

Sprache als Gegenzauber : zu Hermann Burger, "Diabelli"

Autor(en): **Zeltner, Gerda**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **60 (1980)**

Heft 1

PDF erstellt am: **28.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-163629>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Sprache als Gegenzauber

Zu Hermann Burger, «Diabelli»

Der folgende Beitrag ist ein Abschnitt aus dem Buch «*Das Ich ohne Gewähr*», das im März bei Suhrkamp erscheinen wird. Dieses ging ursprünglich von der Vermutung aus, es gebe eine Erzählliteratur, deren Eigenheit sich weitgehend erschliessen lässt, wenn der Leser genau darauf achtet, wie und wann ein jeweiliger Autor welchen Namen und – vor allem – welches Fürwort anwendet: eine Vermutung, die sich bei der Arbeit immer mehr bestätigte. Dabei ist einiges mehr gemeint, als die allmählich zur Trivialität gewordenen Wechsel von Er und Ich und die Diskussionen darüber, welches der beiden mehr Autobiographisches mitzutragen vermöge.

Es ist kein Zufall und ebensowenig eine von der Autobiographie her ablesbare Tatsache, sondern hat mit einer ganzen Weltanschauung zu tun, wenn Proust nur in der Ich-Form wesenhaft überpersönlich zu schreiben vermochte; während Kafkas eigenste, innerste Kompetenz sich bloss in der Grammatik der dritten Person voll entfalten konnte. Oder – um Autoren anzuführen, die in dem Buch betrachtet werden –: die Man-Form, in welcher der Protagonist von Gerhard Meiers «*Der schnurgerade Kanal*» zugegen ist, bedeutet nichts weniger als die Art und Weise, wie diese Figur im Leben steht, ist der Ausdruck für seinen Bezug zu Menschen, Landschaften, Bildern usw.; und im Wir von O. F. Walters «*Die ersten Unruhen*» ist, in viel mehr als einer Beziehung, die Spannung und das Gefälle schon angelegt, die in die Katastrophe münden werden.

Das Kriterium lässt sich indessen nicht verallgemeinern, sondern ist streng an ganz bestimmte poetologische Voraussetzungen geknüpft. So wurden denn auch für die Studie einige Schweizer Autoren gewählt, die solche Prämissen erfüllen, und dies geschah zugleich in der Absicht, zusammen mit einer den Fürwort-Perspektiven geltenden Stilbeschreibung auch das Portrait eines Werkes, einer jeweiligen Welt mitzuzeichnen. –

Die Seiten zu Hermann Burgers «*Diabelli*» entstanden, bevor die Erzählung als Titelnovelle einer Trilogie herauskam, in welcher sie allerdings nach Bedeutung und Umfang die weitaus wichtigste Stelle einnimmt. Es wurde darin zu zeigen versucht, wie eine Variationsfolge von rückbezüglichen Fürwörtern zur Metapher der wachsenden Einsamkeit, der immer tödlicher werdenden Eingeschlossenheit werden kann.

Der volle Titel lautet «*Diabelli, Prestidigitateur, Eine Abschiedsvolte für Baron Kesselring*». Wieder, wie schon in «*Schilten*», lesen wir ein Schreiben an eine hohe Instanz: Grazio Diabelli, Trickartist von internationalem Rang, schreibt dem grossen Mäzen der Zauberkünstler und langjährigen Ehrenmitglied des Magischen Zirkels, das zum Jubelfest seines sechzigsten Geburtstages ihn eingeladen hat, für die erlauchten Gäste eine Kostprobe seiner hohen Kunst vorzuführen. Da er aber vor dem Bankrott seines Innersten, in einer nicht mehr zu überwindenden «Hokuspokuskrise» steht, kann er die Einladung nicht annehmen und muss doch zugleich das Warum sorgfältig motivieren, indem er den Weg Diabellis in die grosse Desillusionierung beschreibt.

Die Beschreibung wird mit vielfältigen Brechungen und Transpositionen in der Provinz der Magier verankert, so dass sie zu einem ebenso gelehrten wie unterhaltsamen Tour d'horizon über die Zauberkunst, die Zaubermeister, deren Bravourstücke und Intrigen anwächst. Ein solcher Umweg jedoch bedeutet für Diabelli, alias Hermann Burger, auch die einzige Möglichkeit, etwas über die eigene Person auszusagen, «*bin ich doch in der Tarnrede geübt und nicht im Enthüllen, Bekennen, Beichten*».

Burger geht demnach in die frühere Richtung weiter: wieder setzt er eine Fremdfigur ein, in deren Schutz sich auf Schleich- und Winkelwegen etwas erfassen lässt, das als vage, sich dem direkten Zugriff entziehende Irritation oder Faszination im Innern umgeht. Nur wird jetzt die «*Schilten*»-Position dadurch transzendiert, dass diese Figur – Diabelli – ihrerseits Fremdes bezieht im Zitieren verschiedenster Artistenschicksale, die ihm als mögliche Figurationen eines eigenen Wesenszuges dienen können; und die etwas aussagen auch über das Wesen des Illusionistischen, das er zu seinem eigenen gemacht hat. So ergeben die skurril gelehrten Abhandlungen über das Zaubergewerbe, seine weltberühmten Vertreter, deren Tricks und Pannen auch gleichsam ein Vixierbild aus Wörtern, in welchem ganz ähnlich wie in «*Schilten*» quer zu den amüsanten Digressionen die finsternen Linien eines tragischen Menschenlebens durchscheinen.

Ist Diabelli einmal als Kunstfigur so gesichert, dass sein Ich nicht mehr als das von Herzen kommende Pronomen der Aufrichtigkeit angesehen werden kann, tritt das Impulszentrum direkt und deutlich ins Bild: an seiner Geburt starb die Mutter, und alle spätere Magie lief schliesslich darauf hinaus, das Lebewesen, «*auf das es in den ersten Lebensjahren, wenn nicht in der ganzen Vita überhaupt ankommt, herbeizuzaubern*».

Das Erwachen in einer Welt ohne mütterliches Fundament, das Selbsthilfe heischende Ausgesetztsein, führte schon das Kind dazu, sich ein Hokuspokus-Leben aufzubauen: kalt rechnend und völlig autistisch sein Metier erlernend, wird Xaver zum Profi, der unter anderem weiss, wie

man «*vor einem Spiegel stehend mit einem zweiten, hinter das Ohr gehaltenen Frisierspiegel das Ich vervielfachen kann bis ins Unendliche*». Denn der wirkliche, der hohe Zaubermeister ist der Mensch ohne Ich und ohne Seele, ist – worauf auch der Name Diabelli hindeutet – das Diabolische in Person; bis diese selber an dem Fehlen verzweifelt: «*Habe illudiert und illudiert und dabei mein Selbst verjuxt.*»

Schon dies lässt vermuten, die gänzlich irrwitzige Geschichte habe mit dem Thema von *Nomen und Pronomen* einiges zu tun; in Wahrheit aber kommt das ganze verschlüsselte Lebensbild in dieser Grammatik zum Vorschein. Beispielsweise im Unterricht, wo die Adjektivsteigerung geübt wird und der Junge sich darauf kapriziert, den *eigenen Namen* zu steigern, Xaver, Xaverer, am Xaversten. Der Superlativ indessen artikuliert schon das Ziel seines Ehrgeizes; denn nur in höchster Vollendung hat das Trickspiel, als das «*Nochniedagewesenste*», eine Geltung. Der Teufel war noch nie ein Stümper.

Jedesmal aber, auf jeder Bühne zu einem neuen Superlativ verdammt, legt er sich auch einen noch nie dagewesenen Namen zu, um die neue Glanznummer zu personifizieren. Und heute, da er seine «*Abschiedsvolte*» in eigener Person zu schreiben sich vornimmt, muss er diese Person unter hundert Decknamen hervorwählen, «*um herauszufinden, als wer ich eigentlich zu Ihnen spreche, Baron Kesselring, muss ich Diabelli in Graziani, Graziani in Mondelli, Mondelli in Masturbanni, Masturbanni in Santambrogio zurückübersetzen*», und dabei zeigt es sich, dass ihm hinter so vielen Alias-Figuren «*kein Ich mehr übrig bleibt, sich zum Bankrotteur zu bekennen*».

Spiegelbildlich dazu unterläuft ihm beim Anreden (oder Anschreiben) ein Auseinanderfächern auch des Adressatennamens in Appellativvarianten, «*Seine Exzellenz*», «*der Herr Baron*», «*der Jubilar*», «*Baron Kesselring*» usw.

Begonnen aber hat die Laufbahn mit einem *Pronomen*. Wiederum in der Schule. Ein Junge will seine Orange mit ein paar Mitschülern teilen, aus denen er Xaver ausschliesst. «*Mit dir nicht*», hatte er gesagt, und was sich nun in die Seele einnarbt, ist ein wiederholtes «*dirnicht, dirnicht . . .*». Hier wurzelt die geradezu verfolgungshafte Erfahrung des Ich, ein verneintes Du zu sein, ein Etwas, das für niemanden ein (Liebes-)Objekt bedeutet; und dies wird ihm zum Anlass, sich zu seinem eigenen Objekt zu machen, was, auf den grammatikalischen Nenner gebracht, bedeutet: *das Ich wird zum Reflexivpronomen*; und dieses enthüllt sich allmählich als Brennpunkt im Bedeutungshof des ganzen Textes, wird doch eine solche Verbalbildung als Keimstelle für zaubermässige Vollendung schlechthin ausgegeben: «*die Volte wird erst dann geschlagen, wenn sie sich von*

selber schlägt. Das Ich muss zum Reflexivpronomen werden, die Trickhandlung zur rückbezüglichen. Ich düpiere mich; ich werde vor mir düpiert; es düpiert sich in mir; jetzt wird sich düpiert!» Stufenweise, in einer total narrenspurhaften Konjugationsfolge wird schliesslich über die Reflexivbildung das persönliche Fürwort in jeglicher Form wegeskamotiert; bis der Wundersimulant nur noch «*eine Marionette mit saitengezogenen Gliedern*» ist.

Diese Konjugationsstufen indessen werden in der Erzählung selber zu den sukzessiven Erfahrungsmustern des «Helden». Ein Zaubertrick mit einer zweifarbenen Tüte brachte ihm schon im Progymnasium ein grosses Ansehen, so dass er zum fahrenden Gaukler innerhalb des Schulhauskomplexes wird. «*Doch wenn das Spiel vorbei war, die Neugierde abgewetzt, sass ich selbst in der Höllentüte.*» Nach allen Vorführungen ist der Düpierende selber der Düpierte, ein armer Teufel im Glamourdress, seines Schaustückes Vollstrecker und Opfer, *Subjekt* und *Objekt* zugleich, und immer genötigt, die Leere mit einem neuen Dreh nachzuladen.

Andernorts wird der Hohn eines Lehrers, Xaver wolle partout ein reziprokes Genie werden, wieder in die entsprechend rückläufige Morphologie investiert: als Rückbuchstabieren seines Namens, «*ein Revax, ja, ein Revax*». Auch dies aber enthüllt seine existentielle Wichtigkeit, wenn Diabelli spottet: «*Die Leute gaffen und gaffen und blicken dabei nicht auf ihre eigene Nase, auf der ich ihnen herumtanze.*» Genau dem Umstand, dass die übrigen Menschen ihren Namen nicht invertieren, dass sie nicht reflexiv leben, vielmehr nach aussen, auf ein Nicht-Ich, blicken, ihm allein verdankt der Grossillusionist sein Gelingen.

Das rückbezügliche Fürwort ist jedoch auch der grammatikalische Exponent eines *Teufelskreises*. Und das nimmt hier eine schauerhafte Wörtlichkeit an: es scheint, jede neue *Zaubervolte* hätte eine unsichtbare Schlinge um Diabellis Existenz geschlagen, so dass diese immer tiefer und hermetischer in ihre Spiegeleinsamkeit eingearnt wird bis zur tristen Endfolgerung, «*Alles ist möglich in niemandes Anwesenheit*».

Diesem Vorgang entspricht endlich auch der Aufbau des Textes selbst, indem dieser als Ganzes in der Form eines reflexiven Prozesses, das heisst eines artistischen Drehs vorgeführt wird. Um die eines «*Maître de Magie*» würdige *Sprach-Zaubervolte* zu produzieren, muss Diabelli nicht nur das von Fachausdrücken wimmelnde Geheimidiom der Prestidigitateure hineinverweben, Spiel- und Tricknamen erfinden, sondern auch den Leser mit fortlaufenden Zauberstückbeschreibungen und deren blanken Scheinenthüllungen düpieren, bis dieser vergisst, dass er die vielfältige Umsetzung eines existentiellen Notschreis liest.

Durch sein in lauter Alibigesten involviertes Schreiben indessen garnt

sich der Artist noch ein weiteres Mal ein; nur ist dieses weitere Mal jetzt ein paradoxer Vorgang: Denn durch die Fiktion der Anrede, welche das «*Alles ist möglich in niemandes Anwesenheit*» wieder durchstreicht, wird im Verlauf des Sagens selber der Einhüllungsprozess – und mit diesem alle analogen Prozesse – wieder schrittweise rückgängig gemacht.

Wie in «*Schilten*» der Inspektor, wird hier der Adressat stets von neuem angerufen: ein Vokativ, der die Nähe eines Nicht-Ich heraufbeschwört, nur dringender jetzt, durch die Varianten, die den Angesprochenen gleichsam von allen Seiten packen wollen. Indem aber Diabelli, dieses verkörperte «*dirnicht*», obzwar mit dem ihm einzig verfügbaren indirekten Mittel des fortlaufenden Illudierens, seine Not im Duktus des Ansprechens verbalisiert, löst er den Teufelskreis, die Selbst-Umgarnung in umgekehrtem Sinn wieder auf und öffnet sich damit einen Weg – in den Tod, als einzigen Gegenzauber zu seinem Geburtstrauma.

«*Diabellis Abschiedsvolte hat . . . mit dem höheren Circensischen nichts zu tun. Sie impliziert keine Rückversicherung*», steht in der letzten Passage. Diese Verneinung der Rückversicherung, das erstmalige Verwerfen des Rückbezuges oder Reflexivs, das kommt symbolhaft einer Erlösung gleich, die Diabelli über alle Buchseiten schreibend errungen hat. –

Dass sozusagen im Herzen des Textes das Wort von der Marionette mit sautengezogenen Gliedern fällt, ist nicht eine momentane Improvisation. Die «*Figur ohne Ich*» wird bestätigt durch eine – angebliche – Sprache ohne Ich: durch die überall eingewobene Geheimsprache, das Fachwelsch der Zauberer, das, einer «*Wissenschaft*» und nicht einer Person zugehörend, ein *anonymes Idiom* zu sein vorgibt.

Auch hier ist der Bezug zu Kleists «*Marionettentheater*» augenfällig. Das rückbezügliche Fürwort ist auch ein Fürwort vor dem Spiegel, der hier ja wiederholt in den Lernprozess eintritt, als Signal einer Selbstprüfung, der keine Regung noch Bewegung unkontrolliert durchschlüpfen darf. Auf jenem von Kleist beschriebenen Weg übt sich Burgers Kunstfigur in ein absolutes Bewusstsein ein, dem als Ziel der totalen Meisterschaft die Illusion des total Lapidaren vorschwebt; und das von der utopischen Vorstellung fasziniert ist, sein Umweg über die äusserste Artifizialität, sein Kreisgang durch alle errechneten Aneignungen hindurch, werde wieder in die fraglose Sicherheit des Instinktes einmünden. Ein Moment dieses Wunschbildes wird denn auch tatsächlich eingelöst, wenn im Brennpunkt des Illusionistischen die Urwahrheit – das Mutter-Trauma – der Figur als das auf keine andere Weise Sagbare aufstieg: so als wäre das fehlende Ich der Marionette auch das total aufrichtige Ich.

¹ Hermann Burger, Diabelli, Erzählungen. Collection S. Fischer, Frankfurt am Main 1979.