

II.3. Hermann Burger

Bei vielen der in dieser Untersuchung besprochenen Bernhard-Imitator:innen handelt es sich um Autor:innen, die mit einem zumindest kritischen, subversiven oder gar offen ablehnenden Blick auf ihre literarische Vaterfigur oder deren Einfluss auf das eigene Schreiben schauen. Der im Folgenden zu besprechende Fall verläuft dagegen in mehrfacher Hinsicht »in die entgegengesetzte Richtung«.¹ Hier im ganz medizinischen Sinne von einem ›Fall‹ zu sprechen resultiert (nicht nur-) aus thesaurischer Verlegenheit: Künstlertum und Krankheit sind ein elementarer und ubiquitärer Bestandteil von Hermann Burgers Schreiben und Poetik. Burgers psychische Konstitution ist untrennbar mit seiner literarischen Produktivität verbunden:

Hermann Burger litt an einer manisch-depressiven Erkrankung. [...] 1979 erlebte er nach dem Erscheinen von *Diabelli* einen schweren depressiven Schub und danach seine erste manische Hochphase. Seitdem kam es zu periodischen Wiederholungen depressiver und manischer Schübe, die auffallend nach literarischen Erfolgen zu beobachten waren.²

Dieser Kreislauf setzt sich fort: Manische Episoden und depressive Abstürze sowie Phasen überbordender Kreativität und lähmender Schreibblockaden wechseln sich ab. Wie viele seine Protagonisten befreit sich Burger durch künstlerische Produktivität von der psychischen Lähmung, nur um danach in einen umso verheerenderen Zustand zu geraten: Auf literarischen Erfolg folgt keine Euphorie, sondern lediglich die nächste depressive Episode. Aus diesem Teufelskreis wird zunehmend eine Abwärtsspirale: Zum Ende seines Lebens ist Burger kaum arbeitsfähig; er leidet unter Verfolgungswahn, der teils durch seine Medikation bedingt wurde.³ Letzten Endes fallen Werk, Realität, Imitation und psychischer Verfall bei Burger in einem tragischen, wenn nicht gar zynischerweise selbstinszenatorisch-performanten, finalen Akt zusammen: Am 28. Februar 1989 ver-

1 Bernhard: Der Keller, S. 114, Hervorh. i. Orig. getilgt.

2 Brenner, Raimund: Der Versuch die Krankheit durch Sprache zu bewältigen, im Werk von Hermann Burger, in: Günther, Rosemarie (Hrsg.): Emotionen in Geschichte und Literatur, St. Ingbert 2012, S. 39–74, hier S. 42–43.

3 Vgl. Brenner: Der Versuch die Krankheit durch Sprache zu bewältigen, S. 43.

stirbt Hermann Burger an einer Schlafmittelüberdosis – nachdem bereits am 12. Februar sein »Prosalehrer« (BB 238) Thomas Bernhard verstorben war.

Nun ist »[e]s [...] nicht so, dass man es nicht hätte kommen sehen können«.⁴ Bei Burger handelt es sich schließlich um einen Autor, dessen Werk »ständig um Scheintod, Freitod, Ganztod kreist und [der] seinen gebeutelten Helden regelmässig das Leben, wenigstens das »eigentliche«, glückende, wärmende Leben vorenthält, weil er sich selbst [...] das Leben vorenthalten sieht«.⁵ Ähnlich wie Bernhards Werk ist auch Burgers Œuvre somit monolithisch konstruiert; einzelne thematische und inhaltliche Versatzstücke durchziehen das gesamte Werk: »In seiner höchstartifizierten Prosa schilderte er immer wieder die existenziellen Nöte tragikomischer Exzentriker, in denen sich – in grotesker Übertreibung – auch immer wieder seine eigenen Nöte spiegelten.«⁶ Folglich nimmt auch die Auseinandersetzung mit dem Selbstverständnis als Künstler, aber auch der eigenen manisch-depressiven Erkrankung über »»autobiographeske« Figuren«⁷ im gesamten Werk eine zentrale Rolle ein:

Burgers Werk ist in seiner hemmungslosen und unzensierten Mischung von Fakten und Fiktionen, von Realem und Imaginärem immer (auch) autobiographisch, respektive – in einem von Burger selbst verwendeten Neologismus – »autobiografesk«. [...] Seine Texte sind jedoch niemals autobiografisch im Sinne des lejeuneschen Kontraktes, der ja sozusagen vor dem Eingang ins Werk geschlossen wird; sie sind autobiografisch stets »hinterücks«. Im Rahmen eines zunächst relativ konventionell erscheinenden personalen, deutlich markiert artistischen und fiktionalen Erzählens wird zunehmend der Schreibprozess thematisiert [...].⁸

Der Übergang zwischen den einzelnen Textsorten ist bei Burger diffus: Sämtliche seiner Texte, ob nun vorgeblich faktual oder primär fiktional, journalistisch oder literarisch, Prosa oder Epitext, sind auch als biografische Reflexionen,⁹ autofiktionale Chiffren oder

4 Aeberhard, Simon: Hermann Burgers selbstmörderische Poetologie. Zur Performanz testamentarischer Sprechakte, in: Blamberger, Günther/ Goth, Sebastian (Hrsg.): Ökonomie des Opfers. Literatur im Zeichen des Suizids, Paderborn 2013, S. 275–296, hier S. 275.

5 Bloch, Peter André: Hermann Burger. Familie und/oder Künstlertum, in: Beatrice Sandberg (Hrsg.): Familienbilder als Zeitbilder. Erzählte Zeitgeschichte(n) bei Schweizer Autoren vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Berlin 2010, S. 229–251, hier S. 230.

6 Sośnicka, Dorota: Provokative Selbstinszenierung. Das verschlüsselte Autobiographische im Werk Hermann Burgers, in: Kupczyńska, Kalina/ Kita-Huber, Jadwiga (Hrsg.): Autobiografie intermedial. Fallstudien zur Literatur und zum Comic, Bielefeld 2019, S. 513–526, hier S. 513.

7 Sośnicka: Provokative Selbstinszenierung, S. 513.

8 Aeberhard: Selbstmörderische Poetologie, S. 281.

9 Im Gegensatz zu Bernhard, der früh das Objekt eigener wie fremder biographischer Werke wurde, stehen der Burgerforschung relativ spärliche biographische Quellen zur Verfügung. Mehr noch als im Falle Bernhards muss man sich hier somit auf Burgers eigene Schilderungen in Artikeln, Essays und anderen Selbstzeugnissen stützen – diese beschränken sich zumeist eher auf positivere Ereignisse und Elemente (z.B. Magie, Konsum, Bobsport), um ein insgesamt positiveres Bild seines Lebens zu vermitteln. Dieses Bild jedoch muss wiederum skeptisch und als nicht vollständig betrachtet werden. Burgers primär fiktionale Literatur jedoch enthält eine Vielzahl wiederholter Motive (z.B. Missbrauch und Misshandlung im Kinderheim, der Unfalltod des Vaters und Vernach-

poetologische Skizzen lesbar. In Burgers Leben und Werk konvergieren textuelle wie realitätswirksame Selbstinszenierung und literarische und biographische Artefakte, sodass hier im wahrsten Sinne des Wortes von einem »Lebens-Werk« (BSch 84) gesprochen werden kann. Literatur und Leben existieren auf der gleichen diffusen Ebene, und können gleichermaßen erschrieben und rekonfiguriert werden. Dies merkt auch der Protagonist Brenner in Burgers gleichnamigem Roman an: »Alles hängt von der Entscheidung ab, ob wir die Chronisten oder Erfinder unseres Lebens sein wollen.« (BBR 281) Burger wird so zu einem Autor, der das provokante »Identitätsspiel«¹⁰ der »Privatisierung der Kunst«¹¹ und der »Ästhetisierung des Privaten«¹² zunehmend auf die Spitze treibt und die Fiktionssebenen miteinander vermengt. Spätestens am Ende seines wortwörtlich »schriftstellerischen Lebens« war er

längst in sein eigenes virtuosos Maskenspiel, in die Reihe der literarischen und feuilletonistischen Vervielfältigungen seiner selbst eingegangen. Die Unterscheidung zwischen dem empirischen Autor und seinen Erzählerfiguren macht im Labyrinth Burgers keinen Sinn, wenn der Autor sich längst zu einem *Her-Mann aus Wörtern* gemacht hat, der hierarchielos neben seinem eigenen fiktionalen Personal zu stehen kommt.¹³

Das Tragen von Masken, das Changieren und Fragmentieren von Identitäten und auch die Dissoziation vom eigenen Selbst sind Motive, die in fast jedem von Burgers Texten wiederkehren:¹⁴

Burgers Texte werden zu einer Variétébühne eines metamorphotischen Sprach-Ichs, das zwischen ästhetischer Selbstinszenierung und Selbst-Demontage seine Kunst-Stücke vollführt und sich dabei permanent und vielsprachig redend selbst palmiert.¹⁵

In Burgers Werkkomplex und seiner Poetik kommt infolgedessen nicht nur dem lediglich subtilen Einfluss anderer Autor:innen auf das eigene Schreiben eine elementare

lässigung durch die Mutter), die, wie die omnipräsente Auseinandersetzung mit der Depression, durchaus auf eine Aufarbeitung eigener Erfahrungen des Autors schließen lassen.

10 Kinder, Hermann: Airola, in: Bundi, Markus/ Isele, Klaus (Hrsg.): Salü, Hermann. In memoriam Hermann Burger, Eggingen 2009, S. 82–86, hier S. 84.

11 Kinder: Airola, S. 84.

12 Kinder: Airola, S. 84.

13 Aeberhard: Selbstmörderische Poetologie, S. 291.

14 Diese gleichermaßen detaillierte wie dennoch kursorische Übersicht über Burgers Schreiben konzentriert sich größtenteils auf die bisher in der Werkausgabe veröffentlichten Prosatexte, das darin konstruierte Bild und die darin umgesetzten Fortschreibungen Bernhards. Das Schweizerische Literaturarchiv (SLA) hält mit Burgers Nachlass in über dreihundert Archivschachteln jedoch noch eine Vielzahl weiterer unveröffentlichter Dokumente, Vorstufen, Filmentwürfe, Zeichnungen, Korrespondenzen, Rezensionen bereit; vgl. hierzu auch die Übersichtsseite des SLA unter https://ead.nb.admin.ch/html/burger_A.html (abger.: 07.07.2020). Ein detaillierter Überblick über den Nachlass im SLA findet sich bei Wünsche, Marie-Luise: BriefCollagen und Dekonstruktionen. »Crus« – Das artistische Schreibverfahren Hermann Burgers, Bielefeld 2000, insbes. S. 84–91.

15 Schmitz-Emans, Monika: Wort-Zaubereien bei Hermann Burger. Zur Artistik der Sprachenmischung in der Moderne, in: Baumberger, Christa/ Kolberg, Sonja/ Renken, Arno (Hrsg.): Literarische Polyphonien in der Schweiz, Bern/ Berlin/ u.a. 2004, S. 41–70, hier S. 65.

Funktion zu, sondern auch der offenen, markierten Imitation »fremder« Stile. Insbesondere Thomas Bernhard wird dem schweizer Autor zu einer der liebsten seiner vielen »Sprachmaske[n]«. ¹⁶ Dieser Befund erfordert nun vorerst keine sonderlich aufwändige Diagnostik. Noch unter dem Eindruck von Bernhards Tod wenige Tage vorher merkt beispielsweise auch Marcel Reich-Ranicki in seinem Nachruf auf Burger an:

Ähnlich wie bei Thomas Bernhard dominiert auch in Burgers Prosa die Suada der Verzweiflung, die Eloquenz der Todesangst. Aber während dem Bernhard'schen Werke eine in der deutschen Gegenwartsliteratur einzigartige Negativität zugrunde liegt, folgte Burger einem anderen Impuls: Aller Bitterkeit zum Trotz war seine Weltsicht frei von Hass und wütender Ablehnung, frei von Negativität. ¹⁷

Es sei dahingestellt, ob nun der zweite Teil von Reich-Ranickis Äußerung mit Blick auf die Tiraden gegen insbesondere die Kirche und die eigenen Eltern sowie die zunehmend abgründiger werdenden Schilderungen in Burgers Spätwerk zutrifft. Dem ersten Teil ist dagegen vollumfänglich zuzustimmen. Trotz aller Nähe der beiden Schriftsteller erwähnt die Burgerforschung Bernhards Einfluss – wenn überhaupt – jedoch zumeist nur en passant. Nun soll es im folgenden Kapitel nicht darum gehen, zu »beweisen«, dass Burger von Bernhard inspiriert wurde – das ist offenkundig und wurde, wie viele andere Momente des Einflusses anderer Autor:innen, von Burger größtenteils nicht verheimlicht, sondern oftmals sogar ostentativ hervorgehoben. Stattdessen steht hier dreierlei im Fokus der Analyse: Erstens die Basis für Burgers Annäherung an Bernhard; zweitens Burgers subjektives Kompetenzmodell und das damit in Zusammenhang stehende Bernhard-Bild; drittens die konkreten Performanzen in Burgers Texten und die sie hervorbringenden Transformationsmechanismen. Dazu wird ein Großteil der von Burger veröffentlichten Texte in kontextgebundenen Einzelanalysen untersucht. ¹⁸ Die Bernhard-Imitation und -Forterschreibung ist ein elementarer Baustein von Burgers Schaffen, fluktuiert aber je nach Werkphase und manifestiert sich auf verschiedenen Ebenen und in mehreren parallel verlaufenden Rezeptionslinien:

- (I) Explizite Nennung: Die Werke Thomas Bernhards, aber auch sein Name finden häufig Erwähnung in Burgers Texten. Dies gilt insbesondere für sein Spätwerk. ¹⁹ Ebenso setzt sich Burger zunehmend in faktualen, journalistischen Artikeln wie

16 Von Matt, Beatrice: Nachwort, in: Burger, Hermann: Werke in acht Bänden, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. I: Erzählungen I. Kurzgefasster Lebenslauf und andere frühe Prosa. Bork. Diabelli. Erzählungen, München 2015, S. 311–329, hier S. 314.

17 Reich-Ranicki, Marcel: Artist am Abgrund. Zum Tod des Schriftstellers Hermann Burger, in: ders.: Meine Geschichte der deutschen Literatur, Frankfurt a.M. 2015, S. 507–510, hier S. 507.

18 Diese Arbeit verzichtet darauf, Burgers Lyrik aus *Rauchsignale* (1967) und *Kirchberger Idyllen* (1980) mit in die Analyse einzubeziehen, auch wenn diese ebenfalls hinsichtlich ihrer Bernhard-Rezeption und ihres poetologischen Gehalts ausgeleuchtet werden könnte.

19 In *Brenner* erwähnt beispielsweise ein »Bernhard-Spezialist« (u.a. BBr 40) *Holzfällen* und *Die Macht der Gewohnheit* (vgl. BBr 49; 58). *Warum so einfach, wenn es kompliziert auch geht* (vgl. Burger, Hermann: Mein Abschied von Gastein, in: ders.: Werke in acht Bänden, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. III: Erzählungen II, München 2014, S. 198–201.) macht die Fahrt zu einer Bernhard-Aufführung zum Ausgangspunkt der Erzählung. Im *Tractatus logico-suicidalis* führt der autofiktionale Erzähler wiederum Bernhard als »poeta doctus suicidalis« (Satz 121, BT 41) an und schreibt implizit dessen Texte

z.B. *Schönheitsmuseum – Todesmuseum* und *Zu Besuch bei Thomas Bernhard* mit seinem Vorbild auseinander. Er formuliert insbesondere in diesen Artikeln sein persönliches Bild von Bernhard und fiktionalisiert so gleichzeitig seinen Prosalehrer. Zusätzlich legt er in poetologischen Texten die Ursachen und Verfahrensweisen seiner Bernhard-Rezeption explizit offen.

- (II) Implizite Rezeption: Komplexer und wandelbarer, wenn auch nicht unbedingt subtiler verlaufen dagegen die implizite Rezeption und Fortschreibung in Burgers literarischen Texten. Einzelne Formen der Bernhard-Rezeption konstruieren das Fundament seiner Poetik; viele seiner fiktional-literarischen Texte enthalten ästhetische, stilistische und inhaltliche Merkmale, die sich auch in Bernhards Texten wiederfinden.

Dabei zeigt sich, dass Burgers Texte nicht *nur* »wie ein Erdrutsch«²⁰ während des Schreibens entstehen und dieses Schreiben nicht ausschließlich von spontaner, rauschhafter, »flutartige[r] Improvisation«²¹ geleitet ist, wie es Burger und die Burgerforschung oftmals postulieren: »Mögen« aus der Perspektive wirkungsästhetisch orientierter Burger-Lektüren

Burgers Intertexte auch den Eindruck erwecken, als führten sie »zur Betäubung, zum Rausch, und zur Trance, zum Taumel und letztendlich dazu, dass das Erzähler-Ich auch sich verliert«, so ergibt sich produktionsästhetisch betrachtet genau der gegenteilige Befund. Daß Burger »fast pathologisch sprachtrunken« schreibt und so ein Szenario von Signifikanten, die *ad infinitum* auf Signifikanten verweisen, entwirft, hängt mit seinem Ringen um die eigene »Dichteridentität« zusammen. Er verteidigt sich [...] mit dieser (intertextuellen) Orgiastik literatursystemimmanent und erhält sich auf diese Weise die Illusion seines »Selbst« als Dichter.²²

weiter: Burger verweist in den Sätzen 121 bis 125 auf die Erzählung *Ernst* aus Bernhards *Der Stimmenimitator*: Ein Komiker stürzt sich vor einer bairischen Touristengruppe in die Tiefe, die Gruppe bricht darüber in Gelächter aus. (vgl. Bernhard, Thomas: *Ernst*, in: ders.: *Der Stimmenimitator*, Frankfurt a.M. 1978, S. 48) Burger bemächtigt sich Bernhards Erzählung und ergänzt in Satz 124: »Die Geschichte ist leider unfertig, der Autor hat vergessen beizufügen, daß die bayerische Ausflüglergruppe nach dem Todessturz des Komikers weitergelacht hat.« (BT 41).

- 20 Burger, Hermann: Unvermutetes Erwachen aus der Scheintotenstarre. Über die Entstehung der Erzählung »Blankenburg«. Ein Überlebensversuch in Prosa, in: ders.: *Werke in acht Bänden*, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. III: *Erzählungen II*, München 2014, S. 351–359, S. 352.
- 21 Mielczarek, Zygmunt: Wahn, Wirklichkeit und Sprache im Werk Hermann Burgers, in: von Naya-Haass, Hans-Christoph/ Kuczyński, Krzysztof A. (Hrsg.): *Im Dialog mit der interkulturellen Germanistik*, Wrocław 1993, S. 413–420, hier S. 418.
- 22 Zumsteg, Simon: Schallen und Rauchen. Zur poetologischen Funktion der »trockenen Trunkenheit« in Hermann Burgers *Brenner-Romanen*, in: ders./ Strässle, Thomas (Hrsg.): *Trunkenheit: Kulturen des Rausches*, Amsterdam 2008, S. 241–266, hier S. 262f., Hervorh. i. Orig. Das erste Zitat stammt aus Hammer, Erika: *Erzähltext als »bleibendes Vergehen« im »akustischen Augenschein«*. Performative Ausdrucksmodi bei Hermann Burger, in: dies./ Sándorfi, Edina M. (Hrsg.): *»Der Rest ist – Staunen«*. Literatur und Performativität, Wien 2006, S. 290–317, hier S. 312; das zweite stammt aus Preußner, Heinz Peter: *Artisten des Abgrunds*. Schweizer Moralisten und der Wille zum Stil. Burger – Muschg – Dürrenmatt, in: ders.: *Letzte Welten*. Deutschsprachige Gegenwartsliteratur diesseits und jenseits der Apokalypse, Heidelberg 2003, S. 165–187, hier S. 187.

Mehr noch gilt dies aus Perspektive dieser Untersuchung: Burgers produktive Bernhard-Rezeption lässt sich als ein Beispiel für eine strukturierte und strukturorientierte, von bestimmten, identifizierbaren Zitations- und Transformationstechniken geleitete luzide Schreibweise lesen. Dies steht in enger Verbindung mit Burgers Strategie der Auseinandersetzung mit Einfluss und Einflussangst, die »Artificialität als Generator literarischer Authentizität, Kalkül als Intuition ausweisen soll«.²³

Grundsätzlich lässt sich Burgers Werk in drei Phasen einteilen, wobei sich in jeder Phase neue Manifestationsformen der Bernhard-Rezeption entwickeln:

- Frühwerk: Viele der frühen Texte ab Mitte der 1960er Jahre weisen zwar vereinzelte Parallelen zu Bernhards Werk auf; hier ist aber – wenn überhaupt – von einer nur schwachen Form der affirmativen, punktuellen Imitation auszugehen. Stattdessen lassen sich viele dieser Parallelen eher als Ergebnis einer konvergenten Entwicklung lesen. Diese Ähnlichkeiten legen aber den Grundstein für die später zunehmende Annäherung an Bernhard.
- Mittleres Werk: Spätestens mit der Veröffentlichung von *Schilten* im Jahre 1976 ist Burger in der literarischen Öffentlichkeit etabliert. Die manisch-depressive Erkrankung hat den Autor jedoch zunehmend in ihrer Gewalt. Ebenso ist diese Werkphase von einer umfassenderen, wenn auch freien, souveränen Bernhard-Rezeption geprägt: Die affirmative Mimesis auf der Ebene des *discours* und der *histoire* nimmt stetig mehr Raum in seinen Texten ein; Burger integriert zunehmend motivische, strukturelle und sprachliche Bernhard-Zitate oder anderweitige Einzelverweise in seine Texte. Ebenso setzt er sich essayistisch mit seinem »Prosalehrer« (BB 238) auseinander.
- Spätwerk: Bemerkenswerterweise kommt es im Falle Hermann Burgers im weiteren Verlauf des Werkes, mit zunehmender Produktivität und Erfolg, nicht zu einer Loslösung vom Dichtervater. Ganz im Gegenteil zeichnet sich ab Mitte der 1980er Jahre nach einer Phase der freien, selbstständigen Übernahme einzelner Bernhardismen eine extensive, affirmative Orientierung am »Vorvater« ab: Bernhard und seine Werke werden nun häufiger auch namentlich genannt oder in den Fokus des Erzählten gerückt. Burgers letztes Großprojekt *Brenner: Brunsleben* (1988) gerät über eine Vielzahl von Sprach-, Motiv- und Strukturanalogien gar zu einer Kontrafaktur von *Auslöschung* – wiederum Bernhards letztem, kurz zuvor veröffentlichten Prosawerk.²⁴

Was der fiktive Arbogast Brenner in diesem letzten abgeschlossenen Roman *Brunslieben* über sein Leben resümiert, lässt sich – ein wenig abstrahiert – ebenso über den empirischen Autor Hermann Burger und fast alle seine Texte konstatieren: »Drei hohe Cs bestimmten mein Leben, das nun [...] zur Engführung wird, das Cimiterische, das Cigar-

23 Wünsche: BriefCollagen und Dekonstruktionen, S. 13.

24 Die literarische Situation koinzidiert ebenfalls mit Burgers gesundheitlicher Situation: Die Dynamik von Burgers manisch-depressiver Erkrankung beginnt 1979 (vgl. Brenner: Der Versuch die Krankheit durch Sprache zu bewältigen, S. 42f.). Je stärker Burgers manische und depressive Phasen im Folgenden ausschwingen, desto weiter scheint er Bernhard als Ideengeber und Vorlage explizit im eigenen Werk zu verankern.

ristische und das Circensische.« (BBr 240) Der körperliche und intellektuelle Genuss, die Todesnähe und das Tragikomische durchziehen Burgers Texte – neben der Imitation – fast von Beginn an, prägen aber ebenso sein eigenes Leben. Daher sollen diese Grundpfeiler seines Schreibens wie seiner Poetik im Folgenden einführend erläutert werden.

II.3.1. Poetik: Krankheit als Stimulus, Literatur als Maske

Burgers literarischem Programm folgend verschränken sich faktual-biographische und fiktionale Elemente zu einem untrennbaren Gemisch »zwischen ironischer Selbstsatire und nazistisch [sic] übersteigter Selbstverliebtheit«, ²⁵ bis sie »bis zur Unkenntlichkeit miteinander verschmolzen sind«, ²⁶ »alle seine Darstellungen sind [...] autobiographische Berichte, in denen jedoch Faktentreue und Fiktivität ineinander verflochten sind.« ²⁷ Trotz allen Humors, aller Sprachverspieltheit, allem Hang zum Kalauern sind Burgers Texte vor allem »Urkunde[n] der äußersten Verzweiflung« (BKM 151): Sie alle stehen ostentativ im Lichte des permanenten Versuchs, »seine inneren Leiden ins Künstlerisch-Ästhetische zu übertragen«. ²⁸ Die literarisch-kreative Auseinandersetzung mit der Dynamik von Depression und Manie durchzieht sein gesamtes Werk und manifestiert sich in unterschiedlichen Textsorten, sowohl diegetisch-thematisch als auch ästhetisch und symbolisch.

Wie Bernhards Figuren sind auch Burgers Protagonisten und autodiegetische Erzähler von Anfang an ausgestoßene, isolierte Existenzen, die ihr Dasein in einem geistigen Ausnahmezustand am äußeren Rande des sozialen Gefüges fristen. Nach der Veröffentlichung von *Schilten* wendet sich Burger – einhergehend mit seiner ersten, diagnostizierten depressiven Phase – allerdings einem leicht abgewandelten Figurenkonzept zu: Die Ähnlichkeit der autodiegetisch erzählenden, suizidalen (Pseudo-)Gelehrten mit ihren psychischen, physischen und psychosomatischen Krankheiten, Obsessionen und Studien zu Bernhards Figuren ist auffällig. So leiden Burgers Figuren ab 1979 unter einer Vielzahl von zumeist physischen Symptomen, die letztlich externalisierte Variationen der psychischen Krankheit ihres Autors darstellen. ²⁹ All die Burger'schen »ärmsten Kreatur[en]« (BT 19) artikulieren fortwährend ihr Leiden an äußerlich manifestierten, aber eigentlich »inneren, schleichenden, chronischen Krankheiten, bei denen man nie recht weiß, woran man ist« (BSch 147).

Ab *Schilten* verwendet Burger werkübergreifend die Metapher des Scheintodes für den Zustand des Manisch-Depressiven und Suizidalen: Gleichmaßen vom Leben

-
- 25 Bloch: Familie und/oder Künstlertum, S. 233. Bloch meint hier natürlich »narzisstisch«, nicht »nazistisch«.
 - 26 Sośnicka: Provokative Selbstinszenierung, S. 513.
 - 27 Mielczarek: Wahn, Wirklichkeit und Sprache, S. 413.
 - 28 Bloch: Familie und/oder Künstlertum, S. 233.
 - 29 Burger und seine Protagonisten positionieren sich in ihren Äußerungen über das eigene psychische Leid gegen die »landläufigen Vorurteile[]« (Satz 63 in BT 31), die Depression sei lediglich eine Verfinsterung des Gemüts – sie ist stattdessen für die Betroffenen eine zu Lebensunfähigkeit führende »Todeskrankheit, man holt sich den psychosomatischen Tod, man geht ein wie eine Pflanze, zu der niemand Sorge trägt[.]« (Satz 63 in BT 31)

isoliert, aber noch nicht physisch tot, existiert er im Zustand von Agonie und Ungewissheit.³⁰ Für den Manisch-Depressiven bedeutet der Beginn einer depressiven Phase einen »Fausthieb unter die Gürtellinie. Wenn dies passiert, können wir alle unsere Pläne begraben, die Ambulanz anfordern und uns in die Psychiatrie einliefern lassen.« (BBr 314) Gleichzeitig ist diese »Erstarrung« beim Manisch-Depressiven kein Dauerzustand. *Blankenburg* schildert als Kehrseite der Depression ein »unvermutetes Erwachen aus der Scheintotenstarre«.³¹ Die depressive Phase des Erzählers endet und er kann wieder »erste[] Schritte« (BBl 119) Richtung Kreativität wagen:

[A]m 21. März [...] erwache ich [...] satzbildend, was genau mein Inneres gestammelt hat, weiß ich nicht mehr, kein Wort ist, kein Zipfel zu erhaschen, aber ich fasse mir ein Herz und verlasse [...] meine[] Doppelliege, den Pfuhl meiner Schwerstarbeit des Leidens, Liegens [...] zum ersten Mal nach sechs zu einem Klumpen verpappten Monaten, einfach aufgestanden, noch wackelig auf den Beinen, [...] ich durchbreche die Scheintotenstarre, sprengte die Zisterne [...] und unternehme, als wäre nichts gewesen, meinen gewohnten Spaziergang in den Ebnet hinauf. (BBl 119)

Ähnlich hoffnungsvolle Abschlussmuster finden sich auch in weiteren Texten dieses Werkabschnittes. Doch auch der optimistische Anschein ist keineswegs positiv konnotiert, ist er doch lediglich der Vorbote einer weiteren manischen Phase: So spricht der Erzähler von *Die künstliche Mutter* seine Sorge aus, er »könnte ganz einfach nicht mehr erträglich« werden, »wie eine Feuerwerkssonne aus der manischen Depression in die manische Euphorie entgleiten« und »nur noch hemmungslos abbrennen wollen« (BKM 240). Die Depression lähmt den Schreibenden und entfremdet ihn emotional wie sozial. Zynischerweise ist es gerade die nicht weniger zerstörerische Manie, die den Erkrankten zu neuer Kreativität beflügelt: »Schreiben nach monatelanger Depression: jeder Tag ein Schöpfungstag« (Satz 927, BT 176) – das jedoch nur, bis die nächste, schlimmere depressive Phase beginnt, um »wieder monatelang dafür zu büßen, dass es mir ein paar rasch verlohte Wochen gutging.« (BBr 359)³²

Bewältigungsstrategien. Burgers literarische Stellvertreter stehen vor der Aufgabe, den Sinn ihres sinnlosen Lebens zu finden: »[G]egeben ist unser Tod, bitte finden Sie die Lebensursache heraus.« (BKM 274) Um der manisch-depressiven Dynamik zumindest zeitweise zu entkommen und eine solche »Lebensursache« zu finden, experimentieren Burger und seine Figuren mit einer Vielzahl unterschiedlicher, ineinander übergehender Strategien zur Bewältigung oder Linderung der eigenen Lebenskrankheit. Burgers Protagonisten sind im doppelten Sinne »infaust« (vgl. u. a. BKM 9): Einerseits sind sie dem medizinischen Terminus entsprechend unheilbar dem Tode geweiht. Andererseits sind

30 »Die Depression ist schlimmer als der Tod, sie ist ein Tod mit offenen Augen. Wie die Verdammten in [Sartres Drama] *Huis clos* hat man keine Lider, und ewig brennt das Licht.« (Satz 363, BT 79.)

31 So der Titel eines werkgenetischen Essays zur Entstehung von *Blankenburg*; vgl. Burger: Unvermutetes Erwachen aus der Scheintotenstarre.

32 Die manischen Phasen bieten zudem die trügerische Illusion von Besserung: »Häufig werden gerade Chronischkranke, wenn sie Morgenluft wittern [...] zu Chronischgesunden, bevor der Heilungsprozess abgeschlossen ist.« (BKM 240f.)

sie, wie Schöllkopf, der »Doktor Infaustus« (BKM 81), faustische, ewig suchende, permanent fliehende Existenzen. Dissoziation und Imitation, Maskenspiel und Dekadenz sowie letztlich exzessives Schreiben und Erzählen sind durchgängige Manifestationen eines gleichermaßen destruktiv-zwanghaften wie existenznotwendigen Eskapismus.³³

Detailverliebtheit und lebensrettendes Erzählen. Der Autor Hermann Burger gerät über diese Dynamik zunehmend zum literarischen »Maximalist[en]«.³⁴

Burgers wortreicher Stil fasziniert, sein Trance-Erzählen macht sich jedoch beim Rezipienten indes rasch unbeliebt und unerträglich. Durch die Weitschweifigkeit des Erzählers, den übermäßigen Gebrauch von erfundenen wunderlichen Fremdwörtern, von Neubildungen, durch unbrauchbare Fachinformationen, den schizophrenden Perspektivwechsel vom Ich zum Du zum Er, durch kalte Virtuosität und kunstvolle Überformung wird der Leser verunsichert und verwirrt.³⁵

Diese »überfordernde« Schreibweise des »narrativen Maximalismus« ist jedoch nicht bloß die Konsequenz von Burgers Erkrankung und immer stärker ausschweifender unherrschter, schriftstellerischer Manie, sondern ebenso bewusst elementarer Teil seiner Poetik. Burgers autodiegetische Erzählerfiguren sind »sich selbst erzählende Erzähler«³⁶ – und um zu fabulieren, müssen sie weiterleben. Auch aus dieser Überlebensstrategie resultiert die ausgeprägte Erzähllust und Detailverliebtheit der Burger'schen Erzähler.³⁷

Das Schema der autotherapeutischen Texte wurde zu einer Form Burgers, die mit verschiedenen Inhalten ausgefüllt wird. Seine Gestalten äußern sich so zu verschiedenen Themen wie Pädagogik, Militär und Hochschulwesen, Architektur, Geschichte, Rauchen, Medizin und vermissen dabei etwas, worauf sie sich verlassen könnten. Es gibt keinen Gott, keinen Menschen, keinen Sinn, der eine Grundlage für ihre Existenz schaffen könnte. Das Einzige, worauf sie sich verlassen können, ist der Text, den sie selbst verfassen. [...] Ihre Texte sind ein Anker, mit dem sie am Leben festgemacht sind.³⁸

Burgers Protagonisten sind folglich von einer überbordenden Fabulier- und Erzähllust getrieben. Volker Nölle spricht in diesem Kontext vom »Schehrezad-Axiom«.³⁹ Wie bei

33 Vgl. zu einer ähnlichen Deutung auch Rduch, Robert: Schreiben als Therapie. Auf der Suche nach dem verlorenen Sinn. Zur Prosa Hermann Burgers, in: Mielczarek, Zygmunt (Hrsg.): Nach den Zürcher Unruhen, Katowice 1996, S. 91–101, hier S. 94f.

34 Mielczarek: Wahn, Wirklichkeit und Sprache, S. 420.

35 Mielczarek: Wahn, Wirklichkeit und Sprache, S. 420.

36 Aeberhard: Selbstmörderische Poetologie, S. 276.

37 Burgers Figuren selbst nennen jedoch mit ihren eigenen, ankonditionierten Minderwertigkeitsgefühlen eine etwas andere Ursache für ihr abschweifendes Erzählen (vgl. hierzu auch die Ausführungen zu *Die künstliche Mutter* ab S. 215 dieses Buches).

38 Rduch: Schreiben als Therapie, S. 100.

39 Nölle, Volker: »Die rissige Haut der Form«. Intertextualität und das Schehrezad-Axiom in Hermann Burgers Roman *Brenner I und II*, in: *Poetica* 26 (1994), H. 1/2, S. 180–204. Nölle geht allerdings davon aus, dass Burger »radikal: gegen das Axiom verstoßen (vgl. S. 204), geht die vorliegende Untersuchung aber gerade davon aus, dass die Erzählerfiguren »um ihr Leben erzählen«.

den endlos verschachtelten Geschichten der Protagonistin der *Erzählungen aus den Tausendundein Nächten* handelt es sich bei Burgers Texten um Produkte »lebensrettenden Erzählens«: »[D]er Erzählakt als ein solcher darf nicht gefährdet sein, ja, der Erzählakt als ein solcher ist ein einziges Antidotum, eine durchgreifende Immunisierung gegen die Auslöschung des Erzählers.«⁴⁰ Nölle bezieht dies auf *Brunslieben*; das Konzept lässt sich allerdings auch auf viele andere Burger-Texte sowie die Autoren-Persona hinter den Texten ausweiten: So lange die Erzählerfiguren erzählen, so lange existieren sie, so lange muss der Autor selbst weiterschreiben, so lange ist die (Biblio-)Therapie weder abgeschlossen noch gescheitert.

Identitätsdiffusion und Dissoziation. Auch die häufigen Identitätswechsel und die mehrfachen Pseudonyme der Burger'schen Erzählerfiguren manifestieren den Wunsch nach Metamorphose und Flucht.⁴¹ In diesem Lichte betrachtet artikuliert auch der ständige Wechsel der autodiegetischen Erzählperspektive zwischen erster und dritter Person das Verlangen nach Dissoziation von der eigenen Persönlichkeit. Da es für Burgerprotagonisten aber nicht möglich ist, sich dauerhaft von ihrer eigenen Person zu entfernen und direkt aufzulösen, tragen sie in den Texten diverse Masken und variieren unterschiedliche soziale Rollen.

Konsum und Dekadenz. Eine dieser Rollen, die sich auch auffällig durch Burgers öffentliche Selbstdarstellung und besonders sein spätes Werk zieht, ist die des exzentrischen, dekadenten Bonvivants. Bildungsbürgerliche Kulturprodukte, Statusmarker und der damit assoziierte Habitus werden poseurhaft zur Schau gestellt. »Nicht alles oder nichts, alles und nichts, tutto sommato« (BKM 266) – dieser Ausruf aus *Die künstliche Mutter* könnte eine weitere Devise der Burger'schen Protagonisten wie auch Burgers Autoren-Persona sein: Damit diese ostentativ wohlhabenden Intellektuellen – also der Autor ebenso wie seine Protagonisten – nicht zu Tode verzweifeln, rauchen sie teure Zigarren, dinieren im Speisewagon erster Klasse, kaufen sich ihre Traumwagen oder geben sich sonstigen Formen des elitär-bildungsbürgerlichen Müßigganges hin.⁴² Diese auffälligen Versuche, auch im außerliterarischen Leben den »Schein ästhetisch genussvoller Realität«⁴³ bei gleichzeitigem »Hervorheben seiner Aussenseiterposition«⁴⁴

40 Nölle: Die rissige Haut der Form, S. 202.

41 Die offenkundigsten Beispiele für diese Suche nach »neuen Existenzmöglichkeiten« (BSch 369) sind – neben dem impliziten Autor selbst – Xaver aus *Diabelli*, Peter Stirner alias Armin Schildknecht und Ambros Umlerer alias Stefan Wigger aus *Schilten* und *Der Schuss auf die Kanzel* oder Wolfram Schöllkopf alias Armando in *Die künstliche Mutter*.

42 Eine reale wie literarische Vorliebe hatte Burger auch für den Bobsport – wobei dieser in seiner Literatur weniger die Flucht vor der manisch-depressiven Krankheit, als eher die Dynamik der Erkrankung selbst repräsentiert (vgl. u.a. BKM 17). Der Text *Die Glazionauten* hat unterschiedliche Besuche Burgers bei Bobrennen zum Thema, erwähnt am Rande auch Bernhards *Amras*, ebenso Georg Trakl und Peter Handke (Burger, Hermann: Die Glazionauten, in: ders.: Werke in acht Bänden, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. V: Romane II, München 2014, S. 300–316, hier S. 303, 307) In *Brenner* wird die Bobfahrt dagegen explizit als Möglichkeit kontextualisiert, die eigene Geburt wiederzuerleben (vgl. u.a. BBr 34, 244). Zum biographischen Hintergrund und einer realen Bobfahrt des Autors vgl. Burger, Hermann: Meine Bob-Taufe, in: ders.: Werke in acht Bänden, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. V: Romane II, München 2014, S. 295–299.

43 Mielczarek: Wahn, Wirklichkeit und Sprache, S. 413.

44 Bloch: Familie und/oder Künstlertum, S. 233.

zu wahren, fördern auch die Bekanntheit des Schriftstellers Hermann Burger. Diese realitätswirksame Inszenierung als Exzentriker kippt allerdings zunehmend ins Karikatureske:

Später wird er sich Riesenwagen kaufen, sich in Pelzmäntel hüllen und hinter Riesenbrillen verbergen, um noch mehr aufzufallen, in teuren Restaurants verkehren und sich mit Jet-Set-Persönlichkeiten zeigen, stets mit exklusiven Zigarren im Mund [...].⁴⁵

Hierin ausschließlich eine marktgefällige Inszenierungsstrategie zu sehen, greift jedoch zu kurz. Viel mehr handelt es sich um den Versuch, erstens die innere Leere zumindest mit ökonomischem und kulturellem Kapital zu füllen, zweitens nach außen hin eine gleichermaßen unterhaltsame, gefällige und »kraftvolle« Rolle zu inszenieren, die drittens als Schutzhülle um das eigentlich fragile Innere gelegt werden kann – und viertens, das Leben schlichtweg zu genießen, während das Ende permanent unmittelbar bevorzustehen scheint. Erneut ist dies als »lebensverlängernde« Strategie lesbar: man kann nicht sterben, ohne vorher »gelebt« zu haben.

Auch dieses Verhalten teilen sich Burger (und seine Protagonisten) mit Bernhard (und seinen Protagonisten), die teils nicht als bloße Geistes- sondern auch als Luxus- und Genussmenschen auftreten: Bernhard selbst inszeniert sich zwar als nihilistischer Eremit und gerierte sich auf seinem Hof als Bauer, sammelt aber ebenso alte Möbel ebenso wie teure Schuhe oder gar ganze Immobilien; für Roithamer in *Korrektur* ist der Weg »[d]ie Oxfordstreet hinunter zu Marks & Spencer als höchstes Glück« (Ko 338) in Erinnerung geblieben. Am deutlichsten wird der Hintersinn dieses Konsums in Muraus Schilderungen in *Auslöschung* formuliert:

Einkäufe [...] retten uns unter Umständen wie nichts sonst, wenn wir uns dazu auffaffen und wenn wir dann auch den höchsten Luxus nicht scheuen, das heißt, uns nicht scheuen, das Köstlichste, gleichzeitig kostspieligste einzukaufen, das Allerteuerste und sei es noch so grotesk [...]; bevor wir tödlich verzweifeln, ist es besser, auf die Straße und in ein Luxusgeschäft zu gehen, und sich auf die groteske Weise neu einzukleiden, aus uns ein Luxusgeschöpf selbst für einen Kitsch-Don Giovanni zu machen, bevor in unserem Bett zu einer dreifachen Menge von Schlaftabletten Zuflucht nehmen und nicht wissen, ob wir wieder aufwachen, wo es sich doch immer wieder ausgezahlt hat, aufzuwachen [...]. (Au 219f.)

Damit übereinstimmend artikuliert Burger in der Maske des intellektuellen, aber suicidal-depressiven Wohlstandsbandys ein Lebensgefühl, das sich wenige Jahre nach seinem Tod unter dem Begriff »Tristesse Royale« als Stilmerkmal und Diskursmaterial junger, deutscher Pop-Autoren etablieren wird.⁴⁶ Das Motto »Leben bevor man stirbt« eskaliert dabei zwar nicht in Materialismus, Hedonismus und Exzess wie im Falle der Popliteratur der 1990er Jahre – der Versuch, gut zu leben, kippt jedoch ins Manieristische. Burger und seine Protagonisten betreiben diesen »Bonvivantismus« realiter wie litera-

45 Bloch: Familie und/oder Künstlertum, S. 233.

46 Vgl. hierzu auch die Ausführungen zu Schimmelbuschs *Die Muraus Identität* ab S. 416 dieses Buches.

risch unablässig, um die immer brüchigere Maske des exzentrischen Stenzes oder intellektuellen Lebemanns nach außen aufrecht zu erhalten.

Eine zentrale, symbolische Rolle im Komplex aus Konsum und Depression nimmt Burgers reales wie literarisches Ferrari-Cabrio ein. Mit *Ferrari humanum est* widmet der Autor 1987 seinem »feuerroten Mondial 3,2 Liter, 270 PS, Spitzengeschwindigkeit 280 km/h«⁴⁷ eine eigene kurze autofiktionalen Skizze. Der italienische Sportwagen taucht darüber hinaus auch in anderen fiktionalen Texten der Spätphase auf: In *Die künstliche Mutter* wird er noch als Alfa Romeo chiffriert (vgl. BKM 255); in *Brunsleben* entwickelt sich aus der Begeisterung des Erzählers für ein Modellauto »das beliebteste Sujet [s]einer Kinderzeichnungen« (BBr 110) und schließlich der Wunsch, einen echten Ferrari zu besitzen:

Nun gibt es bekanntlich in der Elternpädagogik zwei Methoden, sperzige Kinder gefügig zu machen, entweder man bestraft oder man beschenkt sie, und mein Vater verblüffte mich denn auch damit, dass er etwas Wunderbares, Bezauberndes, Blendendes, Unikales, Herzentrückendes, Pyramidales, Totelegantes aus seiner Aktenmappe zog. [...] [D]as Spielzeugauto schlechthin, ein funkelnigelnagelneues glänzendes Schuco-Examico-Cabriolet [...]. Er war feuerwehrrrot, rot gerippte Polster, er hatte eine Zahnstangensteuerung, [...] einen richtigen, an das BMW-Vorbild gemahnenden Kühlergrill [...]. [...] [H]eute, da ich mir, weil die Befristung meiner Existenz auf zwei bis drei Jahre jegliches Sparen, Geizen und Hamstern absurd erscheinen ließe, den vom Schuco-Examico ausgehenden Jugendtraum erfüllt habe, und einen Ferrari 328 GTS mit abnehmbaren Hardtop geleistet habe, rossa corsa, rennrot, Spitzengeschwindigkeit 260km/h, muss ich gestehen, dass keine noch so legendäre, noch so reinrassige und sogar vom Papst heiliggesprochene Sportwagenmarke [...] Schuco-Wagen herankommt [...]. (BBr 29–33)⁴⁸

Im Erzähler löst die Passage primär die Erinnerung an den Verkehrsunfalltod des Vaters aus. Dieser Bericht⁴⁹ über sein Modellauto versprachlicht den Versuch, die Welt gleichermaßen zu durchdenken und zu verstehen, aber auch den Verlust zu verdrängen und in die Kindheit zu regridieren. Burgers Poetik entsprechend verschränken sich in dieser Szene ebenso fiktionalisierte Nachahmung und biographische Realität, aber auch poetologischer Symbolgehalt: Das Modell aus der Hand des Vaters wird in *Brunsleben* zum Traum, der erst kurz vor dem eigenen Tode verwirklicht werden kann, ohne dabei aber noch Rettung bringen zu können.⁵⁰ Ebenso liegen in der wiederholten Integration des Autos in die Erzählungen mehrere programmatische Hinweise auf Burgers Poetik der

47 Burger: Abschied von Gastein, S. 189.

48 Burger bezieht sich hier übrigens auf den Besuch des Ferrari-Werkes in Maranello durch Papst Johannes Paul II. im Jahre 1988.

49 Wenig später folgt eine weitere minutiöse Beschreibung des Modellautos (vgl. BBr 66–68).

50 Liest man diese Passage vor dem Begriffsrepertoire Blooms, liegt in ihr auch ein Metakommentar über Burgers Bernhard-Rezeption verborgen: Der kindliche, vom Dichtervater ausgelöste »Traum« des bernhardesken Schreibens wird zunächst durch eine defizitäre Nachahmung realisiert. Erst kurz vor dem Tod Burgers kann eine Realisierung durch »handfeste« Formen der Mimesis erreicht werden. Wie der echte Ferrari kann aber auch die Bernhard-Annäherung im Spätwerk Burgers Niedergang nicht mehr aufhalten.

Nachahmung und Selbstinszenierung: Erstens ist ein Alfa Romeo zwar ein italienischer Sportwagen, aber in Wert und Wertschätzung noch kein Ferrari. Zweitens sehen sich der Ferrari Mondial und der 328 GTS zwar sehr ähnlich, es handelt sich aber um unterschiedliche Modellreihen. Das fiktionale Schreiben nähert sich ebenso immer weiter der Realität an, beide greifen aber nicht deckungsgleich ineinander, die empirische Realität bleibt für die autobiographische Fiktion nicht darstellbar. Drittens ist ein ›Schuco Examico‹-Modellauto kein echter BMW. Viertens ist ein BMW gemeinhin günstiger und ›erreichbarer‹ als ein Ferrari. Mit der Zeit bringt die Fortschreibung und Imitation (Examico) schriftstellerischer Vorbilder (BMW) gänzlich andere, ›hochwertigere‹ Performanzen (Ferrari) hervor. Im autofiktionalen Text *Abschied von Gastein* wird letztlich – als Schlusspunkt dieser Entwicklung – dann doch ein Ferrari Mondial erwähnt. Er fungiert hier als Belohnung und Bestrafung in einem, als Symbol für Burgers Konsum bis zur Zahlungsunfähigkeit und als letzte Möglichkeit zur Rettung vor dem eigenen Tod.⁵¹ So befindet sich Burgers autofiktionaler Erzähler am Ende in mehrfacher Hinsicht in einer Situation, die nur noch die Flucht zulässt:

Diese schönen Erinnerungen an das Gasteiner Tal, an die Stollenkur, an den Chefarzt, an die immer hilfsbereite Buchhandlung Fiechter, in der man nicht nur Lesestoff und Schreibzeug, sondern auch Zauberutensilien kriegt, [...] werde ich gern behalten, nur [...] nach Badgastein kann ich nie mehr zurückkehren, denn der Hotelier, der meine sämtlichen Effekten einbehält, darunter alle meine Manuskripte, so dass ich zurzeit weder an meinem Roman noch an meinem Stück für das Schauspielhaus Zürich weiterarbeiten kann, hat mir gedroht, auch noch meinen Ferrari zu beschlagnehmen [...]. [...] [I]ch sähe den Mondial Quattrovolte nie wieder, und einen zweiten kaufen könnte ich auch nicht, weil das Werk in Maranello nicht liefern kann. Deshalb: mein Abschied von Gastein.⁵²

Magie und Clownerie. Die Parallelisierung von einerseits »Lesestoff und Schreibzeug« und andererseits »Zauberutensilien« im vorangegangenen Zitat resultiert nicht nur aus dem möglicherweise realen Angebot der genannten Buchhandlung. Der Magie, oder besser: der Bühnenmagie und Prestidigitation, kommt ebenfalls eine werkübergreifende Symbolfunktion als Bewältigungsmechanismus und poetologische Chiffre zu. Burger selbst betätigte sich als Magier, trat in Variétés auf und hüllte sich als Schriftsteller in den Nimbus des Showzaubers.⁵³ Auch durch sein schillerndes Auftreten als

51 Der Besitz eines Ferraris bekommt ebenfalls eine öffentlichkeits- und realitätswirksame Dimension, die direkten Einfluss auf Burgers Position im Literaturbetrieb hatte. So berichtet Volker Hage: »Sein Ferrari spielte denn auch im Herbst 1988 eine merkwürdige Rolle, als es zum Eklat und Rückzug aus seinem alten Verlag S. Fischer kam: Burger hatte sich unter anderem vergeblich eine größere Version als Dienstagwagen gewünscht. Die lautstarke Inszenierung dieses Bruches war wohl das letzte Signal einer sich ankündigenden großen Krise. Die wohlwollende und unverzügliche Aufnahme in einen anderen Verlag hat sie nicht mehr abfangen können.« (Hage, Volker: Aus dem Rahmen gefallen, in: Bundi, Markus/ Isele, Klaus (Hrsg.): Salü, Hermann. In memoriam Hermann Burger, Eggingen 2009, S. 112–114, hier S. 114)

52 Burger: *Abschied von Gastein*, S. 180.

53 Vgl. u.a. Schmitz-Emans: Wort-Zaubereien, S. 46 sowie Bloch: Familie und/oder Künstlertum, S. 239.

»weltgewandte[r] Zauberer und unterhaltende[r] Sprachakrobat, in der Nähe von Pop-Art und psychedelischer Phantastik« wird der Autor »vollends zum Medienstar«:⁵⁴

Burger feierte damit an Leseabenden quer durch Europa wahre Triumphe, indem er sich gleichzeitig als Schriftsteller und Taschenspielkünstler, d.h. als Moderator seiner selbst, profilierte, bekanntlich ebenfalls vor Helmut Kohl und Marcel Reich-Ranicki, an die er am Stand des S. Fischer Verlages an der Frankfurter Buchmesse Burger-Zigarren verteilte [...].⁵⁵

Auch in Burgers fiktionalem Werk ist die Bühnenmagie ein beherrschendes Thema: Diverse seiner Protagonisten sind hauptberufliche oder hobbymäßige Bühnenmagier. Täuschung, Dekonstruktion, Imitation und Kunst gehen auch hier eine Verbindung ein: Magier seien die »einzigen Märchenerzähler, die das 20. Jahrhundert noch kennt«.⁵⁶ Sie sind aber auch »Täuschungskünstler« (BD 81), die ihr Publikum von Berufs wegen anlocken und die Tricks ihrer Konkurrenten kopieren oder gar enthüllen. Wie für den Schriftsteller im Sinne der Burger'schen Poetik der Imitation, Täuschung und Flucht gilt auch für den Magier: »Die Lügenschule ist die beste Schule für unser Metier.« (BD 76) »Magie« meint hier eine Sammlung von Verfahren der Illusionserzeugung und Publikumstäuschung, aber auch Selbsttäuschung: »Nur, wem es gelingt, sich selber hinters Licht zu führen, das Wissen um den Ablauf der Trickhandlung mit der Trickhandlung zu überspielen, täuscht auf die Dauer erfolgreich das Publikum.« (BD 50) Diese Rolle kommt im Sinne der Burger'schen Poetik nicht nur der Bühnenmagie zu. Die Erzählungen *Diabelli* und *Der Zauberer und der Tod*,⁵⁷ aber auch die autobiographischen Essays *ECCO!*⁵⁸ und *Der Kongress der Zauberer* setzen die Magie als Chiffre für die anderen Künste: Magie, Literatur, jede Kunst ist letztlich Vorspiegelung falscher Tatsachen, eine Fremd- und Selbsttäuschung. Auch die Bühnenmagie ist eine Bewältigungsstrategie: »Jeder Artistennname steht für einen Superlativ im Bereich der Magie, aber auch für eine existenzielle Katastrophe.« (BD 69)

Der tragischen, clownesken Komik kommt in diesem Kontext eine zentrale Bedeutung zu. So berichtet der Erzähler in *Diabelli* von einer Jugenderinnerung:

Im Zirkus [...] hatte ich einen Clown die Konzertina spielen hören. Nachdem der dumme August von allen gefoppt und in den Hintern und ins Sägemehl getreten worden war, so daß man, sich in den Roheiten der Menschen noch nicht auskennend, annehmen mußte, er sei erledigt, zauberte er aus der Tasche seiner grob und grell karierten Jacke eine achteckige Konzertina und aus der mit Kußlippen gespielten Konzertina eine himmlische Musik hervor [...]. Es waren Töne, [...] von denen ich mit frühkindlicher

54 Bloch: Familie und/oder Künstlertum, S. 239.

55 Bloch: Familie und/oder Künstlertum, S. 239.

56 Burger, Hermann: Kongress der Zauberer, in: ders.: Werke in acht Bänden, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. I: Erzählungen I, München 2015, S. 289–304, hier S. 289.

57 Vgl. Burger, Hermann: Der Zauberer und der Tod, in: ders.: Werke in acht Bänden, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. III: Erzählungen II, München 2014, S. 145–158.

58 Vgl. Burger, Hermann: ECCO!, in: ders.: Werke in acht Bänden, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. I: Erzählungen I, München 2015, S. 277–288.

Absolutheit wußte, daß sie mir galten. Kaum das Licht der Welt erblickt, nämlich das Scheinwerferlicht in der Arena, bekam ich schon Gehör, was in mir steckte. (BD 70)

Die Konzertina soll auch im Zusammenhang mit Burgers Dekonstruktion und Imitation noch von Bedeutung sein; die Zirkusbühne wird bei Burger zur Bühne der Gesellschaft, die Reaktion des Clowns auf die ›Misshandlung‹ und Blamage zur Chiffre für künstlerische Produktion und Burgers Poetik: Auch der »narrativ nicht unbegabte[]« Autor muss »Narrenschellen« (BSch 337) tragen, ist – in Fortsetzung dieses Sprachspiels – Narr und Schriftsteller zugleich. Mag auch dieser ›Clown‹ zuerst eine sprichwörtliche Lachnummer sein, besitzt diese lächerliche Figur doch die Fähigkeit, ein anrührendes Kunstwerk vorzutragen: Auf der Bühne entsteht aus dem dem Leid das Lied, das Lachen wird zum »Verlegenheitsgrinsen«, zur »Notwehr [...] gegen die saftigste Ohrfeige, die uns das Leben erteilt, gegen den Tod« (BSch 338).

Literatur als Therapie und Hilferuf. Die letzte und alle anderen umgreifende Bewältigungsstrategie liegt letztlich in der Literatur und dem Schreiben selbst. Hierbei handelt es sich nicht (nur) um eine weitere Möglichkeit, als erfolgreicher Schriftsteller sein symbolisches Kapitel zu erhöhen. Die Literatur ist stattdessen das vorrangige Mittel zur Linderung, wenn auch nicht zur Heilung der Krankheit: Literatur liefert dem Depressiven »Alternativenenergie«,⁵⁹ »[o]hne Lesen kein Leben«,⁶⁰ das Schreiben geschieht in den Phasen, in denen der Autor dazu fähig ist, »wie ein Erdrutsch«. ⁶¹ Somit ist das Leid die Ursache für die Fluchtbewegung in die Literatur und gleichermaßen Voraussetzung für dichterische Kreativität: »Das Kranksein ist mit dem Schreiben gekoppelt, [...] je unheilbarer das Leiden, desto reiner die Form [...].« (BKa 287)

Einen weiteren, konkreteren Konnex von des Schreiben und Leid nennt Burger bereits in seinem Artikel *Schreiben Sie, trotz Germanistik?* (1967): »Meine Gedichte sind mir ebenso fremd, wie sie einem andern Leser sein mögen, denn sie zeigen mir ja etwas, was erst durch sie wirklich und erfahrbar wird.«⁶² Die Literatur ist so trotz aller Maske und Täuschung auch ein Umweg, den Autor überhaupt erst kennenzulernen. Dies betrifft nicht nur die Leser:innen: Schreiben wird zum Mittel der Introspektion für den Autor selbst, denn »der Schriftsteller wisse nie genau, was in seinem Keller los sei, er merke nur, dass etwas los sei, er erfahre, was er sagen wolle, erst im Schreibprozess [...].« (BKa 254) Literatur ist in Burgers Poetik – in einem psychoanalytisch geprägten Sinne – ein Mittel zur Fremd- und Selbsterkenntnis.⁶³ Der Schaffensprozess ist somit elementarer Teil

59 Burger: Unvermutetes Erwachen aus der Scheintotenstarre, S. 358.

60 Burger: Unvermutetes Erwachen aus der Scheintotenstarre, S. 354.

61 Burger: Unvermutetes Erwachen aus der Scheintotenstarre, S. 352.

62 Burger, Hermann: Schreiben Sie, trotz Germanistik?, in: ders.: Ein Mann aus Wörtern, Frankfurt a.M. 1983, S. 242–247, hier S. 246.

63 Auch die frühe poetologisch-autobiographische Skizze *Zeichnen in der Altstadt* spielt auf diese Funktion an: »Das gemalte Zeichen hat nur dann einen künstlerischen Wert, wenn es etwas zum Ausdruck bringt, was am wirklichen Baum nicht erkennbar ist. Weshalb soll ein Maler nicht das Recht haben, seine Bäume bis auf Buchstaben oder Astgabeln zu reduzieren oder zum Beispiel nur Wurzeln oder Jahrringe darzustellen? Solche Zeichen sagen mehr aus über seine Psyche als über die Bäume [...].« (Burger, Hermann: Zeichnen in der Altstadt, in: ders.: Werke in acht Bänden, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. I: Erzählungen I, München 2015, S. 65–70, hier S. 69) Ähnlich formuliert es

des Kunstwerkes, geht er doch mit einem konzentrierten Beobachtungs- und Erkenntnisprozess einher.⁶⁴ Der Schreibprozess bringt wie das Zeichnen keine bloße Abbildung hervor, sondern eine Umformung der Realität. Die Zeichnung ist verfremdet, subjektiv und damit näher an dem, was sie eigentlich darstellen soll: Die subjektive Weltsicht des Zeichners.⁶⁵

Das fiktionale Schreiben bietet zudem die Möglichkeit, die Realität zumindest zeitweise zu korrigieren. So formulieren es auch schon 1966 die *zwei Künstler* aus Burgers gleichnamiger Erzählung:

Wir, indem wir Gesetzmäßigkeiten herausfinden, korrigieren in einem fort den Lieben Gott. Wir sind die Lektoren und Korrektoren und Translatoren, ja letztlich die Lehrmeister des Schöpfers. Nicht der Mai macht alles neu, wir, wir machen alles neu.⁶⁶

Diese beiden Zwecke berühren bereits die zentrale Funktion der Literatur in Burgers Werk, wie sie in diversen Texten, insbesondere im *Tractatus logico-suicidalis* formuliert wird: Literatur bringt Autor:innen nicht nur ewigen Nachruhm, sondern bietet auch die Möglichkeit, den Selbstmord durch literarische Stellvertretersuizide zu verhindern. Wie die Magie als Stellvertreterkunst ist auch das Schreiben nicht der bloße Versuch, das Leid zu lindern: »[M]it ihren zweifelhaften Künsten« versuchen Magier – also nicht bloß die gemeinten Bühnenkünstler, sondern auch Schriftsteller – »sogar dem Tod ein Schnippen schlagen zu wollen«. (BD 76f.) Dies ist eng mit dem Hauptzweck des Schreibens bei Burger verbunden: Schreiben ist Selbsterkenntnis und Suizidvermeidung, aber auch Hilferuf und Therapie: »Die Not des Schreibenden ist ein Stimulus, der Schaffenspro-

auch der Essay *ECCO!* über die Bühnenmagie: »Der Magier erzeugt [...] Inkongruenz zwischen Beileitvortrag und Trickhandlung zwecks Ablenkung von dem, was das Publikum nicht sehen darf. Der Schriftsteller redet ›anders‹, ›uneigentlich‹, weil er nur so auf das Eigentliche hindeuten kann, was auf direktem Weg nicht auszudrücken ist.« (Burger: *ECCO!*, S. 286)

- 64 So sagt auch noch 1988 der Erzähler in *Brunslieben* über seine Zeichnungen: »[H]inzu kommt, dass wir für die Zeichnungen eine Stunde, zum Knipsen mit Lichtregie und allem Drum und Dran ein paar Minuten brauchen. In dieser Werkstunde sehen wir entschieden mehr und präziser als posthum beim Einkleben der Erinnerungsfotos, es kommt uns ja auch nicht auf die Reminiszenz an, dass wir ›da‹ gewesen sind, wie dem Touristen, wiewohl zugegeben, auch diese Tabakblätter dem geneigten Leser zu vermitteln versuchen, dass wir für die Spanne kurzen taumeligen Glücks ein Erdenbürger sein durften.« (BBr 150)
- 65 Die Malerei wird auch auf der Begriffsebene mit der Schriftstellerei parallelisiert: »Die Methode, die beschriftete Handskizze dem Schnappschuss mit der Kamera vorzuziehen, verdanke ich dem Essschen Zeichenunterricht im ersten Semester, es verhält sich nämlich so, dass wir mit Grundriss und vier Ansichten, wie ich als Kind verfuhr, die Simultanperspektive kriegen und im Gegensatz zur Fotografie nicht alles, somit viel Entbehrliches, sondern nur das der Innenarchitektur unserer Absichten Entsprechende zur Papier bringen, wir können Details vergrößern, sind also flexibel bezüglich des Maßstabs [...].« (BBr 150) So meint die ›beschriftete Handskizze‹ sowohl eine Zeichnung als auch ein Manuskript. Zeichnung und Text selektieren Realität und bilden sie nicht lediglich ab. Es obliegt dem Zeichner und Schreiber, die Perspektivierung, Fokussierung und Akzentuierung »der Innenarchitektur unserer Absichten [e]ntsprechend[]« (BBr 150) auszugestalten.
- 66 Burger, Hermann: *Zwei Künstler*, in: ders.: *Werke in acht Bänden*, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. I: *Erzählungen I*, München 2015, S. 19–23, hier S. 20.

zeß eine Verteidigung, das Werk ist das Ergebnis eines Kampfes.«⁶⁷ Die impliziten und die empirischen Leser:innen werden bereits in frühen Text zu Adressat:innen eines Hilferufs, der zwar vom impliziten Autor geäußert wird, aber auch vom empirischen Autor artikuliert wird.⁶⁸ Nun bleibt es nicht bei dieser Funktion der Literatur; die Hilferufe werden scheinbar überhört oder ignoriert. Die Leser:innen werden zunehmend unwichtig, der Schreibakt selbst wird zur Therapie.⁶⁹ Auch der *Tractatus logico-suicidalis* findet – nach 1046 Sätzen über den Suizid – ein positives Ende im Schreiben: Der vermeintlich durch eigene Hand verstorbene Autor sitzt am Ende »beim Frühstück und schreib[t] wie wild« (BT 16).

Imitation und Einfluss(-Angst). »[D]er Laie borgt, das Genie stiehlt, Krankheit macht erfinderisch« (BWF 170). Dieser Satz Carlo Schusterflecks aus *Die Wasserfallfinsternis von Badgastein* bezieht sich nicht nur auf Burgers Figuren, er könnte auch als weiteres programmatisches Motto seinem Gesamtwerk vorangestellt werden. Paradoxiertweise liegt der »Erfindergeist« aber gerade nicht im kreativen Schaffen *neuer* literarischer Ausdrucksformen – sondern im »genialen Stehlen«, im virtuellen Rekombinieren bereits existierender Versatzstücke: Die Analyse, Dekonstruktion, Imitation und Übersteigerung fremder Idiolekte ist ein elementarer Teil von Burgers Schreibprozess und seine Diebes sind durchzogen von Imitation, bevölkert von Imitatoren. Burgers mannigfaltig beschäftigte Künstlertypen machen die Nachahmung zum Lebensinhalt und repräsentieren auf poetologischer Ebene den imitierenden Schriftsteller.⁷⁰

Die Nachahmung ist ebenso als eine weitere Form der Maskerade, des literarisierten Identitätswechsels und der vertextlichten Fluchtbewegung lesbar, der kreatives Potenzial innewohnt. Ursprünglich eine Fingerübung des jungen Schriftstellers, wird die Imitation fremden Sprachmaterials schnell ein dominantes Stilmittel und eine produktive

67 Rduch: Schreiben als Therapie, S. 100.

68 Dies macht schon *Schilten* 1976 deutlich, wenn das »Nachwort des Inspektors« mit folgendem Appell endet: »An einer außerordentlichen Sitzung des Erziehungsrates wurde mit Einvernehmen mit dem Patienten beschlossen, diesen Bericht einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Er richtet sich an eine Instanz, und diese Instanz sind wir alle. Nebst vielen kritischen Anregungen zur problematischen Stellung des Lehrers in der Gesellschaft ziehe ich, der vormalige Inspektor Peter Stirners, die bittere Lehre daraus, dass ein Mitmensch, wenn unsere humane Aufmerksamkeit auch nur eine Sekunde nachlässt, in dieser Sekunde nachlässt, in dieser Sekunde zu Grunde gehen kann.« (BSch 377). Dies legt auch ein kleines Detail nahe: Die kurze Erzählung *Die Leser auf der Stör* thematisiert eine durch Kritikermeinung fehlgeleitete Lektürehaltung des Lesepublikums; in *Schilten* ist es dagegen der Psychiater Armin Schildknechts, mit dem er »einen Nachmittag lang [...] auf die Stör kam« (BSch 266). Ähnliches berichtet auch noch *Brunsenleben*, Burgers letzter beendeter Roman: »Die Depression als ein umfassendes Schirmeinziehen ist ein Totstellungsreflex ebenso wie eine Demonstration in äußerster Not, die Transmitter hören auf zu springen, weil jeder Kranke eine Metapher braucht, die nach außen schreit: Seht, so hunds miserabel geht es mir!« (BBr 353f.)

69 Vgl. Rduch: Schreiben als Therapie, S. 97–100.

70 So berichtet Xaver in *Diabelli* beispielsweise über seine Motivation, Bühnenmagier zu werden: »Mich hat in meiner Kindheit als Zauberer immer alles Künstliche, Gemimte, Supponierte, Imitierte, Spiegelbildliche, Vexatorische, Halluzinatorische, Phantasmagorische fasziniert, nie die Realität und insbesondere nie die Natur.« (BD 44f.)

Schreibweise. Die Quellen dieses Sprachmaterials sind vielfältig: Burger studierte in Zürich unter anderem Germanistik und Kunstgeschichte, promovierte bei Emil Staiger zu Paul Celan und habilitierte zur Schweizer Gegenwartsliteratur.⁷¹ Ihn

faszinieren Schriftsteller wie Peter Weiss, Ingeborg Bachmann, Uwe Johnson. [...] Als »Beobachter fremder Techniken« nahm er sich *Die Blechtrommel* (1959) von Günter Grass vor und füllte dessen Satzmuster mit eigenen Ausdrücken. Auch Hesse, Frisch und Dürrenmatt, Thomas Mann, Kafka, Benn, Musil und Broch wurden herangezogen.⁷²

Eines der poetologischen Bilder, die Burger im Zusammenhang seiner Dekonstruktion und Imitation bemüht, ist das bereits erwähnte der Konzertina. In *Diabelli* exemplifiziert Burger an dem Instrument die Suche nach dem Ursprung der emotiven Wirkung eines Kunstwerks:

Im Alter von wahrscheinlich etwa fünf Jahren [...] trennte ich mit der Papierschere eine Ziehharmonika auf, weil ich ein für allemal wissen wollte, woher die Musik kam, die mich zu Tränen rührte. Als ich die beiden Hälften des Balges nach anstrengender Zerstörungsarbeit in den Händen hielt, sah ich, atmete ich: sie kam nirgendwoher. (BD 69)

Diese Szene wird auch in weiteren Texten aufgegriffen und somit als zentral markiert.⁷³ Das Zerschneiden des Instruments steht für die Suche nach dem Ursprung künstlerischen Ausdrucks im poetischen Werk. Das Enthüllen dieser Täuschung führt wortwörtlich zur Ent-Täuschung:

Dem rubinrot geflammten Gehäuse, den Perlmutterknöpfen, den verchromten Zierleisten, den volutenförmigen Schalllöchern, den Blendarkaden der Instrumentenarchitektur entsprach im Innern kein das Raffinement des Äußern um ein Tausendfaches übersteigendes Geheimniszentrum. Nur staubige Falten, faule Luft. (BD 69)

Das Zusammenspiel all dieser Elemente formt in der Konzertina den Klang; sie sind letztlich aber nur Werkzeuge, die für sich genommen keinen künstlerischen Wert haben. Die äußere, sichtbare Form aber ist Blendwerk und dient – wie die Magie – der Täuschung des Zuschauers. Die ästhetisch-sinnliche und emotionale Wirkung der Kunst entsteht dagegen erst aus dem Zusammenspiel seiner »handfesten«, profanen Einzelteile und ihrer Instrumentalisierung in der Hand des Künstlers. Das eigentliche Wesen des Kunstwerks selbst bleibt jedoch nicht materiell erfassbar. Übertragen auf die Literatur bedeutet dies: Der »Wortschatz als Kuriositätenkabinett« (BD 82), aber auch Genrekonventionen, Plotstrukturen, Themenkomplexe oder Stilmittel sind für sich genommen nur Zierrat und altbekanntes Bastelmaterial. Erst durch die Kombination heterogener

71 Vgl. Von Matt: Nachwort, S. 312.

72 Von Matt: Nachwort, S. 313.

73 *Brunslieben* thematisiert eine ganz ähnliche Episode (vgl. BBr 260f.); der Magier-Essay *ECCO!* greift diese angebliche Kindheitserinnerung fast wortwörtlich auf (vgl. Burger: *ECCO!*, S. 281).

Versatzstücke durch virtuose Autor:innen entsteht die eigentliche, ›unfassbare‹, originelle und gleichzeitig eklektische Literatur. Dieses »Feuerwerk von Anaphern, Oxymora, Tautologien, Euphemismen, rhetorischen Fragen und Paraphrasen« (BD 81) löst sich »nach anstrengender Zerstörungsarbeit« (BD 69) dennoch wieder bloß in seine unwichtigen Bestandteile auf: Die Kunst der Literatur wird durch Interpretation zerfasert und ihrer Wirkung beraubt, zerfällt bei genauerer Betrachtung.

Burger macht die Imitation und Fortschreibung zum dominanten Stilprinzip und versucht nicht, den fremden Einfluss zu verheimlichen: Er schafft auf Basis der identifizierten Kompetenzmodelle neue Performanzen, neue Mimetismen – kreiert also nach der Dekonstruktion der Werke anderer Autor:innen eigene »Sprachmaske[n]«. ⁷⁴ Er baut die »Intertextualität als Schutzwall« ⁷⁵ auf, hinter der sich die fiktiven Figuren, aber auch der empirische Autor verbergen können. So sind die Texte – auch abgesehen von allen Bernhard-Mimetismen – durchzogen von diversen weiteren intertextuellen Bezügen auf die mannigfaltigen »Materialien im Zettelkasten« ⁷⁶ Hermann Burgers:

Bereits die frühe Prosa [...] läßt sich begreifen als ein ungeheuer eng geknüpftes Netzwerk aus Literaturanspielungen, Lektüreassoziationen und Selbstreferenzen, ist Machwerk literarischer und philologischer Versiertheit, spielt gleicherweise mit dem Wissen des Autors und dem eines potentiellen Lesers. ⁷⁷

Der referenzialistische Stil besonders seiner späten Texte erinnert auch an James Joyces von minutiös recherchierten Verweisen durchzogenen *Ulysses* (1922). Alle einzelnen expliziten und impliziten Bezüge und Einflüsse in diesem »kaum überschaubare[n] Nebeneinander von [V]ielem« ⁷⁸ nachzuverfolgen erscheint aber weder nötig noch überhaupt möglich. Der Autor und seine Protagonisten teilen sich ihre Vorliebe für einerseits »diskursspezifische Sonderidiome«, ⁷⁹ andererseits den Kanon der deutschen Hochliteratur, in den sich Burger permanent einzuschreiben versuchte. Neben eher abstrakten Anspielungen und Analogien ⁸⁰ durchziehen seine Texte auch eine Vielzahl manifester

74 Von Matt: Nachwort, S. 314.

75 Nölle: Die rissige Haut der Form, S. 195.

76 Vgl. Burger: ECCO!, S. 285.

77 Wünsche: BriefCollagen und Dekonstruktionen, S. 91.

78 Mielczarek: Wahn, Wirklichkeit und Sprache, S. 420.

79 Schmitz-Emans: Wort-Zaubereien, S. 46.

80 Burgers Poetik steht der seines Dissertationsgegenstandes Paul Celans nahe (vgl. Burger, Hermann: Paul Celan. Auf der Suche nach der verlorenen Sprache, Zürich 1974 sowie das Kapitel ›Die Lektüre des Unlesbaren. Zur Modifikation des Weltschriftgleichnisses bei Paul Celan und Hermann Burger‹, in: Schmitz-Emans, Monika: Poesie als Dialog. Vergleichende Studien zu Paul Celan und seinem literarischen Umfeld, Heidelberg 1993, S. 107–160; Hoff, Gregor Maria: Auf Tod und Leben. Die poetische Thanatologie Hermann Burgers, in: Gellhaus, Axel (Hrsg.): Die Genese literarischer Texte. Modelle und Analysen, Würzburg 1994, S. 255–273); Simon Zumsteg sieht Burger in der Nähe von Günter Grass (vgl. Zumsteg, Simon: Auf seinem Lehrer Grass. Eine Dokumentation von Hermann Burgers Grass-Rezeption, in: Freipass 2 (2016), S. 211–233). Monika Schmitz-Emans erkennt in Hofmannsthals *Brief des Lord Chandos an Francis Bacon* einen zentralen Intertext für für Burgers *Diabelli*-Erzählungen (vgl. Schmitz-Emans: Wort-Zaubereien, S. 58–60), als weitere »[w]ichtige Impulsgeber [...] ferner Hermann Hesse und Peter Bichsel« (S. 56) sowie Ingeborg Bachmann und Hermann, Herder und Humboldt (vgl. S. 67). Die ubiquitäre Suizidalität und Thema als Thema bezieht

Emergenzen der Rezeption.⁸¹ Insbesondere auf das Werk Franz Kafkas wird an vielen Stellen explizit oder implizit verwiesen;⁸² fast alle Erzähler richten ihr Erzählen zudem an eine »kafkaeske, höhere Instanz«.⁸³ Auch die allgemeine Konzeptionen seiner Texte und Figuren als gleichermaßen fiktional, biographisch und poetologisch erinnert an die Protagonisten des Pragers. So ist es auch nicht weiter überraschend, wenn einer der Erzähler in der metafictionalen Erzählung *Der Schuss auf die Kanzel* ganz freimütig und unverkennbar für seinen Autor sprechend bekennt: »[S]o wie die einen alles von Goethe haben, habe ich alles von Kafka« (BKa 286)

Die Forschung ist sich folglich – trotz einiger Differenzen in den Details – in einem einig: Burgers Texte sind »immens intertextuelle Arrangements«⁸⁴ mit »unzählige[n] Literatur-Anspielungen, Zitaten und Scheinzitaten«,⁸⁵ »eine[r] Myriade von Prätexten«⁸⁶ und einem »Zeichen- und Zitatsystem gigantischen Ausmasses«.⁸⁷ Trotz aller notwendigen handwerklichen Finesse und rekombinatorischen Virtuosität ist die Imitation für

Burger von Bernhard, vor allem aber von E.M. Cioran und Jean Améry; die frühen Außenseiterfiguren erinnern an die Robert Walsers. »Der Duktus der Sprache« von *Schilten* mag zudem an »die evozierende Prägnanz von Max Frischs *Stiller*« (Bloch: Familie und/oder Künstlertum, S. 242) erinnern.

- 81 Um nur einige wenige zu nennen: *Die Lederausgabe* (1970, vgl. Burger, Hermann: Die Lederausgabe, in: ders.: Werke in acht Bänden, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. I: Erzählungen I, München 2015, S. 165–175) macht die Bewunderung des Erzählers für Rainer Maria Rilke zum Zentrum der Erzählung (vgl. Wünsche: BriefCollagen und Dekonstruktionen, S. 106). Jeremias Gotthelfs *Die Schwarze Spinne* scheint in mehreren Texten auf *Schilten* und *Der Schuss auf die Kanzel* verweisen explizit, aber auch chiffriert in Form einer Uhr mit dem Namen »Sumiswalder Zeitspinne« auf Gotthelfs Text. (vgl. u.a. BSch 126, 142, 340) Auch in *Die künstliche Mutter* findet der Text Erwähnung. (vgl. BKM 162). *Der Schuss auf die Kanzel* spielt natürlich auf C.F. Meyers ähnlich betitelte Novelle an; der Magier-Essay *ECCO!* verweist auf Hermann Hesses *Kindheit eines Zauberers*, aber auch auf Thomas Manns *Tonio Kröger* (vgl. Burger: *ECCO!*, S. 282) und Kafkas *Ein Hungerkünstler* (vgl. S. 286); der *Tractatus logico-suicidalis* verweist unter anderem auf Kafka und Kleist. (vgl. hierzu u.a. Aeberhard: Selbstmörderische Poetologie, S. 281) Die *Brenner-Tetralogie* versteht sich als »Tabak-Buddenbrooks« (BKa 307), gestreckt mit Analogien und expliziten Ausführungen zu Prousts *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* und Fontanes *Der Stechlin*.
- 82 Die frühe Erzählung *Der Anruf* (1970, vgl. Burger, Hermann: Der Anruf, in: ders.: Werke in acht Bänden, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. I: Erzählungen I, München 2015, S. 45–46) weist eine allgemein kafkaeske Atmosphäre auf. *Schilten* (1976) ist ein Aphorismus Kafkas vorangestellt und erwähnt an zentraler Stelle den »Käfer Gregor Samsa« (BSch 364.). Auch *Der Puck* (1974) lehnt sich offenkundig an *Die Verwandlung* an. *Der Schuss auf die Kanzel* verweist auf *Das Schloss* (vgl. u.a. BKa 254f.) und Kafkas Leben und Tod (vgl. u.a. BKa 328, 287); beide Texte wiederum zitieren Handlungselemente aus *Ein Landarzt* (vgl. BSch 153–163); vgl. ebenfalls BKa 286). *Die künstliche Mutter* enthält mit dem mittleren Kapitel *Brief an die Mutter* eine Inversion des *Briefs an den Vater* (vgl. BKM 141–163).
- 83 Aeberhard: Selbstmörderische Poetologie, S. 282.
- 84 Zumsteg: Schallen und Rauchen, S. 242.
- 85 Besthorn, Florian Henri: Ausdruckspolyphonie in Längs- und Querschnitten. Artikulationsschichten in Hermann Burgers Roman *Die künstliche Mutter* (1982) und in der gleichnamigen Musiktheater-Adaption von Michael Roth (2016), in: Previšić, Boris/ Moosmüller, Silvan/ Spaltenstein, Laure (Hrsg.): Stimmungen und Vielstimmigkeit der Aufklärung, Göttingen 2017, S. 354–374, hier S. 357.
- 86 Zumsteg: Schallen und Rauchen, S. 256.
- 87 Wysling, Hans: Hermann Burger. *Die künstliche Mutter* (1982). Depression und Euphorie, in: ders.: Streifzüge, Zürich 1996, S. 69–90, hier S. 73.

Burger jedoch keine schmückende Kür, kein bloßer Beweis seiner schriftstellerischen Fähigkeit, sondern – erneut – eine gefährliche Technik: Burgers Schreibweise der »wuchernde[n] Intertextualität«⁸⁸ ist »Gift und Heilmittel«⁸⁹ zugleich.

Die »stets präsente Gefahr des Selbstverlusts«⁹⁰ und der Topos der Ununterscheidbarkeit von öffentlicher Persona und privater Persönlichkeit findet sich ebenfalls ganz ähnlich in Bernhards Kurzerzählung *Der Stimmenimitator*. Sie zieht sich auch durch Burgers Werk: Seine Figuren gehen in ihrer Imitation und selbstgewählten Rolle solange auf, bis sie sich darin aufzulösen scheinen. Diese Angst vor Diffusion und Verlust der eigenen Identität thematisiert die Einflussangst des Künstlers: Im »Stumpenroman« *Brenner: Brunsleben* gibt eine Figur dem Erzähler den Hinweis, es mit seinen Detailausführungen zur Zigarre nicht zu übertreiben, »sösch merkt de kritticker, das'sch alls us em Dornseiff ab-geschriebe hesch« (BBr 77f., Hervorh. i. Orig.) – keine ganz unbegründete Angst, mit Blick auf das omnipräsente, detailliert recherchierte Handbuchwissen, aber auch die Vielzahl von Zitaten, Strukturanalogien in und anderen Einflüssen auf Burgers Werk.

Schilderungen von Schreibblockaden und Sprachverlust als Folge dieser Einflussproblematik durchziehen Burgers Werk. Bereits *Zwei Künstler* thematisiert 1966 eine Schaffenskrisis. 1967 fasst der Germanist Hermann Burger in einem Artikel für den *Zürcher Student* die aus der Imitation resultierende Angst des Schriftstellers vor dem Epigontum als Ursache von Schreibhemmungen:

Wer z.B. Paul Brenner liest, wird auf Benn verweisen, der Kritiker von Benns »magischen Reimen« auf die Romantik; ein Leser von Werner Zemps Gedichten führt sogleich Mörike und Trakl an, Frisch ist ohne Brecht und Zollinger nicht denkbar, usw. Ich sage nicht, daß dies illegitim sei, es gehört ja gerade zur Aufgabe und Tugend des Historikers, Zusammenhänge aufzudecken, Querverbindungen herzustellen. Wenn aber der Schreibende, der zugleich Literaturwissenschaftler ist, nach solchen Kriterien an seine Aufgabe herantritt, steht er sich selber im Weg, besser: der Historiker stellt dem Künstler das Bein. Er weiß zu viel, um [...] »ursprünglich« zu sein; der Schöpfungsprozeß ist zu bewußt, als daß er noch vollzogen werden könnte. Es besteht die große Gefahr, daß man sein Produkt analysiert und kritisiert, bevor es entstanden ist, daß man interpretiert und einstuft und darüber die Darstellung vernachlässigt oder gar vergißt.⁹¹

Insbesondere das Wissen des studierten Literaturwissenschaftlers Burger ist für den Schriftsteller Burger hinderlich, setzt ihn nicht bloß unter »Innovationszwang«,⁹² sondern stellt eine »lähmende[] Gefahr« dar »die von den übermächtigen Vorläuferfiguren ausgeht«:⁹³

88 Sośnicka: Provokative Selbstinszenierung, S. 522.

89 Zumsteg: Schallen und Rauchen, S. 265.

90 Schmitz-Emans: Wort-Zaubereien, S. 64.

91 Burger: Schreiben Sie, trotz Germanistik?, S. 243.

92 Wünsche: BriefCollagen und Dekonstruktionen, S. 13.

93 Zumsteg: Playgiarism, S. 289.

Der Dissertation über Paul Celan [...] folgte [...] ein Jahr später die Habilitation an der ETH Zürich. Dies hatte wesentliche Konsequenzen für sein künstlerisches Schaffen: Weil jede Kreation im ausdifferenzierten Subsystem Kunst dem Anspruch auf Neuheit zu genügen hat, sah sich der (gar amtlich beglaubigte) *poeta doctus* in gesteigertem Maße dem Konflikt ausgesetzt, dass sein intuitiver Schöpfungstrieb von seinem literaturhistorischen Wissen restringiert wurde. Jedes bereits existierende Meisterwerk schränkte in seiner Wahrnehmung die Produktionsfreiheit ein. Diese potenzierte Bewusstheit der eigenen Nachträglichkeit begleitete Burger im Schreibprozess zeit seines Lebens[.]⁹⁴

Das zentralste Werk dieses Themenbereichs ist *Blankenburg. Zustandsbericht eines Lese-losen* (1986), in der sich der Erzähler gleichermaßen in einer lähmenden Schreib- wie Leseblockade wiederfindet: »Man liest sich den Morbus Lexis an, das ist das Ekelerregernde, und wahrscheinlich sind es gerade die Gipfel der Literatur, an denen wir uns den Gehirnmagen verdorben haben.« (BBl 61) Die Lösung dieser Schreib- und -Angst-Störung findet sich in *Blankenburg* durch eine Art Konfrontationstherapie versinnbildlicht: »Das Textwerden des Leselosen bedeutet in diesem Zusammenhang [...] Gesundwerden.«⁹⁵ Der Erzählende, die Figur und der Autor gehen in der Literatur auf. Ähnlich wie Simon Zumsteg geht die vorliegende Arbeit davon aus, dass die vermeintlich »nie zu bewältigende[] ›Einfluss-Angst«⁹⁶ von Burger durchaus bewältigt und in kreative Bahnen kanalisiert wurde. Schließlich ist die Lösung des Einflusskonfliktes bereits in sein Werk und seine Poetik eingeschrieben: Burger akzeptiert das Los des Epigonen; »das Abenteuer des *poeta doctus* führt also von einer ursprünglichen Rivalität zu einer Art Partnerschaft«.⁹⁷

Um mit der erdrückenden Last des Erbes von den Vätern zurecht zu kommen, hat sich Brenner [und somit auch Burger, Anm. RMA] die Prätexte zu eigen gemacht. Die Tradition ist folglich Antidot gegen die Tradition. Sie ist Gift, Heil- und [...] Zaubermittel zugleich.⁹⁸

Mehr noch: Es »zeigt sich gerade, dass der Autor durch diese palimpsestuöse Praxis nicht etwa verschwindet, sondern sich performativ *innerhalb* der notwendigen Paradoxie von Subjektivität konstituiert«.⁹⁹ Burger »wird, was er ist, *indem* er sich schreibend gegen seine Spätheit wehrt«¹⁰⁰ und zwar gerade dadurch, dass er die Imitation und Maskierung zum vorherrschenden Stilprinzip seiner Literatur erhebt. So

lassen sich [...] Verdachtsmomente aufzeigen, die dafür sprechen, dass der Autor und Germanist Hermann Burger aus einem Innovationszwang heraus und gegen seine auf einem konservativen Literaturverständnis basierende Überzeugung ab der Mitte der

94 Zumsteg: *Playgiarism*, S. 289, Hervorh. i. Orig.

95 Rduch: *Schreiben als Therapie*, S. 97.

96 Zumsteg: *Playgiarism*, S. 298, Hervorh. i. Orig.

97 Zumsteg: *Playgiarism*, S. 312, Hervorh. i. Orig.

98 Zumsteg: *Schallen und Rauchen*, S. 262.

99 Zumsteg: *Schallen und Rauchen*, S. 264, Hervorh. i. Orig.

100 Zumsteg: *Schallen und Rauchen*, S. 263, Hervorh. i. Orig.

siebziger Jahre seine Prosa zunehmend aus Recherche und Konstrukt, Redundanz und Wiederholung wesentlich gleichbleibender Textbausteine generiert, so dass diese Texturen an eine Art des Metatextes gekoppelt erscheinen, der Artifizialität als Generator literarischer Authentizität, Kalkül als Intuition ausweisen soll.¹⁰¹

Indem Burger also »das Ausagieren seiner epigonalen Krise ironisch kaschiert«,¹⁰² damit einhergehend Einfluss und literarische Traditionen in seinen Texten offen thematisiert, fremde Werke von vornherein freimütig kopiert und transformiert, besteht a priori kein poetischer Druck, »Neues« zu schaffen und den Einfluss literarischer Vorväter zu minimieren. Dies verhindert schriftstellerische Resignation: »Dass Burger weder den »verzweifelte[n] Rückzug ins Schweigen« antrat, noch in »naiver Unbekümmertheit um Regeln und Vorbilder« schrieb, davon legen seine Texte beredtes Zeugnis ab.«¹⁰³ Stattdessen bekommen Burgers Texte in ihrem Referenzialismus eine ludische Komponente. Ähnliches stellt auch Simon Zumsteg für Burgers Spätwerk fest, wenn er dessen Programm mit Raymond Federmans Konzept des »Playgariism« vergleicht:

Plagiarism is sad. It whines. It feels sorry for itself. It apologizes. It feels guilty. It hides behind itself. \Playgariism on the contrary laughs all the time. It exposes itself. It is proud. It makes fun of what it does while doing it. It denounces itself. \That does not mean that Playgariism is self-reflexive. How could it be? How can something reflect itself when that itself has, so to speak, no itself, but only a borrowed self. A displaced self.¹⁰⁴

Diese Dynamik von Inspiration und Einflussangst, von Spiel und (Tod-)Ernst, von Neuschöpfung und Selbstauflösung kanalisiert Burger in die Figur eines »Mannes, der nur aus Wörtern besteht«. Er ist einerseits kaum verhüllt als Chiffre für die Persona des Autors lesbar, der mit seinem aus intertextuellen Versatzstücken zusammengesetzten Werk verschmilzt und sich dahinter auflöst.¹⁰⁵ Er repräsentiert andererseits die künstlerische Inspiration im Allgemeinen: Eingeführt wird er als »Gespenst, das selten[], unregelmäßig[] kommt und ohne anzuklopfen« eintritt, das dem Erzähler »Gänsehaut« (BMa 239) bereitet und ihn »ins Reich der Wörter« (BMa 240) entführen möchte: »Der Mann, der nur aus Wörtern besteht, ist so schwer zu beschreiben wie Wörter, und alles, was schwer zu beschreiben ist, macht uns Angst. Wenn er lächelt, gleicht er mir, wenn er wütend ist ebenfalls [...]«. (BMa 239) Was Burger hier darstellt, ist die Kraft des poetischen Ausdrucks und der Inspiration, gleichermaßen Konsequenz seiner positiven wie negativen Affekte. Sie überwältigen den Schreibenden, überfordern ihn, erscheinen ihm fremd und bedrohlich.¹⁰⁶ Der Mann, der nur aus Wörtern besteht,

101 Wünsche: BriefCollagen und Dekonstruktionen, S. 13.

102 Zumsteg: Schallen und Rauchen, S. 265.

103 Zumsteg: Playgariism, S. 290.

104 Zumsteg: Playgariism, S. 312. Zumsteg zitiert hier Federman, Raymond: *Loose Shoes. A life Story of Sorts*, Berlin 2001, S. 143.

105 Vgl. ebenso Burger, Hermann: Ein Ort zum Schreiben, in: ders.: *Werke in acht Bänden*, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. I: Erzählungen I, S. 36–44, hier S. 40–44.

106 Darüber hinaus spielt Burger über diese Figur des Mannes aus Wörtern auf die Arbitrarität poetischer Sprache an: »[A]ber als Ganzes sieht er keinem menschlichen Wesen ähnlich, nicht einmal

ist schwer zu beschreiben – während Burger ihn detailliert umschreibt. Der Text hebt somit die Fähigkeit literarischer Texte hervor, realiter nicht Darstellbares mit den Mitteln der Sprache darzustellen. Zudem besteht Literatur im Sinne Burgers *ausschließlich* aus Sprache. So wird sie eben nicht bloß durch einen »Mann aus Wörtern« personifiziert, sondern explizit durch einen »Mann, der *nur* aus Wörtern besteht«. In seiner äußeren Erscheinung erscheint dieser »Mann« aus rein sprachlichen Versatzstücken zusammengesetzt, aus »Tausende[n] von kleinen Buchstabenflicken, die knistern, wenn er sich bewegt« (BMA 240).¹⁰⁷

Sein Gewand ist zusammengeflochten aus Adjektiven, Substantiven und Verben. Es glitzert wie Stanniol. Seine Schritte tönen wie das Wort Schritt, seine Beine sind beinern wie das Wort Bein, die Arme dünn wie das Wort Arm, die Augen zucken wie das Wort Auge, die Nägel kratzen wie das Wort Nagel, die Zunge ist gelbviolett wie das Wort Zunge, die Nase schleimig wie das Wort Nase. (BMA 239f.)

Geschriebene Worte, so die implizite Aussage dieser Passage, sind nicht eindimensional: Sie tragen einen ganzen Katalog unterschiedlicher Assoziationen in sich, die vor allem sinnlich erfahrbar sind. So dehnen poetische Sprache und Sprachspielerei den Aussagebereich einzelner Worte weit über die bloße *signifiant-signifié*-Relation hinaus aus.

Der »Mann, der nur aus Wörtern besteht« ist eine Figuration des Schaffensprozesses, aber keineswegs der positiv belegten Inspiration, die den Dichter zu neuer Kreativität bringt, kein prometheisches Feuer, kein geflügeltes Dichterpferd, auch keine positive wie negative Gaben bringende Pandora. Er ist ein widerspenstiger, aggressiver Geselle, der sich dem Dichter entzieht und ihn angreift, obwohl er ihn letztlich nicht verletzen kann:

dem Wort Mensch, am ehesten dem Wort Wort.« (BMA 239) Literarische Sprache ist ein schwer fassbares, autonomes System, das mit »Menschlichem«, Mimetischem nicht viel gemein hat – das führt dieser zunächst hermetisch wirkende Satz auch direkt performativ vor.

- 107 Eine ganz ähnlich konzipierte Figur ist der *Büchernarr* aus Burgers gleichnamiger Erzählung (1970): Er ist in »[e]ine Art Kokon« aus »unzähligen, silbrig schimmernden Fäden über seiner Haut« eingehüllt, gewoben aus seiner »Lektüre« und »Gedankenfäden und Empfindungen, die [er] beim Lesen gesponnen« habe. (Burger, Hermann: Der Büchernarr, in: ders.: Werke in acht Bänden, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. I: Erzählungen I, München 2015, S. 107–116, hier S. 114.) Sein Ich verliert sich durch die Lektüre fremder Texte immer weiter. Daher wendet er sich vor Literaturkonsum und übermäßiger Auseinandersetzung mit Literatur warnend an den Erzähler und Leser: »Meiden Sie Buchhandlungen und Bibliotheken, solange Sie noch jung sind. Verschenken Sie Ihre Bücher, bevor Ihnen Ihre Sammlung über den Kopf wächst.« (Burger: Der Büchernarr, S. 108; vgl. ebenfalls Wünsche: BriefCollagen und Dekonstruktionen, S. 107–111.) Man denke hier auch an ähnliche Figuren wie den Schattenkönig aus Walter Moers Zamonien-Romanen oder das frankensteinsche Monster aus Mary Shelleys Roman, das noch dazu analog zum Inhalt der Erzählung ein intermedial-popkulturelles Eigenleben entwickelte. Die Verwendung des frankensteinschen Monsters als Chiffre für Intertextualität wird beispielsweise auch in H.C. Artmanns referenzialistischer Erzählung *Alice in Sussex* deutlich. (vgl. Aust: Nicolas Mahlers Literatur-Comics, S. 86–87 sowie detaillierter Schmitz-Emans, Monika: Keine schöne Kunstfigur. H. C. Artmanns Frankenstein-Monster als Modell des poetischen Verfahrens, in: Sprachkunst 18 (1987), S. 51–72)

Es folgt die Strafe, die ich kenne und bisher immer überstanden habe. Der Mann, der nur aus Wörtern besteht, verflucht mich. Er wirft seine Dolche, blitzende Verwünschungen, die um meine Ohren sausen und federnd in der Tapete stecken bleiben. Doch nie, so oft sie meine Haut auch anritzen, treffen mich die Klingen wirklich, denn der Mann, der in diesem Augenblick nur aus Flüchen besteht, hat nicht die Aufgabe, mich umzubringen. Es genügt, wenn er meine Silhouette absteckt. (BMa 240)

Erst in diesem unbequemen Kampf, dem wörtlich gewordenen Ringen nach dem richtigen Ausdruck, entsteht das Potenzial, künstlerische Leistungen zu erbringen, erst »[d]ann beginnen die Wörter [...] zu singen« (BMa 240). Für den Schreibenden wird dies am Ende zur positiven Erfahrung: »Ich lausche, lausche, lausche dem reinen Klang des Wortes Glück.« (BMa 241) Dieser Moment des Glücks und der Inspiration ist jedoch letzten Endes flüchtig: »Ja, sage ich zum Mann, der nur aus Wörtern besteht. Aber da ist er schon nicht mehr hier.« (BMa 241)

Letztlich ist das (Er-)Schreiben neuer Identitäten doch nur eine »Verwandlung, die allerdings, wenn überhaupt, immer nur auf Zeit gelingt«,¹⁰⁸ bleibt alle Kunst am Ende nur Placebo-Therapie, wie auch die Therapie der »künstlichen Mutter« (vgl. u.a. BKM 199), die nur zeitweise Besserung, aber immerhin Hoffnung ermöglicht. Am Ende bleibt der Burger'sche Mensch ohne »geistige Garderobe«, »splinternackt unter den Menschen« (BKM 258), ohne Maske.

II.3.2. Der ›Prosalehrer‹ Thomas Bernhard

»[S]o wie die einen alles von Goethe haben, habe ich alles von Kafka« (BKa 286) behauptet nun also Peter Stirner in *Der Schuss auf die Kanzel*. Einem weiteren Autor kommt im Burger'schen Komplex von Imitation und Depression jedoch eine ebenso zentrale Bedeutung zu: Thomas Bernhard wird von Hermann Burger mehrfach explizit als Vorbild und Inspiration angeführt. Anfänglich schränkt Burger dies jedoch ein:

Das Studium von Bernhard-Texten ist beispielsweise dokumentiert im Interview ›Schulhauswerkstatt, Todeswerkstatt‹, das Otto Marchi mit Burger im Frühling 1977 über *Schilten* geführt hat. Eine gewisse Beeinflussung durch Bernhard könne er nicht leugnen, sagt Burger da. Dessen ersten Roman *Frost* (1963) habe er erst nach Abschluss des *Schilten*-Manuskripts gelesen.¹⁰⁹

Mit Blick auf die augenscheinliche Nähe des *discours* und der *histoire* von Burgers zu Bernhards Texten mag diese Interviewaussage eher ein Versuch sein, den Einfluss des literarischen Vorvaters zu negieren. Der Germanist und Literaturjournalist und also zweifach berufliche Vielleser Burger wird auch ohne *Frost* zu lesen kaum am Österreicher vorbeigekommen sein: »Thomas Bernhard lag Ende der sechziger Jahre überall in der Luft. Er

108 Bundi, Markus: Von der Dankbarkeit in der Literatur, in: ders./ Isele, Klaus (Hrsg.): Salü, Hermann. In memoriam Hermann Burger, Eggingen 2009, S. 48–55, hier S. 50.

109 Von Matt: Nachwort, S. 314.

wurde breit diskutiert, sowohl die Prosa wie die Stücke.«¹¹⁰ Darüber hinaus findet sich im Burger-Nachlass im Schweizerischen Literaturarchiv zumindest ein auf November 1975 datiertes Typoskript zu einem (vermutlich feuilletonistischen) Text über Bernhards *Die Ursache*.¹¹¹ Es ist sekundär, ob man den Beginn der expliziten Bernhard-Rezeption nun vor oder nach *Schilten* ansetzt, ob die Parallelen im Frühwerk nun Grundlage oder bereits Manifestation seiner Bernhard-Rezeption darstellen. Burger selbst bezeichnete Bernhard jedenfalls spätestens 1981 als seinen »Prosalehrer« (BB 238), von dessen Büchern er »praktisch jede Zeile [...] kennt« (BB 237). Er selbst stellt Bernhards Einfluss also als erheblich und stilprägend dar; Beatrice von Matt bezeichnet den Österreicher gar als »Geburtshelfer seiner Schriftstellerei«.¹¹²

Der entscheidende Anstoß lag darin, dass Bernhard Hermann Burger die Augen öffnete für das, was künstlerisch in ihm bereitlag. Insbesondere muss er ihm geholfen haben, für seine eigentliche Figur, den Exzentriker, innerhalb eines Plots den richtigen Platz zu finden. Schon in *Bork* dominieren schrillige Gestalten, doch erscheinen sie da noch sorgsam weggerückt, gleichsam in die Narrenkiste gesperrt. Sie werden aus kühler Beobachterposition – zumeist von einem Ich-Erzähler – ins Auge gefasst, ironisiert und bis zu einem gewissen Grad auch neutralisiert. Von *Schilten* an sind es dann aber die Exzentriker selbst, die »Ich« sagen.¹¹³

In der Folge scheinen Burgers Figuren noch stärker in der Sprache Bernhards zu sprechen. Die Weiterentwicklung, Umdeutung und Aneignung Bernhard'scher Manierismen wird so zunehmend zu einem elementaren Teil der Konzeption seiner Texte:

Die globalen Verwünschungen eines Fürsten von Saurau in Bernhards Roman *Verstörung* (1968), Karrers Phantasien von Endzuständen in *Gehen* (1971), der hemmungslos predigende Arzt im Stück *Der Ignorant und der Wahnsinnige* (1972) müssen den Schweizer angeregt haben, ganz der Sichtweise seiner Figuren zu vertrauen – obschon er diese clownesker anlegt als Bernhard. Erst recht hatten dessen autobiographische Arbeiten eine Wirkung [...]. Die Wucht der Verfluchungen des Herkommens, der Bezeichnung des Lebens als Todeskrankheit, der Salzburger Landschaft als »angeborener Todesboden« (*Die Ursache*) bestätigten den Suchenden in seinen eigenen grelldüsteren Ansichten. [...] Er vermied aber auch einiges, was von Thomas Bernhard in jenen Jahren Schule gemacht hat: den exzessiven Gebrauch der indirekten Rede etwa und des Konjunktivs. Damit unterschied er sich zum Beispiel von E.Y. Meyer.¹¹⁴

Burger wendet teils Bernhards ästhetisches Stilprinzip der Übertreibung auf andere Stilelemente in *discours* und *histoire* an. Er radikalisiert so beispielsweise die Figurenkonzeption, die Syntax und die Thematik. Das Ergebnis ist in vielen Fällen eine extensiver, affir-

110 Von Matt: Nachwort, S. 314.

111 Vgl. Objekt A-4-d-BERN-01, »Thomas Bernhard: Die Ursache« vom 25.11.1975 im Schweizerischen Literaturarchiv, online: https://ead.nb.admin.ch/html/burger_A.html#A-4-d-BERN (abger.: 07.07.2020).

112 Von Matt: Nachwort, S. 313.

113 Von Matt: Nachwort, S. 313.

114 Von Matt: Nachwort, S. 315.

mativer Mimotext – eine Rückkopplung, eine zunehmend übersteigerte Imitation des Bernhard'schen Idiolekts und Strukturinventars, die aber nicht parodistisch oder subversiv gestaltet ist. Die markante Prosasprache beider Autoren dient primär der Schilderung innerer Vorgänge: Während Bernhards Figuren vor allem ihre traumatische Fixierung und Obsession versprachlichen, verbalisieren Burgers Protagonisten ihre manisch-depressiven Zustände. Burgers Sprache ist infolgedessen nicht bernhardesk reduktionistisch und monolithisch, sondern ganz im Gegenteil sprunghaft, polymorph und teils überfrachtet. Thematisch und inhaltlich ähneln sich die Texte jedoch stark. Die Weltsicht der Burger'schen Protagonisten ist eine bernhardeske, Burgers wie Bernhards Figuren gehen in ihren Geistesprojekten als Realitätsflucht auf. Das in Burgers Texten evozierte Frauenbild ist zwar kein unbedingt positiveres, doch ein zumindest stärker erotisch-sexuell aufgeladenes, wodurch sie in starkem Kontrast zu Bernhards hauptsächlich asexuellen oder antisexuellen Texten stehen.

II.3.2.1. Frühwerk: konvergente Entwicklungen

Frühe Texte (ab 1966), *Bork. Prosastücke* (1970), *Schilten. Schulbericht zuhanden der Inspektorenkonferenz* (1976)

Selbst, wenn Burger nun verneint, vor dem Verfassen von *Schilten* (1976) *Frost* gelesen zu haben,¹¹⁵ lassen sich doch bereits im Frühwerk einige Parallelen zu Bernhards bisherigem Gesamtwerk ausmachen. Ob nun absichtlich, aber ›heimlich‹ imitiert, oder konvergent entstanden: Alle Burger-Figuren verkörpern Außenseiterschicksale und figurieren »Realitäten von Pathologie und Vereinsamung, groteske Umstände in grotesker Pedanterie«.¹¹⁶ Wenn schon nicht als Phänomene der Rezeption, so lassen sich Burgers Figurenkonzepte doch als Indizien einer ähnlichen Poetik und Perspektive lesen, die als Fundament für eine spätere Annäherung an Bernhard dienen.

Burgers früheste Texte sind noch in einer »betont konventionellen und schlichten Erzähldiktion«¹¹⁷ verfasst. Ab Mitte der 1970er Jahre beginnt Burger jedoch, den Einfluss anderer Autor:innen auf sein Schreiben offen zu reflektieren und gleichzeitig nach Schreibweisen und Ausdrucksformen zu suchen, die seine schriftstellerische Autonomie untermauern. Die spätere referenzialistische Ästhetik ist somit eine direkte Konsequenz der Auseinandersetzung mit möglichen Einflusskonflikten im Frühwerk. Dieser Prozess einer schriftstellerischen Stilfindung ist ironischerweise eng mit der Rezeption anderer Autor:innen verknüpft. Einzelne dieser Stilelemente bezieht Burger aus Bernhards Prosawerk. Jedoch werden Bernhards ›Textgebäude‹ dekonstruiert, die so isolierten Textbausteine rekombiniert und zu gänzlich neuen Bauwerken zusammengesetzt, sodass der Prozess der Appropriation fremder Ausdrucksmöglichkeiten selbst kreatives Ausdrucksmittel und burgereskes Stilmerkmal wird.

¹¹⁵ Vgl. Von Matt: Nachwort, S. 314.

¹¹⁶ Mielczarek: Wahn, Wirklichkeit und Sprache, S. 415.

¹¹⁷ Wünsche: BriefCollagen und Dekonstruktionen, S. 105.

Frühe Texte. Die in *Kurzgefasster Lebenslauf und andere frühe Prosa* versammelten frühen, verstreut erschienenen Texte legen den Grundstein für Burgers späteres Schaffen. Sie sind von poetologischen Selbstaussagen durchzogen und nutzen dabei teils aus Bernhards Literatur bekannte Topoi und Strukturelemente: In der Parabel *Zwei Künstler* (um 1966) spannt Burger über die Protagonisten eine Dichotomie zwischen Schriftstellerei und Malerei auf. In der kurzen Erzählung *Großväter sind unberechenbar* (um 1971)¹¹⁸ kontrastiert Burger ähnlich einen den Nebel liebenden Maler mit einem pragmatischen Wirt und thematisiert hierüber die (anti-)heimatliterarischen Einflüsse auf sein Schreiben. Die kurze Erzählung *Beantwortung eines Kuss-Gesuchs* kann wiederum als Prototyp späterer ›burgeresker‹ Erzählungen gelten, vermengt sie doch auf groteske Weise Romantik und Erotik mit einer von Spezialvokabular durchzogenen Sprache im Antrag eines Untergebenen.

Bork. Prosastücke (1970). Die Texte der ebenfalls 1970 veröffentlichten Erzählsammlung *Bork. Prosastücke* erscheinen dagegen kaum bernhardbeeinflusst. Sieht man ab von den omnipräsenten Außenseiterfiguren, vermischen viele der hier versammelten Texte als »moderat surreale, literarisch-sprachliche Transformationen möglicher Wirklichkeitskulissen«¹¹⁹ biographisch inspirierte Kurzprosa (v.a. *Nachtwache im Panzer*), autofiktionale Schilderungen eines müßiggängig-existenziellen Bonvivantismus (v.a. *Die Notbremse*, *Tod im Café*) mit poetologische Skizzen (v.a. *Die Notbremse*, *Die Ameisen*, *Die Leser auf der Stör*) und andere, auch in Burgers späterem Werk relevante Themen.¹²⁰ Die kurze Erzählung *Der Puck* (entst. 1971/74/ VÖ 1989) verhandelt ebenfalls das Schicksal eines Ausgestoßenen: Franz Kafkas *Die Verwandlung* liegt als offensichtliche Inhalts- und Strukturfolie unter dem Text.¹²¹

Schilten. Schulbericht zuhanden der Inspektorenkonferenz (1976). *Schilten* markiert einen Wendepunkt in Burgers Schaffen wie auch in seiner Bernhard-Rezeption: Einerseits

118 Vgl. Burger, Hermann: *Großväter sind unberechenbar*, in: ders.: *Werke in acht Bänden*, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. I: *Erzählungen I*, München 2015, S. 59–64.

119 Wünsche: *BriefCollagen und Dekonstruktionen*, S. 105.

120 Abgesehen von den Kriegsdienst-Erinnerungen *Nachtwache im Panzer* sind diese Texte nicht trennscharf in eine dieser Kategorien einzuordnen: Oft sind die Protagonisten Künstler- oder Schriftsteller-Figuren und als Autoren-Imagos konstruiert, insbesondere *Tod im Café* kombiniert Burger'schen Bonvivantismus mit der Schilderung eines grotesken Todesfalls, die letztlich nur dem Voyeurismus und somit der Inspiration eines Schreibenden zugutekommt. Ähnlich agiert auch *Die Notbremse*, in der der autofiktionale Erzähler im gediegenen Setting eines Speisewagens über die früheren Ideale und die Verantwortung des Schriftstellers reflektiert. *Die Leser auf der Stör* kritisiert eine an Expertenmeinungen und Kategorisierung klammernde, technisierte Lesehaltung. *Das Lochbillard* dagegen rückt bereits u.a. Zigarren und Kartenkunst in den Fokus des Erzählten, aber ebenso eine Großvaterfigur.

121 Wie Gregor Samsa sich »eines Morgens aus unruhigen Träumen erwacht[] [...] in seinem Bett zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt« (Kafka, Franz: *Die Verwandlung*, in: ders.: *Das Werk*, Frankfurt a.M. 2004, S. 1102–1145, hier S.1102) findet, verwandelt sich der Protagonist scheinbar ohne äußere Ursache in einen Eishockeypuck. Nicht ohne Grund verwandelt sich Gregor Samsa gerade in ein Ungeziefer: Seine lebenslange Außenseiterrolle sowie die Verachtung und der Abscheu der Familie spiegelt sich nach der Verwandlung in seiner äußeren Gestalt wieder. Auch die neue Gestalt dieses von seiner Umwelt misshandelten Burger-Protagonisten bildet seine alte Rolle ab: Wie ein Eishockeypuck wurde der Protagonist geschlagen und herumgestoßen.

etablierte der Roman 1976 den Namen Hermann Burger endgültig auf dem deutschsprachigen Literaturmarkt und brachte ihm erste, weitverbreitete Anerkennung. Andererseits bereitet gerade dieser Erfolg und die daraufhin eintretende Leere, der »Kater nach verebtem Applaus« (BD 51), ironischerweise den Nährboden für Burgers erste schwere depressive Episode.¹²² Ebenso ist *Schilten* der Text, der viele der bei Burger von vornherein angelegten Strömungen in »Richtung Bernhard« kanalisiert und die spätere, freie Fortschreibung vorbereitet.

Burgers Literatur wird nun – wie Bernhards – sukzessive zu einer »Gefängniszellenliteratur« (BKa 300) über gestörte, fragmentierte Individuen. Bei den 20 »Quartheften«, in die sich *Schilten* gliedert, handelt es sich um das Schreiben des vermeintlichen Lehrers »Peter Stirner alias Armin Schildknecht« (BSch 203) an die Schulinspektion. In diesem Bericht rechtfertigt Schildknecht – als autodiegetischer Erzähler teils in der dritten Person von sich sprechend – seinen grotesken Unterricht in einer Schiltener Dorfschule und führt ihn gleichzeitig durch.¹²³ Schildknechts »Lebens-Werk« (BSch 84) ist ein burgertypischer Rechtfertigungsbericht eines Subalternen¹²⁴ und gleichermaßen eine antiheimatliterarische Ortsbeschreibung:¹²⁵ Der selbsternannte »Scholarch von Schilten« (BSch 29) berichtet von seinem »armseligen Landschulmeisterleben[]« (BSch 125) in einem »vom Leben abgeschnittenen Seitental« (BSch 161), einem bernhardesken Orte im Stile von Weng, Stilfs oder Amras.

Schildknecht geht – wie seine bernhardesken »Kollegen« – ganz in seiner Obsession des Unterrichtens und Schreibens auf. Er pervertiert den kartesischen Grundsatz

122 Brenner: Der Versuch die Krankheit durch Sprache zu bewältigen, S. 42f.

123 Schildknechts »Unterricht« ist dabei kaum als solcher zu bezeichnen, er ist »nicht auf Lehrmittel angewiesen« (BSch 227): Er unterrichtet seine Schüler im Ausstopfen, lässt sie – in Anspielung auf Burgers Poetik der Imitation – ein Modell des Friedhofs oder Schulhauses nachbauen (vgl. u.a. BSch 179f.), überträgt ihnen bizarre Ämter (vgl. BSch 217). Er unterrichtet seine Schüler – und somit auch die Leser:innen – in einer bizarren Anti-Heimatkunde: Jedes Quartheft bzw. Kapitel greift dabei einen neuen Aspekt des Lebens in und um Schilten auf, ohne dabei tatsächlich Informationen über den Ort zu vermitteln: angefangen bei der »hirnverbrannte[n] Schienenstrangpolitik« (BSch 186f.) über absurd erscheinende Postgepflogenheiten (vgl. BSch 204–208), bis hin zu seitenlange Harmoniumkunde und Ausführungen über den »große[n] Harmoniumstreit« (BSch 246). Die »Todeskunde« (u.a. BSch 374) oder »Friedhofkunde« (u.a. BSch 165) gehört jedoch zu den favorisierten Themen des Lehrers: Er referiert über die »Scheintodeskunde« (u.a. BSch 308), spannt in seiner Erzählung über all die »alten Schruppelweiblein [...] und sonstige Engelhofnarren« (BSch 226) ein Panoptikum kuriosen Friedhofspersonals auf, erläutert gar die »Umpflanzungsperioden« (BSch 224) der Friedhofsbegrünung oder schildert seitenlang bizarre Friedhofsbräuche (vgl. u.a. BSch 165–174). Wie schon in der Topographie Schiltens laufen also auch Schildknechts Ausführungen letztlich auf die »Haltestelle Friedhof« (BSch 282) hinaus. Seine Unzulänglichkeiten und Vergehen sind ihm scheinbar bewusst, fügt er seinem Bericht doch eine Liste teils bizarrer Anschuldigungen gegen sich selbst an (vgl. BSch 393f.), die von »Groteske Verunzierung des Lehrplans« (BSch 330), »Verleumdung des Briefträgers« (BSch 330) und »Angestrebter Versicherungsbetrug« (BSch 330) über »Störung des Totenfriedens« (BSch 329) bis hin zu »Nebe-lunzucht mit Minderjährigen« (BSch 329) reicht.

124 Vgl. zur Briefform und Burgers Schreibverfahren v.a. Wünsche: BriefCollagen und Dekonstruktionen.

125 Vgl. weiterführend Moser: Thomas Bernhards Anti-Heimatliteratur und ihre Fortsetzung bei Hermann Burger und Josef Winkler.

»cogito ergo sum« und macht ihn zu seiner Lebensgrundlage: »Ich schreibe, also bin ich!« (BSch 84) Das Schreiben ersetzt ganz im Sinne von Burgers Poetik das Denken als Grundbedingung der Existenz. Dies ist einerseits eine Aussage über Schildknechts »Lebensgrundlage« als fiktive Romanfigur, die ihre eigene Lebensgeschichte erzählt. Es ist andererseits auch als Verweis auf Bernhards Werk lesbar: Der fiktive Bericht wie auch das reale Buch *Schilten* werden als bernhardeskes Dokument einer exzessiv in Selbstisolation betriebenen pseudowissenschaftlichen »Studie« (BSch 12) präsentiert, wie sie zeitgleich in Bernhards Werk etabliert wird. Schildknecht bleibt in seiner Selbstwahrnehmung, in seinem Habitus und seiner Sprache so auch ein »Verwandter« Konrads, Rudolfs oder Kollers:

Er ließ uns wissen, er sei »finanziell und moralisch« unabhängig, da er eine große Erbschaft gemacht habe, und bewarb sich [...] um das feilgewordene Schulhaus, um sich, wie er schrieb, »in aller Ruhe und Zurückgezogenheit einer wissenschaftlichen Studie« widmen zu können. Diese Studie, so glaube er, habe die Funktion einer Selbsttherapie [...]. (BSch 376)

Dies betrifft nicht nur den fiktiven Schreibprozess Schildknechts, sondern auch den realen Hermann Burgers:

Mit dem Erscheinen [von *Schilten*] werden [...] Sachbuch- und Motivrecherche sowie die detaillierte Einarbeitung in Fachsprachen und abseits gelegene Themenkomplexe zu einem ganz wesentlichen und integrativen Bestandteil der schriftstellerischen Praxis Burgers. Die Arbeit am Text [...] amalgamiert nun dieses Material und präsentiert es im artistischen Sprachspiel, in dem die Referenztexte aus den unterschiedlichsten Fachgebieten collagiert präsent sind.¹²⁶

Der Erzähler ist trotz seiner fachlichen und fachsprachlichen Kompetenz ein Burger'scher Scheintoter: Er leidet an einer »Schildknechtschen Krankheit« (BSch 308) und plant zu »verschellen« (BSch 275). Zwar inszeniert er sich zunehmend als eine Art Sektenführer (vgl. BSch 239); am Ende stellt sich jedoch heraus, das sowohl der geschilderte Schulalltag als auch seine Schüler:innen letztlich nur eine Halluzination des längst wahnhaften ehemaligen Lehrers sind (vgl. BSch 373–377).

Die intertextuelle Konzeption von *Schilten* erschöpft sich nicht in Bezügen auf Bernhards oder Burgers eigene Werke. Stattdessen verweist der Text auf eine Vielzahl von Prätexten.¹²⁷ Die Atmosphäre und diverse implizite und explizite Verweise legen nahe, den Text auch als Fortschreibung der Werke Kafkas zu lesen. Zentrale Hypotexte für das Thema und die Topographie von *Schilten* sind jedoch die autobiographische Pentalogie und andere autobiographische Selbstzeugnisse Bernhards: 1975 hatte Burger zumindest

126 Wünsche: BriefCollagen und Dekonstruktionen, S. 63.

127 Explizit verweist *Schilten* u.a. auf Jeremias Gotthelfs *Die schwarze Spinne* (vgl. u.a. BSch 340), darüber hinaus auf Werner Bergengruens *Die wunderliche Herberge* (vgl. BSch 308), sowie ein ganzes »Regal mit Büchern« (BSch 340) vor allem schweizerischer, volkstümlicher und kinderliterarischer Art, teils mit erfunden, teils mit verfremdeten Titeln.

den frisch erschienen, autobiographischen Band *Die Ursache. Eine Andeutung* gelesen;¹²⁸ 1976 folgt der zweite Teil *Der Keller. Eine Entziehung*. 1970 erschien bereits Ferry Radax' Bernhard-Filmportrait *Drei Tage* (1970).¹²⁹ In allen drei Werken inszeniert Bernhard die Schule als negativ besetzten Ort und verknüpft sie räumlich mit dem Tod:

Die ersten Eindrücke: Der Weg schon zum Einschreiben in die Volksschule, die erste Klasse, [...] die [sic] hat bei mir an einem Fleischhauer vorbeigeführt, an den offenen Türen, Haken, Hammer, Messer, [...] Schlachtschussapparate, dann das Geräusch der Pferde, die zusammensacken, ganz plötzlich [...], Knochen, Eiter, Blut, dann vom Fleischhauer ein paar Treppen hinauf zum Friedhof. Aufbahrungshalle, eine Gruft. [...] Und von dort direkt herzklopfend auf die Schulbank [...]. Meine Großmutter, die mich immer mitgenommen hat. [...] Am Vormittag bin ich selber über die Friedhöfe gegangen, am Nachmittag ist sie mit mir in die Leichenhäuser hinein, hat mich hochgehoben, hat gesagt: Schau, da liegt wieder eine Frau. Lauter Tote, eigentlich. Und das ist von ziemlicher Bedeutung für jeden Menschen, man kann da auf alles Rückschlüsse ziehen.¹³⁰

Ein ähnliche Konstellation der »komplizierte[n] Verfilzung von Friedhof- und Schulbetrieb« (BSch 12) greift *Schilten* auf – allerdings in einer grotesken Umkehr aus der Perspektive eines Lehrers. Schilten ist »[e]in Tal mit der Schönheit einer topographischen Totenmaske« (BSch 161), Schildknechts Beschreibungen pendeln permanent zwischen der Schilderung des Alltags im Schulgebäude und diverser Gepflogenheiten auf dem direkt angrenzenden Friedhof: »Dazu kommt noch, dass [...] der Totengräber zugleich der Schuldiener ist, dass die Turnhalle als Abdankungskapelle verwendet wird und alle Friedhofsgeschäfte über das Schultelefon abgewickelt werden.«¹³¹

Ähnlich wie der junge, autofiktionale Bernhard aus *Die Ursache* mit seiner »Schuhkammer« (U 12) hat auch der Burger'sche Lehrer mit der »Mörtelkammer« (BSch 45) einen ambivalent besetzten »Rückzugsort«. Insbesondere in der Konzeption dieses Raumes konvergiert Burgers fiktionale Erzählung mit Bernhards autofiktionaler Selbstinszenierung. So ist die Schuhkammer des Internats in *Die Ursache* einerseits ein Ort, der sich zum Selbstmord eignet, andererseits »die einzige Fluchtmöglichkeit« (U 13, Hervorh. i. Orig.) des adoleszenten Erzählers:

Immer wenn er in der Schuhkammer Geige übt, für die Geigenübungen ist ihm [...] die Schuhkammer zugeteilt worden, denkt er an Selbstmord, die Möglichkeiten, sich aufzuhängen, sind in der Schuhkammer die größten [...], gibt diesen Versuch aber wieder auf und macht seine Geigenübung. [...] In der Schuhkammer ist er allein mit sich selbst und allein mit dem Selbstmorddenken, das gleichzeitig mit dem Geigenüben einsetzt. So ist ihm der Eintritt in die Schuhkammer, die zweifellos der fürchterlichste Raum im ganzen Internat ist, Zuflucht zu sich selbst, unter dem Vorwand, Geige zu

128 Vgl. Objekt A-4-d-BERN-01, »Thomas Bernhard: Die Ursache« vom 25.11.1975 im Schweizerischen Literaturarchiv, online: https://ead.nb.admin.ch/html/burger_A.html#A-4-d-BERN (abger.: 07.07.2020).

129 Vgl. hierzu auch die Ausführungen ab S. 354 dieses Buches.

130 Radax, Ferry: *Drei Tage*, BRD 1970, 00:04:15-00:05:56.

131 Mielczarek: *Wahn, Wirklichkeit und Sprache*, S. 414.

üben, und er übt so laut Geige in der Schuhkammer, dass er selbst während des Geigenübens in der Schuhkammer ununterbrochen fürchtet, die Schuhkammer müsse in jedem Augenblick explodieren, unter dem ihm leicht und auf das virtuoseste, wenn auch nicht exakteste kommenden Geigenspiel geht er gänzlich in seinen Selbstmordgedanken auf [...]. Das Geigenspiel [...] war[] ihm in dem Bewußtsein, es auf der Geige niemals zu etwas Großem zu bringen, ein willkommenes Alibi für das Alleinsein und Mitsichselbstsein in der Schuhkammer [...]. (U 12)

Nun kann man die – für Bernhard untypische und nur im ersten Band praktizierte, aber für Burger zunehmend charakteristische – heterodiegetische, intern fokalisierte Erzählerkonfiguration und die damit einhergehende Ästhetik der Dissoziation vom Selbst als Analogie außer Acht lassen. Vor allem fällt hier nämlich die Ähnlichkeit dieses kleinen Raumes zu Schildknechts Refugium auf. Schildknechts »Mörtelkammerschacht[]« mit »den tauben Reihen zypressengrün gebrettelter Gartenstühle, den zerbrochenen Fensterscheiben und den Spinnweben hoch unter der Decke« (BSch 25) ist ebenso kein Raum, der Geborgenheit bietet: »In keinem anderen Winkel des Schulhauses fühlt man sich einerseits so exponiert, [...] andererseits so abgeschrieben und ausgeklammert wie in diesem äußersten, nordwestlichen Eckraum.« (BSch 45) Dennoch nutzt Schildknecht die Kammer, um unter anderem »einen Großteil [s]einer Lektionen zu präparieren« (BSch 17). Vor allem aber spielt Schildknecht in der »kühle[n] Gruft der Mörtelkammer« (BSch 25) exzessiv Harmonium, gibt sich »vom Unterrichts-Betrieb völlig isoliert« (BSch 45) an der »Wimmerkiste« (BSch 17) seinen »apokalyptischen Improvisation[en]« (BSch 35) hin. Diese grundsätzlich ähnlichen Parameter erfahren bei Burger jedoch zusätzlich eine teilweise Inversion, die sich teils bis in die Wort- und Satzebene nachvollziehen lässt: Wo Bernhards autofiktionaler Erzähler »während des Geigenübens [...] ununterbrochen fürchtet, die Schuhkammer müsse in jedem Augenblick explodieren« (U 12), spielt Schildknecht »in panischer Angst, die Tür berste unter dem Ansturm der herantollenden Schüler« (BSch 45). Wo Bernhard es »auf der Geige niemals zu etwas Großem zu bringen« (U 12) denkt, sieht sich Schildknecht selbst – hier wiederum ganz Maniker – als »weitaus der begabteste Harmoniumspieler in Hinter-, Vorder-, Inner-, Außer- und Aberschilten, wenn nicht im ganzen oberen Schilttal«. (BSch 17)

Auch auf der Ebene ihrer Ausgestaltung wird die intertextuelle Genealogie dieser beiden Abstellkammern deutlich:

Die Schuhkammer ist mit Hunderten von schweißausschwitzenden Zöglingsschuhen in morschen Holzregalen angefüllt und hat nur eine knapp unter der Decke durch die Mauer geschlagene Fensteröffnung, durch welche aber nur die schlechte Küchenluft hereinkommt. (U 12)

Dies schreibt Burger gleichermaßen übersteigert fort: Schildknecht nutzt diesen »Friedhof für Leichtathletik-Karsumpel« aber

[a]uch der Akustik wegen. Der Raum widerhallt, es kommt zu jenem für die Ohren aller Pädagogen gleich labsamen Echo, das die Klasse nur allzu oft vermissen lässt. [...] Ausgefranzte und ausgetretene Sprungmatratzen haben in meiner Ära keine

Hechtrollen und Purzelbäume über sich ergehen lassen müssen. Eine verdrehte, aluminiumstumpfe Hochsprunglatte hat seit Jahren nie mehr Rekorde vereitelnd gescheppert. [...] Verschwitzte und zerschlissene Spielbänder hängen an den rostigen Zinken des Stabrechens. Wurfkörper, Hanteln und Stoßkugeln wohnen sich auf einem Friedhof für Leichtathletik-Karumpel. (BSch 42)

Die topographische Verortung der Bernhard'schen Schuhkammer findet sich hier ebenfalls fortgeschrieben wieder. Aus der Küche des Prätextes werden, das Konzept der steigenden Fortschreibung verfolgend, im Hypertext die Toiletten:

Wenn ich in dieser karfangenen Gruft an meinem mit rheumatischer Heiserkeit auf Luftfeuchtigkeit und Temperaturschwankungen reagierenden Harmonium sitze und meine Präparations-Elegien begleite, wandert mein Blick, wandert auch meine Stimme an den kreideweiß verputzten, mit obszönen Inschriften und ungelenten Zeichnungen verkritzelten Wand empor bis unter die Decke, wo ich nicht müde werde, die winkligen und verkröpften, spinnenwebverhangenen Abwasserrohrstücke zu besingen und in Gedanken zu ergänzen bis in die Mädchentoilette, welche über der Mörtelkammer liegt, und wieder hinunter in die Knabentoilette, die [...] an den Geräte-Raum angrenzt. (BSch 42f.)

Beide Orte spiegeln somit einerseits die gesellschaftliche Position ihrer zeitweisen »Bewohner« als Ausgestoßene, Ausgemusterte wieder; als funktionsgebundene, periphere Lagerorte entbinden sie das Individuum aber auch von gesellschaftlichen Zwängen. In beiden Fällen wird ihre Funktion als realer Zufluchtsort mit der der Musik als ästhetische und künstlerische Zuflucht parallelisiert.

Über ihre räumliche und psychische Situation hinaus teilen sich Schildknecht und ein stereotyper Bernhard-Protagonist auch die überdeterminierte, »stupende Bildungssprache«¹³² mit ihren »weitläufige[n] Gänge[n] mit Schachtel- und schier endlosen Kettensätzen«. ¹³³ Insgesamt erscheint diese Ästhetik der (pseudo-)wissenschaftlichen Überdeterminierung aus Bernhards parallel erschienenem mittleren Werk bezogen. Diese Sprechweise wird bei Burger diskursiv jedoch anders ausgestaltet: Bernhard nutzt monotone Wiederholungen leicht variierten Informationspartikel, die die Sprache rhythmisieren. Burgers Erzähler und ihre »verkorkste Rechenschaftsgesuch-Sprache« (BSch 370) mit ihrem »schnörkelhafte[n], wortsprudelnde[n] Strom von unzähligen Anspielungen, Verweisen, offenen und verdeckten Zitaten und wörtlichen Entlehnungen«¹³⁴ dagegen springen von Thema zu Thema, schweifen ab und erläutern seitenlang vorgeblich Relevantes, aber eigentlich Unwichtiges. Schildknechts Beschreibungen sind dabei durchweg – und für Burger typisch – so detailliert und genau recherchiert, dass sie paradoxerweise erfunden und unrealistisch wirken. Der Anspruch auf Genauigkeit des »notorischen Aberranten« (BSch 216) Schildknecht kippt in eine unübersichtliche Informationsflut – ganz nach dem Motto »Das Unwesentliche mit perfekter Systematik

132 Besthorn: Ausdruckspolyphonie in Längs- und Querschnitten, S. 355.

133 Mielczarek: Wahn, Wirklichkeit und Sprache, S. 418.

134 Mielczarek: Wahn, Wirklichkeit und Sprache, S. 418.

vorgetragen und ihm dadurch den Anschein des Wesentlichen verleihen, das nennt man Methodik [...].« (BSch 211)

Auch auf der sprachlichen Mikroebene finden sich viele Elemente, die als Bernhardismen identifiziert werden können: Häufig findet sich in Schildknechts Bericht die Anmerkung »diktire ich den Schülern ins Generalsudelheft« (u.a. BSch 99). Dies erinnert an die Vielzahl rhythmisierend wiederholter Phrasen und inquit-Formeln in Bernhards Texten. Noch viel offensichtlicher an Bernhard'sche Phrasen und Formeln angelehnt wirkt dagegen die folgende Passage:

Die Briefschaften sind sofort in der Botentasche zu versorgen und sollen nicht in der Hand zum Fahrzeug getragen werden. Das ist das Deprimierende, Herr Inspektor, dass wir als Postaufgabestelle [...] herhalten müssen, wiewohl kein einziger dieser Briefe [...] für uns bestimmt ist. [...] [U]nd ich sage Ihnen, Friedli, sage ich zu Friedli, lange werden wir dieses Deckelgeklapper nicht mehr dulden. (BSch 209)

Wie auch an anderen Stellen amalgamiert Burger hier kafkaeske und bernhardeske Stilelemente. Die an Kafkas von arbiträrem Zwang durchgezogene Diegesen erinnernde, absurde, in ihren Einzelschritten spezifische und penibel befolgte Betätigungen der Postzustellung wird mit Bernhardismen versehen: »das Deprimierende« ist eine Reminiszenz an den Bernhard'schen Nominalstil. Auch die ungewöhnliche Struktur des dazugehörigen Satzes, der erst eine Einschätzung formuliert (»Das ist das Deprimierende«) und dann ihre Begründung (»dass wir als Postaufgabestelle herhalten müssen«) nachliefert, verweist auf eine von Bernhard häufiger verwendete Satzstruktur. Noch offensichtlicher ist das Ende dieses Auszugs an Bernhards Texte angelehnt. Die Häufung von inquit-Formeln »ich sage Ihnen, Friedli, sage ich zu Friedli« erinnert an diverse Bernhard-Texte, insbesondere den Monolog des Fürsten in *Verstörung*.¹³⁵ Sie wird hier zudem komisierend eingesetzt: Dass der Erzähler sich an Friedli wendet, wird durch die Emphase »ich sage Ihnen, Friedli« bereits deutlich; die erneute Sprecherzuordnung »sage ich zu Friedli« ist eine bernhardeske redundant-komische Information.

Ein anderer, *discours*-basierter Bernhardismus fällt ebenfalls ins Auge: Bereits in *Schilten* findet sich das eine oder andere »etceteraetcetera« (BSch 330); in *Die künstliche Mutter*,¹³⁶ *Der Schuss auf die Kanzel*,¹³⁷ *Brenner: Brunsleben* (vgl. u.a. BBr 243) und späteren, kürzeren Erzählungen¹³⁸ soll es noch häufiger und in teils kalauernden Variationen auftauchen. Zudem entsteht über diese Auffälligkeit eine Analogie zum Werk Andreas Maiers, der später das kursivierte »etcetera« appropriieren, dann zu einem werkeigenen Manierismus machen und schließlich variieren und verballhornen wird.¹³⁹

135 Vgl. V 86 sowie die Ausführungen ab S. 115 dieses Buches.

136 Hier finden sich u.a. ein »et cetera« (S. 10, 253), ein zweifaches »et cetera et cetera« (S. 101) und gar ein »ad infinitum et cetera« (S. 223).

137 Hier findet sich ein mehrfaches »etcetera-blaballera« (S. 245, 274, 302, 340f.).

138 Vgl. u.a. Burger: Abschied von Gastein sowie ders.: Mein erster Preis als Künstler, in: ders.: Werke in acht Bänden, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. III: Erzählungen II, München 2014, S. 202–205, hier S. 204.

139 Vgl. hierzu die Ausführungen ab S. 260 sowie S. 290 dieses Buches.

II.3.2.2. Mittleres Werk: Punktuelle Mimesis und eigenständige Fortschreibung

Diabelli. Erzählungen (1979), *Schönheitsmuseum, Todesmuseum*. Thomas Bernhards *Salzburg* (1981), *Die künstliche Mutter* (1982), *Die Wasserfallfinsternis von Badgastein. Ein Hydrotestament in fünf Sätzen* (1985), *Blankenburg. Zustandsbericht eines Leselosen* (1986)

Schilten und Burgers öffentlichkeitswirksame Auftritte mochten den Autor zwar in das Bewusstsein der literarischen Öffentlichkeit gerückt haben, zu einer Verbesserung seiner psychischen Verfassung und Lebenssituation führte dies jedoch nicht. Im Gegenteil:

1979 brachen schwere Depressionen aus, abgelöst durch manische Phasen, die zu spektakulären öffentlichen Auftritten führten, welche die ganze Umgebung nervten und sein fragwürdiges Bild als eingebildeter Egozentriker für die Nachwelt prägten; umso mehr als er in seinen Werken die Eltern, Geschwister und Verwandten, Freunde und Bekannte – vor allem aber seine Mutter – schonungslos karikierte und für sein Leiden verantwortlich machte. Mit der Kündigung der Wohnung im Küttiger Pfarrhaus [...] begann eine wahre Pechsträhne [...]. [...] Nach der Auseinandersetzung mit dem Sohn kam es 1982 zum tödlichen Autounfall des Vaters, 1985 zum Tod der Mutter und sogar zum Verkauf des stattlichen Elternhauses in Menziken [...]. Es kam zum Verlust seiner Dozentur an der ETH sowie zur Entlassung als Redaktor der Aargauer Zeitung.¹⁴⁰

Die familiären und psychischen Krisen mögen sich verschlimmert haben, sie befeuern aber ebenso Burgers Schreiben und bedingen neue Formen der literarischen Auseinandersetzung mit der eigenen Erkrankung. Manie, Depression und privates Unglück gehen in tragischer Verquickung mit zunehmendem literarischem Erfolg und der Verleihung von Literaturpreisen und Stipendien einher.¹⁴¹

Die nun auch von anderen Figuren in der Nachfolge Schildknechts mit großer Fabulierlust vorgetragene Fachkenntnis wird zunehmend zu einer Burger'schen Spielart des lebensrettenden Erzählens:¹⁴² So lange die Figuren ihr Detailwissen über ihr Spezialgebiet berichten, so lange muss sich auch der Autor in dieses Spezialgebiet einarbeiten, so lange ist das Werk nicht beendet, nicht veröffentlicht, ist der nächste Absturz noch nicht möglich.

Gleichzeitig rücken die Texte dieser Phase in der Nachfolge von *Schilten* immer weiter in die Nähe zu Bernhards Werk. Die Rezeption manifestiert sich zunehmend auf den Ebenen von *discours* und *histoire*, ohne dabei bloß Imitation zu bleiben: Motive, Themen und Strukturen sind nun offenkundig an Bernhard angelehnt, werden dabei aber transformiert, fortgeschrieben und erweitert. Gleichzeitig verweist Burger explizit in Form von Zitaten, Anspielungen oder anderen Einzelverweisen aber auch in Essays auf den Prosalehrer Bernhard und seine Texte.

140 Bloch: Familie und/oder Künstlertum, S. 240.

141 Vgl. u.a. Bloch: Familie und/oder Künstlertum, S. 249.

142 Vgl. u.a. Wünsche: BriefCollagen und Dekonstruktionen, S. 135.

Diabelli. Erzählungen (1979). Drei kürzere, 1979 gemeinsam veröffentlichte »monologhafte[] Rollentexte[]«¹⁴³ widmen sich in analoger Bauform und Konzeption dem Subalternen, wie er von nun an in fast allen Burger-Texten auftritt. Auch diese Texte nutzen die burgereske Form eines sprachlich überbordenden Briefs, Berichts oder Bewerbungsschreibens eines Untergebenen an eine höhere Instanz.¹⁴⁴ Ebenso variieren sie das Thema des Künstlerdaseins, der obsessiven Hinwendung zur Kunst und der damit einhergehenden Isolation. Die drei Texte nehmen dabei jeweils eine andere »Kunstform« in den Blick: *Der Orchesterdiener* die Musik, *Diabelli* die Bühnenmagie und *Zentgrafim Gebirg* die Erdbebenforschung. Zu einer weiteren zentralen Kunst wird in letzterem Text aber auch die Literatur selbst. Alle drei Erzählungen lassen sich so ungeachtet der jeweils verhandelten Kunstformen als »metapoetische Gleichnisse«¹⁴⁵ Burgers über das Schreiben lesen.

Die exzessive Satzlänge und vereinzelte, komikerzeugende Komposita¹⁴⁶ sowie Redewendungen sind als übersteigerte Mimetismen in Anlehnung an den Prosalehrer Bernhard formuliert. Die Mischung aus absoluter Unterordnung, schützender Hybris und selbstvergessenem Willen zur Kunst erinnert wiederum an eine Hybridisierung kafkaesker wie bernhardesker Metathemen. Sowohl die Protagonisten Kafkas als auch Bernhards teilen sich darüber hinaus die soziale Isolation und die bis ins Körperliche reichende Selbsterstörung, die hier gleichermaßen Konsequenz wie Voraussetzung künstlerischen Schaffens wird. Alle drei Erzählungen sind extensive Mimotexte, die sich affirmativ *discours*- wie auch *histoire*-basiert an Bernhards Stilelemente annähern.

Der Orchesterdiener. Ein Bewerbungsschreiben enthält das gedankenstromartige Anschreiben »August Schramm[s], von Freunden auch der taube August genannt« (BO 13): Der Gehörlose bewirbt sich bei einem »Herr[n] Generalmusikdirektor« (BO 7) als Orchesterdiener, nachdem sein Vorgänger Urfer sich »schlagartig, was ich wörtlich meine, aus dem Musikleben scheiden lassen« (BO 12) hat. Nicht nur die Position des tauben, vielbeschäftigten Orchesterdieners trägt die groteske Unterordnung in sich: Den Namen des Erzählers Schramm erfährt der:die Leser:in erst im Laufe der Erzählung; er erzählt oftmals in der dritten Person und distanziert sich somit von sich selbst. Der Ton dieser Bewerbung ist durchweg unterwürfig:

Ich bitte Sie demütiglichst, Herr Generalmusikdirektor, die von Ihnen präsiidierte Kommission in der Richtung zu beeinflussen, daß man sich im Gremium geneigt zeigt, sich der Schrammschen Wenigkeit zu bedienen. Betrachten Sie meine Kandidatur wie den Antrag eines anfängerhaftesten Volontärs eines leicht zu ersetzenden Tutti-Geigers um eine nichtige Ergänzung des Orchestermaterials, und vergessen Sie nicht, nach der Lektüre meines Bewerbungsschreibens die Hände zu waschen! (BO 28)

143 Bloch: Familie und/oder Künstlertum, S. 237.

144 Vgl. u.a. Wünsche: BriefCollagen und Dekonstruktionen, S. 8.

145 Schmitz-Emans: Wort-Zaubereien, S. 46.

146 »Orchesterdienerhandreichungen« (BO 19); »Ambrosiahallensymphonieklangfarbenkolorit« (BO 19); »verzehrende[], gebirgsopernglasbewehrte[], wanderweghörige[] Universalbanau-sen« (BZe 92); »Tritonussadismen« (BZe 103)

Für Burgers Erzählerfiguren von nun an typisch konstatiert Schramm im Tonfall der Unterlegenheit mehrfach sein »musikalisches Analphabetentum« (BO 13), beweist in seinem gesamten »Bewerbungsschreiben« trotz seiner Gehörlosigkeit aber eine außerordentliche musikalische Detailkenntnis (vgl. z.B. BO 12). Die Erzählerrede ist dementsprechend von musikalischen Termini, Anekdoten und sprachspielerischen Kalauern durchzogen. Wie schon in *Schilten* stellen Erzähler wie Autor somit ostentativ ihre Kompetenz in einem weiteren Fachbereich unter Beweis. Und wie auch andere Burger-Figuren suggeriert Schramm unter dem Deckmantel seiner Unterwürfigkeit seine Unersetzbarkeit, die ihn von den anderen Mitgliedern des Orchesters abhebt (vgl. z.B. BO 16–18).

Mit Bernhards Werken teilt sich der Text die Thematik und die Obsession mit (klassischer) Musik, die gleichermaßen Lebensinhalt wie Ursache sozialer Isolation wird: »Trotzdem will Schramm den Dienst, will er den körperlichen Ruin, denn seine Gesundheit ist das einzige, was er als tauber Stockfisch der Musik opfern kann. Wer nicht hören will respektive kann, muß fühlen.« (BO 27) Die Musik fungiert hier allerdings wieder als Stellvertreterin aller weiteren Künste, die Literatur eingeschlossen. Schramms Wunsch nach Bewunderung, Ruhm und Anerkennung (vgl. BO 23) stehen für die Wünsche des Schriftstellers, die Ängste der Musiker ebenso für die des Autors:

Für jeden Künstler ist der Augenblick nach dem verebbten Applaus der kritische, was er durchmacht, ist eine kurzfristige Entlassung, um nicht zu sagen Enterbung. Ich brauche dich vorläufig nicht mehr, echot das Meisterwerk in ihm. (BO 26)

Der Applaus bleibt den Künstler:innen auf der Bühne vorbehalten, am Ende des kreativen »Aktes« hinter der Bühne steht jedoch die Selbstzerstörung: »Wenn die Begattung des Gesellschaftskörpers durch den Klangkörper zum orgiastischen Beifall geführt hat und dieser verebbt ist, bleibt es Schramm überlassen, Schramm mit der Schaufel zusammenzukehren.« (BO 22)

Während *Der Orchesterdiener* die Musik als Chiffre für das allgemeine künstlerische Schaffen in den Vordergrund stellt, ist die zentrale Kunst in *Diabelli, Prestidigitateur. Eine Abschiedsvolte für Baron Kesselring* die Bühnenzauberei. Burger gestaltet den zweiten, längsten und damit zentralen der drei Texte nach dem inzwischen bekanntem Muster: Erneut handelt es sich um ein ausuferndes Bittschreiben eines Untergebenen an eine übergeordnete Instanz; erneut geht dieser Erzähler in seiner Kunst auf und reflektiert in einem ostentativ hohen Register über seine Obsession. Diabelli ist ebenfalls ein Geistesmensch, der sein Sujet ins Absolute und Existenzielle verklärt. Auch dieser Text ist durchzogen von Anekdoten und Detailinformationen aus dem Bereich der Showmagie – also dem Thema, das in mehreren Erzählungen und Essays zu einem Teil von Burgers Poetik, aber auch seiner öffentlichen Persona werden sollte. Anders als bei anderen Burger-Texten ist der Ton dieser Erzählung jedoch nicht unterwürfig: Während der *Orchesterdiener* Schramm im wahrsten Sinne des Wortes De- und Repression in sich trägt, erzählt *Diabelli* von einer der wenigen durchgängig selbstbewussten Burger-Figuren – und steht somit in der Mitte der drei Texte als literarischer Stellvertreter für die manische Seite von Burgers Erkrankung.

Wie schon in *Der Orchesterdiener* wird der »Kater nach verebbtem Applaus« (BD 51) thematisiert, wie im Falle der späteren *Tractatus logico-suicidalis* oder *Die künstliche Mutter* werden Kunst, Tod und Sexualität parallelisiert (vgl. BD 67f.). Der Magier reiht sich somit in die Menge der Burger'schen Künstler ein, die nach dem orgiastischen Hochgefühl des künstlerischen Aktes in eine Krise verfallen. Gleichzeitig wird diese Kunst zum Rettungsanker des per se lebensunfähigen Künstlers: »Die Einbildungskraft war schon immer größer als die Lebenstauglichkeit, ich würde sagen, letztere verhielt sich zur ersten wie eins zu Unendlich.« (BD 68)

Die Auseinandersetzung mit der Rolle und Funktion von Magie als Kunst und Kunst als Magie erschöpft sich jedoch nicht in diesen Analogien. *Diabelli* ist ebenso eine Erzählung über den Selbstverlust in der eigenen, künstlich-künstlerischen Rolle. Der zentrale Bericht des Erzählers über den Magier Harry Houdini und seine »Selbstmord-Attraktionen« (BD 80) hebt beispielsweise hervor, wie Realität und Fiktion in der Persona des Künstlers ineinanderfließen. Houdini nimmt später auch im *Tractatus logico-suicidalis* eine zentrale Stellung als »größte[r] Parasuizidär aller Zeiten« (Satz 763, BT 146) ein, der den eigenen, gespielten Tod als Mittel der Selbstinszenierung nutzte. Er wird so explizit in die Nähe zu Thomas Bernhard gerückt:

Es besteht ein Zusammenhang zwischen dem Übertreibungs-Parasuizidär Houdini und dem Übertreibungs-Schwarzmalers und Österreich-Hasser Thomas Bernhard. Beide neigen zu perverser Wiederholungszwang. Hat man einmal begonnen, den Tod herauszufordern, kommt man von dieser Sucht nicht mehr los. Man begegnet dem nichtvariablen grausamen Gott mit Variationen der Verhöhnung. (Satz 811, BT 155)

Das Überlagern der eigenen Person mit einer künstlichen Bühnenpersona ist ein weiteres zentrales Thema der Erzählung: Der Erzähler führt diverse historische Bühnenmagier an, die erst mit ihrer Bühnenrolle verschmelzen, um anschließend in ihr aufzugehen und zu verschwinden.¹⁴⁷ Im Falle des Erzählers verschleiert gleich eine Kaskade mehrerer Personae das eigentliche »Selbst« des Künstlers. Bernhard praktizierte dies anhand seiner eigenen »Bühnen«-Persona; sein *Der Stimmenimitator* thematisiert diese Identitätsdilution bis zur Auflösung. Auch Burgers Künstler hat über seine mehrfachen Identitätswechsel »[s]ein Selbst verjuxt« (BD 31) und ist sich am Ende nicht mehr sicher, in welcher seiner Rollen er agiert.

In diesem Kontext unterläuft dem ansonsten auf die Schilderung von Wahrheit bedachten Erzähler ein markanter, poetologisch deutbarer »Fehler«. Er berichtet, Houdini sei nach einem trivialen Entfesselungstrick in einem Bierfass verstorben: »[D]er Abstinenzler Houdini war betäubt vom Alkohol, der durch seine Poren gedrungen war. Tausend Dollar zahlte er jedem, er [sic] ihm nachweisen konnte, daß er in der Folter-Wasserzelle Luft bekam, und kreperte in einem Faß Bier.« (BD 80) Diese Schilderung entspricht nicht der historischen Wahrheit. Dies gibt auch *Diabelli* im Text implizit zu verstehen: »Nie ein Glas Bier ge- und in einem Faß Bier ertrunken. Houdini wäre freilich

147 Der Erzähler berichtet von William Ellsworth Robinson, der in der Rolle des Chinesen Chung Ling Soo auftrat und letztlich – zum Unglauben des Publikums – in dieser Persona verstirbt. (vgl. BD 40f.)

zuzutrauen, daß auch dies nur eine Legende war und bleibt.« (BD 80) Im *Tractatus logico-suicidalis* berichtet Burger dagegen eine andere Variante seines Todes:

Der Mann [...] starb 1926 an einem durchgebrochenen Blinddarm, suizidal insofern, als ihn der Arzt vor der Premiere in Detroit untersucht und die klare Diagnose gestellt hatte. Doch Houdini, Arzt und Todestrotzkopf durch und durch, wollte die Vorstellung nicht einer lächerlichen Operation wegen absagen und brach nach zwölf Vorhängen zusammen, Selbstmord unter organischer Beihilfe. (Satz 763, BT 146)

In dieser Variante wird Houdini zum Künstler, der sich durch die Vernachlässigung seiner eigenen Gesundheit im Dienste seiner Kunst selbst umbringt. Doch auch dies entspricht nicht vollständig den historischen Tatsachen:

Der Student Jocelyn Gordon Whitehead suchte Houdini am 22. Oktober 1926 in Montreal in dessen Garderobe auf. Laut Augenzeugenberichten [...] soll Whitehead Houdini mehrere kräftige Hiebe in den Bauch versetzt haben. Angeblich hatte er Houdini nicht genug Zeit gelassen, sich auf die Schläge vorzubereiten. Houdini hatte bereits mehrere Tage zuvor an Bauchschmerzen gelitten, jedoch keinen Arzt aufgesucht. Die Schläge verschlimmerten seinen Zustand und veranlassten Houdini zu einem Arztbesuch, bei dem eine akute Appendizitis diagnostiziert wurde. Dennoch sagte Houdini seine nächste und letzte Vorstellung am Garrick Theater in Detroit am 24. Oktober 1926 nicht ab. Danach wurde er in das Grace Hospital gebracht. Dort verstarb er nach zwei Operationen am 31. Oktober 1926. Die Ärzte diagnostizierten als Todesursache eine Perforation des Wurmfortsatzes in die freie Bauchhöhle (»Blinddarmriss«) und eine daraus resultierende Bauchfellentzündung. Dennoch führten die Anwälte von Houdinis Witwe dessen Tod auf die Schläge zurück, was eine Verdoppelung der Sterbesumme von Houdinis Lebensversicherung bewirkte.¹⁴⁸

Durch diese mehrfache, widersprüchliche Erwähnung der Todesumstände Houdinis stößt Burger die Leser:innen auf die Bedeutung dieser Episode: Es geht auch hier nicht um die historischen Figuren, sondern um konstruierte Bühnenpersonæ. Die Selbstinszenierung als Teil des Werkes überlagert die Realität.

Bezeichnenderweise tragen die Erzählung und die dazugehörige Erzählsammlung den Titel *Diabelli*. Dieser Name wird so in seiner Relevanz für die gesamte Erzählsammlung markiert: Die Erzählung fokussiert – über den paratextuellen Marker des Titels – nicht auf die Erzählerfigur Xaver hinter seiner Kaskade unterschiedlicher Bühnenpersonæ (vgl. BD 45), sondern auf ihre letzte, am tiefsten in die Verschachtelung eingebettete Ausbauf orm: die Bühnenfigur Diabelli. Die erzählten Ereignisse sind nicht die Worte einer diegetisch realen Person, sondern eines eine Person darstellenden Kunstproduktes. Zusätzlich spielt der Name auf die dreiunddressig *Diabelli-Variationen* Beethovens an – was der Text auch explizit anführt (vgl. BD 72). Benennt also Burger den Erzähler nach diesem Variationenwerk, wird auch dieser selbst als eine von vielen Iterationen

148 Art. »Harry Houdini«, online: https://de.wikipedia.org/wiki/Harry_Houdini#Houdinis_Tod (bearb: 13.06.2021, abger.: 20.07.2021).

des gleichen Grundthemas dargestellt: Diabelli ist eine von vielen Persönlichkeitsvarianten, er ist Santambrogio, er ist Xaver, er ist aber auch alle anderen im Text erwähnten Magier. Mehr noch: Diabelli bezeichnet sich als »der dumme August« (BD 70) seiner Erzählung und wird somit namentlich in Verbindung mit dem »taube[n] August« (BO 13) Schramm gebracht. Er ist aber auch ein »Diable boiteux« (BD 76) wie Carlo Schusterfleck aus *Die Wasserfallfinsternis von Badgastein*. Gleiches gilt auch für den Text selbst, dessen Motive, Elemente, Grundmuster und Struktur sich auch in diversen anderen Burger-Texten finden: Auch der Text *Diabelli* ist eine von vielen *Diabelli*-Variationen im Œuvre des Autors.¹⁴⁹

Jede Kunst ist letztlich Täuschung, Magie – erneut ist dies an Burgers Poetik der Imitation und Rekombination angebunden: Während der Zweck der Kunst existenziell ist und das Leben des Künstlers ausfüllt und absorbiert, bleibt die Kunst in ihren Bestandteilen, in ihrer Materialität nicht fassbar. Auch hier führt Burger in diesem Kontext die bereits erwähnte Konzertina-Episode an: Schneidet man eine Ziehharmonika auseinander, findet man eben »staubige Falten, faule Luft« (BD 69). Die »zauberhafte Musik«¹⁵⁰ jedoch ist nicht zu sehen; sie »kam nirgendwoher, wie ich, Xaver [...] nirgendwoher kam, kein mütterliches Fundament hatte. Darum die Originalität, die lebenslängliche, aber als Eklektiker (BD 69). Auch die äußere Form und virtuose Sprachgestaltung Burger'scher Texte verbirgt somit nichts Neues, sondern bereits Bekanntes: Biographisches, Imitiertes, Kafkaeskes, Bernhardeskes – und darüber hinaus Abgründiges. Der Erzähler Diabelli wählt für sein Schaffen letztlich einen Leitspruch, der genauso auch auf Burgers sonstige Protagonisten wie auch auf die Persona des Autors bezogen werden kann: »Meine Devise kann jedoch nur heißen: perire et delectare« (BD 33). Nicht das aufklärerische »*prodesse et delectare*«, »nützen und unterhalten« wird zum Leitspruch, sondern dessen Burger'sche Umdeutung: »zugrundegehen und unterhalten«. Wie in anderen Werken Burgers ist die unterhaltsam, virtuos und detailliert ausgestaltete Textoberfläche nur der Firnis einer beinahe lustvollen Auseinandersetzung mit einer »Virtuositätsdepression« (BD 31), die immer wieder durchschimmert und ins Abgründige kippt: »Wie in einem Vexierbild soll meine Kapitulation versteckt sein.« (BD 36) So ist auch Diabellis Ziel letztlich, sich selbst abzuschaffen – in Übereinstimmung mit dem letzten Ziel aller Burger'schen oder Bernhard'schen Geistesmenschen. Und auch mit Burgers *Tractatus logico-suicidalis* gesprochen ist der Text also sowohl Ausdruck der Suizidabsichten als auch Vermeidung des Suizids seines Autors:

Tja, eine Disparitionsmechanik zur Eliminierung seiner selbst zu konstruieren, wäre vielleicht noch eine lohnende Aufgabe für den Lebensabend eines abgedankten Magiers; das Endziel aller Flucht- und Wirbelwindillusionisten, der geheime Limes ihrer Kunst war, sich so rasch, so rätselhaft wie möglich in nichts aufzulösen. (BD 38)

149 Zudem sind Beethovens Variationen nach dem Komponisten des ihnen zugrundeliegenden Walzers, Anton Diabelli, benannt. Der Name von Burgers Protagonist verweist also auch auf dieser Ebene auf die Konvergenz von Werk und Autor.

150 Burger: ECCO!, S. 281.

Der dritte und letzte Text dieser Erzählsammlung ist *Zentgraf im Gebirg oder das Erdbeben zu Soglio. Kurzgefaßte Schadensmeldung an den Schweizerischen Erdbebendienst*. Dem Titel nach handelt es sich erneut um einen vermeintlichen ›Gebrauchstext‹, der als Vehikel kunsttheoretischer und poetischer Reflexionen genutzt wird. Die Musik dient erneut als primäres Bezugsfeld; Thema der Erzählung und Fachgebiet des Erzählers ist diesmal jedoch die Seismologie. Entsprechend ist die Erzählung durchzogen von historischen und fachsprachlichen Verweisen auf Erdbeben und ihre Erforschung.

Die zentralen Themen und Stilelemente in *Zentgraf im Gebirg* sind erneut aus anderen Burger-Texten bekannt: Wie in der späteren *Wasserfallfinsternis von Badgastein* und *Die künstliche Mutter* fallen auch hier eine Naturkatastrophe, künstlerisches Schaffen und die manisch-depressive Stimmungsdynamik zusammen.¹⁵¹ Wie in *Der Orchesterdiener* und *Diabelli* ist der Erzähler von *Zentgraf im Gebirg* ein Untergebener. Anders als im Falle dieser und weiterer Texte ist er jedoch kein Solitär, tritt er doch als »interimistischer Privatsekretär des Privatgelehrten und Privatpatienten Anatol Zentgraf«, einem »anarchistischen Thanatosophen« (BZe 89), auf. Hier kommen weitere, immer offensichtlichere *discours*-basierte Bernhardismen ins Spiel: Der Erzähler ist von seinem »Diktator« (BZe 98) abhängig – wobei ›Diktator‹ wörtlich zu verstehen ist: Zentgraf diktiert dem Erzähler seine Gedanken, der als sein Sprachrohr und Aufzeichnungsmedium fungiert, und seine Handlungen für die Nachwelt als »Paralipomena zum Korpus seiner windschiefen Genialität« (BZe 93) festhält. Während der isolierte »Gelehrte« Zentgraf monologisiert, zitiert und bewundert ihn »sein Eckermann« (BZe 93) – die Anspielung auf Goethe ist hier ebenso offensichtlich wie das Stilzitat von Bernhards charakteristischer Erzählerkonfiguration: Burger benutzt hier schließlich das Muster eines hierarchisierten Männerbundes, das aus diversen Bernhard-Texten bekannt ist. Der Handlungsort des Gebirges und das Vorhaben, über einen Eremiten Bericht zu erstatten, verweisen zudem auf den Bericht des Famulanten über den Kunstmaler Strauch in Bernhards *Frost* (1963). Zentgraf steigert sich stellenweise in bernhardeske, hasserfüllte Tiraden (vgl. u.a. BZe 98f.) und hat wie Strauch einen ›Lieblingstext‹: Henry James und Blaise Pascal werden bei Zentgraf jedoch mit dem fiktiven Text *Kadaverinhaber* eines Ingram von Scherzmanovsky ersetzt (vgl. u.a. BZe 91f.).

Anders als die Protagonisten in *Frost* befinden sich Zentgraf und der Erzähler jedoch keineswegs in einem tristen, österreichischen Bergdorf wie Weng, sondern in Soglio im schweizerischen Graubünden. Mit dem Gebirge Bernhards, in dem »alles morbid« (F 162) ist und »alle Wege voll Blut« (F 199) sind, hat dieser Ort wenig zu tun: Nicht nur, dass das Dorf in der textexternen Realität zumindest im Jahre 2015 zum ›Schönsten Dorf der Schweiz‹ gewählt wurde¹⁵² – auch der Erzähler schildert eine Kurumgebung, die von

151 Zentgrafs Tod tritt im Moment des Erdbebens ein; der Erzähler führt seinen Bericht direkt zu Beginn als »seismogrammatische[] Observationen« (BZe 90) ein; das Pianospiele Zentgrafs ist eine »Entladung seiner geballten Krankheit« und seine Stimmungsschwankungen bezeichnet er als »Ausbrüche in As-Dur und [...] Tritonusstörungen« (BZe 91).

152 Vgl. u.a. Hofmann, Fadrina: Das schönste Dorf heisst Soglio, in: Suedostschweiz.ch (18. 09.2015), online: <https://www.suedostschweiz.ch/panorama/2015-09-18/das-schonste-dorf-heisst-soglio> (abger.: 22.03.2019).

Wohlstand und Müßiggang geprägt ist und versammelt ein dazu passendes, stereotypes Personal:

Das Hotel Palazzo Salis [...] war gegen Ende der Hochsaison noch recht gut besetzt, an die fünfzig Voll- und Halbpensionäre versammelten sich [...] im [...] Speisesaal, um in gedämpfter Geselligkeit die Mahlzeiten einzunehmen: der treuherzig genial dreinblickende Hobbymaler mit der massiven Finnin, die in langen Abendkleidern und schweren, brachial anmutenden Brasseletts zu den Dinern erschien; die Lektorin mit dem Bergwindschnupfen und der Sektenfrisur [...]; das rüstige Kurtourenehepaar aus Oberbayern, das sich auch im Zigarettenrauch ergänzte [...]; das stille Botaniker-ge-spann, das jeweils beim Frühstück mehrere Thermosflaschen mit ungesüßtem Tee abfüllen ließ; ein Trio teilinvaliden Überlandchauffeurs [...]; der Herr mit der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, der viel in der Eingangshalle vor dem Barometer stand [...]; die beiden Stricktanten, die anstelle des »Menüs« immer »Kanneloni« wünschten. Die sourdinierte Saalgemeinschaft, der fast so etwas wie Sanatoriumskitt anhaftete, beschränkte sich darauf, daß man sich freundlich zunickte, in der Überzeugung, mit der Schwelle des Paradieses die einzig richtige Erholungsbotschaft gefunden zu haben [...]. (BZe 95f.)

Offenkundig handelt es sich bei *Zentgraf im Gebirg* um eine geradezu groteske Erzählung, die zwischen der Schilderung von Wellness und Abgründigkeit oszilliert – und um eine Kontrafaktur von Bernhards *Frost*, die gleichzeitig zentrale Motive und Typen aus Thomas Manns *Der Zauberberg* (1924) in die Konstruktion einbezieht: Die anderen Gäste geben sich »Flasche um Flasche« dem Kurleben zwischen »Stimmungskerzen« und »Sportwanderern« (BZe 96) hin. Zentgraf jedoch findet all dies – hier wieder ganz bernhardesk – nur »[w]iderlich« (BZe 96). Wie später in *Die Wasserfallfinsternis von Badgastein* steht der »echte« Leidende hier einer Vielzahl von Lifestylekranken gegenüber. Konsequenterweise wird sogar noch Zentgrafs Tod, »heimlich und ohne besondere Todesursache«, vom Erzähler als freiwilliger Akt der Rebellion »aus Verachtung für den moderierten Kurbetrieb der Menschheit« (BZe 105) gewertet.

Alle drei *Diabelli*-Erzählungen verhandeln über unterschiedliche Aspekte des Künstlerdaseins, die auch auf Bernhards Werk zurückzuführen sind: *Der Orchesterdiener* thematisiert die Kunst als Lebensinhalt, *Diabelli* zusätzlich die Absorption der eigenen Person durch die Kunst, während *Zentgraf im Gebirg* anhand unterschiedlicher Bernhard-Plotkomponenten über die Selbstisolation in einer als feindlich und falsch wahrgenommenen Welt verhandelt. Gleichzeitig bilden die drei Texte in ihrer Reihung eine Hinwendung zu Bernhard und seinen Werken und Klischees ab: Die nun zunehmend bernhardeske Sprache und Erzählerkonfiguration ergänzt die bereits vorher subtil vorhandenen motivisch-strukturellen Parallelen. Die »Einflussverhältnisse« scheinen nun geklärt, Burger agiert eigenständig mit bernhardesken Versatzstücken, ohne bloß zu imitieren. Folglich kann Burger in dieser Phase den Einfluss Bernhards auch offener thematisieren.

Schönheitsmuseum, Todesmuseum. Thomas Bernhards Salzburg (1981). Zwei Rezeptionsdokumente aus dieser Zeit, die Burgers von Zuneigung geprägten Blick auf Bernhard vermitteln, sind die kurzen Artikel *Schönheitsmuseum, Todesmuseum. Thomas Bernhards*

Salzburg sowie *Zu Besuch bei Thomas Bernhard*, beide aus dem Jahr 1981.¹⁵³ Da in letzterem Text Bernhard auch selbst als handelnde Figur in Erscheinung tritt, soll der Text an späterer Stelle auf sein allofktionales Bernhard-Bild hin analysiert werden.¹⁵⁴

Im Oktober 1981 veröffentlicht Burger im *Tages Anzeiger Magazin* in Zürich den Artikel *Schönheitsmuseum – Todesmuseum. Thomas Bernhards Salzburg*. Oberflächlich betrachtet handelt es sich bei dem Text um eine Zusammenfassung und Rezension von Bernhards autobiographischen Texten: Burger referiert die von Bernhard als prägend angeführten Kriegererlebnisse, Geigen- und Gesangsstunden, Krankenhausaufenthalte oder die Arbeit in Podlahas »Lebensmittelkeller« (BST 131) sowie das Verhältnis zum Großvater. Er folgt dabei Bernhards Ausführungen in den bis 1981 erschienenen autobiographischen Bänden *Die Ursache*, *Der Keller*, *Der Atem* und *Die Kälte* fast wörtlich.¹⁵⁵ Burger sieht in den vermeintlichen Lebensumständen in Salzburg die »Urszenen« für Bernhards Schaffen und konstruiert auf Basis dieser Selbstaussagen eine Mischung aus Psychogramm des Schriftstellers und Interpretation seiner Werke. Er umreißt hier allerdings ein persönlich gefärbtes Bild und somit eine subjektive Interpretation der wiederum selbstinszenatorischen Biographie und Persona Bernhards, aus denen auch das Kompetenzmodell für Burgers literarische Bernhard-Rezeption ersichtlich wird.

Nun sind nicht nur Bernhards Selbstaussagen in ihren Details als fiktional überformt zu betrachten. Dichtung und Wahrheit schwimmen auch bei Burger. Und so ist auch dieser eigentlich nüchterne Text wie andere journalistische Arbeiten Burgers poetologisch lesbar: Aussagen, die Hermann Burger über den öffentlichen Autor Bernhard trifft, trifft er genauso über den öffentlichen Autor Burger. So ist es vielleicht auch in diesem Falle mehr eine Aussage Burgers über seine eigene Persona und Programmatik, wenn er den teils problematischen Wahrheitsgehalt von Bernhards Autobiographie diskutiert. Zunächst schreibt er Bernhards Erinnerungen durch ihre explizite Inszenierung Authentizität zu:

Im vierten Band, *Die Kälte*, steht der poetologische Imperativ, der für das ganze Erinnerungsunternehmen gilt: »Nur der Schamloseste ist authentisch.« [...] Also hat der Verzicht auf Verschlüsselung zunächst die simple Funktion, zu verhindern, daß »kein Mensch weiß, wovon ich rede, wenn ich davon rede«. Haben dem Anschein nach alle möglichen Zeugen ihr Gedächtnis verloren, gibt es der Autor der Stadt und ihren Bewohnern zurück [...]. (BST 129f.)

Dennoch begreift Burger Bernhards Salzburg nicht als das reale Salzburg, Bernhards Autobiographie nicht als Bernhards Biographie. Es kommt Burger nicht auf den absoluten Wahrheitsgehalt des Erzählten an. Stattdessen ist es gerade die literarisch überformte

153 Im Burger-Nachlass im Schweizerischen Literaturarchiv finden sich weitere einzelne Typoskripte, Rezensionen und Artikel aus dieser Zeit, die Burgers zunehmende Beschäftigung vor allem mit Bernhards autobiographischen Texten ab 1978 dokumentieren.

154 Vgl. hierzu das Kapitel zu *Zu Besuch bei Thomas Bernhard* ab S. 378 dieses Buches.

155 Auch das Filmportrait *Drei Tage* begreift Burger als »autobiographische Notiz« (BST 143). Die Selbststilisierung und -Inszenierung Bernhards wird in Ferry Radax' Portrait durch filmsemiotische Mittel jedoch ostentativ hervorgehoben; vgl. das Kapitel zu Bernhards Selbstinszenierung ab S. 354 dieses Buches.

Darstellung, die »der Stadt und ihren Bewohnern« dasjenige »Gedächtnis« (BST 130) zurückgibt, das sie »verdient« hat:

Andererseits betont Bernhard immer wieder, daß nur eine »Andeutung« möglich sei, eine vage »Annäherung« an den Stoff. Das Beschriebene mache etwas deutlich, was zwar dem Wahrheitswillen des Chronisten, nicht aber der Wahrheit selbst entspreche, weil dieser gar nicht mittelbar sei. »Die Wahrheit, die wir kennen, ist logisch die Lüge, die, indem wir um sie nicht herumkommen, die Wahrheit ist.« Daraus schließt der Autor, es komme letztlich nur auf den Wahrheitsgehalt der Lüge an. (BST 130)

Burger verbleibt in seiner Schilderung des »Bernhardschen Passionsweg[es]« (BST 142) stellenweise durch rearrangierte Zitate und Imitation des Bernhard'schen Idiolekts sprachlich wie thematisch seinem Prosalehrer verhaftet. Er affirmiert so Bernhards Aussagen, indem er sie nicht von seinen eigenen abgrenzt:

Salzburg, die ebenso verstörende wie zerstörende Vater- und Mutterstadt, diese Schreckensfestung gegen alles Schöpferische, diese perfide Fassade, auf welche die Welt ununterbrochen ihre Verlogenheit malt, diese hochberühmte Landschaft und Architektur als »Todeskrankheit«, auf dem Fundament der Heuchelei errichtet, auf einem »durch und durch menschenfeindlichen architektonisch-erzbischöflich-stumpfsinnig-nationalsozialistisch-katholischen Todesboden«, dieser Friedhof der Phantasien und Wünsche mit einem undurchdringbaren »Menschengestrüpp aus Gemeinheit und Niedertracht«, diese verruchte Selbstmörderkapitale [...], Salzburg wird nun, da der barocke Prunk in Schutt und Asche liegt, plötzlich erträglich, denn, so sagt Thomas Bernhard: »Die Schönheit ... ist genau jenes tödliche Element auf diesem tödlichen Boden.« (BST 125)

Die Annäherung an diesen »Prosalehrer« (BB 238) setzt sich auch performant auf der sprachlichen Ebene um: Burger übernimmt Bernhards Stilmerkmale wie den hyperbolischen und hypotaktischen Sprachstil. Durch den ostentative Registerwechsel und Stilbruch in diesem vorgeblich nichtliterarischen Text tritt ein selbstinszenatorisches, literarisches Moment deutlich hervor. Dies ist als poetologisches Signal lesbar: Das Original Bernhard und der Imitand Burger bleiben in diesem Artikel lediglich durch die den Sprecherwechsel markierenden Anführungszeichen unterscheidbar. Gleichzeitig schreibt Burger durch diesen Artikel das Bild, das Bernhard von sich in seiner Autobiographie konstruiert, fort, korrigiert und erweitert es teils sogar.¹⁵⁶

156 So schaltet sich der Autor des Artikels an einer Stelle über Bernhards Friedhofsbesuche wertend ein: »In diesem Zusammenhang mag verblüffen, daß [...] die Großmutter und ihr Enkel, nicht die cimiterische Sehenswürdigkeit von Salzburg bevorzugen [...], nicht den Friedhof Sankt Peter aus dem 17. Jahrhundert mit seinen Arkaden und Katakomben, mit der Kommungruft, in der Mozarts Schwester liegt, sondern den Kommunalfriedhof und den Sebastiansfriedhof an der Linzergasse.« (BST 128) Verkannt wird an dieser Stelle, dass es sich bei diesen Besuchen nicht unbedingt um Freizeitspaziergänge, sondern – laut Bernhards Aussage in *Drei Tage* – um seinen Schulweg handelt. Burger ersetzt somit die realiter eher unscheinbaren mit literarisch wie visuell eindrücklicheren Friedhöfen und korrigiert somit ihre Funktionalisierung weg von der vermeintlich nüchtern-abgründigen biographischen Erinnerung hin zum verfälscht Symbolischen.

Die künstliche Mutter (1982). Im Roman *Die künstliche Mutter* setzt Burger viele seiner bisher etablierten eigenen Stilmerkmale fort – auch, wenn es sich diesmal nicht um ein förmliches Anschreiben an eine höhere Instanz handelt: Mit »Wolfram Schöllkopf, daselbst Privatdozent für neuere deutsche Literatur und Glaziologie« (BKM 7) schildert erneut ein biographisch inspirierter Suizidant, »Omnipatient« (u.a. BKM 39) und Lehrender seinen Leidensweg:

Eine geschlagene Dreiviertelstunde lang stand Schöllkopf, der erbrechend aus der Konferenz gestürzt war, [...] an der Toggenbalustrade des dritten Stockwerks [...] und fragte sich: Sollst du, sollst du nicht? [...] Schöllkopf wusste: fünfundzwanzig Meter genügten, einer bereits zerschmetterten akademischen Existenz den Rest zu geben, und es war richtig, der Kombinierten Abteilung für Geistes- und Militärwissenschaften diese Existenz [...] vor die Füße zu schmeißen. [...] Es war, und dies kränkte ihn am meisten, eine plumpe Intrige gewesen, welche zur Streichung seines Lehrauftrages [...] geführt hatte. [...] Soll ich, soll ich nicht: PD heißt ja nicht nur Privat- und Pendeldozent, sondern auch Pedell und Professoren-Domestike, das absolut Infausteste, was es auf dem akademischen Pflaster gibt [...]. [...] Es gab zwei Möglichkeiten: [seinen Kontrahenten] Schädelin standrechtlich abzuknallen oder auf den grieffgrauen Fliesen [...] zu zerschellen, mit dem Pausenläuten [...] zugrunde zu gehen. (BKM 7–10)

Nun verlässt der Text die universitäre Sphäre schnell: Wolfram Schöllkopf begibt sich zur Heilung seiner »Unterleibsmigräne« (u.a. BKM 199) in die zunehmend surreal-psychedelisch geschilderte Pseudo-Therapie der »künstlichen Mutter«, die ins Innere der Schweizer Alpen und damit – psychoanalytisch gedeutet – die Tiefen seiner Psyche führt. Nach einer Vielzahl halluzinatorisch-sexueller Episoden verliebt sich Schöllkopf in eine Nachrichtensprecherin (vgl. BKM 230).¹⁵⁷ Der Text endet – in dieser Phase zunehmend burgertypisch – in einer manischen Episode geradezu »optimistischer Suizidalität«.

Über Analogien zwischen Schöllkopfs und Burgers Biographie rückt ein Thema in den Vordergrund, das den Schriftsteller auch in seinen weiteren Werken zunehmend beschäftigt: Auf der Basis von Schöllkopfs Therapie-Erzählung zeichnet der Text ein Familienportrait, »wobei das Zentrum [...] von der Mutter dominiert wird« (BKM 206).¹⁵⁸ Insbesondere die Schilderung eines ödipal besetzten Impotenzproblems des Erzählers, ihrer Placebo-Therapie (vgl. u.a. BKM 199) sowie seiner vermeintlichen Heilung mischt sich mit Reflexionen über seine Kindheit und Kinderheimzeit sowie fehlende mütterlichen Zuneigung. Dadurch wird *Die künstliche Mutter* zu Burgers sexuell (vgl. u.a. BKM 63–65, 263f.), aber auch in der Darstellung von Misshandlung und Missbrauch (vgl. u.a. BKM 149, 151–157), sowie selbstverletzend-suizidaler Episoden (vgl. u.a. BKM 166)

157 Kaum chiffriert handelt es sich hier um die langjährige Moderatorin und Tagesschausprecherin Dagmar Berghoff. Vgl. zum autobiographischen Hintergrund Burger, Hermann: Dagmar, in: ders.: Werke in acht Bänden, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. V: Romane II, München 2014, S. 317–321.

158 Auch an dieser Stelle parallelisiert Burger subtil Malerei und Schriftstellerei. Die Positionierung der Mutter in der Mitte des im Text genannten Gemäldes spiegelt die Struktur des Textes wieder: Das dritte, also mittlere der fünf Kapitel von *Die künstliche Mutter* ist – erneut in offensichtlicher Anspielung an Kafka – ein *Brief an die Mutter*.

vielleicht explizitestem, persönlichstem Text¹⁵⁹ – wobei es seinem restlichen Gesamtwerk nun kaum an Abgründigkeit mangelt.¹⁶⁰

Die grundlegenden Themen der schwierigen Kindheit eines im Kinderheim misshandelten Bettnässers, der sozialen Isolation nach der »Deportation ins Sadistenlager über dem Walensee« (BKM 156) und fehlender mütterlicher Zuneigung bieten durchaus Bezüge zu Bernhards autobiographischen Texten. Auch die vielen Komposita und langen Sätze mögen bernhardesk erscheinen. *Die künstliche Mutter* ist gerade durch die Drastik und unverschlüsselten Offenheit jedoch als größtenteils eigenständiges Werk zu lesen, das sich stilistisch und inhaltlich von den früheren Prätexten entfernt, ohne sie aus dem Blick zu verlieren.

Dass Burger Bernhards sprachliche und inhaltliche Stilelemente dekonstruiert, in ihrer Funktionalisierung »katalogisiert« und bewusst in seine Texte einfließen lässt, wird aber zumindest an einer Stelle deutlich: Der Erzähler ergeht sich in einer Tirade über Unannehmlichkeiten beim Übertritt der österreichisch-schweizerischen Grenze und beklagt sich über »diese österreichisch hingewurzelte Gradunkenntnis als Staatsbeleidigung« (BKM 138). Die charakteristischen Komposita, aber auch die »als«-Metapher in dieser Invektive sind unschwer als *discours*-basierte Bernhardismen zu erkennen: Österreichkritik wird auch bei Burger zwangsläufig in der Stimme Bernhards vorgetragen. Der Grenzübertritt von der Schweiz nach Österreich wiederum markiert räumlich den Wechsel von Burgers eigenem Stil hin zu einer Imitation von Bernhards Sprache.

In diesem »immens palimpsestuöse[n] Text«¹⁶¹ ist Bernhards Werk allerdings nur ein Bezugspunkt von vielen.¹⁶² Erneut handelt es sich um einen Text, in dem der Erzähler mit einer überbordenden Detailkenntnis der Literaturgeschichte und diverser anderer Fachbereiche aufwartet:

Auffällig ist hierbei, dass seine »stupende Bildungssprache« von allen vorkommenden Protagonisten problemlos verstanden werden sowie kopiert werden kann und auch die anderen Wortfelder – über die Geschichte der Schweiz, über diverse medizinisch-therapeutische Aspekte, über die Literaturgeschichte, über das helvetische Eisenbahn-,

159 Vgl. zu einem detaillierten biographischen Abriss, der die Parallelen zwischen Burgers Biographie und der seiner fiktionalen Figuren offenkundig werden lässt u.a. Bloch: Familie und/oder Künstlertum, S. 229–251.

160 Hinzu kommen Reflexionen des Erzählers über die Schweiz. Vgl. zum allgemeinen Schweizbild bei Burger Rduch, Robert: Woran erkrankte der »Helvetopatient«? Präsenzformen der nationalen Identität im Werk Hermann Burgers, in: Enklaar, Jattie/ Ester, Hans (Hrsg.): Vivat Helvetia. Die Herausforderung einer nationalen Identität, Amsterdam 1998, S. 191–200.

161 Zumsteg: Playgiarism, S. 310.

162 Zusätzlich enthält der Text schließlich kurze, markierte Verweise u.a. auf Bachmann (vgl. BKM 21) und Kafka (vgl. BKM 22), verfremdet den Beginn der *Odyssee* (vgl. BKM 186). Das letzte Kapitel heißt »Tod in Lugano« und verweist an auf Manns *Tod in Venedig* (vgl. BKM 255), das mittlere in Anlehnung an Kafkas Text *Brief an die Mutter* (vgl. BKM 141–163). Der Text verweist zudem auf Schillers *Wilhelm Tell* (vgl. BKM 187) sowie Hesse und seinen *Steppenwolf* (vgl. BKM 183, 202) oder die Mutter Gisson aus Hermann Brochs *Bergroman* (vgl. BKM 207) – und auch Bernhards Schriftstellerergroßvater, Johannes Freumbichler (vgl. BKM 195). Insbesondere Goethes *Faust* wird mehrfach zitiert (vgl. BKM 184) und verdichtet sich kurz vor Ende in Kombination mit Versatzstücken aus der *Orestie* in einer Szenenaneinanderreihung zu einem magischen Theater der Sexualität (vgl. BKM 215–220).

Militär und Postwesen oder Rückgriffe auf die Mythologie – nicht an einzelne Personen gekoppelt sind.¹⁶³

In *Die künstliche Mutter* formuliert Burger eine Begründung für die vorgeblich immense Fachkenntnis und den teils ins Überfordernde gipfelnden Erzählpomp der Autoren-Persona und Erzählerfiguren: Wolfram Schöllkopf berichtet, dass er sich zur Kompensation seiner sozialen Unangepasstheit und seines eigenen Fehlverhaltens in schulische Höchstleistungen steigert:

Ich stahl [...], ich schleckte mein Gebiss zuschanden und rauchte die Bubenlunge voll und gelangte so endlich zum zweifelhaften Ruf eines abschreckenden Beispiels, dem man mit der Besserungsanstalt drohen musste, doch dem zweiten Sektenheim für Schwererziehbare kam ich zuvor, indem ich in der Schule alles niederkanterte, im Rechnen wie im Zeichnen, im Lesen und im Schreiben, ich verschaffte mir die allerbesten Zeugnisse und damit meine quasi diplomatische Immunität. Die Noten gaben mir recht, die steile Karriere eines Privatdozenten hatte ihren Anfang genommen. (BKM 157)

Dies lässt sich auch auf Burgers andere, ganz ähnlich agierende Erzählerfiguren, aber auch die Persona des Autors selbst übertragen: Auch sie stellen ihren »zum obersten Plafond hochgekränkten Intelligenzquotienten« (BKM 157) zur Schau. Die exzessiv recherchierten, fachlich fundierten Ausführungen aus teils entlegenen Themengebieten fungieren als »Wiedergutmachung« der eigenen »Lebensunfähigkeit«. Sie dienen aber auch der Überhebung über die Leser:innen: Ob nun Schöllkopf, Stirner, Schusterfleck oder Brenner – sie alle sind »so schlimm dran [...], dass in der oberen Etage die Rotationsmaschinen auf Hochtouren laufen und Druckreifes ausspucken« (BKM 174). Letzten Endes bleibt auch dieses Zurschaustellen intellektueller »titanische[r] Kräfte« nur ein manisches Aufbäumen »eh ich in die Hölle fahre« (BKM 162). Literatur bleibt für Burger ein intellektueller Kraftakt, doch die Kräfte schwinden zusehends.

Die Wasserfallfinsternis von Badgastein. Ein Hydrottestament in fünf Sätzen (1985). Viele der bisherigen Texte deuten auf eine der erfolgreichsten Veröffentlichungen Hermann Burgers voraus: In der Erzählung *Die Wasserfallfinsternis von Badgastein* setzt er 1985 viele der bisher umrissenen Stilmerkmale in einer Art Erzählexperiment auf kleinstem Raum um, steigert ihre Umsetzung aber noch weiter. Anders als die zusammen mit der *Wasserfallfinsternis* veröffentlichten Texte *Der Puck* und *Blankenburg* kann dieser Text als »Paradebeispiel« von Burgers »freier« Bernhard-Rezeption in dieser Werkphase gelesen werden, da sowohl eigenständige Manierismen als auch Bernhardismen zunehmend ineinander übergehen. Daher soll diesem Text ein wenig mehr analytischer Raum gegeben werden.

Der kurze Text entstand als Wettbewerbsbeitrag für den Klagenfurter Ingeborg-Bachmann-Preis: Burger war 1983 und 1984 für das Wettlesen vorgeschlagen worden, konnte seine Texte aber aufgrund einer anhaltenden depressiven Phase nicht beenden. Dem Teufelskreis aus lähmender Depression und kreativer Manie folgend entstand

163 Besthorn: Ausdruckspolyphonie in Längs- und Querschnitten, S. 355.

1985 *Die Wasserfallfinsternis von Badgastein*. Burger wurde zum Gewinner des Wettlesens gekürt – und »gefeiert wie noch nie ein Autor in der Geschichte des Klagenfurter Wettbewerbs«. ¹⁶⁴

Auch Carlo Schusterfleck, der autodiegetische Erzähler der *Wasserfallfinsternis* pendelt zwischen der Aufgehen in der Kunst und dem Verlorengehen im eigenen Leid. Schusterfleck ist ein weiteres Beispiel von vielen Ausgestoßenen, Subalternen und Paria in Hermann Burgers Werk – und er ist ein bernhardesker Außenseiter, aber keine bloße Imitation dieses Figurentypus. Viel mehr gestaltet er sich als Kondensation und Übersteigerung seiner Vorlage: Er trägt seine Subalternität in der Figurenkonzeption und seiner Erzählweise in sich, geht gleichzeitig noch stärker in seiner Isolation auf. Das Milieu, in dem die Erzählung spielt, entspricht jedoch erneut eher dem einer kafkaesken Erzählung: Als Nachtportier eines Nobelhotels im Kurort Badgastein steht Carlo Schusterfleck am unteren Ende der sozialen Nahrungskette und führt wie viele andere Burger-Figuren eine »[t]ierquälerische« (BWf 161) Existenz. Nicht nur, dass er als Bediensteter in einem Nobelhotel die Unterwürfigkeit zum Beruf macht: Wie schon in *Zentgraf im Gebirg* dient hier der »echte«, kaum lebensfähige Kranke den falschen »Lifestylekranken« und darf die Heilquellen Gasteins selbst als Angestellter nicht nutzen (vgl. BWf 166f.). Als Nachtportier steht er noch in der Hierarchie der Bediensteten an unterster Stelle, lebt und arbeitet unter prekärsten Bedingungen (vgl. u.a. BWf 163) – und er ist durch die Eigenart seiner Krankheit »sogar als Patient noch ein Bastard« (BWf 164):

Wie Bernhards Figuren an diversen »Organschwächen« (Ka 208) und »Todeskrankheit[en]« (F 244) leiden, ist auch Burgers Protagonist gezeichnet vom physischen Verfall. Schusterfleck leidet einerseits an einer Lungenkrankheit – ein eindeutiger Verweis nicht nur auf Bernhard selbst, sondern auch auf die diversen lungenkranken Protagonisten seiner Texte. Darüber hinaus erfährt diese Erkrankung eine Übersteigerung. Während sich die Krankheit bei Bernhard auf das Innere, die Lunge, beschränkt, überträgt sich Schusterflecks Krankheit auch auf sein Äußeres: Schusterflecks Lungenleiden ist andererseits ein Symptom von Morbus Bechterew (Spondylitis ankylosans), einer Versteifung der Gelenke besonders der Wirbelsäule:

[W]ie Sie wissen, Herr Kurdirektor, wird der Brustkorb durch den Sklerisierungsprozeß mehr und mehr zusammengedrückt, ein gürtelförmiger Schmerzpanzer, [...] im Endstadium gleicht der Bechterewtorso einem blank genagten Krummsaurierskelett und erinnert an ein paläolithisches Picknick, denn die Eingeweide haben sich selbst verzehrt. (BWf 166)

Schusterflecks Körper ist also ein entstellter; seine Krankheit wird nach außen hin sichtbar und markiert seine Position als gesellschaftlich Ausgestoßener. Die durch die Krankheit verursachte Körperhaltung macht den Nachtportier zum »perfekten Habedie-Ehre-Kakadu« (BWf 165) mit »Berufsbuckelhaltung« (BWf 162), der in einer permanenten Verbeugung verbleibt: Die Unterwürfigkeit ist in seinen Körper von vornherein

164 Reich-Ranicki, Marcel: Hermann Burgers gesammelte Leiden, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung (19.8.1989), zit. n. Brenner: Der Versuch die Krankheit durch Sprache zu bewältigen, S. 53.

eingeschrieben. Auch die aus chronischen Schmerzen resultierende Schlaflosigkeit prädestiniert ihn zynischerweise zum Nachtportier. Seine Außenseiterposition spiegelt sich auch in seiner Selbstdarstellung und -wahrnehmung als »Krüppel« (BWf 159), »wirbelsäulenverkrüppelter Ochsenstreck« (BWf 168) oder »Schuhputzer« und »Ausreibbetzen dieser Herrschaften« (BWf 165) wieder: Auch in seiner eigenen Erzählung kann sich Carlo Schusterfleck nur mit dem Vokabular seiner Dienstherrn beschreiben. Diese Entfremdung schlägt sich burgertypisch ebenso in der Erzählperspektive nieder: Der autodiegetische Erzähler Schusterfleck vermittelt seine eigene Geschichte häufig in der dritten Person – der »invalide[] Nachtportier« (BWf 159) dissoziiert, distanziert sich von seinem eigenen Leben. Er nimmt auch sprachlich die Perspektive seiner »Unterdrückten« ein.

Die einschränkende, körperliche Krankheit des Protagonisten ist darüber hinaus erneut als Chiffre der nicht weniger einschränkenden seelischen Erkrankung des Autors lesbar: Die Lungenkrankheit bleibt als ein Symptom von mehreren im Inneren verborgen und verweist somit auch auf Burgers übersteigernde Bernhard-Rezeption: Die Figur Schusterfleck trägt den Bernhard'schen »Kern« ihrer Konzeption in sich, der aber von anderen, auffälligeren Aspekten überformt und überlagert wird.

Auch Schusterflecks Suche nach Schuberts verschollener Badgasteiner Symphonie kann als ein bernhardisches Geistesprojekt gedeutet werden, wie es ab *Schilten* auch Burgers Werk durchzieht. Konsequenterweise bezeichnet Schusterfleck seine Suche in Bernhard-Manier als »Naturheil- und ebenso [...] Schubertforschungsmethode« (BWf 169). Bei Bernhard kann die Flucht in das Geistige zwar einen Aufschub, am Ende aber nur eine Verlängerung des Leids hervorbringen. Aus Schusterflecks Perspektive ist es die Flucht in die Musik, die ihn seinen körperlichen Verfall zumindest zeitweise vergessen lässt. Die Beschäftigung mit der Kunst mündet am Ende erneut in einem optimistischen, wenngleich letzten Endes trügerischen Tonfall.

Die Fortschreibung und Übertreibung bernhardischer Stilmerkmale manifestiert sich nicht nur auf der Ebene der *histoire*, sondern setzt sich auch auf der Ebene des *discours* und der allgemeinen Ästhetik fort. Die Form des Berichts aus monologischer, autodiegetischer Perspektive und das Thema der literarisierten »Nachlassverwaltung« findet sich in Bernhards, aber auch in diversen von Burgers Texten. Die daraus resultierende Ansprache an einen »Herr[n] Kurdirektor« (u.a. BWf 161) sowie ihre permanente Wiederholung bilden erneut Schusterflecks Unterordnung und Unterwürfigkeit ab.

Die Sprache des Textes ist wie bei Bernhard hochgradig amimetisch und überdeterminiert. Das Register und die Länge der Sätze sind weit von einer bekömmlichen Alltags- oder Prosasprache entfernt. Bei Bernhards Erzählern suggerieren die Mehrfachkomposita und verschachtelte Redundanzen allerdings eine vermeintlich wissenschaftlich-nüchterne Sprachgenauigkeit und führen zu einer monotonen Rhythmisierung. Die Erzählerrede der *Wasserfallfinsternis* ist dagegen durchzogen von Sprachspielen, fremd- und fachsprachlichen Begriffen, Neologismen, Helvetismen und intertextuellen, intermedialen Verweisen, die den Text geradezu überbordend, ja chaotisch erscheinen lassen. Teils trägt die Entschlüsselung dieser Bezüge zur Deutung des Textes bei, teils überdehnt Burger auch die sprachlichen Möglichkeiten der deutschen Sprache: Eigentlich bedeutungsschärfende Komposita kippen wiederum ins Chiffrierende, Hermetische.

Die »hoch artifiziell[e]«, ¹⁶⁵ vom alltäglichen Sprachgebrauch losgelöste Erzählersprache bildet ebenfalls Schusterflecks Position außerhalb der Gesellschaft ab: Sie isoliert den »invalide[n] Nachtportier[]« (BWf 159) von all den weltfremden »Roulette-Casanos« (BWf 162) der »beschwipste[n] Thermalmeute« (BWf 170) im »feudal verwitterten Gasteiner Hof« (BWf 162):

Der Nachtportier wertet seine Umgebung, von [sic] der er sich nicht angehörig fühlt, in spöttisch überlegener Weise ab. Er macht sich kalauernd und selbstironisch unangreifbar klein und fühlt sich gleichermaßen als Auserwählter, dem als einzigem ein Kulturgeheimnis gelüftet [...] wurde. ¹⁶⁶

Ebenso ist auch »die intellektlastige Schreibweise des Autors« als »Wunsch nach (schriftstellerischer) Anerkennung« ¹⁶⁷ und Schutzreaktion lesbar: »So wie seine Protagonisten durch ihr wortmächtiges Auftreten Unterlegenheit und Isolation überspielen, so kompensiert der Autor wortakrobatisch, kalauernd, ironisch und angriffslustig seine Selbstzweifel und Ängste.« ¹⁶⁸ Schusterflecks sprachliche Selbstermächtigung erhebt ihn nicht nur über seine diegetische Umgebung: der Protagonist und sein Autor legen eine Kür vor, stellen durch lateinische, fachsprachliche Einsprengsel und deren Erklärung ihre intellektuelle Überlegenheit auch gegenüber den Leser:innen zur Schau. Diese Stilelemente zeugen aber gleichzeitig von Sprachverspieltheit und fachlicher Detailkenntnis seitens des Autors. ¹⁶⁹ Burgers Sprachwitz manifestiert sich auch in diesem Text entsprechend in der Kollision von vermeintlich genau recherchierter fachsprachlichen Ausdrücken und kreativen, intellektuellen wenn auch teils plump kalauernden Wortspielen. In der Sprachkomik kollidiert zusätzlich die äußerliche Erniedrigung mit der sprachlichen Selbsterhöhung, wenn Schusterfleck beispielsweise feststellt: »[M]ißrät die Kur, verkommt man zu einem Kuriosum, einem Ausbund an Neugierde«. (BWf 172) Der Erzähler spielt hier zunächst mit dem im Deutschen vermeintlich gleichen Wortstamm von »Kur« und »Kuriosum«, obwohl sich ersteres von lat. ›*curare*‹, ›behandeln‹, zweiteres von lat. ›*curiositas*‹, ›Neugier‹ ableitet. Das Sprachspiel verweist auf den gesundheitlichen Verfall und die Außenseiterposition Schusterflecks, inszeniert diesen aber durch die Wiederholung gleichzeitig komisch. Der komische Effekt wird noch potenziert, indem er »Kuriosum« zwar etymologisch korrekt auf ›*curiositas*‹, ›Neugier‹ zurückführt, das Wort aber fälschlicherweise als »Ausbund an Neugierde« und nicht als ›Merkwürdigkeit‹ übersetzt. Dieses Sprachspiel wirkt somit geradezu paradox, gleichermaßen selbsterniedrigend wie selbsterhöhend: Schusterfleck nimmt sich mit den Augen seiner Umgebung zwar als ›Merkwürdigkeit‹ wahr, nutzt aber sein Wissen um den Wortursprung, um eine ›falsche‹ Übersetzung zu liefern und den pejorativen Gehalt des Wortes nach seinem Willen zu beugen.

165 Brenner: Der Versuch die Krankheit durch Sprache zu bewältigen, S. 40.

166 Brenner: Der Versuch die Krankheit durch Sprache zu bewältigen, S. 59.

167 Brenner: Der Versuch die Krankheit durch Sprache zu bewältigen, S. 47.

168 Brenner: Der Versuch die Krankheit durch Sprache zu bewältigen, S. 65.

169 Vgl. ebenfalls: Brenner: Der Versuch die Krankheit durch Sprache zu bewältigen, S. 40.

Die Wasserfallfinsternis von Badgastein weist darüber hinaus eine Vielzahl intertextueller und intermedialer Bezüge auf, die die Botschaft des Textes mitformulieren.¹⁷⁰ Ein zentraler Verweis findet sich in Form wörtlicher Zitate aus Grillparzers Gedicht *Abschied von Gastein* (1818). Das fünfstrophige, seinerseits bereits poetologische Gedicht referiert auf eine ganz ähnliche Problematik von Künstlertum und (Lebens-)Krankheit wie *Die Wasserfallfinsternis*; Burger und Grillparzer konstruieren einander analoge Kreativitätstheorien:

Die Trennungsstunde schlägt, und ich muß scheiden,
So leb denn wohl, mein freundliches Gastein!
Du Trösterin so mancher bitteren Leiden,
Auch meine Leiden wiegtest du mir ein,
Was Gott mir gab, worum sie mich beneiden,
Und was der Quell doch ist von meiner Pein,
Der Qualen Grund, von Wenigen ermessen,
Du ließest mich's auf kurze Zeit vergessen.¹⁷¹

Die Kunst ist in *Abschied von Gastein* einerseits die Möglichkeit, das Leid der eigenen Krankheit zumindest kurzzeitig zu vergessen. Gleichzeitig sind »Krankheit nur und lange Qual«¹⁷² überhaupt erst die Voraussetzung, Kunst zu schaffen: »Und was euch so entzückt mit seinen Strahlen, / Es ward erzeugt in Todesnot und Qualen«¹⁷³ – auch Grillparzers poetologische Sprecherinstanz würde sich vermutlich Diabellis »perire et delectare« (BD 33) anschließen. Der Gasteiner Wasserfall steht bei Grillparzer als Chiffre für künstlerische Schaffenskraft, die jedoch gleichzeitig Bedrohliches, »Getos«,¹⁷⁴ aber auch Schönes, einen »Regenbogen«,¹⁷⁵ hervorbringen kann. Der Künstler selbst wird vom psychischen Kraftakt des Kunstschaffens aus dem Leid heraus jedoch versehrt:

Der Dichter so, ob hoch vom Glück getragen,
Umjubelt von des Beifalls lautem Schall,
Er ist der welke Baum, vom Blitz geschlagen,
Das arme Muscheltier, der Wasserfall.

170 Mehrfach verweist der Text unmarkiert auf Goethes *Gesang der Geister über den Wassern*, das Goethe während seiner zweiten Schweizreise unter dem Eindruck des Staubbachfalls verfasste (vgl. u.a. BWf 167; 169). Ähnlich wie Burger in der *Wasserfallfinsternis* reflektiert auch Goethe in diesem Gedicht über die Dualität und Dynamik der menschlichen Seele und Empfindungen: »Des Menschen Seele \Gleicht dem Wasser: \Vom Himmel kommt es, \Zum Himmel steigt es, \Und wieder nieder \Zur Erde muß es, \Ewig wechselnd.« (Goethe, Johann Wolfgang von: *Gesang der Geister über den Wassern*, in: ders.: *Goethes Werke* (= Hamburger Ausgabe). Band 1: *Gedichte und Epen I*. Textkritisch durchgesehen von Erich Trunz, 15., durchgesehene und erweiterte Auflage, München 1993, S. 143, Z. 1–7) Ich danke Frau Univ.-Prof. Dr. Henriette Herwig für diesen Hinweis.

171 Grillparzer, Franz: *Abschied von Gastein*, in: ders.: *Grillparzers Werke in drei Bänden*, Bd. 1: *Gedichte, Der arme Spielmann, Selbstbiographie, Rede am Grabe Beethovens*, Berlin/ Weimar 1980, S. 3–4, hier S. 3, Z. 1–8.

172 Grillparzer: *Abschied von Gastein*, S. 4, Z. 21.

173 Grillparzer: *Abschied von Gastein*, S. 4, Z. 23–24.

174 Grillparzer: *Abschied von Gastein*, S. 4, Z. 26.

175 Grillparzer: *Abschied von Gastein*, S. 4, Z. 27.

Was ihr für Lieder haltet, es sind Klagen,
 Gesprochen in ein freudenloses All,
 Und Flammen, Perlen, Schmuck, die euch umschweben,
 Gelöste Teile sind's von *seinem* Leben.¹⁷⁶

Burger setzt somit um, was er in seinem Text Schuberts vermeintlicher »verschollener« Symphonie andichtet: Er adaptiert Grillparzers Gedicht, wenn schon nicht als Vertonung, so doch auf poetologischer Ebene des Prosatextes – es sind die »Künste [...], welche die Künste beflügeln« (BWf 177).

Die Thematik der Musik eröffnet den Blick auf die Intermedialität von *Die Wasserfallfinsternis von Badgastein*. Der gesamte Text ist von Anspielungen auf musikalische Werke und Kompositionsprinzipien durchzogen. Erneut handelt es sich hierbei im Kern um auf Bernhards Werk verweisende Elemente, die in ihrer konkreten Performanz übersteigert werden.

Die Flucht in die Kunst und Wissenschaft vor den eigenen Lebensproblemen ist ein zentraler, bernhardesker Topos. Auch Schusterfleck flüchtet sich in seine »Lungentüden« (BWf 166) sowie seine »Naturheil- und ebenso [...] Schubertforschungsmethode« (BWf 169). Die produktive, lebensrettende Verbindung von Leben und Kunst und das Vermischen unterschiedlicher Kunstformen nehmen eine zentrale Stellung auch in diesem Text ein: Es sind wieder die »Künste [...], welche die Künste beflügeln« (BWf 177). Zentrale intermediale Bezugspunkte sind darüber hinaus mehrere Schubert-Stücke, allen voran die *Unvollendete* und die *Verschollene*, die er im Sommer 1825 angeblich in Badgastein für den Wiener Musikverein komponierte.¹⁷⁷ Schusterfleck identifiziert die *Verschollene* letztlich als Vertonung von Grillparzers *Abschied von Gastein* (vgl. BWf 167, 175–177) – erneut gehen Musik und Literatur eine produktive Verbindung ein, verschmelzen Prätexte, Biographie und Werk.

Carlo Schusterfleck trägt Krankheit und soziale Subordination zudem nicht nur durch seinen entstellten Körper nach außen. Bereits der Name »Schusterfleck« selbst erfasst seinen Träger durch die Bestandteile »Schuster« und »Fleck« als Dienstleister und Objekt des Ekels. Darüber hinaus enthält der Name einen Verweis auf ein für diesen Text zentrales Konzept. Der »Schusterfleck« (auch »Rosalie« oder »Vetter Michel«) ist ein »Spottnamen«¹⁷⁸ für ein musikalisches Kompositionsprinzip: Der Begriff bezeichnet »eine melodische oder harmonische Phrase«, die »nach einander nur um eine oder mehrere Stufen versetzt, ein oder mehrmals wiederholt wird«.¹⁷⁹ Burger verweist schon in den ersten Zeilen auf diesen Zusammenhang, wenn sich sein Erzähler als »Carlo

176 Grillparzer: *Abschied von Gastein*, S. 4, Z. 33–40, Hervorh. i. Orig.

177 Der Einbezug von Franz Schubert in diesem Text lässt sich ebenso als Verweis auf Bernhards Drama *Die Macht der Gewohnheit* (1974) lesen. In Bernhards Drama probt Caribaldi mit seiner Familie Schuberts *Forellenquintett* (opus post. 114 – D 667 in A-Dur).

178 o.A.: Art. »Rosalie, Schusterfleck«, in: *Musikalisches Conversations-Lexikon*, begr. Von Hermann Mendel, vollendet v. August Reissmann, Berlin 1882, S. 421–422, hier S. 421; vgl. o.A.: Art. »Rosalie, Vetter Michel, Schusterfleck«, in: Honegger, Marc/ Massenneil, Günther (Hrsg.): *Das grosse Lexikon der Musik*, Bd. 7, Freiburg/ Basel/ Wien 1982, S. 130–131.

179 o.A. Art. Rosalie, Schusterfleck, S. 421.

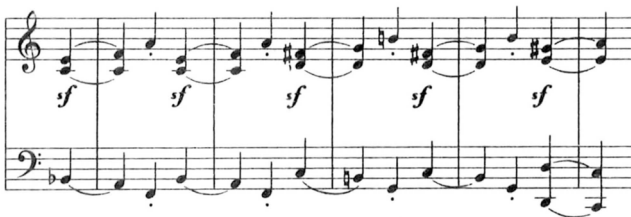
Schusterfleck, ein Vetter Michel der Schöpfung« (Bwf 161; vgl. 177) vorstellt. Nun eröffnet dieser Verweis mehrere Deutungsmöglichkeiten, die sich allesamt an Burgers Poetik der Imitation wie auch der produktiven Verbindung der Künste anbinden lassen:

Der werkinterne Verweis auf Burgers eigene *Diabelli*-Erzählung ist musikhistorisch bewanderten Leser:innen offenkundig: Als Ursprung des Begriffs ›Schusterfleck‹ für diese Tonsequenz werden gemeinhin Beethovens 33 *Diabelli-Variationen* angenommen.¹⁸⁰ Burger erweitert hier somit grundlegend das intermedial umfängliche, intellektuell anspruchsvolle Beziehungsfeld der Erzählung.

Der Schusterfleck verweist weiterhin auf das Stilprinzip der »ständig modifizierte[n] Wiederholungen«,¹⁸¹ das Bernhards Texte durchzieht. Gemeinhin wird der Schusterfleck als ein abgedroschenes, »ästhetisch unbefriedigende[s]«¹⁸² Stilmittel betrachtet. Wenn nun Burgers übertrieben bernhardesker Erzähler diesen Nachnamen trägt, verlagert sich dies polemisch auch auf seine Vorgänger Schildknecht und Schöllkopf, aber ebenso auch Reger, Karrer, Konrad oder Koller. Bernhards und Burgers Figuren und die sie konstituierende Sprache werden als ebensolche Schusterflecken präsentiert: repetitiv, klischeehaft und minimal variiert.

Betrachtet man zuletzt die hinter einem Schusterfleck stehenden Noten, eröffnet sich eine weitere Deutungsmöglichkeit des Namens: Ein Schusterfleck ist grundsätzlich »eine auf- und absteigende, transponierende Wiederholung einer melodischen Phrase«¹⁸³ (vgl. Abb. 25).

Abb. 25: ›Schusterfleck‹ im Walzer Antonio Diabellis



Gesannt, o.A: Art. Rosalie, Vetter Michel, Schusterfleck, S. 131.

Die auf- und absteigende Tonfolge korrespondiert einerseits mit dem »aufsteigenden Morbus« und der »absteigende[n] Spondilitys ankylosans« (Bwf 164) des Erzählers. Dieser intermediale Verweis und der Bezug zur Dynamik der Krankheit bilden aber andererseits die Phasen einer manisch-depressiven Erkrankung ab, die Burger in diesem Text zu versprachlichen und zu verarbeiten sucht.¹⁸⁴

180 Vgl. o.A: Art. Rosalie, Vetter Michel, Schusterfleck, S. 131 sowie Brenner: Der Versuch die Krankheit durch Sprache zu bewältigen, S. 58.

181 Schmitz-Emans: Nicolas Mahlers Literaturcomics, S. 27.

182 o.A: Art. Rosalie, Vetter Michel, Schusterfleck, S. 131.

183 Brenner: Der Versuch die Krankheit durch Sprache zu bewältigen, S. 58.

184 Interessant ist hier ebenfalls der Verweis auf den Ort Monte Carlo in Carlo Schusterflecks Erzählerrede: Eine ›Monte‹ ist ein dem Schusterfleck verwandtes Kompositionsprinzip.

Darüber hinaus verweist der Untertitel *Ein Hydrotestatment in fünf Sätzen* erstens auf die extrem verlängerten Sätze, die die Erzählung konstituieren, gleichzeitig aber zweitens auf die musikalische Struktureinheit des »Satzes«. Burger erweitert also die musikanalogen Rhythmus- und Klimaxstrukturen aus Bernhards Prosa um eine weitere, intermediale Ebene: *Die Wasserfallfinsternis von Badgastein* imitiert das Formschema einer Symphonie – Literatur und Musik gehen auch hier eine produktive Verbindung ein. Diese Unterteilung in musikalische Sätze wird durch die Tempoangaben am Ende jedes sprachlichen Satzes markiert. Die von Burger hier verwendeten Bezeichnungen ähneln musikalischen Termini, aber sind frei erfunden und werden narrativ eingesetzt. Sie lassen sich wie folgt übersetzen:

1. »Andante un poco non troppo« (BWf 164) – »ein bisschen Andante, nicht zu viel«
2. »Notturmo Grave« (BWf 167) – »nächtliche Schwere«
3. »Allegro assai tumultuoso« (BWf 170) – »sehr turbulentes Allegro«
4. »Allegro apocalittico« (BWf 176) – »apokalyptisches Allegro«
5. »Vivace poco a poco accelerando« (BWf 179) – »nach und nach beschleunigtes Vivace«

Die Tempi bilden also ein Wechselspiel von beschwingter Hochstimmung und gedämpfter Langsamkeit, das sich in seiner Dynamik immer weiter ins Extatische und Abgründige steigert. Auch diese Tempi verweisen auf das musikalische Satzprinzip des Schusterflecks – gleichzeitig aber auch auf die Stimmungsdynamik des Manisch-Depressiven. Doch selbst die Form dieser »Symphonie« trägt das Außenseitertum wie ihr Protagonist in sich: Gemeinhin haben Symphonien vier Sätze; diese hier hat fünf und anstelle des Finales steht ein weiteres Allegro und Vivace.¹⁸⁵

Auch das allgemeine Thema des Textes lässt sich auf Burgers Prosalehrer rückbeziehen: *Die Wasserfallfinsternis von Badgastein* kann einer fortschrittskritischen Antiheimatliteratur zugerechnet werden, kritisiert der Text doch den kommerzialisierten »Raubbau der Menschheit an [den] Ressourcen« (BWf 174) der Natur. Das Motiv des Flusses und des Wasserfalles ist in diesem Kontext mehrdeutig lesbar: Der »Selbstmord« des Wasserfalles geschieht intradiegetisch »als Staatsstreich der Natur«, »aus Protest gegen die hirnwütige Ausbeutung der Gasteiner Therme« (BWf 174) durch »rücksichtslose Genußgewinnler« (BWf 172). Der (einstige) Nobelkurort Bad Gastein erscheint im Text als ein »vom Wildbad zum Weltbad avanciertes Thermal-Monte Carlo« (BWf 162), in dem sich eingebildete Kranke von echten Kranken bedienen lassen und die Natur aus Profitgier und Lifestyle ausbeuten. Das »Testament« des Wasserfalls (vgl. BWf 174–176) lässt

185 Der Text ist zudem auf struktureller und inhaltlicher Ebene eng mit der Zahl Fünf verbunden: Die Erzählung ist in fünf »Sätze« untergliedert; das Grillparzer-Gedicht *Abschied von Gastein* hat fünf Strophen, ebenso die erwähnte Schubert-Symphonie; das Testament des Wasserfalls hat fünf Gliederungspunkte. Auch dies verweist auf Schusterflecks Leid und Außenseiterrolle: In der christlichen Zahlensymbolik steht die Zahl für die fünf Wundmale Christi – und auch, wenn Schusterfleck in dieser Erzählung letztlich keinen Märtyrertod stirbt, ist er doch zumindest als Stigmatisierter und Schmerzensmann, der sein »Kreuz trägt« (BWf 173, vgl. 165), lesbar. Der Außenseiter Schusterfleck und sein Autor werden so ebenfalls zum letztlich überlegenen Auserwählten stilisiert: nur der Ausgestoßene kann die verschollene Symphonie auffinden und lesen, nur der an der eigenen Lebensunfähigkeit verzweifelte Autor kann Kunst schaffen.

die Quelle versiegen, verstrahlt Gastein und zerstört so seine Tourismusindustrie. Raimund Brenner deutet den Fluss in Analogie zu Grillparzers *Abschied von Gastein* zudem als »Metapher für die Kreativität und poetische Schaffenskraft«,¹⁸⁶ den »Wasserfall für die Wortmächtigkeit und Sprachflut des Schriftstellers«.¹⁸⁷ Das Austrocknen dieser Naturgewalten ist so als Ausdruck schriftstellerischer Versagensängste des Autors lesbar,¹⁸⁸ als Reaktion auf die Kommerzialisierung seiner Kunst, als Vorbote einer weiteren depressiven Phase. Gleichzeitig wohnt diesem Austrocknen neues kreatives Potenzial inne: Durch die »Wasserfallkatastrophe« (Bwf 164) wird die verschollene Gasteiner Symphonie auf dem Flussgrund freigelegt. Sie bleibt jedoch nur für Schusterfleck lesbar. Erneut handelt es sich hier um einen Metakommentar über das Schreiben wie auch das Verhältnis von Natur und Kunst und die Dynamik von Manie und Depression: Die (selbst-)zerstörerische Natur trägt das Potenzial zu hoher Kunst in sich. Schließlich beginnt Schusterflecks Erzählung mit der Absicht, »alle Kräfte, auch diejenigen seiner Krankheit, aufzubieten« (Bwf 161). Der Künstler muss sich jedoch auf diese Natur, seine Krankheit, einlassen, anstatt sie lediglich als Tourist zu besuchen, sein Leiden als Accessoire zu instrumentalisieren.¹⁸⁹

Am Ende schlägt die Erzählung in Konsequenz dessen erneut optimistische Töne an. Schusterfleck steigert sich in die »rauschhaften Augenblicke[]«¹⁹⁰ der Kreativität durch Krankheit hinein:

[U]nd ich hämmerte ohn Unterlaß die Cello-Kantilene der Verschollenen in die Finsternis [...], also gab ich mein Bechterewsches Frühkonzert, das erste meines Lebens, und war im übrigen gespannt darauf, was den Balneologen an lebensrettenden Sofortmaßnahmen einfallen würde [...]. (Bwf 178f.)

Carlo Schusterfleck setzt bis hierhin um, was Bernhards Protagonisten, aber auch der Persona Hermann Burger selbst letzten Endes nicht gelang: die Heilung, oder zumindest Linderung der Krankheit durch die Hinwendung zur Kunst.¹⁹¹ Anders als für die »geborene[n] Nichtveröffentlicher« (AM 176) in Bernhards *Ceuvre* wird für Schusterfleck und also Burger die Veröffentlichung und vor allem die positive Rezeption durch ein Publikum ein wichtiger Teil des Schaffensprozesses.¹⁹²

186 Brenner: Der Versuch die Krankheit durch Sprache zu bewältigen, S. 48.

187 Brenner: Der Versuch die Krankheit durch Sprache zu bewältigen, S. 48.

188 Brenner bindet dies ebenso an Burgers Erzählung *Der Schuss auf die Kanzel* an (vgl. Brenner: Der Versuch die Krankheit durch Sprache zu bewältigen, S. 49).

189 Darüber hinaus ist der »Wasserfall« auch als subtiler werkinterner Verweis auf die Erzählung *Diabelli* zu lesen. Hier meint der Wasserfall einen Kartentrick: »Ein Manipulator [...] beherrscht den Wasserfall ebenso wie das Rauschen wie das Fächerschlagen wie das bogenförmige Mischen wie das Auflegen auf den Unterarm und das Umlegen.« (BD 59) Rückwirkend und unter Einbezug der Wasserfall-Symbolik sowie Burgers weiteren Texten und den in ihnen verhandelten Themen lassen sich auch die anderen Kartentricks »Rauschen«, »bogenförmiges Mischen«, »Auflegen auf den Unterarm« und »Umlegen« als Phasen des künstlerischen Schaffens lesen: Kreativität, Rausch, manische und depressive Episoden, Suizidversuch und letztlich Suizid.

190 Burger: Schreiben Sie, trotz Germanistik?, S. 245.

191 Vgl. hierzu ebenfalls Satz 816 über die lindernde Wirkung der Musik, BT 156.

192 Ich danke Joe Spicker für diesen Hinweis.

Wenn Burger sich in *Zu Besuch bei Thomas Bernhard* nun dennoch als »Kurgast aus Badgastein« (BB 235) bezeichnet, sich also neben den anderen Gasteiner ›Lifestylekranken‹ einreicht und damit in Opposition zum Nachtportier Schusterfleck stellt, enthält dies auch ein Moment der Selbstkritik: Burgers Literatur bleibt für ihn selbst auch nur »Geselligkeitskitsch« (BWf 171), die vollständige Abwendung vom Leid als »künstlerischem Accessoire« scheint noch nicht vollzogen zu sein. Selbst, wenn der Erzähler auf die Bestätigung seiner Kunstfertigkeit durch die »Balneologen«-Jury (BWf 179) hofft – und Burger damit auf das Wohlwollen der Bachmann-Juroren verweist –, bleibt die Rezeption des Kunstwerks doch dem Zufall überlassen: Schusterfleck spielt nachts alleine im Hotel die wiederentdeckte Symphonie,

in der Hoffnung, daß vielleicht ein Schlafwagenpassagier des Hellas-Istanbul-Expres-
ses, der um sechs Uhr siebzehn an Badgastein vorbeischnaubte, die Melodie, gerade
weil er sich über die Dunkelheit wunderte, aufschnappen, nach Salzburg, womöglich
nach Wien entführen und immer wieder vor sich hinpfeifen würde, wie ein Volkslied,
das so betörend herumschwirrt, daß es letztlich sogar den Stein eines Musikologen zu
erweichen vermag und, sofern es zufällig ein Schubertologe ist, zur Erkenntnis bringt:
das ist sie [...]. (BWf 178f.)

Was der Text hier andeutet, ist letztlich kein Happy End für Schusterfleck und seinen Autor: Die von dieser Zufallskette bedingte Rezeption der *Verschollenen* erscheint unwahrscheinlich: Schusterfleck verlässt sich auf Unrealistisches. Die Angst des Künstlers, die normalerweise das Schaffen und Veröffentlichen von Kunst begleitet, äußert sich hier gerade nicht. Die prophezeite Besserung am Ende dieser *Wasserfallfinsternis*-Symphonie und das beschwingte, optimistische Vivace scheinen erneut bloß Vorboten einer weiteren manischen Phase gewesen zu sein, auf die nur ein noch tieferer, depressiver Absturz folgen wird.

Blankenburg. Zustandsbericht eines Leselosen (1986). Auch bei *Blankenburg* handelt es sich um ein skurriles Anschreiben eines »Scheintote[n]« (u.a. BBl 36) an eine höhere Instanz: Die Erzählung soll »laut Untertitel der ›Zustandsbericht eines Leselosen‹ sein, [der] aber vor Zitaten und literarhistorischen Anspielungen aber nur so stotzt«. ¹⁹³ In diesem Text wird das Schreiben und Lesen zum eigentlichen Thema – oder gerade die ›Leselosigkeit‹ (vgl. u.a. BBl 106) und »Agraphie« (BBl 75), ›Schreibunfähigkeit‹. ¹⁹⁴ Der Erzähler erwacht plötzlich »satzbildend« (u.a. BBl 120), überwindet seine Depression und Schreibblockade durch die Hinwendung zur Natur; der Text endet erneut im Stilklichee der trügerischen, letztlich manischen Euphorie. ¹⁹⁵ Der Text ist wie die *Was-*

193 Zumsteg: Playgiarism, S. 310.

194 Der Text ist möglicherweise im Kontext einer realen Schreibunfähigkeit zu lesen: Zwischen der Publikation von *Blankenburg* und der Erzählsammlung *Diabelli* liegt eine sieben Jahre andauernde Phase ohne größere literarische Veröffentlichungen, in denen Burger mehrfach scheiterte, einen Beitrag für den Bachmann-Preis einzureichen; der Gewinn des Klagenfurter Wettbewerbs mit *Die Wasserfallfinsternis von Badgastein* kann als Ereignisse betrachtet werden, das das Ende dieser Phase einläutet.

195 Die Handlung von *Blankenburg* erscheint burgertypisch: »In *Blankenburg* [...] durchläuft der Leselose eine von der Herrin von Blankenburg verordnete Kur, in deren Verlauf er sich zur Welt der Schriften und über deren Vermittlung auch zur natürlichen Erscheinungswelt wieder Kontakt auf-

serfallfinsternis hochgradig, beinahe exzessiv intertextuell, und setzt damit den dort und in *Die künstliche Mutter* vorformulierten, ostentativen Referenzialismus in gesteigerter Form fort.

Zusätzlich beginnt Burger in dieser Werkphase, offen auf sein eigenes Werk zu verweisen, Plotelemente früherer Texte zu reinszenieren oder Figuren wiederkehren zu lassen.¹⁹⁶ So überrascht es nicht, wenn der Erzähler in diesem Text anmerkt, »selbst Palimpseste können nach dem Abschleifen der ursprünglichen Schriftzüge [...] wiederverwendet werden« – und, dass es »mit Hilfe der Luminiszenz« möglich sei, »den verschwundenen Text wieder sichtbar zu machen« (BBl 106) – das Setzen von Verweisen durch den Autor und das Aufschlüsseln dieser Verweise durch die Leser:innen werden somit zu einem elementaren Bestandteil der Konzeption der Texte dieser Phase. Eine manifeste Bernhard-Rezeption bleibt in diesem Palimpsest jedoch weitestgehend unsichtbar.

II.3.2.3. Spätwerk: selbstbezügliches Schreiben, extensive Mimesis und fatale Imitation

Unglaubliche Geschichten (1987/88), *Tractatus Logico-Suicidalis. Über die Selbsttötung* (1988), *Der Schuss auf die Kanzel* (1988), *Brenner: Brunsleben* (1989), *Ein abgründiger Mathematiker der Finsternis* (1989)

Nachdem aus dem Substrat früher Analogien eine explizite Auseinandersetzung und freie Rezeption erwachsen, scheint sich Burger nun vom Schreiben des Prosalehrers emanzipiert zu haben: Der Autor scheint Bernhards Werk als einen Einflussfaktor von vielen in die eigenen Arbeiten absorbiert zu haben. »Burgertypische« Stilmerkmale haben sich inzwischen konsolidiert und werden ihrerseits reinszeniert und rekombiniert. Spätestens mit *Die künstliche Mutter* wendet sich Burger einer zunehmend selbst- und metareferenziellen Schreibweise zu:

Das eigene Werk wird zum Kosmos, es selbst zum Fixpunkt, auf den sich eigenes Schreiben, zitierend, anspielend immer neu bezieht und zubewegt, in besonderer Weise dort, wo die Existenz des Schriftstellers kaum unterscheidbar in das Werk eingegangen ist.¹⁹⁷

nimmt. Wichtigstes Heilmittel ist das Grimmsche Wörterbuch, das ihm dabei hilft, sich die Sprachwelt, deren er bedarf, um überhaupt Welt zu haben, wortweise wieder aneignet.« (Schmitz-Emans: Wort-Zaubereien, S. 44). Vgl. für eine Analyse von *Blankenburg* weiterhin Zumsteg, Simon: Transmitter(in)suffizienz? Eine lexistenzialistische Analyse von Hermann Burgers Erzählung *Blankenburg*, in: Kleihues, Alexandra (Hrsg.): *Intermedien. Zur kulturellen und artistischen Übertragung*, Zürich 2010, S. 413–432.

196 *Blankenburg* erwähnt mehrfach die Vorliebe des Erzählers für »das Cigaristische« (u.a. BBl 47f.) und verweist somit auf sein Langzeitprojekt *Brenner*; die Nennung des Schusterflecks und der Rosalie deutet dagegen auf *Die Wasserfallfinsternis* von *Badgastein*, die Nennung Diabellis in direkter Nähe auf die gleichnamige Erzählung (vgl. BBl 54).

197 Hoff: *Auf Tod und Leben*, S. 259.

Burgers literarische Produktivität nimmt weiter zu, auch wenn dies ein Symptom seiner Manie bleibt und von lähmenden Phasen der Depression unterbrochen wird: Die umfangreichen Erzählungen *Blankenburg* (1986) und *Der Schuss auf die Kanzel* (1988) neigen teils zu einem »erzählerische[n] Overkill«¹⁹⁸ mit immer komplexeren, intertextuellen, metaleptischen fremd- und autoreferenzialistischen Verweisstrukturen: »Die Diskurse beginnen, sich um sich selbst im Kreis zu drehen, das Zitationskarussell [wird] zum *perpetuum mobile*.«¹⁹⁹ Hierin lässt sich ein Akt manischer Selbsterhöhung des Schriftstellers ausmachen: Burger war »im Grunde immer etwas enttäuscht darüber, dass nur wenige wussten, dass er in der Schweizer Literatur nach Frisch und Dürrenmatt die Nummer drei sei, wie er selbst meinte.«²⁰⁰ Das selbsternannte »Wunderkind der seltenen Art« und »kaum verstandene[] Genie«²⁰¹ reiht sich schlichtweg selbst in den Kanon der Hochliteratur ein, wenn er nicht mehr bloß auf fremde, sondern nun auch auf eigene Werke verweist. Bei Burgers in der Folge omnipräsenten Selbstzitaten handelt es sich also »um den epischen Versuch, sich ein gigantisches Denkmal zu setzen.«²⁰² Gleichmaßen – und das ist die Kehrseite des vermeintlich (megalo-)manischen Werkes – bildet das Schreiben »über sich selbst« den Versuch ab, das eigene, immer weiter entgleitende Leben zu begreifen und zu festigen.

Das Ich des Autors rückt – neben seinem literarischen Werk – immer stärker ins Zentrum des Erzählten. Monika Schmitz-Emans merkt in ihrer Auseinandersetzung mit Burgers poetologischem Symbolrepertoire der Bühnenmagie in *Diabelli* an:

Das Ich des Künstlers ist etwas wortreich Verschwiegenes, von Wörtern zugedecktes: ein palmierter Elefant. Ein Kernmotiv in *Diabelli* ist das Verschwinden des Ichs hinter der Kunst. [...] Ist die erste dem Künstler übergeworfene Decke aus vielsprachiger Zitat- und Namensmaterie gewebt, so besteht die zweite Decke aus intertextuellen Anspielungen.²⁰³

Der »Elefant« verschwindet jedoch nicht wirklich:

198 Bachmann, Dieter: Nachwort, in: Burger, Hermann: Werke in acht Bänden, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. V: Romane II, München 2014, S. 331–347, hier S. 331.

199 Zumsteg: Playgiarism, S. 298, Hervorh. i. Orig.

200 Bloch: Familie und/oder Künstlertum, S. 231.

201 Bloch: Familie und/oder Künstlertum, S. 231.

202 Bloch: Familie und/oder Künstlertum, S. 231.

203 Schmitz-Emans: Wort-Zaubereien, S. 57–58. Zum Zaubertrick des »palmierten Elefanten« führt Schmitz-Emans aus: »Im Bereich der Zauberkunst findet Diabelli die prägnanteste Metapher für seine eigene sprachlich-stilistische Verfahrensweise mit dem Ich: im Trick des Wegdrapierens, auch »Palmieren« genannt, der darin besteht, dass ein Gegenstand, welcher vor den Augen des Publikums zum »Verschwinden« gebracht werden soll, durch einen optischen Trick unsichtbar gemacht wird. Der Gegenstand wird in einem gänzlich schwarz ausgeschlagenen Raum platziert [...]. Dann wirft der Illusionist ein Tuch über ihn, oder vielmehr gleichzeitig zwei: obenauf ein helles, unter dem zunächst noch die Konturen des Objekts sichtbar bleiben, bis es dann weggezogen wird, und darunter ein schwarzes, das im Moment des magischen Tricks nicht weggezogen wird, sondern den Gegenstand im schwarzen Kabinett der Sichtbarkeit entzieht. Das Publikum weiß nur von der hellen Decke, unter der das Objekt noch präsent erscheint.« (Schmitz-Emans: Wort-Zaubereien, S. 57, Hervorh. i. Orig.)

Streng genommen ist dieser ja noch da, wenn er unter seinen Decken unsichtbar geworden ist. Insofern liegt in diesem Bild ein Moment des Beharrens auf dem eigenen Ich unter seinen Decken-Texturen. Bemerkbar macht sich der Elefant allerdings durch nichts mehr. [...] Wenn der Illusionist dann die helle Hülle fortzieht (während die schwarze auf dem Elefanten hängen bleibt), ist der Elefant für die Augen des Publikums verschwunden und gleichwohl präsent.²⁰⁴

Wenn nun Hermann Burgers Biographie und Erkrankung wie in diesem Zaubertrick als ›palmierter Elefant‹ unter dem Textgewebe verhüllt wird, wird sie doch im Spätwerk zu einem ›elephant in the room‹:

1986 wurde er als bisher jüngster Dozent zu den Frankfurter Poetikvorlesungen eingeladen [...]. Doch je grösser der äussere Erfolg, je zahlreicher die öffentlichen Ehrungen (Hölderlin-Preis 1983; Aargauer Literaturpreis 1984; Ingeborg-Bachmann-Preis 1985), je spektakulärer seine Treffen mit Starkritikern und bedeutenden Politikern, desto grösser auch die Krise in Familie und Ehe. Es kam zu Ankündigungen der Selbsttötung, wechselnden Psychotherapien, Medikamentensucht, Selbsteinlieferung in die Notfallstation, Einsamkeit auf dem Burghügel, Schulden. [...] Bald schmiedete er neue Heiratspläne, unternahm trotz psychogenem Herzanfall strapaziöse Lesetourneen.²⁰⁵

Als Konsequenz seines selbstbezüglichen Schreibens werden Burgers umfangreichere Texte zu kaum noch chiffrierten Schlüsselromanen²⁰⁶ mit einer »zunehmenden Brüchigkeit der spezifischen Literarizität«.²⁰⁷ Texte wie die zwischen den längeren Erzählungen veröffentlichten *Unglaublichen Geschichten* (1987/88)²⁰⁸ beziehen sich zusätzlich immer stärker explizit auf das Leben als manisch-depressiver Schriftsteller (oder schriftstellernder Manisch-Depressiver). Vor allem das *Brenner*-Projekt und der *Tractatus logico-suicidalis* rücken biographische Schilderungen und die Auseinandersetzung mit dem Suizid in den Fokus. Burgers reale Lebensprobleme, »das Verlassen der Ehe [...], die Kündigung der Stelle als Kulturredaktor beim *Aargauer Tagblatt*, [...] die jahrelange endogene Depression, das Zerschneiden von Freundschaften, die sexuelle Schande der Impotenz«²⁰⁹ werden zu dieser Zeit ebenso vom empirischen Autor Burger publik gemacht²¹⁰ – und tragen somit ihrerseits zum öffentlich Burger-Bild bei.

Die teils hoffnungsvollen Ausblicke, mit denen die Texte der früheren Phase teilweise enden, bleiben manische Illusionen. So findet mit dem Fortschreiten von Burgers Erkrankung kurz vor seinem Tod eine zunehmende Auseinandersetzung mit dem Suizid und Bernhards Literatur statt. Auch in diesem Sinne verlaufen Burgers Bernhard-Rezeption und seine Krankheit proportional zueinander: Bernhards Einfluss und die Depression kehren nach Phasen ›trügerischer Ruhe‹ umso stärker zurück. Der Prosalehrer

204 Schmitz-Emans: Wort-Zaubereien, S. 60f.

205 Bloch: Familie und/oder Künstlertum, S. 244f.

206 Vgl. u.a. Bloch: Familie und/oder Künstlertum, S. 234–236.

207 Nölle: Die rissige Haut der Form, S. 181.

208 Vgl. Burger, Hermann: Unglaubliche Geschichten und andere späte Prosa, in: ders.: Werke in acht Bänden, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. III: Erzählungen II, München 2014, S. 145–180.

209 Sośnicka: Provokative Selbstinszenierung, S. 521.

210 Vgl. Sośnicka: Provokative Selbstinszenierung, S. 521.

bekommt nun auch als verehrter »Parasuizidär« (Satz 763, BT 146) eine zunehmende Bedeutung zugeschrieben. Er und sein Werk werden zu zentralen poetischen Bezugspunkten oder selbst expliziten Bestandteilen der Erzählungen. Dies kulminiert einerseits in dem stark auf Bernhard rekurrierenden pseudo-wissenschaftlichen *Tractatus logico-suicidalis*, aber auch Burgers letztem Romanprojekt *Brenner*: Hier imitiert er teils die Struktur von Bernhards ebenfalls letztem Text *Auslöschung* und nutzt ihn als Motiv- und Themensponder. Wenn man nun Burgers und Bernhards Personæ als performanten und performierten Teil ihres jeweiligen künstlerischen Schaffens begreift, konvergieren beide ‚Lebens-Werke‘ im Februar 1989 tragischerweise vollends: Bernhard stirbt am 12. Februar 1989. Wenig später wird auch dies von Burger ›imitiert‹: Nach einem weiteren Aufenthaltes in Kantonsspital Baden stirbt er am 28. Februar nach der Einnahme einer tödlichen Menge Alkohol und Schlaftabletten.

Unglaubliche Geschichten (1987/88). Die in dieser Phase verfassten Texte supplementieren einander. So kreisen auch die kurzen, meist autofiktionalen Erzählungen aus *Unglaubliche Geschichten und andere späte Prosa* monolithisch um einander ähnliche und bereits aus dem Gesamtwerk bekannte Themenfelder.²¹¹ Sie wirken so teils wie Kontrafakturen früherer Burger-Texte oder aber – wenn man dem Autor nicht übermäßige Selbstwiederholung aus mangelnder Kreativität unterstellen mag – wie eine Reprise des eigenen Werkes vor dem bevorstehenden Tod. Ebenso wird Bernhards Einfluss in dreien dieser Erzählungen durch die mehrfache explizite Nennung seines Namens kenntlich gemacht und seine zentrale Rolle für Burgers Werk so markiert. Damit einhergehend wird Bernhards Werk als Ideenrepertoire in Zeiten der Lebenskrise präsentiert.

Diese Lesart wird bereits durch die Erzählung *Mein Abschied von Gastein* evident. Primär verweist der kurze Text bereits durch den Titel auf die *Wasserfallfinsternis* und Grillparzers Gedicht sowie als autofiktionale Skizze auf den von Burger häufig frequentierten Kurort. Über das Thema und den Untertitel *Eine Art Schachnovelle* wird auch auf Stefan Zweigs Exiltext *Schachnovelle* (1943) verwiesen. Ebenso deuten der Titel und der Inhalt wenn schon nicht den Tod des impliziten Autors, so doch seine bevorstehende Einweisung oder Flucht an. Der Kampf gegen die Depression, der Versuch, dem Tod durch Konsum, Schuldenmachen und Bonvivantismus zu entkommen, werden als Schachspiel inszeniert. Auch Bernhards Einfluss hat in diesem Kontext seinen Platz: »Welche Kapitalverbrecherfigur wollen Sie nun verlieren, Herr Portier, den Tower oder die Lady, naturgemäß, wie Thomas Bernhard sagen würde, rettet er die höher rangierende Maria Theresia [...].«²¹² Wenig später, kurz vor Ende der Partie ergänzt der Erzähler: »Der Portier ist nicht bei Trost, denn er schlägt meinen Läufer. Gegenzug: Turm g7, Schach einerseits, Springer bedroht andererseits. Immer einerseits, andererseits, [...] bei Thomas Bernhard gelernt.«²¹³ Bernhard wird für Burger hier explizit zum Strategengeber gegen

211 *Der Zauberer und der Tod* bemüht erneut Houdini zu einem Dialog mit dem Tod und verweist auf den *Tractatus logico-suicidalis*. Die totale Cardiotrophe oder Das Verbrechen der Bündner Juristin an einem Kaufmannssohn kombiniert Ausführungen über das gebrochene Herz des biographisch inspirierten Erzählers mit einer Herzoperation und liest sich wie ein Gegenstück zur frühen Erzählung *Beantwortung eines Kuss-Gesuchs*.

212 Burger: *Abschied von Gastein*, S. 177.

213 Burger: *Abschied von Gastein*, S. 179.

den Tod: Von Bernhard lernen heißt hier – zumindest temporär – im Spiel des Lebens ›siegen‹ lernen.

Die kurze Parabel *Warum so einfach, wenn es kompliziert auch geht*²¹⁴ macht den Prosa-lehrer ebenfalls, wenn auch auf gänzlich andere Art zum Zentrum der Erzählung. Der Text vermengt Bernhards dramatisches Werk mit seinen Erzähltexten und der Auto-biographie: Der Titel spielt auf Bernhards Stück *Einfach kompliziert* (1986) an, der Inhalt jedoch verweist ironischerweise gerade nicht auf das im Stück verhandelte Thema von selbstzerstörerischem Künstlertum und zunehmendem Identitätsverlust.²¹⁵ Erst durch diese Differenz wird der:die Leser:in ex negativo auf das Thema hingewiesen. Stattdes-sen erzählt der Text nämlich eine heitere Parabel: Die kurze Erzählung schildert den ver-suchten Besuch eines Ehepaares bei der Premiere von »Thomas Bernhards Stück ›Ist es eine Komödie, ist es eine Tragödie?‹«²¹⁶ – obwohl es sich hier doch eigentlich um ein Pro-sawerk (1967) handelt. Die beiden stranden auf der Autobahn, suchen nach der nächsten Notrufsäule und überlegen ob sie – wie schon Bernhard in seiner Autobiographie – in »die entgegengesetzte Richtung«²¹⁷ gehen müssten. Der Ehemann, »[e]in unheilbarer Logiker«²¹⁸ versucht, den optimalen Weg zur Notrufsäule zu kalkulieren. Darüber ver-passt das Ehepaar die Premiere. Am Ende stellt sich heraus: Die nächste Notrufsäule wä-re schon in Sichtweite gewesen. Beide Texte sind als Ausdruck eines eher unsteten Bern-hard-Bildes zu sehen. Während *Mein Abschied von Gastein* Bernhard und seine Literatur als Strategiengeber einsetzt, positioniert sich *Warum so einfach, wenn es kompliziert auch geht* in »die entgegengesetzte Richtung«:²¹⁹ Bernhards Literatur und die Kunst im Allge-meinen können keine für die Realität gültigen Handlungsanweisungen oder Ratschläge formulieren. Die Orientierung an den in ihr formulierten Botschaften kann letztlich nur zu Passivität führen. Das obsessive, logikgeleitete Zerdenken bringt ebenfalls keine Lö-sung realer Probleme. Beides hält die Denkenden stattdessen davon ab, die Augen zu öffnen, um die Welt um sich herum wahrzunehmen.

In *Schriftsteller vom Blitz heimgesucht* artikuliert Burger darüber hinaus eingangs kurz, dass der »manische Vielschreiber Thomas Bernhard«²²⁰ letztlich »mündlich, wie die In-terviews in Spanien zeigen, nur noch als Phantom seiner Schriften existiert«. ²²¹ Auch für Burger ist der späte Bernhard der *Monologe auf Mallorca* somit weniger eine reale Person als eher eine aus Versatzstücken seiner Literatur konstruierte Persona.²²² Das Zerfasern des empirischen hinter dem impliziten, inszenierten Autor wird deutlich hervorgehoben

214 Vgl. Burger, Hermann: Burger, Hermann: *Warum so einfach, wenn es kompliziert auch geht*, in: ders.: *Werke in acht Bänden*, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. III: *Erzählungen II*, München 2014, S. 198–201.

215 Vgl. u.a. Rohrbacher, Imelda: *Einfach kompliziert*, in: Huber, Martin/ Mittermayer, Manfred (Hrsg.): *Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2018, S. 256–258.

216 Burger: *Warum so einfach, wenn es kompliziert auch geht*, S. 198.

217 Burger: *Warum so einfach, wenn es kompliziert auch geht*, S. 199.

218 Burger: *Warum so einfach, wenn es kompliziert auch geht*, S. 198.

219 Burger: *Warum so einfach, wenn es kompliziert auch geht*, S. 199.

220 Burger, Hermann: *Schriftsteller vom Blitz heimgesucht*, in: ders.: *Werke in acht Bänden*, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. III: *Erzählungen II*, München 2014, S. 186–188, hier S. 186.

221 Burger: *Schriftsteller vom Blitz heimgesucht*, S. 186.

222 Vgl. hierzu auch die Ausführungen zu Bernhards Interviewfilmen ab S. 354 dieses Buches.

– kurz, bevor Burger zum finalen Akt seiner eigenen autofiktionalen Selbstinszenierung übergeht.

Tractatus Logico-Suicidalis. Über die Selbsttötung (1988). Fast zeitgleich zu dieser eher essayistischen und metatextuellen Form der Bernhard-Rezeption wird der Einfluss des Prosalehrers auch auf eine andere Art und Weise in Burgers Werk manifest: Der *Tractatus logico-suicidalis* ist ein zentraler Baustein in der Vermengung von Fiktionalem und Biographischem, von Krankheit und Kreativität sowie von eigenständigem und bernhardbild-beeinflusstem Schreiben. Der 1988 veröffentlichte, an Ludwig Wittgensteins sprachphilosophisches Werk angelehnte pseudo-wissenschaftliche, fast zweihundertseitige Traktat der »Suizidologie« und »Totologie« (BT 19), versammelt »1046 Mortologismen« (BT 13), Sätze also, die sich auf vorgeblich logischer Basis mit der Philosophie des Todes auseinandersetzen. Durch den Einbezug diverser realer wie fiktiver literarischer,²²³ philosophischer, theologischer, folkloristischer und psychologischer Prämissen kommt dieses gleichermaßen abgründige wie pseudo-logische Kalkül zu einer positiven Bewertung des Selbstmordes: »[D]as Leben ist der Güter höchstes nicht, es muß nicht partout zuendegespult werden.« (Satz 50, BT 28)

Der Text legt mehrere, gleichberechtigte Deutungen und Lesarten nahe: Dieser Traktat ist zunächst eine ernste Auseinandersetzung des manisch-depressiven Schriftstellers Hermann Burger mit seiner Krankheit im Gewand der Literatur und Wissenschaft. So sind einige Sätze unter allen kalauernden Gedanken- und Sprachspielen als persönliche Bekenntnisse des Autors lesbar: »Könnte ich meine Krankheit in mir erschießen, ohne den Rest zu opfern, ich nähme sofort einen Schützenkurs.« (Satz 433, BT 90, vgl. Satz 949, 180) Andere Sätze richten sich als Anklagen an die Umwelt des Erzählers und den impliziten, möglicherweise auch empirischen Leser: »Hinter allem steckt noch immer der lapidare Satz: Hättet ihr euch mehr um mich gekümmert, dann wäre es nicht so weit gekommen.« (Satz 707, BT 136) Darüber hinaus ist diese Abhandlung einerseits als ein werkübergreifender dichtungstheoretischer, poetologischer Text lesbar: Dieser Traktat formuliert Burgers Kreativitätstheorie und verankert rückwirkend das Konzept des »Opus-Suizidanten« (u.a. Satz 279, BT 67) als zentralen Teil seines bisherigen literarischen Schaffens.

Die bloße Realität bietet Burger zufolge kein Potenzial zu wirklicher Kunst und schöpferischer Leistung: »Das Leben generell in seiner Rohfassung ist trivial, es ist uns aufgegeben, die notwendige Übersetzungsarbeit zu leisten« (Satz 608, BT 119). Das Leid des Künstlers wird im *Tractatus logico-suicidalis* wie in anderen Texten Burgers Voraussetzung für künstlerisches Schaffen: »Ein gutes Essen ist der Normalfall, kreativ werden wir erst, wenn wir ein Haar in der Suppe finden.« (Satz 387, BT 83) Den »Granit zu behauen«, also das triste Leben in einer ästhetischen Form zu literarisieren, bereite trotz aller Krankheit jedoch »immer noch Lust« (Satz 610, BT 119). Der künstlerische

223 Wichtige literarische Bezugspunkte, die teils wörtlich zitiert werden, sind neben Thomas Bernhard insbesondere Franz Kafka aber auch Heinrich von Kleist, Albert Camus, Jean Améry, Paul Valéry und E.M. Cioran sowie Adolf Muschg's *Literatur als Therapie?*. Dem Bühnenmagier Houdini kommt ebenfalls eine exponierte Stellung als Objekt der Reflexion über den immer wieder vorgetäuschten, künstlich-künstlerischen Tod zu.

Schaffensakt tritt zudem an die Stelle des Sexualaktes,²²⁴ und isoliert – in Anlehnung an Kafkas Reflexionen über den eigenen Schreibprozess²²⁵ – den Künstler von der Außenwelt:

814 Der Künstler besitzt den Instinkt dafür, das Leiden als Urgrund [...] seines Schaffens zu kultivieren.

815 Geht er daran zugrunde, ist es das Höchste, was ihn zwingt, das Leben sträflich zu vernachlässigen: die Kunst. (BT 156)

Der literarisch erzählte Selbstmord fiktiver Figuren ersetzt den realen Suizid des Autors: »Die Kunst gestattet, was das Leben nicht erlaubt: die zurücknehmbare Variante [des Selbstmordes].« (Satz 692, BT 135) Der literarisierte Selbstmord dient gleichermaßen als Verarbeitung wie auch als Stellvertreterhandlung:²²⁶ »Man kann es als veritabler Salto-mortale-Artist so weit treiben, den Tod pseudosuizidär ständig herauszufordern und mit Hilfe seiner Kunst, nicht der Notärzte, immer wieder davonzukommen.« (Satz 762, BT 145)

Der real vollzogene Selbstmord des Autors wird wiederum nicht nur als letzter, fataler Ausdruck eines künstlerisch zu verarbeitenden Weltschmerzes oder einer tödlichen Krankheit betrachtet: Er wird als »Abschluß einer Krankheitskarriere«, als »opus magnum« (Satz 359, BT 79) sowie als Marker schöpferischer Genialität und Fundament schriftstellerischer Anerkennung inszeniert: »Der wahre Künstler ersetzt die Kategorie des Genesens [von der Krankheit] durch diejenige des Gelingens [des Selbstmordes].« (Satz 369, BT 80) Die Selbsttötung wird somit zynischerweise ein integraler, realitätswirksamer Teil des Gesamtwerkes, der den Ewigkeitsanspruch des Schriftstellers begründet: »In die Weltliteratur einzugehen, die der Schöpfung überlegen ist, ist das höchste Ziel des Opus-Suizidanten. Was wiegen dagegen die paar Jahre mehr oder weniger.« (Satz 923, BT 175, vgl. Satz 921)

Allerdings sind diese poetologischen Aussagen in eine Fiktion eingebettet: Der Traktat wird trotz allen (pseudo-)wissenschaftlichen Anspruchs von einer knapp zehnteiligen Erzählpassage im Stile von Burgers fiktionalen Prosatexten eingeleitet (vgl. BT 7–18). Diese Einleitung berichtet vom vermuteten Suizid eines »mittelfristig Verschollene[n]« (BT 7) sowie der daraus resultierenden Diskussion im Gespräch mehrerer Dorfbewohner²²⁷ – ein Stilelement, das sich übrigens später ähnlich bei Andreas Maier finden wird. Der eigentliche *Tractatus logico-suicidalis* ist ein Werk des Vermissten und wird auf der metadiegetische Ebene in diese Erzählung eingebettet. Die Sätze über den

224 Auch der Musik kommt zwar keine heilende, aber doch zumindest eine lindernde Wirkung zu (vgl. Satz 816, BT 156).

225 Vgl. Kafka, Franz: Tagebucheintrag vom 03.01.1912, in: ders.: Tagebücher in der Fassung der Handschrift. Hrsg. v. Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcolm Pasley, New York 1990, S. 339–342, hier S. 341f.

226 Vgl. Brenner: Der Versuch die Krankheit durch Sprache zu bewältigen, S. 54.

227 Typen wie Kaplan, Hausarzt, Chirurg oder Lehrer erörtern, inwiefern sie einen Selbstmord des Protagonisten für (un)möglich halten und erörtern ihre diesbezüglichen, vom Autor als lächerlich inszenierten Positionen.

Selbstmord sind somit ebenfalls als literarischer Text und fiktionale metadiegetische Erzählung zu deuten.

Dieser Text ist zudem offen autofiktional: Der »Suizidant[]« (BT 9) im Zentrum dieses Textes bleibt vorerst unbenannt. Er wird erst spät als Verfasser von Texten wie »*Blankenburg, Die künstliche Mutter, Diabelli, Schilten* und *Der Schuss auf die Kanzel*« (BT 10), danach als »Schriftsteller« (BT 16) identifiziert. Noch später weist er sich selbst schließlich als »Hermann Burger« aus: Er präsentiert den Leser:innen und dem dörflichen Suchtrupp zudem detaillierteste biographische wie biometrische Informationen über Körpergröße, Haar- und Augenfarbe, Wohnorte und gar die Laufnummer, Gültigkeitsdauer und Ausstellungsort seines Passes (vgl. BT 16f.). Aus dem Text über einen zunächst anonymen selbstmörderischen Schriftsteller wird so erst im Verlauf der Erzählung sukzessive eine Autofiktion. Die Reihenfolge der gegebenen Informationen ist dabei nicht unwichtig: Wie die Dorfbewohner:innen lernen die Leser:innen erst das Werk des Schriftstellers und dann die vermeintlich dahinterstehende Person kennen. Ein ähnliches poetologisch lesbares Muster wird sich auch in Burgers poetischem Konzept des »Mannes der nur aus Wörtern besteht« sowie in *Zu Besuch bei Thomas Bernhard* variiert.

Der Traktat kann somit als literarische, aber realitätswirksame Ankündigung des eigenen, kurz darauf in die Tat umgesetzten Selbstmordes gelesen werden. Gleichzeitig leitet diese Passage Burgers performatives »perverses Spiel mit den Lesern«²²⁸ und dem eigenen Suizid ein.²²⁹ Schließlich »meint der im *Tractatus* genannte Psychiater, »dass aber, wer sich so ausführlich über die Selbsttötung auslasse, kaum mehr in der Lage oder ganz einfach nicht willens sei, die verruchte Tat zu vollziehen.«²³⁰ Und so findet auch dieser Text ein positives Ende. Der Verschollene selbst wird letzten Endes höchst lebendig aufgefunden:

[M]an schlich auf Zehenspitzen durch den Flur und [...] dachte, das Fahndungsobjekt, wenn überhaupt, in tiefem Schlummer vorzufinden, [...] als Flimser, der Wachtmeister, aufgeregt meldete, der Verschollene [...] sitze [...] beim Frühstück und schreibe wie wild [...]. (BT 16)

Auch dieser Protagonist findet seine Rettung also im Schreiben. Das positive Ende wird durch augenzwinkernde Selbstironie ergänzt: »Aufgefordert, sich auszuweisen, [...] wird der vermeintlich Verschollene als der »Schriftsteller Hermann Burger« identifiziert, der bekennt, die Nacht in der Kammer einer Serviertochter verbracht zu haben.«²³¹ Am Ende der Erzählung steht erneut nicht die Selbstentlebung, sondern Körperlichkeit und vor allem ein neues Werk des Schriftstellers (vgl. BT 18). Suizidabsicht und exzessives Schreiben werden einander somit gegenübergestellt; Selbstmord und Flucht in die Kunst werden als die einzig möglichen Endpunkte des Schriftstellerlebens konstruiert.²³²

228 Sośnicka: Provokative Selbstinszenierung, S. 521.

229 Vgl. Sośnicka: Provokative Selbstinszenierung, S. 521.

230 Sośnicka: Provokative Selbstinszenierung, S. 521.

231 Sośnicka: Provokative Selbstinszenierung, S. 521.

232 Im Kontext der theoretischen Auseinandersetzung mit dem Suizid führt Burger zudem »Guy/Le Bonvivants *Anleitung zum Selbstmord*« (BT 8) in den Text ein, ein fiktives theoretisches Werk, das

Die Rahmenerzählung ist zudem offenkundig von Bernhards Werk beeinflusst: Die Thematik, Struktur und Berichtform sowie die exzessive Satzlänge und die sprachliche Stilisierung rücken die Rahmenerzählung erneut in die Nähe von Burgers *discours*-basierter Bernhard-Mimesis. Gleiches gilt für die *histoire*: Burger postuliert – ganz ähnlich wie der frühe Bernhard – bei den Bewohnern der Gebirgswelt einen Hang zum spontanen Selbstmord und bezieht sich dabei explizit auf den »poeta doctus suicidalis« (Satz 121, BT 41), seinen Prosalehrer Bernhard:

[S]ogenannte kalte Selbstmorde, also ankündigungslos geplante und durchgeführte Anschläge auf das eigene Leben seien ja gerade im Zentralalpenmassiv leider an der Tagesordnung, der Föhn, der die Talschwermet verschärfe [...], peitschte die Gemüter auf, daß aber, wenn schon, Thomas Bernhards *Sämtliche Werke* in der Rezensionkassette des Suhrkamp Verlags die suizidatorischere Mitgift gewesen wären als etwa die Bibel oder der Guy/Le Bonvivant, darauf schien selbst Kaplan Flurliger nicht zu kommen[...]. (BT 8, Hervorh. i. Orig.)

Neben Houdini wird Bernhard für Burger bereits in früheren Texten als der größte ›fik-tive Selbstmörder‹ markiert. Burgers Erzähler schreibt Bernhards Texten eine ›suizidatorischere‹ Verfasstheit zu, als es bei theoretischen oder philosophisch-theologischen Werken der Fall sein könnte.²³³ Auch die Art und Weise der Bernhard-Referenz selbst enthält Deutungspotenzial: Burgers Erzähler spricht an einer Stelle von »Thomas Bernhards *Sämtliche[n] Werke[n]* in der Rezensionkassette des Suhrkamp Verlags« – und nicht etwa von einzelnen Texten über Selbstmörder wie *Korrektur*, *Gehen* oder *Beton*. Burger verweist an dieser Stelle also gerade nicht auf den Inhalt einzelner Erzählungen, sondern auf die kommerzielle Verwertung von Bernhards Gesamtwerk sowie die Verortung der dazugehörigen Themen und Klischees im Literaturbetrieb: Bernhards Literatur und die Thematik des Suizids werden in Burgers Augen durch Vermarktung zum massenkompatiblen Produkt entwertet.²³⁴

sich mit dem Suizid auseinandersetzt. Das offensichtliche Vorbild für dieses Werk ist die philosophische Streitschrift *Gebrauchsanleitung zum Selbstmord. Eine Streitschrift für das Recht auf einen frei bestimmten Tod* von Claude Guillon und Yves Lebonniec (Frankfurt a.M. 1982). Die verfälschte Autorenangabe ist dabei vor allem als ein für Burger typisches, abgründiges Sprachspiel zu lesen: So ist es amüsant und gleichzeitig höchst zynisch, dass er gerade dieses Autorenkollektiv einerseits als ›Bonvivant‹ oder – radebrechend-wörtlich übersetzt – als ›gut lebender Typ‹ inszeniert. Burger verweist in Satz 261 des *Tractatus logico-suicidalis* zudem auf den realen Text (vgl. BT 64), sodass auch auf diese Weise Realität und Fiktion miteinander verwoben werden.

233 Allerdings spricht er Bernhards Texten durch die Übertreibung des Dargestellten jedwedes Potenzial eines Werther-Effekts ab: »249: Daß sich Bernhard-Leser, soweit uns bekannt ist, von der Suizidal-Orgie des Österreichers offenbar nicht anstecken lassen, beweist die durchschlagende Wirkungslosigkeit dieses Klassikers. \250: Er bezeichnet sich selbst als ›Übertreibungskünstler‹. Gerade bei der Suggestion des Selbstmordes darf man aber nicht übertreiben, sonst nimmt man dem Kandidaten den Impetus, seinen Todeswunsch zur Tat zu steigern. \251: Das spricht für die Suizidal-Ausgeglichenheit von Goethes *Werther*.« (BT 62, Hervorh. i. Orig.)

234 Eine derartige Werkausgabe existierte zur Entstehungszeit des *Tractatus* noch nicht. Auch hierbei handelt es sich um einen Marker, dass das Erzählte im Bereich der Fiktion zu verorten ist.

Der Schuss auf die Kanzel (1988). Mit *Der Schuss auf die Kanzel* setzt sich die »Rückkehr« zu Bernhard und die explizite Bezugnahme auch in längeren, prosaliterarischen Werken fort. Gleichzeitig handelt es sich bei diesem Text um das in seiner Verweisstruktur selbst-referenziellste Werk Burgers: Einerseits ist auch dieser Text eindeutig biographisch geprägt. Dies beginnt mit der Verschleifung des empirischen Autors Hermann Burger und dem expliziten Autor von *Schilten*, Peter Stirner, der hier erneut zum Zentrum der Erzählung wird:

Wie der reale Hermann Burger – und hier beginnen sich Fakten und Fiktionen der Autorschaft labyrinthartig zu durchmischen – bewohnt Stirner zur Zeit der Niederschrift ein Pfarrhaus. Und wie Burger soll Stirner von bigotten Pfarrern und einer ungeschickt kommunizierenden Kirchenkommission aus dem Haus gemobbt werden.²³⁵

Burgers und Bernhards Werke fungieren andererseits als weitere zentrale Hypotexte. *Der Schuss auf die Kanzel* wird so zu einem dichten »Teppich«, einem intertextuellen »Gefäße« (BKa 288), das zum Ende hin immer weiter zerfasert und dessen Stränge sich zunehmend verwirren und verknoten.

Der Schuss auf die Kanzel ist also zunächst ein fiktionaler Pseudo-Metatext zu Burgers frühem Romanerfolg *Schilten*. Burger nutzt hierzu erneut das Erzählmuster eines Anschreibens an einen Höhergestellten: Aus Perspektive des Stotterers Ambros Umberger erläutert der Text hauptsächlich den (fiktionalisierten) Entstehungsprozess von *Schilten* und thematisiert so die Gemachtheit und den Konstruktionscharakter Burger'scher Literatur. Der Text treibt die burgereske Identitätsfragmentierung auf die Spitze: Nicht Peter Stirner, sondern eben Umberger hat den *Schilten*-Bericht zuende geschrieben (vgl. BKa 327), die Figur Wurgisser entspricht dem Totengräber Wiederkehr aus *Schilten* (vgl. u.a. BKa 224) – und Umberger entpuppt sich als Alter Ego des »Friedhofsclochar[d]s« (BKa 209) Wigger (vgl. u.a. BKa 235 sowie 248). Stirner wiederum erinnert sich »Borks in Menzenmang« (BKa 228), reflektiert über das Schreiben dieses Textes (vgl. BKa 316f.) – und teilt sich am Ende gar die Biographie mit Hermann Burger (vgl. auch BKa 285). Stirner nimmt mit seinem Tod dem *Tractatus logico-suicidalis* entsprechend die Stellvertreterposition seines Autors ein. Die bereits im Vorgängertext *Schilten* angelegte Mise-en-abyme-Struktur einer »Miniatur der Welt in sich selbst«²³⁶ wird in *Der Schuss auf die Kanzel* so um weitere Ebenen erweitert (vgl. BKa 339f.). Sie wird damit paradoxerweise gleichzeitig aufgelöst: Die fiktionalisierte Maske des öffentlichen Autors Hermann Burger wird zunehmend brüchiger. Zum Ende seines Werkes existiert diese Autoren-Persona auf der gleichen, diffusen Ebene der Fiktion, auf der auch Burgers mehrfach fragmentierten Erzählerfiguren ihr Dasein fristen. Gleichmaßen distanziert sich Burger von seinen früheren Werken, indem er den expliziten Autor von *Der Schuss auf die Kanzel* als Schüler des Verfassers von *Schilten* präsentiert (vgl. u.a. BKa 328f.). Er markiert so eine Abkehr von vorherigen Texten und rahmt sein literarisches Werk ein: »Schilten« wird mein Erstling und mein Letztling sein [...].« (BKa 287)

235 Aeberhard: Selbstmörderische Poetologie, S. 284. Vgl. hierzu ebenfalls Bloch: Familie und/oder Künstlertum.

236 Bachmann: Nachwort, S. 341.

Auch, wenn sich Burger vorrangig am eigenen Werk bedient und mehrfach inhaltlich und namentlich auf Franz Kafka bezieht (vgl. u.a. BKa 286–288, 254f., 328), ist der Text doch ebenso stark an Bernhards Werk angebunden. *Der Schuss auf die Kanzel* greift durch die bernhardeske, kirchenkritische Tirade des Erzählers die bereits in *Die künstliche Mutter* formulierte Kirchenkritik (vgl. u.a. BKM 63f.) auf und macht sie zu einem der Hauptthemen dieses »antiklerikale[n] Gefechtsjournal[s]« (u.a. BKa 224). Ebenso präsentiert *Der Schuss auf die Kanzel* seinen Hypotext *Schilten* aus der Außenperspektive als Peter Stirners bernhardeske Studie und »Lebenswerk« (BKa 300; vgl. 328). Noch stärker als in den früheren Texten verknüpft sich hier die Studie mit dem Ort, an dem sie abgefasst wird: Bereits in *Schilten* sind die topographischen Begebenheiten und Räume implizit Voraussetzung für das Abfassen des »Schulberichts«. Der Erzähler dieses Pseudo-Metatextes formuliert dies in Anlehnung an Bernhard'sche »Geistesorte« wie das Kalkwerk oder die Höllersche Dachkammer auch explizit aus:

Stirner führte die Gruppe durch alle Zimmer, zeigte ihnen die Planskizzen zu »Schilten«, die an den Wänden festgepinnt waren. Zeigte ihnen den Leitz-Ordner »Scheintod«, den Leitz-Ordner »Verschollenheit«, den Leitz-Ordner »Totengräberei« [...]. Er zeigte ihnen das Korpus »Schilten«, acht fragmentarische Fassungen im Gesamtumfang von 5000 Seiten. Er erklärte ihnen das Strukturprinzip, die flexible Motivatabelle, die Karte mit den Flurnamenfähnchen, das Kommunikationsschema der einzelnen Figuren. Wenn ihr mir das Pfarrhaus wegnehmt, ist die Arbeit von dreieinhalb Jahren im Eimer. (BKa 300; vgl. ähnlich 328–330)

Auch hier wird die Vermengung von Realem und Fiktivem sichtbar, die Burger im Spätwerk zunehmend und ostentativ betreibt. Wie viele Leitz-Ordner nun in der Burger'schen Schreibkammer standen, ist unerheblich. Dass *Schilten* aber das Ergebnis einer minutiösen Recherche und rigiden Strukturplanung war, zeigt sich beispielsweise an den Strukturskizzen, die er zum Verfassen des Textes anfertigte,²³⁷ aber auch an der umfangreichen Materialsammlung, die Burger zu den im Text verhandelten Themen anlegte und die heute im Burger-Nachlass im Schweizerischen Literaturarchiv aufbewahrt wird.²³⁸

Auf sprachlicher Ebene manifestiert sich die Synthese Bernhard'scher und Burger'scher Stilmerkmale insbesondere in manieristisch wiederholten Wendungen wie »diktierte er mir ins antiklerikale Gefechtsjournal« (u.a. BKa 328). Sie verweisen gleichzeitig auf die rhythmisierende inquit-Formeln bei Bernhard sowie auf Burgers eigene Fortschreibung dieses Bernhardismus in *Schilten*.²³⁹ In *Der Schuss auf die Kanzel* kommt nun eine bernhardesk verschachtelte Zitatstruktur hinzu: Stirner schreibt in *Schilten* seine eigenen Gedanken nieder, in *Der Schuss auf die Kanzel* hat der »Sprachbeherrscher« (BKa 317) hierfür seinen Adlatus Ambros Umberger. In einem seiner letzten Texte

237 Zwei dieser Skizzen finden sich abgedruckt in BSch 283 sowie 396 [o.P.].

238 Vgl. Kategorie A-1-d-1, »Materialien« im Schweizerischen Literaturarchiv, online: https://ead.nb.admin.ch/html/burger_A.html#A-1-d-1 (abger.: 07.07.2020).

239 Hier war es schließlich Stirners häufig wiederholtes »diktiert ich den Schülern ins Generalsudelheft« (u.a. BSch 99), das an Bernhard erinnerte.

adaptiert Burger also eine bernhardeske Figurenkonstellation und Erzählhaltung.²⁴⁰ Oft ist es somit nach wie vor Stirner, der »das Sagen hat«, selbst wenn eigentlich Umberger erzählt. Dieses Machtverhältnis wird jedoch zwischenzeitlich – und mit einem Verweis auf einen weiteren Bernhardismus – umgekehrt:

Männiglich glaubt, ich, der Beobachtende, ich, der Sprachbeherrscher, sei ganz oben, Umberger, der von Sprachanomalien aller Art Befallene, ganz unten, es ist gerade umgekehrt, in der entgegengesetzten Richtung liegt die Wahrheit [...], jawohl, [...] Umberger, du hast mir deine Sprache geliehen, darum stotterst und polterst du, ich schreibe auf Borg, [...] dies alles im Diktat [...]. (BKa 317)

Diese Äußerung Stirners bezieht sich gleichermaßen auf Umbergers Niederschrift wie auch auf Burgers Schreiben und seine literarischen Vorbilder – und offenbart dabei ein weiteres Moment Burger'scher Selbsterhöhung: Erst im Fortschreiben seines Werkes durch einen Epheben kann der Vorgängerautor weiterexistieren; der eigentlich nur rezipierende, vermeintlich »stotternde«, sprachlich unterlegene Adlatus erhebt sich damit zusehends über seinen Lehrmeister. Durch den erneuten Verweis auf die »entgegengesetzte Richtung« und somit *Der Keller*²⁴¹ wird Bernhard einerseits als Quelle für diese Strategie, andererseits auch als ihr »Opfer« einbezogen.

Brenner: Brunsleben (1989). Auch wenn der Erzähler *Der Schuss auf die Kanzel* als »Letztling« bezeichnet, arbeitet Burger vor seinem Tod noch an zwei weiteren Texten: Die beiden Brenner-Teile *Brunsleben* (1989) und *Menzenmang* (Fragment, posthum 1992) setzen die Synthese aus einstmalen Bernhard'schen und Burger'schen Stilmittel konsequent und zunehmend fort.²⁴² Die Annäherung an Bernhard weitete sich auf eine neue Ebene aus: Burgers eigentlicher »Letztling« *Brunsleben* wird zur Kontrafaktur von Bernhards letztem Prosawerk.²⁴³ Vorstufen und Skizzen zu *Brenner* existieren wohl schon seit den frühen 1970er Jahren;²⁴⁴ die Nähe dieser beiden Texte wird jedoch durch Inhalts-

240 Weiterhin verweist *Der Schuss auf die Kanzel* auf einen »Einheiz-Asamer« (S. 279) und damit auch auf den Namen einer Ohlsdorfer Familie, der u.a. auch als Rollenname in *Die Jagdgesellschaft* (1974) Einzug in Bernhards Werk hielt (vgl. bspw. die Einträge vom 30. Jänner, 4. Februar sowie 16. März 1972 in Hennetmairs *Tagebuch*). In Burgers *Zu Besuch bei Thomas Bernhard* findet ebenfalls ein »Holzknecht Asamer« Erwähnung (BB 233, vgl. ebenfalls S. 379 dieses Buches).

241 Vgl. Bernhard: *Der Keller*, S. 114, Hervorh. i. Orig. getilgt.

242 Da es sich bei *Brunsleben* um den einzigen von der Hand des Autors fertiggestellten und einen Tag nach seinem Tod veröffentlichten Teil der Brenner-Reihe handelt, soll der posthum veröffentlichte, fragmentarische zweite Teil *Menzenmang* nur am Rande Teil dieser Ausführungen sein. Vom vierten Teil mit dem Titel *Gormund* existiert lediglich ein selbstgebastelter Schutzumschlag; zu den anderen Teilen scheint es keine Entwürfe oder Skizzen zu geben. Vgl. Objekt A-1-k-3-a, »Buchschutzumschlag: im Schweizerischen Literaturarchiv, online: https://ead.nb.admin.ch/html/burger_A.html#A-1-k (abger.: 07.07.2020).

243 Eine weitere, wenn auch eher zufällige Gemeinsamkeit besteht weiterhin darin, dass sowohl Bernhard als auch Burger mit ihren jeweils letzten Texten gleichzeitig auch ihre jeweils längsten und umfangreichsten Werke veröffentlichen.

244 Vgl. u.a. die Datierung der einzelnen Materialien und Vorstufen im Burger-Nachlass die dazugehörige Webseite des Schweizerischen Literaturarchivs (Kategorie A-1-k, https://ead.nb.admin.ch/html/burger_A.html#A-1-k (abger.: 07.07.2020)) sowie Wünsche: BriefCollagen und Dekonstruktionen, insbes. S. 84–91.

und Strukturanalogien, teils wörtliche Referenzen und die thematische Ausrichtung evident. Somit lässt sich auf eine mögliche Ergänzung des *Brenner*-Manuskripts kurz nach Veröffentlichung von *Auslöschung* im Jahre 1986 schließen. Gewissermaßen verläuft Burgers Bernhard-Rezeption somit selbst »in die entgegengesetzte Richtung«: Die lose Analogie im Frühwerk führt über die offene Thematisierung und freie Rezeption im mittleren Werk hin zu einer vorlagennahen Adaption und Kontrafaktur im Spätwerk, Bernhard wird erneut zum Vorbild und Schreibenanlass.

Das Cigarristische. Das »Cigarristische« (BBr 240) ist von je her Teil von Burgers Werk. Das vordergründige Thema und Bezugsfeld dieses Romanprojekts zieht sich durch viele Texte Hermann Burgers,²⁴⁵ wird aber erst in *Brenner* in das Zentrum der Erzählung gerückt: Stirner aus *Der Schuss auf die Kanzel* verweist metafikional, als Sprachrohr seines Autors, auf sein lange vorbereitetes »nächstes Projekt« (BKa 306): »[W]ährend er »Schilten« nicht zu Ende brachte, hatte er schon drei Generationen der »Tabak-Buddenbrooks« im Kopf, es muss immer der eine Roman den anderen überlappen, weil wir die Lücke [...] nicht ertragen [...]« (BKa 306f.) Dem Wunsch Stirners Folge leistend ist der autodiegetische Erzähler von *Brenner* nun in der Tat ein »Cigari« (u.a. BBr 64) und »Tabakmüßiggänger« (BBr 183): Hermann Arbogast Brenner, der Erbe einer Tabakdynastie. Dieses Thema weitet sich auch strukturgebend auf die Form des Textes aus: Der Erzähler bezeichnet sein Manuskript als »Tabakblätter« (u.a. BBr 69), jedem der 25 Kapitel ist als Leitmetapher eine Zigarrensorte und die Beschreibung von deren Aroma oder Historie zugeordnet:

245 Schon in Jugendzeiten, »als alleinunterhaltender Zauberer und Variété-Künstler« auftretend, verteilte Burger »am Schluss den begeisterten Zuschauern Burger-Zigarren [...], als ob er dieser reichen Unternehmerfamilie entstammte.« (Bloch: Familie und/oder Künstlertum, S. 233) Die Namensparallele zwischen dem realen Schriftsteller Hermann Burger und dem Zigarrenenben Hermann Brenner verweist weiterhin auf den realen existierenden, 1864 gegründeten Tabakkonzern Burger Söhne AG aus Burg im Aargau. Der Schriftsteller inszeniert sich somit als Erbe einer realen Tabakdynastie; noch zu Burgers Lebzeiten war man sich unsicher, ob er nun tatsächlich dieser Zigarrendynastie angehörte, oder ob es sich hierbei um eine weitere der vielen Masken des Schriftstellers handelt; vgl. z.B. Das Literarische Quartett, Folge 5 (10.03.1989), online: <https://www.youtube.com/watch?v=8bojWkWWYtk> (abger.: 01.03.2021), 00:13:02–00:13:51. Auch in seinen literarischen Texten sind Zigarren und Cigarier ubiquitär: Burgers erster Gedichtband *Rauchsignale* (1967) verweist im Titel doppeldeutig sowohl auf chiffrierte Kommunikationsversuche, als auch den Tabakkonsum; *Schilten* erwähnt u.a. die »Mischung aus angeblich reinsten Havanna- und Sumatra-Tabaken« (BSch 272; vgl. 326) sowie »ein[] ockergelbe[s], einer Zigarrenfabrik nicht unähnliche[s] Schulhaus« (BSch 198) und parallelisiert so subtil die Handlungsorte des »Erstling[s]« (BKa 287) mit dem Thema des letzten Romanprojekts. *Zentgrafim Gebirg* markiert den Müßiggang der Kurgäste durch das Rauchen von Zigarren (vgl. BZe 95f.); *Die totale Cardiostrophe* erwähnt einen Armand Brenner und vermischt so das Pseudonym des Erzählers aus *Die künstliche Mutter* mit dem aus *Brenner* (vgl. Burger, Hermann: Die totale Cardiostrophe oder Das Verbrechen der Bündner Juristin an einem Kaufmannssohn, in: ders.: Werke in acht Bänden, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. III: Erzählungen II, München 2014, S. 159–168, hier S. 162). Wolfram Schöllkopf wiederum stellt sich dem Leser:innen als »Abkömmling einer heruntergekommenen Tabakdynastie« (BKM 62) vor.

Der Genuss einer Zigarre, worauf auch die Länge jedes der 25 Kapitel berechnet ist, indem sie in etwa so lange gelesen werden, wie der Konsum einer Zigarre dauert, soll [...] das Vergangene, also die verlorengegangene Kindheit, vergegenwärtigen.²⁴⁶

Die obsessive, aber rettende Auseinandersetzung mit der Geschichte und Kultur der Zigarre bildet den ersten Erzählstrang der Erzählung, den zweiten bildet die Biographie des Erzählers. Brenners Leben steht kurz vor seinem Abschluss: »[M]ein Lebensmut ist geknickt, seit Tagen rühren sich die Dämonen, denen ich Tribut zu zollen habe« (BBr 353). Hier scheint erneut das Burger'sche Schehrezad-Axiom auf: Zigarre um Zigarre verlängert Brenner, der Brennende, der »kleine[] Stumpen« (u.a. BBr 24), in einer ironischen Art »lebensrettenden Rauchens« seine Erzählung, während seine eigene Lebensflamme sich dem Verglimmen nähert, das Rauch- und Textmaterial bald aufgebraucht ist.²⁴⁷ Schließlich spiegelt sich in Brenners Schicksal auch Burgers Biographie: Zum Abschluss dieses eigentlich mehrere Generation überspannenden Romanprojekts kam es nicht mehr. Während der erste Band 1988 einen Tag nach Burgers Tod veröffentlicht wurde, existiert vom zweiten lediglich ein Fragment, das im Kantonsspital Baden wenige Tage vor Burgers Tod begonnen²⁴⁸ und 1992 posthum veröffentlicht wurde. So meint Brenner nicht nur sich, sondern auf der Metaebene auch seinen Autor, wenn er im ersten Teil konstatiert: »Jede Seite, die ich tippe [...], kann die letzte sein. Zumindest für Monate. So wäre es völlig zwecklos, ein Motiv zu antizipieren, denn wenn mich morgen der Krankenwagen abholt, bleibt es uneingelöst im Raum stehen.« (BBr 314) Arbogast Brenner rekonstruiert in seiner biographischen Erzählung anhand von Erinnerungen, Fotoalben und der Architektur seiner Heimatgebäude kurz vor seinem Lebensende seine Familiengeschichte und seine von Missbrauch und Vernachlässigung geprägte Kindheit. Bereits über das Thema und diese Erzählweise wird die Nähe zu *Auslöschung* deutlich, auf die später noch detaillierter eingegangen werden soll.

Das Leben und die Literatur als Prätexte. Darüber hinaus finden sich in diesem Text eine Vielzahl von Verweisen auf biographische Artefakte sowie auf fiktionale Elemente des eigenen Gesamtwerks, sodass auch *Brunslieben* wie andere Werke dieser Phase den Charakter einer Werkreprise und eines Schlüsselromans bekommt.²⁴⁹ Brenner tritt als

246 Sośnicka: Provokative Selbstinszenierung, S. 516f.

247 Zu Burgers Schreiben im Spannungsverhältnis mit der »trockenen Trunkenheit« des Tabakrausches vgl. Zumsteg: Schallen und Rauchen; vgl. weiterhin Wirtz, Irmgard: Rauchen und Literatur. Hermann Burgers Rauchzeichen, in: Hengartners, Thomas/ Merki, Christoph Maria (Hrsg.): Tabakfragen. Rauchen aus kulturwissenschaftlicher Sicht, Zürich 1996, S. 165–182.

248 Vgl. Burger, Hermann: Brenner. Zweiter Band (Kapitel 1–7): Menzenmang, in: ders.: Werke in acht Bänden, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. VI: Romane III, München 2014, S. 361–494, hier S. 362 [o.P.].

249 Vgl. zur Aufschlüsselung der Realitätsbezüge u.a. Bloch: Familie und/oder Künstlertum, S. 245f.

kaum noch chiffriertes Imago seines Autors auf,²⁵⁰ »mit dem gleichen Geburtsdatum wie Burger selbst, denselben Hobbys und Freunden.«²⁵¹

Auch wenn sich dieser Arbogast Brenner als »im Romantechischen noch recht unerfahrener Cigarier« (BBr 244), als »Banause in Sachen Literatur« (BBr 314) und somit im Burger'schen »Bescheidenheitstopos«²⁵² als Dilettant ausgibt, ist der Text erneut hochgradig metafictional, intertextuell und dicht konzipiert: Der Erzähler spricht den »geneigte[n] Leser« (u.a. BBr 24) im Stile Prousts immer wieder direkt an, reflektiert über seinen Schreib- und Erzählprozess (vgl. u.a. BBr 69, 94) und gibt zum jeweiligen Kapitel passende Zigarrenempfehlungen (vgl. u.a. BBr 27). Zunächst erzählt Brenner seine Lebensgeschichte allein. Sukzessive spaltet sich die Erzählinstanz jedoch in zwei separate auf: Neben dem autodiegetischen Erzähler Brenner tritt im Verlauf der Erzählung ein weiterer, anonym er Erzähler in Erscheinung, der die Handlung zunehmend kommentiert, sich poetologisch äußert und in der dritten Person über Brenner spricht (vgl. u.a. BBr 350–352). Der Text beginnt mit einem Gespräch über die Bibliothek und Lektüre Brenners (vgl. BBr 15); meta- und intertextuelle Verweise sowie Einflüsse der brennerschen »Tabakblätter« (u.a. BBr 69) werden zunehmend wie »Java-, Domingo- und Kentucky-Blättchen im Luftstrom durcheinandergewirbelt« (BBr 207). Unter allen punktuellen Verweisen »dominieren« jedoch vorrangig

zwei intertextuelle Hauptstränge: die äußerst intensiven Relationen zu Prousts Roman *a la recherche du temps perdu* und zu Fontanes Roman *Der Stechlin*. Diese beiden intertextuellen Relationsstränge sind [...] das eine Spezifikum des Romans, die Klagetextur das andere.²⁵³

Für *Brunslieben* führt Burger somit zwei weitere zentrale literarische Vorväter ein und schreibt das in ihren auch namentlich erwähnten Prätexten angelegte Programm fort. »[F]ür die ›Recherche‹ der verlorenen Kindheit [...] übernimmt Proust die Patenschaft.«²⁵⁴ Prousts Literatur bekommt Volker Nölle zufolge eine »beruhigende« Funktion:

250 Er identifiziert sich als »Gelegenheitszauberer« (BBr 17), erwähnt folglich mehrfach die Bühnenmagie (vgl. u.a. BBr 351) und Houdini (vgl. BBr 212, 330), spricht vom Zeichenunterricht (vgl. u.a. BBr 150) und seinem Ferrari (vgl. u.a. BBr 30–32, 223), verweist auf Amorose aus Blankenburg (vgl. BBr 212, 262, 330), das »Schusterfleckige« (BBr 281), sowie das Burger & Jacobi-Klavier (vgl. u.a. BBr 24), Flavia Soguel (vgl. BBr 162) und die Unterleibsmigräne des Erzählers aus *Die künstliche Mutter* (vgl. BBr 162, 356). und ruft wie in der *Odyssee* und wie Schöllkopf die Musen an (vgl. BBr 167). Brenner spaziert im Ebnet (vgl. u.a. BBr 84) und erwähnt Jordibeth (vgl. BBr 203), Umberer (vgl. BBr 262) und Schiltan (vgl. BBr 84). Der Ort Soglio spielt wie u.a. schon in *Zentgraf im Gebirg* eine Rolle, Wolff Baron von Keyserlingk, das reale Vorbild des Baron Kesselring aus *Diabelli* wird ebenfalls erwähnt (vgl. BBr 38). Auch die poetologische »Ziehharmonika-Episode« aus u.a. *EC-CO!* wird in die Romanhandlung integriert (vgl. BBr 260f.). Durch die Erwähnung eines »Leseinstitut[s] Legissima« (BBr 330) sowie eine Passage über das Verhältnis von Literatur und Kritik (vgl. BBr 207) bindet sich Brenner an *Die Leser auf der Stör* an; die Beschreibung eines Pavillons erinnert an den Beginn von *Ein Ort zum Schreiben* (vgl. BBr 70f.).

251 Aeberhard: *Selbstmörderische Poetologie*, S. 275.

252 Nölle: *Die rissige Haut der Form*, S. 184.

253 Nölle: *Die rissige Haut der Form*, S. 181.

254 Nölle: *Die rissige Haut der Form*, S. 193.

»Die Adaption des Proustschen Verfahrens und die Präsenz seines Werkes in Burgers Roman wirken wie ein Antidotum, wie die Beschwörung eines guten und heiteren Geistes, der die Gefahren bannen möge.«²⁵⁵ Zusätzlich dienen Prousts Texte und ihre »Magie« auch auf inhaltlicher und poetologischer Ebene als zentrale Prätexte. Es ist gerade die vermeintliche Authentizität und der hohe Realismusgrad, die Prousts Texte in den Augen des Erzählers auszeichnen und die die Leser:innen gar erschüttern sollen:

Die Erschütterung muss damit zusammenhängen, dass wir erfundene Figuren, Handlungen, Landschaften und Gespräche als wahrer empfinden als die realen; wahrer, weil sie unter dem Gesetz des Dichters [...] stehend und vom Zufall befreit sind, er spricht fast wie ein Physiker von den unfasslichen Teilen der Seele, welche der Romancier durch ein Äquivalent von unmateriellen Teilen ersetzte, so dass es zur Osmose [...] kommen kann. Das ist es, was uns die Sprache gerade dann verschlägt, wenn einer wie Proust souverän über alle nüangsce des unendlich schweigsamen Wortes und Schachzüge der Syntax verfügt, wir verstummen, fühlen uns aber innerlich umso lebendiger, als wir teilnehmen an einer breiten Skala von Gefühlen vom tiefsten Schmerz bis zum reinsten Glück [...] wie sie das Leben nie vermitteln kann, weil die Trägheit, mit der sich dieses »emotion« einstellen, die Intensität quasi aufzehrt, es entsteht so etwas wie Reibungsverlust [...].« (BBr 15f.)

Einen ähnlichen Versuch, die »breite[] Skala von Gefühlen vom tiefsten Schmerz bis zum reinsten Glück« abzuschreiten, unternimmt auch Burger mit den einander in *Brenner* abwechselnden Schilderungen von naiven Kindheitsfreuden, Bonvivantismus und Reflexionen über Missbrauch und Verlust. Auch Theodor Fontane und seine Werke erfüllen in *Brunslieben* eine ähnlich elementare Funktion für den Erzähler, denn »die Realität, aus der Burgers Klageimpuls resultiert, rückt ferner, [...] wenn Prätexte von der Art des *Stechlin* ständig appresentiert werden«.²⁵⁶

Bernhards Auslöschung als zentraler Prätext. Doch auch die »massierenden Klagen und Anklagen des depressionsgeplagten Ich-Erzählers, [...] eines Frührentners, der an seinen Kindheitserinnerungen schreibt«, die Volker Nölle in seiner detaillierten Analyse von *Brenner* als »Klagentextur«²⁵⁷ bezeichnet, haben einen literarischen Paten: Die Auseinandersetzung mit der verlorenen Kindheit und verdrängten Realität geschieht anhand von Mitteln und Strukturelementen aus dem Œuvre Thomas Bernhards. Bernhard wird somit zum Antipoden der »guten und heiteren Geiste[r]«²⁵⁸ Proust und Fontane. Entsprechend finden sich in *Brunslieben* erneut diverse markierte und unmarkierte Einzelverweise auf Burgers Prosalehrer, die über die vorherigen, subtilen *discours*- oder *histoire*-basierte Mimetismen hinausgehen: Diese erschöpfen sich erneut nicht in dem einen oder anderen »[n]aturgemäß« (u.a. BBr 24, 91), oder der Darstellung des verstorbenen Großvaters als prägende Mentorenfigur (vgl. BBr 293–304). Viele Anspielungen in *Brunslieben* fungieren als Hinweise an die Leser:innen, Bernhard als die

255 Nölle: Die rissige Haut der Form, S. 193.

256 Nölle: Die rissige Haut der Form, S. 195. Mit Rainer Maria Rilke bekommt noch ein weiterer Autor viel erzählerische Aufmerksamkeit zugesprochen (vgl. u.a. BBr 136–143).

257 Nölle: Die rissige Haut der Form, S. 181.

258 Nölle: Die rissige Haut der Form, S. 193.

Quelle des Sprach- und Plotmaterials nicht aus dem Blick zu verlieren. So wird beispielsweise ein Freund des Erzählers eingangs als »Bernhard-Spezialist« (u.a. BBr 40) apostrophiert; die an Bernhards Text angelehnte Phrase »Natürlichkeit, Künstlichkeit, Holzfällen« (BBr 51) scheint kurz darauf im Text auf. Ein paar Seiten später erwähnt dieser, der Erzähler erinnere ihn an *Holzfällen* und *Die Macht der Gewohnheit* (vgl. BBr 49, 58). Zwischen diesen expliziten Einzelverweisen findet sich jedoch eine ausgedehnte Passage, in der der Erzähler eine detaillierte Beschreibung seines Heimanwesens liefert, die in Zweck und Ausgestaltung an ähnliche Passagen aus *Auslöschung* erinnert. Diese Passage verweist den:die Leser:in auf die allgemeine Programmatik des Textes und das intertextuelle Verhältnis von *Brunslieben* und *Auslöschung*: Nicht nur, dass es sich bei beiden, kurz vor dem eigenen Tode vollendeten Texten um die jeweils längsten Werke ihrer Autoren handelt und die Grundzüge einer neuen stilistischen Ausrichtung der Autoren enthalten. Hypotext und Hypertext sind zudem über ein Muster der Imitation und Inversion verbunden: Beide Erzähler setzen sich im Angesichte ihres nahenden Todes mit ihrem »Herkunftskomplex« (Au 201) auseinander: Die Geschichte, Architektur und Ländereien von Schloss Wolfsegg bzw. Gut Brunsleben werden zu Objekten detaillierter Schilderungen, die weite Teile des Textes einnehmen. In *Auslöschung* begründet Murau dies wie folgt: »Wir tragen alle ein Wolfsegg mit uns herum und haben den Willen, es auszulöschen zu unserer Errettung, es, indem wir es aufschreiben wollen, vernichten wollen, auslöschen.« (Au 199) Brenner geht es dagegen gerade um das Bewahren seiner subjektiven Erinnerung. Beide Erzähler nutzen in ihren obsessiven Schilderungen allerdings ähnliche Begriffe und Bilder:

Nahm man Wolfsegg in Augenschein, so war deutlich der Geschmack meiner Mutter der vorherrschende. Sie hatte gleich bei ihrem Einzug in Wolfsegg alles Väterliche abgeschafft und das Ihrige durchgesetzt, so war mein *Vaterhaus* [...] sehr bald zu einem *Mutterhaus* geworden, nicht zu seinem Vorteil, wie die zahllosen Verirrungen in allen Räumlichkeiten von Wolfsegg beweisen und nicht nur die Räumlichkeiten, alles in Wolfsegg, auch die Gärten sind nach und nach unter den Einfluß meiner Mutter geraten und letzten Endes schon lange unter ihrem Geschmack verkommen. (Au 102, Hervorh. i. Orig.)

Burger wiederholt in *Brunslieben* die Figur einer überdominanten, »verderblichen« Mutter als »das personifizierte Böse« (Au 569, Hervorh. i. Orig. getilgt)²⁵⁹ und übernimmt hierbei die von Bernhard verwendeten Begriffe. Die Geschlechterverhältnisse werden allerdings invertiert, mit bernhardesken und »biographesken« Versatzstücken angereichert. Diese Ebene der Erzählung wird so in einen anderen Kontext eingebettet:

Menzenmang, wie oft bin ich dahin zurückgekehrt, nicht weil die Mutter gesungen hätte »Junge, komm bald wieder«, es war ein Vaterhaus, ich erkundete es [...] im vergitter-

259 So erzählt Murau über seinen Vater: »[D]er Vater ist mir von Anfang an näher gewesen als die Mutter, die ich gefürchtet habe schon als kleinstes Kind, während ich zum Vater doch immer Zutrauen gehabt habe, [...] bis zuletzt. Der Vater war immerhin für mich zeitlebens eine sogenannte *väterliche Instanz* gewesen, was immer das ist, die Mutter habe ich immer nur als für mich schädlich empfinden müssen.« (Au 506; vgl. 606)

ten Kinderbett liegend [...], wenn ich aus der Finsternis erwachte [...]. Es sei Krieg gewesen, erklärte mir die Mutter später, wenn ich sie nach dem Grund für die Gummigurte fragte, man hätte nicht genug heizen können, ich als *fägnäscht* hätte immer die Decke runtergestrampelt. In meiner Erinnerung ist es aber Sommer, [...] ich habe, Alleinunterhalter, der ich in meinem Urin lag, das Abenteuer entdeckt, das Schlafzimmer auf den Kopf zu stellen [...]. Plötzlich flüchten wir in den Keller, eine Sirene heult, [...] wir stehen wie Mumien flach gegen die Wand gedrückt, [...] und im vergitterten Fenster [...] ein brennendes stürzendes Flugzeug[.] (BBr 166–168, Hervorh. i. Orig.)

Wie Franz-Josef Murau flüchtet sich Arbogast Brenner immer wieder in das Erzählen vermeintlich unwichtiger Details und beschreibt Nichtigkeiten. So versuchen beide, ihre traumatisch fixierten Gedankenschleifen, die von Murau so bezeichnete »Denkmaschine, die ununterbrochen arbeitet« (Au 158), wenn schon nicht aufzuhalten, so doch abzulenken: Sie nähern sich dem eigentlichen, abgründigen Kern ihrer Erzählung nur zögerlich an, erwähnen biographisch relevante Fakten nur en passant, um das Erzählen der verdrängten, traumatisierenden Ereignisse immer weiter aufzuschieben.

Auch im Falle der traumatischen Ereignisse selbst nutzen Bernhard und Burger analoge Motive und Strukturelemente: Die Trauer über den Unfalltod der Eltern in *Auslöschung* kontrastiert mit deren Rolle als Nazikollaborateure; ein zentrales Hassobjekt sind die »nicht nur grotesk[en], sondern tatsächlich widerwärtig[en]« (Au 73) Schwestern Muraus. Ähnlich auch in *Brunsleben*: Hier wird Brenners Schwester durch die Mutter – ähnlich wie in *Die künstliche Mutter* – bevorzugt. Auch darüber hinaus ist Brenners Verhältnis zu seinen Eltern von einer an *Auslöschung* erinnernden Ambivalenz geprägt: Die tatsächliche Kollaboration der Eltern mit den Nationalsozialisten (vgl. u.a. Au 193–198) und das Entweihen der »Kindervilla« (Au 185)²⁶⁰ in *Auslöschung* wird in *Brunsleben* in das »Kinderheim-KZ« (BBr 37) übertragen: Der von Ausgrenzung, Misshandlung und Missbrauch geprägte Heimaufenthaltes Brenners (BBr 322–338) verschränkt fiktionales, bernhardeskes, aber möglicherweise auch biographisches Schreiben.²⁶¹ Die Passagen erinnern einerseits an ähnliche Passagen in *Die künstliche Mutter*, andererseits an die Internatserfahrungen, die Bernhard in seiner Autobiographie schildert. Burger stellt den Heimaufenthalt hier jedoch einerseits detaillierter (vgl. u.a. BBr 121, 287, 322–338), andererseits in übertriebener Form als die Shoah übertreffende Grausamkeit dar:

[E]s war alles nur viel schlimmer. [...] Wenn ich in die Dusche geführt werde, weiß ich zwar auch nicht, was mir blüht, doch der Schreck ist nach dem Ausströmen des Ga-

260 Die Kindervilla wird in *Auslöschung* als Chiffre für die verlorene Kindheit des Erzählers, aber auch die Schuld des Österreichischen Staates zur Zeit des Nationalsozialismus funktionalisiert: Hier hatten die Eltern hochrangige Nationalsozialisten versteckt und so den »schönsten Ort Wolfseggs« entweiht: »In der Kindervilla suchte ich nach der Kindheit, aber ich fand sie natürlich nicht. In alle Räume trat ich [...] ein, fand sie natürlich nicht. Zu welchem Zweck eigentlich [...] richte ich die Kindervilla her? Wo gar niemand mehr da ist, der die Kindervilla genießen, sie ausnützen kann, dachte ich und darauf, dass es sinnlos wäre, [...] aus ihr wieder eine Kindervilla zu machen, die sie einmal gewesen ist *uns Kindern*, dachte ich, das ist aber absurd, [...] denn die Kindheit lässt sich nicht mehr herrichten, indem ich die Kindervilla herrichte [...].« (Au 597f.; vgl. 443–449, 459–461, 597)

261 Vgl. zu zehn »biographischen Urgeschichten« in Burgers Literatur auch Storz, Claudia: Burgers Kindheiten, Zürich 1996.

ses vorbei. Diese Wochen des von der Moralischen Aufrüstung indirekt eingebrockten Willkür-Terrors [...] dauerten endlos, und die perverse Grausamkeit des kindlichen S sadismus lag darin, dass er sich unter den Augen der Flügelschwestern abspielen konnte. (BBr 328)

Vor allem aber steht mit »Vaters Todeskatastrophe« (BBr 146) in *Brenner* ein Unfall eines PKWs mit einem Speditionslastwagen im Fokus. Auch dieses Handlungselement wurde aus *Auslöschung* übernommen. Selbst die Schilderungen des jeweiligen Unfallhergangs ähneln sich. So erinnert sich Murau:

Die Eltern [...] hatten sich den ganzen Tag in Steyr aufgehalten [...] und waren gegen Abend nach Linz gefahren, um im sogenannten Brucknerhaus am Donauufer [...] ein Konzert mit Brucknerstücken zu besuchen [...]. Nach dem Konzert seien sie, vom Vater chauffiert, sofort nach Wolfsegg zurückgefahren und dann *kurz nach Wels*, auf der Bundesstraße 1, wo die Straße nach Gaspoltshofen abzweigt, *direkt an der Kreuzung*, verunglückt. Wie genau es zu dem Unglück gekommen ist, wissen nichtmal die Zeitungen, die mit abscheulichen Bildern nicht gespart haben. Sie haben sogar ein solches groß aufgemacht, auf welchem der kopflose Rumpf meiner Mutter abgebildet ist [...]. (Au 403f.)

Ein grotesker Zeitungsbericht bildet die Murau traumatisierende Unfallszene in einer Bilderstrecke ab und liefert weitere Details:

Auf einem der Bilder war der Kopf meiner Mutter abgebildet, der noch mit einem dünnen Fleischfetzen mit ihrem im Wagen sitzenden Rumpf verbunden ist und darunter hat die Zeitung geschrieben: *Der vom Rumpf getrennte Kopf*. [...] *Wolfsegg hat sein Haupt verloren*, las ich. *Die Traverse hat den ganzen Wagen durchstoßen*, wie auf einem der Bilder deutlich zu sehen ist, und den Kopf der Mutter vom Rumpf getrennt und an das rückwärtige Wagenfenster geschleudert, alle drei, der Vater, Johannes, aber auch die Mutter, waren auf ihren Sitzen geblieben. Mit voller Wucht war der Wagen auf den Lastwagen aufgefahren, der [...] an der Abzweigung nach Gaspoltshofen plötzlich abgebremst hat. Die Traversenladung war für eine Firma in Schwanenstadt bestimmt gewesen. (Au 406f.)

Dieses Muster variiert Burger in seinem Roman. In Brenners Bericht über den Unfall des Vaters finden sich viele, teils deckungsgleiche Elemente:

Lieber Vater, als du nach dem Besuch einer Picasso-Ausstellung in Zürich auf deiner Versicherungsinspektorenstrecke in Birrwil auf der Höhe des Bahnhofsls tödlich verunglücktest ausganz März zweiundachtzig – nie werde ich mir dieses Datum merken wollen –, war es wieder einmal Hermann Arbogast, der Ältere, Vorbildlichere, der die grau-sig verstümmelten Effekten in einem Plastiksack auf dem Polizeiposten [...] in Empfang nehmen musste, die Szene erinnerte mich an den Flugzeugabsturz in Dürrenäsch – und dein Todes-Schlepper stammte ja von einer Dürrenäscher Transportfirma –, als halbierte Ringfinger mit Flaggenstecken markiert wurden, kurz, ich gab den Beutel in der Menzenmanger Fabrikantenvilla ab, wo die Mutter und die *gschwüschterti* schon mit dem Wortlaut der Todes-Anzeige beschäftigt waren [...], sah also nicht zur Gänze,

wie man dich aus dem Fiat-Knautschpaket heraustrennte, an die vierzig Frakturen und Rupturen [...]. (BBr 98f.)

In beiden Fällen ist der Lastwagen einer lokalen Speditionsfirma in den Unfall verwickelt, in beiden Fällen geht der Todesfahrt der Besuch einer Kulturveranstaltung voraus. Ebenso spielen in beiden Texten die Kopfverletzungen der Toten eine zentrale Rolle, insbesondere auch das damit in Zusammenhang stehende Sehen bzw. Nicht-Sehen der entstellten, elterlichen Gesichter: Die Gesichter von Muraus Vater und Bruder war »überhaupt nichts anzumerken gewesen«, sie erscheinen ihm lediglich »als wären es fremde« (Au 395). Vom (Nicht-)Anblick seiner »mehr oder weniger geköpft[en]«, »bis zur Unkenntlichkeit« (Au 395, Hervorh. i. Orig. getilgt) verstümmelten Mutter wird Muraus traumatisiert und verfolgt. Schließlich wird ihm gar ein Bild gezeigt, »auf welchem der Kopf der Mutter um mindestens dreißig Zentimeter von ihrem Rumpf getrennt zu sehen ist auf einem Prosekturtisch aus weißem Marmor« (Au 478). Er fixiert sich auf diesen Umstand und phantasiert mehrfach darüber, den zugeschraubten Sarg zu öffnen (vgl. Au 452–455), um zu prüfen »ob wir mit ihm auch tatsächlich unsere Mutter begraben, sozusagen die ganze und nicht nur Teile von ihr« (Au 454). Ein ähnliches Verlangen und ganz analoge Formulierungen finden sich auch in Brenners Bericht:

[S]pätnachts, so gegen zwei, fuhr ich mit der indigoblauen Alfetta 2.0 Liter ruhig das Wynental [sic] [...], zweigte gegen die *Brome* ab und meldete mich in der Pathologie des Spitals, die Österreicher sagen »Prosektur«, ich wollte dir in dieser wohl schlimmsten Stunde meines Erwachsenenlebens ins Gesicht sehen, die Wärterin riet mir dringend ab, aber ich ließ nicht locker, bis sie den provisorischen Sarg aufschraubte. (BBr 99, Hervorh. i. Orig.)

Der Ursprung dieser Handlungsbausteine und des Textmaterials wird an dieser Stelle nun (über-)deutlich hervorgehoben: Schließlich baut Burger mit dem Hinweis »die Österreicher sagen »Prosektur«« einen wörtlichen Rückverweis auf die entsprechende Szene in Bernhards Prätext ein. Anders als im Falle des verstörenden Anblick des »kopflo[n] Rumpf[es]« von Muraus Mutter bietet sich Brenner jedoch ein gespiegeltes Bild:

Und da sah ich [...] zuerst nicht das tief eingefleischte Mal auf der Stirne, sondern dass die Schuldfrage nämlich eindeutig zu klären war, du hattest nämlich [...] denselben Lippenbisszug wie auf dem Soglio-Foto, folglich musste sich [...] der Unfall so abgespielt haben, dass du, [...] auf die Gegenfahrbahn ausgeschert warst, vermutlich absenzbedingt. Wie reagierte der Sattelschlepper? Vermutlich richtig, er steuerte [...] ebenfalls auf seine Gegenfahrbahn, nun wäret ihr ohne einen Kratzer vorbeigekommen, wenn du nicht im letzten Moment [...] das Bewusstsein wiedererlangt hättest und deinen Fehler korrigieren wolltest, der abermillionste Gedanke in deiner [...] Existenz war also die Selbstbeichtigung *i tumme cheib*, und mit dieser Mimik, eine Sache von Sekundenbruchteilen, rammtest du, das Lenkrad rechts herumreißend, den nun chancenlosen Dürrenäscher Dreizehntonner der Transportfirma Bärtschi [...]. (BBr 99f., Hervorh. i. Orig.)

Das naive Wunschdenken überlagert hier die Realität: Brenner fokussiert auf das nicht entstellte Gesicht des Vaters, obwohl auch dieser Unfall ein äußerst brutaler gewesen sein musste, schließlich ist doch Brenner Senior »so zu Tode gestauch worden«, dass man ihn »mit an die vierzig Frakturen aus dem Wrack schneiden musste« (BBr 33).

Anders als Murau kann Brenner über den Besuch in der Leichenhalle aber mit dem Tod des Vaters abschließen. Muraus Hass auf die Mutter spiegelt sich folglich in eine höchst empathische Ansprache an den verstorbenen Vater:

Auf deinem Führerausweis [...] steht [...] Brenner Hermann, Versicherungsinspektor, Sandstraße, Menzenmang, 22. September 1910, Heimatgemeinde Burg, »Ungültig«, rührend grotesk das Kästchen »Muss Brille oder Kontaktlinsen tragen«, [...] alles »Ungültig«, deine ganze Existenz, aber nicht für deinen erstgeborenen Sohn Hermann Arbogast, er wird dich immer und immer wieder in der Du-Form anreden in seinen Tabakblättern, die hiermit den Kampf aufnehmen gegen alle Stempel dieser Welt [...]. (BBr 100f.)

In beiden Texten dient der Unfalltod der Eltern des Erzählers als Fundament für die Auseinandersetzung mit dem ambivalenten Verhältnis zu seiner Herkunft, Familie und deren Geschichte. Sie thematisieren hierüber die bewusste Hinwendung der Protagonisten zu einer »eigenen Wahrheit« (vgl. u.a. Au 75), die nicht zwangsläufig mit der objektiven Realität korrespondiert. Hierzu nutzen Hypo- und Hypertext miteinander verbundene Dingsymbole, über die die Erzähler ihre jeweilige Familiengeschichte nach und nach rekonstruieren: In *Auslöschung* werden mehrere Fotografien als dingliche Artefakte der von Murau verdrängten Kindheit funktionalisiert. Die Fotografie als Medium der Erinnerung steht in engem Zusammenhang mit dem Trauma beider Erzähler: Die Urlaubs- und Alltagsfotos zeigen Murau einerseits die lebenden, glücklichen, aber eben »falschen« Eltern vergangener Tage; die Zeitungs- und Obduktionsfotos die schonungslose, aktuelle Realität und die entstellten Körper der Eltern. So bekennt auch Murau fast zu Mitte von *Auslöschung*:

[D]er Schock hatte mich ja [...] nicht erschüttert, sondern im Gegenteil, mich zuerst in eine diesem zweifellos entsetzlichen Unglück gegenüber sogar gleichgültige Verfassung gebracht, die aufzugeben, ich nicht die Kraft gehabt habe, dadurch auch nicht den Willen. Ich hatte mir nur die Fotografien auf den Schreibtisch gelegt und über diesen Fotografien [...] phantasiert, um mich von der Furchtbarkeit mehr oder weniger abzulenken, diese Methode war die beste, [...] ich war nach dem Telegramm mit der Todesnachricht doch mehr gefaßt gewesen, als erschüttert, [...] ich hatte mich durchaus in der Hand und mein Kopf war [...] klar geblieben, aber ich hatte mich naturgemäß nicht mit den Folgen dieser Todesnachricht [...] auseinandergesetzt, weil ich mich schützen wollte, zu schützen hatte, mich nicht erdrücken lassen konnte und wollte von der Tatsache des Todes meiner Eltern und meines Bruders. (Au 387)

In seinen Reflexionen über die Familienfotos formuliert Murau eine Mediologie der Fotografie:

Die Fotografie zeigt nur den grotesken und den komischen Augenblick, dachte ich, sie zeigt nicht den Menschen, wie er alles in allem zeitlebens gewesen ist, die Fotografie ist eine heimtückische, perverse Fälschung, jede Fotografie, gleich von wem sie fotografiert ist, gleich, wen sie darstellt, sie ist eine absolute Verletzung der Menschenwürde, eine ungeheuerliche Naturverfälschung, eine gemeine Unmenschlichkeit. Andererseits empfand ich die beiden Fotos als geradezu ungeheuer charakteristisch für die darauf Festgehaltenen, für meine Eltern genauso wie für meinen Bruder. Das sind sie, sagte ich mir, wie sie wirklich sind, das waren sie, wie sie wirklich waren. (Au 26f., vgl. ebenfalls 28–30).

Murau reflektiert über die »endgültige Verzerrung der Natur« und macht sie – als Auslöser seiner schmerzhaften Erinnerungen an das eigene Leid – zur »menschenfeindlichsten aller Künste« (Au 29), zum »größten Unglück des zwanzigsten Jahrhunderts« (Au 30):

Was bringt die Menschen, die sich fotografieren lassen, immer auf den Gedanken, glücklich aussehen zu wollen auf den Fotografien, die sie zeigen, jedenfalls nicht so unglücklich, wie sie sind? denke ich. [...] Alle wollen sie fortwährend als schön und als glücklich abgebildet sein, während sie doch alle häßlich sind und unglücklich. Sie flüchten hinein in die Fotografie, schrumpfen mutwillig auf die Fotografie zusammen, die sie in totaler Verfälschung als glücklich und schön oder mindestens weniger häßlich und weniger unglücklich zeigt, als sie sind. Sie fordern von der Fotografie ihr Wunsch- und Idealbild, und es ist ihnen jedes Mittel, und sei es die grauenhafteste Verzerrung, recht, dieses Wunschbild dieses Idealbild auf einem Foto herzustellen. (Au 126f.)

Später enthüllt Murau den eigentlichen Grund, warum er gerade »die komischen, die lächerlichen« (Au 249) Fotografien aufhebt: Sie verharmlosen die Dargestellten (vgl. Au 251). Gerade durch die Verfremdung wird das Dargestellte jedoch zur Realität des Betrachters, so, wie auch die subjektive Erinnerung an die Eltern zu Muraus eigener Wahrheit wird (vgl. u.a. Au 289). Burger greift dieses Konzept auf und variiert es:²⁶² Brenner rekonstruiert, wie Murau, über die Familiendokumente und -Fotoalben seine Kindheit. In *Brunslieben* macht jedoch gerade die Verfälschung des Abgebildeten als Mittel der Selbsterkenntnis tauglich: Hier lösen auch alte Zeichnungen der Heimat (vgl. BBr 102) oder seines Modellautos, dem »beliebteste[n] Sujet [s]einer Kinderzeichnungen« (BBr 110), Reflexionen über verdrängte, schmerzhaftes Erinnerungen aus. Das Wiederentdecken der naiven, kindlichen Idealbilder und die hier sichtbare fehlerhafte Imitation überlagern die abgründige Realität. Zudem weist Brenner in seinen Rekonstruktionsversuchen mehrfach auf die Notizen und Skizzen (vgl. u.a. BBr 106) und »Schreibfehler« (BBr 123) des Vaters in den Fotoalben hin. Dies ist ein zusätzlicher, poetologischer Hinweis darauf, dass auch Burgers Text auf der Vorarbeit eines literarischen

262 Dies entspricht zudem Burgers Poetik, wie Bloch ausführt: Auch dem Schriftsteller Burger »ging es« in seinem Schreiben »allein um seine Wahrheit, so wie er sie erlebte und empfand. Es ging ihm allein um seine Perspektive und seine Wahrnehmungen, um sein Werk und seine dichterische Welt [...]« (Bloch: *Familie und/oder Künstlertum*, S. 245, Hervorh. i. Orig. getilgt)

Vorvaters basiert, die die neue Erzählung zwar leitet, aber durch einen Nachfolger ›korrigiert‹ wird.

Ein abgründiger ›Mathematiker der Finsternis‹ (1989). *Schilten* wird vom Erzähler als ›Letztling‹ bezeichnet; *Brunnsleben* ist Burgers letzter beendeter Prosatext, doch Burgers ›eigentlich‹ letzter, zu Lebzeiten veröffentlichter Text ist ein anderer. Und auch dieser Text steht im engen Zusammenhang mit Bernhards Werk und Leben – oder eher: mit seinem Ableben. Am 17. Februar, also fünf Tage nach Bernhards und elf Tage vor Burgers eigenem Tod veröffentlicht das *Aargauer Tagblatt* einen Nachruf des Schweizers auf den Österreicher. In *Ein abgründiger ›Mathematiker der Finsternis‹* parallelisiert Burger erneut Bernhards Persona und Werk.²⁶³ Burger spricht in diesem Artikel aus der Perspektive des Bernhard-Verehrsers, Schriftstellers und Literaturkritikers: Bernhard wird in diesem Artikel, wie auch in Burgers restlicher Prosa als »grosse[r] Thanatologe[.]« konstruiert, der »das Sterben in seinen grotesksten Formen thematisiert hat« und der in seinen Texten »das manische Kreisen um Vergänglichkeit, Verderbtheit der Charaktere und Schöpfung-Ekel«²⁶⁴ verspricht. Burger lobt Bernhards »musikalisch bis ins Feinste und Letzte durchstrukturierte Kunstsprache«.²⁶⁵ Er greift in diesem Nachruf ebenfalls seinen Besuch auf dem Vierkanthof im Jahre 1981 auf, den er in *Zu Besuch bei Thomas Bernhard* literarisierte: Auch in seinem Nachruf beschreibt er Bernhard als »Minotaurus«, der in seinem »gigantischen und verlassenen Vierkanthof als Labyrinth«²⁶⁶ versteckt lebte. Bernhard bleibt der »extreme Aussenseiter der Gesellschaft«, »kein Vorzeigetier der Frankfurter Buchmesse, keine Erscheinung des literarischen Rampenlichts, ein glasklarer Denker, [...] auf das äusserste leidend unter den Dissonanzen seiner Natur«.²⁶⁷ In diesem letzten Epitext fokussiert Burger somit primär auf das Abgründige von Bernhards Prosa; die Komik sei eine sekundäre Konsequenz des Leidens.

Suizid und Selbstinszenierung. Tragisch, wenngleich ironisch scheint, dass Burger den Stellvertreter-suizid zwar im *Tractatus logico-suicidalis* fordert und für sich und seine Figuren permanent »nach einem effektvollen Abgang sucht«²⁶⁸ und ihr »[V]erschellen« (BSch 275) oft andeutet. Er lässt seine Protagonisten den (Frei-)Tod aber selten tatsächlich umsetzen. Trotz allen exzessiv literarisierten, aber vergeblichen Stellvertreter-selbstmordversuchen seiner Protagonisten zeichnet sich Burgers Ende durch eigene Hand zunehmend ab:

-
- 263 Interessanterweise erwähnt Burger auch eine Fotografie, die von Bernhard für eine Reportage im *Stern* angefertigt wurde: Sie zeigt Thomas Bernhard, wie er in seinem Keller Fahrrad fährt; vermutlich ein Bild aus der Reihe, die Michael Horowitz von ebendiesem Motiv anfertigte. In diese kuriose Fotografie und Bernhards damit in Zusammenhang stehende Aussagen liest Burger einen Ausdruck des lebenslangen Leids; Burgers Blick auf seine eigene Lebenssituation prägt hier möglicherweise die Interpretation des Bildes. Er verweist über die zentrale Erwähnung in diesem letzten, kurzen Text aber auch auf die Relevanz der Fotografie als Medium der schriftstellerischen Inszenierung. Dieses Medium nutzte Burger wiederum zur gleichen Zeit über die Fotografien für Böhlers Bildband zur posthumen Selbstinszenierung.
- 264 Burger, Hermann: Ein abgründiger ›Mathematiker der Finsternis‹. Zum Tod des österreichischen Schriftstellers Thomas Bernhard, in: *Aargauer Tagblatt* (17.02.1989), o.P.
- 265 Burger: Ein abgründiger Mathematiker der Finsternis, o.P.
- 266 Burger: Ein abgründiger Mathematiker der Finsternis, o.P.
- 267 Burger: Ein abgründiger Mathematiker der Finsternis, o.P.
- 268 Aeberhard: Selbstmörderische Poetologie, S. 278.

Nachdem er 1988 im *Tractatus logico-suicidalis* den eigenen Selbstmord gleichsam angekündigt hatte, worauf die Literaturkritik mit größter Empörung reagierte, und ihn dann doch widerrief, auch dadurch, dass er nun ein groß angelegtes Projekt anzeige, nämlich die Tetralogie *Brenner*, deren einzelne Bände »jeweils im Abstand von einem Jahr« erscheinen sollten, wählte er am 28. Februar 1989 den Tod durch eine Überdosis Barbiturate.²⁶⁹

Nun kann man Burgers Selbstmord zynischerweise ebenfalls als performanten, realitätswirksam gewordenen Teil seines »Lebens-Werk[s]« (BSch 84), als gleichermaßen werk- wie fiktionsübergreifenden Beitrag zu seiner Selbstinszenierung lesen.²⁷⁰ Dass die Performanz des möglichen Suizids nicht nur a posteriori in ein qualvolles Lebensende geschmackloserweise »hineingelesen« wird, sondern auch ein Teil von Burgers transmedialer Selbstdarstellung gewesen sein könnte, legen schließlich der Zeitpunkt des Selbstmordes und die Vorkehrungen nahe, die Burger zur Inszenierung seines Ablebens traf. Noch zum Zeitpunkt seines Todes arbeitete Burger am zweiten Teil von *Brenner*; einen Tag nach seinem Tod wurde der erste Teil veröffentlicht, »sodass jede der in den nächsten Tagen erscheinenden Rezensionen zwangsläufig zu einem Nachruf wurde«.²⁷¹ Makabererweise wird auch Bernhards »Lebens-Werk« auf mehreren Ebenen zum Prätext für Burgers Suizid: Muraus Hinweis in *Auslöschung*, sich in den Konsum zu flüchten, »bevor wir tödlich verzweifeln«, »bevor in unserem Bett zu einer dreifachen Menge von Schlaftabletten Zuflucht nehmen und nicht wissen, ob wir wieder aufwachen« (Au 219f.), hat bei Burger – wie alle anderen durchexerzierten Bewältigungsstrategien – also nicht gefruchtet,²⁷² *Brunslieben* imitiert *Auslöschung*, Burger stirbt

269 Sośnicka: Provokative Selbstinszenierung, S. 525.

270 Vgl. bspw. Aeberhard: Selbstmörderische Poetologie.

271 Sośnicka: Provokative Selbstinszenierung, S. 525.

272 Die produktive, intertextuelle und intermediale Burger-Rezeption wiederum erscheint wenig umtriebig, obwohl Burgers manieristischer, charakteristischer Stil nicht weniger imitierbar erscheint als der Bernhards: 1979 erscheint mit Beat Kuerts Verfilmung von *Schilten* eine verhältnismäßige freie Adaption von Burgers Romanvorlage. Der 1993 veröffentlichte und 2009 erweitert neu herausgegebene Band *Salü, Hermann* von Markus Bundi und Klaus Isele versammelt Essays, Nachrufe und Erinnerungen, aber auch kurze, literarische Hommages und fiktionalen Fortschreibungen von u.a. Urs Mannhart, Iso Camartin, Erika Burkhart, Dieter Bachmann und Adolf Muschg (vgl. Bundi, Markus/ Isele, Klaus (Hrsg.): *Salü, Hermann*. In memoriam Hermann Burger, Eggingen 2009). 1996 unternimmt Claudia Storz den ambitionierten Versuch, Burgers Lebensgeschichte aus Erinnerungen, realitätswirksamen Selbstaussagen und autofiktionalen Textpassagen zu rekonstruieren (vgl. Storz, Claudia: *Burgers Kindheiten*, Zürich 1996). Interessanterweise artikuliert die Schweizer Schriftstellerin Ruth Schweikert in ihrem Nachwort zum dritten Band der Burger-Werkausgabe ein ganz ähnlich obsessives Verhältnis zu Hermann Burger, wie dieser wiederum zu Bernhard und versuchte ebenfalls, den verehrten Autor zu besuchen. (vgl. Schweikert, Ruth: Nachwort (in 10 Halbsätzen) (=ders.: *Werke in acht Bänden*, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. III: *Erzählungen II*, München 2014, S. 367–378.)) Eine eher ungewöhnliche Form der Rezeption findet sich möglicherweise im Projekt *GötterfunkenTV* des YouTubers Daniel Beuthner: Auf seinem Kanal veröffentlicht Beuthner eine kleine Reihe Videos, in denen er vor einem prall gefüllten Bücherregal primär Zigarren testet und dabei abschweifend und detailliert über bildungsbürgerliche Genuss- und Kulturprodukte referiert (vgl. Beuthner, Daniel: YouTube-Kanal »GötterfunkenTV«, online: <https://www.youtube.com/channel/UCFcbW9F3X6DiESrgwXfobg> (abgerufen: 10.06.2021)) Die Nähe

kurz nach Bernhard. Und auch das Medium der Fotografie, über das *Auslöschung* und *Brunslieben* reflektiert hatten, bekommt im Kontext von Burgers Lebensende als Mittel der erzählten Inszenierung und Selbstdarstellung eine zentrale Bedeutung:

Für ihren Fotoband *Das gespiegelte Ich* ging Yvonne Böhler verschiedenen Autoren nach, um sie in ihrer typischen Haltung und der ihnen entsprechenden Umgebung zu fotografieren. [...] [Burger] bat sie, ihn doch dreimal – jeweils im Abstand von einigen Tagen – zu porträtieren. Beim ersten Mal ging es um die Aufnahme seiner ganzen Person, von Kopf bis Fuss, beim zweiten Mal [...] sollte es nur noch ein Brustbild werden; als Yvonne Böhler zum dritten Mal erschien, war Hermann Burger tot; er hatte gebeten, ihr mitzuteilen, den besagten Ort auf Schloss Brunegg ohne ihn abzulichten. Auf diese Weise zauberte er sich mit Hilfe des Fotoapparates und der vorhergehenden Inszenierung gleich selber weg, als die eigene Leerstelle im gewählten Tryptichon, so wie er es vor Jahren schon vorausgesagt hatte.²⁷³

So steht auch Burgers letzter, realitätswirksamer Auftritt im Dienste der Selbstinszenierung, sein Tod wird ganz sichtbar Teil seines Werkes und seiner Wirkung. Muraus Kommentar über die Beerdigung seiner Eltern könnte so auch als Motto über diesem finalen Akt des Burger'schen ›Lebens-Werkes‹ stehen: »Aufgeführt wird ein Begräbnis, dachte ich [...]«.« (Au 592)

dieser online-Persona zu Hermann Arbogast Brenner ist auffällig, sodass hier durchaus von einer Form der transmedialen, transfiktionalen Rezeption ausgegangen werden kann.

273 Bloch: Familie und/oder Künstlertum, S. 249. Bemerkenswerterweise findet sich im 1990 veröffentlichten Bildband jedoch eine andere, nämlich die ursprüngliche, auch von Bloch erwähnte Fotografie von Burger mit Zigarre in seinem Ferrari. (vgl. Böhler, Yvonne: *Das gespiegelte Ich*. Deutschschweizer Schriftstellerinnen und Schriftsteller unserer Zeit in Wort und Bild, Zürich 1990, S. 40–43).

