

Her mann Bur ger

Tractatus logico-suicidalis

NAGEL UND KIMCHE

Essays und Preis-Reden

Die allmähliche Verfertigung
der Idee beim Schreiben

Mit einem Nachwort von Ulrich Horstmann

Zum Buch

»In einer Kultur, in welcher alle sich selbst mit jedem Tag besser gefallen wollen, hat nur Hermann Burger es in der Kunst, mit sich unzufrieden zu sein, zur Meisterschaft gebracht.« Peter Sloterdijk

Hermann Burger war, allem voran in seiner Frankfurter Poetik-Vorlesung, ein wortreicher Erläuterer des eigenen schriftstellerischen Werks. Minutiös und erhellend berichtet er über seine Arbeitsmethoden, seine An- und Einsichten zur Schweiz und über die Recherchen zu seinen literarischen Texten, er reflektiert die Existenzform des Schreibens und schließlich, in seinem berühmten Traktat, das in Form von Aphorismen aufgebaut ist, über das Verhältnis von Kunst, Tod und Leben.

Zum Autor

Hermann Burger, geboren 1942 in Aarau/Schweiz, war Publizist, Privatdozent für Neuere Deutsche Literatur und Feuilletonredakteur. Nach der Publikation eines Gedicht- und Erzählbandes verhalf ihm das Erscheinen des Romans »Schilten« 1976 zum internationalen Durchbruch. Für den Roman erhielt er seine erste bedeutenden Auszeichnung, den später für das Gesamtwerk abermals an ihn verliehenen Preis der Schweizer Schillerstiftung; es folgten 1980 der C.-F.-Meyer-Preis, 1983 der Hölderlin-Preis und 1985 der Ingeborg-Bachmann-Preis. Hermann Burger starb 1989 auf Schloss Brunegg.

Simon Zumsteg, geboren 1973, promovierte über Hermann Burgers Poetik, publizierte Aufsätze und einen Sammelband über Burger und kuratierte 2009 die Zürcher Ausstellung »Hermann Burger 1942-1989 – Nachlass zu Todeszeiten.«

Hermann Burger

Essays und Preis-Reden

Die allmähliche
Verfertigung der Idee
beim Schreiben

Frankfurter Poetik-Vorlesung

Tractatus logico-suicidalis

Über die Selbsttötung

Herausgegeben von Simon Zumsteg
Mit einem Nachwort von Ulrich Horstmann

NAGEL UND KIMCHE

Wir sind uns bewusst, dass die Wortwahl nicht mehr dem heutigen Sprachgebrauch entspricht und als diskriminierend empfunden werden kann. Um der historischen Verortbarkeit des vorliegenden Textes Rechnung zu tragen, haben wir uns entschieden, sie dennoch beizubehalten. Wir sind uns sicher, dass der Autor, würde er heute schreiben, andere Worte gewählt hätte.

Der Verlag

Ungekürzte, durchgesehene Taschenbuchausgabe
© 2014 Nagel & Kimche im Carl Hanser Verlag München

© für diese Ausgabe 2025 in der
Verlagsgruppe HarperCollins Deutschland GmbH
Valentinskamp 24, 20354 Hamburg

info@harpercollins.de

Covergestaltung von wilhelm typo grafisch, Zürich

Coverabbildung von Nachlass Hermann Burger

»Längsschnitt Künstliche Mutter von Hermann Burger.

In: Schweizerisches Literaturarchiv Bern, Nachlass Burger,
Signatur: A-1-f-1-a-5.«

E-Book-Produktion von GGP Media GmbH, Pößneck

ISBN 9783312006205

www.nagel-kimche.ch

Jegliche nicht autorisierte Verwendung dieser Publikation zum Training generativer Technologien der künstlichen Intelligenz (KI) ist ausdrücklich verboten. Die Rechte des Urhebers und des Verlags bleiben davon unberührt.

Essays

»Warum und für wen schreiben Sie?«

Welcher Schriftsteller quält sich nicht immer wieder mit dieser Frage ab, auch wenn sie ihm nicht von außen gestellt wird! Die »Gretchenfrage« muss ihn beschäftigen wie alle Fragen, auf die sich keine präzisen und schon gar keine endgültigen Antworten geben lassen. Es gibt die bekannte Ausflucht in die überspitzte Originalität. (Ich schreibe für alle, die lesen können!) Oder aber das ehrliche Geständnis: Man schreibt zunächst nur für sich selbst. Aus Eitelkeit, aus Geltungsdrang, vielleicht aus der Einsamkeit heraus, die von der ständigen Kluft zwischen Innenwelt und Außenwelt herrührt. *Schreiben als Selbstentwurf.*

Ich schreibe; zunächst, um mich kennenzulernen, um meine Umwelt in der Fiktion erträglich zu gestalten; ich schreibe, um meinen Gedanken, Gefühlen und Träumen jene Gestalt zu geben, die sie in der sogenannten Wirklichkeit nicht annehmen können. Ich schreibe, um zu existieren. Oft betrachte ich das alltägliche Leben nur als Rohstoff, ja, sogar als Traumstoff, der einen geringeren Wirklichkeitsgrad besitzt als alles Geschriebene. Dabei muss ein Missverständnis ausgeschaltet werden: Der Glaube an die Veränderung der Welt durch Literatur ist sehr gering. Verändern lässt sie sich nur durch große Realisten. Der Schriftsteller kennt im Allgemeinen die Welt viel zu wenig, um sie zum Beispiel politisch verändern zu können.

Indessen suche ich, sobald ich veröffentliche, die Begegnung mit dem Leser. Denn nur die Aktivität der Leser kann die Literatur lebensfähig machen. Eine Literatur für Literaten ist eine tote Literatur. Die Begegnung ist möglich im Rahmen der Fiktion. Wir treffen uns als Leser und als

Autor in der Frage: *Was würde geschehen, wenn ...?* Die Ebene der Möglichkeiten ist für mich viel spannender und menschlich viel ergiebiger als das harte Pflaster der Realität. Ein Mensch, der mir einen seiner Träume erzählt, zeigt mir mehr von seinem Wesen, als wenn er seinen Beruf schildern würde. Er redet, wenn auch in verschlüsselten Bildern, vom Unbewussten, von der Quelle seiner unausgeschöpften Möglichkeiten, von dem, was er sein könnte. Ich lerne ihn kennen, nicht in seiner Rolle, sondern in seinen Ausbruchsversuchen. *Schreiben ist ein Ausbruchsversuch*, ein ständiges Ringen um neue Möglichkeiten. Lesen ist das Entdecken und Mitgestalten dieser Möglichkeiten. Schon immer hat der Möglichkeitssinn in der Literatur eine große Rolle gespielt, vom *Mann ohne Eigenschaften* bis zum *Gantenbein*.

Was bewirken diese Fiktionen? Sie entlarven nichts, dafür sind sie viel zu harmlos. Sie bringen im Glücksfall die Begegnung, das Zwiegespräch ohne Worte. Jeder Mensch kennt das Bedürfnis, gelesen, das heißt: im Tiefsten erkannt zu werden. Der Autor ist einer, der dieses Bedürfnis zu seinem Beruf macht. Er nimmt die mühselige und nervenaufreibende Arbeit des Tippens auf sich, um vielleicht von einem Leser, den er kaum zu Gesicht bekommt, erkannt zu werden. Und der Leser? Er findet da und dort Gedanken formuliert, die ihn beschäftigen, findet Gefühle bestätigt, die ihm wichtig sind. Er entdeckt durch die Lektüre eigene, neue Schichten, er liest, um sein Wesen herauszuschälen.

Ich schreibe also nicht für den Leser, um seine Probleme zu lösen (daran wage ich gar nicht zu denken bei so viel eigenen), vielmehr für denjenigen Leser, der Probleme entdecken möchte, der gewillt ist, das Risiko einer Begegnung einzugehen, indem er meine Fiktion teilt und mit seinem Leben vermischt. Der Wunschtraum jedes Autors ist der mitschöpferische, aktive Leser, der im Idealfall sogar

einen Bericht über die Lektüre eines Buches schreiben könnte. Ein Leser, der zugleich kritisch und wachsam bleibt, sich nichts vorschwatzen lässt.

Der Einfluss des Lesers, schon des imaginären Lesers, den man ja immer vor sich hat, ist auf mein Schreiben sehr groß. Ich schreibe nie etwas, ohne dabei zu denken: Wie wird das der oder der Leser aufnehmen? Denn die Bücher, so scheint mir, sollten in erster Linie für Leser, nicht für Kritiker geschrieben werden. Es gibt keine bessere Instanz als die des unbeeinflussten Lesers. Ihm gilt meine ganze Aufmerksamkeit. Sein Urteil wäre wichtiger als das Echo im Literaturgespräch. Denn dieses Gespräch bleibt immer abstrakt, formelhaft, seinerseits eine papierene Fiktion.

Jeder Schriftsteller hofft (er kann dies nur hoffen), dass seine subjektive Art, die Welt zu sehen, durch das Medium der Sprache objektive Gültigkeit für andere Menschen erreicht. In diesen seltenen Glücksfällen kann man sagen: Er hat nicht nur für den Leser geschrieben, sondern auch etwas für den Leser geleistet.

Brief des Autors an den Leser

*Meine Erzählung ›Die Leser auf der Stör‹ ist leider
keine Utopie*

Der Autor sucht immer wieder das Gespräch mit dem kritischen Leser, weil er nie aus seiner Haut schlüpfen und sein Werk von außen prüfen kann. Ich bin dem Leser ausgeliefert, das Geschriebene lebt nur durch ihn. Mir fehlt die objektive Distanz. Meine Fantasie ergänzt, was dasteht, zu dem, was dastehen sollte. Der Autor ist der Einzige, der sein Buch nicht kaufen und lesen kann, weil er es schon im Kopf hat. Er erfährt seinen Text im Gespräch, und deshalb ist dieses Gespräch, das öffentliche wie das private, sein wertvollstes Instrument. Die Verantwortung des Lesers wäre sehr groß, doch wer nimmt sich Zeit für Verantwortung! Eine Studentin entgegnete auf die Frage, weshalb sie das Buch eines bekannten Schweizer Autors lese: weil man nicht alle Gehirnzellen mobilisieren muss und dennoch in kurzer Zeit ein Stück moderner Literatur bewältigt hat, sodass man mitreden kann. Mitreden, im Gespräch sein, etwas für die Kultur tun, auf Echo stoßen, ins Kreuzfeuer der Kritik geraten: alles Formeln als Ersatz für die wirkliche Auseinandersetzung. Man liest sich ein Buch vom Leibe, man frisst sich durch den Bücherberg; warum bestellen wir nicht gleich die Leser auf die Stör?

Das Vorbild des Lesers sollte der Kritiker sein. Er setzt seine Erfahrungen mit einem Buch in Worte um, er knüpft das Gespräch mit dem Autor an. Sind wir als Rezensenten bescheiden genug, um diese Verantwortung auf uns zu nehmen? Ich glaube, der bescheidene Kritiker ist noch viel

seltener als der bescheidene Schriftsteller. Anstelle der Vermittlerrolle spielt er allzu gerne diejenige eines Deutschlehrers mit erhobenem Zeigefinger: So kann man doch heute nicht mehr schreiben. Gestern vielleicht und morgen wieder, aber heute nicht! Da der Kritiker meistens sehr genau weiß, wie man nicht schreiben kann, selber aber weit davon entfernt ist, so zu schreiben, wie man schreiben müsste, liegt der Verdacht nahe, er lasse die Autoren in seinen Plädoyers vor dem hohen Gerichtshof der Weltliteratur dafür büßen, dass ihm der künstlerische Durchbruch nicht gelungen ist. Er hat eine Theorie, wie Literatur auszusehen habe, und bespricht dankbar die lebendigen Beispiele, die sie bestätigen.

Diese Haltung färbt auf das Publikum ab. Wir haben jedes mögliche Verhältnis zu den Schriftstellern, nur kein menschliches. Im Extremfall betteln wir vor den Türen der Kultur oder schlagen den Bettlern die Türe vor der Nase zu. An Autorenabenden sitzen wir dem Dichter gegenüber wie schlecht vorbereitete Schüler im Examen und zucken zusammen, wenn einer von uns in der obligatorischen Diskussion etwas ganz Dummes fragt, zum Beispiel: Warum schreiben Sie? Man hat uns doch längst beigebracht, dass diese Frage unanständig ist, weil sie heute meistens im Sinne von »Warum schreiben auch Sie noch?« gestellt wird. Ist diese Stunde, wenn schon Examenstimmung, nicht eher eine Prüfung für den Autoren? Nur die Auseinandersetzung, die frei ist von Untertänigkeit und Überheblichkeit, hilft ihm einen Schritt weiter.

Man darf das Cliché des bösen Kritikers nicht übertreiben, umso weniger, als es sehr schwierig ist, innerhalb der Literaturkritik eine Persönlichkeit zu werden. Der integre Kritiker, dessen Größe darin besteht, klein zu bleiben, schreibt weder Verrisse noch Lobhudeleien, sondern führt ein sorgfältiges Gespräch, aus dem der Autor lernen kann,

weil er sich nicht ducken und nicht strecken muss. Und er zeigt dem Leser, dass Lesen ein ebenso ernsthafter kultureller Akt ist wie Schreiben, wenn der Leser ein Gewicht in die Schale wirft und nicht nur der Nehmende, sondern auch der Gebende ist. Ich weiß, diese Arbeit ist mühsamer als Beifall klatschen. Doch sie muss geleistet werden, wenn wir verantwortlich sein wollen für die Tauglichkeit unserer Literatur und keine Kultur der Leser auf der Stör dulden.

»Aber er hat ja gar nichts an!«, rief das Kind im Märchen *Des Kaisers neue Kleider*. Und hätte er wirklich Gold getragen, wäre es für die Kammerherren unsichtbar gewesen. Solche Leser brauchen wir.

Eine Philippika wider den »Literaturbetrieb«

»Der sogenannte freie Schriftsteller«

Es gibt viele Einflüsse, die einen Schriftsteller an seiner freien Entfaltung hindern können. Von den politischen, die zu den schlimmsten zu zählen wären, will ich einmal absehen und bloß andeuten, dass der selbst auferlegte Zwang zur obligatorischen Opposition in Unfreiheit münden kann. Der engagierte Schriftsteller gibt sich selten Rechenschaft darüber, wie rasch er, sofern man seine Meinung abonnieren kann, zum Sklaven der Publizität wird. Die Angst, nicht mehr im Gespräch zu sein und aus der Mode zu geraten, wächst sich rasch zu einem Trauma aus, dem wir ein schönes Stück Gegenwartsliteratur verdanken. Die Kritiker tragen das Ihrige zur hektischen Produktionswut bei, indem sie etwa erklären: Er hat seinen Stil noch nicht gefunden, man darf auf das nächste Buch gespannt sein. Das Schreiben eines Buches hat offenbar längst nichts mehr mit einem zwingenden Befreiungsakt zu tun, sondern eher mit Leistungssport. Wer bringt zuerst das neue Mundartgedicht, wer schreibt endlich den schweizerischen Militärroman, wo hält sich der Mann versteckt, der wieder Novellen dreheln kann? Autoren werden transferiert, fallen gelassen, hochgespielt. Im Fußballgeschäft, glaube ich, geht es menschlicher zu.

Ein Autor, der zuerst arbeiten will, bevor er als »Entdeckung« auftritt, muss sich buchstäblich verkriechen. Umgekehrt kann einer, der um kein Haar besser schreibt als

Herr Müller und Frau Meier, ohne Weiteres als Autor auftreten, sofern es ihm gelingt, die richtigen Leute für sein Image einzuspannen. Angenommen, der Luchterhand-Verlag bringt morgen die Protokolle eines Gerichtsschreibers oder die Fresszettelchen einer Hausfrau als großen Schlager heraus (Werbung: 100'000 Mark), wird sich todsicher ein namhafter Kritiker finden, der dieses Ereignis stürmisch feiert. Und bis alle, die von Berufs wegen auf dem Laufenden sein müssen, gemerkt haben, dass nichts dahintersteckt, ist die erste Auflage bereits ausverkauft. Der Leser, der wird ja nicht gefragt, er ist auf gut Deutsch einfach der Affe im Umzug. Ihm hat man längst vorgerechnet, wie groß die Kluft zwischen dem durchschnittlichen Leserbedürfnis und der modernen Literatur sein müsse.

Ich will mit diesem übertriebenen Beispiel andeuten, dass sich jeder Autor, bewusst oder unbewusst, in einem literarischen Klima oder in einer Landschaft befindet, von der er mitbestimmt und – je nachdem – eingeschränkt oder gefördert wird. Die Wellen können tragen oder begraben. Keiner schreibt jemals so, wie er eigentlich gern möchte, immer sind da Widerstände und Einflüsse im Spiel, die ihn hemmen, ankurbeln, festnageln oder töten. Drei wesentliche Kriterien möchte ich nennen: die Tradition; die herrschende Theorie, wie man glaubt, dass geschrieben werden müsse; und das eigene Ideal, wie man schreiben möchte. Das Kräftespiel dieser Einflüsse lässt sich an einem einfachen Beispiel zeigen.

Ein Lyriker X. liebt Trakl. Er wächst in einer Landschaft auf, die mit Trakls Gedichtlandschaft verwandt ist: Wälder, einsame Weiler, Bauerndörfer und Weiher. Er schreibt Gedichte, in denen diese Elemente vorkommen, vielleicht sogar noch mit Assonanzen und Alliterationen. Das Ideal dieser Gedichte wäre eine Mischung aus Trakl und dem

Lyriker X., aus literarischer und realer Landschaft, aus Expressionismus und Neoromantik. Das schwebt ihm vor, das will er erreichen. Nun meldet sich ein Kritiker und sagt: »Halt, so kann man heute nicht mehr schreiben. Alliterationen gehören der Vergangenheit an, und das Weiher-Motiv hat Georg Trakl ausgeschöpft.« Er sieht nicht ein, dass der junge Mann auf dem Umweg über Trakl zu sich selbst gelangen muss. Der Lyriker wird kopfscheu und schreibt aus purem Trotz, um zu zeigen, dass er auch anders kann, Silbenstenogramme. Wieder meldet sich der Kritiker: »Der vielversprechende junge Lyriker X. wird sich selber untreu.« Seine Gedichte werden vom Verlag zurückgewiesen mit dem Vermerk: »Sie sind in einer Gegend aufgewachsen, in der man eine seltene Mundart spricht. Schreiben Sie Mundartgedichte nach Schema F, und wir bringen sie ganz groß raus.« Nun wird der Lyriker unsicher. Was wollte er eigentlich? Trakl verehren, sein Gedicht suchen oder ein berühmter Schriftsteller werden? Am besten alles zusammen, denkt er. Wenn ich bekannt bin, kann ich immer noch so schreiben, wie ich ursprünglich wollte. Wenn er einen guten Tag hat, legt er die Feder weg für immer, hat er einen schwarzen Tag, wird er einer der drei Schweizer Autoren, die es gibt.

In diesem Spannungsfeld steht jeder Schreibende. Er hat primär die Wahl zwischen Form und Formalismus. Wenn er finanziell unabhängig ist vom Geschäft, kann er sich's leisten, jahrelang an seiner Form zu arbeiten. Niemals aber – so paradox es tönt – als freier Schriftsteller. Das beste Buch setzt sich nicht durch, wenn ihm nicht eine Theorie vorangeht, die es bestätigt. Gute, anspruchsvolle Literatur bleibt Liebhabersache. Was nicht heißt, dass ein gutes Buch nicht auch einmal ein Bestseller werden kann. Doch vorherrschend ist der Reklame-Bestseller, das gemachte Buch. Man liest es, begeistert darüber, dass wirklich

drinsteht, was die Spatzen von den Dächern pfeifen, und verwechselt diese Eigenschaft mit literarischer Qualität. Es gibt eine anonyme Leserschaft, deren Urteil ganz anders lautet als dasjenige des individuellen Durchschnittslesers. Alle finden das Buch mittelmäßig, aber 50'000 kaufen es. Handkehrum findet der Einzelne ein Buch großartig, aber nur 500 kaufen es. Woran liegt es?

Ob er sich nun um diese Marktgesetze kümmert oder nicht, jeder Autor wird geprägt von dem, was andere um ihn herum schreiben. Was er aufschnappt in Kritiken und in den Büchern seiner Kollegen, das ergibt einen Grundakkord, einen harmonischen oder dissonanten, auf dem er aufbauen muss, und auch sein Werk wird immer betrachtet im Spiegel anderer Werke. Setzt er seinen Rotklang in eine graue Landschaft, wird der Erfolg ganz anders sein, als wenn sein Rot eines unter Tausenden ist. Vom Konkurrenzkampf her wird seine Freiheit am stärksten beschnitten. Und deshalb finde ich es einen Witz, wenn »engagierte« Autoren immer wieder die Manipulation anprangern, während sie stillschweigend die Diktatur im eigenen Verlag akzeptieren, um im Geschäft zu bleiben. Es gibt eine Manipulation von Seiten der Formalisten, die ebenso schwierig durchschaubar ist wie die politische Beeinflussung. Man schreibt nicht, was der Staat will, aber so, wie er will, der mächtige Kulturstaat, der sich zusammensetzt aus Verlegern, Lektoren, Kritikern und Bestseller-Autoren.

Ich betrachte es als wichtige Aufgabe eines jungen Autors, dass er beharrlich seinen Weg geht, auch wenn es ein Umweg ist, und dass er sich weder vorbeten lässt, was, noch, wie er zu schreiben hat. Heute, da in der Lyrik und in der Prosa jedes Gefühl, jede Reflexion und jede Psychologisierung verpönt sind, sollte man sich nicht scheuen, das Wort »Herz« zu brauchen. Möglichst so schreiben, wie »man nicht mehr schreiben kann«, doch

nicht aus Trotz, sondern aus Überzeugung. Ich bewundere jeden Autor, der auf Kosten seiner Publizität schwierig, schwerblütig und subtil bleibt, der im Zeitalter der Dummerchen-Prosa die verrücktesten Sätze bastelt und mitten in die esoterische Kühlschrank-Lyrik eine dickflüssige Elegie fallen lässt, der meinetwegen sogar reimt und immer noch an den Schlüsselroman glaubt. In einer Rezension meiner Gedichte las ich den erstaunlichen Satz: »Auch in seine weniger von Reflexionen durchsetzten Landschafts- und Naturgedichte ist der Zweifel an der Sprache nicht eingedrungen.« Das »Auch« bezieht sich auf die Reflexionslyrik, von der es kurz vorher hieß: »Andere Verse gelten der Problematik des Dichters selbst, der Ohnmacht der Sprache und des Wortes (eine Thematik, die ja seit Langem zum Repertoire moderner Lyrik gehört).« Was also leider überflüssigerweise auch zu meinem Repertoire gehört, ist auch in die Landschaftsgedichte nicht eingedrungen. Etwa so sieht die Logik gewisser Rezensenten aus. Ich habe mich darauf um Aufnahme im Lord-Chandos-Club beworben. Max Frisch schreibt zu dieser Methode im Tagebuch: »Nichts leichter als das: Man schneidet eine Kartoffel zurecht, bis sie wie eine Birne aussieht, dann beißt man hinein und empört sich vor aller Öffentlichkeit, daß es nicht nach Birne schmeckt, ganz und gar nicht!«

Man könnte nun sagen: Schert euch nicht um die Kritiker. Doch das wäre falsch. Es gibt sehr gute Kritiker, und die Aufgabe des Kritikers ist nicht zu unterschätzen. Der Kritiker sollte der aufmerksamste Leser eines Autors sein, der obendrein das Talent besitzt, seine Erfahrungen mit einem Buch in Worte umzusetzen. Er sollte dem Leser, der gar nicht mehr Zeit hat, sich über alles zu informieren, das Buch zeigen. Indessen wird diese Macht zu oft missbraucht. Man bevormundet den Leser. Und wenn er sich auch dagegen

wehrt, gegen einen katastrophalen Verriss zum Beispiel, so liest er das Buch nicht aus eigenem Antrieb, sondern aus Trotz »erst recht«.

Wir müssen wieder lesen lernen, dann sähe unsere Literatur anders aus.

Nun lesen sie wieder

Schriftsteller versichern zwar immer wieder, dass sie nur Handwerker und keine höheren Wesen seien. Doch an Autorenabenden, und vor allem in den obligatorischen Diskussionen, scheint es mitunter, als ob jeder gerne ein bisschen von seiner Gottähnlichkeit Gebrauch machen würde. Götter sind bescheiden, sie können sich's leisten. So sucht man den Kontakt auf dem Wege der Selbstbagatellisierung, bindet die Krawatte locker oder lässt sie ganz weg. Vermutlich ist in der bescheidenen Überheblichkeit der Grund zu suchen, weshalb viele so miserabel vorlesen.

Gestern scharten sich die Literaturbeflissenen um den Dichter im Frack, heute setzt sich der hemdsärmelige Autor unter die Leser. Eines ist sich gleich geblieben: Die Gemeinde schweigt, der Schöpfer spricht. Ein Schriftsteller kann in Gottes Namen mit allen Sprachfehlern der Welt nicht verhindern, dass er, wenn er eine Stunde lang druckreife oder gedruckte Sätze von sich gibt, zu einer Autoritätsperson wird. Da helfen alle Mätzchen wie Brille putzen, Manuskripte vom Pult flattern lassen wenig. Eine ständige Demonstration von Sprachvirtuosität erzeugt das ideale Diskussionsklima, ein Vakuum, das zur Folge hat, dass jede Antwort auf jede Frage passt. Ein Autor hat in der Diskussion immer recht, weil er vorher auf ästhetischer Ebene unwidersprochen recht hatte. Man glaubt ihm sogar, wenn er nach zwei Kapiteln vortrefflicher Prosa behauptet, der Roman sei tot.

Mammutdiskussionen über Gott, Welt und den Kommunismus im Anschluss an eine Lesung sind

unfruchtbar. Die Zuhörer sind zu begeistert oder zu verdattert, oft auch zu verärgert, um eine überlegte Frage zu stellen, und der Autor, insbesondere der arrivierte, besitzt so viel Kredit, dass er sich jeden Gag leisten kann. Die Fragen werden ja meistens gar nicht beantwortet, der Fragende wird vielmehr befriedigt mit einer Formel, in der Brillanz die Sache ersetzt. Der Schriftsteller fühlt sich verpflichtet, seiner sprichwörtlichen Originalität gerecht zu werden. Da er die Originalität täglich trainiert, fällt es ihm in der Diskussion leicht, auf besonders originelle Art unoriginell zu sein, indem er zum Beispiel auf die Gretchenfrage »Warum schreiben Sie?« die Gegenfrage stellt: »Warum schreiben Sie nicht?« Die Autoren allerdings, die immer einen Schritt voraus sind, finden, man dürfe sie in der Saison 1971/72 wieder stellen, schließlich habe der Konsument ein Anrecht auf Transparenz im musischen Geschäft. Sie geben, nachdem sie jahrelang ausgewichen sind, nun plötzlich wieder grundehrliche Antworten, etwa: »Ich schreibe, weil ich den Vorschlag für die Feldweibelschule nicht bekommen habe trotz großen Mangels an Feldweibeln in der Armee.«

Zwar ist ein solcher Autorenabend kein literarisches Kolloquium. Indessen könnte der Mann am Pültchen einiges tun, um die - freiwillige - Mitarbeit der Zuhörer zu erleichtern. Zum Beispiel, indem er ungedruckte Texte vervielfältigt und vor der Lesung verteilt oder den Vortrag nach einem Gedicht unterbricht, dasselbe zwei- oder dreimal liest. Gerade lyrische Texte sind nach einmaligem Anhören nicht in dem Sinne erfassbar, dass man etwas Konkretes darüber zu äußern vermöchte. Es ist doch absurd, die Zuhörer mit Lyrik zu überrumpeln, welche unter Kollegen pro Zeile eine halbe Stunde zu denken gibt, und nachher vorwurfsvoll in die Runde zu schauen, wenn die Leute wie begossene Pudel dasitzen. Es liegt zu einem guten Teil am

Autor, ob das Publikum von seiner Lesung mehr hat als den diffusen Eindruck eines originellen Sonderlings, der so wunderbar genau beobachten kann und so reizend unbeholfen die Endungen verschluckt, und ich frage mich: Wollen die meisten Schriftsteller wirklich, dass das Publikum mehr hat?

Ein klein wenig mehr Mühe geben könnten wir uns, die Gottähnlichkeit wird deswegen nicht angetastet. Schiller hat den Sperrsitz neben Zeus für alle Zeiten reservieren lassen. Den Gefallen, uns diesseits von Gut und Böse ernst zu nehmen, wird man uns noch lange nicht tun.

Im Gespräch sein

Wie oft hört man doch, ein Autor müsse, um Erfolg zu haben, »ins Gespräch kommen«. Viele haben Angst, »aus dem Gespräch zu geraten«. Wie stellt man sich dieses Gespräch eigentlich vor? Wer führt es? Ist es das Kritiker-Gespräch, das Buchmesse-Gespräch, das Hausfrauen-Gespräch, das Studenten-Gespräch, das Kaminfeuer-Gespräch? Was wird herumgeboten: der Name eines Autors, die Auflageziffer seines letzten Buches, die Summe seines Werkjahres, das jüngste Gerücht über seinen neuen Roman? Es gibt Buchhändler, welche junge Autoren mit den Worten begrüßen: »Man redet von Ihnen«, oder: »Sie sind diesen Herbst leider noch nicht richtig ins Gespräch gekommen.«

Im Gespräch zu sein stelle ich mir etwa so vor, dass man in einer Badewanne voller Schaum und ohne Wasser sitzt. Leise knisternd dringt es an die Ohren. Überall, wo der Autor mit hochgeschlagenem Mantelkragen durchgeht, hat man gerade von ihm gesprochen. Betritt er eine Buchhandlung, gehen die Verkäuferinnen auf Zehenspitzen herum, um ja die Bücher nicht zu stören, die sich den Namen zuflüstern. An keiner Party kann er teilnehmen, ohne dass das anonyme Gespräch ihn einholt. Nie sprechen die Leute zu ihm, alle sprechen über ihn. So paradox es tönt, das »Gespräch« klammert den Autor aus. Die vielen Leser führen es, die das »Man« ausmachen in der Literatur. Buch und Autor sind eine Gesprächsware, die »man« austauscht, wenn es gilt, mit Kenntnissen zu brillieren. Von Toten und Lebendigen wird dabei gleichermaßen feierlich oder rücksichtslos gesprochen. Ein Gespräch ohne Partnerschaft, nicht Blabla,

ganz und gar nicht, aber unwirklich für den Autor: das Gespenst seiner Popularität.

Dagegenzuhalten wäre der Dialog – im »Gespräch« reden immer alle auf einmal – zwischen Leser und Autor, nicht über das Buch, sondern aufgrund des Buches. Das Werk als Instrument, um etwas zu erfahren von andern Menschen, um etwas von sich preiszugeben, was man gesprächsweise niemals preisgeben könnte. Es gehört indessen zur Einsamkeit des Autors inmitten seiner großen oder kleinen Popularität, dass dieser Dialog selten zustande kommt, und vom stummen Zwiegespräch zwischen Buch und Leser erfährt er ohnehin nichts. Günter Eich hat seine Erfahrung im lakonischen Vierzeiler »Zuversicht« formuliert: »In Saloniki / weiß ich einen, der mich liest, / und in Bad Nauheim. / Das sind schon zwei.« (Ich wüsste auch noch einen dritten.)

Wie kommt man ins Gespräch, ohne »ins Gespräch zu kommen«? Am ehesten, scheint mir, gelingt der Dialog, wenn Leser und Autor ihre Rollen vergessen oder gar vertauschen. Novalis schreibt: »Der wahre Leser muß der erweiterte Autor sein. Er ist die höhere Instanz, die die Sache von der niedern Instanz schon vorgearbeitet erhält.« Würde das nicht heißen, dass man als Autor, sozusagen inkognito, versuchen müsste, dem Leser diese Instanz bewusst zu machen? Vielleicht sollte man sich einmal dazu bequemen, Fragen zu stellen, statt immer nur Fragen zu beantworten, und zwar solche, auf die man die Antwort nicht bereits in der Tasche hat. Die große Kunst des Fragens haben viele Schriftsteller, welche in ihrem Beruf gewohnt sind, alles in Frage zu stellen, im privaten Gespräch verlernt. Sie blicken nicht in Gesichter, sondern in Spiegel. Alles dreht sich um die Achse ihrer Person und ihres Werks; und wenn ein Leser von seinem eigenen Leben anfängt und länger

spricht als zwei Minuten, sind sie beleidigt, dass es so viel Leben überhaupt noch gibt, außerhalb ihrer Fantasie. Ja, der Autor hat etwas von einem Pfarrer, wenn er so dasitzt mit meisterhaft gemimter Aufmerksamkeit und zuhört, ohne zuzuhören, ohne dem Gespräch die geringste Chance zu geben, dass es sein Weltbild aus den Fugen bringen könnte.

Falls der Dialog tatsächlich wünschenswert erscheint, muss auch der Autor ein erweiterter Leser sein. Ein Leser vor allem, der Augen hat für das, was sich nicht in Literatur ummünzen lässt, der Gesichter und Gebärden zu lesen versteht, ohne an eine Nebenfigur seines Romans zu denken. Dieses Gespräch, meine ich, wäre für beide Teile hygienischer als das große Schaumbad des Kulturgeflüsters.

Erstlinge

Ich habe in den Jahren 1962 und 1963 – vor den Gedichten – eine Reihe von Prosatexten geschrieben, die man heute als »Fingerübungen« bezeichnen würde. Zwar gibt es keinen Czerny der Literatur, aber man stellt sich, wenn man diesen Ausdruck gebraucht, doch vor, dass sich die Sprache an sich trainieren lasse. Man hat das Bild eines jungen Schreibers vor sich, der über seinem Leben das Zielband »Schriftsteller« aufgespannt hat und sich nun täglich an die Schreibmaschine setzt, um Wörter und Sätze zu üben, in der Hoffnung, dass er bis in ein paar Jahren etwas zu sagen haben werde. Dazu zwei persönliche Bemerkungen.

Es erstaunt mich bei der Durchsicht dieser frühen Texte selber, dass ich zum Teil so gearbeitet habe. Da gibt es folgende Passage aus einer Zirkusgeschichte:

»Der Blick siegte, und noch ehe ich Gelegenheit gehabt hätte, den Geruch von Schminke, Magnesium, Sägemehl, Pferden, Futterfischen und das süßliche Parfüm verwelkender Artistinnen zu einem Bild zusammenströmen zu lassen, war ich schon drinnen im Zelt, schon bei der Strickleiter, stieg schon, mit der rechten Hand vorgreifend, den Rumpf nachziehend, erreichte die ersten Scheinwerfer, zog mich höher, ließ die Trapeze mit den sorgfältig ausgeklügelten Aufhängungen hinter mir, warf beim weiteren Aufstieg einen Blick in das sandgelbe, verjüngte Oval der Manege, schätzte die Höhe ab, scheuchte Nachtfalter auf ...«

Dieser Abschnitt erinnert den Leser an etwas, und ich kann ihm genau sagen, an was: an die *Blechtrommel*, das Kapitel »Fernwirkender Gesang vom Stockturm aus

gesungen«. Der Aufstieg Oskars auf den Stockturm wird wie folgt geschildert: »... die Tür gab nach, und Oskar war, ehe er sie ganz aufgestoßen hatte, schon drinnen im Turm, schon auf der Wendeltreppe, stieg schon, immer das rechte Bein vorsetzend, das linke nachziehend, erreichte die ersten vergitterten Verliese, schraubte sich höher, ließ die Folterkammer mit ihren sorgfältig gepflegten und unterweisend beschrifteten Instrumenten hinter sich, warf beim weiteren Aufstieg – er setzte jetzt das linke Bein vor, zog das rechte nach – einen Blick durch ein schmal vergittertes Fenster ...«

Ich habe auf diese Weise ganze Kapitel abgeschrieben, indem ich das syntaktische Muster von Grass übernahm und mit eigenen Wörtern füllte. Was ist der Sinn einer solchen Übung?

Man muss unterscheiden zwischen Stil und Sprachbewusstsein, Sprachkenntnis. Ein Stil lässt sich mit einem solchen Verfahren nie heranzubilden, und das ist gut so. Der Stil kann sich erst aus einer Perspektive, aus einer bestimmten Anschauungs- und Interpretationsweise des Lebens entwickeln, wobei ich schon als Interpretation bezeichnen würde, was sich meinem Erleben erschließt und was nicht. Wenn ich sage: Dieser Mensch hat Stil, so meine ich, dass alles, was sein Leben ausmacht, zusammenpasst, und dass er sich mit sich selbst geeinigt hat über die adäquate Ausdrucksform. Es wäre also Unsinn, einen syntaktischen Stil von Grass oder einem andern Satzkünstler übernehmen zu wollen. Aber ich kann mein Konstruktionsvermögen schulen, erweitern, ich kann sehen, was passiert, wenn ich in einen Nebensatz dritten Grades einen selbstständigen Hauptsatz einschiebe, durch Gedankenstriche aus der Abhängigkeit herausgelöst. In dieser Hinsicht kann ein Schriftsteller nie zu viel tun, nie

Dass einer durch den Funkenflug auf sich aufmerksam macht, der entsteht, wenn er am Tode vorbeischarmt, ist unter Schriftstellern kein so seltenes Phänomen, und dass jemand unter dem Damoklesschwert schreibt – ja: nur so schreiben kann –, wohl auch nicht. Aber die ebenso konsequente wie offenäugige Nutzung der Gravitation des schwarzen Lochs ›Aus und Vorbei‹ zur Akzeleration und Steigerung der künstlerischen Wucht, das findet man nicht alle Tage. Ohne Schwerkraft ist die Angstlust einer Bobfahrt im Grenzbereich nicht zu haben; ohne die andere Variante der Erdanziehung und das Endlager unter dem Grabstein entfele für Burger der Kick, doch noch und wieder einmal – gegen alle Wahrscheinlichkeit und gegen das Besserwissen von Ärzten, Lektoren, Literaturkritikern und Freunden – die Kurve gekriegt zu haben.

Burgers *Tractatus logico-suicidalis* ist nicht nur, was den Titel angeht, nach Wittgensteins *Tractatus logico-philosophicus* modelliert, sondern irrluchtert auch wie sein sprachphilosophischer Vorläufer zwischen Tiefsinn und dessen bloßer Mimikry. Definitionen und metaphysische Dogmen geraten in diesem Diskurs »über die Selbsttötung« mit Anekdoten und Bonmots überkreuz, grandiosen



»Berliner Salon – Literatur live« zum Thema »Lust am Untergang?« am 3. Mai 1988 auf dem Sender Freies Berlin mit (v. l. n. r.): Rudolf Bahro, Elisabeth Alexander, Ulrich Horstmann, Hermann Burger, Herta Müller und Wilfried Rott (Moderator). In: Schweizerisches Literaturarchiv (Bern), Nachlass Hermann Burger. © SFB.

Abschiedsgesten lagern sich rhetorische Seifenblasen an, abgründige Einsichten geraten in die problematische Nachbarschaft von lediglich Angelesenem, Oberflächlichem und nicht immer aussagekräftigen Beglaubigungsgeschichten. Nur geht es in Wirklichkeit nicht um die Irritation und Konsternierung dessen, der zu diesem Traktat greift, obwohl die kopfschüttelnden Reaktionen des Feuilletons damals auch dieses Kalkül aufgehen ließen. Vielmehr spielt hier jemand, der sich in dem fast slapstickartig überdrehten Vorspann per Publikationsliste und Pass unschwer als Hermann Burger zu erkennen gibt,

mit dem Schrecken und dem Schrecklichen der Selbstausslöschung, spielt mit einem Feuer, das ihn wärmt, aber mit seiner Glut eines Tages auch die eigenen sterblichen Überreste verzehren und in Asche verwandeln wird. Der Autor, lebensmüde und doch nach wie vor ein Aufbegehrender, Aufsässiger gegen das Sterbenmüssen, ein kadaveröser Clown, lässt seinen Gedanken und Assoziationen freien Lauf, weil er sich als Wesen aus Fleisch und Blut noch nicht »gehenlassen« will (Nr. 946).

Die »Bermuda-Existenz« (Nr. 236) vor dem definitiven Verschwinden, das Intervall, in dem das havarierte Lebensschiff noch dümpelt, die »Friedhofschwerkraft« (Nr. 44) noch nicht alles plattgemacht hat, konfrontiert Burger ein letztes Mal mit seinem Metier. Und siehe da, auch hier schwinden die Gegensätze: »Das Werk ist die Lösung des Todesproblems« (Nr. 296), erkennt der literarische *moriturus* und meint damit nicht nur den Ruhm als auratisierte Form des Überlebens im kollektiven Gedächtnis. Zwar werden ruhmlose Alltags- und Allerweltsexistenzen, die am Leben kleben »wie an einem altmodischen Fliegenfänger«, mit unschöner Erbarmungslosigkeit abgewatscht und im wörtlichen Sinne als »»Kitsch«, das von allen Seiten Zusammengeraffte«, verunglimpft (Nr. 300); aber diese Entgleisung zeigt lediglich, wie unerträglich Burger die Vorstellung gewesen sein muss, es womöglich doch nicht geschafft zu haben. Nein, das Werk löst das Todesproblem nicht erst im Nachhinein, sondern schon zu Lebzeiten. Bei Licht besehen, meint Kunst nämlich – Burger zitiert Friedrich Hebbel – nicht Antithese des Letalen, sondern seine Potenzierung, ist sie »nur eine höhere Art von Tod [und] hat mit dem Tod, der auch alles Mangelhafte der Idee gegenüber durch sich selbst vernichtet, dasselbe Geschäft.« (Nr. 303) Purgatorium heißt das *tertium comparationis*, Raffinierung und Befreiung von der Schlacke

des Kontingenten. Ohne Allianz mit dem Absterbenlassen, ohne das Aussondern des Zufälligen kein Kunstwerk, das diesen Namen verdiente, ohne Bekanntschaft mit den Schattenreichen des Sprachverlusts, der endogenen Depression, der »Verschollenheit« (Nr. 66), des hoffnungslosen Verlorenenseins aber auch keine Auferstehung. Der Künstler ist »der einzig echte Scheintote«, beglaubigt Burger mit jedem zu Ende gebrachten Manuskript und folgert daraus: »künstlerisch schaffen heißt den Scheintod aushalten« (Nr. 309).

Genau das wird im *Tractatus* geleistet, in dem Hermann Burger mindestens zweimal vorkommt, als nicht umzubringender, quicklebendiger Hallodri der Eingangserzählung und als Stimme aus dem Jenseits beziehungsweise, noch genauer, als Grenzgänger, der zu Lebzeiten seinen eigenen Nachruf aufsetzt und sich im Mortologismen-Gestöber verliert. Ein Totentanz sollte es werden, der alles Gravitatische, die Bleischwere des Pathos, vermied, hatte sich Burger doch vorgenommen, »den Anschlag auf das eigene Leben aus der tragischen in die komische Sphäre hinüberzuretten« (Nr. 95). Nur feilt ihn das Lachen und Verlachen nicht. Und auch die geistreichen und amüsanten Querverbindungen etwa zwischen dem Selbstmord und der im Varieté vorgeführten Kunst des Verschwindens, zwischen dem, der sich aus allen irdischen Verstrickungen löst, und einem Entfesselungsvirtuosen und »Parasuizidär« wie Houdini (Nr. 763) können den schon laufenden Abspann nicht anhalten oder die mentalen Probeläufe des »Freitödlers« (Nr. 194) stoppen. Die Gravitation der »einzigen absoluten Tat« (Nr. 523) wirkt weiter, die ironische Distanzierung kann nicht verhindern, dass sich der Kreis bei jedem der 1046 Reflexionsschritte weiter zur Spirale verengt.