Kantons Aargau*. Bd. 1: *Die Bezirke Aarau, Kulm, Zofingen*. Basel 1948.
- 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.
- Thomsen, Christian Werner: *LiterArchitektur. Wechselwirkungen zwischen Architektur, Literatur und Kunst im 20. Jahrhundert*. Köln 1989.
- Tönnemann, Andreas: *Aiolische Klänge oder: Die Strudlhofstiege als Architekturroman*. In: Detlef Felken (Hg.): *Ein Buch, das mein Leben verändert hat*. München 2007. S. 418–420.
- Tschumi, Bernard: *Manhattan Transcripts* (1981). London 1994.

- Tschumi, Bernard/Walker, Enrique: Tschumi über Architektur: Gespräche mit Enrique Walker. New York 2006.
- Ulmer, Manfred/Kurz, Jörg: Die Weißenhofsiedlung. Geschichte und Gegenwart. Stuttgart 2006.
- Vaingurt, Julia: Wonderlands of the Avant-Garde: Technology and the Arts in Russia of the 1920s. Evanston (Ill.) 2013.
- Venturi, Robert/Scott Brown, Denise/Izenour, Steven: Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form. Cambridge (Mass.) 1972.
- Vidler, Anthony: The Writing of the Walls. Architectural Theory in the Late Enlightenment. Princeton (N.J.) 1987.
- Vitruv: De architectura libri decem. Zehn Bücher über Architektur (um 30 v. Chr.). Hg. und übersetzt v. Franz Reber nach der Ausgabe Berlin 1908. Wiesbaden 2004.
- Vogt, Adolf Max: Boullées Newton-Denkmal. Sakralbau und Kugelidee. Basel 1969.
- Vogt, Adolf Max: Einführung. In: Étienne-Louis Boullée: Architektur. Abhandlung über die Kunst. Hg. v. Beat Wyss. Zürich/München 1987. S. 7–41.
- Vogt, Adolf Max: Fünfziger Jahre: Trümmer, Krater, Hunger, Schuld; was hatte Kunst damals zu suchen?; kunstkritische Aufsätze aus den Jahren 1950–1960 publiziert in der NZZ. Basel 2000.
- Vogt, Adolf Max: Le Corbusier, der edle Wilde: zur Archäologie der Moderne. Wiesbaden 1996.
- Vogt, Adolf Max: Russische und französische Revolutions-Architektur 1771–1789. Zur Einwirkung des Marxismus und des Newtonismus auf die Bauweise. Köln 1974.
- Vogt, Adolf Max: Sakralbau und Kugelidee. Boullées Entwurf zu einer Bischofskirche. In: NZZ 23.2.1969. S. 51–52.
- Weber, Julia: Expeditionen ins Innere des House of Leaves. Mark Z. Danielewskis Erzähl- und Textarchitekturen. In: Robert Krause/Evi Zemanek (Hg.): Text-Architekturen. Die Baukunst der Literatur. Berlin 2014. S. 252–269.
- Wright, Frank Lloyd: An Autobiography (1932). Petaluma (Cal.) 2005.
- Wright, Frank Lloyd: Humane Architektur. Hg. v. Wolfgang Braatz. Gütersloh/Berlin 1969.
- Wright, Frank Lloyd: Schriften und Bauten. Hg. v. Edgar Kaufmann/Ben Raeburn. München/Wien 1963.
- Wright, Frank Lloyd: The Natural House. London 1954.
- Wright, Frank Lloyd: Writings and Buildings. New York 1960.
- Wyss, Beat: Willi Baumeister und die Kunsttheorie der Nachkriegszeit. In: Gerda Breuer/Martin Damus (Hg.): Die Zähmung der Avantgarde. Zur Rezeption der Moderne in den 50er Jahren. Frankfurt a.M. 1997. S. 55–71.

- Zimmermann, Elias: Auf schwindelerregenden Treppen. Literarische Treppen-Visionen nach Piranesi 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].
- Zimmermann, Elias: Boull(é) schreiben. Thomas Bernhard, Peter Greenaway und die Architekturphysiognomik der Postmoderne. In: Hans-Georg von Arburg/Benedikt Tremp/Elias Zimmermann (Hg.): Physiognomisches Schreiben. Zur Stilistik, Rhetorik und Poetik einer gestaltdeutenden Kulturtechnik. Freiburg i.Br. 2016. S. 185–204.
- Zimmermann, Ingrid: Heiko Folkerts. Architekt war ein Nestor des ökologischen Bauens. In: Süddeutsche Zeitung 15.11.2007.

Weitere Literatur

- Albee, Edward: *Tiny Alice. A Play*. London 1966.
- Albee, Edward: *Winzige Alice*. In: Ders.: *Empfindliches Gleichgewicht. Winzige Alice. Zwei Dramen*. Übersetzt v. Pinkas Braun. Frankfurt a.M./Hamburg 1967. S. 81–168.
- Albert, Hans: *Traktat über kritische Vernunft*. Tübingen 1968.
- Andreotti, Mario: »Jetzt darf man es wieder sagen«: Notizen zum Zürcher Literaturstreit. In: *Sprachspiegel* 64/2 (2008). S. 57–60.
- Anscombe, Gertrude Elizabeth Margaret/Wright, Georg Henrik von: Vorwort. In: Ludwig Wittgenstein: *Über Gewissheit*. Frankfurt a.M. 1970. S. 7–8.
- Appelhans, Jörg: *Martin Heideggers ungeschriebene Poetologie*. Tübingen 2002.
- Arburg, Hans-Georg von: *Kunst-Wissenschaft um 1800. Studien zu Georg Christoph Lichtenbergs Hogarth-Kommentaren*. Göttingen 1998.
- Arburg, Hans-Georg von: Rezension: Richard T. Gray, *About Face. German Physiognomic Thought from Lavater to Auschwitz* (2004). In: *Germanistik. Internationales Referatenorgan mit bibliographischen Hinweisen* 46/1–2 (2005). S. 143.
- Arendt, Hannah: *Vita activa oder Vom tätigen Leben*. Stuttgart 1960.
- Ariès, Philippe: *Geschichte des Todes*. Aus dem Französischen v. Hans Horst Henschen/Una Pfau. München 1980.
- Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 1. Hg. v. Rolf Tiedemann. S. 431–508.

- Benjamin, Walter: Einbahnstrasse. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. IV 1. Hg. v. Tillmann Rexroth. Frankfurt a.M. 1991. S. 83–148.
- Benjamin, Walter: Karl Kraus. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. 2. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M. 1991. S. 332–367.
- Benjamin, Walter: Passagenwerk. Gesammelte Schriften. Bd. 5.1. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M. 1991.
- Bloch, Ernst: Prinzip Hoffnung. Bd. 2. Frankfurt a. M. 1979.
- Blumenberg, Hans: Die Lesbarkeit der Welt (1981). Frankfurt a.M. 1986.
- Blumenberg, Hans: Die Verführbarkeit des Philosophen. Frankfurt a.M. 2005.
- Blumenberg, Hans: »Nachahmung der Natur«. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen (1957). In: Ders.: Wirklichkeiten in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede. Stuttgart 2009. S. 55–103.
- Blumenberg, Hans: Paradigmen zu einer Metaphorologie (1960). Frankfurt a.M. 1998.
- Blumenberg, Hans: Schiffbruch mit Zuschauer: Paradigma einer Daseinsmetapher. Frankfurt a.M. 1979.
- Böhler, Michael: Der »neue« Zürcher Literaturstreit. Bilanz nach zwanzig Jahren. In: Formen und Vorgeschichte des Streitens. Der Literaturstreit. Tübingen 1986. S. 250–262.
- Böni, Franz: Bisons im Winter: ein Reisejournal. O.O. 2011.
- Bohde, Daniela: Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft: Kritik einer Denkfigur der 1920er bis 1940er Jahre. Berlin 2012.
- Bollenbeck, Georg: Tradition, Avantgarde, Reaktion: deutsche Kontroversen um die kulturelle Moderne 1880–1945. Frankfurt 1999.
- Borchmeyer, Dieter: Die Postmoderne – eine konservative Revolution? Architektur als Paradigma. In: Erika Fischer-Lichte/Klaus Schwind (Hg.): Avantgarde und Postmoderne: Prozesse struktureller und funktioneller Veränderungen. Tübingen 1991. S. 115–128.
- Celan, Paul: Atemwende. Frankfurt a.M. 1967.
- Celan, Paul: Todesfuge. In: Ders.: Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band. Hg. v. Barbara Wiedemann. Frankfurt a.M. 2003. S. 40.
- Christaller, Gottlieb: Über Modellwesen in der Kunst, besonders im Roman. In: Die Gesellschaft. Monatsschrift für Litteratur und Kunst 4 (1889). S. 1465f.
- Clark, Elizabeth A.: History, Theory, Text: Historians and the Linguistic Turn. Cambridge (Mass.) 2004.
- Clauss, Ludwig Ferdinand: Rasse und Charakter. Das lebendige Anlitz. Frankfurt a.M. 1936.
- Condillac, Etienne Bonnot de: Abhandlung über die Empfindungen (1754). Hamburg 1983.

- Craker, Tim: Der Sprache ins Auge sehen: Wittgenstein und Bedeutung als Physiognomie. In: Rüdiger Campe/Manfred Schneider (Hg.): *Geschichten der Physiognomik: Text, Bild, Wissen*. Freiburg i.Br. 1996. S. 535–552.
- DeAngelis, William James: *Ludwig Wittgenstein – a cultural point of view. Philosophy in the darkness of this time*. Aldershot 2007.
- Dittmann, Lorenz: *Stil – Symbol – Struktur: Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte*. München 1967.
- Dittmann, Ulrich: *Stifters Physiognomik*. In: Hartmut Laufhütte u.a. (Hg.): *Stifter und Stifterforschung im 21. Jahrhundert: Biographie – Wissenschaft – Poetik*. Tübingen 2007. S. 127–136.
- Dubbels, Elke: *Figuren des Messianischen in Schriften deutsch-jüdischer Intellektueller 1900–1933*. Berlin/Boston 2011.
- Eco, Umberto: *Einführung in die Semiotik*. München 1994.
- Eichendorff, Joseph von: *Ahnung und Gegenwart*. Historisch-kritische Ausgabe. Bd. 3. Hg. v. Christiane Briegleb/Clemens Rauschenberg. Stuttgart u.a. 1984.
- Eickstedt, Egon von: *Rassenkunde und Rassengeschichte der Menschheit*. Stuttgart 1934.
- Evers, Hans Gerhard (Hg.): *Das Menschenbild in unserer Zeit. Erstes Darmstädter Gespräch*. Darmstadt 1950.
- Frei, Alban/Mangold, Hannes (Hg.): *Das Personal der Postmoderne: Inventur einer Epoche*. Bielefeld 2015.
- Friesen, Hans: *Die philosophische Ästhetik der postmodernen Kunst*. Würzburg 1995.
- Frisch, Max: *Tagebuch 1946–1949*. Frankfurt a.M. 1985.
- Geiser, Christoph: *Die Baumeister. Eine Fiktion*. Zürich 1998.
- 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.
- Goethe, Johann Wolfgang von: *Maximen und Reflexionen*. In: Ders.: *Werke*. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Bd. 12. Hg. v. Erich Trunz. München 1981. S. 365–550.
- Goodman, Nelson: *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis 1968.
- Gray, Richard T.: *About Face. German Physiognomic Thought from Lavater to Auschwitz*. Detroit (Mich.) 2004.
- Gray, Richard T.: *Aufklärung und Anti-Aufklärung: Wissenschaftlichkeit und Zeichenbegriff in Lavaters »Physiognomik«*. In: Karl Pestalozzi/Horst Weigelt (Hg.): *Das Antlitz Gottes im Antlitz des Menschen: Zugänge zu Johann Kaspar Lavater*. Göttingen 1994. S. 166–178.

- Hark, Michael: *Beyond the Inner and the Outer: Wittgenstein's Philosophy of Psychology*. Dordrecht 1990.
- Heidegger, Martin: *Beiträge zur Philosophie (vom Ereignis)*. Gesamtausgabe. Bd. 65. Hg. v. Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt a.M. 1989.
- 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.
- 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.
- 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.
- Heidegger, Martin: *Hölderlins Hymne »Der Ister« (1942)*. Gesamtausgabe. Bd. 53. Hg. v. Walter Biemel. Frankfurt a.M. 1984.
- Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*. Gesamtausgabe. Bd. 2. Hg. v. Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt a.M. 1977.
- Heidegger, 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.
- 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.
- Heißenbüttel, Helmut: *Tote Aura*. In: *Christ und Welt* 4.10.1968.
- Hesse, Hermann: *Der Steppenwolf (1927)*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Bd. 4. Hg. v. Volker Michels. Frankfurt a.M. 2001. S. 5–206.
- Höllerer, Walter (Hg.): *Der Zürcher Literaturstreit*. In: *Sprache im technischen Zeitalter* 22 (1967). S. 83–205.
- Hofmann, Werner: *Im Banne des Abgrunds. Der »Verlust der Mitte« und der Exorzismus der Moderne: Über den Kunsthistoriker Hans Sedlmayr*. In: Gerda Breuer/Martin Damus (Hg.): *Die Zähmung der Avantgarde zur Rezeption der Moderne in den 50er Jahren*. Frankfurt a.M. 1997. S. 43–54.
- Iser, Wolfgang: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt a.M. 1991.
- Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens*. München 1976.
- Jean Paul: *Siebenkäs*. In: Ders.: *Werke in sechs Bänden*. Bd. 2. Hg. v. Norbert Miller/Gustav Lohmann. München 1959. S. 7–566.
- Jürgensen, Christoph/Kaiser, Gerhard: *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken. Heuristische Typologie und Genese*. In: Dies. (Hg.): *Schriftstelleri-*

- sche Inszenierungspraktiken. Typologie und Geschichte. Heidelberg 2011. S. 9–30.
- Kafka, Franz: Das Schloß (1926). Hg. v. Malcolm Pasley. Schriften Tagebücher Briefe. Kritische Ausgabe. Hg. v. Jürgen Born. Frankfurt a.M. 1982.
- 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.
- Kassner, Rudolf: Das physiognomische Weltbild (1930). In: Ders.: Sämtliche Werke. Bd. 4. Hg. v. Ernst Zinn/Klaus E. Bohnenkamp. Pfullingen 1980. S. 301–538.
- Kassner, Rudolf: Physiognomik (1932). In: Ders.: Sämtliche Werke. Bd. 5. Hg. v. Ernst Zinn/Klaus E. Bohnenkamp. Pfullingen 1980. S. 5–153.
- Kayser, Wolfgang: Der Stilbegriff der Literaturwissenschaft. In: Ders.: Die Vortragsreise. Studien zur Literatur. Bern 1958. S. 70–81.
- Kestenholz, Claudia: Oberflächen. Physiognomisch-pathognomische Überlegungen zur Sichtbarkeit im Schönen bei Johann Joachim Winckelmann. In: Wolfram Groddeck/Ulrich Stadler (Hg.): Physiognomie und Pathognomie: Zur literarischen Darstellung von Individualität. Festschrift für Karl Pestalozzi zum 65. Geburtstag. Berlin/New York 1994. S. 76–94.
- Kishik, David: Wittgenstein's Form of Life. London 2008.
- Köhler, Michael: »Postmodernismus«. Ein begriffsgeschichtlicher Überblick. In: Amerika Studien 22 (1977). S. 8–18.
- Krauthausen, Karin: Vom Nutzen des Notierens. Verfahren des Entwurfs. In: Dies./Omar W. Nasim (Hg.): Notieren, Skizzieren. Schreiben als Verfahren des Entwurfs. Zürich 2010. S. 7–26.
- Kripke, Saul A.: Wittgenstein on Rules and Private Language: An Elementary Exposition. Cambridge (Mass.) 1982.
- Kurz, Gerhard: Das Wahre, Schöne, Gute. Aufstieg, Fall und Fortbestehen einer Trias. Paderborn 2015.
- Kurzke, Hermann: Novalis. München 2001.
- Lämmert, Eberhard: Bauformen des Erzählens. Stuttgart 1955.
- Latour, Bruno: Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie. Frankfurt a.M. 2008.
- Lavater, Johann Caspar: Aussichten in die Ewigkeit. In Briefen an Joh. Georg Zimmermann. 3 Theile. Zürich 1768–1773. Online verfügbar: <http://www.e-rara.ch/zut/content/titleinfo/9001537>; Stand: 13.1.2016.
- Lavater, Johann Caspar: Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe. Bd. 1. Leipzig/Winterthur 1775.
- Lavater, Johann Caspar: Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe. Bd. 2. Leipzig/Winterthur 1776.

- Lauer, David: Wittgenstein und die Gewalt des Namens. In: Steffen K. Herrmann/Hannes Kuch (Hg.): *Philosophien sprachlicher Gewalt*. 21 Grundpositionen von Platon bis Butler. Weilerswist 2010. S. 134–153.
- 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.
- Lichtenberg, Georg Christoph: *Über Physiognomik wider die Physiognomen: zu Beförderung der Menschenliebe und Menschenkenntniß*. Göttingen 1778.
- Losev, Alexandre: *Morpho-logical Investigations*. Wittgenstein and Spengler. Online verfügbar: <http://philosophy-e.com/morpho-logical-investigations-wittgenstein-and-spengler/>; Stand: 12.2.2016.
- Lotman, Juri M.: Vorlesung zu einer strukturalen Poetik. Einführung, Theorie des Verses. Hg. v. Karl Eimermacher, übersetzt v. Waltraud Jachnow. München 1972.
- Luckner, Andreas: *Heidegger und das Denken der Technik*. Bielefeld 2015.
- Luckscheiter, Roman: *Der postmoderne Impuls. Die Krise der Literatur um 1968 und ihre Überwindung*. Berlin 2001.
- Lyon, James K.: Paul Celan and Martin Buber: Poetry as Dialogue. In: *PMLA* 86/1 (1971). S. 110–120.
- Lytotard, Jean-François: *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Paris 1979.
- Mann, Thomas: *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*. Gesammelte Werke. Bd. 6. Berlin/Weimar 1965.
- Matt, Beatrice von: Bemerkungen zur Rezeption. In: Dies.: E.Y. Meyer. Frankfurt a.M. 1983. S. 287–290.
- Matt, Peter von: *...fertig ist das Angesicht. Zur Literaturgeschichte des menschlichen Gesichts*. München/Wien 1983.
- Mattenklott, Caroline: *Metaphorologie der Rührung: ästhetische Theorie und Mechanik im 18. Jahrhundert*. München 2002.
- McLuhan, Marshall: *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. Toronto/Buffalo/London 1962.
- McLuhan, Marshall: *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York 1964.
- McLuhan, Marshall/Fiore, Quentin: *The Medium is the Massage. An Inventory of Effects*. New York 1967.
- Mende, Dirk: Vorwort. Begriffsgeschichte, Metaphorologie, Unbegrifflichkeit. In: Anselm Haverkamp/Dirk Mende (Hg.): *Metaphorologie: zur Praxis von Theorie*. Frankfurt a.M. 2009. S. 7–32.

- Michelsen, Peter: Rudolf Kassners Sicht der Moderne. In: Gerhard Neumann/ Ulrich Ott (Hg.): Rudolf Kassner. Physiognomik als Wissensform. Freiburg i.Br. 1999. S. 23–33.
- Müller, Martin: Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt. Schamanismus und Erkenntnis im Werk von Joseph Beuys. Alfter 1993.
- Musil, Robert: Ansätze zu einer neuen Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films [März 1925]. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 2. Hg. v. Adolf Frisé. Reinbek 1978. S. 1137–1154.
- Musil, Robert: Mann ohne Eigenschaften. Bd. 1. Hg. v. Adolf Frisé. Reinbek 1978.
- Neumann, Gerhard: Vorwort. In: Ders./Ulrich Ott (Hg.): Rudolf Kassner. Physiognomik als Wissensform. Freiburg i.Br. 1999. S. 7–20.
- Nietzsche, Friedrich: Menschliches, Allzumenschliches I und II. Kritische Studienausgabe. Bd. 2. Hg. v. Giorgio Colli/Mazzino Montinari. München 1988.
- Nietzsche, Friedrich: Vorlesungsaufzeichnungen (WS 1871/72–WS 1874/75). Kritische Gesamtausgabe Werke. Bd. 4. Hg. v. F. Bornmann/M. Carpitella. Berlin/New York 1995.
- Nizon, Paul: Diskurs in der Enge. Aufsätze zur Schweizer Kunst. Bern 1970.
- Novalis: Die Lehrlinge zu Sais. In: Ders.: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Bd. 1. Hg. v. Richard Samuel/Paul Kluckhohn. Stuttgart 1960. S. 69–111.
- Novalis: Novalis. Hg. v. Walther Rehm. Frankfurt a.M. 1956.
- Novalis: [Studien zu Schellings »Von der Weltseele«]. In: Ders.: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Bd. 3. Hg. v. Richard Samuel/Paul Kluckhohn. Stuttgart 1960. S. 102–114.
- Nübel, Birgit: Robert Musil – Essayismus als Selbstreflexion der Moderne. Berlin/New York 2006.
- Pache, Walter: Ein Ibsen-Gedicht Im Doktor Faustus. In: Comparative Literature 25/3 (1973). S. 212–220.
- Pascal, Blaise: Gedanken. Übersetzt v. Ulrich Kunzmann. Frankfurt a.M. 2012.
- Pascal, Blaise: Pensées. L'édition électronique des Pensées de Blaise Pascal. Online verfügbar: <http://www.penseesdepascal.fr/XXIII/XXIII1-moderne.php>; Stand: 3.2.2016.
- Penzkofer, Gerhard: Vorwort. In: Ders. (Hg.): Postmoderne Lyrik. Lyrik in der Postmoderne. Würzburg 2007. S. 7–16.
- Pevsner, Niklaus: Historismus und bildende Kunst. Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts. Bd. 1. München 1965.
- Pilgram-Frühau, Franzisca: Genese an der Grenze. Zum »Akt des Lesens« zwischen den Zeilen. In: Philipp Stoellger (Hg.): Genese und Grenzen der Lesbarkeit. Würzburg 2007. S. 183–200.

- Rorty, Richard: *The linguistic turn. Recent essays in philosophical method.* Chicago (Ill.)/London 1967.
- Rosenberg, Rainer: *Verhandlungen des Literaturbegriffs: Studien zu Geschichte und Theorie der Literaturwissenschaft.* Berlin 2003. S. 61–71.
- Roth, Margit u.a.: *Chronik der Stadt Salzburg 1945–1955.* Online verfügbar: www.stadt-salzburg.at/pdf/stadtchronik_1945_bis_1955.pdf; Stand: 12.2.2016.
- Rüegsegger, Rebekka: *Aspekte einer Theorie des Zeichens in der Sprachtheorie, Kunsttheorie und Physiognomik des 18. Jahrhunderts.* Würzburg 2013.
- Ruh, Kurt: *Geschichte der abendländischen Mystik. Bd. 1: Die Grundlegung durch die Kirchenväter und die Mönchstheologie des 12. Jahrhunderts.* München 1990.
- Schäfer, Martin Jörg: *Schmerz zum Mitsein: zur Relektüre Celans und Heideggers durch Philippe Lacoue-Labarthe und Jean-Luc Nancy.* Würzburg 2003.
- Schlögl, Uwe: *Goethe, Lavater und die »Physiognomischen Fragmente«.* In: Konrad Scheurmann (Hg.): »... endlich in dieser Hauptstadt der Welt angelangt!«. *Goethe in Rom. Publikation zur Eröffnung der Casa di Goethe in Rom.* Mainz 1997. S. 20–24.
- 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.
- Schmidt-Biggemann, Wilhelm: *Blaise Pascal.* München 1999.
- Schmidt-Burkhardt, Astrit: *Sehende Bilder. Die Geschichte des Augenmotivs seit dem 19. Jahrhundert.* Berlin 1992.
- Schmölders, Claudia: *Das Vorurteil im Leibe. Eine Einführung in die Physiognomik.* Berlin 1995.
- Schmölders, Claudia: *Einleitung.* In: Dies. (Hg.): *Der exzentrische Blick. Gespräch über Physiognomik.* Berlin 1996. S. 7–18.
- Schulte, Joachim: *Goethe and Wittgenstein on Morphology.* In: Fritz Breithaupt/ Richard Raatzsch/Bettina Kremberg (Hg.): *Goethe and Wittgenstein seeing the world's unity in its variety.* Frankfurt a.M. 2003. S. 55–72.
- Schwartz, Frederic J.: *Blind Spots. Critical Theory and the History of Art in Twentieth-Century Germany.* New Haven (Conn.) 2005.
- Sedlmayr, Hans: *Der Tod des Lichtes. Eine Bemerkung zu Adalbert Stifters »Sonnenfinsterniss am 8. July 1842«.* In: Adalbert Stifter: *Die Sonnenfinsterniss am 8. July 1842.* Hg. v. Alois Grossschopf. Linz 1961. S. 30–38.
- Sedlmayr, Hans: *Der Tod des Lichtes. Übergangene Perspektiven zur modernen Kunst.* Salzburg 1964.

- Sedlmayr, Hans: Die »Macchia« Bruegels. In: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien 8 (1934). S. 137–159.
- Sedlmayr, Hans: Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symbol der Zeit. Salzburg 1948.
- Seitter, Walter: Hans Sedlmayrs Kritik der Moderne. Ein Fall zwischen Wissenschaft und Politik. In: Leander Kaiser/Michael Ley (Hg.): Von der Romantik zur ästhetischen Religion. München 2004. S. 187–207.
- Sinnerbrink, Robert Sixto: Sein und Geist. Heidegger's Confrontation with Hegel's Phenomenology. In: *Cosmos and History* 3/2–3 (2007). S. 132–152.
- Stachel, Peter: Albert Ilg und die »Erfindung« des Barocks als österreichischer »Nationalstil«. In: Moritz Csáky/Federico Celestini/Ulrich Tragatschnig (Hg.): Barock, ein Ort des Gedächtnisses: Interpretament der Moderne/Postmoderne. Wien 2007. S. 101–154.
- Stadler, Ulrich: Der gedoppelte Blick und die Ambivalenz des Bildes in Lavater Physiognomischen Fragmenten zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe. In: Claudia Schmölders (Hg.): Der exzentrische Blick. Gespräch über Physiognomik. Berlin 1996. S. 77–92.
- Stadler, Ulrich: Novalis und Lavater. Hardenbergs »höhere Physiognomie« im Heinrich von Ofterdingen. In: Wolfram Groddeck/Ulrich Stadler (Hg.): Physiognomie und Pathognomie. Zur literarischen Darstellung von Individualität. Festschrift für Karl Pestalozzi zum 65. Geburtstag. Berlin/New York 1994. S. 186–201.
- Staiger, Emil: Die Kunst der Interpretation. In: Ders.: Die Kunst der Interpretation. Studien zur deutschen Literatur. Zürich 1955. S. 9–33.
- Staiger, Emil: Frühromantik [Vorlesungstranskription 1965]. In: SLA Nachlass Hermann Burger. C-4-a-1/2 Emil Staiger (Kursunterlagen u. -notizen + Seminararbeiten), Schachtel Nr. 177.
- 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.).
- Staiger, Emil: Stilwandel. Studien zur Vorgeschichte der Goethezeit. Zürich 1963.
- Szambien, Werner: Symétrie. Goût. Caractère. Théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique 1550–1800. Paris 1986.
- Trunz, Erich: Anmerkungen zu: Die Wahlverwandtschaften. In: Johann Wolfgang von Goethe: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Bd. 6. Hg. v. Erich Trunz. München 1981. S. 672–730.
- 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.

- Trunz, Erich: Deutsche Literatur zwischen Späthumanismus und Barock. München 1995.
- Ueding, Gert: Moderne Rhetorik: von der Aufklärung bis zur Gegenwart. München 2000.
- Valk, Thorsten: Der junge Goethe: Epoche – Werk – Wirkung. München 2012.
- 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.
- Weihe, Richard: Die Paradoxie der Maske: Geschichte einer Form. München 2004.
- Welsch, Wolfgang: »Was war die Postmoderne – und was könnte aus ihr werden?« In: Ingeborg Flagge/Romana Schneider (Hg.): Revisionen der Postmoderne. Post-Modernism Revisited. Frankfurt a.M. 2004. S. 32–39.
- Werneburg, Brigitta: Der Kindergarten der Abstraktion. Neues aus den Anfangsgründen der modernen Kunst. Online verfügbar: <http://werneburg.nikha.org/?id=73&sn=1>; Stand: 12.2.2016.
- Wittgenstein, Ludwig: Eine Philosophische Betrachtung (Das Braune Buch). In: Ders.: Das Blaue Buch. Werkausgabe. Bd. 5. Hg. v. Rush Rhees u.a. Frankfurt a.M. 1989. S. 117–282.
- Wittgenstein, Ludwig: Letzte Schriften über die Philosophie der Psychologie. In: Ders.: Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie. Werkausgabe. Bd. 7. Frankfurt a.M. 1984. S. 347–477.
- Wittgenstein, Ludwig: Movements of Thought: Diaries, 1930–1932, 1936–1937 [Zweisprachige Faksimile-Transkription; Gedankenbewegungen: Tagebücher 1930–1932, 1936–1937]. In: Ders.: Public and Private Occasion. Hg. v. James C. Klagge/Alfred Nordmann. Lanham u.a. 2003. S. 3–256.
- Wittgenstein, Ludwig: MS 173 (1950). In: Ders.: Letzte Schriften über die Philosophie der Psychologie. Das Innere und das Äußere. Frankfurt a.M. 1993. S. 83–107.
- Wittgenstein, Ludwig: Philosophische Untersuchungen (1953). In: Ders.: Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914–1916. Philosophische Untersuchungen. Werkausgabe. Bd. 1. Frankfurt a.M. 2006. S. 225–580.
- Wittgenstein, Ludwig: Tagebücher 1941–1916. In: Ders.: Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914–1916. Philosophische Untersuchungen. Werkausgabe. Bd. 1. S. 87–224.
- Wittgenstein, Ludwig: The Big Typescript, TS. 213. German-English scholar's ed. Malden 2005.

- Wittgenstein, Ludwig: Tractatus logico-philosophicus (1921). In: Ders.: Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914–1916. Philosophische Untersuchungen. Werkausgabe. Bd. 1. Frankfurt a.M. 2006. S. 7–86.
- Wittgenstein, Ludwig: Über Gewissheit. Frankfurt a.M. 1970.
- Wölfflin, Heinrich: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst. München 1915.

Nachschlagewerke

- Baum, Patrick/Höltgen, Stefan: Wittgenstein, Ludwig: von Objekt bis Žižek. Begriffe und Personen. Bochum 2010.
- Blankenburg, Martin: <Physiognomik/Physiognomie>. In: Joachim Ritter/Karlfried Gründer/Gottfried Gabriel (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 7. Basel 1989. Sp. 955–963.
- Böhringer, Hannes: <Bauen>. In: Ralf Konersmann (Hg.): Wörterbuch der philosophischen Metapher. Darmstadt 2007. S. 34–46.
- Bremer, Thomas: <Charakter/charakteristisch>. In: Karlheinz Barck u.a. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 1. Stuttgart/Weimar 2000. S. 772–794.
- Dictionary of Art Historians: Hans Sedlmayr. Online verfügbar: <http://www.dictionaryofarthistorians.org/sedlmayrh.htm>; Stand: 17.2.2016.
- Dreyer, Claus: Architektur und Semiotik. In: Walter A. Koch (Hg.): Semiotik in den Einzelwissenschaften. Bd. 1. Bochum 1990. S. 81–113.
- Dreyer, Claus: Semiotische Aspekte der Architekturwissenschaft: Architektursemiotik. In: Roland Posner/Klaus Robering/Thomas A. Sebeok (Hg.): Semiotik. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur. Bd. 3. Berlin 2001. S. 3234–3278.
- Feldtkeller, Christoph: <Architektur>. In: Karlheinz Barck u.a. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Bd. 1. Stuttgart/Weimar 2001. S. 286–307.
- O.A.: <Konsole>. In: O.A.: Wörterbuch der Architektur. Mit 129 Abbildungen. Stuttgart 2015. S. 71.
- Mengis, Lippert: <Geisterabwehr, -vertreibung>. In: Hanns Bächtold Stäubli (Hg.): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Bd. 3. Berlin/New York 1987. Sp. 511–512.
- Mengis, Lippert: <Geisterbann>. In: Hanns Bächtold Stäubli (Hg.): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Bd. 3. Berlin/New York 1987. Sp. 512–523.
- Morciano, Maria Milvia /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.

- Steiner, Petra: <Zitat>. In: Patrick Baum/Stefan Höltgen (Hg.): Lexikon der Postmoderne: von Abjekt bis Žižek. Begriffe und Personen. Bochum 2010. S. 183.
- Stroh, Friedrich: Handbuch der germanischen Philologie. Berlin 1985.
- 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.
- Wolf, Joanna: <Hermann Burger>. In: Konstanze Fliedl/Marina Rachenbacher/Joanna Wolf (Hg.): Handbuch der Kunstzitate. Malerei, Skulptur, Fotografie in der deutschsprachigen Literatur der Moderne. Bd. 1. Berlin/Boston 2011. S. 129–131.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1, S. 126 Vogt, Adolf Max: Russische und französische Revolutions-Architektur 1791 1789. Zur Einwirkung des Marxismus und des Newtonismus auf die Bauweise. Köln 1974. S. 105.
- Abb. 2, S. 127 O.A.: Untersuchungen über den Charakter der Gebäude; über die Verbindung der Baukunst mit den schönen Künsten, und über die Wirkungen, welche durch diese hervorgebracht werden sollten (1788). Hg. v. Hanno-Walter Kruft. Nördlingen 1986. Pl. VII.
- Abb. 3, S. 136 Claude-Nicolas Ledoux: *Le théâtre de Besançon* (1815).
Ledoux, Claude-Nicolas: *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation. Tome premier* [Faksimile des Erstdruckes 1815]. Nördlingen 1981. S. 218.
- Abb. 4, S. 139 Étienne-Louis Boullée: *Cénotaphe conique*.
Bibliothèque nationale Paris. Online verfügbar: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Boullée_-_Cénotaphe_égyptien_-_élévation.jpg; Stand: 12.1.2016.
- Abb. 5, S. 187 Wittgenstein, Ludwig: Eine Philosophische Betrachtung (Das Braune Buch). In: Ders.: *Das Blaue Buch*. Werkausgabe. Bd. 5. Hg. v. Rush Rhees u.a. Frankfurt a.M. 1989. S. 117–282; hier: S. 261.
- Abb. 6, S. 287 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.).
- Abb. 7, S. 289 Burger, Hermann: Skizze vom 22. Nov. 63 (Ausschnitt). In: SLA Nachlass Hermann Burger. A1–a Frühe Prosa, Schachtel Nr. 4.
- Abb. 8, S. 290 Burger, Hermann: Sturkturschema: Isabelle oder der erste Schnee. In: SLA Nachlass Hermann Burger. A-1–b Romanentwürfe: Die Illusion/Lokalbericht, Schachtel Nr. 5.

- Abb. 9, S. 291 Burger, Hermann: Schilten. Proportionen der Motive. In: SLA Nachlass Hermann Burger. A-1–d Schilten, Schachtel Nr. 9.
- Abb. 10, S. 293 Burger, Hermann: Künstliche Mutter Längsschnitt. In: SLA Nachlass Hermann Burger. A-1–f Die Künstliche Mutter 1982, Schachtel Nr. 24U.
- Abb. 11, S. 384 Hollein, Hans: Kerzengeschäft Retti (1965). © Franz Hubmann/Privatarchiv Hollein
Online verfügbar: http://www.hollein.com/var/ezwebin_site/storage/images/projekte/retti-kerzenladen/006_retti_04.jpg/5658-1-ger-DE/006_RETTI_04.jpg_projectimage.jpg;
Stand: 15.2.2016.

Dank

Mein größter Dank gilt meinem Doktorvater Hans-Georg von Arburg, auf dessen hilfreichen Rat ich immer zählen konnte und dem ich vieles, ja das Wichtigste in diesem Buch zu verdanken habe. Sehr dankbar bin ich auch meiner Promotionsjury, Monika Schmitz-Emans und Detlev Schöttker, ihre konstruktive Kritik hat die Schlussphase des Projektes begleitet. Wichtige Inputs zu meinem Text empfing ich zudem von meinen lieben Bernern: Hannes Mangold, Fermin Suter, Joanna Nowotny und Nicole Weber.

Bei meinen Archivrecherchen wurde ich von Franziska Kolp (Schweizerisches Literaturarchiv, Bern) und Bernhard Judex (Thomas Bernhard Archiv, Wien) sehr freundlich unterstützt. Den Projektleitern, Doktoranden und assoziierten Mitgliedern des ProDoc »Das unsichere Wissen der Literatur« des Schweizerischen Nationalfonds verdanke ich anregende Diskussionen, allen voran meinen beiden Lausanner Kollegen Benedikt Tremp und Mariana Prusák. Aufzuzählen wäre hier auch so mancher weitere Name aus der Section d'allemand der Universität Lausanne und den literaturwissenschaftlichen Kolloquien der Conférence universitaire de Suisse occidentale. Beides sind Institutionen, die durch ihre familiäre, anregende Atmosphäre Entscheidendes zum Entstehen dieses Buches beigetragen haben.

Für den letzten inhaltlichen und gestalterischen Feinschliff danke ich den Mitarbeitern des Rombach Verlags, insbesondere Friederike Würsthorn. Das Titelbild hat die kanadische Künstlerin Sophie Jodoin freundlicherweise zur Verfügung gestellt. Merci beaucoup!

