

Inauguraldissertation zur Erlangung des Doktorgrades
der Neuphilologischen Fakultät
der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg

Schulmodell *Schilten*.

Hermann Burgers Schulgebäude als intertextuelles Konstrukt.

vorgelegt von: Luca Bongiovanni

Erstgutachter: Prof. Dr. Franz Loquai
Zweitgutachter: Prof. Dr. Gertrud Maria Rösch

Danksagung und Widmung

Für die wegweisende, fördernde und stets inspirierende Unterstützung in diesen Jahren möchte ich meinem Doktorvater Prof. Franz Loquai zutiefst danken.

An Frau Prof. Gertrud Rösch geht für Ihre akkurate und verständnisvolle Betreuung mein herzlichster Dank.

Die Arbeit ist meiner Frau, meinen Kindern und meinen Eltern gewidmet.

Die vorliegende Arbeit wurde 2017 als Dissertation an der Universität Heidelberg eingereicht.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung: Themenstellung, Forschungslage und Vorgehensweise.....	4
1 Die Realien.....	16
1.1 Die Lehrerwohnung	37
1.1.1 Der „Estrichdurchbruch“ und die Turmglocke.....	47
1.1.2 Das Kinderbett und die Krankheit des Lehrers.....	54
1.1.3 Der Pyjama	62
1.2 Das Lehrerzimmer oder die „Sammlung“.....	64
1.2.1 Der Telefonanschluss	75
1.2.2 Die Schulhefte und der Materialschrank	83
1.2.3 Das Archiv.....	96
1.3 Die Räume im Untergeschoss.....	100
1.3.1 Die Waschküche und die Badewanne.....	103
1.3.2 Der Kohlenkeller.....	108
1.3.3 Der Werkraum und das Modell.....	110
2 Die Irralien.....	115
2.1 Die Turnhalle.....	118
2.1.1 Die Galerie.....	125
2.1.2 Die Turngeräte.....	129
2.1.3 Die Stuhlversenkung.....	133
2.2 Die Mörtelkammer.....	135
2.2.1 Das Harmonium.....	136
2.2.2 Die Latrine.....	147
2.2.3 Das Arrestlokal und der Kompositionsraum.....	155
2.3 Der Estrich und die Macht der Angst.....	163
2.3.1 Die Uhr.....	164
2.3.2 Der Sparrenraum.....	169
2.3.3 Das Skelett und die Raubvogelsammlung.....	177
3 Interne und externe Grenzen der Romanwelt.....	185
3.1 Die Außenwelt.....	187
3.1.1 Das Schloss.....	187
3.1.2 Der Schulhof und der Friedhof.....	213
3.1.3 Der Wald.....	225
3.2 Die Verkehrsmittel.....	233
3.2.1 Die Bahn.....	234
3.2.2 Die Post und der Postbote.....	241
3.2.3 Der Schlitten.....	247
3.3 Die Existenzformen des Lehrers.....	260
3.3.1 Die Nacht und Nebelexistenz des Lehrers.....	261
3.3.2 Die Scheintodlektion.....	275
3.3.3 Die große Lektion der Verschollenheit.....	293
Bibliographie.....	324
Abkürzungsverzeichnis.....	334

Einleitung: Themenstellung, Forschungslage und Vorgehensweise

Hermann Burgers Erstling *Schilten* wird in Jürgen H. Petersens Werk über die Grundlagen und die Entwicklung des Romans der Moderne der Typologie jener Romane zugeordnet, die sowohl groteske als auch surreale Elemente aufweisen.¹ Er erwägt darin eine wichtige Problematik, die mit den Bestimmungsmerkmalen des modernen Romans zusammenhängt und von Anfang an in den Forschungsarbeiten zu *Schilten* im Raum stand. Die Beurteilung des modernen Romans wird in der Literaturwissenschaft auf einen dreifachen Paradigmenwechsel zurückgeführt, der die Rezeption, die Erzählweise und das Verhältnis von Fiktion und Realität im Roman betrifft. Moderne Kunst hebt den Schein des Naturhaften auf, sie stellt eine Welt dar, die vom >Unbestimmten und undefinierten< beherrscht ist. Sie eröffnet den Spielraum der reinen Möglichkeit und ist vom Traumhaften und Surrealen geprägt. Sie sieht keine Versöhnung „zwischen den Widersprüchen“,² die sie aufdeckt, vor.³

Da nicht die Wirklichkeit, sondern das Phantastische und das Traumhafte die moderne Kunst beherrschen und sie das Unbestimmte und das Undefinierte prägen,⁴ spricht man von >Assoziationsästhetik<.⁵ Sie wird im modernen Roman umgesetzt. Aus ihr geht die äußere Wirklichkeit nicht mehr als bestimmender Faktor der Interpretation hervor. Es ist der Leser, der sich vor die Verantwortung gestellt sieht, souverän die intertextuellen Bezüge und traumhaften Assoziationen zu deuten. Dies geht auf die romantische Forderung zurück, dass der „wahre Leser der erweiterte Autor sein“⁶ soll. Das Gebot eröffnet unzähligen Interpretationen die Tür und bedingt die Offenheit des Kunstwerks. Das Absurde spielt dabei eine entscheidende Rolle: die irrealen, oft komisch wirkenden Effekte in den Lektionen Schildknechts signalisieren, dass die Wirklichkeit vom Traumhaften und Grotesken abgelöst wird. Die subjektive Wahrnehmung der Umwelt geht vom Bewusstsein einer Figur aus. Ausgangspunkt für die Verfremdung des Realen ist das fiktionale Tagebuch, weil es ein subjektives Licht auf reale Begebenheiten und Schauplätze wirft.

So wirkt sich der Paradigmenwechsel von einer objektiven, nachahmenden Kunst, die durch die Immanenz eines auktorialen Erzählers geprägt ist, zu einer surrealen Effekte nicht meidenden, modernen Kunst auf Werke aus, die – wie Rilkes *Malte-Buch* – das Innenleben einer Figur offenlegen. Die Wirklichkeit wird hingegen als surreal dargestellt, wie in Carl Einsteins *Bebuquin*, ohne dass der Leser darüber aufgeklärt wird, ob sie das Ergebnis eines Bewusstseinsprozesses sei.

Laut Petersen steht der Roman *Schilten* dem Prosatext von Einstein näher als dem Rilkes, obwohl das in Abschnitten unterteilte Textbild der Kapitel eine graphische Ähnlichkeit mit dem Textbild der *Aufzeichnungen Maltes* aufweist.

Die irrealen Effekte sind die Konsequenz von Schildknechts >Didaktik< und >Methodik< und resultieren aus seiner Auseinandersetzung mit seinem Umfeld. Wie im *Malte-Buch* mischen sich in die Beschreibung der Umwelt auch Erinnerungen, Phantasien und Lektüren der Hauptfigur. Schildknecht erwägt, die Möglichkeiten der Nachbarschaft des Friedhofs für seinen

1 Jürgen H. Petersen, *Der deutsche Roman der Moderne, Grundlegung-Typologie-Entwicklung*, Stuttgart 1991, S. 297.

2 Ebd., S. 44.

3 Erika Hammer hat in ihrer Arbeit „Das Schweigen zum Klingen bringen“: *Sprachkrise und poetologische Reflexionen bei Hermann Burger*, Hamburg 2007 (Poetica – Schriften zur Literaturwissenschaft 95) *Schilten* aus diesen verschiedenen Perspektiven untersucht und festgestellt, dass der Roman diesen Paradigmenwechsel reflektiert.

4 Ebd., S. 34.

5 Ebd., S. 38.

6 Novalis, *Werke*, hg. u. kommentiert v. Gerhard Schulz, München 1981, S. 352. Der Satz wird im Roman *Schilten* zitiert.

Unterricht zu fruktifizieren. Er ersetzt die Heimatkunde mit Todeskunde und übernimmt in seine Lektion über den Friedhof auch Maltes Diskurs über die Rolle des Todes in der Gesellschaft. Die übergenaue Beschreibung der Räume des Schulgebäudes und der Außenwelt zeigt, dass die Umwelt in *Schilten* ein Produkt der subjektiven Wahrnehmung⁷ ist. Die Umfunktionierung der Unterrichtsräume zur Schreibwerkstatt zeigt die Folgen der von Schildknecht angewandten Didaktik.

Wie Malte oder die Hauptfiguren aus Kafkas Romanen sieht sich auch Schildknecht mit einer Umwelt konfrontiert, der er sich nicht gewachsen fühlt und die einen Orientierungsverlust zur Folge hat. Dennoch versucht er die Lücke durch sein Wissen zu kompensieren.

Musils *Mann ohne Eigenschaften* und besonders Kafkas *Prozess* stellen die typologischen Archetypen dieser Romanform der Möglichkeit dar. Nun entspricht die gesamte Situation von Burgers Roman einem Versuch des Helden, sich gegen die Anschuldigungen der Schulbehörde zu verteidigen, denn eine Schulkommission soll über seine Entlassung entscheiden. Das aus seinem Bericht⁸ entstandene Zusammenspiel „surrealer, grotesker und absurder Erscheinungen“⁹ sprengt sowohl die Erwartungen des Lesers, der in der Kunst ein „Abbild der Wirklichkeit“¹⁰ sucht, als auch den Rahmen eines offiziellen Schreibens.¹¹ Die Romanwelt grenzt an das Kriterium der „Undarstellbarkeit“.¹²

Sie wird in *Schilten* zum Spielfeld reiner Möglichkeit, enttäuscht oder verwirrt den Erwartungshorizont des Lesers,¹³ verunsichert ihn, weil sie den Gesetzen der realen Welt nicht unterworfen zu sein scheint. Sie gibt das Umfeld durch die „Montage von Empfindungen, Gedanken, Selbstgesprächen“¹⁴ der Bewusstseinsfigur bruchstückhaft wieder.

Dennoch wirken sich die Zitate und Anspielungen in *Schilten* als „Heraufbeschwörung der Tradition als Reflexion des Epigonalen“¹⁵ aus und sind ein Kohärenz stiftendes Moment. Sie splintern nicht nur, wie Erika Hammer feststellt, die Geschichte in ein Geflecht von „intertextuellen Bezugnahmen“¹⁶ auf, das den Ausdruck von >Disharmonie< und der >Belanglosigkeit< erzeugt. Sie verdeutlichen vielmehr den Diskurs, den die Hauptfigur aus der Auseinandersetzung mit einzelnen Räumen entwickelt, vom Einzelnen ihres Falls zum Universalen des Motivs der letzten Lektion – die Verschollenheit. Wie bei den meisten Romanen, in denen es eine dominierende Bewusstseinsfigur gibt, findet der Leser auch in *Schilten* keinerlei alternative Anhaltspunkte oder Perspektiven, die mit der Weltauslegung der Hauptfigur in Konkurrenz stehen. Dies hängt unter anderem davon ab, dass die Hauptfigur im

7 Dieser Umstand hängt meist davon ab, dass die Wirklichkeit durch das Bewusstsein einer Romanfigur gefiltert wird. Am deutlichsten geschieht dies im fiktionalen Tagebuch. Dieses Medium eignet sich gut für die Verfremdung des Realen. Es dient aber zugleich dazu, Begebenheiten und Schauplätze, die eine menschliche Existenz gezeichnet haben, zu rekonstruieren.

8 Auf Schweizerdeutsch ist unter >Bericht< eine Erläuterung zu verstehen, die von „der Regierung zu einer vom Parlament oder dem Volk unterbreiteten Vorlage“ verfasst oder eine „offizielle Information zu einer Abstimmungsvorlage“, vgl. *Duden. Schweizerhochdeutsch*, hrsg. Hans Bickel, Christoph Landolt, Mannheim/Zürich, 2012, S. 19.

9 Petersen, S. 284.

10 Ebd., S. 29.

11 Diese Verwendung der offiziellen Diktion des Sprechers und die vorgegebene Absicht, sich gegen die Beschuldigungen der Inspektoren zu verteidigen, wird meist mit dem Einfluss des „*Bericht für eine Akademie*“ von Kafka in Verbindung gesetzt. Der Ausgangspunkt des Romans ist aber dennoch Jeremias Gotthelfs Lehrroman *Leiden und Freuden eines Schulmeisters*, aus dem Schildknecht einen langen Abschnitt zitiert. Das Kapitel, aus dem er zitiert, ist kein zufälliges, sondern das, in dem Gotthelf die Verzweiflung des Lehrers schildert, der sich vor der gesamten Gemeinde rechtfertigen muss, bevor er verjagt wird.

12 Lukács, S. 69.

13 Hermann Burger erkennt seinen Texten die Eigenschaft zu, dem Leser die Möglichkeit zu verwehren, sich in ihnen einzunisten. Sie locken ihn aus der Reserve, die sie beim Lesen von Fiktionen gewohnt sind und die darin besteht, die Realität auf Distanz zu halten.

14 Petersen, S. 102.

15 Hammer, S. 202; Simon Zumsteg setzt sich mit diesem Problem in seiner Arbeit auseinander, vgl. S. 214, 215.

16 Ebd.

Reflektormodus erzählt.¹⁷ Dieser Umstand wurde bereits 1984 von Rudolf Ingold untersucht. Der Leser ist der Hauptfigur ausgeliefert, da er die Welt so erlebt, so sieht und zu begreifen versucht wie sie. Die Collage unterschiedlicher Weltausschnitte – in *Schilten* sind es Lektionen und Episoden aus dem Leben des Lehrers Schildknecht –, der Wechsel der Stimmungen und die Motive, die in den unterschiedlichen Lektionen behandelt werden, sprengen nicht den Sinnzusammenhang, die Handlungslogik und die Kausalität, die das Merkmal des klassischen Romans darstellten, sondern führen konsequent auf die Lektion über die >Veschollenheit< und auf das letzte Kapitel des Romans zu.

Mit Wilhelm Lehmann und Charles Tschopp standen Burger zwei Autoren zur Verfügung, die vor ihm den Weg zur kritischen Auseinandersetzung mit der Tradition gewagt und auf ihre Weise umgesetzt hatten, der auf Kontinuität beruht. Es muss aber die Aufgabe der Literaturwissenschaft sein, die Anspielungen und Zitate hinsichtlich ihrer Kohärenz und ihres Zusammenspiels zu untersuchen. Dafür muss sie sich von der subjektiven Perspektive der Hauptfigur lösen und prüfen, in wieweit ihre Assoziationen mit den Ausschnitten der >Quellen<, die sie erwähnt, übereinstimmen oder sich von ihnen lösen. Nur so kann festgestellt werden, ob das intertextuelle Geflecht tatsächlich ein Ausdruck der >Disharmonie<,¹⁸ der >Zerrüttung jeglicher Harmonie<¹⁹ ist.

Die Kohärenz der literarische Textur lässt sich darin erkennen, dass der vereinsamte, vom Arbeitsverbot bedrohte und „nicht in einen sozialem Kontext einbezogene“²⁰ Held aus Mangel an menschlichem Kontakt und >existenzieller Einsamkeit<²¹ sein Umfeld mit „grösstmöglicher Intensität“²² erlebt. Das Umfeld schließt die Räume des Schulgebäudes, die nähere Umgebung, aber vor allem auch die Erfahrungsberichte anderer, Lektüren und fachliche Ausführungen mit ein. Er ist auf einen intensiven Dialog mit diesen Räumen und Medien angewiesen, weil er dadurch der Leere seiner Existenz entkommen kann. Er verwendet die Überlieferung, um seinen Ängsten und Hoffnungen Ausdruck zu verleihen, setzt seine Lektüren und die schriftliche Überlieferung als Projektionsfeld von Erwartungen ein. Das Bewusstsein dieser Abhängigkeit vom Umfeld lässt so ein authentisches Gefühl der Gefangenschaft und Enge entstehen. Mit der Behandlung des >Scheintodes< und der konsequenten >Veschollenheit< erreicht dieses Gefühl ihren Höhepunkt. Beide Motive stellen auch die wesentlichen Züge der Existenz als Lehrer dar. Den Erfahrungsverlust führt der Lehrer auf die Konsequenz des Lehrerberufs und des Schreibens zurück. Nach und nach passt er auch die Außenwelt nach der Methode, die er für die Räume des Schulgebäudes angewandt hat, seinen persönlichen Bedürfnissen an. Am Ende kann die Hauptfigur nicht mehr zwischen beidem unterscheiden: die Außenwelt wird an Hand von Regeln verfremdet, die der „Struktur des Bewusstseins“²³ angeglichen sind. Der Raum und die Außenwelt erhalten nur dann ihre Geltung zurück, wenn der Leser akzeptiert, dass sie „vom Bewusstsein aufgenommen und gefiltert“²⁴ wurden. Typisch für solche Bewusstseinsfiguren (Aspektfiguren) wie Schildknecht ist, dass sie dem Leser keinen alternativen Standpunkt zur eigenen Weltauslegung zur Verfügung stellen. Dies hat schließlich

17 Rudolf Ingold, *Der Erzähler in Hermann Burgers >Schilten<: Ein Vergleich mit Grass' >Blechtrommel<, Frischs >Homo Faber< und Loetschers >Abwässer<*, Bern 1984.

18 Petersen, S. 42.

19 Ebd.

20 Bruno Hillebrand, *Mensch und Raum im Roman*, S. 13.

21 Ebd. S. 9. *Schilten* ist ein Text, der die Dekomposition eines Bewusstseins schildert. Als Ursache für diesen Prozess ist die soziale und berufliche Abgrenzung zu sehen, die eine Gefährdung der Intersubjektivität zur Folge hat. Dieser Problemhorizont führt zur „Isolierung der Subjektposition“. Das Ausschlaggebende ist, dass die Bedingungen für die Isolation zwar sichtbar gemacht, aber zugleich auch als >Existenzbedingung< dargestellt werden, vgl. Dietrich Krusche, *Kommunikation im Erzähltext (1)*, München 1978, S. 70

22 Hillebrand, S. 13.

23 Schramke, S. 62.

24 Ebd., S. 63.

die „Gefährdung der Integrität des Bewusstseins“²⁵ zur Folge.

Wie gezeigt werden soll, konvergieren²⁶ alle verschiedenen Diskurse, die die Hauptfigur in ihrer Auseinandersetzung mit dem Schauplatz entwickelt, in der Behandlung der zwei Hauptmotive des Romans: dem >Scheintod< und die >Verschollenheit<.

Das surreale Weltbild in *Schilten* ist also auch das Ergebnis der Auseinandersetzung des Lehrers mit der Dorfwelt. Selbst das Motiv des Scheintodes wird zuerst als Form des Aberglaubens geschildert, um dann in dem Diskurs über die Folgen der didaktischen Ausbeutung der Lektionen verwendet zu werden. Im Licht der Gegenüberstellung zwischen Schule und Friedhof kann man *Schilten* zur Typologie der „mit Gegenwelten“²⁷ operierenden Romane rechnen. Der durch den Schauplatz ausgelöste Konflikt mit dem Totengräber verschärft das Gefühl der Vereinsamung der Figur. Sie spricht im Reflektormodus²⁸ über ihre Umwelt und dadurch spielt für sie der Raum eine fundamentale Rolle. Der Held ist gezwungen, einen Dialog mit dem Raum zu führen. Sven Spiegelberg machte bereits auf diesen Umstand aufmerksam. Bereits 1991 stellte er die Vermutung auf, dass „die genaue Darstellung des Raumes“²⁹ als Folge der „Kompensation des mangelnden gesellschaftlichen Gefüges und Kontaktes mit der Umwelt“³⁰ entstehe. Dem Leser bleibt nichts anderes übrig, als den Charakter, die Vorgeschichte und die Existenz der Hauptfigur anhand ihrer Analysen und Beschreibungen der Umwelt zu rekonstruieren. Dies ist aber auch das auszeichnende Merkmal des Romans: es basiert auf der Wechselbeziehung zwischen Hauptfigur und Raum. Spiegelberg stellt in der „funktionalen Überbelastung der zur Verfügung stehenden Räume“³¹ die Eigenart der Enge im Roman fest. Aus der Beschreibung der Räume entstehen Diskurse, die schließlich eine Handlung und ihre Dynamik ersetzen, die mit der großen Lektion zur Verschollenheit enden. Jean-Pierre Bünter unterstreicht 1991 die „beklemmende Symbolik“³², die in *Schilten* von der „hyperrealistisch beschriebenen“ Örtlichkeit ausgeht und den Leser in ein „unentrinnbares Labyrinth“ einfängt. Seiner Meinung nach steht der Roman ganz in der Tradition von erfundenen Ortschaften wie Gotthelfs *Gemeinde Unverstand*, Kellers *Seldwyla*, Meyers *Mythikon* aus *Der Schuss von der Kanzel*, die eine weitaus mächtiger wirkende Fiktion erzeugen als die „banale Realität“.³³ Die >Geographie des Schilttals< wird „vollends mythisch“³⁴, besonders in der Episode, in der das „kafkaeske Schloss Trunz“³⁵ beschrieben wird. In *Schilten* wird aus „Sprach- und Realien-Versatzstücken“³⁶ eine Welt zusammengeschweißt, aus der eine aberwitzige Realität hervorgeht, von der ein Leser nie weiß, „wie verlässlich sie ist“.³⁷

Die Form des mit Gegenwelten operierenden Romans wird erst nach der Wende zum 20.

25 Ebd., S. 172.

26 Wie bei den meisten Romanen, in denen es eine dominierende Bewusstseinsfigur gibt, findet der Leser auch in *Schilten* keinerlei alternative Anhaltspunkte oder Perspektiven: er ist der Hauptfigur ausgeliefert.

27 Ebd., S. 284.

28 Rudolf Ingold, *Der Erzähler in Hermann Burgers >Schilten<: Ein Vergleich mit Grass' >Blechtrommel<, Frisch >Homo Faber< und Loetschers >Abwässer<*, Bern 1984.

29 Sven Spiegelberg, Diskurs in der Leere, Aufsätze zur aktuellen Literatur der Schweiz, Bern, Frankfurt a. Main 1991, S. 17. Die Einsamkeit ist die Ursache für die „wesensmäßige Erschließung des Raumes“ (Hillebrand, S. 14). Bei seiner Untersuchung stützt sich Spiegelberg auf Dieter Hillebrands Raumtheorie – vgl. Hillebrand, *Raum und Zeit im Roman* (1971)-.

30 Ebd., S. 17.

31 Ebd., S. 16.

32 Jean-Pierre Bünter, „Fiktive Ortschaften als Identifikationsobjekt in der neuen Schweizer Literatur“, in: *Identität und Identitätskrise: eine Festgabe für Hans Wysling*, Lang 1991, S. 66.

33 Ebd., S. 43 ff.

34 Ebd., S. 68.

35 Ebd., S. 66.

36 Ebd.

37 Ebd.

Jahrhundert wichtig. Kafkas *Prozess* stellt den Archetyp³⁸ eines solchen Romans dar. Auch im *Schloss* von Kafka stehen Held und Dorf (bzw. Beamtenwelt) in Opposition zueinander. In der Erzählung *Der Bau* entwickelt Kafka schließlich aus der Perspektive einer sich in ihr >Refugium< zurückziehenden Figur, die über ihr Verhältnis zur Außenwelt nachdenkt, einen Diskurs. Sie sieht sich der Gefahr einer >Gegenwelt< ausgesetzt, die durch die Laute des Gegners symbolisiert ist: den >Zischer<. Als Reaktion auf diese Bedrohung bildet sie ein Labyrinth, dessen Geheimgänge nur ihr bekannt sind. Von einer solchen territorialen Abgrenzung zum Friedhof und zur Dorfgemeinde hängt das Geflecht von intertextuellen Bezugnahmen in *Schilten* ab. Schildknecht spricht von einem undurchdringlichen Bollwerk und betont die Wehrfunktion des Schlosses, in dessen Nähe sich das Schulhaus befindet. Es ist daher von Nutzen, die Anspielungen, Zitate und intertextuellen Referenzen auch in Hinblick auf ihre Quellen zu untersuchen, weil man durch sie die Frage nach den möglichen Vorbildern beantworten kann. Es bleibt zu klären, ob, wie Erika Hammer behauptet, Schildknecht die „Hinterlassenschaft früherer Zeiten“³⁹ und die „literarische Tradition“⁴⁰ als Fundgrube verwendet, um die „Spannung zum Eigenen“⁴¹ hervorzuheben, oder ob er dadurch die Kontinuität zur Tradition nicht eher unterstreichen will.

In der Forschung verzichtete man bis jetzt darauf, die Anspielungen und Zitate, die der Roman enthält, auf ihr Zusammenspiel oder auf ihre Funktion im Prozess der Verfremdung der Landschaft zu untersuchen. Eine Ausnahme stellt Volker Nölles Versuch dar, der das Verhältnis zwischen den markierten und unmarkierten Zitaten in Burgers Roman *Brenner* auf eine „Textorganisation“⁴² zurückführt. Er untersucht dieses Zusammenspiel nicht in Hinblick auf die Verfremdung des Schauplatzes, sondern führt es auf die Opposition von autobiographischer Klagetextur und literarischer Anspielung zurück.

Der Versuch, die Deutungen des Geflechts „von literarischen Anspielungen, Imitationen [...] Adaptionen“⁴³ im Roman *Schilten* auf eine präzise und aussagekräftige Dynamik zurückzuführen, blieb bis jetzt aus. Auch das Verhältnis zur Tradition wurde daher ausgeklammert oder auf einen endgültigen Bruch reduziert. Die meisten Ansätze hinterfragen die Offenheit des Romans nicht, weil sie die „Einbringung von Subjektivität der Welt und Selbsterfahrung in die Zusammenhänge [...] des Erkennens und Handelns“⁴⁴ nicht mit dem „Gewinn oder Verlust von Mitmenschlichkeit“⁴⁵ verbinden. Sie berufen sich nur auf die ästhetischen Kriterien der modernen Ästhetik und setzen voraus, dass sie jede Form von Kohärenz ausschließen. Dabei stellen auch die Zitate eine Form der Reaktion auf die Umwelt dar. Dem Quellennachweis messen sie einen sekundären Stellenwert bei, obwohl auch die >Parteilichkeit< des Textes die Appellstruktur und das Identifikationsangebot für den Leser mitbedingen. In die Rezeption des Romans schleicht sich der Vorwurf ein, den Zitaten und Anspielungen liege Belanglosigkeit zugrunde, die auf das Unvermögen des Autors schließen lassen. Hammer streitet die Kohärenz der Zitate ab, weil die >Polyphonie< und das „facettenreiche Mosaik“⁴⁶ der Anspielungen nicht zur „konzisen Einheit“⁴⁷ zurückgeführt werden könnten. Im Einklang mit der ästhetischen Theorie der Moderne sieht sie den Reichtum des Textes gerade durch seine „Sinnlosigkeit“⁴⁸ vervollständigt.

38 Marianne Ruth Korst, *Die Beziehung zwischen Held und Gegenwelt in Franz Kafkas Romanen*, Marburg 1953.

39 Hammer, S. 15.

40 Ebd.; Zumsteg, S. 215.

41 Hammer, S. 202.

42 Volker Nölle, „Die rissige Haut der Form“. Intertextualität und das >Schehrezad< - Axiom in Hermann Burgers Roman *Brenner I und II*“, in: *Poetica* 26 (1994), S. 180-204, hier S. 181.

43 Ebd.

44 Krusche, S. 227.

45 Ebd.

46 Hammer, S. 202.

47 Ebd.

48 Adorno, *Die Zerstörung der Vernunft*, Neuwied 1962, S. 219.

Die Unmöglichkeit, die „Teile sowohl wie das Ganze“⁴⁹ nach Kriterien wie Kohärenz, Einheit und Vollkommenheit zu untersuchen, wird auf die Deutung des Romans zurückgeführt. Die surrealen Effekte werden als wesentliches Merkmal der von Adorno formulierten Ästhetiktheorie der Moderne ausgelegt. In der Moderne sieht sich die Kunst der Aufgabe enthoben, einen Orientierungsmaßstab innerhalb der gegebenen bürgerlichen Strukturen abzugeben. Die Sinnlosigkeit und Willkür der Zitate in *Schilten* hängt vom „absoluten Realitätsverlust“⁵⁰ der Hauptfigur ab: ihr Weltbild ist einer „fixierbaren Wirklichkeit verlustig“⁵¹ geworden. Demzufolge drückt die Sinnlosigkeit die Kondition „transzendentaler Obdachlosigkeit“⁵² des heutigen Menschen aus, der, wie es Lukács formuliert,⁵³ den Halt im Wirklichen verloren hat. Die Sinn- und Ziellosigkeit des Handelns der mit einer Gegenwelt operierenden Romane entspricht dem „Widersinn der Regeln und Normen, nach denen die Prozesse“⁵⁴ ablaufen. Dabei wird aber die Realität ausgeklammert, mit der Lehrer und Autor ununterbrochen operieren, um sie surreal erscheinen zu lassen.

Peter Demetz hat die „enzyklopädische Gelehrsamkeit“⁵⁵ der Hauptfigur Schildknecht gelobt und Lothar Baier behauptet, dass das Chaos im Roman einer >Ordnung< folgt.⁵⁶ Der Roman zeigt, was die „Schweizer Welt im Innersten zusammenhält“⁵⁷ und was die „Sehnsüchte und Ängste der Eidgenossen“⁵⁸ sind. Auch Marcel Reich-Ranicki⁵⁹ bekundete sein positives Urteil über das Werk. Er pries Burger als >Tüftler von Format<. Peter Demetz rechnete ihm eine „unbeirrbar und kreative Disziplin“⁶⁰ an. In allen Urteilen wurde der Montage und Zusammenstellung der Anspielungen ein besonderer, künstlerischer Wert beigemessen. In der Forschung wurde die „Analyse der intertextuellen Bezüge des Romans *Schilten*“⁶¹ vertagt, während der Zusammenhang zwischen der „Sprachgewalt“⁶² des Lehrers und seiner „sozialen Situation“⁶³ festgestellt, aber nie untersucht wurde. Die Sprache bedeutet für ihn den einzigen Weg, um sich von der sozialen und beruflichen Ausgrenzung zu retten, um sich zu emanzipieren.

Im gesamten Œuvre Burgers stach die Hypertrophie der intertextuellen Anspielungen hervor. In den meisten Arbeiten wies man auf die Häufigkeit der Zitate hin: sie zeigen eine spielerische Manier, greifen effektiv Zitate auf, um sie dann zu modifizieren. Doch diese Tendenz wurde immer auf eine gewollte „Selbstaufhebung“⁶⁴ der Mitteilung reduzieren, die das „eigene Verschwinden“⁶⁵ darstellte. Die Häufigkeit der Zitate wurde auf die Sprachökonomie des Schriftstellers (Großspietsch) zurückgeführt, ohne zu klären, wie sie mit dem artistischen

49 Georg Lukács, *Die Theorie des Romans*, Neuwied/Berlin 1971, S. 16.

50 Thomas Beckermann, „Schreib-Existenz. Hermann Burger, Die allmähliche Verfertigung der Idee beim Schreiben (1986), in: Paul Michael Lützel, *Poetik der Autoren, Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Frankfurt a.M. 1994, S. 159

51 Petersen, S. 102.

52 Georg Lukács, *Die Theorie des Romans*, Neuwied/Berlin 1971, S.32.

53 Auf seine Romantheorie fundiert Erika Hammer ihre Auslegung des Romans *Schilten*. Vgl. Erika Hammer, „Das Schweigen zum Klingen bringen“: *Sprachkrise und poetologische Reflexionen bei Hermann Burger*, Hamburg 2007 (Poetica – Schriften zur Literaturwissenschaft 95).

54 Ebd., S. 109.

55 Peter Demetz, *Fette Jahre, magere Jahre, deutschsprachige Literatur von 1965 bis 1985*, 302 ff.

56 Lothar Baier, "Dieser Wahnsinn hat Methode: Hermann Burgers erster Roman 'Schilten', in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 276, (7. 12. 1976) Literaturbeilage; dazu auch Patrick Bühler, „Die Todesdidaktik in Hermann Burgers >Schilten<“, in: *Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur* 98 (2006), S. 539-551.

57 Philipp Theisohn, *Was die Schweizer Welt im Innersten zusammenhält*, in: *Welt* vom 28.02.2014

58 Ebd.

59 Marcel Reich-Ranicki, *Entgegnung, Zur deutschen Literatur der siebziger Jahre*, Stuttgart 1981, S. 384 ff.

60 Peter Demetz, *Fette Jahre, magere Jahre, deutschsprachige Literatur von 1965 bis 1985*, S. 302 ff.

61 Hammer, S. 202.

62 Beckermann, S. 158.

63 Ebd.

64 Petersen, S. 42.

65 Ebd.

Schreibverfahren zusammenhängt. Zum Teil aber wurden die Anspielungen mit der narzisstischen Veranlagung⁶⁶ des Autors in Verbindung gebracht. Das hängt mit der Tatsache zusammen, dass die Monographien und Arbeiten der >ersten Phase< der Burger-Forschung sehr stark biographisch geprägt waren.

Die Wirkung der Zitate wurde auf die Erzeugung eines Effekts von kurzer Dauer reduziert oder auf die charakterlichen Eigenschaften des Autors, insbesondere auf seine Freude an der Selbstinterpretation und Bloßlegung seiner Krankheit zurückgeführt. In *Schilten* prahlt der Autor mit seiner Bildung, indem er seiner Figur sein gesamtes Fachwissen aus dem Germanistikstudium in den Mund legt.

Am entschiedensten drückt es Monika Großpietsch aus. Sie ist die erste, die eine umfassende Monographie über das Gesamtwerk des Autors verfasst. Ihrer Meinung nach passt die Hypertrophie der Zitate zum bildungskritischen Thema des Romans *Schilten*. Sie stellt fest, dass die Zitate nur einen „Bildungsbluff“⁶⁷ darstellen, weil die „verwendeten Materialien nicht oder kaum“⁶⁸ weitergeführt werden. Sie formuliert als erste in ihrer Monographie die These, dass der „Erschließung der Quellen“⁶⁹ von *Schilten* kein Erkenntnisgewinn beizumessen sei. Die Zitate bringen „keine Horizonterweiterung bezüglich der Tiefe der literarischen Aussagen“⁷⁰, sondern erweisen sich eher als „desillusionierend“⁷¹ für den Leser. Dieser Meinung ist auch Beckermann, für den der „allwissende Erzähler“⁷² die einzige Funktion erfüllt, den Leser zu >entmündigen< und einzuschüchtern. Großpietsch führt die Hypertrophie der Texte Burgers auf seine „Schreibökonomie“⁷³ zurück, ohne zu berücksichtigen, dass dadurch weder der Ernst noch die Fallhöhe des Humors im Werk erklärt werden können.

Diese These, die Großpietsch bereits 1994 formulierte, beeinflusste alle folgenden größeren Arbeiten.

Christian Schön stimmte in seiner 1997 verfassten Arbeit von Beginn an der These von Großpietsch zu und entschied sich dafür, „auf einen Nachweis der unzähligen literarischen Anspielungen und Halb-Zitate“⁷⁴ zu verzichten, weil es „keinen wesentlichen Erkenntnisgewinn“⁷⁵ bringe, sie im einzelnen oder in langen Listen nachzuweisen. Das Interesse für die autobiographische Auslegung von Burgers Werk, das auch die Arbeit von Schön prägt, mag seine unkritische Übernahme der These von Großpietsch beeinflusst haben.

Marie-Luise Wünsche nimmt in ihrer Monographie Großpietschs Wortlaut auf und spricht von der „Klitterungsmethode“⁷⁶ Burgers beim Zitieren. Sie vergleicht sie mit dem Verfahren zur Herstellung von Zigarren aus Tabakresten. Wie bereits Großpietsch reduziert sie das Herantragen von „enzyklopädischer Gelehrsamkeit“⁷⁷ zu einer pompösen Demonstration von Wissen. Zum Spätwerk *Brenner* bemerkt sie,⁷⁸ dass die Anspielungen und die „hypertextuellen Schriftassoziationen“⁷⁹ nichts als „Autobiographesken“⁸⁰ sind, also Collagen, die auf die Biographie des Autors hinweisen. Sie beschreibt auch, dass die Collagen und Zitate nichts als

66 Hans Wysling, *Macht und Ohnmacht des Narziss. Hermann Burgers „Zauberberg“*, S. 380.

67 Monika Großpietsch, S. 120.

68 Ebd.

69 Ebd.

70 Ebd.

71 Ebd.

72 Beckermann, S. 159.

73 Ebd.

74 Schön, S. 8.

75 Ebd.

76 Ebd.

77 Beckermann, S. 158.

78 Wünsche, *BriefCollagen und Dekonstruktionen: »Grus«-das artistische Schreibverfahren Hermann Burgers*, Bielefeld 2000, von nun an als „Wünsche“ zitiert.

79 Wünsche, S. 404 (mit Bezug auf *Brenner*).

80 Ebd.

einen „tautologischen Leerlauf“⁸¹ der Figur glossierten und für den Leser „ohne poetologischen Zugewinn“⁸² seien. Die besondere Häufigkeit der Zitate im Text kommt ihrer These zufolge dem kompositorischen Ungenügen des Autors gleich.

Kleinert stellt im Spätwerk *Tractatus logico-suicidalis* die Frage nach der Kohärenz und dem Sinngehalt der Anspielungen: die erzeugten Montagen, Collagen und Texte hält er für eine Form der „auffälligen Pseudo-Intertextualität“.⁸³ Der Verfasser, so folgert Kleinert, „verfügt über Vorlagen, kann narzisstisch Kenntnisse gegenüber dem Leser zur Schau stellen, Selbstausslegungen feilbieten“,⁸⁴ doch dem Leser bleibt „allemaal die Beteiligung verwehrt“.⁸⁵

Erika Hammer stellt als erste fest, dass in *Schilten* der Autor die „Bedingungen seines eigenen künstlerischen Schaffens reflektiert“.⁸⁶ Sie führt die Reflexion der „ästhetischen Prinzipien und Funktionen der Sprachlichkeit“⁸⁷ auf die Tatsache zurück, dass Burger als Germanist über Fachwissen verfügte, das er poetisch einsetzen konnte. Damit spricht sie auch den Zitaten und Anspielungen im Roman einen literarischen, poetologischen Wert zu. Sie konzentriert sich aber auf die sprachliche Artistik des Textes, weil sie zwischen >poeta< und >doctus<, also zwischen Schriftsteller und Gelehrtem eine Trennlinie zieht, die ihr erlaubt, den Fundus der Zitate aus ihrem Beweengang auszuklammern. Diese Trennlinie zieht auch der Verfasser der letzten Monographie zum zweiten Roman Burgers *Die künstliche Mutter*, Simon Zumsteg. Das künstlerische Schaffen wird als Ergebnis des Konflikts zwischen Künstler und Literaturwissenschaftler gelesen.⁸⁸ Simon Zumsteg folgert, dass der Roman Burgers ein Produkt des Konfliktes zwischen Schriftsteller und Gelehrter sei: das Wissen um die Nachkommenschaft stehe dem kreativen Moment hemmend entgegen. Damit führt Zumsteg die Theorie der Einflussangst von Harold Bloom in die Besprechung der Werke Burgers ein. Sie stellt mit Sicherheit ein nützliches Mittel dar, um die Bedeutung der Zitate ins Licht der Auseinandersetzung mit der Tradition zu führen. Die Funktion der Zitate bei der Reflexion der Bedingungen für das eigene Schreiben steht vor allem in *Schilten* im Vordergrund. Sie können, auch im Licht von Harold Blooms Theorie, nicht allein auf die „Schreibökonomie“⁸⁹ des Autors zurückgeführt werden: sie reflektieren seine Kondition als >Lehrer<, der zugleich unter dem Einfluss bedeutsamer Vorbilder um die Durchsetzung seiner Methode und seines Werkes ringt.

Die Analyse des eigenen Bezugs zur Umwelt im Roman wird erst in Thomas Strässles Nachwort zur Neuauflage des Romans umfassend dargestellt. Er sieht *Schilten* als Antwort auf Paul Nizons *Diskurs in der Enge* und auf die Frage, ob die Schweiz noch ein literarisches Thema darstellen könne.⁹⁰ Damit bringt er in die Diskussion des Romans auch jene Themen ein, die bei der Bewertung der gesamten schweizer Literatur der 1970er Jahre eine Rolle spielen. Martin Zingg wirft der deutschschweizer Literatur vor, weder ein „Zentrum [noch] ein[en] Angelpunkt“⁹¹ zu haben: bis auf die „alten Realismuskussionen“⁹² fehlen ihr die Debatten und Auseinandersetzungen um „literarische Ausdrucksmöglichkeiten“.⁹³

81 Ebd., S. 405.

82 Ebd.

83 Markus Kleinert, *Suiziddiskurs bei Jean Améry und Hermann Burger: Zu Jean Amérys „Hand an sich legen“ und Hermann Burgers „Tractatus logico-suicidalis“*, Stuttgart 2000, S. 78.

84 Ebd.

85 Ebd.

86 Hammer, S. 27.

87 Ebd., S. 27: Hammer spricht von Hermann Burger als *poeta doctus*.

88 Simon Zumsteg, >poeta contra doctus< *Die perverse Poetologie des Schriftstellers Hermann Burger*, Zürich 2011.

89 Großpietsch, S. 120.

90 Hermann Burger, *Schilten. Schulbericht zuhanden der Inspektorenkonferenz*, München 2009, S. 389 ff, zitiert mit dem Kürzel >Sch< und der Seitenangabe.

91 Martin Zingg, „Besuch in der Schweiz“, in: Rolf Grimmiger (Hrsg.), *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, Bd. 12, München 1992, S. 666.

92 Ebd.

93 Ebd.

Er streitet aber nicht die >enorme Vielfalt und Komplexität<⁹⁴ mancher Romane ab. Im Licht dieser Bewertung darf die Bedeutung von *Schilten* nicht unterschätzt werden. Es stellt sich für die Forschung weiterhin die Frage, wie eine ausführliche Analyse des Romans gewährleistet werden soll, ohne die darin enthaltenen intertextuellen Bezüge aufzuklären. Man wird nur dadurch untersuchen können, ob und wie in *Schilten* zu wichtigen Themen wie die >Schweiz als Sonderfall<⁹⁵ oder das Problem der >Schrift- und Mundsprache<⁹⁶ Stellung bezogen wird, wie und ob der Roman die Rolle der Schweiz im Zweiten Weltkrieg hinterfragt.

Erika Hammer hat auf die Bedeutung der Poetik der Moderne als Instrumentarium hingewiesen, um das tiefe Bewusstsein der modernen Romanpoetik und Sprachkrise in *Schilten* zu untersuchen. Sie werden in *Schilten* zwar >verschlüsselt<, aber dennoch konsequent dargestellt und reflektiert. Es muss aber anerkannt werden, dass die Zitate eine Brücke zwischen den regionalen und lokalbedingten Themen und den poetischen Überlegungen von universaler Geltung - die Hammer und Zumsteg in ihren Arbeiten untersucht haben - herstellt.

Bis auf Marie-Luise Wünsche schweigen die meisten Arbeiten darüber, dass man die Originalität eines Autors gerade an der Treffsicherheit der Zitate und an seiner Fähigkeit messen kann, sie seinem Text durch Transformation und Modifikation anzupassen. An der >Anpassung< und >Montage< der Anspielungen und am Einbau dieser Zitate in die Dynamik der Auseinandersetzung der Hauptfigur mit ihrer Umwelt und mit dem Schauplatz des Romans wird erst die Kontinuität oder der Bruch mit den Vorbildern messbar sein. Die systematischen Referenz- und Angelpunkte des Romans müssen also geklärt werden, um den Text von den Zweifeln an der Belanglosigkeit seiner Oberflächenstruktur zu befreien. Dadurch soll nicht bestritten werden, dass im Zitat ein „Element der ästhetischen Moderne ins Spiel“⁹⁷ kommt, das die „freie Rezeption“⁹⁸ des Werkes erlaubt.

Auch wenn sie nach den klassischen Kriterien⁹⁹ zur Bestimmung des künstlerischen Wertes eines Romans als >Verfallsmerkmale< gezählt werden können, die sich gegen die Geschlossenheit, Kohärenz der Handlung und Einheit des Schauplatzes auswirken,¹⁰⁰ erfüllen die Zitate und intertextuellen Bezüge eine wichtige Funktion innerhalb der Struktur des Romans. Sie können als Errungenschaften und Signale einer sich „absolut setzenden Artistik und eines autonom gewordenen Künstlertums“¹⁰¹ interpretiert werden, erfüllen ihren Zweck jedoch nur, wenn sie der Aussage des Romans Ausdruck verleihen. Trotz des notwendig gewordenen Paradigmenwechsels, der die moderne Kunst zum Produkt einer defizitären Ästhetik macht, darf keine „Interpretationswillkür [oder] Maßstablosigkeit des ästhetischen Urteils“¹⁰² vorkommen. Da der Beteiligung des Lesers am Interpretationsverfahren viel mehr Relevanz beigemessen wird, muss die Sinn-Offenheit des modernen Romans nicht immer auf ein „artistisch hochrangiges Kalkül“¹⁰³ zurückgeführt werden. Die Offenheit des Textes kann auch als „künstlerische Schwäche“¹⁰⁴ gedeutet werden, weil der >Sinnzentrierung< keine wichtige Rolle für die Effektivität des Werkes zugesprochen wird. Die Verdunklung des >Wirklichen< zugunsten der „Sinn-Offenheit“, der Verzicht auf „Handlungs- und Erzählkohärenz“¹⁰⁵ und die „Etablierung einer epischen Möglichkeitswelt“ reichen nicht aus,

94 Ebd.

95 Martin Zingg, „Besuch in der Schweiz“, in: Rolf Grimmiger (Hrsg.), *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, Bd. 12, München 1992, S. 646 ff.

96 Ebd., S. 651 ff.

97 Petersen, S. 285.

98 Ebd.

99 Petersen, S. 284.

100 Ebd., S. 42.

101 Ebd., S. 284.

102 Ebd.

103 Ebd.

104 Ebd., S. 284.

105 Ebd.

um den Wert des Romans *Schilten* zu untersuchen. Hammer hat bereits die Offenheit dieses Werkes, genau wie Großspietsch, nur auf die Schreibökonomie Burgers zurückgeführt. Die „intertextuellen Bezugnahmen splittern die Geschichten“¹⁰⁶ und lassen keine „konzise Einheit“ erkennen. Durch dieses Urteil stimmt sie der typologischen Einordnung des Romans bei Petersen zu, denn die Episoden erfüllen weder die „Funktionalität der einzelnen Elemente hinsichtlich eines Sinnganzen“¹⁰⁷ noch eine „logische Kontinuität“.¹⁰⁸ Doch genau diesem letzten Punkt muss in Hinblick auf Burgers Schreibverfahren widersprochen werden.

Die Wirklichkeit, der Schauplatz und die Vorbilder, wie Lehmann oder Charles Tschopp, die Burger beeinflussten, müssen stärker berücksichtigt werden, um Licht in das Verfremdungsverfahren des Schriftstellers zu bringen.¹⁰⁹ Es geht ihm sowohl um die Erfindung einer Gegenwelt für seinen Helden als auch darum, das Reale als Teil des Surrealen und Absurden erscheinen zu lassen, denn beide Ebenen treffen sich an besonderen Schnittstellen zwischen „Realem und Irrealem“.¹¹⁰

Die vorliegende Arbeit soll zeigen, welches Schreibverfahren der Schweizer Autor Hermann Burger in seinem Roman *Schilten. Schulbericht zuhanden der Inspektorenkonferenz* verwendet, um eine reale Landschaft so zu verfremden, dass sie die Innenwelt des Berichterstatters und fiktionalen Erzählers symbolisch zum Ausdruck bringt.

Es soll untersucht werden, wie die Sprachkrise des Erzählers anhand der Beschreibung realer Orte und Gegenstände veranschaulicht wird und daraus die Welt des Romans entsteht.

Der Roman ist in der Form eines Berichts geschrieben, den der Lehrer Peter Stirner an die Schulbehörde richtet, um sich gegenüber deren Beschuldigungen zu rechtfertigen. Er schreibt unter dem Pseudonym Armin Schildknecht. Sein Bericht besteht aus zwanzig Schulheften, die wie Kafkas Tagebücher *Quarthefte* heißen und in 149 kürzere Abschnitte graphisch unterteilt sind. Der Bericht wird durch ein kurzes Nachwort des Inspektors beendet, der die auf dem Speicher der Schule gefundenen Aufzeichnungen von einem Schüler ausgehändigt bekommen hat. Der Lehrer hat sie seinen Schülern, die ihm mehr als Sekretäre, denn als Schüler dienen, auf Schulheften bei Nacht und Nebel diktiert, um sie dann später zu überarbeiten.

Die nächtlichen „Umtriebe“ des Lehrers und die didaktischen und inhaltlichen Abweichungen seines nächtlichen Unterrichts führen die Insepektorenkonferenz dazu, ihm mit der sofortigen Entlassung, mit dem Entzug des Wahlrechts und mit der Versetzung in ein Provisorium zu drohen. Um sich von den Vorwürfen zu verteidigen, richtet der Lehrer an sie den Bericht in Briefform, aus dem der Roman besteht und in dem sein Unterricht und Leben geschildert werden.

Im Verlauf des Berichts werden konkrete Gegenstände zu surrealen Motiven verfremdet, die der Lehrer auch „Irrealien“ oder „Surrealien“ nennt. Auf ähnliche Weise werden die Bräuche und Gewohnheiten der Dorfbewohner zu realen Tatsachen erklärt und mit sachbuchähnlichen Details als „Realien“ beschrieben, die eigentlich frei erfunden sind.

Die Wortmagie des Lehrers lässt eine kaum mehr durchschaubare Welt entstehen, die sich allmählich verselbständigt und ihren eigenen Schöpfer in seiner umständlichen Amtssprache vereinsamen lässt. Der verschachtelte Satzbau seines Monologs weist den Leser zurück und der gewollt redundante Sprachstil bringt den Prozess menschlicher Ausgrenzung und Vereinsamung

106 Hammer, S. 202.

107 Petersen, S. 284.

108 Ebd.

109 Vgl. Hermann Burger, *Verfremdung zur Kenntlichkeit. Fünf Reden*, Aarau 1995, S. 9; zitiert mit dem Kürzel >VK<.

110 Ebd.

durch Sprache zum Ausdruck. Der Vereinsamungsprozess weist auch auf das gespaltene Verhältnis des Schweizers zur „Schriftsprache“ hin und ist gleichzeitig ein Hinweis auf die Isolation der Schweiz während des Zweiten Weltkrieges und in der Nachkriegszeit. Die Isolation des Lehrers ist als Satire auf die „geistige Einigelung“ der Schweiz zu verstehen. Der Roman von Hermann Burger knüpft mit eigenständigen Stilmitteln an die literarische Tradition von Max Frisch und anderer Autoren des „südlichen Jura-Fußes“ an und setzt sich von der kulturpolitischen Haltung einer „geistigen Landesverteidigung“ kritisch ab.

In der Arbeit soll gezeigt werden, wie durch die Abwehr der Bedrohung durch den benachbarten Friedhof eine Verfremdung des realen Schauplatzes entsteht. Diese Technik findet in Kafkas Werk starke Analogien¹¹¹ und erinnert bei Burger vage auch an die surrealistische Methode der „écriture automatique“, da der Lehrer zu Beginn des Berichts zugibt, nicht genau zu wissen, wohin ihn der Schreibimpuls führen wird. Das Ergebnis dieser beiden Verfahren führt dazu, dass die aus dem Alltag gegriffenen Gegenstände oder Räumlichkeiten und Schauplätze in einen neuen Kontext gebracht werden, der sie verfremdet. Die einzelnen Wörter¹¹² werden aus ihrem gewohnten Bezug genommen und in ein neues Verhältnis zur Realität oder zur mythischen Sprachwelt gesetzt. Der Autor macht sich die Arbitrarität der Zeichen zu Nutzen, um sie seinem dichterischen Ausdruckswillen zu unterwerfen. Andererseits nimmt er durch dieses Verfahren Stellung zur literarischen Diskussion im Rahmen des „Züricher Literaturstreits“ und zur Aufforderung Max Frischs, die Schweiz als literarischen Stoff zu behandeln.

Diese Arbeit soll die Funktion der soziologischen, historischen oder pseudowissenschaftlichen Exkurse des Lehrers im Roman klären, die er im Stile eines barocken Polyhistor einsetzt, um die Realität übergenau zu beschreiben. Auf diese Weise überzeichnet er das klischeehafte Bild der Schweiz, das auch mit Schabzigerkäse, Präzisionsuhren und gelben Postautos in Verbindung steht, zu einer erschreckenden Realität, die den Lehrer im Alltag verfolgt und bestenfalls die Illusion einer „Rabelaischen“ Schweiz erzeugt. Die Überzeichnung der Wirklichkeit offenbart die erkenntnistheoretische Unsicherheit und „metaphysische Obdachlosigkeit“ (Lukács) des Romanhelden. Der Zusammenhang von Zeichen und Bezeichnetem ist so von seiner Sprachskepsis kompromittiert, dass dem Erzähler die Sprache nicht mehr eindeutig genug erscheint, um ein fest verankertes Bild der Welt wiederzugeben. So entzieht die Romanwelt immer wieder dem Leser den Boden unter den Füßen und hält ihn mit den Krallen in einer Sprache gefangen, die sich die Brüchigkeit zwischen Wort und Ding zunutze macht.

Der erste Teil der Arbeit befasst sich mit den „Realien“: das bedeutet, dass darin die einzelnen Räume des Schulgebäudes, als die Ängste des Erzählers genommen, analysiert werden. Die Besonderheit dieses Romans besteht darin, dass die Beschreibung der Gegenstände dem Autor als Projektionsfläche seiner Einflussängste im Sinne Harold Blooms dient. Sie ermöglicht ihm, literarische Motive anderer Autoren im Schauplatz zu verankern. In diesem Teil der Arbeit werden also die Räume beschrieben, in denen der Lehrer wohnt und seinen Beruf ausübt: die genaue Topographie der Schule, weist jedem Stockwerk eine Sphäre des Schulmeisterdaseins zu. Im Obergeschoss befindet sich die Wohnung des Lehrers, im mittleren Geschoss unterrichtet er und im Kellergeschoss kann er eine Waschküche, einen Werkraum und einen Kohlenkeller nutzen. Die Orte im Roman ergänzen motivisch die Struktur des Romans. Sie sollen auf die

111 Vgl. dazu die Beschreibung Prags in *Beschreibung eines Kampfes*, vgl. Franz Kafka, *Beschreibung eines Kampfes, Novellen Skizzen Aphorismen aus dem Nachlass, Gesammelte Werke*, hrsg. v. Max Brod, Frankfurt a. M. 1946, S. 7.

112 Vgl. dazu Bichsels Erzählung *Ein Tisch ist ein Tisch*, vgl. Peter Bichsel, *Kindergeschichten*, Neuwied 1969.

Werke zurückgeführt werden, denen sie intertextuell entnommen sind, um die immanente Ästhetik des Romans zu begründen.

Der zweite Teil behandelt die „Irrealien“, womit jene Räume oder Utensilien gemeint sind, denen eine Schlüsselfunktion im Schreibprozess des Romans zukommt. Auch die „Irrealien“ sind ein fester Bestandteil des realen Schauplatzes, aber sie tragen auf besondere Weise der Verfremdung der Realität ins Negative und Phantastische bei. Es handelt sich dabei um die Turnhalle, in der die Leichenfeiern stattfinden, um die Mörtelkammer, wo der Lehrer seinen Bericht am Harmonium, passend zu den topographischen Zwängen der Schule und des Friedhofes, umkomponiert, und um den Estrich, von dem viele seiner stärksten Ängste ausgehen. Anhand dieser drei Räume wird die Beschaffenheit der Sprache so dargestellt, wie sie der Lehrer in seiner Sprachskepsis erfährt. Der provisorische und zwitterhafte Charakter der Sprache wirkt sich auf sein Gemüt aus, wenn er sich in der Turnhalle aufhält. Der Rolle als Vermittler zwischen den Sphären des Realen und des Phantastischen wird er in der Mörtelkammer gerecht: an jenem Ort wirkt sich die Antriebskraft der Angst, die vom Estrich (der Dachkammer) ausgeht, am stärksten auf ihn aus und erzeugt in ihm den Impuls für das Schreiben aus der Not.

Im letzten Abschnitt der Arbeit soll die Existenz des Lehrers untersucht werden. Sie steht besonders eng in Bezug zu den Motiven des Scheintodes und der Verschollenheit. Diese Motive versinnbildlichen die Innenwelt des Erzählers, die im Gegensatz zur Außenwelt steht und von unzuverlässigen Kommunikations- und verkehrsmäßigen Verbindungsmöglichkeiten geprägt ist. Der Lehrer sondert sich absichtlich von den anderen Menschen ab, schlägt alle Verbindungsmöglichkeiten zur Außenwelt aus und verbirgt sich hinter den detaillierten Beschreibungen seiner Realität. Er dämonisiert den Schauplatz, ein abgeschiedenes Tal, das kaum mit Verkehrsmitteln zu erreichen ist. Auch die Post und das Telephon, die seine Isolation verhindern könnten, dienen ihm nicht als Kommunikationsmittel, weil sie nur für Belange genutzt werden, die mit dem Friedhof zusammenhängen. Nur in der Episode, die die Schlittenfahrt zum Schloss beschreibt, kommt die rein positive Funktion der Phantasie zum Ausdruck: auch der Schlitten und des Schloss gehören, wie die Post und das Telefon, zu den Reminiszenzen aus Kafkas Romanen.

Mit dem Nacht- und Nebelunterricht werden zwei Vorstufen der Scheintotenexistenz des Lehrers veranschaulicht. Der Lehrer wird als erste literarische Figur vorgestellt, die ihre Existenz, als „Verschollener“, dem Romangeschehen entzieht. Die Thematisierung von Nebel, Scheintod und Verschollenheit dient dem Leser als Vorbereitung auf das Ende des Romans. Sieht man zusammenfassend auf die Beschaffenheit der Welt, die im Roman erzeugt wird, merkt man, dass zwei Lesevarianten möglich sind: eine „satirisch-parodistische“, die sich auf die kulturelle, topographische Isolation der Schweiz bezieht, und eine zweite, „intimistische“ Lesevariante, welche die Romanwelt als Konkretisierung des seelischen Zustandes des Erzählers ausweist. Beide Lesevarianten sind auf die unterschiedliche Funktion der Zitate und Exkurse im Roman zurückzuführen, die in dieser Arbeit berücksichtigt werden. Im Unterschied zu den bereits vorliegenden Arbeiten über *Schilten* distanziert sich diese Untersuchung kritisch von der biographischen Auslegung des Romans. Sie grenzt die Stellung des Autors und des Romans innerhalb des literarischen Panoramas der Schweiz ab und wurde mit dem Anspruch geschrieben, ein brauchbares und vorläufig gültiges Bild des intertextuellen Schreibverfahrens des Autors zu liefern.

1 Die Realien

Die Verfremdung der realen Welt im Roman *Schilten* geht auf zwei „Schulen“ zurück. Einerseits hat sie ihren Ursprung im surrealistisch anmutenden Schreibverfahren, das man in Kafkas Werk und besonders in den Tagebüchern wiederfinden kann; andererseits steht sie im Umfeld des französischen Surrealismus und schließt an die avantgardistische Schule des *Nouveau Roman* an.

Das erste Verfahren besteht darin, dass reale Details einem irrealen Kontext beigemischt werden: dies könnte als „surrealistisch“ bezeichnet werden. Der schweizer Literaturkritiker Walter Muschg macht zurecht auf die Resonanz aufmerksam, die besonders die Kurzprosa Kafkas in Frankreich und unter den Surrealisten¹¹³ fand, während Maja Goth dagegen behauptet, die surrealistische Bewegung habe sich ohne den Einfluss von Kafka etabliert.¹¹⁴ Sicherlich war der Einfluss von Kafkas Werk im französischsprachigen Raum, der maßgeblich die moderne Romanliteratur im experimentellen Sinne beeinflusste,¹¹⁵ nur mit der Beliebtheit der Werke von E.T.A. Hoffmann vergleichbar. In die Reihe der Autoren, die Breton in seiner Anthologie des schwarzen Humors erwähnt, kommt Kafka neben Lichtenberg, Grabbe, Brisset, Roussel vor, wo ihm besondere Bedeutung beigemessen wird, weil er auf die wichtigsten existenziellen Fragen der Moderne¹¹⁶ eine Antwort suchte. Muschg relativiert die Bedeutung des Romanwerks Kafkas,¹¹⁷ das hauptsächlich dank der Überarbeitung für das Theater von André Gide und Jean-Luis Barrault zum Erfolg und zur Metapher der Entmenschlichung der Bürokratie und der Gewaltübergriffe im NS-Regime wurde.

Auf Burgers Roman scheinen beide Welten Kafkas eine große Wirkung gehabt zu haben: die surreale Welt der Kurzprosa (vgl. Kafka, *Die Beschreibung eines Kampfes*) und die mythenstiftende Welt des Romanwerks, womit sowohl die unveröffentlicht gebliebenen Romane als auch der einzige veröffentlichte Roman *Der Verschollene* (Amerika) gemeint sind.¹¹⁸

Kafka verfremdet in seiner Kurzerzählung und im Roman eine reale Topographie so, dass darin „präziser Realismus und chimärische Phantastik“¹¹⁹ zu einer „exakten Gestaltung des Überrealen“¹²⁰ gelangen. Dieses Verfahren, das „magisch bannende Traumtiefe und Bizarrerien“¹²¹ erzeugt, kann besonders gut anhand von Kafkas Text *Beschreibung eines Kampfes* erklärt werden, in dem einer skurrilen Unterhaltung genaue Details der realen Topographie des Schauplatzes beigemischt werden. Dank der Eigentümlichkeiten seines

113 André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Paris 1940, S. 208 ff.; Maja Goth, *Franz Kafka et les lettres françaises (1928-1955)*, Paris 1956.

114 Goth, S. 14: „l'école surréaliste, en 1928, date à laquelle paraît le premier texte de Kafka en France, s'est déjà fixée quant à sa doctrine et son but. [...] le surréalisme est déjà stabilisé dans ses éléments. Sa conception s'est donc formée sans la participation spirituelle de Kafka.“

115 Gerda Zeltner-Neukomm, *Im Augenblick der Gegenwart: Samuel Beckett, Michel Butor, Alain Robbe-Grillet, Robert Pinget, Nathalie Sarraute, Claude Simon (Moderne Formen des französischen Romans)*, Berlin 1974; Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris 1963, S. 140 ff. Neben Camus (S. 56), Beckett (S. 95) und Faulkner (S. 130) erwähnt Grillet Kafkas Tagebücher, weil darin das realistische Detail zum visionären Nonsense und zur bloßen Präsenz ohne Grund und Erklärung dargeboten wird: das Reale wird zur Allegorie. „par une description truquée des choses visibles – elles-mêmes tout à fait vaines – il évoquerait le „réel“ qui se cache derrière“ (S. 141).

116 Breton, S. 416: „Wohin gehen wir, wem sind wir unterstellt, was ist das Gesetz?“

117 Walter, Muschg, *Der Ruhm Franz Kafkas*, in: W. Muschg, „Die Zerstörung der deutschen Literatur“, Berlin 2009.

118 Ulrike Vedder, *Die Figur des Verschollenen in der Literatur des 20. Jahrhunderts (Kafka, Burger, Treichel)*, in: ZfG, 3/2011, S. 548-562.

119 Muschg 2009, S. 184.

120 Ebd.

121 Ebd.

dichterischen Stils kann dieser Autor „haarscharf erfasste Details“¹²² von ihrer Umgebung „seltsam isoliert“ hervortreten lassen. Durch sie wird aus der Beschreibung des Realen ein „magisches Zeichen [, mit dem das] Irreale heraufbeschwört“¹²³ wird. Diesen traumhaften Effekt erzielt er durch eine Mischung von Schärfe und Unschärfe, die an „Halbschlafphantasien“¹²⁴ erinnert. Gerade im Text der *Beschreibung eines Kampfes* dringen die Details der Wegbeschreibung eines Spaziergangs wie ein naturalistisches Abbild der Wirklichkeit in das Unterbewusstsein des Lesers ein. Dennoch stellen sie kein Abbild der Wirklichkeit dar, sondern münden in die traumartige Dialogsequenz zwischen zwei Männern. Diese Besonderheit des Realismus Kafkas wird auch auf den *roman nouveau* einen Einfluss zeigen: Grillet wird in seinem Aufsatz behaupten, dass der halluzinierende Effekt der Prosa Kafkas von der außerordentlichen Klarheit, der *netteté extraordinaire*¹²⁵ seiner Beschreibungen herrührt.

Auch im Romanbruchstück *Der Verschollene* stellen die Ortsangaben wie das Hotel Occidental, das Landhaus bei New York, die vom Schiff gesehene Freiheitsstatue oder das Theater von Oklahoma keine Anhaltspunkte für den Leser dar, um die Handlung in einer klar umrissenen geographischen Realität anzusiedeln. Die aus der Realität erhaschten Details stellen nur Bruchstücke einer Bildersprache dar, die vom unbewussten Seelenleben beherrscht sind, und selbst da, wo sie noch naturalistisch anmuten, surreal und phantastisch wirken, als ob sie nur noch für ein „späterer Ausläufer der realistisch-psychologischen Schreibweise“¹²⁶ des von Kafka verehrten Dickens stehen würden. Diese Technik treibt Burger in seinem Roman ans Äußerste: die Details seiner Beschreibungen der wahrnehmbaren Gegenstände und Dinge werden ins Überreale getrieben. Der Leser fühlt sich von der Realität in ihrer Unerklärbarkeit zurückgestoßen,¹²⁷ denn er ist gewohnt, „die Realität mit ihren verwirrenden Einzelheiten auf Distanz zu halten“ (PV48). Das Phantastische und Chimärische entsteht aber durch die Präzision der Beschreibung der Dinge, die der Lehrer Realien nennt. Dieser Genauigkeit fügt der Autor eine übergroße Nähe und Redundanz der Details hinzu: sogenannte „Genauigkeitsorgien“ (PV47), die den Leser durch Fachwissen entmündigen. Mit einer Paraphrase der Worte Grillet behauptet er, dass diese „traumatische Hyperrealität [...] fantastischer sein kann als das Surreale“ (PV47). Doch die Entmündigung des Lesers wird bereits dort erreicht, wo die von den Naturalisten eingeführte Reduktion des Erzählhorizonts auf das Bewusstsein einer Person ohne die Vermittlung eines „übergeordneten, allwissenden Erzählerbewusstseins“¹²⁸ geschieht und die Wirklichkeit und die menschliche Existenz nicht mehr als etwas „zusammenhängendes, Strukturiertes, vernunftmäßig Ergründbares“ erscheint. Die Unüberschaubarkeit des Wirklichen, beeinflusst auch die Raumwahrnehmung des Protagonisten von *Schilten*. Sie ist ein Symptom des „tiefen Zweifels an der Vernünftigkeit und Erkennbarkeit der Welt“.¹²⁹ Der Lehrer des Romans kann sich nicht auf einen „einheitlichen Raum“ (PV44) einigen und verändert die Funktion der einzelnen Räume oder beschreibt die Innenarchitektur unterschiedlich.

Schildknecht agiert nicht in einem „epischen Raum“,¹³⁰ der ein „Gefängnis des Bewußtseins“

122 W. Muschg, *Franz Kafka – Der Künstler*, in: Muschg 2009, S. 718.

123 Ebd.

124 Ebd.

125 Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris 1963: „Rien n’est plus fantastique, en définitive, que la précision. [...] Dans toute l’œuvre, les rapports de l’homme avec le monde, loin d’avoir un caractère symbolique, sont constamment directs et immédiats“, S. 142.

126 Ebd., S. 721.

127 Burger, *Die allmähliche Verfertigung der Idee beim Schreiben. Frankfurter Poetik Vorlesung*. Frankfurt 1986, S. 47 zitiert als >PV<; vgl. auch Gerda Zeltner, *Das Ich ohne Gewähr; Gegenwartsautoren aus der Schweiz*, Frankfurt a. M. 1980.

128 Viktor Žmegač (u. a.), *Kleine Geschichte der deutschen Literatur*, Frankfurt a. M. 1981, S. 310.

129 Ebd.

130 Žmegač 1981, S. 310.

darstellen würde, sondern bleibt als bloße Stimme dem „Ansturm der Ereignissen ausgeliefert“.¹³¹ Den Racheübungen des Autors ausgesetzt fühlt sich der Leser durch die „Überdosierung der Sinneseindrücke“ Schildknechts „zum Anästheten“ und zum „Wahrnehmungsbeteubten“ (PV47) gemacht.

Schon bei Kafka waren Details, die auf das Reale hinzudeuten schienen, nur der Ausdruck moderner, abstrakter Kunst: das realistische Detail war bei ihm „Baustein einer rein geistigen Welt“,¹³² die die „Verzweiflung über das Zerschneiden der Welt“ oder gar den „Ekel über die vergötzte Realität“¹³³ zum Ausdruck brachten. In seinen Romanen „drängt sich der Vergleich mit der Welt als einer riesigen Falle [...], einem Schauplatz vergeblicher Anstrengungen“¹³⁴ auf:

„Ohne Rücksicht auf Kafkas mögliche metaphysische Intentionen kann sein Werk in unserem historischen Kontext als Chiffre für entfremdete, bis zur Sinnlosigkeit getriebene reale Verhältnisse begriffen werden.“¹³⁵

Das realistische Detail ist also seit Kafka kein Mittel mehr zur mimetischen Abbildung der Wirklichkeit, sondern ein Weg ins Innere oder wie es André Breton im *Zweiten Manifest des Surrealismus* (1946) wörtlich formuliert, „magische Kunst“¹³⁶ darstellt, die sich von der „Herrschaft der Logik“¹³⁷ lossagt. Das realistische Detail gehört in *Schilten* bereits zum Stoff der Handlung, denn es macht den Inhalt der Lektionen des Lehrers aus. Zugleich aber stellt es das Motiv für das Verfassen des Berichts an die Inspektorenkonferenz dar, weil sich darin Schildknecht vor den Anschuldigungen gegen ihn verteidigt. Geht man von der These aus, dass der Autor auf den Schauplatz seines Romans seine Antwort auf die von Paul Nizon im *Diskurs in der Enge*¹³⁸ formulierten Thesen projiziert, dann können die zwei ineinander verwobenen Ebenen des Romans auf einen Nenner zurückgeführt werden. Die Auseinandersetzung mit diesem Diskurs nimmt bereits mit der harmlosen Beschreibung der Schulräume ihren Beginn (PV44) und wird konsequent von Lektion zu Lektion fortgesetzt bis zur Behandlung von zwei irrationalen Motiven wie Scheintod und Verschollenheit, die das raffinierte Produkt der Phantasie des Lehrers sind. Der Lehrer setzt sich mit den erst harmlos dann aber immer unheimlicher wirkenden Räumlichkeiten des Schulgebäudes auseinander. In diesen sich bis ins Ausweglose verengenden Raumstrukturen, die an einen Käfig erinnern, findet er auch das Ausdrucksmittel seiner seelischen Leiden. Weitere Ursachen für die klaustrophobischen Ängste des Lehrers kann der Leser auf die besondere Lage des Kantons Aargau zurückführen mit seinen kulturellen, geographischen und linguistischen Eigenschaften¹³⁹ oder auf die Pedanterie und Engstirnigkeit, die eine typische Lehrerverkrankung darstellt. Die menschliche Isolation, über die der Protagonist immer wieder klagt, kann als Ausgangspunkt für die Diskussion der Sonderstellung der Schweiz im europäischen Panorama genommen werden. Dem Lehrer, der eine revisionistische Zersetzung der Inhalte und Lehrmethoden seines Vorgängers vorschlägt, dienen die

131 Ebd., S. 311.

132 Žmegač 1981, S. 310.

133 Ebd.

134 Ebd., (alle Zitate).

135 Ebd., 311.

136 André Breton, *Die Manifeste des Surrealismus*, Hamburg 1986, S. 29: „Zweites Manifest des Surrealismus“ (1946).

137 Ebd., S. 15, „Erstes Manifest des Surrealismus“ (1924).

138 Paul Nizon, *Diskurs in der Enge. Aufsätze zur Schweizer Kunst*. Bern 1970, Zürich/Köln 1973.

139 Eine vergleichbare Ausgangssituation wurde bereits in Bezug auf die Frauenliteratur der Schweiz aufgewiesen: M. Burkhard, *Diskurs in der Enge. Ein Beitrag zur Phänomenologie der Schweizer Literatur*, in: K. Pestalozzi et. al., „Vier deutsche Literaturen, Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses“, Bd. 10, Göttingen 1985, S. 52-62. Vgl. auch Linda M. Hess-Liechti, *Das Gefängnis geht nebenan weiter... Studien zur mentalen Gefängnis- und Befreiungsthematik in Prosastücken von Margrit Baur, Maja Beutler und Margrit Schriber*, Stuttgart 1996.

menschliche und räumliche Aussonderung zur Abwehr von literarischen Einflussängsten¹⁴⁰ im Sinne der von Harold Bloom formulierten Theorie der *Anxiety of Influence*. Dieser Deutung des Romans zufolge entspricht die Verwendung von jedem der Räume im Schulgebäude einer bestimmten Phase des in Blooms Theorie beschriebenen Abwehrmechanismus. Affekte wie Neid und Eifersucht, die das Verhältnis zum Vorläufer prägen, werden durch die Arbeit am Bericht vom Lehrer isoliert, blockiert, verdrängt, entwertet oder sublimiert. Viele dieser Affekte führt der Lehrer auch auf das Zusammenleben mit den Schülern zurück und entdeckt eine Parallele zwischen Mechanismen der Limitation und Abwehr beim Schreiben und der Verdrängung von emotionalen Komponenten im Unterricht. Die Besonderheit des Romans jedoch bleibt, dass Schildknecht auf die Architektur des Schulgebäudes das Auslösen seiner verdrängten Ängste zurückführt. Was ihn zum Dialog mit der eigenen Umwelt und zur Thematisierung des eigenen Umweltbezugs zwingt, ist seine Einsamkeit. Die Einsamkeit zeichnet eine mögliche Ausgangssituation für die authentische, phänomenologische Erschließung des Raumes aus. Nur

„der einsame Mensch, d.h. der Mensch ohne mitmenschlichen Dialog, angewiesen auf die Zwiesprache mit sich und den Dingen, ist in der Lage, sich den Raum wesensmäßig zu erschließen. Ihm eröffnen sich andere Perspektiven und Erlebnisstufen als dem sozial integrierten Typ“.¹⁴¹

Dabei deformiert der didaktische Rahmen des Romans den Blick des Lehrer auf seine Umwelt, denn jedes Kapitel soll eine Musterlektion darstellen. Der Lehrer ist gezwungen, jede Beobachtung als Thema einer Lektion zu präsentieren und der Unterrichtssituation anzupassen. Es entsteht daraus das größte Makel seines Berichts, dass er den Stoff didaktisch und pädagogisch hinterfragen muss, um aus Erwachsenenfragen kindgerechte Fragen zu erzeugen. Dies hemmt seine Phantasie und macht ihn zum monotonen Wissensvermittler, der den überlieferten, von der Schulbehörde vorgesehenen Stoff übersetzen, zersetzen, abwandeln oder wiederholen muss. An dieser Stelle überschneidet sich die Lehrerthematik im Roman mit den Theorien zur Einflussangst und zur Rolle des Autors in der Moderne. Dem modernen Romanschreiber, dem die Rolle des Autors abgestritten wird,¹⁴² kommt im Lichte seiner Kondition der Nachträglichkeit (*Psychology of belatedness*) nur noch die Rolle eines lateinischen *scriptors, compilers* zu,¹⁴³ denn schon indem er faktisch nur wiederholt, was geschrieben wurde, deformiert er die Überlieferung, setzt sich seinem Gefühl verspätet zu sein eine Grenze und setzt einem „revisionären Impuls“ (Topo51) freien Lauf, der das Maß an „Diskontinuität und Kontinuität“ (Topo65) in der Wiederholung festlegt und der Nachahmung durch die Einführung des Zufalls Abbruch tut.¹⁴⁴ Das Wiederholen von bereits Vorhandenem ist also Folge der Sehnsucht nach dem Ursprung (Topo64) und zugleich Abweichung vom Vorläufer. Der Blick auf den Friedhof soll diese Ausweglosigkeit symbolisieren, die jeden Schreibimpuls hemmt, der von der Auseinandersetzung mit der Tradition ausgeht: er betrifft sowohl die Vorläufer (den Lehrer) als auch ihre Nachahmer (die Schüler).

Wie in der interkulturellen Hermeneutik¹⁴⁵ anhand von Kafkas Texten weitgehend untersucht

140 Harold Bloom unterscheidet sechs Phasen im Prozess der Auseinandersetzung eines Dichters mit seinen Vorläufern. Einige dieser Phasen können sich nur durch die Isolierung der Vorbilder (*kenosis/tessera*) oder im Zustand der Einsamkeit (*askesis*) realisieren. Vgl. Harold Bloom, *Eine Topographie des Fehllesens*, Frankfurt a. M. 1997, hier zitiert in der Edition von 2011 unter dem Kürzel >Topo<.

141 Bruno Hillebrand, *Mensch und Raum im Roman. Studien zu Keller, Stifter, Fontane*, München 1971, S. 14.

142 Barthes, *Der Tod des Autors*, in: Ders., *Das Rauschen der Sprache*, Frankfurt a. M. 2005, S. 57-63, abgekürzt als >DTA<.

143 Barthes, *Am Nullpunkt der Literatur*, Frankfurt a. M. 2006, S. 229.

144 Vgl. dazu das Kapitel über den Materialienstrick (S. 82ff.) in dieser Arbeit; vgl. bei Bloom die Ratio des *clinamens*.

145 Dietrich Krusche, *Kommunikation im Erzähltext, (Bd. 1. Analysen)*, München 1978, S. 70 ff.

wurde, stellt eine isolierte Erzählinstanz „ihre unangefochtene Dominanz“¹⁴⁶ zur Schau, indem sie die Welt nur dort als ihre eigene Welt erfährt, wo sie „subjektiv erfahren“¹⁴⁷ wird. Dieses Erzählprinzip fand in der Kafka Forschung unter dem von Friedrich Beißner eingeführten Begriff des einsinnigen Erzählens Verbreitung. Beißner formulierte dieses Konzept in seinem Vortrag *Der Erzähler Franz Kafka* (1951). Die erzähltheoretischen Konsequenzen der Dominanz einer isolierten Erzählfigur wurden in Folge von Autoren beleuchtet, die Iser's rezeptionsästhetischen Ansatz konsequent weiterverfolgten. Sie bezeichneten eine derartige Erzählinstanz, die in einem einsinnigen Modus über Geschehnisse berichtet als „Reflektorfigur“,¹⁴⁸ als „Aspektfigur“¹⁴⁹ bzw. „Perspektivgestalt“.¹⁵⁰ In diesem Modus verfasst auch die Hauptfigur von *Schilten* ihren Bericht zuhanden der Inspektorenkonferenz. Das Äußerliche tritt dem berichtendem Ich als „Gegenmacht“¹⁵¹ entgegen, als „Gegenwelt“.¹⁵² Die dem Lehrer institutionell vorbehaltene Vormachtstellung gegenüber den Schülern wird durch die Gerichtssituation, in der er sich als Angeklagter seinem Vorgesetzten gegenüber rechtfertigen muss, entwertet. Diese Situation ist mit der der Protagonisten von Kafkas Romanen *Das Schloss* und *Der Prozess* vergleichbar. Das Besondere an der Situation der Erzählfigur im Reflektormodus ist, dass sie aus subjektiven Gründen zum Scheitern verurteilt ist, denn sie selbst ist der Urheber ihrer Gegenwelt:

der „Held ist isoliert [...] Die Fremdheit ist insofern beängstigend, da es trotz der Gespräche zu keiner echten Kommunikation kommt und trotz der Verhöre die Verwicklungen nicht gelöst werden können.“¹⁵³

Das konsequente Durchhalten einer solchen isolierten Perspektive führt meist zur „Gruppierung der Figuren“¹⁵⁴ im Text,¹⁵⁵ ein Sachverhalt, den man in *Schilten* nachweisen kann: die zwei Gruppen, die sich gegenüberstehen, kreisen um die Figur des Lehrers auf der einen Seite und um die des Totengräbers auf der anderen Seite. Die Dorfgemeinde und sogar die Schulbehörde stehen auf Seiten des Totengräbers (Tradition), einige Schüler hingegen und der Dorfnarr Wigger solidarisieren mit dem Standpunkt des Lehrers (Dialektik der Nachträglichkeit). Franz Kafkas Quartheft bilden einen fiktionalen Rahmen für die Begebenheiten, die im Roman geschildert und in einem Provinznest im Aargau lokalisierbar sind. Die einzelnen Kapitel stellen themenbezogene Lektionen über den Schauplatz und über die Gewohnheiten der Dorfbewohner dar. Die Überschrift der Kapitel suggeriert, dass die Aufzeichnungen auf Schulhefte geschrieben wurden.¹⁵⁶ Nimmt man die spezifische Bezeichnung Quartheft als Hinweis auf Kafkas Tagebücher, dann erhält der Roman eine Metaebene des Vergleichs mit Kafkas Werk, und das Schulmodell erweist sich als literarisches Konstrukt, das durch die Einflussängste erzeugt wurde. Als ein solches Konstrukt erhalten der Schauplatz und die Handlung eine Weitläufigkeit und Universalität, die auf den Dialog der Texte zurückzuführen ist. Die Überschrift >Quartheft< suggeriert, dass die Aufzeichnungen einen Tagebuch-Charakter besitzen. Der Hinweis auf eine

146 Ebd., S. 71.

147 Ebd.

148 Stanzel 1995, S. 197.

149 Steinmetz, S. 74.

150 Krusche 1974, S. 19.

151 Schmidt, Siegfried J., *Ästhetizität: philosophische Beiträge zu einer Theorie des Ästhetischen*, München 1971, S. 89.

152 Krusche 1978, S. 71; Marianne Ruth Korst, *Die Beziehung zwischen Held und Gegenwelt in Franz Kafkas Romane*, Marburg 1953, S. 76 ff..

153 Ebd., S. 78.

154 Krusche 1978, S. 71.

155 Ebd.

156 In der Lektion über den Wald wird der >Fräsenmann< (*Schilten*, S. 257) erwähnt: er wird als Chiffre des Schriftstellers an der Schreibmaschine gelesen.

Schreibform, die das Aufzeichnen und bloßes Registrieren der Realität als Möglichkeit des Romanschreibens vorgibt, findet Parallele zur Theorie vom Tod des Autors aber auch zu wichtigen Vorlagen, die dem Prozess „ein wertvolles Instrument zur Zerstörung des >Autors<“ (DTA59) lieferten: dazu zählen auch Gides *Die Falschmünzer* und Kafkas Tagebücher, weil sie das Bild eines Autors „profanieren“ und dekonstruieren. Das Tagebuch, der Brief oder die Beichte stellen Prosaformen dar, in denen das Erzählen nicht der Phantasie unterworfen ist, sondern höchstens der Rekonstruktion einer Seelenbiographie nützlich ist: sie dienen praktischen Zwecken und nicht dem Fabulieren. Auf den einfachen Wachsheften,¹⁵⁷ die Kafka als Schreibunterlage verwendete, entstanden viele seiner Erzählungen und alle seine Romane. Daher vermuten einige Interpreten, dass sich die Tagebuchform positiv auf die schwerwiegenden Schreib-Hemmungen auswirkte, denen er immer wieder unterlag. Kafka soll in den Tagebüchern eine Möglichkeit gefunden haben, um ein Zeugnis seiner inneren Qualen abzugeben, ohne befürchten zu müssen, diese könnten entziffert werden.¹⁵⁸ Ein Tagebuch ist ja, besonders im Fall von Kafka, der zu Lebzeiten kein bekannter Schriftsteller war, seinem Wesen nach nicht für die Veröffentlichung bestimmt.¹⁵⁹ Ausgehend von Alltagsszenen und Erscheinung entstanden traumartige und von der Realität abweichende Visionen,¹⁶⁰ die seinem Innenleben Ausdruck verliehen.¹⁶¹ Der Tagebuch-Charakter *Schiltens* suggeriert ebenso das Nebeneinander von protokollartiger Aufzeichnung, aufgezeichneter Erfahrungen und phantastischer Erzählung,¹⁶² in der jedes Bild „über das Realistische hinausdeutet“.¹⁶³

Die Wahl des Schreibinstruments oder einer bestimmten Schreibunterlage hinterlässt laut Forschung wichtige Spuren auf den Schreibprozess: „die konkreten Schreibbedingungen, etwa der Schreibort und das vorhandene Schreibgerät [sind] für Form und Gehalt des Geschriebenen in ganz besonderem Maße wichtig“.¹⁶⁴ Ähnliches geschieht in *Schiltens*. Jeder Raum (Turnhalle, Sparrenraum, Mörtelkammer, Archiv), jeder Zustand und jede Atmosphäre (Krankheit, Ausflug, Nebel, Nacht) und das Schreibmaterial haben Auswirkungen auf das Schreiben. Besonders im Motiv des Materialschranks und des Archivs, das zu den Realien gehört, findet man in *Schiltens* diese Sachverhalte wieder.¹⁶⁵

Das Ringen gegen die Schreibhemmung hat die Entstehung von *Schiltens* beeinflusst, wie der Autor in seiner *Frankfurter Poetik Vorlesung* darlegt. Indem er sich an Kleists Motto gehalten habe, um die anfänglichen Schwierigkeiten zu überbrücken, sei ihm der Roman gelungen.¹⁶⁶ Diesen Aspekt hat er im Roman in der Anspielung auf die Quartheft verarbeitet. Dort entzieht sich die Geburt des Textes dem „verstandesmäßigem Zugriff und [der] bewussten Kontrolle“,¹⁶⁷ um bestimmten Hemmungen und Einflussängsten zu entkommen. Das Schreiben geht darin mit

157 Malcolm Pasley, *Die Schrift ist unveränderlich... Essays zu Kafka*, Frankfurt 1995.

158 Urs Widmer, *Die sechste Puppe im Bauch der fünften Puppe im Bauch der vierten und andere Überlegungen zur Literatur*, Zürich 1995, S. 23.

159 Claus Vogelsang, *Das Tagebuch*, in: Klaus Weissenberger (Hrsg.), „Prosakunst ohne Erzählen. Die Gattungen der nicht-fiktionalen Kunstprosa.“ 1985.

160 Gustav Janouch, *Gespräche mit Kafka*, Frankfurt a. M. 1961.

161 Kafkas Tagebücher zeigen, dass der Schriftsteller sich durch sie von den Schreib-Hemmungen befreien konnte. Ihre große Bedeutung liegt auch darin, dass Kafka darin den Kernsatz seiner Sprachkepsis formulierte: „die Sprache kann für alles außerhalb der sinnlichen Welt nur annähernd vergleichsweise gebraucht werden“, vgl. Franz Kafka, *Nachgelassene Schriften und Fragmente*, (Aph., 57), Frankfurt a. M. 1992, S. 126.

162 Friedrich Beißner, *Der Schacht von Babel. Aus Kafkas Tagebüchern: ein Vortrag*, Stuttgart 1963.

163 Pasley 1995, S. 13.

164 Ebd., S. 99.

165 Ebd., S. 101: Kafka verwendete Wachstuchhefte statt des Konzeptpapiers, um seine größeren Romanprojekte zu redigieren. Dies könnte dem Schreibakt einen „gewissen schulmäßigen oder auch geschäftsmäßigen, jedenfalls ernsthaften Anflug“ verliehen haben. Die Wahl eines festen Rahmens, wie ein Schulheft bedeutetet also im Entstehungsprozess eine „gewisse Verpflichtung“. Sie wirkt „der Tendenz zum unverbindlichen Experimentieren mit der Feder entgegen“.

166 Ebd.

167 Hartmut Binder, *Kafka. Der Schaffensprozess*. Frankfurt a.M. 1983, S. 30.

einer Analyse der „Stimmung“¹⁶⁸ der „psychischen Verfassung“, die den Schreibakt begünstigen könnte, einher. Das Schreiben wird dort nicht auf den Einfluss der Muse der Inspiration zurückgeführt, sondern in psychologische Einzelteile aufgelöst wie die „Schreiblust“¹⁶⁹ „Selbstzucht“¹⁷⁰. Das Schreiben impliziert, um authentisch zu sein und erfolgreich, eine „Unsicherheit beim Niederschreiben“¹⁷¹ und dies hat zur Folge, dass sich aus der Beschreibung von „biographischen Realitätspartikeln“¹⁷² wie es in *Schilten* der Fall ist, eine „Fülle dynamischer Entwicklungsmöglichkeiten“¹⁷³ ergibt.

Im Bann seiner Arbeit am Bericht zuhanden der Inspektorenkonferenz unterwandert der Lehrer alle Vorschriften der Schulbehörde. Statt Ausflüge bei nahegelegenen Handwerkern zu unternehmen, bringt Schildknecht seine Schüler zum Schloss, das sich in der Nähe des Schulhauses befindet. Zugleich unterrichtet er sie im Nebel oder bei Nacht,¹⁷⁴ damit sie die geeignete Stimmung für die Rezeption eines Gedichtes wie Hesses *Im Nebel* finden können. Laut Harold Bloom ist die Urszene der Dichtung insofern pädagogisch, dass sie erst dann literarische Tradition stiftet, wenn „ein >neuer< Autor nicht nur um seinen eigenen Kampf gegen die Formen und die Präsenz eines Vorläufers weiß, sondern zudem gezwungenermaßen einen Sinn dafür entwickelt, wie dieser Vorläufer seinerseits zu dem steht, was vor ihm kommt“ (Topo45). Die skurril wirkenden Nacht- und Nebellektionen, das Scheintoten-Praktikum und die Verschollenheitslektion dienen dazu, den Schülern das selbe Gefühl zu vermitteln, das Schildknecht gegenüber seiner Umwelt empfindet: wie er sollen sie lernen, sich als „Gefangene des revisionären Impulses“ (Topo51) zu fühlen, ihr Wissen als „sekundär“, ihre Existenz als verspätet und nachträglich zu empfinden.¹⁷⁵ Mit diesen Lektionen soll das Bewusstsein der Schüler für ihr „Unbehagen in der Zivilisation“¹⁷⁶ geschärft werden. Dieses Unbehagen hängt mit der Gewissheit zusammen, dass man uns „allen schon zuvorgekommen“¹⁷⁷ ist. Die räumliche Enge soll dadurch die außergewöhnliche Lage des Schulgebäudes und den Roman-Schauplatz kritisch hinterfragen. Es gilt die Enge im Dachgeschoss, in der Mörtelkammer, im Keller kritisch zu überdenken. Bereits Dürrenmatt hatte bei der Verleihung des Gottlieb-Duttweiler-Preises an Vaclav Havel die Schweiz als „Gefängnis“¹⁷⁸ bezeichnet, „in das sich die Schweizer flüchten, und wo sie gleichzeitig Gefangene und Wärter sind“¹⁷⁹. Nur als „Gefangene ihrer Neutralität“ könnten sie sich sicher „vor den Bedrohungen der Außenwelt“¹⁸⁰ fühlen. In Burgers Roman wird die Enge eindeutig negativ konnotiert, aber sie soll sich heilsam auswirken, um zur Abwehr gegen Einflussängste zu dienen. Die Gefangenschaft des Lehrers verlagert nach und nach ihr Gewicht auf die Ebene seiner psychischen Konfrontation mit den Ängsten seiner Schüler und mit den Einflussängsten der Eltern seiner Schüler, die von seinem Vorgänger Haberstick unterrichtet wurden. Alle Bemühungen Schildknechts konzentrieren sich auf die Entwicklung von Abwehr-mechanismen, um den Methoden seines Vorgängers zu

168 Pasley 1985, S. 100.

169 Ebd.

170 Ebd., S. 102.

171 Ebd., S. 103.

172 Pasley 1985, S. 107.

173 Ebd., S. 106.

174 Kafka schrieb hauptsächlich bei Nacht. Laut Harold Bloom muss der bewusste Dichter die Voraussetzungen kennen, unter denen sein Vorläufer das Werk produzierte. Die meisten Einflussängste Schildknechts gehen von Kafka aus. Um den Schreibhemmungen zu entgehen, wählt die Romanfigur die selben Strategien wie ihr Vorbild Kafka.

175 Simon Zumsteg, *Playgiarism Rules. Hermann Burgers Poetologie*, in: Peter Hughes (et. al.), „Schreibprozesse“, München 2008, S. 291.

176 Ebd., S. 43.

177 Ebd.

178 Friedrich Dürrenmatt, *Rede zur Verleihung des Gottlieb-Duttweiler-Preises an Vaclav Havel*, in: F. Dürrenmatt und W. Jens, „Kants Hoffnung“, Zürich 1991, S. 3.

179 Hess-Liechti 1996, S. 13.

180 Ebd.

entkommen. Dabei verfremdet der Lehrer alle Details, die auf das Reale zurückgeführt werden können, ins Irreale.

Die Beschreibung des Anfahrtsweges zur Schule im 11. Quartheft, die Beschreibung des Uhrmechanismus (Sch102ff.) im 8. Quartheft oder die Ausführungen über die Friedhofskultur (Sch133ff.) im 13. Quartheft stellen Fälle einer Projektion seiner eigenen Einflussängste auf den Schauplatz dar. Obwohl sie mit vielen realitätsgetreuen Details gespickt ist, deren Echtheit ein ortskundiger Leser wiedererkennen kann,¹⁸¹ bliebe man als Leser enttäuscht, wenn man in der überbordenden Detailvielfalt einen mimetischen Abdruck der Wirklichkeit erkennen wollte. Das Sprachverlangen des Lehrers ist auf das Reichum seiner Innenwelt (er ist ein Polyhistor) und auf die von der erfolgreich abgewehrten Hemmung befreiten schöpferischen Kräfte zurückzuführen.

Im Fall der Anfahrtskizze im 11. Quartheft bilden die zahlreichen Details die getreue Wegbeschreibung ab. Im Geflecht der Handlung erfüllen sie zu keinem Zeitpunkt die Funktion des Wegweisers. Während sie als Wegbeschreibung für den Besuch des Inspektors dienen sollten, wachsen sie über jedes Maß hinaus, werden zum eigenständigen Ausdrucksmittel der Unerreichbarkeit der fiktionalen Welt. Sie sind die Chiffre der Verlagerung einer Bedeutung von einem Bereich in den anderen. Solche Einschübe, die einen Eintrag in den Bericht vortäuschen, stellen in Wirklichkeit eine Trope, meist die der Metalepse (Topo134) dar, wo die Einverleibung durch Repräsentation oder Introspektion fremder Texte simuliert wird. Durch sie setzt Schildknecht seine Einflussängste frei. Besonders die mimetischen Abschnitte des Textes dürfen also nicht als ein Ausmalen des Handlungsschauplatzes aufgefasst werden: vielmehr produzieren sie den Text selbst und sind als Ersatz des kommentierenden Autors oder des *commentators* zu sehen. Indem die Sprache somit nur auf das Innenleben der Hauptfigur gerichtet ist, büßt sie ihre referentielle Funktion ein und verwickelt den Leser in einen reflexiven Prozess. Und gerade der Leser muss als Ort der Handlung verstanden werden, denn er ist das eigentliche Ziel der intertextuellen Begegnungen, die Schildknecht stiftet. Barthes formuliert es wie folgt:

„Der Leser ist der Raum, in dem sich sämtliche Zitate, aus denen das Schreiben besteht, einschreiben, ohne daß auch nur ein einziges verlorengehe; die Einheitlichkeit eines Textes liegt nicht an seinem Ursprung, sondern an seinem Bestimmungsort, aber dieser Bestimmungsort kann nicht mehr personal sein.“
(DTA63)

Der Bericht bescheinigt also die gelungene Abwehr des Einflusses der Vorläufer. Als Mächte einer Welt von Gegenspielern sind auch die Figuren des Romans als Chiffren des hemmenden Einflusses der Vorläufer zu verstehen: der Totengräber, die Abwartin, der Prediger, der Landarzt und insbesondere der Vorgänger von Schildknecht Haberstich vertreten eine Weltanschauung, die nicht mit der Schildknechts übereinstimmt. Sie schränken seinen Handlungsspielraum ein und in manchen Fällen sind sie als Projektionen einer Vorlage (Wiederholung) zu verstehen.¹⁸² Im Fall des Einflusses von Kafkas *Verschollenen*, die im ersten Teil der Arbeit behandelt wird, schließt *Schilten* sowohl Abwehrmechanismen - „*revisionary ratios*“ (Topo115)- und Schöpfungsängste ein, die zum Typus der Repräsentation gehören wie die positive Wiederkehr

181 Walter Hagenbüchle, *Narrative Strukturen in Literatur und Film. Schilten ein Roman von Hermann Burger. Schilten ein Film von Beat Kuert*. Bern, Frankfurt/M 1991 S. 95.

182 Der Landarzt in *Schilten* Doktor Krähenbühl stellt eine solche Anspielung auf das Vorbild aus Kafkas Erzählung: er benimmt sich so wie jener Arzt und erscheint bei Nacht, schlüpft in Schildknechts Bett. Die Abwartin trägt Züge der Wirtinnen aus dem Schlossroman von Kafka. Episoden in denen Figuren erscheinen, die an Werke von anderen Autoren erinnern, stelle Formen der Projektion, Introjektion und Verdrängung des Originals. Harold Bloom nennt sie „*revisionary ratios*“ (Topo115) und sie sind die Folge des Abwehr des Gefühls von Nachträglichkeit.

der Vorlage *-apophrades* (Topo132)- und ihre Dämonisierung (Topo130), als auch Tropen der Limitation (*clinamen*), die eine Abwandlung der ursprünglichen Szenen erzeugen. Einerseits führt die Abkehr und Einverleibung (Verdrängung) des Vorbildes zu einem eigenständigen Motiv, wie die Lektion der >Verschollenheit< zeigt (*tessera*), andererseits wirkt sich die Vorlage auf einzelne Bildfragmente oder Szenen aus, deren geringfügige Abweichung vom Ursprungstext einer Eherweisung gleichkommt und der Vorlage Einlass in Burgers Roman gewährt (*clinamen*). Es handelt sich um Szenen, die als Anklänge von Schlüsselstellen oder Motive aus dem *Verschollenen* lesbar sind: das Motiv des Telefons in der Hotelrezeption, die Badeszene von Brunelda und die Begegnung mit dem Heizer im Bauch des Dampfers. Anders steht es beispielsweise um das Schloss-Motiv. Für dieses Motiv, das als Anspielung auf Kafkas Roman *Das Schloss* erkennbar ist, findet der Autor eine andere Verwendung.

Die Architektur des Schulgebäudes steht für die primäre Funktion der Raumbeschreibungen im Roman,¹⁸³ sie verweisen auf den „fundamentalen Raumbezug“¹⁸⁴ der Hauptfigur, stellen ihr „Bewusstsein dieser Befindlichkeit“¹⁸⁵ dar. Die Raumbeschreibungen dienen in *Schilten* nicht der Inszenierung eines Handlungshintergrunds (*ephemerer* Raumbezug¹⁸⁶), sondern sind primäre Ausdrucksmittel der Erzählung selbst. Sie sind erzählter Stoff und damit wesentlicher Bestandteil der Innenwelt der Hauptfigur. Am meisten trifft dies zu, wenn sie den Anschein einer realistischen Beschreibung haben. Wie bereits 1989 von Sven Spiegelberg bemerkt, weist die sonderbare, klaustrophobische Enge in Burgers Roman eine ganz spezifische Eigenart auf, die an der „funktionalen Überbelastung der zur Verfügung stehenden Räume“¹⁸⁷ sichtbar wird. Die Räumlichkeiten des Schulhauses besitzen etwas Zwitterhaftes. Sie stellen meist einen Kompromiss zwischen privater und öffentlicher Sphäre dar. Bereits Kafkas Räume sind geprägt von einer bestimmten Stimmung, die sie „dunkel, skurril [...] beengend, dumpf“¹⁸⁸ ohne jede Ausdehnung erscheinen lässt. Besonders aber die Überlagerung von Privatem und behördlichen Räumen findet sich bereits bei Kafka als Gefühl der Gefährdung jener ansonsten geschützten Orte des Hauses. Das Zwitterhafte und zugleich die räumliche Unbestimmtheit nehmen immer mehr zu. Sie machen sich dadurch bemerkbar, dass das Beengende wächst und die Innenräume von einer „Schmutzzone“¹⁸⁹ vereinnahmt werden, die auch als Versinnbildlichung des zunehmenden Reflexionsraums der Prozesswelt (im Roman *Der Prozess*) oder der Behörde (in *Das Schloss*) gesehen werden können. Dem Protagonisten vom *Prozess* fehlt die Luft in den stickigen Dachböden der Welt des Gerichts, sodass er sich „der Ohnmacht nahe“¹⁹⁰ fühlt. Die Machtsphäre des Gerichts erstreckt sich bis in die „Schmutzige Abstellkammer“¹⁹¹ seiner Bank und innerhalb seiner Arbeitswelt oder in Mietshäusern. Die uneigentliche Verwendung von Orten wie dem Bett, dem Schlafzimmer als Verhörräume, Büros, Beratungsstellen machen die Symptome der Orientierungslosigkeit der Hauptfigur bemerkbar, die sich in ihrer Privatsphäre der Macht des Gerichts ausgesetzt fühlt. An der diffusen räumlichen Dachbodenwelt macht sich die „Doppelfunktion zwischen privatem Raum und Prozesswelt“¹⁹² spürbar. Somit sind bei Kafka wichtige Aspekte vorgezeichnet, die es im Roman *Schilten* zu untersuchen gilt.

Der durch seine Bildhaftigkeit wirksam werdende, hyperrealistische Effekt der Beschreibungen enttäuscht in *Schilten* die Erwartungshaltung des Lesers insofern, dass er ihm gerade dann jeglichen Überblick über den Textzusammenhalt verweigert, wenn sich dieser von der Sprache

183 Bruno Hillebrand, *Mensch und Raum im Roman*, München 1971, S. 15.

184 Ebd., S. 15.

185 Ebd.

186 Ebd., S. 15.

187 Sven Spiegelberg, *Diskurs in der Leere: Aufsätze zur aktuellen Literatur in der Schweiz*, 1990, S. 16.

188 Marianne Ruth Korst, *Die Beziehung zwischen Held und Gegenwelt in Franz Kafkas Romane*, Marburg 1953.

189 Silvio Vietta, *Der europäische Roman der Moderne*, München 2007, S. 152 ff.

190 Ebd.

191 Ebd.

192 Ebd., S. 153.

ein Mittel für die unbeteiligte, passive Befriedigung seines Anspruchs auf eine totale, einheitliche und irgendwie strukturierte Erfassung der Welt verspricht. Der lange Anfahrtsweg zur Schule verdeutlicht an erster Stelle den Wunsch nach Isolation der Hauptfigur und stellt die sprachliche Umsetzung dieses Traumes im Rahmen des Berichts dar. Die Wegbeschreibung versagt sich der Erfüllung ihrer ausgewiesenen Funktion als Wegweiser für den Besuch des Inspektors. Auf keinen Fall erzielt die Sprache das, was sie vorgibt erzielen zu wollen: vielmehr ermahnt sie den Leser zur Vorsicht vor ihrem Missbrauch und überspannt ihre Grenzen¹⁹³ jenseits des Realen, indem sie sich einem unzuverlässigem Erzähler (*unreliable narrator*) anvertraut.¹⁹⁴

Die räumliche Enge kann, wie Spiegelberg es formuliert, als „Kompensation des mangelnden gesellschaftlichen Gefüges und des Kontaktes zur Umwelt“¹⁹⁵ verstanden werden, die das Gefühl verursacht, „nicht eigentlich gelebt zu haben“.¹⁹⁶ Der redundante Erzählstil ist jedoch auch ein Mittel, um den Stoffmangel aus Gründe der „örtlichen wie der geistigen“¹⁹⁷ Enge heraufzubeschwören und um sie zugleich durch Wortkaskaden zu bannen. Dieser Stil, der sich an den Antipoden des Wandtafelsatzes Bichsels steht, beschwört dennoch bei aller räumlichen Ausdehnung eine klaustrophobische Enge und Leere herauf. Aus Sicht der Schule und des Lehrers rührt diese beengende Leere vom benachbarten Friedhof, vom Gefühl der Todesangst, des *horror vacui*,¹⁹⁸ der den Lehrer am eigentlichen Unterricht hindert und zum Schreiben zwingt. Für den Leser wird die Leere (der *horror vacui*) an den sich häufig wiederholenden Zuständen, Stimmungen und Gedanken des Lehrers bemerkbar: sie lauern obsessiv hinter jedem Satz, jeder Formulierung und jedem Motiv. Auch die Handlungsabläufe erscheinen starr, sie wiederholen sich immer gleich, lassen die Figuren wie Puppen, gefangen im kreisförmigen Verlauf der Zeit erscheinen, ohne jede psychologische Entwicklung oder Tiefe zuzulassen. Die Leere, die den Lehrer umgibt, wird zum Hauptgegenstand seines Berichts. Sie erzeugt Momente, die an Motive, die aus Kafkas Werk dem Leser vertraut sind, erinnern können und verweisen auf seine hemmende Kraft als Vorläufer. Die Winkelperspektive erhält durch die unerhörte Vielfalt an Anspielungen auf dessen Werk eine Echofunktion, in der die Handlung des Romans erstickt. Die fiktive Welt ist im Zuge des Schreibprozesses so sehr von ihrer Funktion, ein Abbild der Wirklichkeit zu sein, entbunden worden, dass sie nicht mehr der Kommunikation dient. Des Lehrers Absicht ist es also nicht so sehr, die Angst vor dem Tod zu bannen, sondern eher die, jene Voraussetzungen für sein Schaffen in Stoff zu verwandeln, um sie als Roman in Szene zu setzen. Die problematischen Aspekte einer Diskussion der soziokulturellen Gegebenheiten¹⁹⁹ für das künstlerische Schaffen in der Schweiz werden dafür fruchtbar gemacht. Das Gefühl der Leere, das auch von der Frauenliteratur in den 70er Jahren thematisiert wird, spiegelt sich im intensiven Dialog mit dem beengenden Raum, der den Lehrer umgibt. Orte, die einem klassischen Paradigma der Phänomenologie der Wahrnehmung²⁰⁰ zufolge positiv konnotiert sein sollten, werden ihrer „eigentlichen Bedeutung von Wohnlichkeit,

193 Elisabeth Strowick (New Haven), *Unzuverlässiges Erzählen der Existenz. Thomas Bernhards Spaziergänge mit Kierkegaard*. In: Cornelia Blasberg et.al. (Hrsg.), „Denken/Schreiben (in) der Krise Existenzialismus und Literatur“, St. Ingberg 2004, S. 453-481.

194 Wayne C. Booth, *The rhetoric of fiction*, Chicago 1961.

195 Spiegelberg, S. 17.

196 Ebd., S. 13.

197 Marianne Burkhard (Urbana), *Diskurs in der Enge. Ein Beitrag zur Phänomenologie der Schweizer Literatur*. In: Albrecht Schöne (Hrsg.), „Kontroversen, alte und neue, Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen“, Tübingen 1985, Bd. 10, (S. 52-63) S. 52; vgl. auch Karl Schmid, *Versuch über die schweizerische Nationalität*, in: „Aufsätze und Reden“. Zürich 1957, S. 9-121; ders. *Unbehagen im Kleinstaat*. Zürich 1963.

198 Spiegelberg, S. 13.

199 Paul Nizon, *Diskurs in der Enge. Aufsätze zur Schweizer Kunst*. Bern 1970.

200 Gaston Bachelard, *Poetik des Raumes*, München 1960. Otto Friedrich Bollnow, *Mensch und Raum*, Stuttgart 1963.

Schutz und Stabilität²⁰¹ beraubt. Während dieser Prozess der negativen Konnotation von Enge in der Frauenliteratur sich besonders im privaten, wenn auch zugleich im beruflichen Raum abspielt, ufernt der negative Einfluss der Enge in *Schilten* vom öffentlichen Raum der Arbeitswelt in die Privatsphäre aus. Die selbe Tendenz beherrscht die Welt in Kafkas Romane:

„Eine Schutzzone des privaten Raumes gibt es also nicht mehr für K. von diesem Moment an. [...] Sofort zieht diese „Verhaftung“ auch Kreise über diesen engen Privatraum hinaus. K. wird ja durch diese „Verhaftung“ zunächst von seiner Tätigkeit in der Bank zurückgehalten.“²⁰²

Das Raumerlebnis wird auch bei Burger als „grundsätzliches Problem“²⁰³ erfahren, weil es, besonders aus kindlicher Perspektive, die Erfahrung von Schutz ermangeln lässt und das Zimmer nicht als „Refugium“²⁰⁴ dient. Am Umgang Schildknechts mit den Realien, also mit den Gegenstände,²⁰⁵ die sich im Schulhaus befinden, wie mit dem Telefon, der Uhr, dem Bett, zeigen sich weitere Auswirkungen der Einflussangst und auch der Lust am wiederholten Besuch (*revisitation*) und an der Missdeutung eines Vorbilds. Der Erzähler, der sich gegen den Einfluss des Totengräbers, der >Wiederkehr< heißt, wehrt, verweigert sich systematisch seiner hemmenden Umwelt.²⁰⁶ er versucht sich gegen jede Kontaktaufnahme der Außenwelt abzuschirmen. Genau so wie der Berichtstatter die „Innenarchitektur ständig umfunktioniert“ (PV44), sodass man als Leser nicht mehr genau weiß, ob der beschriebene Raum eine Einheit bildet oder aber in verschiedenen Räumen auseinandergefallen ist, nimmt man die Zwitterhaftigkeit der Räume als Leser wahr. So der Autor in der *Poetikvorlesung*:

„es scheint, als ob sich der Berichtstatter nicht auf einen einheitlichen Raum einigen könnte. Im vierten Quartett heißt es, Schildknecht bewohne vier Schulhäuser: eine Turnkapelle, eine Friedhofsschule, ein Waldschulhaus und ein Lehrschlößchen“ (PV44).

Auf ähnliche Weise verfährt der Berichtstatter im Roman auch beim Gebrauch der Gegenstände: er entfremdet die meisten Gegenstände ihrer eigentlichen Funktion und unterwirft sie seiner Strategie der Abwehr gegenüber dem äußeren Einfluss des Friedhofs. Er fängt Telefonate ab, die Friedhofs-Belange interessieren und vergrault die Anrufer. Er führt ein Protokoll über die Besucher des Friedhofs und nutzt die am Fenster aufgefangenen Gespräche, um mit seinen Schülern die Dialektformen zu diskutieren. Er nutzt die Wachstumhefte, die er im Schulschrank vorfindet, um seinen Bericht zu schreiben. Die Notizen seines Vorgängers über das Verfahren, wie man Tiere einbalsamiert, verwendet er, um ein Konzept zur Vorbereitung von Lektionen zu entwerfen, das er nutzt, um Motive zu präparieren.

Ebenso verfährt der Berichtstatter mit seinem Fachwissen über Architektur, Kunstgeschichte, Didaktik oder Probleme, die den Schulalltag an einer gewöhnlichen Schule im Aargau charakterisieren können. Diese Kenntnisse hat sich der Autor selbst während der Jahre als Stellvertreter an verschiedenen Schulen des Kantons Aargau und während des Studiums der

201 Burkhard 1985, S. 54.

202 Silvio Vietta, *Der europäische Roman der Moderne*, München 2007. S. 151.

203 Burkhard 1986, S. 55

204 Ebd.

205 Im Duden werden drei Bedeutungen für Realien angegeben: 1. wirkliche Dinge, Tatsachen, 2. Sachkenntnisse, 3. (veraltet) Naturwissenschaften als Grundlage der Bildung und als Lehrfächer; alle drei Bedeutungen spielen eine Rolle beim Aufbau des Romans *Schilten*. Vgl. auch Gero von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 1989, vgl. Lemma: „Primärliteratur“, S. 710.

206 Im Rahmen der Theorie zur Einflussangst von Harold Bloom erstickt die Originalität der nachkommenden Dichtern an der hemmenden Kraft des Kanons also der toten Dichtern: die Schule, die für den Nachahmungs- und Geltungstrieb steht, und der Friedhof (Kanon) stehen sind notwendig für die Entstehung von Kunst.

Architektur angeeignet. In seinem Nachwort fasst es der Inspektor der Schulbehörde mit den Worten zusammen. Aus dem Bericht könne man „kritische Anregungen zur problematischen Stellung des Lehrers in der Gesellschaft“ (Sch307) ziehen.

Bei der Beschreibung ihrer Lektionen, geht die Hauptfigur des Romans meistens vom Einfluss der Architektur des Schulhauses auf sich selbst aus. Somit hebt sie die Grenze zwischen Außen- und Innenwelt systematisch auf und verweist auf die Wechselbeziehung zwischen Mensch und Umwelt.

Da die Schule zugleich der Schauplatz ihrer Lektionen ist und sich darin auch ihre Wohnung befindet, soll die Beschreibung ihrer Umwelt auch in die Lektionen einfließen, behauptet die Hauptfigur des Romans. Die Hauptproblematik, die durch das engmaschige Beschreiben der Räume entsteht, liegt, ihrer Meinung nach, in der Unmöglichkeit einer klaren Trennung zwischen privater und öffentlicher Sphäre. Somit weist der Berichterstatter selbst genau auf die Raumproblematik hin, welche die Konzeption des gesamten Romans ausmacht.

Weitere nurmehr etymologische Verwirrung erzeugt der Erzähler in seinem Bericht. Er hebt die Grenze zwischen Sprachspiel und Wirklichkeit auf, indem er auf die mehrfache Bedeutung des Wortes „Realien“ anspielt. Dieses Wort steht sowohl für „wirkliche Dinge, Tatsachen“²⁰⁷ als auch für „Sachkenntnisse“²⁰⁸ und veraltet für die „Naturwissenschaften als Grundlage der Bildung und als Lehrfächer“.²⁰⁹ In der Literaturwissenschaft wird das Wort zur Bezeichnung von Primärliteratur verwendet.²¹⁰ Der Lehrer erklärt seine „Isolation“ (Sch220) als Folge seiner Leiden „psychischer und physischer Natur“ (Sch220). Sie rühren von seiner „Postlosigkeit“ (Sch171), von der „brieflichen und paketmäßigen Vernachlässigung [seiner] Person“ (Sch167) her und sind als Konsequenz der mangelnden Anerkennung erklärbar, die er als Stellvertreter bei seinen Schülern, ihren Eltern und selbst beim Schulwärter findet.

Die Menschen im Dorf hegen im allgemeinen „Verachtung für [seinen] Beruf“ (Sch89). Dieser Umstand vermittelt ihm das Gefühl einer allmählichen „Vernachlässigung“ (Sch167) seiner Person. Statt diese Isolation auf die menschliche Leere und auf das Misstrauen seiner Umwelt zurückzuführen, sieht er darin die Folgen einer fehlenden, passenden Verkehrsanbindung, des schlechten Postverkehrs, der Beschaffenheit des Tals.²¹¹

Der Lehrer fühlt nicht mehr den Enthusiasmus der ersten Jahre für seinen Beruf. Jeder Reiz am Unterricht leidet unter dem Wiederholungszwang und nimmt ihm die Leidenschaft für die Materie. Es mangelt ihm an Motivation, während er sich seinerseits vom „pädagogischen Leerlauf“ (Sch41) der Wiederholung des Stoffs entmündigt fühlt. Er zieht aus der „Verkrüppelung des Lehrgebiets“ (Sch41) seine Konsequenzen und trifft seine Vorkehrungen dagegen. Mit dem Motiv der Unbrauchbarkeit des Lehrbaren wird jedes Bildungsmodell in Frage gestellt. Der Roman zeigt nicht nur eine skeptische Haltung gegenüber der Erkenntnis, sondern auch zur Schule an sich. Die Wirksamkeit des gesamten abendländischen Bildungsideals wird hinsichtlich seiner Tauglichkeit hinterfragt, Kinder auf das Leben vorzubereiten.

Bis zum Ende seiner „Verweserjahre“ (Sch220) fühlt sich der Lehrer dazu verurteilt, „in nachrichtenloser Abwesenheit“ (Sch220) dahinzuvegetieren, bis er sich dafür entscheidet, „aus der inneren in die äußere Verschollenheit [zu] emigrieren“ (Sch220) bzw. in Rente zu gehen.

Der Lehrer beschreibt also aus vielen Perspektiven sein Leben in der Isolation und die Folgen der Enge, die ihn geistig und sozial absondert. Das dominante Gefühl der Hauptfigur scheint das zu sein, „nicht eigentlich gelebt zu haben“.²¹² Diese Grundstimmung teilt sie mit den Lehrerfiguren aus den Romanen von E.Y.Meyer *Die Rückfahrt* (1977) und Fritz Zorn *Mars*

207 Duden, S. 1220.

208 Ebd.

209 Ebd.

210 Gero von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 1989, vgl. Lemma: „Primärliteratur“, S. 710.

211 Die Verkehrsanbindung wird im letzten Teil dieser Arbeit behandelt. Sie wird zur Außenwelt gezählt.

212 Sven Spiegelberg, *Diskurs in der Leere: Aufsätze zur aktuellen Literatur in der Schweiz*, 1990, S. 13.

(posthum 1977). Romane, die von unzufriedenen Lehrern handeln und die auf eine lange Tradition in der Schweizer Literatur zurückblicken können, die bis zu Jeremias Gotthelfs *Leiden und Freuden eines Schulmeisters* (1838) reicht.

Schildknecht, so das Pseudonym des Lehrers von *Schilten*, erzeugt immer wieder Wörter, die einen Zusammenhang zwischen den Ursachen seines psychischen Leidens und der Lokalität suggerieren, an der er sich befindet. Er siedelt seine Existenz beispielsweise in einem „Niemandland zwischen Leben und Tod“ (Sch225) und „jenseits der menschlichen Schallgrenze“ (Sch220) an, was man als Umschreibung für seine depressive, grüblerische Natur lesen darf, aber auch als schmähendes, beleidigendes Wort für seine Heimat interpretieren kann. Seiner Existenz ermangelt es an jenem „novellistischen Höhepunkt“ (Sch220), den nur die „menschliche Wärme“ (Sch41) erfüllen kann, ein Motiv, das auch im Mittelpunkt von Fritz Zorns Roman *Mars* (posthum 1978) steht. All diese Aspekte spiegeln sich in seiner Beschreibung der Räumlichkeiten und in den Lektionen wider: sie entwickeln sich zu den Themen von Atemlosigkeit, Erstarrung, Vernachlässigung, die schon bei Kafka vorgefunden werden können, bis sie in den Lektionen über den Scheintod und die Verschollenheit zur vollen Entfaltung und thematischen Eigenständigkeit gelangen.

Diese so komplexe Verlagerung der Innenwelt der Hauptfigur auf die Räumlichkeiten des Schulhauses fehlt noch in der ersten Fassung des Romans. Auf nur 30 Seiten führt darin Schildknecht den Inspektor durch das Schulhaus. Dies erfahren wie aus Hermann Burgers eigene Worte in der Poetikvorlesung:

„[In der ersten Fassung waren alle Räume bereits vorhanden]. Nach dreißig Seiten legte ich den Entwurf erschöpft zur Seite, obwohl ich auf dem kurzen Rundgang formuliert hatte, was mich beschäftigte, die Quintessenz von ein paar Jahren als Stellvertreter auf verschiedenen Stufen an verschiedenen Schulen.“ (PV27)

Schon in der nächsten Fassung führt Burger eine fluktuierende Erzählperspektive und den Wechsel von der Ich zur Er-Perspektive ein. Ein Polyhistor und Gelehrter soll den Untergang des Lehrers beschreiben, während der Rundgang durch das Schulhaus nur noch zum Thema der Beschreibung der Lokalitäten eines an die Inspektorenkonferenz adressierten Berichts gemacht werden soll.²¹³ Der zuverlässige Erzähler aus der ersten Fassung wird somit durch eine Aspekt- oder Reflektorfigur abgelöst, die in einem anderen Modus²¹⁴ erzählt.

Das Unterfangen gelingt dem Autor dank der Erfindung eines „Schiltonyms“ (Sch216), eines besonderen, von der Etymologie des Ortes abgeleiteten „pädagogischen Künstlernamens“ (Sch216), nämlich „Armin Schildknecht“ (Sch304). In diesem Namen sind bereits realer Ort, fiktionaler Erzähler und Lehrerproblematik so verankert und artikuliert, dass sie die besondere Dämonie des Raumes im Schulhaus veranschaulichen und programmatisch vorwegnehmen.

Das Alter Ego von „Peter Stirner“ (Sch304), so der eigentliche Name des Lehrers, stellt eine Mischung aus allwissendem „Polyhistor“ (PV27) und scholastischem Gelehrten dar, woher die Bezeichnung „Scholarch“ (Sch5) stammt. Die Beschreibung der „Lehr- und Lernverhältnisse“ (Sch5) während seiner „Amts- und Verweserjahre“ (Sch48) wird von diesem Pseudonym in eine „Studie über das Schulhaus und seine Umgebung“ verwandelt. Durch diese Studie möchte er den „schriftlichen Beweis [seiner] Existenz“ (Sch49) als „dreißigjähriger Schulsklave“ einem „Gremium“ (Sch69) von Schulinspektoren liefern, die über seine Amtssuspendierung entscheiden sollen. Das Vorhaben läuft Gefahr auf Grund der sich verschlechternden psychischen und physischen Umstände des Lehrers unvollendet zu bleiben, denn Schildknecht fühlt sich „reif für die Verschollenheit“ und völlig „ausgebrannt, lebensfremd“ (Sch69).

213 Diese Situation spiegelt die Ausgangslage von Jeremias Gotthelfs Roman wieder.

214 Franz K. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, Göttingen 1995; Rudolf Ingold *Der Erzähler in Hermann Burgers Schilten. Ein Vergleich mit Grass' „Blechtrommel“, Frischs „Homo Faber“ und Loschers „Abwässer“*. Bern 1984.

In der zweiten Fassung wird der Besuch des Schulinspektors also nur vorgestellt. Der Lehrer berichtet über sein „Dorfschulmeisterleben“ (Sch48) als Ich-Erzähler und als Armin Schildknecht und diktiert seinen Schülern die Lektionen über Friedhofkunde in sogenannte Sudelhefte, die sie in allen Richtungen beschmieren dürfen. Er führt die Beschreibung mit solcher Genauigkeit und solchem Elan aus, fügt darin derartig viel „Fach-Kenntnisse“ (Sch104) ein, dass aus dem Roman ein „Monsterdiktat“ (Sch64) wird, das den Leser in die verschrobene Welt des Lehrers einfängt. Auf die Schüler wirkt das Diktat wie eine „Narkose“ (Sch64) und für den Leser wächst es zu einem unüberwindbaren „Bollwerk an Notizen“ (Sch68) heran, zu einem „Höhlenlabyrinth“ (Sch70), das zugleich der „Textzeugenkatastrophe“ (Sch71) des Romans gleicht.²¹⁵ Die Anwesenheit des Ansprechpartners und die Einheit von erzählter Zeit und Erzählzeit der ersten Fassung gehen verloren und werden vom lauten Vortrag der Gedanken des Lehrers, die an einen inneren Monolog (*monologue interieur*) erinnern, ersetzt. Jedes Kapitel des Romans stellt eine Lektion über ein bestimmtes Thema dar, dessen Inhalt entweder eins der Räume aus den vier Stockwerken des Schulgebäudes (die „Geschosse“ (Sch48) des Schulhauses) behandelt oder die Eigenheiten der Verkehrs- und Kommunikationsmittel im Seitental beschreibt. Sie machen die Folgen der Isolation plausibel, die Schildknecht als Krankheitssymptome interpretiert und auf die psychosomatischen Auswirkungen der Enge des Tals und des Friedhofs zurückführt.

Der Vorteil dieser Veränderung der Romanstruktur durch die Erzählsituation des Berichts dient dazu, die „dämonischen Wirkung“ (Sch104) der Ortschaft und ihrer Bewohner auf das Dasein und den Unterricht des Lehrers besser zu veranschaulichen. Wie der Lehrer zu Beginn der Romans bemerkt sind die „Absonderlichkeiten des Schulhauses“ (Sch5) auch „die Absonderlichkeiten des Unterrichts“ (Sch5). Somit sind die Sprache und der Inhalt des Romans durch die „konstruktionsbedingte“ (Sch104) Logik seiner „Schiltener Didaktik“ (Sch48) mit seiner Umwelt verbunden. Der *fundamentale Raumbezug*²¹⁶ der Hauptfigur wird zum eigentlichen Inhalt des Romans.

Die Beschreibung des Schauplatzes und der Lehrer selbst verschmelzen im Roman zu einer einzigen unzertrennbaren Einheit. Sie machen die zersetzende, psychische Wirkung der Nachbarschaft zum Friedhof spürbar, die sich ganz besonders an einem Ort innerhalb des Schulhauses bemerkbar macht: auf dem Dachboden²¹⁷ als „Estrichdämonie“ (Sch104). Von einer unheimlichen Starre beherrscht erscheint dem Lehrer von da aus sein Leben und die Landschaft wie abgestorben.

Der Lehrer lebt „friedhofbezogen und waldbezogen, eremitisch und totenwächterhaft“ (Sch48) und selbst beim Schreiben ist es ihm unmöglich geworden, sein privates Leben und seinen Beruf voneinander zu trennen. Er geht mit allen Räumen des Schulgebäudes so vor, dass er sie im Sinne seines Berichts umfunktioniert und umdeutet: jeder Raum erhält eine besondere Bedeutung, die der Funktion folgt, die er im Rahmen seiner speziellen Abwehrtaktik gegen den Friedhof erfüllt. Im Zuge dieser Didaktik ersetzt er Heimatkunde durch Todeskunde. Die „absurden Raum und Landschaftszwänge“ (Sch33) sind zu seinem Lebensinhalt geworden. Der Bericht über die „Zwitterverhältnisse“ ist zu seinem „Krankheitsinhalt“ (Sch33) geworden.

Da er den Raum und die Sprache zu Trägern seines subjektiven Empfindens macht, bieten die Gegenstände im Schulhaus und dessen Umgebung ihm und dem Leser keinen Orientierungsmaßstab mehr. Während die typischen Sätze mit der Anredeform „Herr Inspektor“

215 Auch an dieser Stelle ist die Übereinstimmung zum redaktionellen Charakter der Quarthefte von Kafka zu betonen. Sie stellen den einzigen Beleg der Originalfassung für die Fragment gebliebenen letzten Romane dar (*Das Schloss* und *Der Prozess*).

216 Hillebrand, S. 15.

217 Margret Rothe-Buddensieg, *Spuk im Bürgerhaus. Der Dachboden in der deutschen Prosaliteratur als Negation der gesellschaftlichen Realität*, Kronberg 1974; Anja Gerigk, *Raumwende(n) im Roman. Hermann Burgers Schilten als intermediale Kritik des Spatial Turn*, in: Robert Krause, Evi Zemanek (Hrsg.), *„Text-Architekturen: Die Baukunst der Literatur“*, Berlin/Boston 2014, S. 237-251.

die typische Struktur der Briefform widerspiegeln und an Kafkas *Bericht für eine Akademie* erinnern, arbeitet der Lehrer mit seinen Schülern auf den „Grenzfall“ (Sch68) hin, dass „jede Minute [seines] Denkens protokolliert“ (Sch68) werde. Einerseits wirkt also die Beschreibung des Schulhauses und der Umgebung des Lehrers wie eine „Seelenbiographie“ (Sch69), andererseits können alle Kapitel des Romans auch als Tagebucheinträge gedeutet werden, die in Abwesenheit der Schüler geschrieben wurden. Alle tragen sie die Überschrift *Quartheft* und deuten somit auf die Tagebücher von Kafka.

Im Prozess der schriftlichen Fixierung seiner Gedanken funktionieren die Schüler wie „Tintenkulis“, die allein seiner „Not und nicht ihrem kalligraphischen Trieb“ (Sch69) zu gehorchen haben. Gemeinsam mit ihrem Lehrer bilden sie eine „schreibende Gefahrengemeinschaft“ (Sch74). Im Nachwort stellt der Inspektor klar, dass der Lehrer seinen Bericht in „den Jahren größter seelischer Not und Depression“ (Sch306) schrieb und sich seitdem im Schulhaus, das er gekauft hatte, aufhielt, um sich in aller Ruhe einer wissenschaftlichen Studie „widmet zu können“ (Sch306). Der Titel des Romans enthält eine Anspielung auf den Titel von Kafkas Erzählung *Ein Bericht für eine Akademie*.²¹⁸ Von dieser Erzählung erbt der Erzähler seine Bildungs- und Zivilisations-skeptische Perspektive. Als Opfer der Verachtung für seinen Beruf²¹⁹ fühlt sich der Lehrer seinem Umfeld schonungslos ausgesetzt und dieses Unbehagen erzeugt in ihm Phantasien, wie jene beim Hinaustreten in den Monsterestrich, wo er sich als gehetztes Tier in einem Käfig fühlt.

Das sich junge Lehrer heutzutage in einem gefährlichem Grenzgang bewegen und sogar bei Examenskandidaten der „Widerwille gegen ihren zukünftigen Beruf“²²⁰ bestehe, ist die Konsequenz einer „Geringschätzung mit feudalen Wurzeln“ und des sozialen Ressentiments gegenüber jenen Berufen, die keinem freien „Konkurrenzmechanismus“²²¹ ausgesetzt sondern an eine „Beamtenhierarchie“²²² gebunden sind. Das Bewusstsein Rotpeters vom freien Tier zum geknechteten, wenn auch zivilisierten und gebildeten Menschen die Freiheit und Spontaneität, vor allem aber die Überlebensfähigkeit in wilder Natur verloren zu haben, stellt das entscheidende Motiv für Schildknechts Entscheidung dar, sich schreibend gegen sein Umfeld zur Wehr zu setzen und dabei sein ganzes Wissen einzusetzen.

Schüler- und Lehrerperspektive kommen sich in diesem, wie in zahlreichen anderen Romanen der Nachkriegszeit erstaunlich nahe.²²³ Die Schulzeit ist besonders für die Schüler eine Zeit, in der sie gequält und gedrillt werden: Schildknecht nennt die Schulzeit einen „Bildungsarrest“ (Sch22). Doch er selbst verbringt seine Freizeit als „Häftling“ (Sch36) gekleidet, in einem Abstellraum, der einst als „Zelle diente, im „Bußgewand“ (Sch36), um sich in die „Schülerperspektive“ (Sch8) zu versetzen.

Dabei muss festgestellt werden, dass Schildknecht diese Begriffe eigentlich fälschlicherweise verwendet. Als Gefängnis wird eine Strafanstalt, in der ein vermeintlicher Straftäter oder eine Straftäterin unter Gewahrsam gehalten werden, verstanden. Dasselbe gilt auch für einige Romane und Erzählungen, die zur Frauenliteratur aus den 80er Jahren in der Schweiz gehören und in denen die räumliche Dimension eine fundamentale Rolle spielt.²²⁴ Nur wenn man diese Bezeichnungen mit der literarischen Tradition der Schülertragödien in Verbindung setzt, wird das Spektrum der Assoziationen klar, welche einen öffentlichen oder privaten Raum wie eine Schule, einen Dachboden, die Turnhalle einer Militärschule usw. als psychisches Gefängnis

218 Franz Kafka, *Erzählungen. Gesammelte Werke*, hrsg. v. Max Brod, Frankfurt a. Main 1946, S. 146.

219 Adorno, *Tabus über den Lehrerberuf*, in: „Kulturkritik und Gesellschaft II“, Frankfurt 2003, S. 670 ff.

220 Vgl. *Tabus über den Lehrerberuf*, „Die Zeit online“ 13. 08. 1965.

221 Ebd.

222 Adorno, *Tabus über den Lehrerberuf*, „Die Zeit online“ 13. 08. 1965.

223 Franz Loquai, *Der Lehrer in der Literatur: Täter, Opfer, Utopie. Mit Ausblicken auf Literaturdidaktik und Lehrerbildung*, in: Schwarz, Hans-Günther et. al. (Hrsg.), „Fenster zur Welt. Deutsch als Fremdsprachenphilologie“, München 2004, S. 423-438.

224 M. Burkhard 1985; Linda M. Hess-Liechti, *Das Gefängnis geht nebenan weiter...*, Stuttgart 1996, S. 13.

darstellen.

Diese Bemerkung soll zeigen, dass hier ein Lebensbereich wie die Schule (bzw. der eigene Arbeitsplatz) als „einengender Faktor“²²⁵ verstanden und als „räumliche Beschränkung“²²⁶ empfunden wird. Das lexikalische Feld, das der Bedeutung von „Gefängnis“ angehört, bezeichnet also keinen realen Ort, sondern ein „verinnerlichtes Gefängnis, angesiedelt im Bewusstsein“²²⁷ der fiktiven Gestalt. Der Grund für das Eingesperrtsein ist also kein kriminelles Vergehen, sondern eine „untergeordnete Stellung“²²⁸ oder wie hier die Verachtung der Menschen für den ausgeübten Beruf. Die Verschränkung der Lehrerperspektive mit der Schülerperspektive verstärkt das Gefühl der Enge aus der Sicht des Lehrers.

Die räumliche Beschränkung des Schulhauses entsteht also aus vielerlei Gründen: im Roman ist sie jedoch hauptsächlich die Folge einer psychischen Gefängnissituation, die vom Gefühl des Ausgeschlossenenseins ausgeht. Auf markante Art drücken dieses Gefühl jene Quartheft aus, welche die Verkehrssituation und den Postverkehr des Lehrers behandeln. Mit Hilfe der Tatsache, dass die Hauptfigur von ihren ehemaligen Schülern keines Briefes gewürdigt wird, am provokativen Verhalten des Postträgers, der ihr das Ausbleiben von Post vor der gesamten Klasse demonstriert oder am abschätzigen Verhalten des Friedhofsgärtners ihr gegenüber, werden die herrschenden Machtstrukturen zum Ausdruck gebracht, denen der protokollierende Berichterstatter am Arbeitsort ausgesetzt ist. Die Verachtung verletzt die Hauptfigur in ihrer „persönlichen Würde“²²⁹ und sie kann auf das Mitgefühl keines Menschen zählen. Der Bericht des Lehrers könnte hinsichtlich seiner Auswirkungen auch als Kündigungsschreiben des Lehrers verstanden werden.

Das hierarchische Verhältnis, unter dem die Hauptfigur leidet, kommt in der Anrede „Herr Inspektor“ zum Ausdruck und überschattet den gesamten Roman. Als Lehrer teilt Schildknecht mit der Stimme der Hauptfigur aus Kafkas *Bericht für eine Akademie* das Gefühl des Ausgestoßenseins und die Zugehörigkeit einer als untergeordnet empfundenen beruflichen Kategorie. Der Menschenaffe findet Arbeit als Dompteur und er als Lehrer. Der *Bericht* von Kafka kann unter anderem auch als Schulsatire²³⁰ gelesen werden.

An verschiedenen Textstellen fallen die Perspektive des Lehrers und der Schüler zusammen: sowohl in der Turnhalle²³¹ als auch auf der Galerie²³² aber besonders in der Mörtelkammer²³³ und auf dem Estrich²³⁴ sieht sich der Lehrer den „Ängsten von unzähligen Schülergenerationen“ (Sch104) ausgesetzt. Dies darf nicht negativ gewertet werden, sondern gehört zu den natürlichen Faktoren, die andererseits auch Angst im Lehrer auslösen können.²³⁵ Besonders auffällig ist die zwiespältige Haltung des Erzählers zum eigenen Umfeld, das er einerseits nicht verlassen kann, weil er es beschreibt und untersucht, andererseits aber immer wieder verurteilt und anprangert. Dieses ambivalente Verhältnis zum eigenen Umfeld charakterisiert ebenfalls das Verhältnis von Dichtern zu ihren Vorläufern. Es ist die Folge von Unbehagen in der zivilisierten Welt, das Kafka in der Erziehung von Rotpeter darstellt. Auch von der tierischen Natur des Erzählers Kafkas findet sich im Roman eine Spur wieder, nämlich da, wo der Lehrer sich ein „gehetztes Waldtier“ (Sch104) nennt, das im Schulhaus der „schutzlosen Offenheit“

225 Ebd., S. 21.

226 Ebd.

227 Ebd., S. 13.

228 Ebd.

229 Ebd., S. 72.

230 Wendelin Schmidt-Dengler, Norbert Winkler, *Die Vielfalt in Kafkas Leben und Werk*, Furth im Wald 2005, S. 90.

231 Vgl. S. 116 ff. in dieser Arbeit.

232 Vgl. S. 123 ff. in dieser Arbeit.

233 Vgl. S. 133 ff. in dieser Arbeit.

234 Vgl. S. 161 ff. in dieser Arbeit.

235 Horst Brück, *Die Angst des Lehrers vor seinem Schülern*, Hamburg 1978; Heinrich Wiesner, *Die Angst des Lehrers vor seinem Schülern*, in: NZZ 29.9.1979.

(Sch104) des Estrichs ausgesetzt ist. An anderer Stelle nennt Schildknecht das Schulhaus auch ein „Höhlenlabyrinth in einem Berg“ (Sch70)²³⁶ und wird mit einer „Schulmeistermaus“²³⁷ verglichen. Der Vergleich zwischen Maus und Lehrer enthält einen Hinweis auf der in Kafkas Tagebüchern enthaltenen Szene über die Maus, die von der Katze verfolgt wird. Diese Szene bezieht bereits Hermann Kinder auf die Situation eines Lehrers.²³⁸

Schildknecht hält die „Didaktik und Methodik“ (Sch64) für „Todfeinde alles Lebendigen“ (Sch64). Er sieht Lehrer als Zirkusdompteure, die den Schülern in „völliger Unkenntnis [ihrer] Psyche“ (Sch229) schwere Schäden zufügen und ihnen das „Selbstvertrauen“ (Sch229) rauben. In seinem Bericht zieht er „die Konsequenzen aus der totalen Unbrauchbarkeit [seines] eigenen Schulwissens“ (Sch292). Die Schulbildung setzt er einem Mantel gleich, den man gegen die Unbilden des Lebens wie eine „zusammengepätzte Pelerine“ (Sch62) anziehen kann.

Er selbst versucht keine typischen „Lehrer- und Dompteurphrasen“ (Sch62) zu verwenden. Sowohl aus der Lehrer- als auch aus der Schülerperspektive erscheint die Schule als Zeit der Gefangenschaft und der Dressur: die Mörtelkammer ist das Arrestlokal der Schule, die Zelle, in der die Schüler eingesperrt werden.

Der Lehrer hat die Fähigkeit verlernt, außerhalb von didaktisch-pädagogischen Kategorien die Welt zu betrachten. Wie der Affe Rotpeter jedes natürliche Verhalten vom Leben in freier Natur verlernt hat, so verlernt jeder Schüler auch die Fähigkeit zu denken, weil der Lehrer das Wissen akribisch als Antwort auf eine bestimmte Frage präpariert.

Das Motiv der räumlichen Beschränkung am Arbeitsplatz wird auf die geringen geistigen Anforderungen, denen sich der Lehrer gestellt sieht, bezogen. Durch die „einseitige Beanspruchung von Sekundärtugenden am Arbeitsplatz [werden] Kreativität, Phantasie, Spontaneität“²³⁹ gänzlich außer Acht gelassen. Es tritt ein Kreislauf ein, in dem sich die untergeordnete hierarchische Position und das Fehlen einer Aufstiegsmöglichkeit immer zermürender auswirken. Der Verachtung durch die Außenwelt tritt auch ein zermürendes Gefühl der Aussichtslosigkeit im Inneren ein, der die Flucht- und Kompensations-mechanismen in Gang setzt, die den Stoff zum Roman bilden. Wie der Schreibakt selbst, so ist auch die Krankheit des Lehrers als Überlebensstrategie zu deuten.²⁴⁰

Wie die Heldinnen der Romane und Erzählungen von Margrit Baur, Maja Beutler und Margrit Schriber,²⁴¹ die erst in den 1980er Jahren erschienen, dient Schildknecht das Schreiben als Ausweg, um sich von der Erstarrung des beruflichen Umfelds zu befreien, um sich über die eigene „Situation klar zu werden“,²⁴² um die krankheitsbedingte Krise zu überwinden²⁴³ und, um einer direkten Konfrontation auszuweichen eine schriftliche Abrechnung²⁴⁴ mit den Vorgesetzten zu wagen.

Die geistige Enge hat im Fall Schildknechts eine typische Lehrerkrankheit hervorgerufen: während er als junger Lehrer noch selbst frei denken und fühlen konnte, sein Bezug zur Realität noch intakt war und sein Unterricht vom Enthusiasmus der Berufung getragen wurde, hat sich mit der Zeit die „Verkrüppelung des Lehrstoffs“ (Sch63) eingestellt. Sie ist die Konsequenz einer Krankheit, von der „jeder Pädagoge befallen werden kann“ (Sch63), wie schon Jean Paul in seinen Lehrerparodien zeigte. Besonders deutlich zeigte Jean Paul die „Unfähigkeit zur authentischen Erfahrung von Wirklichkeit“²⁴⁵ aufgrund einer pedantischen Reisevorbereitung und

236 An dieser Stelle wird der Vergleich mit der Erzählstimme aus Kafkas Spätwerk *Der Bau* evoziert.

237 Ebd., S. 44.

238 Hermann Kinder, *Du musst nur die Laufrichtung ändern. Erzählung*, Zürich 1978.

239 Hess-Liechti, S. 84.

240 Ebd., S. 191 ff.

241 Hess-Liechti, S. 92 ff.

242 Ebd., S. 92, Margrit Baur *Überleben* (1985).

243 Ebd., S. 92, Maja Beutler *Fuss fassen* (1980),

244 Hess-Liechti, S. 97, Margrit Baur *Ausfallzeit* (1989), Maja Beutler *Das Werk oder Doña Quichote* (1989), Margrit Schriber *Vogel flieg* (1983).

245 Peter J. Brenner, *Der Reisebericht in der deutschen Literatur: Ein Forschungsüberblick als Vorstudie zu einer*

eines zu autoritären Charakters an der Figur des Rektor Fälbels in der Erzählung.²⁴⁶ *Des Rektors Florian Fälbel und seiner Primaner Reise nach dem Fichtelberg* (1795). Jean Paul führt dem Leser die Folgen des durch die Kombination von autoritärem Charakter und Berufskrankheit verursachten Verlusts am Kontakt zu den Werten der Menschlichkeit vor, auf die das humanistische Bildungsideal gegründet ist. Jene Gestalt im Roman *Schilten*, die am meisten an die Schultyrannen vom Schläge eines Fälbels²⁴⁷ erinnert, ist der Vorgänger von Schildknecht Paul Haberstich. Im Unterschied zu Fälbel begeht Haberstich jedoch Selbstmord.

Die Krankheit verformt und verschult das Denken des Lehrers bis er „sein Erwachsenenendenken durch Schülerdenken“ (Sch63) ersetzt hat und er dem „besserwisserischen Strebertum“ (Sch64) zum Opfer gefallen ist. Er vergisst, dass alles „was gelehrt werden kann, meistens nicht wert [ist], gelernt zu werden“ (Sch64),²⁴⁸ wird engstirnig und pedantisch.

Dem Gefühl der Enge und Beschränkung durch die mangelnde, soziale Anerkennung seiner Rolle als Lehrer und dem daraus entspringenden, psychischem Gefühl des „Ausgestoßenseins“²⁴⁹ kommt die Ohnmacht hinzu, keinen Spielraum für die eigene Kreativität zu finden. Schildknecht entwickelt in seinem Bericht eine Strategie, um der Verschulung zu entgehen. Er konzentriert seinen Unterricht auf die baulichen und architektonischen Eigenschaften des Gebäudes und führt auf ihre Wirkung die Symptome seiner Verschulung zurück. In der Analyse seiner Leiden während der „Verweserjahre“ (Sch301), in denen er gegen den „Friedhof polemisierte“ (Sch301),²⁵⁰ zeigt er die Folgen der Umwelt auf seine Existenz.

Er setzt dafür die Vieldeutigkeit der Wörter ein, die er ihrer mimetischen Funktion beraubt und verwendet sie, um die Raumzwänge des Schulgebäudes und deren beängstigenden Einfluss auf sein Dasein zu veranschaulichen. Ein Beispiel dieser sprachlichen Schocktherapie zeigt die Erzeugung seines Pseudonyms.

Er ändert seinen Namen von „Peter Stirner“ zu Armin Schildknecht, um ein Wort zu bilden, das lautmalerisch aber auch etymologisch auf seine Krankheit (Schizophrenie) hinweist: er nennt dies einen „Schiltonym“ (Sch216). Der Name erinnert akustisch an einen Ortsteil der Gemeinde Schmiedrued im Bezirk Kulm des Kantons Aargau: *Schiltwald*. Zugleich leitet er aber sein didaktisches Pseudonym von der Etymologie der Wurzel „*(s)kel“ ab (Sch217), die auf Abkapselung und Abspaltung hindeutet und ein Hinweis auf Verbannung des Lehrers und der Schule vom Rest des Dorfes enthält. Spätestens an dieser Stelle wird deutlich, dass der Lehrer die schwerwiegenden Folgen seiner Gefängnissituation und der „räumlichen Beschränkung“ auf das Gefühl ausgestoßen zu sein zurückführt, zugleich aber das Schreiben über diese Kondition als Flucht- und Widerstandsmöglichkeit sieht, die in einem „Rückzug in eine eigene Welt“²⁵¹ in eine „Tagtraum-Welt“²⁵² gipfelt. Das psychische Leiden, das ihm später im Roman diagnostiziert wird, ist ein „leichter Hang zur Hebephrenie“ (Sch217) und wird vorerst vom Einfluss der realen Ortschaft und des Umfelds abgeleitet. Diese Tatsache verleiht dem fiktionalen Ort seine „konstruktionsbedingte“ (Sch48) Dämonie. Von dieser Dämonie wird der Stoff für diesen Roman abgeleitet. Die Logik des Berichts lässt keine Trennung zwischen Realität und konstruierter Romanwirklichkeit zu: die Grenzen zwischen Fiktion und Wirklichkeit werden verwischt. Dies spiegelt sich auch in der undeutlichen Trennung zwischen

Gattungsgeschichte, Frankfurt a. M. 1994, S. 192

246 Jean Paul Richter, *Selberlebensbeschreibung. Rektor Fälbel. Schulmeisterlein Wutz. Quintus Fixlein. Die wunderbare Gesellschaft*, Wolfgang Hecht (Hrsg.), Bibliothek deutscher Klassiker, Bd.1, Berlin 1973.

247 In diese Liste sind auch die Lehrer aus Leonhard Franks *Die Ursache* (1915) und Heinrich Manns *Professor Unrat* (1904) einzufügen.

248 Die Worte paraphrasieren einen Aphorismus von Oscar Wilde, vgl. Oscar Wilde, *Aphorismen*, Frankfurt a. M. 1987.

249 Hess-Liechti, S. 22.

250 Ebd., S. 301; vgl. Rosmarie Gerber, *Zur Kur im «Zauber» - Berg*, in: „Basler Zeitung“, 16.10.1981., S. 47.

251 Hess-Liechti, S. 195.

252 Ebd.

Schul- und Privatsphäre (Sch48) wider: der Lehrer klagt über seine Wohn- und Arbeitsverhältnisse, weil ihm die Nähe seiner Wohnung zu den Klassenräumen und zur Turnhalle nicht die Möglichkeit gibt, sich für seinen Unterricht gut genug vorzubereiten. Zu Beginn des Romans erklärt der Lehrer, diese eigentümliche Verzahnung zwischen Privatleben und Arbeitswelt schlage sich auf seine Schreibweise nieder. Darauf bezieht er die Eigentümlichkeit seiner >speziellen Didaktik<:

die „Schilderung meiner speziellen Schiltener Didaktik ist, wie gesagt, nicht zu trennen von derjenigen meines privaten Tuns und Lassens, und Sie werden nach der Lektüre meiner Aufzeichnungen vermutlich zum Schluss kommen, daß mein Dorfschulmeisterleben im Laufe meiner Amts- und Verweserjahre zu einer Studie über das Schulhaus und seine Umgebung, insbesondere den Friedhof, geronnen sei.“ (Sch48)

Wie eng miteinander die Schreibweise und die Unterrichtsmethoden des Lehrers mit seiner Umwelt und seinen Lebensbedingungen verbunden sind, lässt sich am Einfluss der Schulhaus-Architektur auf sein Gemüt nachvollziehen. Jeder Raum führt dazu bei, dass der Lehrer eine strukturelle Verzahnung von Privatleben und öffentlichem Auftrag auf die Bauart des Schulhauses oder auf das Verhalten der Dorfbewohner zurückführt. Am eindringlichsten lässt sich diese Tatsache an den nahezu *pathologischen Folgen* erkennen, die durch die Hellhörigkeit der Schulhauswände einen bleibenden Schaden beim Lehrer verursachen und ihm keinerlei Rückzugsmöglichkeiten in seiner Wohnung lassen. Alle Räume beschreibt er als sehr hellhörig. Geräusche werden in alle Winkeln des Schulhauses übertragen und sogar durch die besonderen klimatischen Bedingungen gefiltert und verstärkt: die Feuchtigkeit wirkt sich beispielsweise auf den Klang des Harmoniums aus.

Die Gedanken des Lehrers dienen als Resonanzkasten²⁵³ und als Isoliermaterial so wie die Räume des Schulgebäudes: sie verstärken die Intensität der Laute und Inhalte, steigern sie bis zur Unerträglichkeit, heben zugleich die Trennwand auf, die es zwischen Ich und Umwelt gibt. Gehetzt von der räumlichen Dämonie des Schulhauses, sehnt sich der Lehrer einen Zustand der kompletten Isolation herbei, bei dem ihn kein Brief, kein Postbote, kein Nachbar und kein Friedhofsbesucher störe. Doch die ununterbrochene Konzentration auf das Schreiben und auf seine Umwelt verwickeln ihn immer mehr in einen Konflikt.

Die Studie und der Bericht für die Inspektorenkonferenz entwickeln sich dahingehend zum Verhängnis, weil Schildknecht, um darin seine Lehr- und Lebensverhältnisse zu beschreiben, alle Kräfte aufbraucht:

die „Schwierigkeit einer exakten Schilderung der Schiltener Lehr- und Lernverhältnisse hängt damit zusammen, dass die Beschreibung des Schulhauses, in dessen Dachstock meine Wohnung eingebaut ist, nahtlos in die Darstellung meines Unterrichts übergehen sollte, Herr Inspektor. So wie ich hier hause, doziere ich auch. Die klare Trennung von Schulsphäre und Privatsphäre existiert nur in den dumpfen Köpfen der Eltern meiner Schüler. Ich will und kann nicht zwei Leben nebeneinander leben. Absonderlichkeiten des Schulhauses sind Absonderlichkeiten des Unterrichts. Der Schulmeister von Schiltten ist ein Scholarch.“ (Sch5)

Nach einem kreativen Prinzip, das Natalie Sarraulte²⁵⁴ als Übertragen der Bedeutungen von einem Wort auf das andere beschreibt, versucht auch Schildknecht im Roman die Assoziation zwischen Wörtern zu fördern und den Leser in diesen Prozess direkt einzubeziehen. Damit

253 Vgl. *Schiltten*, S. 111 dort: steht wörtlich: „mein Kopf ist eine Klenkstätte“.

254 François Bondy, *Die Formen Zerschneiden*, in: „Die Zeit“, 5.01.1968.

dieses Spiel der Assoziationen gelingt, ist die Bereitwilligkeit des Lesers gefragt. Beim Schreibenden hingegen muss ein unbeirrbares Vertrauen in die „Allmacht des Traumes“²⁵⁵ in das „zweckfreie Spiel des Denkens“²⁵⁶ vorhanden sein, sowie der Glaube an die Unfehlbarkeit des Denkens in Bezug auf sich selbst. Genau diese Antriebskräfte scheinen die Methode des Lehrers zu motivieren. Natalie Sarraulte spricht auch von einem Verhältnis organischer Natur, das die Wörter miteinander in Verbindung setzt. Burger meint seinerseits, dass sie die Welt nicht abbilden, sondern „übersetzen, transformieren“.²⁵⁷ Im ersten *Manifest des Surrealismus* (1924) verkündete Breton: „Worte, Wortgruppen, die einander folgen, verhalten sich untereinander höchst solidarisch“.²⁵⁸ Auf Wörter strömen „Bedeutungen zu“²⁵⁹ und die Welt des modernen Romans entspricht damit nicht mehr den Fresken der Gesellschaft aus dem Realismus, sondern drückt die „Komplexität und Undurchschaubarkeit der Verhältnisse“²⁶⁰ aus.

Diese Schreibtechnik, die an die *écriture automatique* von Breton erinnert, macht die Grenze zwischen Wach- und Traumzustand durchlässig, erlaubt Interferenzen zwischen beiden, schränkt die Herrschaft des Verstandes und der Logik über den Schreibprozess ein. Laut Breton sollen sich die „scheinbar so gegensätzliche Zustände von Traum und Wirklichkeit in einer Art absoluter Realität, wenn man so sagen kann: Surrealität“²⁶¹ auflösen.

Um dieses Ziel beim Schreiben umzusetzen, riet er, sich dem Fluss der Gedanken beim Schreiben oder beim Reden ganz zu überlassen, so als wolle man den „wirklichen Ablauf des Denkens“²⁶² durch „reinen psychischen Automatismus“²⁶³ zum Ausdruck bringen. Schildknechts Pädagogik bevorzugt die Bildung von Neologismen, die in der Tat in *Schilten* sehr häufig vorkommen. Der Lehrer führt sie auf die sprichwörtliche Fähigkeit seiner Schüler zurück, Sprachschöpfungen zu erzeugen: auf ihre „unerschöpfliche Benamungsenergie“ (Sch103). Die Schiltonyme und Neubildungen muten oft wie Fehlleistungen und Versprecher an. Sie entspringen keiner surrealistischen Schreibtechnik im strengen Sinne, sondern sind der fiktionalen Welt des Romans entwachsen, evozieren die darin behandelten Motive und Themen. Darunter können Worte wie „chronische Postlosigkeit“ (Sch174), „Unzustellbarkeitsbehandlung“ (Sch166), „bahnloses Niemandsland“ (Sch156) oder „sektenhafte Privatbahn“ (Sch156) und „Friedhofverträglichkeit“ (Sch98) gezählt werden. Sie können alle auf den Wunsch des Lehrers zurückgeführt werden, der vom Einfluss der Umwelt verschont werden will. Andere wiederum hängen mit dem Wortfeld „Verwesung“ und Tod zusammen wie „Amts- und Verweserjahre“ (Sch48), „Konternekrolog“ (Sch25). Einige der Neubildungen und Schiltonyme oder Wörter, die den Rahmen der Schulgeschichte sprengen, beinhalten Andeutungen auf die Krankheit des Lehrers wie der „pestilenzialische Schulbericht“ (Sch131), die „scheintotenähnliche Pulslosigkeit“ (Sch131), die „Verkrüppelung des Lehrgebiets“ (Sch63). Es fehlen auch Anspielungen auf Foltermethoden und auf die Militärsprache oder historische Fakten nicht: „totalitäre Schulmeister-Herrschaft“ (Sch41), „gestreifte Sträflingsjacke“ (Sch36), „akustische Wechselbäder“ (Sch37), „Schiltener Gefangenschaft“ (Sch26), „Abdankungsstoßtrupp“ (Sch13), „Massengrab“ (Sch12) für Stühle. An der ausführlichen Behandlung von Nachtunterricht und Nebellektion im Roman oder an der Verwendung eines „Armeenebelgenerators“ (Sch210), die im einzelnen erklärt werden sollen, lässt sich der Einfluss besonderer Verfahrensweisen und Schreibpraktiken erkennen, die durch den Surrealismus vertreten wurden.

255 Breton, S. 27.

256 Ebd.

257 Burger, *Zur Kur im „Zauber-Berg“*, in: „Basler Zeitung“, 16.10.1981, S. 47-48.

258 Breton, S. 32.

259 Bondy, S. 3.

260 Ebd.

261 Breton, S. 18.

262 Ebd., S. 26.

263 Ebd.

Der Lehrer drückt allein seine subjektive Wahrnehmung der Wirklichkeit aus. Weder die „Objektivität“ des Berichts, noch die Klarheit seiner „Urfassung“ (Sch71) erachtet er als künstlerisch bedeutende Kriterien. Im Gegenteil weist er der Tendenz zur Verwirrung, sowie dem Auftreten von jeder Art von Fehlleistung und von Versprechen eine durchaus positive Bedeutung zu. Beim Schreiben spielen keine ethischen oder ästhetischen Überlegungen eine Rolle, das Schreiben soll sich nur von der „Herrschaft der Logik“²⁶⁴ befreien und soll zum bloßen „Denk-Diktat ohne jede Kontrolle der Vernunft“²⁶⁵ werden.

An einer Stelle formuliert Schildknecht folgende Maxime, die wie eine Paraphrase von Bretons Worten klingt. Schildknecht sagt, dass „je verworrener, zerstreuter, unleserlicher eine Urfassung [sei], desto mehr Bedeutung mißt man in Fachkreisen dem daraus hervorgegangenen Werk zu“ (Sch71). Diese Ansage kann kaum als ernstzunehmendes „philologisches“ (Sch65) Kriterium gelesen werden, sondern entspricht eher einem künstlerischen Vorsatz, dem sich der Autor sehr treu erweist. Wie sich im weiteren Verlauf dieser Arbeit zeigen wird, können viele der Schreibprozeduren und Aspekte der Didaktik Schildknechts auf den Surrealismus zurückgeführt werden.²⁶⁶

Die Effekte dieser Schreibmethode können in der Tat am ungleichen Verhältnis zwischen dem Umfang der Urfassung des Romans und der veröffentlichten Fassung abgemessen werden. Die Urfassung oder Nachtfassung des Romans stellt die Bedrohung für den Roman ins Uferlose und Unendliche zu stranden und Fragment zu bleiben. Schildknecht stellt sie sich als einen ganzen „Leiterwagen voll ungeordneter Papiere“ (Sch72) umfassend vor. Eine Schülerdelegation hätte sie dem Inspektor mit einer „Hutten voll Paralipomena“ (Sch72)²⁶⁷ ausgehändigt, wenn es Schildknecht nicht gelungen wäre, die Nacht-Fassung zur Tag-Fassung zu überarbeiten. Das gleiche Schreibprinzip, dass die „Entschärfung des Zündstoffs“ (Sch63) verhindern soll, erschwert den Prozess der Vollendung des Berichts. Erst nach und nach sei aus „dem Spiel eine Arbeit und aus der Arbeit ein Zwang“ (Sch73) geworden.

Letztendlich setze sich der Lehrer „gegen das Beobachtete zur Wehr“ und das Schreiben stelle somit eine Form der „Verteidigung“ (Sch73) dar. „Ich schreibe also bin ich!“ (Sch63) lautet seine Devise. Dennoch habe er mit der Zeit den Überblick über die heranwachsenden Hefte verloren:

„Ich ahne zu Beginn noch ungefähr, wohin mich dieser Schulbericht führen könnte, werde wohl aber im Verlauf der Niederschrift die Übersicht mehr und mehr verlieren. Sie dürfen sich also nicht oberlehrerhaft über kleinen Widersprüchen aufhalten, sondern müssen jedes Heft so lesen, als sei darin mein Schiltener Aberwissen auf den letzten Stand gebracht.“ (Sch9)

Diese Eigenschaft des Berichts, dank einer bestimmten Schreibmethode aus realen Tatsachen ins Fiktionale abzuheben, findet sich wie bereits gezeigt wurde in den Tagebüchern Kafkas wider.

264 Breton, op cit., S. 15.

265 Breton, S. 26.

266 Für Breton zählen keine ästhetischen Kriterien: wenn man schreibt, zählt nicht „das, was dabei literarisch herauskommen“ (S. 25) könnte. Vielmehr drückt sein Manifest jegliche „Verachtung“ für vorgefertigte, literarische Kriterien aus. Beim Schreiben eines Romans geht es nur darum, der „Unerschöpflichkeit des Raunens“ (S. 30) der Sprache zu folgen, solange man Lust hat. Man muss nur den Anfang setzen und aus jedem Einfall wird sich schon eine „Handlung [...] entwickeln“ (S. 31). Gerade da, wo dem Schreibenden die Gaben der „Beobachtung, Überlegung und die Fähigkeit zum Verallgemeinern“ (Ebd.) abhanden kommen, finden sich genügend Leser, werden, die „Ihnen tausend Absichten unterstellen werden, die sie nicht gehabt haben“ (Ebd.).

267 Der Paralipomena Charakter des Berichts ist die Folge der *psychology of belatedness* des modernen Dichters. Die Figur des modernen Autors rückt in die Nähe von der des mittelalterlichen *compilators* oder des *commentator* und büßt die psychologisch-anthropologische Bedeutung ein, die sie durch die Wirkung des auktorialen Erzählers im >klassischen< Roman gewonnen hat.

Der Roman ist als *work in progress* zu verstehen, der aus einzelnen, unabhängigen Bestandsaufnahmen und Bewusstseinsprotokolle des Lehrers besteht. Der Leser muss die Episoden nachträglich zur ursprünglichen Einheit zurückführen.

Auch die Kritik an den militärischen Gewohnheiten der Schweiz, die in der Tradition von Max Frischs *Blätter aus dem Brotsack* (1940) und *Das Dienstbüchlein* (1974) gehört, wird von einem regionalen Standpunkt aus in Frage gestellt. Besonders durch seine Sprache gelingt es Schildknecht den Militarismus mit den Unterrichtspraktiken der „Prontoordonnanz“, des „Gefechtsjournals“ zu verulken. Die Kritik an veralteten Formen des Schulsystems, am Militär geht mit der Parodie der psychologischen Kennzeichnung der Realität einher wie im antirealistischen Roman. In *Schilten* klingt die Telefonnummer, die man wählen muss, um das Schloss zu erreichen „dumpf und männlich“ (Sch228). Das Schloss aber erweist sich als irrealer Ort, als bloße Projektion einer Leseerfahrung des Erzählers, ist in der Tat eine Ruine, in der es keinen Telefonanschluss gibt. Damit ist also die Militarisierung des Lebens gemeint, die im absurden Gegensatz zur politischen Neutralität der Schweiz steht.

In den folgenden Abschnitten sollen die Räume untersucht werden, in denen sich das Leben des Lehrers innerhalb des Schulhauses abspielt. Jeder Raum soll im Hinblick auf die Funktion hinterfragt werden, die er für den Schreibprozess erfüllt.

1.1 Die Lehrerwohnung

Im Roman *Schilten* befindet sich die Wohnung des Lehrers im Schulgebäude selbst. Diese Tatsache spiegelt eine Realität wider, die in der Vergangenheit verankert ist. Schaut man auf die Entwicklungstendenzen im Schulbau des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts zurück, so entsprach es in kleineren, besonders ländlichen Gemeinden durchaus den Anforderungen zur Befriedigung der Ansprüche von Lehrern und Schülern, wenn sich die Wohnung des Lehrers im Schulgebäude befand.

Die Frage, ob die Schulräume und die Wohnräume verbunden werden sollten, ob sich die Schulstuben lieber im Erd- oder im Obergeschoss zu befinden hatten, waren, wo die ärmlichen Verhältnisse diese Fragen nicht völlig unrealistisch machten, eine „administrativ-institutionell geregelte Angelegenheit“.²⁶⁸ Der Ausbau des öffentlichen Schulwesens wurde im XIX. Jahrhundert zu einer speziellen Bauaufgabe. Nach Einführung der Schulpflicht mussten die Prinzipien der Schulbauorganisation nach bestimmten „hygienischen und ordnungspolitischen Gesichtspunkten“²⁶⁹ festgelegt und durchgeführt werden. Der Schulbau machte ein zentrales, „sozioökonomisch und kulturell beachtliches Leistungsvorhaben“²⁷⁰ aus aber entsprach in erster Linie nicht den pädagogischen Reformbestrebungen, deren Durchsetzung die schwache Stellung des Bürgertums erschwerte,²⁷¹ sondern dem Unterrichtsprinzip des Herbartianismus.²⁷² Die vier Formalstufen dieses Systems, welches nach Klarheit, Assoziation, System und Methode aufgeteilt ist, führten zu jener Standardisierung des Unterrichtsgeschehens, wodurch die „Lehr-Lernprozesse nicht nur besser strukturiert, sondern v.a. durchschaubar und kontrollierbar gemacht werden“²⁷³ sollen. Ausdruck dieses Systems sind unter anderem die Unterrichtsmethoden des Frontalunterrichts. Didaktik und Methodik des Herbartischen Systems sollten sich daher auch im Entwurfsschematismus der Grundrisse von Schulen widerspiegeln. Die Bauverwaltung bestimmte die Mustergrundrisse so, dass sie den Vorgaben der

268 Luley, S. 21; Blanck 1979, S. 13.

269 Ebd., S. 21.

270 Luley, S. 21.

271 Ebd.

272 Ebd.

273 Ebd.

Schulbehörde entsprachen und diese wiederum überwachte den Schulbau bis ins Detail. Die Konsequenzen des erstarrten Unterrichtssystems und der administrativ-institutionellen Regelung lassen sich an der schematischen Aufreihung der Klassenräume, die weitgehend identische Grundrisse aufwiesen, feststellen. Oft lässt sich das skurrile Raumkonzept zur Aufteilung und Erschließung des Baus auf eine strenge Geschlechtertrennung zurückführen. Es ist dies der Fall der sogenannten „Doppelschulen“. Aus „zweckökonomischen Gründen“²⁷⁴ entwickelte sich auch die Tendenz zum Bau von immer größeren Schulbauten. Das Erscheinungsbild der Schulbauten besonders der höheren Bildungsanstalten zeugt von einer gewissen Stilvielfalt. Die Gestaltung des Schulbaus reicht vom Prunk des „Schulpalasts“²⁷⁵ bis hin zur schmucklosen „Schulkaserne“,²⁷⁶ wie das Schulhaus im Arbeiterviertel der Kaiserzeit bezeichnet wurde. Die Materialwahl stellt meist ein Ausdrucksmittel für den Standes- und Klassencharakter der Schulen dar und auch ein Gegensatz zwischen Stadt und Land lässt sich deutlich feststellen.²⁷⁷

So musste bis weit ins 19. Jahrhundert der Unterricht besonders in ländlichen, ärmeren Gegenden in gemieteten Räumen, Armenhäusern oder Privatwohnungen abgehalten werden, da die Landschule über kein Schulgebäude verfügte.²⁷⁸ Es war nicht unüblich, dass der Unterricht im Wechsel der Reihe nach, in den Häusern der Dorfbewohner stattfinden musste: in sogenannten „Reiheschulen“²⁷⁹ oder in kirchlichen Gebäuden wie im Fall von „Parochial-“ bzw. „Armenschulen“.²⁸⁰ Zu dieser Zeit befand sich das Volksschulwesen im ländlichen Raum in „katastrophalem Zustand“²⁸¹ und war gegenüber den Stadtschulen und dem höheren Bildungswesen sehr benachteiligt. Dieses Bild geht, was den deutschen Raum angeht, auch aus einem Bericht von August Bebel über eine Schule in Oberleßnitz hervor, wo die Schule:

„wegen Baufähigkeit geschlossen werden [musste]; der Lehrer gezwungen, außerhalb seine Unterkunft zu suchen, weil die Gemeinde keine Räume zu einer neuen Schule besaß.“²⁸²

In einem solchen Panorama ist es nachvollziehbar, dass sich die pädagogischen Bestrebungen der Philantropen oder die erzieherischen Ideale Pestalozzis nur schwer umsetzen ließen. Im Zuge des Bevölkerungswachstums und der Notwendigkeit den baulichen Missständen im niederen Bildungswesen entgegenzuwirken, lässt sich die zunehmende „Bevormundung der Schulen durch den Staat“²⁸³ dokumentieren und die Tendenz zum Bau von immer größeren Schulbauten beobachten.²⁸⁴

274 Ebd., S. 22.

275 Ebd., S. 23.

276 Ebd., S. 8.

277 Ebd.

278 Ebd., S. 17.

279 Blanck, S. 44.

280 Ebd., S. 44.

281 Luley, S. 17.

282 Günther (1971), S. 335.

283 Luley, S. 22.

284 Besonders im Rahmen der zeitgenössischen Schulbaudiskussion wurde bei der Besprechung der „didaktisch-funktionalen“ Schulbauten der späten sechziger und frühen siebziger Jahre eine formelle und geistige Kontinuität zwischen den Schulkasernen der Kaiserzeit und den kubistischen, gigantischen „Lernfabriken“ (Luley, S. 10) der Neuzeit festgestellt. Den heutzutage weitverbreiteten „kastenförmigen Flachbauten mit standardisierten Fassaden- und Einbauelementen“ (Ebd. S. 10), wird eine unangemessene Pädagogisierung (Rittelmeyer 1986, S. 67 ff.) vorgeworfen. Sie präsentieren sich als „seelenlose Lernfabriken, Betonkästen oder Baracken“ (Ebd. S. 9) während „das Interesse an Schulbaufragen“ (Klünker 1994, S. 12; Luley, S. 94) seit den 1980er Jahren kontinuierlich abnahm und Untersuchungen zu neuen Gestaltungsmöglichkeiten bei der „Fassadengestaltung, der kubischen oder nicht-kubischen Form des Klassenzimmers oder die Farbigkeit“ (Rittelmeyer 1986, S. 67 ff.) auch unter Berücksichtigung entwicklungspsychologischer Faktoren umgangen wurden. Die Frage nach den Faktoren, die für

Die Forderungen nach einer humanen Schularchitektur ist bereits im 17. Jahrhundert belegbar.²⁸⁵ Comenius forderte, dass die Schule ein „angenehmer Aufenthalt sein“ solle und eine „Augenweide von innen und außen“.²⁸⁶ Rousseau erinnert 1740 in seinem *Plan für die Erziehung des Herrn de Sainte-Marie* daran, dass sich der Schüler da wohlfühlen solle, „wo er studieren“²⁸⁷ werde. Auch Pestalozzis Prinzip der Schulwohnstube sieht vor, dass die Schulräume eine

„mit dem Geist und dem Wesen des häuslichen Lebens genau übereinstimmende Übungsanstalt der Liebe, des Wohnwollens, des Gemeinsinns der kindlichen Unschuld und ihrer dankbaren und vertrauensvollen Anhänglichkeit“²⁸⁸ sei.

Schon in der Kaiserzeit ist der pädagogische Gestaltungswille am Wandel der Ansprüche an die Schularchitektur festzustellen.²⁸⁹ Reformpädagogische Aspekte werden in die Raumkonzeptionen eingeführt und es bahnt sich eine Neuorientierung²⁹⁰ der Schularchitektur an. Ein kurzer Blick auf die Anleitungen zur inneren Gestaltung des Schulgebäudes von Zwerz zeigt wie, trotz mangelnder Rücksicht für reformpädagogische Aspekte wie die Wohnlichkeit und die Sammlung in den Lernräumen, dennoch einige Punkte wie die Farbe der Wände, die Fläche der Räume, die Himmelsrichtung der Klassenzimmer eingehend besprochen werden. Es wird darauf geachtet, dass durch passende Belichtung und Luftverhältnisse die Entfaltung der geistigen Kräfte des Schülers, aber vor allem eine konzentrierte Lernatmosphäre gewährleistet sind. Außerdem stehen gleichermaßen die Ansprüche der Schüler und des Lehrers im Vordergrund. Was die Anforderungen für die Bedürfnisse der Lehrer anbelangt: „so hat man bei der Feststellung der letzteren die gesamten Verhältnisse der Lehrer in Erwägung zu ziehen, namentlich, welche häusliche Einrichtung denselben ihrer ist“.²⁹¹

Dem Lehrer hat man seiner Stellung und Einnahme nach angemessen, „eine Wohnung zu gewähren, einfach und bescheiden, aber anständig, dass ihre Annehmlichkeit seine Berufsfreudigkeit erhöht“.²⁹²

„Was insbesondere die Lage der einzelnen Räumlichkeiten betrifft, so ist darauf zu sehen, daß die Zimmer, in welchen sich die Bewohner am meisten aufhalten, also Wohnstube und Schlafkammern, aus Rücksicht auf die Gesundheit tunlichst der Sonne zugekehrt sind, während die Küche und sämtliche Vorratsräume möglichst kühl, also tunlichst nach Norden hin zu legen sind. Lässt sich die Küche so anlegen, dass von derselben aus während des Winters in dem hierzu natürlich besonders einzurichtenden Stubenofen gekocht werden kann, so ist dies als ein besonderer Vorteil anzusehen.“²⁹³

Unter einem Schulhaus habe man auf dem Lande „das öffentliche Gebäude, in welchem das Unterrichtszimmer (die Schulstube) und die Dienstwohnung des unterrichtenden Lehrers sich befindet“²⁹⁴ zu verstehen. Die Dienstwohnung und der Lehrraum des Lehrers sind, wie noch

ein anthropomorphes und menschenfreundliches Schulgebäude verbindlich seien, bleibt weiterhin offen.

285 Luley, S. 13.

286 Johann Amos Comenius, *Didacta Magna*, übers. v. W. Vorbrodt, Leipzig 1906, 17. Kapitel, zit. Aus Luley, S. 13.

287 Göhlich 1993, S. 196.

288 Perlick 1969, S. 96.

289 Luley, S. 31.

290 Blanck 1979, S. 296 ff.

291 Zwerz, S. 15.

292 Ebd.

293 Ebd., S. 2.

294 Ebd., S. 9-10.

deutlicher aus folgendem Zitat hervorgeht, in den ärmeren Gegenden räumlich nicht voneinander zu trennen:

„Bei weitem in den meisten Orten liegt der Unterricht in der Hand eines einzigen Lehrers, welcher denselben bisher fast überall in seiner amtlichen Wohnung erteilte.“²⁹⁵

Das Schulhaus, das Burger zum Roman *Schilten* inspirierte, diente bis 1976 als öffentliche Schule vom Ortsteil Walde im Aargau und war 1911 erbaut worden. Heute beherbergt es eine Sonderschule. Da der Autor erklärt, er habe den Lehrerberuf dämonisieren wollen und die Dämonie gewissermaßen konstruktionsbedingt sei, ist der Lage der Lehrerwohnung auch eine fundamentale Bedeutung im Roman zuzuweisen. Diese fundamentale Funktion ist darin zu erkennen, dass sich die Wohnung direkt unter der Dachkonstruktion befindet. Das Herzstück der bewohnten Räume ist sozusagen der strukturellen Bedrohlichkeit, Komplexität und Unüberschaubarkeit der Sparren des Dachbodens ausgesetzt. Dieses Detail, das der Autor der tatsächlichen Beschaffenheit des Schulgebäudes von Schiltwald entnimmt, führt uns aus literaturgeschichtlicher Hinsicht zur Überlegung, dass der Dachboden einen besonderen Freiraum innerhalb des Bürgerhauses darstellt. Zwar handelt es sich beim Schulgebäude um kein Bürgerhaus. Viele der Bezeichnungen und architektonischen Aspekte, die der Lehrer in seinem Bericht erwähnt, lassen dennoch Ähnlichkeiten zwischen Schulhaus und Wohnhaus erkennen. Die Natur des Schulgebäudes an sich erscheint zwitterhaft, so wie die Funktion der einzelnen Räume darin.²⁹⁶ Dies liegt gewissermaßen auch in der Geschichte des Schulbaus begründet, dessen Aussehen und architektonischem Stil variiert. Besonders um die Jahrhundertwende und in der Zeit bis zum ersten Weltkrieg, entwickelt sich eine besondere Stilvielfalt. So reichen die Einflüsse „von der germanisch-romanischen Burgenbaukunst über gotisch-sakrale Einflüsse bis hin zur Formenvielfalt des Jugendstils“.²⁹⁷

Im Handbuch des Aberglaubens gilt der „Raum unter dem Dach als Heimstatt umherirrender Geister“.²⁹⁸ Unter dem Dach leben die Dinge weiter, die aus der Wohnsphäre verdrängt wurden. Bei der Analyse des Dachbodenmotivs im literarischen Bedeutungskreis stellt Margret Rothe-Buddensieg fest, dass es jener Ort des Bürgerhaus ist, welcher „der Ökonomie der Familiengemeinschaft entzogen“²⁹⁹ ist. Diese Tatsache verleiht dem Motiv eine zwar negative Bestimmung aber auch dynamisches Potential. Die Position der Wohnstube unter dem Dach, nahe dem Glockenturm, dem Uhrmechanismus der Schuluhr setzt also das Herz des Gebäudes einer konstruktionsbedingten Bedrohlichkeit aus, die außerdem ein Echo besonderer Motive aus Kafkas Werk darstellt.

Für Buddensieg erreicht das Dachgeschoss-Motiv mit Kafkas Roman *Der Prozess* seinen Höhepunkt. Dieser Roman zeichnet zugleich aber auch das Ende der literarischen Tradition dieses Motivs aus. Im *Prozess* wird der Dachboden als ubiquitäre Wirkungsstätte des undurchsichtigen Gerichts, das Joseph K. angeklagt hat,³⁰⁰ beschrieben. Auf dem Dachboden setzt die Umfunktionierung der Privatwelt und sogar der Berufswelt der Hauptfigur ein, die im Namen der Gerichtsinstanz, vor der sie sich rechtfertigen soll, jedes Gefühl der Geborgenheit

295 Ebd., S. 8.

296 Diese Zwitterhaftigkeit, welche zwischen sakraler, weltlicher, aristokratischer bzw. bürgerlicher Natur schwankt, wird immer wieder im Roman betont und noch anhand des Vergleichs mit dem Schloss verstärkt. Das Schloss, das sich in der Nähe des Schulhauses befindet, wird sogar als überdimensioniertes Schulhaus definiert.

297 Luley, S. 26.

298 Bächtold-Stäubli, *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, hsg. von Hoffmann und Krayer, Berlin 1929, Bd. II., S. 151.

299 Margret Rothe-Buddensieg, *Spuk im Bürgerhaus. Der Dachboden in der deutschen Prosaliteratur als Negation der gesellschaftlichen Realität*, Kronberg 1974, S. 3

300 Ebd., S. 254, ff.

angreift und schließlich in Gedanken und räumlich alles andere verdrängt. Diese negative Macht des Dachgeschosses, das auf schweizerdeutsch Estrich genannt wird, bestimmt die Umfunktionierung der mit dem Aspekt der Geborgenheit verbundenen Räume in Burgers Roman.³⁰¹ Die Ängste des Lehrers werden zugleich eins mit den kindlichen Ängsten der Schüler. So vereinnahmt der Schreibprozess, durch den sich der Lehrer von der örtlichen Bedrohung zu befreien sucht, die restlichen Räume des Schulhauses, die er nicht mehr dem Unterricht, sondern dem Schreiben widmet.

Doch auch aus diesem Gesichtspunkt fühlt sich der Lehrer unter dem Dach nicht geschützt, denn die Wohnung eignet sich für das Schreiben nicht. Die „Schutzzone des privaten Raums“ (die Lehrerwohnung), wie in Kafkas Prozess, hört auf dem Dachboden auf, für den Lehrer zu existieren, weil er auf dem Weg in die Schulräume über den Dachboden den Ängsten der vorangegangenen Generationen von Schülern begegnet.³⁰² Viele Motive, die aus Kafkas Romanwelt entnommen sind, amplifizieren nur noch das beengende Kosmos der Figur und erweitern es in eine unermessliche Dimension.

Gerade die Lehrerwohnung befindet sich in der ungünstigsten Lage, um ein lärmfreies Arbeitsumfeld zu garantieren. Zum Schreiben eignen sich nur die Orte, an die der Lärm der institutionalisierten Geräusche wie der Glockenschlag, das Rüstgeräusch der Uhr, nicht gelangt. Daher werden das Lehrerzimmer und das Archiv im zweiten Geschoss die beliebtesten Arbeitsorte des Lehrers, während sich der Lärm am meisten auf seine Privatsphäre negativ auswirkt: also auf das Dachgeschoss. Bemerkenswert ist, dass Schildknecht das Wort „Estrich“ mit der Bedeutung von Dachboden³⁰³ verwendet, sodass man den Gebrauch in der Standardsprache der deutschen Schweiz missverstehen könnte, denn „Estrich“ steht *deutschländisch* für eine Schicht Zementwerk, die man als Unterlage für Fliesen oder für den Boden verwendet.³⁰⁴ Bemerkenswert ist die Tatsache, dass die akustische Raumkulisse innerhalb des Schulhauses und besonders unter dem Dach (der auch den Kopf symbolisiert, einen Ort des Geistes) vom Lehrer schmerzhaft wahrgenommen wird.³⁰⁵ Der Dachstuhl, der innerhalb der sozialen Ökonomie eines Hauses einen Ort der Absonderung darstellt, einen Teil des Hauses, der nicht der Wohnsphäre angehört. Als höchster Punkt des Hauses ist er mit der Vorstellung von „Kopf und Geist“³⁰⁶ verbunden. Das Sparrenwerk des Daches gibt den „konstruktiven Plan des Architekten“³⁰⁷ frei. Zugleich aber repräsentiert dieser Bereich des Hauses auch die Widersprüchlichkeit von Körper und Geist, die Gegensätzlichkeit von Unten und Oben: er kann die „intellektuelle Befreiung von der Triebverstrickung“³⁰⁸ symbolisieren oder als „Widersacher der libidinösen Weltzuwendung“³⁰⁹ funktionieren.

Besonders in den Werken des österreichischen Schriftstellers Thomas Bernhard befasst sich die Stimme des Erzählers ununterbrochen mit der Eigenart seines Aufenthaltsortes. Das Haus stellt die Rückzugswelt des Schriftstellers dar, wird aber zugleich dämonisiert oder als Gefängnis konnotiert. So schreibt er beispielsweise: „Mein Haus ist eigentlich ein riesiger Kerker. Ich hab

301 Vietta, S. 151, ff.

302 Tatsächlich stellen die verbliebenen Kinderängste des Lehrers einen schweren Hindernis für ihn dar, wie Horst Brück in seiner Studie gezeigt hat.

303 Hans Bickel et.al (Hrsg.), *Duden. Schweizerdeutsch. Wörterbuch der Standardsprache in der deutschen Schweiz*. Mannheim 2012, S. 29.

304 *Duden. Deutsches Universalwörterbuch*: Lemma „Estrich“, „fugenloser Fußboden, Unterboden aus einer erhärteten Masse (insbesondere Zement)“, S. 465.

305 Folgt man den Ausführungen von Gerda Zeltner gilt der Schriftsteller Robert Pinget als Begründer der Schule des Hörens, vgl. Zeltner 1974, S. 74-90. Doch bereits in einzelnen Erzählungen wie *Der Bau* von Kafka, oder in seinen Tagebucheinträgen stehen die akustischen Wahrnehmungen des Erzählers im Mittelpunkt.

306 Buddensieg, S. 4.

307 Ebd., S. 4.

308 Ebd., S. 5.

309 Ebd., S. 5.

das sehr gern, möglichst kahle Wände, es ist kalt, das wirkt sich auf meine Arbeit gut aus“.³¹⁰ Abgeschlossene Jagdschlösser, „gänzlich verfinsterte“³¹¹ Räume, ein Dachboden oder ein ehemaliges Industriegebäude stellen die typische Szenarien dar, in denen sich der „gesellschaftliche Sinn“³¹² der Tätigkeit des Schriftstellers systematisch aufkündigt.³¹³ Die kahle Einrichtung und die Isolation und Einsamkeit wirken förderlich für ein Leben, das einer „wissenschaftlichen oder einer poetisch-wissenschaftlichen“³¹⁴ Arbeit oder Studie gewidmet wird. In *Das Kalkwerk* spielen sich die Konflikte eines Ehepaars innerhalb eines hellhörigen, ehemaligen Industriegebäude ab, den der Ehemann als Labor und Arbeitsort zum Verfassen einer Studie verwenden will. In der Erzählung *Der Kulterer*, wie auch später in *Die Korrektur* steht der kreative Arbeitsprozess ebenso unter dem positiven oder negativen Einfluss des Gebäudes, indem die Hauptfigur haust (im Fall dieser Figuren kann von „wohnen“ nicht die Rede sein): ein Gefängnis, das aber die Ruhe und Harmonie eines ehemaligen Klosters ausstrahlt und sich sehr gut für die kreative Arbeit eignet im ersten Fall und eine Dachkammer, die sich unter einer kegelförmigen Konstruktion befindet im zweiten.³¹⁵ In beiden Fällen reflektiert die Hauptfigur, so wie es Schildknecht in seinem Schulhaus tut, über die Zusammenhänge zwischen kreativem Arbeitsprozess, Schreibakt und Raum. Die literarischen Texte befassen sich als im Wesentlichen mit der menschlichen Kondition des Schriftstellers und mit dem Schreibvorgang. Der Raum beeinflusst die Schreibenden in besonderem Maße und der Stoff der Erzählungen und Romane kreist um die Bedeutung der Rahmenbedingungen für das Schreiben. Der Stoff kreist somit um den „fundamentalen Raumbezug“³¹⁶ der Figur zu ihrer Umwelt. Damit der Raumbezug eine so maßgebliche Komponente ausmacht und für das Gelingen ihrer geistigen Bemühungen sind also sowohl die soziale Absonderung, als auch die ausgeprägte Aufmerksamkeit und bewusste Wahrnehmung der architektonischen Beschaffenheit ihrer Behausungen eine wichtige Voraussetzung. Wie für einige Kafka-Forscher die Verwendung eines bestimmten Schreibmaterials oder einer außergewöhnlichen Schreibunterlage über die Motivation des Schriftstellers Aufschluss gibt, so stellt für Schildknecht die Untersuchung seiner Umwelt aus kunsthistorischer, architektonischer oder kulturhistorischer Perspektive ein Anlass für das Aufschreiben seiner Gedanken dar.³¹⁷ Die Reflexion des Schreibaktes in *Schilten* bildet eine Analogie zur Tendenz, die man bereits in Kafkas Tagebücher festgestellt hat. Sie besteht darin, dass Schreibmaterial, Stimmung, Umgebung der Quartheftes Kafkas für das Gelingen des Schreibens und für das Abwehren von Schreibblockaden von wesentlicher Bedeutung sind. In Folge davon wird die Sorge des Schreibenden um sein Schreib-Umfeld im Tagebuch und in einigen Erzählungen zum zentralen Motiv des Geschriebenen selbst.

Für Burger gilt es durch die Figur des Lehrers, wie er selbst sagt: die „Dämonie des Ortes, die Landschaft- und Architekturzwänge in eine Figur und in ein Geschehen zu übersetzen.“ (PV29) Die Lehrerwohnung unter dem Dach symbolisiert die bürgerliche Geborgenheit, in der sich der Lehrer nicht wohl fühlt. Wie in Thomas Bernhards *Korrektur* spielt die Komplexität des Gebäudes eine dämonische Rolle. Die von Schildknecht dezidiert angestrebte Dämonisierung des Lehrerberufs rührt im Roman von der Auseinandersetzung mit den Konflikten, die vom Berufsleben ins Privatleben übergreifen.

310 Vgl. Thomas Bernhard, *Drei Tage*, in: ders., „Der Italiener“, Salzburg 1971, S. 144-161.

311 Thomas Bernhard, *Verstörung*, Frankfurt a.M. 1969, S. 43.

312 Hans Höller, *Kritik einer literarischen Form. Versuch über Thomas Bernhard*, Stuttgart 1979, S. 80.

313 Ebd., S. 80.

314 Thomas Bernhard, *Verstörung*, Frankfurt a. M. 1969, S. 47.

315 Manfred Jürgensen, *Thomas Bernhard, Der Kegel oder die Geometrie der Verneinung*, Bern 1981.

316 Hillebrand, S. 15.

317 Das selbe kann in E.Y. Meyers Roman *Die Rückfahrt* (1977) festgestellt werden. Dort werden von den Überlegungen eines Kunsthistorikers existenzielle, soziologisch relevante Schlussfolgerungen zur Verortung des menschlichen Daseins abgeleitet.

An der Eingliederung der Lehrerwohnung im Hauskonstrukt des Schulgebäudes zeigt sich, dass die säuberliche Trennung von Privatleben und didaktischem Auftrag auf engstem Raum nicht reibungslos gelingen kann. Der Lehrer führt es darauf zurück, dass die pädagogisch verseuchte Luft der „öffentlichen Räume“ (Klassenzimmer, Turnhalle, Lehrerzimmer) seine Privatsphäre gefährde. Obwohl er auf dem kurzen Schulweg die besten Einfälle für den Unterricht habe, scheint die Dachkonstruktion einen unermesslichen Druck auf seine Existenz auszuüben und ihn als Privatperson annullieren zu drohen. Jenes Dach, das traditionell die Geborgenheit des Alltags im bürgerlichen Haus garantiert, scheint im Fall dieses Schulgebäudes eine Gefahr darzustellen.

Diese Tatsache übt einen unermesslichen Druck auf die Hauptfigur aus, die sich als Stimme äußert, die nur aus den Zwischenräumen des Gebäudes spricht. Sie hat keinen gesicherten Standpunkt und fristet ihr Zwitterdasein als *Verweser* unter einem Dachzelt, das ihr keinen Schutz bietet, weil die Wohnung im Dachboden eingebaut ist, der den Lehrer auf seinem Weg in die Unterrichtsräume mit gähnender Leere überfällt. Wie der Lehrer zu Beginn des Romans sagt, geht die Beschreibung des Schulhauses, „in dessen Dachstock [seine] Wohnung eingebaut ist, nahtlos in die Darstellung“ (Sch5) seines Unterrichts über. Noch in der ersten Fassung des Romans ist er es höchstpersönlich, der den Schulinspektor durch das Schulgebäude begleitet, um ihm auf einem Rundgang das absonderliche Schulhaus zu zeigen. Bereits in jener Fassung ist die Schule ein „schizophrener“ und „schwermütiger“ Ort, der eines Tages aus den Fugen geraten wird“ (PV27). Direkt vor seiner Wohnung stellt er ihm den Raum vor, in dem sich sein Vorgänger erhängt hat: der Riesenestrich (Dachboden).

Da eine Beschreibung der Innenräume der Wohnung im Roman fehlt, weil allein ihr Verhältnis zu den anderen Räumen zählt, soll hier eine resümierende Beschreibung zitiert werden, die der Autor in der Frankfurter Poetikvorlesung gibt:

„Die Dachwohnung des Lehrers war nur über den offenen Riesenestrich zugänglich, wo in einem unsäglichen Gewirr von Balken aufgeknappte Sackpuppen baumelten. Der Halbstundenschlag der Uhr, die in einem Gehäuse sichtbar tickte, klang so, als ob Bleiklötze in den Estrich fielen. Von der Wohnung aus sah man auf den vom Schulhaus nur durch die Straße getrennten Friedhof hinunter.“ (PV25)

Die Dämonie des riesigen Krüppelwalmdachs, die der Lehrer zum Gegenstand einer eigenständigen Lektion im 14. Quartett macht, wird verstärkt durch den Riesenestrich (Dachboden), den Sparrenraum und die Sackpuppen. Wie alle Lagerräume sind diese Räume mit Rumpelkammern zu vergleichen, von denen ein besonders starker Einfluss auf die Phantasie des Lehrers ausgeht. Die komplexe Struktur des Daches überträgt sich sowohl auf das Gemüt des Lehrers, der in seiner Wohnung Erholung sucht, als auch auf seinen Bericht, der das beängstigende Umfeld nicht auf Abstand halten kann.

Die Wohnung wird im gesamten Roman nur beiläufig erwähnt, besonders im 8. Quartett, in dem die Episode der *Krankheit* des Lehrers und die Erläuterung der Scheidezeichen am Beispiel der Turmglocke und des Klenkgeräusches behandelt werden. Beide umschreiben die Folgen der Verschulung und mentalen Verkrüppelung, der sich Lehrer Schildknecht ausgesetzt fühlt. Zugleich tauchen Motive auf, die in Kafkas Romanwelt eine besondere Bedeutung annehmen: das Bett, die Glocke, die Uhr. Besonders das Motiv des Rufs und der Berufung, sowie das Motiv einer Botschaft, die den Helden erreichen soll, nehmen bei Kafka die Bedeutung eines Signals an, der die „Verpflichtung gegenüber einer Aufgabe, die über den rein persönlichen Rahmen hinausgeht“,³¹⁸ ankündigt. Das Glockenläuten, auch das Fehlläuten einer Glocke, stellt eine Forderung zum Ablegen von Rechenschaft. Sie transponieren also Mahnungen der persönlichen Unvollkommenheit in Motive. Pasley evoziert aus der Erzählung *Ein Landarzt*,

318 Pasley, S. 85.

aus dem Roman *Der Verschollene* und aus dem *Prozess*, indem eine Glocke oder ein Glockenzeichen, einem „Weckruf“, einem Mahnruf oder einer Vorladung vor Gericht gleichzusetzen sind.³¹⁹ Auch das Läuten eines Telefons kann übrigens zur Sphäre solcher Mahnzeichen gezählt werden.³²⁰ Die Verortung der Wohnung im Schulgebäude führt also auf kohärente Weise den Konflikt, über den der Lehrer klagt, der eine Gefährdung der Privatwelt durch die Signale der Schule (und des Friedhofs) signalisiert, auf bauliche Komponenten zurück. Zugleich können die Motive, die Kafkas Welt evozieren, als Gefährdung von Schildknechts persönlichem Bericht verstanden werden. Der Einfluss der Realien, die man als Primärliteratur verstehen könnte, verdrängt jede Möglichkeit der Hauptfigur, über ihre Erlebnisse zu sprechen: so als würde der Einfluss der Realien seine Wahrnehmungen überschatten. Nachvollziehbar ist diese Einflussangst der Figur um so mehr, da die Schulglocke sie an das Verfahren erinnert, das die Schulbehörde gegen sie eingeleitet hat. Sie befindet sich in einem Provisorium.³²¹ Der Dachreiter mit seiner komplexen Struktur, die aus Giebeln und Sparren besteht, stellt jene Ängste dar, die den Lehrer bis in sein Privatleben verfolgen. Er ist der bevorzugte Ort „für den Ausbruch des Wahnsinns“,³²² eignet sich „zum Verlust der Wirklichkeit“,³²³ weil er einen Prozess der Regression und der Flucht nach Innen auslösen kann.³²⁴ Dies beweist die Durchlässigkeit der Struktur des Hauses, die keine Trennung zwischen seinem Privatleben und seiner öffentlichen Funktion zulässt.

In Ludwig Klasens Handbuch, welches Grundriss-Vorbilder von Schulgebäuden enthält, wird im Abschnitt über niedere Schulen (Volks- und Bürgerschulen) ein zweiklassiges Dorfschulhaus des Architekten Lauenburg mit einer Lehrerwohnung angeführt, deren Zimmer zur Unterbringung der Hilfslehrer in den „beiden Giebeln“³²⁵ eingerichtet sind. Ein Anblick auf die Zeichnung der schlichten Fassade in Backsteinarchitektur zeigt, dass der an der Straßenseite gelegene Giebel der Aufnahme einer Schulglocke dient, die mit einem „zierlichen Glockenstuhle bekrönt“³²⁶ ist.

Da sich im Roman die Krankheitsszene des Lehrers in der Wohnung abspielt, ist es wahrscheinlich, dass der Dachboden als Rahmen für die Wohnung des Lehrers dem Autor eine Analogie zur Situation von Peter Käser suggerierte, über dessen Schicksal Gotthelf einen Roman über die *Leiden und Freuden eines Schulmeisters* verfasste. Ein ganzes Kapitel aus dem Roman von Gotthelf fand im 19. Quartett Einlass in Burgers Roman, wo es dem Leser als Projektionsfläche für das Befinden Schildknechts dient. Die spartanische, anspruchslose doch der Schulglocke ausgesetzte Unterbringung unter dem Dachgeschoss ruft dem Leser unwillkürlich Analogien zur Situation der Lehrer aus Jean Pauls Erzählungen und Lehrer geschichten in den Sinn. Schildknecht stellt sich selbst als „armen Dorfpoeten“ und „schrulligen Schulmeister“ im Roman dar. Besonders das gespaltene Verhältnis des Lehrers zur Dorfgemeinde, der diese als feindliche Gegenwelt, wie die Hauptfiguren aus Kafkas *Schloss*, erfährt, findet in Gotthelfs Roman ein Analogon. Darin wird der junge, unerfahrene Lehrer von den Dorfbewohnern mit Skepsis und ein wenig Misstrauen behandelt.

Schildknecht verweilt länger bei der Beschreibung der genauen Position der Wohnung im Schulhaus.

319 Pasley, S. 86, 97.

320 Ebd., S. 85.

321 Vgl. *Duden. Schweizerhochdeutsch*. S. 56. Das Wort bezeichnet eigentlich eine „wegen ungenügender schulischer Leistung nur unter Vorbehalt stattfindende Promotion in die nächsthöhere Schulklasse“.

322 Buddensieg, S. 5.

323 Ebd.

324 Ebd., S. 12.

325 Ludwig Klasen, *Grundriss-Vorbilder von Gebäuden aller Art. Abth. III., Grundriss-Vorbilder von Schulgebäuden, Handbuch für Baubehörden, Bauherren, Architekten, Ingenieure, Baumeister, Bauunternehmer, Bauhandwerker und technische Lehranstalten*, Leipzig 1884, S. 170.

326 Ebd.

„Die Lehrerwohnung können sie sich als einen Winkel von zwei Schuhschachteln vorstellen, die in den Querhausestrich und den Langhausestrich gestellt wurden, flach gedeckt und an der östlichen und südlichen Peripherie abgeschragt. Die Fenster der schmalen Korridore gehen auf den quadratisch ausgesparten Hauptestrich, wo das Gehäuse der Sumiswalder Zeitspinne steht.“ (Sch193)

Auch an dieser Stelle weist die Architektur des Schulhauses eine enge Verflechtung mit Motiven der Schweizer Literatur auf. Diese werden evoziert, um die Bedrohung der Privatsphäre des Lehrers durch das Dachzelt und durch den Riesenestrich zu suggerieren. Der Riesenestrich erscheint als Behausung einer Spinne: er wird von der dämonischen Wirkung der Friedhofsuhr beherrscht, welche die Schüler zu Ehren von Gotthelfs Novelle *Die Schwarze Spinne* in „Sumiswalder Zeitspinne“ umbenannt haben. Die Formulierung enthält sowohl einen Hinweis auf den verbreiteten Aberglauben, der den Dachboden als Schauplatz von Spuk, als „Hauptangriffspunkt dämonischer Mächte“³²⁷ belegt, als auch auf die Sphäre des Vergessens: er ist der Aufbewahrungsort für veraltetes Inventar, das unter „Staub und Spinnennetz wieder zur Natur zu werden beginnt“.³²⁸ Die Gedanken des Lehrers werden von der Angst, die der Estrich ausstrahlt, „infiziert“, oder wie Schildknecht es mit einem in der Architektur des Romans verwurzelten Neologismus ausdrückt: „estrichifiziert“ (Sch105).

Die Bemerkung, die der Lehrer zu Beginn des Romans macht, nämlich dass es eine „Trennung von Schulsphäre und Privatsphäre“ nur in den dumpfen Köpfen der Eltern seiner Schüler gibt, mag eine Parallele zwischen dem Schauplatz des Romans und der Sonderstellung der Schweiz zu Europa darstellen. Wie die Schweiz auf europäischem Raum eine Sonderstellung genießt und beansprucht, so hat auch der Schauplatz des Romans eine Wirkung auf den Bericht des Lehrers: die Absonderlichkeiten seines Unterrichts, sagt Schildknecht, sind nicht vom Einfluss des angrenzenden Friedhofs wegzudenken, sondern stellen eine Reaktion dagegen dar.

Das Ohnmachtsgefühl des Lehrers, der sich dem Estrich wie der Hierarchie und dem Machtapparat, die sein Berufsleben regeln, ausgesetzt fühlt, kommt im folgendem Zitat zum Ausdruck:

„Für mich drinnen in der Wohnung beginnt die Öffentlichkeit des Schulhauses draußen auf der Diele. Der Lehrer [...] sagt: Ich trete auf den Estrich hinaus. Und in diesem Hinaus steckt die schutzlose Offenheit eines Feldes für ein gehetztes Waldtier.“ (Sch104)

Es versteht sich nun, warum Schildknecht den Rückzug in sein Privatleben durch das Schreiben sucht und „waldbezogen“, „eremitisch“ (Sch48) lebt. Die Öffentlichkeit birgt für ihn nur Gefahren.

Schließlich bezieht der Lehrer die Unmöglichkeit, in der Lehrerwohnung zu arbeiten, auch auf die bäuerliche Ausstattung des Mobiliars, die noch von seinem Vorgänger stammt, der sich am ersten Tag nach der Pensionierung erhängt hat. Damit reagiert Schildknecht schockiert auf die persönlichen Konsequenzen, welche das Lehrerleben und das menschliche Vakuum, das es verursachte, in seinem Vorgänger hatte. Will man diesen epochalen Richtungswandel, den die neue Generation von Schriftstellern fortsetzen will und der mit Max Frisch und Friedrich Dürrenmatt angebrochen war, so drückt der Wechsel der Didaktik zugleich eine epochale Kursänderung der Literatur aus. Diese führte zu einer In-Frage-Stellung der Werte ein, die den Kern der Schweizer Identität ausgemacht hatten. Während Lehrer Haberstich, Schildknechts Vorgänger, sich an seine Pflichten hielt, inspiriert sich Schildknecht eher an eine Moral des Ungehorsams und der Naturverbundenheit, dessen wichtigste Konsequenz zu seiner

327 Buddensieg, S. 5.

328 Ebd.

Amtsenthörung führt und in der Weigerung, Heimatkunde zu unterrichten, gipfelt. Er bemerkt im 4. Quartett, wo er seine Didaktik, die Funktion des Archivs und seiner Zersetzungsstrategie erklärt:

„Ich kann in diesen Haberstichschen Krüppelwalmkammern, in diesen bäurischen Landschulmeisterstuben – alle abgeschrägt, alle abgeschrägt – einfach nicht arbeiten, schon gar nicht an meinem Schulbericht, und dies ist ja meine Hauptbeschäftigung, wenn Sie davon ausgehen, verehrter Herr Inspektor, daß die mit dem Alter immer spärlicher gewordenen Lektionen nichts anderes sind als eine mündlich verzettelte und vergeudete Urfassung jenes Elaborats, das ich der Konferenz als schriftlichen Beweis meiner Existenz aushändige.“ (Sch49)

Damit evoziert Schildknecht die optimistische Möglichkeit, die Adrien Turel und später Markus Kutter zusammen mit Max Frisch in der Broschüre *achtung: die Schweiz* formulierten,³²⁹ wonach die Chance des Kleinstaates darin liegen könne, zum Modell zu werden. Die bäurische Einrichtung der biedereren Landschulmeister-Wohnung des Vorgängers steht für die „erstarrten Unterrichtsformen“ (SM22) Haberstichs; Schildknecht erklärt sich zum ärgsten Feind der Didaktik, die in einer „Katechese [als] Unterweisung in Frage und Antwort“ (SM22) besteht und des „*Katechismus* als Lehrmittel“ (SM22) seines Vorgängers. Die Gefahr eines verlängerten Aufenthalts in dessen Wohnung könnte auf Schildknecht ansteckend wirken. Besonders die Routine und die Resignation gehören zu den wesentlichen Eigenschaften jener typischen „*déformation professionnelle*“ (SM22) eines Lehrers. Das Verhängnisvolle, meint Burger im Interview mit Uli Däster, sei im Fall des Lehrerberufs in den Folgen von Bildung auf die Zukunft zu sehen, denn „die Gesellschaft von morgen ist zum Teil ein Entwurf der Lehrer von heute“ (SM22).

Die problematische Spannung zwischen der Lehrerwohnung und dem Rest des Schulhauses müssen wir uns also durch die Perspektive der Öffentlichkeit und in der Komplexität der Wirklichkeit vorstellen. Zugleich treffen die zwei wichtigsten Komponenten der gesellschaftlichen Funktion des Wohnhauses zusammen: einerseits gewährt das Wohnhaus den mütterlichen Schutz, indem es die Privatheit und Intimität des Kindes in der Phase der Selbstentfaltung durch den Schutz einer zweiten Haut garantiert. Unter dem Dach kann ein Kind an der Schwelle zum Erwachsenenleben einen Ort des Traums und des Zaubers finden, indem es eine Scheinwelt erzeugt, die ihn behütet (der Schlaf bei Dornröschen). Das Dach kann aber auch die Vernunft, den Kopf, die vergeistigte Existenz symbolisieren, wie es in Bernhards Roman *Korrektur* dargestellt wird. Andererseits stellt es den weltoffenen Mikrokosmos des väterlichen Schauplatzes dar, in dem das Kind sein Selbstvertrauen stärken muss, um sich später in der Welt außerhalb des Hauses zu behaupten. Der Dachboden scheint die Instanzen der Intimität und der Weltoffenheit außer Kraft zu setzen. Die „konstruktionsbedingte“ (Sch104) Aufhebung der Ökonomie des Hauses lässt sich daran festhalten, dass sich die Wohnung an der Anschlussstelle zwischen „nördliche Walmfläche“ (Sch192) und „Mutterdach“ (Sch192) befindet, wo das Treppenhaus eingeschoben wurde. Schildknecht beschreibt umständlich die „Sparrenorgie“ (Sch192) der Baukörper, aus denen die „Dächerlandschaft“ besteht. Er erwähnt auch die „Neben- oder Adoptivdächer“ (Sch192). Der Riesenestrich und das Dach sind die engsten Feinde des Lehrers. Auch die Wohnung gewährt dem Lehrer keinen Schutz vor der Außenwelt und die nötige Ruhe, die er braucht, um sich frei zu fühlen. Natürlich gestaltet er seinen Bericht als Abwehr und Widerstand gegen die Bedrängnis durch die Regeln der Außenwelt, die durch das Rüstgeräusch der Uhr, durch das Klenken der Glocke über dem Dachgiebel und durch die gähnende Leere im Dachboden mit den baumelnden Sackpuppen

329 Max Frisch, *achtung: Die Schweiz. Ein Gespräch über unsere Lage und ein Vorschlag zur Tat*. In: Max Frisch, „Gesammelte Werke in zeitlicher Folge“, Bd. III. (1949-1956).

verkörpert ist: „die Unendlichkeit der Estrichdämonie“ (Sch193).

Dies erklärt, warum die Raumordnung und Zuteilung der Funktionen der Räume in der Schule verändert werden müssen. Der Lehrer arbeitet am Bericht, wie man sehen wird, nur im Lehrerzimmer oder in der Mörtelkammer, wo er sich tatsächlich von den äußeren Bedingungen inspirieren lassen kann. Von seiner Wohnung fehlt im gesamten Roman eine Beschreibung. Dem Leser prägt sich der Blick von ihrem Fenster auf den Schulhof ein, und auch das Bett, das sich in ihr befindet, spielt eine zentrale Rolle. Die „verrückte Architektur“ (SM12) des Schulhauses rechtfertigt den Umstand, dass die Lehrerwohnung dem Einfluss der Uhr und des Glockenturms und des Estrichs steht.

1.1.1 Der „Estrichdurchbruch“ und die Turmglocke

Im vierzehnten Quartheft beschreibt der Lehrer einen Albtraum, der ihn ständig verfolgt. Es ist die schreckenhafte Vorstellung davon, dass er sich in einer „deckenlosen Bodenkammer“ (Sch193) befinde und über eine „Feuerleiter“ (Sch193) in die Turnhalle flüchten müsse, weil seine Wohnung von der Dämonie der Bodenkammer überfallen werde. In diesem Traum kondensiert sich das Gefühl des den Ängsten Ausgesetztseins, die den Dachboden bevölkern und vor denen die „dünnen Wände“ (Sch193) der Wohnung ihn nicht schützen können.

Unter „Estrichdurchbruch“ (Sch193) versteht man in der Fachsprache die Bildung von Rissen in einer aus Mörtel oder Zement gefertigten Bodenverkleidung. Unter Estrich bezeichnet man jedoch auf Schweizerhochdeutsch die meist nur primitiv isolierten und kaum eingerichteten Räume unter dem Dach. Das Wort darf also als Synonym für die Räume gelten, die im Deutschen *Speicher, Dachkammer, Balken, Söller, Oller, Zolder* oder *Bühne* bezeichnen. Somit muss unter „Estrichdurchbruch“ die Angst des Lehrers verstanden werden, über seine Wohnung könne die Decke zusammenbrechen. Er träumt sogar davon, dass seine „ganze Wohnung estrichifiziert“ (Sch193) wird.

Der „Estrichdurchbruch“ verkörpert die Angst des Lehrers, er könne der Dämonie des riesigen, dunklen Dachzeltes anheimfallen. Diese Riesenkonstruktion aus Sparren und Pfetten umgibt seine Wohnung wie ein monumentales Spinnennetz. Sie ist der „Lauerraum“ (Sch103) einer phantastischen Spinne und beschwört Ängste herauf, die seiner Kindheit entstammen. Die Dämonie des riesigen Dachgebälks ist, wie er betont, architektonisch bedingt, denn wenn er aus der Enge seines Wohnraums unter das riesige Dachzelt tritt, fühlt er sich durch die dünnen Gipswände des Durchgangs nicht geschützt.

„Die vielzitierte Estrichdämonie ist eine durch und durch konstruktionsbedingte. Wenn hier wie Dörrobstvorräte die Ängste von unzähligen Schülergenerationen lagern, so nicht zuletzt deshalb, weil der Dachstuhl infolge seiner zimmermännischen Tücken diese Lagermöglichkeit anbietet. Für die Sackpuppen gilt, mit geringeren Modifikationen dasselbe.“ (Sch104)

Dieses Bild der Dachwohnung, die von der Dämonie des Dachzeltes beeinflusst ist, spiegelt die symbolische Bedeutung des Dachbodens als Freiraum innerhalb des gesellschaftlich geregelten Lebens im Bürgerhaus wieder. Der Vergleich zur Motivtradition des Dachstuhls im bürgerlichen Haus ist daher legitim, weil Schildknecht den architektonischen Charakter des Schulgebäudes nicht eindeutig festlegt: er nennt es „Missionshaus“ (Sch6), „Lehranstalt“, „Leichenhalle“, „Sektenkapelle“, „Klausnerschlässchen“, ohne festlegen zu wollen, ob es sich um „einen Profan- oder einen Sakralbau“ (Sch6) handelt. Die Ängste im Monsterestrich wirken sich auf den Lehrer als Privatperson noch viel „unheimlicher [aus als auf dem] [...] Dachboden eines Einfamilienhauses“ (Sch104). Für den Lehrer führt kein Ausweg am Estrich vorbei. Er muss,

um die Unterrichtsräume zu erreichen, über den Estrich: die „Estrichtraversierung“ (Sch103) ist sein Schulweg, ein „kurzer, gedeckter aber gefährlicher Schulweg“ durch den „Monsterestrich“ (Sch103). Die Gefahr, den uralten „Dachbodenängsten“ (Sch103) ausgesetzt zu sein, lauert dem Lehrer auf.

Horst Brück³³⁰ hat in seiner Studie gezeigt, wie die Lehrerkonferenz durch den beruflich-funktionalen Rahmen der institutionalisierten Räume im Schulgebäude versucht, Lehrkräfte vor den Angst und Hilfslosigkeit auslösenden Momenten zu schützen. Dennoch kann nicht verhindert werden, dass sie in das Schulleben eindringen. Diese Momente gefährden ihn, da sie aus dem verbliebenen „kindlichen Anteilen [auszubrechen] drohen“ (AvS36). Der Schulweg, den Schildknecht begehen muss, entfesselt jene „vorhandene Kindlichkeit“ in ihm, die sonst im didaktischen Milieu „unter Verschluss“ (AvS36) bleiben würde. Auf dem Schulweg wird der Lehrer in die kindliche Perspektive seiner Schüler versetzt und nimmt aus ihrer Sicht das Schulhaus und den Estrich wahr. Er verspürt die „uralten Dachbodenängste“ (Sch103), die das Überqueren des Dachbodens in den Kindern und auch in seinen Vorgängern hervorhob.

Auch die Vernunft stellt eine der das Dachbodenmotiv bevölkernden Kräfte dar. Sie kündigt die Geisteskrankheit an und findet sich ebenso in *Schilten* wider, wo der Lehrer sich darüber beklagt, dass sein „Kopf eine Klenkstätte“ (Sch111) sei. Uli Däster bezeichnet den undurchdringlichen Balken-Wirrwarr des Dachs als einen „monumentalen Käfig“ (SM35), der für einen gebaut wurde, der selbst verrückt ist. Die Verrücktheit des Lehrers tut sich darin kund, dass er bereits im achten Quartheft zugibt, nicht mehr unterscheiden zu können, „ob es nur in den Köpfen der Schüler, auf dem Estrich oder aber in seinem eigenen Schädel geklenkt habe“ (Sch111). Das Dach erzeugt einen „Krüppelwalmkäfig“ (SM9). Für Margret Rothe-Buddensieg birgt der Dachstuhl die Gefahr vom Ausbruch des Wahnsinns, weil er als „Widersacher libidinöser Weltzuwendung“³³¹ auftritt und verspricht „intellektuelle Befreiung von der Triebverstrickung, die unten im Hause als Unglück droht“.³³² Gerade der Triebverzicht eröffnet durch das „Versprechen von geistiger Selbstverfügung“³³³ die Möglichkeit des Verlusts der Wirklichkeit.

Auch die Metapher des Gefängnisses, die diese Bezeichnung enthält, eignet sich sowohl für den Lehrer als auch für die Schüler der Schule in *Schilten*: sie verbringen darin „acht Jahre Bildungsarrest“ (Sch22), während er seine „Amts- und Verweserjahre“ (Sch48) fristet. Dabei sollte ein Architekt bei der Gestaltung eines Schulhauses darauf achten, dass Schüler aber auch Lehrer auf „ihrem Lernweg [...] angenehm und anregend wirkende, wohnliche, ästhetisch ansprechende Räume, Nischen, Rückzugsgebiete und Bewegungsflächen“³³⁴ finden können. Die Ängste, die der Lehrer selbst auf dem Dachboden erlebt, gehören zu seinen Erfahrungswerten auch als Schüler. Es sind konstruktionsbedingte Ängste, die er zwar auf „unzählige Schülergenerationen“ (Sch104) zurückführt, denen aber der „Dachstuhl infolge seiner zimmermännischen Tücken diese Lagermöglichkeit anbietet“ (Sch104). Für das Haus, in dem sich Kinder viele Jahre aufhalten,

„ja darin leben, arbeiten, feiern und Gemeinschaft erleben, ist es nicht abwegig zu vermuten, dass dieser Erfahrungsort auch „abfärbt“ auf persönliche Eindrücke und Stimmungen“.³³⁵

Dieser Gedanke ist dem Lehrer wohl bewusst, denn er erkennt an den Ängsten der ehemaligen

330 Horst Brück, *Die Angst des Lehrers vor seinem Schüler*, Hamburg 1978, abgekürzt als >AvS<.

331 Buddensieg, S. 5.

332 Ebd.

333 Ebd.

334 Rotraut Walden / Simone Borrelbach, *Schulen der Zukunft. Gestaltungsvorschläge der Architekturspsychologie*, Kröning 2002, S. 18.

335 Walden S. 18.

Schüler seines Vorgängers, den „Stockschiltener“ (Sch39), genau die Folgen seiner autoritären Erziehung und Didaktik: dieser benutzte die Rumpelkammer neben dem Abort als „Arrestlokal“ (Sch36) und „Karzer“ (Sch36). An diesem Ort zieht sich Schildknecht zurück, bekleidet in einem „Bußgewand“ (Sch36), um in seiner Freizeit die von den „haberstichigen Ehemaligen ausgestandenen Ängste am eigenen Leib zu erfahren“ (Sch36) und dadurch wiedergutzumachen, was dieser an „fünfundvierzig Jahrgängen verbrochen hat“ (Sch36).

Der Dachboden ist im Unterschied zum Keller der Ort im Bürgerhaus, welcher der „Ökonomie der Familiengemeinschaft entzogen“³³⁶ kein Funktionsraum ist. Daher kann er leicht zum Zentrum des individuellen Entwicklungsprozesses werden. Unter dem Dach, das sowohl für den mütterlichen Schutz als auch für die Geborgenheit vor dem patriarchalischen Element steht, finden einen Aufbewahrungsort jene Dinge, die zum „veralteten Inventar“³³⁷ gehören. Er wird zum die Phantasie anregenden Fundort.

Der Dachboden gilt auch als *Ort der Absonderung des jungen Menschen*, weil er als Aufbewahrungsort für vergessene und fremde Gegenstände genutzt wird, welche die Erinnerung an die Vergangenheit anregen. Auf dem Dachboden entdeckt Schildknecht tatsächlich die vergilbten Hefte einer Zeitschrift, die für seinen Bericht eine zentrale Bedeutung annehmen wird, weil sie ein Zeugnis der sektiererischen Vergangenheit des Dorflebens abgeben. Das Harmonium und die Zeitschrift nehmen im Roman werden aus historischer Hinsicht als Abwehrinstrumente der Gemeinde „angesichts der Bedrohung durch die Andersgläubigen“ (Sch195) erklärt. Diese Bedrohung sei „an der Luzerner Grenze die allergrößte“ (Sch195). Es handelt sich um „zwölf nur leicht zerfledderte, staubbedeckte und feuchtigkeitsgewellte Hefte“ (Sch193), die seit ihrem „beleidigten Verstummen zu den bibliophilen Raritäten unter den Periodica gehört“ (Sch193): der Harmoniumfreund. Die Speicher- Funktion für längst vergessene Ängste und Gegenstände erfüllt also der Dachboden in Burgers Roman ununterbrochen. Im Dachboden überdauert „alles aus dem Leben Fortgeräumte“.³³⁸

Selbst für religiöse Rituale sei der Estrich unter Lehrer Lätseh, dem Vorgänger Haberstichs, verwendet worden: auswärtige Stündeler hätten sich dort ein Strohlager eingerichtet, um „den Rausch ihrer religiösen Ekstase auszuschlafen“ (Sch195). Sicher spielt der Einfluss von Hesses *Kindheit des Zauberers* eine Rolle bei der Charakterisierung des Dachbodens in Burgers Roman, denn er regt die Phantasie des Wortkünstlers an:

„[viele] Welten, viele Teile der Erde streckten Arme und Strahlen aus und trafen und kreuzten sich in unserem Hause. Und das Haus war groß und alt, mit vielen zum Teil leeren Räumen, mit Kellern und großen hallenden Korridoren, die nach Stein und Kühle dufteten, und unendlichen Dachböden voll Holz und Obst und Zugwind und dunkler Leere. Viele Welten kreuzten ihre Strahlen in diesem Hause.“³³⁹

Aufgrund seiner Ängste fällt die Psyche Schildknechts ins Kindesalter zurück. In seinen Notizen zum Roman schreibt der Autor, dass das Schulhaus einem Internat gleicht, weil „der Lehrer im Schulhaus wohnt“ (SM137).

Den Konflikt zwischen Öffentlichkeit und Privatsphäre führt der Autor auf die Beschaffenheit des Schulgebäudes zurück. Da aber der Lehrer auf dem „Weg zu den Schulräumen“ seine besten Einfälle für den Unterricht hat, ist sein Bericht zuhanden der Inspektorenkonferenz wesentlich durch die Dämonie des Dachzeltes infiziert, oder wie Schildknecht es ausdrückt: „estrichifiziert“. Diese „Estrichifizierung“ der Gedanken auf dem Schulweg und der Einfluss

336 Buddensieg, S. 3.

337 Ebd., S. 3

338 Buddensieg, S. 4.

339 Hermann Hesse, *Kindheit des Zauberers*, Frankfurt a. M. 1974, S. 38 und 39.

des Dachzeltes auf seinen Wohnbereich ist ein wesentliches Merkmal des Kompositionsprinzips im gesamten Roman. Er wirkt sich auf das Verhältnis zur Realität des Lehrers aus. Bruno Bolliger spricht von einer „Schiltifizierung“³⁴⁰ der Realität:

„Auf dem Weg zur Klasse leben uralte Dachbodenängste auf.[...] Meistens fallen den Lehrern ja die besten Ideen auf dem Schulweg ein. Je länger der Schulweg, desto lebendiger der Unterricht. Daraus könnte man schließen, daß sämtliche Einfälle Armin Schildknechts estrichifiziert seien, und man hätte so unrecht nicht mit dieser Vermutung.“ (Sch103,105)

Der Dachstuhl kann sowohl eine beschützende als auch eine bedrohliche Funktion haben. Erst an der Schwelle vom naturalistischen Drama zum Symbolismus erweist sich der „Dachbodenspuk“ als Angriff gegen die „falsche Versöhnung in der Handlung“.³⁴¹ In Ibsens *Die Wildente* symbolisiert das Dachgestühl den Ort, an den sich Leutnant Ekdal als „manisch-depressiver Melancholiker“³⁴² zurückgezogen hat und auf die Jagd geht, bis die Wirklichkeit/Wahrheit die Scheinwelt der Dachkammer zerbricht. Eine Anspielung auf den „Holzfrevel“, den Leutnant Ekdal begangen hat, findet sich im 18. Quartett wieder, wo sich Schildknecht als „Fräsenmann“ (Sch257) bezeichnet, der die Holzarbeiter vom Schulhaus aus belauscht. Auch Knut Hamsuns Erzählung *Hunger* nimmt in einer Dachkammer ihren Anfang. Sie ist der Wohnort des Helden der Erzählung, der dort seine besten Einfälle hat und an seinem Essay arbeiten will. Bei Musil und Kafka erhält die Dachkammer schließlich die Bedeutung, die ihr im Zeitalter der Bürokratie zukommt: sie wird zur versteckten Domäne eines unsichtbaren Gerichts.

Buddensieg formuliert den Wandel dieses Motivs wie folgt:

„Bei Musil und Kafka tritt der Dachboden als Ort des eigentlichen Geschehens im beruhigten, institutionalisierten Leben der Helden, als dämonische Gegenwelt auf. In prekärer Zeit werden beide aus trügerischer Sicherheit in den Sog einer sie von außen und innen bedrohenden Gefahr für ihre Identität gerissen“.³⁴³

Die Ängste, die der Lehrer auf die Dachkonstruktion projiziert, gehen von der Verkettung von öffentlichem und privatem Raum aus. Damit symbolisiert das Dachzelt die Auflösung der bürgerlichen Freiheit durch den bürokratisch-perfiden und militärischen Apparat, für den der Dachstuhl steht. Der Privatraum wird der Konstruktion des Estrichs geopfert:

„Für mich drinnen in der Wohnung beginnt die Öffentlichkeit des Schulhauses draußen auf der Diele. Der Lehrer von Schilten sagt nicht: Ich steige in den Estrich hinauf. Er sagt: Ich trete auf den Estrich hinaus. Und in diesem Hinaus steckt die schutzlose Offenheit eines Feldes für ein gehetztes Waldtier.“ (Sch105)

Auf dem Estrich muss sich der Lehrer mit den Gegenständen, die dort gelagert sind, auseinandersetzen. Auf dem Schulweg muss er sich mit „seiner Einrichtung und Konstruktion“³⁴⁴ befassen, wie dem „ausschwenkbaren Galgen für den Holzaufzug“.³⁴⁵ Das Verhältnis von Wohnraum und Schule ist von der Dämonie des Estrichs und der Angst vor

340 Bruno Bolliger, *Hermann Burgers erzählerische Redundanz*, in: Däster, *Schauplatz als Motiv*, S. 152

341 Buddensieg, S. 248.

342 Bernd Holger Bonsels, *Einleitung*, in: Henrik Ibsen, *Die Wildente Hedda Gabler*; übersetzt von Georg Schulte-Frohlinde, München 1960, S. 6.

343 Buddensieg, S. 249.

344 Ebd.

345 Ebd.

dessen Durchbruch bestimmt, weil „ein Schulhausestrich – wie ein Kirchenestrich - viel unheimlicher wirkt als der Dachboden eines Einfamilienhauses, weil die Düsternis, die man als Privatperson zu bewältigen hat, eine öffentliche ist.“³⁴⁶

Ein Albtraum aus einer früheren Variante des Romans schildert am deutlichsten die Ängste, die den Lehrer bis in sein Bett verfolgen. Er bezieht darin seine Furcht vor der dämonischen Seite des Schulhauses auf die dünnen Wände des Korridors, die ihn vom Estrich trennen:

„Die Wand, die den langen, fensterlosen Korridor vom Estrich trennt, ist ja hauchdünn. In meinen Fieberträumen wiederholt sich immer dasselbe Bild. [...] die beiden Korridorwände sind herausgebrochen, das Bett wird in den Estrich hinausgeschoben. Dann: Schritte aus der Treppe. Der ganze Treppenturm widerhallt von schweren Schritten. Aus dem Dachgebälk greifen Dutzende von Händen nach mir, lehmverkrustete Hände, die an langen, haarigen Armen baumeln.“ (SM117)

In der endgültigen Fassung hingegen werden seine Ängste auf die akustischen Störungen bezogen, die ihn bis in die Wohnung heimsuchen (Geräusch der Uhr und der Turmglocke). Folgt man der Studie von Rieck zur Motivgestaltung in Kafkas Werk, so kündigen Uhren und Glocken etwas Bedrohliches, obwohl sie getrennt voneinander vorkommen und als zwei unterschiedliche Motive behandelt werden sollten. Aufgrund ihrer ähnlichen Funktion können sie jedoch zusammen behandelt werden: beide sagen sie „eine Bedrohung, Bestrafung oder Ablehnung“³⁴⁷ an. In *Der Verschollene* begleiten Glockenschläge die Verstoßung Karls durch den Onkel, und ihr Läuten begleitet auch die schimpfliche Entlassung aus dem Hotel, schließlich skandiert das Läuten der Tischglocke von Brunelda den Anfang und das Ende der Verbannung Karls auf den Balkon. „Uhren und Glockenschlag“³⁴⁸ sind aufs Engste mit „Unterwerfung und Vorwürfen“ verbunden. Auch laut Malcolm Pasley ruft die Glocke ein „Schuldbewusstsein“³⁴⁹ hervor und fordert dazu auf, Rechenschaft vor einer höheren Autorität abzulegen. Dies wird besonders im Roman *Der Prozess* deutlich, wo nach „altem Brauch ein Glockenzeichen“³⁵⁰ gegeben wird, um ein gewisses Stadium des Prozesses zu signalisieren. Im Roman *Das Schloss* wird dem Landvermesser K. nachgeläutet, sobald er vom Hause Lasemanns hinausgeworfen wird. In *Schilten* befinden sich Lärmquellen wie die Uhr (Sumiswalder Spinne) und die Turmuhr glocke nahe beieinander: sie bevölkern den Estrich und bedrohen den Schulmeister.

Dieser fürchtet sich davor, dass der Boden nachgeben und er durch einen Schacht direkt in die Turnhalle (Estrichdurchbruch) fallen könnte. Realität und Scheinwelt kommen im Dachbereich des Schulgebäudes durcheinander und es ist dem Lehrer nach „jahrelanger Glockenklöppelei“ nicht mehr möglich, „wirkliche und eingebildete Klenktöne auseinanderzuhalten“ (Sch). Der Traum aus der 4. Fassung wird in der endgültigen Version auf die dämonische Ausstrahlung der Uhr bezogen,³⁵¹ während der Traum des Estrichdurchbruchs in der Schlussfassung des Romans erst im 14. Quartett eingeführt wird. Darin wird die Sparrenorgie des Dachzeltes beschrieben.³⁵² In diesem Zusammenhang wird das Wechselspiel zwischen Estrichdurchbruch und Wohnung behandelt: „Wie oft habe ich diesen Estrichdurchbruch in meiner Wohnung geträumt, Herr Inspektor! Was nützen die dünnen Wände gegen das Estrichinnere?“ (Sch193). Die Bodenkammer wird ein „offenes Versteck“ genannt: diese widersprüchliche Bezeichnung

346 Ebd., S. 104.

347 Gerhard Rieck, *Kafka konkret – das Trauma ein Leben: Wiederholungsmotive im Werk als Grundlage einer psychologischen Deutung*, Würzburg 1999, S. 73.

348 Ebd.

349 Pasley, S. 85.

350 Franz Kafka, *Der Prozess*, hrsg. Malcolm Pasley, Frankfurt a. M. 1982, S. 267, 268.

351 Vgl. in dieser Arbeit S. 162 ff.

352 Vgl. in dieser Arbeit S. 168 ff.

deutet auf den Wechselbezug zwischen bürgerlichen Wohnraum und öffentlicher Schulsphäre. Der private und der öffentliche Bereich des Schulgebäudes treffen im Winkel des Krüppelwalmdachs, wo „Langhaus und Querhaus“ eine Einheit bilden, zusammen, genau an der Stelle wo die „nördliche Walmfläche in das Mutterdach des Querhauses stößt“ (Sch192), heißt es im 14. Quartheft. Es ist sogar ein „kompliziertes Vertragswerk“ nötig, um die „schulhäuslichen Wohnrechte“ des Lehrers „außerhalb des Estrich-Appartements“ (Sch49) zu regeln. In seinen Aufzeichnungen zur Romanentstehung spricht der Autor von der „fatalen Verflechtung von Amt und Privatsphäre“ (SM136), weil die „Privatsphäre [...] durch die öffentlichen Ansprüche an das Schulhaus ständig unterwandert wird [...]“ (SM136).

Dies rührt auch von der Tatsache her, dass die Denkweise der Schüler das Denken des Lehrers nach und nach zu ersetzen droht: zwischen Schülerperspektive, Erinnerungen des Lehrers an seine Kindheit, und Lehrerrolle verwischen sich die Grenzen. Dies ist die Lehrerkrankheit, der Schildknecht ausgesetzt ist. Diese Krankheit ohne wirkliche Symptome, ohne Fieber, an die im Dorf keiner glaubt, ist dadurch bedingt, „dass sich das Denken der Schüler in das Denken des Lehrers einschleicht, ohne dass sich der Lehrer dagegen wehren kann.“ (SM101).

Der Wechselwirkung zwischen Privatraum und Dachboden (Öffentlichkeit) kommt also eine große Bedeutung im Roman zu. Sie ist anhand der Bedrohung des Estrichdurchbruchs thematisiert und dadurch verstärkt, dass das Dachzelt ein Krüppelwalmdach trägt, mit vielen Haupt-, „Neben- und Adoptivdächern“ (Sch192). Der „Hohlraum des riesigen Schulhausestrichs“ (SM116) hat die Ausmaße eines „Kirchenstrichs“ und somit wirkt er wie ein erweiterter Becher, ein Resonanzkasten, der die wie „Dörrobstvorräte“ darin gelagerten „Ängste von unzähligen Schülergenerationen“ (Sch104) verstärkt.

Auch die Angst vor den Sackpuppen, die von den Balken des Daches hängen, gehört in diesen Kontext. Die Sackpuppen sehen in den Fotos von Werner Erne (SM62) wie gerollte Schlafsäcke aus: wie Puppen oder Leichen baumeln sie in der Luft. Sie erinnern an die Zeit des Zweiten Weltkrieges, als man Gefangene im Dachstuhl internierte, und evozieren die Gefahr der Abschiebung, der man als Flüchtling ausgesetzt war.

„Der Schiltener Schulhausestrich wirkt doppelt unheimlich durch die mannsgroßen Sackpuppen, die im Halbdüster an den Streben und Seitenpfetten baumeln. Wiederkehr sagt, die Säcke stammen aus dem Zweiten Weltkrieg, als man hier Polen interniert habe. Internierte Polen, Herr Inspektor, das klingt wie Hornissen-Nester.“ (Sch104)

An die Gefahren der Lehrerkrankheit und an die Neigung des Lehrers, Sachwissen mit der Beschreibung der Wirklichkeit zu vermischen, erinnert das Klenkgeräusch der Turmglocke, die den Lehrer vom Estrich in seiner Wohnung erreicht.

Das Glockentürmchen, das über seine Wohnung ragt, ist zugleich die Schulhausglocke, wird aber bei Todesfällen geläutet.

Die Tatsache, dass der Beginn und das Ende des Unterrichts durch diese Glocke signalisiert werden, steigert das Gefühl des Lehrers bald, „vom Erdboden zu verschwinden“ (Sch273). Noch im 20. Quartheft wird eines Sonntagmorgens der Lehrer vom „Klenken“ geweckt und von Gedanken, die zum „Repertoire eines Selbstmörders“ (Sch300) gehören, geplagt. Die typischen Anzeichen der Lehrerkrankheit wie Resignation, die Gewissheit von der „Unbrauchbarkeit des Schulwissens“ (Sch292) machen sich auf den letzten Seiten des Romans bemerkbar. Schließlich hat Schildknecht die Gewissheit, dass sein Bericht, einen bloßen „behördlichen Paralipomena-Charakter“ habe und ihm erst „Posthum“ (Sch272) den Triumph über die Inspektorenkonferenz sichern werde, so als sei der Bericht als eine Art Testament zu lesen.

Die Schüler jedoch nützen seine Verlegenheit beim Klenken der Glocke aus, um seine

„Schulmeister-Autorität“ (Sch111) in Frage zu stellen. Sie haben gemerkt, dass er schon bald nicht mehr unterscheiden kann: „ob es nur in den Köpfen seiner Schüler, auf dem Estrich oder aber in seinem eigenen Schädel geklenkt [hat].“ (Sch111).

Bei den Schülern hingegen löst das Läuten der Glocke „Klenk-Begeisterung“ aus, weil es mit dem „mysteriösen Tod [des] Vorgängers Paul Haberstich“ zusammenhängt. In ihrer erfundenen „balladesken Version“ (Sch114) seines mysteriösen Todesfalls hat er in einer „sogenannten Kurzschlussreaktion“, nachdem er „rund hundertvierundsechzigtausendmal die Steinstufen im Treppenhausturm“ betreten hatte, Selbstmord begangen, weil ihm sein Beruf plötzlich „als der sinnloseste erscheinen“ (Sch114) musste. In der Phantasie der Schüler hatte sich Paul Haberstich „irgendwo zwischen Lehrerzimmer und Estrich [...] inspiriert von den Sackpuppen die Schlinge um den Hals gelegt“ und „sich fallen“ (Sch114,115) lassen.

Sein Lehrerleben, indem es keine „korrigierfreie Minute“ (Sch114) gegeben hatte, war nicht mit einem „wuchtig überzogenen Klenkton“ verklungen. „Haberstich [musste] gestrampelt“ und „der Schwengel nachgeklöppelt“ (Sch114) haben. Diese Vermutungen über den Ablauf des Selbstmordes sind Teil eines Abschnittes, in dem sich der Lehrer im Konjunktiv ausdrückt³⁵³, weil er die Gerüchte der Dorfbewohner in seine Vermutungen einbezieht. Dieser Abschnitt erinnert sehr stark an den Stil, in dem Thomas Bernhard den Roman *Das Kalkwerk* geschrieben hat, denn auch dort muss der Leser Tatsachen und Begebenheiten aus den Mutmaßungen, Berichte und Aussagen verschiedener vom Erzähler im Konjunktiv dargebotenen Quellen rekonstruieren. Bedeutsam ist, dass Schildknecht den Selbstmord seines Vorgängers als Folge der Enttäuschung nach seiner Pensionierung interpretiert.

Paul Haberstich liefere ein paradigmatisches Beispiel vom Schicksal, das einen autoritären Lehrer heutzutage erwarten könne, sobald er seinen Beruf aufgebe. Diesem würde schlagartig, nach Beendigung seines Lehrauftrags, die Einsamkeit, Isolation und Leere bewusst, die in der Unterrichtssituation verborgen sind. Schildknecht hält es für normal, dass einem „Pädagogen sein Beruf jahrzehntelang als der sinnvollste, dann aber von einer Sekunde auf die andere als der sinnloseste“ (Sch114) erscheine. Die Verachtung der Gesellschaft, die Monotonie dieses Berufs, der „meistens arm ist an äußeren Ereignissen“ (Sch114), führen dann zur Enttäuschung. Der Selbstmord seines Vorgängers sei aber aus diesem Grund nicht als wahrer Freitod, sondern als die „logische Konsequenz von fünfundvierzig Wiederkäufer-Jahren“ zu erklären. Besonders die „Präparationsspaziergänge“ (Sch114) des Lehrers und die „Mauswurfsfragen“ (Sch110) führen dazu bei, die Existenz des Lehrers zu untergraben. Tatsächlich zeigt Horst Brücks Studie, wie oft es vorkommt, dass ein Lehrer seine als „beängstigend erlebte Ungleichheit“ (AvS268) zu den Schülern durch Identifikationsvorgänge zu kompensieren versuche, die in den Schülern die Illusion von „scheinbarer Gleichheit“ suggerieren. Dabei sind diese Verhaltensmuster als Abwehr auf sein eigenes Unwohlsein zu verstehen. Diese Abwehrstrategien machen die problematische Auseinandersetzung mit der Ungleichheit zwischen Lehrer und Schüler anhand einzelner Dysfunktionalitäten bemerkbar, die sich hinter falschen Interaktionsmustern im Unterricht verbergen. Darunter erkennt Brück besonders folgende Situationen, die in *Schilten* teilweise vorkommen: das „einverleibende „Wir““³⁵⁴, „die Scheinfrage“ (AvS275), wo der faktische Autoritätsgehalt unter einer Decke von scheinhafter Höflichkeit maskiert wird, das „Pferdchenspiel“ (AvS272), wo der Lehrer den seiner Rolle zugeordneten Anforderungscharakter auf einzelne Schüler projiziert, das Lehrerecho (AvS277), bei dem der Lehrer das von den Schülern Gesagte wiederholt und verschönert und die Angst des Lehrers vor seiner eigenen Autorität (AvS277) und davon die Liebe seiner Schüler zu verlieren. Alle diese Aspekte sind auf die Problematik der „Konfrontation von Erwachsenenheit mit originaler und verbliebener Kindlichkeit im Unterricht“ (AvS300) zurückzuführen. Die

353 Armin Ayren, *Über den Konjunktiv*, Eggingen 1992.

354 Brück, S. 269: der Lehrer „erspart sich die Schwierigkeit der eigenen Profilierung als von den Schülern unterschiedene Autorität“.

Dachbodenängste, das Rüstgeräusch der Uhr und die Schulglocke rufen in Schildknecht die verbliebene Kindlichkeit hervor und erzeugen Angst.

Eine letzte Ergänzung zum Motiv des Estrichdurchbruchs bezieht sich auf eine Parodie des militärischen Konzepts der „Alpenfestung“,³⁵⁵ das unter dem französischen Begriff des „réduit“ bekannt geworden ist. General Guisan hatte es zur Abwehr der faschistischen Diktaturen, die die Schweiz umgaben, entworfen. Die Tatsache, die O.F. Walter in seinem Roman *Die Zeit des Fasans* dokumentarisch beleuchtet, wird hier nur vage angedeutet: als Konsequenz des Rückzugs der Armee auf die Alpen wurde ein Großteil der Zivilbevölkerung dem hypothetischen Einmarsch der feindlichen Truppen preisgegeben.

Der Alptraum des Lehrers zeugt parodistisch von der „Verteidigungsneurose“,³⁵⁶ die zur „geistigen Landesverteidigung“ führte und erst nach dem Krieg den schwierigen Prozess der Verarbeitung mit der eigenen Verantwortung als neutraler Staat ermöglichte. In Wirklichkeit scheint die Welt von Schilten durch die dämonische Kraft der „Uhr“, der „Sackpuppen“ und der Turmglocke bedroht zu sein.

1.1.2 Das Kinderbett und die Krankheit des Lehrers

In diesem Kapitel soll, nachdem die Ängste des Lehrers in Bezug auf Dachboden und Glocke untersucht wurden, ein weiteres zentrales Motiv behandelt werden, das die Wohnlichkeit und die Rückzugsmöglichkeiten des Lehrers innerhalb seiner Wohnung kennzeichnet: das Bett. Das Bett zählt motivgeschichtlich zu den Stoffen, die es erlauben können, auch die Darstellungsintention des Autors in den Blick zu bekommen. Sprichwörtlich ist das Bettmotiv in der modernen Literatur der Ort geworden, um die „Lethargie und Passivität als Ursachen individuellen Scheiterns“³⁵⁷ zur Darstellung zu bringen. Motivgeschichtlich ist es auf die Figur des sich im Bett befindenden Erzählers und Protagonisten von Iwan A. Gontscharows Roman *Oblomow* (1859) zurückzuführen.

„Das Bett, Symbol der Verweigerung einer von verantwortlicher Tätigkeit geleiteten Integration in die Gesellschaft, besitzt bereits in Gontscharows Roman jene bezeichnende Ambivalenz, die Oblomows Rückzug zugleich als legitime Zuflucht von den Zumutungen der sich abzeichnenden modernen Gesellschaft erscheinen lässt.“³⁵⁸

Das Bett, das „aufgedunsene, von Langeweile zerfressene Gesicht“³⁵⁹ von Oblomow, symbolisieren die Kehrseite der Sorglosigkeit, die ihm das Bett als Garant für die Illusion einer von der Gesellschaft unbehelligten Existenz bietet. Die „Anhänglichkeit an sein Bett“ ist so ausgeprägt, dass ihn nur eine außergewöhnliche Willensanstrengung dazu verleiten kann, aufzustehen. Zugleich ist er geplagt von einem „ständigen aber völlig wirkungslosen schlechten Gewissen“.³⁶⁰ Durch Oblomow avanciert der Verzicht auf das tätige Leben, ein Aspekt der in Schilten durch die Rivalität zwischen Lehrer und Totengräber immer wieder zum Ausdruck kommt, zum „Paradigma individueller Verweigerung, zum Symbol stummen Protestes“³⁶¹

355 O. F. Walter, *Die Zeit des Fasans*, S. 316.

356 Marti, S. 39; auf diese Neurose spielt auch Ernst Walters Erzählung *Die Modelleisenbahn* (1972) an.

357 Oliver Sill, „Rückzug ins Grenzenlose. „Das Bett“ als Leitmotiv in der Prosa Brigitte Kronauers, in: Walter Delabar et. al, *Neue Generationen-Neues Erzählen. Deutsche Prosa-Literatur der achtziger Jahre*, Opladen 1993, S. 16.

358 Ebd., S. 16.

359 Still, S. 16.

360 Eden, S. 94.

361 Still, S. 16.

gegen eine Gesellschaft, die kein „Abseits-Stehen duldet“.³⁶² Das Bett dient als zwar gefährdetes und doch Wärme verheißendes Refugium zahlreicher anderer Erzähler der Literatur des 20. Jahrhunderts in Folge Oblomows. An dieser Stelle seien nur Hildesheimer *Tynset* (1965), der Hauptcharakter Xaver Zürn aus Martin Walsers Roman *Seelenarbeit* (1979) und Brigitte Kronauers Erzählerin im Roman *Die Frau in den Kissen* (1990) genannt. In allen diesen Werken ist das Bett als Refugium des Erzählers aber auch als Bedingung für das Erzählen und Träumen selbst begriffen. Die Angst vor dem Wecker, vor dem Aufstehen drückt nicht nur die resignative Abkehr von der Gesellschaft aus, sondern die Tatsache, dass der Erzähler oder die Erzählerin über „den Zustand zwischen Schlaf und der Notwendigkeit des Aufstehens“³⁶³ reflektiert. Es wird zum Ort der Erfahrung von Körperlosigkeit und von Bewusstseinsprozessen, welche die „Grenzen ich-zentrierter Wahrnehmung“³⁶⁴ aufheben können. Aus dieser Perspektive sind die Motive des Nebels und der Nacht in *Schilten* mit dem dieser durch das Bettmotiv angekündigten Sphäre des Träumens eng verbunden. Die Krise des traditionellen Erzählens nimmt von hier seinen Anfang. Dank seiner Funktion als Refugium gelingt vom Bett aus die Abgrenzung zwischen „künstlerischer [und] bürgerlicher Lebensformen“.³⁶⁵ Es zeigt aber auch die Marginalisierung der Kunst, die ihrer gesellschaftlichen Funktion verlustig wird.

Rieck erörtert einzelne Elemente aus typischen Standardszenen in Kafkas Texten. Dabei untersucht er als allerersten jene Szenen, die ein Bett oder ein Kanapee enthalten. Das Bett gehört für Rieck zu den „auffälligsten und wahrscheinlich auch bedeutendsten“³⁶⁶ szenischen Elementen in Kafkas Werk. Seiner Theorie zufolge übersetzt Kafka ein gleiches traumatische Erlebnis in immer wieder sich wiederholenden Standardszenen. Die zentrale Funktion des Bettes liegt darin, dass es zum Standardrepertoire der Szenen gehört, die ein Grundtrauma übersetzen: alle „vertretenen Personen [liegen] im Bett“.³⁶⁷ Besonders in den Romanen geht es immer um die

„Ausschließung eines Menschen, seine Verstoßung, seine soziale Isolierung und Deklassierung, seinen beruflichen Abstieg, die Zerstörung seiner Hoffnungen und das Scheitern seiner Frauenbeziehungen“.³⁶⁸

Noch wichtiger aber ist die Tatsache, dass besonders im *Prozess* die „Mischung von Privatraum und Prozesswelt“³⁶⁹ in den Wohnräumen, besonders in den Schlafzimmern wahrnehmbar wird. Die Hauptfiguren der Romane empfangen oder erteilen vom Bett aus wichtige Anweisungen, Auskünfte, Informationen, die, mit Ausnahme von Bruneldas Befehle im *Verschollenen*, bürokratischer Natur sind. Im *Prozess* verwendet der Advokat das Bett, um Joseph K. zu beraten. Im *Schloss* schläft K. ein, während ein Beamter namens Bürgel ihm wichtige Informationen über seinen Fall mitteilt. Beängstigend wirkt die scheinbare Sicherheit, die das Bett als Rückzugsort hat, weil es in dieser Funktion das Prozessapparat bedroht wird: hinter dem Bett des Malers, befinden sich „Gerichtskanzleien“³⁷⁰. Der Einladung des Malers auf das „Federbett“³⁷¹ gestiegen, blickt K. auf die Gerichtskanzleien, die es auf „fast jedem Dachboden

362 Still, S. 16.

363 Ebd.

364 Ebd., S. 18.

365 Ebd., S. 23.

366 Ebd.

367 Ebd., S. 51.

368 Rieck, S. 95.

369 Vietta, S. 152.

370 Kafka, Gesammelte Werke I., *Der Prozess*, hrsg. Max Brod, Frankfurt a. M. 1958, S. 196.

371 Ebd. S. 197.

gibt³⁷² und zu denen das Atelier eigentlich dazugehört. Die Gefangenschaft der Hauptdarsteller in den Machtstrukturen, die ihr Leben beherrschen, kommt dann am stärksten zum Ausdruck, wenn das Bett in seiner Funktion als Chiffre der Geborgenheit gefährdet wird. In der Erzählung *Der Landarzt* steigt der Arzt zum Patient ins Bett hinein, während in der Kurzerzählung *Erinnerungen an Kaldabahn* es der Inspektor der Bahn ist, der sich den Umarmungen mit dem vereinsamten Helden der Geschichte auf der Pritsche hingibt. Selten habe Kafka eine „homoerotische Phantasie“³⁷³ so unverbrämt dargestellt.³⁷⁴

In *Schilten* stellt das Bett einen Rückzugsort und eine Fluchtmöglichkeit dar, das die Legitimität eines passiven Verhaltens und der Regression im Kindesalter symbolisiert. Es spielt aber eine zentrale Rolle als Echo der eben genannten Situation aus Kafkas Werk, in der zwei Männer sich im selben Bett befinden. „Doktor Franz Xaver Krähenbühl aus Schöllanden“, so der stark an Kafka erinnernde Name des Landarztes aus Schilten, besucht den Lehrer, um sich während einer „Nachtkonsultation“ (Sch128) um seinen Zustand zu kümmern, da sich krank fühlt. Für Schildknecht stellt die Krankheit eine doppelte psychische Belastung dar, weil sie von den Dorfbewohnern für einen Vorwand gehalten wird, „um ungestört ein Buch lesen zu können“ (Sch121). Die Dorfbewohner denken, seine „Krankheit sei erstunken und erlogen, ein Vorwand, um eine Woche lang ausschlafen zu können“ (Sch120). Schildknecht suggeriert jedoch selbst, dass man dieses Misstrauen auf die „eingefleischte Angst vor dem Lehrer“ und auf die Verachtung der Dorfbewohner für seinen Beruf zurückführen müsse. Für Adorno ist der Lehrer Erbe des Mönchs, gegenüber dem ein „archaisches Tabu und archaische Ambivalenz“³⁷⁵ herrscht, wie gegenüber allen unterrichteten Menschen.

„Die Ambivalenz dem Wissenden gegenüber ist archaisch. Wahrhaft mythisch ist die großartige Geschichte Kafkas von dem Landarzt, der, nachdem er dem falschen Ruf der Nachtglocke folgte, zum Opfer wird.“³⁷⁶

Dem Lehrer wird eine vermeintliche Infantilität, Lächerlichkeit, eine unentwickelte, gehemmte Erotik, physische Schwäche und die negative Rolle des Prüglers und Henkers vorgeworfen. Dennoch zieht sich der Lehrer in sein Krankenbett zurück. Er

„verkriecht sich in sein weiß lackiertes Gitterbett - ein Kinderbett, so scheint es mir, das in die Länge und in die Breite gezogen wurde -, er dokumentiert mit zerwühlten Leintüchern, Decken und Kopfkissen die Authentizität seines Siechtums.“ (Sch120)

Dann lässt er aber das Bett von „vier kraftstrotzenden Bengeln“ ins Klassenzimmer bringen und setzt den Unterricht fort. Die Dorfgemeinde erweist seinem Verhalten Anerkennung und er bekommt in „jede Bettdecke eine curlingsteinförmige Wärmeflasche, kunstgerechte Essigsocken“ obwohl der Fiebermesser „hartnäckig bei sechsunddreißigsieben stehen bleibt“ (Sch121). Seine Krankheit bleibt eine „unanständig Krankheit“ (Sch120), eine „Taktlosigkeit gegenüber den Gesunden“ (Sch119) und gegen die vielgerühmte „Landluft“. Auch die Anteilnahme der Eltern und ihre Geschenke helfen dem Lehrer nichts. Während ein paar Verwegene „das Fussgitter [seines] Krankenbettes als Leiter benützend“ die Aargauer Karte von der Wand zupfen, kann er aufgrund seiner Schmerzen nicht ans „Einschlummern denken“ (Sch122) und das „Idyll des kranken Schulpoeten“ (Sch122) bricht zusammen.

Aus den Eigenschaften des Bettes können Rückschlüsse über die besondere Art der Krankheit des Lehrers gewonnen werden. Wie in der Einleitung zu den „Realien“ erklärt, ist das Schreiben

372 Franz Kafka, *Der Prozess, Gesammelte Werke*, hrsg. Max Brod, Frankfurt a. M. 1958, S. 197.

373 Engel, *Kafka Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Stuttgart 2010, S. 266.

374 Richard Gray, *A Franz Kafka encyclopedia*, Westport 2005, S. 128-130.

375 Adorno, *Tabus*, S. 74.

376 Ebd.

mit dem Krank-Sein untrennbar verbunden. Auch in *Schilten* ist das Bett der letzte Rückzugs-Posten des Lehrers, dennoch läuft er wie die Wohnung Gefahr, von der Estrichdämonie beherrscht zu werden. Das Bett stellt einen Ort dar, an dem der Lehrer ungestört lesen kann, wenn er nicht krank³⁷⁷ ist. Darin kann er sich gegen die Öffentlichkeit des Schulgebäudes, gegen die gähnende Leere des Estrichs und die Dämonie des Lehrerberufes schützen. Er liebt es, sich unter den Bettdecken zu verkriechen.

Doch wird ihm dieses Hochgefühl durch nicht genauer bestimmbare Schmerzen, die ohnehin von den Dorfbewohnern belächelt werden, verhindert.

Der „geniale, komplette Landarzt“ (Sch123), wie ihn Schildknecht nennt, macht sich sofort in Schildknechts Krankenbett breit. Unter dem Vorwand „über seinen Schmerz zu philosophieren“ (Sch124) bietet ihm Schildknecht „die Randzone“ seiner „Pfähle“ an, damit sich dieser „in die Horizontale“ lege. Sofort scheint Krähenbühl in „den tiefsten Erschöpfungsschlaf abzusacken“ (Sch124).

Krähenbühl macht sich immer mehr Platz im Gitterbett Schildknechts, während der Lehrer „Zentimeter um Zentimeter beiseite rückt und Doktor Krähenbühl immer mehr Platz [...] immer mehr Spielraum für seine Gedanken“ (Sch128) überlässt. Vergebens versucht sich der Lehrer gegen die „Raum-Ansprüche“ des Landarztes Platz in seinem Bett zu verschaffen. Es ist, sagt er:

„mein Bett, in das sie hineinschlüpfen wollen, mein Bett, mit dem ich, wie sie immer neidisch feststellen, mit zunehmender Krankheitsdauer und Krankheitsintensität verwachse und in dem Sie, selber von schleichenden Leiden geplagt, gewissermaßen Asyl suchen, weil man Sie, solange Sie unter meiner Decke versteckt sind, mit keinem noch so dringenden Notfall-Anruf in Schöllanden erreichen kann?“ (Sch125).

Für Krähenbühl ist das Bett Schildknechts jedoch kein Versteck sondern die „Brutstätte epochenmachender Schmerz-Theorien“ (Sch125) und er unterlässt es nicht, darauf hinzuweisen, dass darin ein „komparatistisches Moment“ liege.

Doktor Krähenbühl, der im „Doppelbett aus einem Garnisonsspital“, wie er Schildknechts Bett nennt, Asyl sucht, spielt sich als Heilkünstler aus, der sich wie „der erweiterte Patient“ verhält, der sich „im Schmerz seines Opfers einnisten“ müsse, um seinen „Schmerz durch und durch kennenzulernen, als ob es sein eigener wäre“ (Sch125).

Lässt man die These gelten, dass es sich bei Krähenbühl um eine Personifizierung Kafkas handle, so leuchtet der Dialog zwischen dem Lehrer und dem Arzt vor dem Hintergrund der von Schopenhauer ausgeliehenen Theorie über das Lesen und von Nietzsche über das Schreiben ein. Hermann Burger bezieht sich auf diese Theorien über das Lesen in seiner Frankfurter Poetik Vorlesung. Schopenhauer behauptet im 24. Kapitel seiner *Parerga und Paralipomena II*, dass unser Gehirn beim Lesen zum „Tummelplatz fremder Gedanken“³⁷⁸ wird. Aus diesem Grund kommt es zwischen Schildknecht und Krähenbühl immer wieder zu Verwechslungen, so als handle es sich eigentlich um eine Person oder eine Gedanken-Stätte: der Lehrer fragt, „Rede ich oder reden Sie?“ (Sch125), außerdem spricht der Arzt im „Schulmeisterlichen-Ton“ (Sch125), sucht den verlorenen Faden seiner Überlegungen unter dem Kissen des Lehrers und sticht sich „die Beruhigungstablette [...] aus Versehen in den eigenen Arm“ (Sch132).

Der Arzt scheint vom Bett aus sogar den Einfluss der Estrichwand zu erraten, so als könne er sich mit dem Kranken identifizieren. Er „horcht angestrengt, als könnte ein Knacken in der Estrichwand die verräterische Bestätigung seiner rhetorisch erfragten These liefern“ (Sch130).

Die Krankheit, von der Schildknecht also befallen sein könnte, ist die Folge der von

377 Vgl. den „*morbus lexis*“ (in Hermann Burger *Blankenburg*).

378 Arthur Schopenhauers, *Über Lesen und Bücher*, in: „*Parerga und Paralipomena*“ ; 2, Sämtliche Werke Bd. 5, München 1913.

Schopenhauer genannten „Rumination“, er könnte sich dumm gelesen haben und das Selbstdenken verlernt haben. In der Erzählung Blankenburg nimmt Burger auf diesen theoretischen Ausführungen Schopenhauers erneut Bezug und erfindet *ad hoc* den „Morbus Lexis“, die nur durch einen Leseschock heilbare „De-profundis-Legasthenie“. ³⁷⁹ Er spricht auch von der Leselosigkeit und definiert sie wie folgt:

„Für den Morbus Lexis wird vermutet, dass die Sensibilität der postsynaptischen Rezeptoren auf biogene Amine herabgesetzt ist. Das würde bedeuten, dass [...] es bei einer andauernden Belastung des Einbildungsvermögens zu einer Verarmung an Transmittern in den präsynaptischen Depots und demzufolge zu einer Verarmung an Transmittern auch im synaptischen Spalt kommt, so dass die Transmitterkonzentration zu schwach ist [...]. Kurz: man liest sich den *Morbus Lexis* an, das ist das Ekelerregende, und wahrscheinlich sind es gerade die Gipfel der Literatur, an denen wir uns den Gehirnmagen verdorben haben ...“³⁸⁰

Auch Hermann Hesse stützt sich auf Schopenhauer und formuliert eine ähnliche Theorie.³⁸¹ Die Bildung wird tot und fruchtlos bleiben, wenn der Mensch nicht lernt eigenständig zu denken. Krähenbühl führt die Symptome der Krankheit des Lehrers also auf „Pulslosigkeit [und] Scheintoten-Starre“ (Sch130) zurück und bestätigt damit den Primat des Einfalls über die Konvention und die vorgefertigte Struktur beim Schreiben und beim Lesen. Jean Paul hatte den sich mit aller Leidenschaft in die fiktionalen Figuren einfühlenden, romantischen Leser mit einem Scheintoten verglichen.³⁸² Die gesamte Szene und das daraus entstehende neue Motiv des Scheintodes als Krankheit des Lehrers sind als eine Reflexion über das zu Schreibende und über das Geschriebene zu verstehen.

Schildknecht definiert seine Ästhetik als Wahrnehmungsunfähigkeit, die in Folge des Überschusses äußerer Eindrücke entsteht. Er spricht wörtlich von sich als von einem „Anästheten“ (Sch181), von einem „Wahrnehmungsbetäubten“ (Sch181) und führt den Scheintod ein, um seinen Zustand zu beschreiben, bei dem er sich wach in einem gelähmten, schlaflosen Körper befindet.

Wie aus den verschiedenen Zitaten hervorging, kann das Bett nicht eindeutig beschrieben werden. Es behält immer seine Rückzugsfunktion, denn Schildknecht versucht sich darin vom Arzt und von der Dorfgemeinde vergeblich zu schützen. Im Roman wird es als Garnisonsbett, als Krankbett, als Gitterbett und als Doppelbett beschrieben.

Das Schulhaus passt sich jeweils der Funktion des Bettes an. Es ist „Siechenhaus und Sanatorium“ (Sch130), solange der Lehrer als „Moribund“ (Sch124) im Bett liegt. Der Wechselbezug zwischen Wohnort und wahrnehmenden Bewohner verstrickt Landarzt und Lehrer immer mehr im Rollenspiel von Opfer und Täter. Die ironische Frage, die es für den Leser zu klären gilt, ist die Frage danach, „wer das Urheberrecht der Beschwerden“ (Sch126) von Schildknecht habe. Im Dorf selbst spricht man „spöttisch“ (Sch126) von Schildknechts Krankheit, weil man von ihrer „Unheilbarkeit“ (Sch128) überzeugt ist. Die Dorfbewohner halten den Lehrer selbst für verantwortlich für seinen Zustand. Er resultiert aus der

379 Hermann Burger, *Blankenburg. Erzählungen*. Frankfurt a. M. 1986, S. 32.

380 Ebd., S. 77.

381 Hermann Hesse, *Über das Lesen* (1911), in: „Gesammelte Werke II. Schriften zur Literatur“, Frankfurt a. M. 1970, S. 142-147, und ders. *Vom Bücherlesen* (1920), in: „Gesammelte Werke II. Schriften zur Literatur“, Frankfurt a. M. 1970 S. 234-244.

382 Jean Paul, *Avertissement meiner Rettungsanstalten auf dem Buchbinderblatte, für romantische Scheintote, Palingenesen, Achter Reise-Anzeiger*, Sämtliche Werke Bd. IV., hrsg. N. Miller, Zweitausendeins 1996, S. 899-901; Jean Paul, *Wie ich tausend gute Menschen vom Tode auferweckte, Launiger Anhang, Teufelspapiere (1789)*, I. *Zusammenkunft*, IV. *Abteilung*, Sämtliche Werke Bd. II., hrsg. Von N. Miller, Zweitausendeins 1996², S. 225-227; R. Bruder, *Über das Lesen eines Scheintoten. Zu Hermann Burgers Roman „Schilten“*, in: „Aargauer Tagblatt“, 25.9.1976.

Wechselwirkung zwischen Schulhaus und Lehrerberuf, erzeugt ein „Dauerleiden“, das dadurch verstärkt wird, dass er durch das Schreiben zu seinem „Lebensinhalt“ (Sch129) gemacht hat. Wie der Arzt behauptet, liegt die einzige Heilungsmöglichkeit des Lehrers, die Schreibearbeit am „pestilenzialischen Schulbericht zuhanden der Inspektorenkonferenz“ (Sch131) abzubrechen und den „Beruf an den Nagel zu hängen“ (Sch131). Die Krankheit sei von der Umgebung, von der „topographischen Totenmaske“ (Sch131) heraufbeschworen worden und man müsste ihn aus dem Schulhaus „herausoperieren“ (Sch130), damit er sich erholen könne.

Jeder stirbt den Tod, der seiner Krankheit entspricht, wie es gerade kommt, heißt es bereits in Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Lauridde Brigge*.³⁸³ Malte will nicht im „Hôtel de Dieu“ sterben, weil man dort nicht im eigenen Bett stirbt, sondern „in 559 Betten“ und natürlich „fabrickmäßig“. Tod und Existenz entsprechen sich, weil der Tod nicht aus dem Dasein des Menschen verdrängt wird, sondern als dazugehörend begriffen wird.

Der Tod ist für Malte ein Massenprodukt geworden. „Die Masse macht es“, heißt es bei Rilke, und keiner mehr wünscht es, einen „eigenen Tod“ zu haben, nicht einmal die Reichen. So hängt mit dieser Theorie des Schmerzes und des *eigenen Todes* auch die Ästhetik Schildknechts beim Berichten zusammen, der sich am Ende des Romans um den Tod betrogen fühlt, weil es nicht seine eigenen Gedanken sind, die im Bericht stehen, sondern die Gedanken des Lehrers und sie enthalten Scheinfragen oder Zitate aus anderen Werke.

In den Städten ist der Tod eine „Frucht [...], die nicht reift“.³⁸⁴ Diese Frucht trägt auch Malte mit sich in seinem Zimmer, wo sie durch die Farbe Grün symbolisiert ist.

Das Schulmodell von Schildknechts Vorgänger versprach den Schülern keine Liebe und kein eigenes Leben. Schildknecht verurteilt das in seinem Bericht. Für ihn ist das Lehrkonzept des Vorgängers durch den Ausblick auf den benachbarten Friedhof bestens symbolisiert. Es stellt die Aussicht auf ein herkömmliches Ende dar und wird den Schülern beim Turnen immer wieder in den Sinn gerufen. Der Moment, in dem sie ihre „Abgangszeugnisse erhalten“, ist der Augenblick an dem sie den „arithmetischen Lohn für acht Jahre Bildungsarrest“ (Sch22) ausgezahlt bekommen.

Von der Turnhalle, deren Wände ebenso grün und schimmelig sind, wie die Wände der Häuser, die Malte in Paris beschreibt, erblickt man nur den Friedhof. Der Tod ist eine Chiffre der Scheinfragen im Unterricht, der emotionalen Leere, die sich hinter dem Wissensvorsprung des Lehrers verbirgt und die Schüler am Leben vorbeischrannen lässt. In der Schule wird der Schüler durch „Kahlschlagdiktate“ (Sch256) so amputiert und zurecht gestutzt, als wäre er ein Ast, der zu einem Brett gezimmert werden soll. Die Schüler werden „entastet, entlaubt und entrindet“, so dass sie endlich durch die „Putzhobelmaschine“ (Sch257) zu „glatten, spreißlosen Brettern verarbeitet [werden], aus denen man, zum Beispiel, Särge zimmern kann“ (Sch257). Ebenso widerfährt dem Lehrer von Schilten am Ende seines Berichtes, nach seiner Entlassung keine Gnade“ (Sch257), nachdem er „den Kampf gegen alle anrufbaren Instanzen verloren“ (Sch301) hat. Er fühlt sich als „dreißigjähriger Schulsklave“ (Sch49), gekrümmt, „um Lektionen, ja um Generationen gealtert“ (Sch41), zur „Tretschemelmariette“ degradiert, die ihren „pädagogischen Leerlauf“ (Sch41) glossiert. Adorno spricht das Problem von der „immanenten Unwahrheit der Pädagogik“³⁸⁵ an. Es liege darin, dass „die Sache die man betreibt, auf die Rezipierenden zugeschnitten“³⁸⁶ werde. Die Lehrerkrankheit liegt, wie Schildknecht Adornos Kritik übersetzt, in der „totalen Inflation eines Wissens, das methodisch präpariert, rhetorisch erfragt und didaktisch verarbeitet“ wird. Auf diese Weise erschafft man immer wieder „nur Antworten auf Scheinfragen und Fangfragen, die man selber stellt“ (Sch242), wie im Fall der in „Pädagogenkreisen Maulwurfsfragen“ genannten aufwühlenden

383 Rainer Maria Rilke, *Aufzeichnungen des Malte Lauridde Brigge*, München 1998, S. 11.

384 Rilke, S. 265.

385 Adorno, *Erziehung zur Mündigkeit*, Frankfurt a. M. 1970, S. 75.

386 Ebd.

Fragen. Aus diesem Grunde sind für ihn „Didaktik und Methodik die Todfeinde des Lebendigen“ (Sch64): während er überzeugt ist, Kinder zu Erwachsenen heranzubilden, verlernt er selbst das ihm gemäße Erwachsenenendenken, während ihn die Schüler in einem „jahrzehntelangen Verschleiß herabbilden“ (Sch64). So führt er ein „Windschattendasein“ (Sch84) und braucht dringend „frische Lebensluft“ (Sch84): er wird ein „Schulverweser“ (Sch85).

Der Lehrer weiß, spätestens nach dem Besuch des Landarztes, dass seine Krankheit mit der Umgebung innig verbunden ist. Er verfolgt dennoch gebannt die Entwicklung der Krankheit in sich, ohne viel Wert auf die Behandlung des Arztes zu legen, der ihn regelmäßig nachts besucht: das Leid befindet sich noch zu Beginn seiner Karriere in einem anfänglichen „Schnupperstadium“ (Sch126), während er es in seinem Körper herumirrt sieht, ist er „begeistert von seinen Entfaltungsmöglichkeiten“ (Sch126). Wie gezeigt wurde, hat der Arzt unverkennbare Ähnlichkeit mit dem Arzt aus Kafkas Erzählung *Der Landarzt*: es sind die „Krähen aus dem Schildwald“ (Sch126), die den Arzt aus seinem „bequemen Außendienst“ (Sch132) in Schildknechts Bett schließlich wecken, indem sie seinen Namen durch ihre Laute verunglimpfen. Diesem „genialen, kompletten Landarzt“ (Sch123), den der Autor in der Erzählung *Der Schuss auf die Kanzel* explizit mit Kafkas Landarzt vergleicht, legt der Erzähler die Theorie über die „Schmerz-Erfahrung“ als „Ur-Erfahrung“ (Sch127) in den Mund.

Der „Heilkünstler müsse sozusagen der erweiterte Patient sein“ (Sch124), so formuliert es, in Anspielung an Novalis³⁸⁷ Aphorismus über den Leser, der Arzt Doktor Franz Xaver Krähenbühl aus Schöllanden in seiner Theorie. Der Arzt behauptet also, er müsse dem Schmerz Freiraum lassen und ihn vorerst in seinem „Schnupperstadium“ (Sch126) walten lassen. Im Roman von Burger ist der Patient, wie bei Rilke, wo er außer Sterben nichts mehr mit seiner Krankheit zu tun hat,³⁸⁸ ein „medizinisch Bevormundeter“ (Sch125). Der Arzt soll aber in die Krankheit „hineinschlüpfen“ und mit dem Kranken „das tägliche Brot der Schmerzen [...] teilen“ (Sch125). Diese Theorie bliebe abstrakt und leer, wenn der Arzt im Roman Burgers sich nicht sogar persönlich „ins Schulhaus, in die Dachkammer hinaus, [bemüht hätte,] um mit Armin Schildknecht über seinen Schmerz zu philosophieren“ (Sch124). In einer Szene, die an Kafkas Erzählung und wiederum an Flauberts *Legende von Sankt Julian dem Gastfreien* erinnert, steigt der Landarzt Krähenbühl voller „Behandlungsbereitschaft“ in das Bett des Lehrers, um die „Krankheitsintensität“ und die „Klangfarben-Bestimmung [der] Nerven-Akkorde“ (Sch125) seines Patienten besser messen zu können. Das Bett wird somit zur Schnittstelle einer gesamten literarischen Tradition von Anspielungen und Parodien jener Großherzigkeit und Generosität, die Flaubert beschrieben hat. Das Bett ist der konkrete Gegenstand, an dem sich Schildknechts ästhetische-Schmerz-Theorie mit den Texten Kafkas und Rilkes trifft. Offen bleibt die Frage, ob die Authentizität der Anspielungen der Originalität des Textes beiträgt.

Es kommt dann noch zur grotesken Verwechslung zwischen Patient und Arzt. Der Lehrer macht sich „keine Illusionen“ (Sch125) mehr über die Gründe der Behandlungsbereitschaft des Arztes. Dieser behauptet, seine eigene Schmerzen gingen den Lehrer nichts an und sticht sich aus Versehen die Beruhigungsspritze in den eigenen Arm. Dies erinnert an die Episode aus Kafkas Erzählung *Die Beschreibung eines Kampfes*, die damit endet, dass sich ein Spaziergänger in den Arm sticht. Das Bett wird als „Versteck“ und als „Brutstätte epochenmachender Schmerz-Theorien“ (Sch125) bezeichnet. Dem liegt ein „komparatistisches Moment in [...] der Rezension [der] Schmerzen“ zugrunde, was nun gezeigt wurde. Auch in Bezug auf das Bett erweist sich die Sprache als kein sicherer Beweis für die Existenz der bezeichneten Gegenstände, für die Realität des Beschriebenen: die Sprache wirkt nicht als

387 Novalis, *Der wahre Leser muß der erweiterte Autor seyn*, in: „Vermischte Bemerkungen und Blütenstaub“, Novalis Schriften, Bd. II., „Das philosophische Werk I.“, hrsg. Von R. Samuel, Stuttgart 1968, S. 470; Novalis, *Die meisten Schriftsteller sind zugleich ihre Leser*, Novalis Schriften, Bd. II., Das Philosophische Werk I., hrsg. Von R. Samuel, Stuttgart 1968, S. 609.

388 Rilke, S. 11.

zuverlässiges Mittel um die Realität nachzuahmen. Unter dem Einfluss der Prätexte von Rilke bezeichnet Schildknecht sein Bett als „Doppelbett aus einem Garnisonspital der Jahrhundertwende“ (Sch125). Doch kurz zuvor, also im 9. Quartett, wo er sich vor den Zweifeln der Dorfbewohner an seiner Krankheit zu schützen sucht, *verkriecht* er sich in ein „weiß lackiertes Gitterbett - ein Kinderbett, [...], das in die Länge und in die Breite gezogen wurde“ (Sch120). Schildknechts Bett, das in *Der Schuss auf die Kanzel* beschrieben wird, geht auf die Episode des Gute-Nacht-Zeremoniells in Prousts *Recherche* zurück. Es wird da als „überdimensioniertes Kinderbett“³⁸⁹ beschrieben und eine „Doppelarche“ genannt. Schließlich ist die Beschreibung des Bettes aus der 4. Fassung des Romans zu nennen, die mit den Fotos von Werner Erne veröffentlicht wurde. Die Besonderheit dieser Beschreibung ist, dass darin der Abwart und nicht der Arzt Krähenbühl Schildknecht besucht. Dies könnte auf den Einfluss der Figur des „Wasenmeisters und Totengräbers“ aus Bernhards Roman *Frost* auf die frühere Fassung zurückgeführt werden.³⁹⁰ Der Abwart beschuldigt darin den Lehrer, mit seinem „Bazillus“ (SM116) das Schulhaus infiziert und damit die Heimatkunde in den Köpfen der Schüler „durch und durch verpestet“ zu haben. Die Wohnung wird als „Mönchszelle“ (SM116) bezeichnet, was an die Zelle Franz Kulterers denken lässt, der Figur des Sträflings aus Bernhards Erzählung *Der Kulterer*; sowie an die Worte Adornos für den der Lehrer ein „Erbe des Mönchs“ in einem Zeitalter darstellt, indem der Mönch „weithin seine Funktion“³⁹¹ verloren hat. Die Dachkammer ist „gegen Norden abgeschrägt“ (SM116) und es befindet sich darin:

das „breite, schwere Messingbett, in dem sich spielend zwei Liebespaare wälzen oder vier Schwerkranke krümmen könnten, [das] fast den ganzen Raum in Anspruch [nimmt].“ (SM116)

Die Wohnung scheint in dieser Fassung nach oben offen zu sein, sodass es sich nicht um ein Krankenzimmer handelt, sondern um „ein überdachtes Krankenbett“ (SM116). Von der Ostseite des Bettes aus kann der Kranke, wie der Student aus Bernhards Roman *Frost*, die Arbeit des Totengräbers genau beobachten: „kein Spatenstisch, der [ihm] entgehen würde“ (SM116). Wenn er auf der Westseite liegt, hat der Kranke hingegen Ruhe „vor dem Friedhof“. An der Türseite fühlt sich dagegen der Abwart bei seinen Besuchen wie ein „angequetschter Mistkäfer“ (SM116).

Nicht durch das Fieber oder durch die „zerwühlten Leintücher, Decken und Kopfkissen“ (SM120), sondern durch die literarischen Anspielungen will der Lehrer den Schülern, die ihn besuchen, die „Authentizität seines Siechtums“ (SM120) beweisen. Obwohl das „Quecksilber des Fiebermessers hartnäckig bei sechsunddreißigsieben stehen bleibt“ (SM120), kümmern sich die Kinder besorgt um ihn: sie legen ihm heiße „Antiphlogestine-Wickel auf die Brust“, „Kopfverbände“ um die Stirn, ziehen ihm „Essigsocken“ an, die Schülerinnen versuchen sich als Krankenschwestern und schieben ihm Wärmflaschen unter die Decke. Eine ähnliche Behandlung des Fieber-Motivs findet sich bereits in der 4. Fassung des Romans. Darin bemängelt der Abwart das Fehlen eines „anständigen Fiebers“ (SM117) und der Lehrer beteuert, sein Fieber sei „leider nicht messbar“, weil es sich

„der primitiven Skala eines Fiebermessers [entziehe]“; daher habe er „zwei Schülern den Auftrag gegeben, eine mögliche, eine mutmaßliche Fieberkurve zu erfinden, und wenn [...], den besorgten Eltern damit gedient wäre, [kann er] die Fieberkurve wöchentlich im Amtsanzeiger publizieren.“ (SM117)

389 Hermann Burger, *Der Schuss auf die Kanzel*, S. 170, zitiert mit dem Kürzel als >SK<.

390 Bruno Bolliger, in: Däster, *Schauplatz als Motiv*, S. 149, abgekürzt als >SM<.

391 Adorno, *Erziehung zur Mündigkeit*, Frankfurt a. M. 1970.

Er erhofft sich dadurch die Einstellung der Bewohner zu seiner Krankheit ändern zu können:

„[ein] wöchentliches Fieberbulletin, dicht neben der Wetterkarte könnte die Einstellung der Schilterner zu meiner Krankheit, zum Schulhaus, in dem diese Krankheit ausgetragen wird, zum ganzen Schulhausareal, wozu ja auch der Friedhof gehört, positiv beeinflussen“ (SM117).

Die Besorgnis um das Wohl des Lehrers von Seiten der Schüler und Eltern in der Schlussfassung des Berichts erinnert an ähnliche Situationen aus Gotthelfs Roman, in der der Lehrer auf die Schenkungen der Bauern angewiesen ist. Die Schenkungen bestehen aus „Eier, Butter, Milch, hausgebackenes Bauernbrot, Zwiebelstränge“, alles Dinge, auf die der Lehrer bereits im frühen Stadium seiner Krankheit „kein Appetit“ mehr hat. Auch die „allerlei Hausmittelchen“ und die „stinkenden Arzneien“, die sie ihm bringen, empfindet er als „Bestechungsformen der Eltern“ und „bauernschlaue Form“ (Sch121) der Verhöhnung und *Glossierung* seines Daseins. Er reagiert auf das Misstrauen, indem er das weiß lackierte Kinderbett „samt Lehrereinhalt“ (Sch121) jeden Tag von „vier kraftstrotzenden Bengeln“ in die Schulklassen des Untergeschosses transportieren lässt.

In *Der Schuss auf die Kanzel* wird das Bett als Krankenbett und „Daunenzitadelle“ (SK121) beschrieben. Aus dem Pyjama hingegen, in dem der Lehrer am Fenster seiner Wohnung in *Schilten* den Schülern auf dem Pausenhof erscheint, um zu verkünden, dass der Unterricht ausfällt, wird ein „gestreifter Morgenrock“ (SK129). Der Erzähler spricht von der „landarztpraxishaften weißgestrichenen Windfangtür im Sitzungszimmer“ (SK57), er wähnt sich „aus der Schöpfung ausgestoßen, der Logik des Lebens entfremdet, der Todeslogik verfallen“ (SK111) und zitiert erneut die komplette Szene aus der Erzählung Kafkas, die er im Roman als Erklärung seiner Schmerz-Einstimmungs-Ästhetik verwendet hat und die die direkte Konsequenz der „Schauplatz-Symbiose“ (SK109) darstellt. Diesem Gesetz entsprechend, das auch die Poetik der späteren Erzählung beherrscht, ist das *Kranksein* „mit dem Schreiben gekoppelt“ (SK111) und zwar: „je unheilbarer das Leiden, desto reiner die Form“ (SK111).

Er beschreibt erneut den Besuch des Arztes: Der „Medicus“ (SK111) bleibt bis zwei Stunden „beim Patienten im Bett“ und versucht sich „in seinen Morbus hineinzudenken. Als Internist im wörtlichen Sinn, der Landarzt bei Kafka, der sich an die Wunde des Siechen legt“ (SK110). Der Zusammenhang zwischen Schauplatz, Werk und Krankheit wird zum ersten Mal von Doktor Franz Xaver Krähenbühl in *Schilten* formuliert. Es handelt sich um die Diagnose von Symptomen, die Schildknecht bereits an der Landschaft festgestellt hat wie: „Scheintoten-Starre“ und „scheintotenähnliche Pulslosigkeit“ (Sch130). Diese Eigenschaften, die typisch für abgeschnittene Seitentäler sind, gehören zur Landeskunde und können also durch keine Medikamente geheilt werden. Der Lehrer erkrankt an seiner Umgebung und an der nervenaufreibenden Schreibarbeit des Berichts.

1.1.3 Der Pyjama

Die vorangegangenen Kapitel haben einen Eindruck von der Krankheit des Lehrers und von seinem Dasein gegeben. Die eigentliche Lehrerkrankheit Schildknechts besteht darin, dass er nach und nach zusehen muss, wie sich seine Existenz verflüchtigt, weil er gegen die Zersetzung seiner Erwachsenen-Gedanken in Schülergedanken nicht ankommt. Dies spiegelt sich bei der Behandlung der einzelnen Motive, die oft aus bedeutenden Werken der Literatur genommen sind, aber passend zu seinen Lektionen verändert werden. Dies soll nun auch anhand der Episode gezeigt werden, die im 9. Quartett geschildert wird und in der zwei Aspekte zum Ausdruck kommen: das Gefühl des Lehrers, ein Gefangener sowohl der Schule als auch seiner

Bildung zu sein und seine Regression in das Kindesalter.

Im 9. Quartheft wird die Haus-Bekleidung des Lehrers beschrieben, der vom Fenster seiner Wohnung den Schülern ankündigt, dass er krank sei. Da die Schüler die Türe des Schulgebäudes verschlossen vorgefunden haben, versammeln sie sich auf dem Pausenhof, auf dem sich ein „Volksauflauf“ (Sch117) bildet und zunehmend Allotria Stimmung verbreitet: Die Kinder freuen sich, dass es keine Schule gibt, und knallen „Knallpetarden“ und „Luftheuler“ ab. Sie bilden Sprechchöre und brüllen: „Hurra, hurra, es lebe Schildknecht!“ (Sch118). Es werden „Transparente“ entrollt, „Fähnchen geschwungen, Papierflugzeuge gestartet“, die aus den Blättern der „Nachtfassung“ gemacht sind, bis die besorgte Abwartin und der Abwart die Feuerwehr alarmieren wollen, weil sie „irgend wo im Estrich ein Feuerchen [vermuten], das nur darauf warte, bis sich alle verzogen hätten, um lodernd aus dem Dach zu schießen.“ (Sch118) Da die Feuerwehr ihre „Trockenübungen immer am Objekt des Schulhauses durchführt“ (Sch119), scheint ein Brand für die Einwohner die plausibelste „Naturkatastrophe“, und schon will man einen „brenzigen Geruch“ wahrgenommen haben. Leider „kräht der rote Hahn nie dort, wo man gegen ihn gewappnet zu sein glaubt“ (Sch119). Schildknecht sieht sich gezwungen, am Fenster zu erscheinen, um zu verhindern, dass mit Schlaucheinrichtungen in seine Wohnung eingebrochen wird. Wie die Szene der Besenkung des kranken Lehrers an Gotthelfs Roman erinnert, so kann die Beschreibung der Stimmung auf dem Pausenplatz vor der Schule im 9. Quartheft mit dem Kapitel aus Gotthelfs Roman *Leiden und Freuden eines Schulmeisters* verglichen werden, aus dem Schildknecht im 19. Quartheft ein ganzes Kapitel zitiert. Nachdem Peter Käser, der Held aus Gotthelfs Roman, sich zwei Tage lang in seinem Haus aufgehalten hat, beginnen sich die Eltern seiner Schüler Gedanken über seine Abwesenheit zu machen und wollen in sein Haus einbrechen (Sch278, 279). Schildknecht bleibt nichts anderes übrig, als sich „bleich und unrasiert im Pyjama am Schlafzimmer zu zeigen und matt mit dem weißen Nasentuch zu winken, was bedeutet: Der Lehrer ist krank.“ (Sch119) Wie das Bett und die Wohnung zeichnet der Pyjama die Privatsphäre des Lehrers aus. Die Dorfbewohner reagieren zwiespältig auf die Krankheit des Lehrers, denn sie halten das eine selbstverschuldete Konsequenz der schulmeisterlichen „Stubenhockerei“ (Sch119). Über die genauen Symptome ist „nichts Genaues“ bekannt, außer dass es sich um eine „innere, schleichende chronische Krankheit“ handelt, ohne äußere Symptome. Die „archaische Ambivalenz“³⁹² zu seiner Autorität, das „leise Odium über dem Lehrerberuf“³⁹³ macht sich erneut spürbar: „je komplizierter, je undefinierter eine Krankheit, desto unglaubwürdiger wirkt sie nach außen“ (Sch119). Man schimpft Schildknecht als „Rattenfänger im Schulschlösschen“ (Sch120). So hätte man mehr Verständnis für ihn, wenn er einen „dicken, blutdurchtränkten Verband“ oder einen „Gips und zwei Krücken“ (Sch119) vorweisen könnte. Die Dorfbewohner halten es für eine „Taktlosigkeit gegenüber den Gesunden“, in der „vielgerühmten Landluft überhaupt krank zu werden“ (Sch119). In der 4. Fassung des Romans, in der der Krankenbesuch des Abwärts geschildert wird, sagt der Totengräber, dass er „selber in seinem Leben nie krank war“ (SM116). Wiederkehr, so der Name des Abwärts und Schuldieners, macht am stärksten seine Geringschätzung des Lehrers spürbar. Adorno charakterisiert sie als „Ressentiment des Kriegsmann“³⁹⁴ gegenüber den Schwächeren, wie die „Verachtung Hagens für den Kaplan als Schwächling“³⁹⁵ im Nibelungenlied. Im 7. Quartheft bringt Schildknecht diesen Umstand erneut auf eine Formel: Es sei geradezu eine Vermessenheit sich „auf dem Lande als Gesellschaft von Tintenfritzen gegen einen ehrlichen Schwerarbeiter [...] behaupten zu wollen“ (Sch88).

Der Pyjama evoziert auch die Gefangenschaft des Lehrers, der an seinen Schauplatz und an sein

392 Adorno, S. 74.

393 Ebd. S. 72.

394 Adorno, S. 73.

395 Ebd.

Bett gebunden ist. Wie er seinen Schülern ins Sudelheft diktiert, lautet sein Lieblingsmotto: „Daheim!“ (Sch88). Wie der Landarzt dem Lehrer erklärt, sind seine Krankheit und der Bericht innig miteinander verbunden. Das Paradoxe ist, dass „der Schmerz“ ihn zwar von der „Fron“ des Unterrichts befreit, andererseits aber ihm die ihn schwächende Arbeit am Bericht nicht abnimmt. Der Arzt bemerkt den Umstand und warnt ihn.

„Mir scheint, dass Sie gerade an diesem Berichtlein, von dem Sie die Schmerzen periodisch fernhalten, immer wieder von neuem erkranken. [...] Das Beste, was Ihnen im Rahmen meiner Therapie passieren könnte, wäre, vom Regierungsrat gezwungen zu werden, diesen Beruf - und damit Schilten - an den Nagel zu hängen.“ (Sch131)

Da der Bericht vom Einfluss des Schauplatzes auf Schildknecht handelt, ihn also daran hindert, das Schulhaus zu verlassen, entsteht eine Spirale. Der Begriff der „Schauplatz-Symbiose“, den die Hauptfigur aus Burgers Erzählung *Der Schuss auf die Kanzel* verwendet, trifft auch sehr gut auf Schildknechts Verhältnis zu seiner Umwelt. Diese stellt zugleich ein Kerker aber auch einen Rückzugsort und Bollwerk zur Verteidigung gegen die feindlich gesinnte Außenwelt. Es handelt sich in Schilten um die „Umkehrung des *topos* vom *locus amoenus* in einen *locus terribilis*“³⁹⁶, wie es bei Thomas Bernhard der Fall ist. Die Umschreibungen für den Aufenthalt im Schulhaus lassen keine Zweifel an der Tatsache, dass der Lehrer dem Schulhaus den Charakter eines Gefängnisses und eines Klosters beimisst. Er nennt es sowohl ein „Kerkergewölbe“ (Sch286) als auch eine „Klausur-Burg“ (Sch228) oder eine „Kapelle“ (Sch6) und kleidet sich zumal in eine „gestreifte Sträflingsjacke“ mit einer „gemusterten Harlekinshose“ (Sch36) ein, um in einer „Zelle“ (Sch36) auszuharren. Im-Bett-Liegen, das Krank-Sein, das nicht am aktiven Leben teilnehmen stellen die Voraussetzungen für das Schreiben dar: sie sind für das „Idyll des kranken Schulpoeten“ (Sch122) notwendig und verursachen einen „unberechenbaren Schmerz“ (Sch122). Man muss sich also den Pyjama wie eine Häftlingsuniform vorstellen.

Umberer beschreibt Schildknechts Gewand als „gestreiften Morgenrock“ (SK129). In *Schilten* erinnert der Selbstmord von Schildknechts Vorgänger Paul Haberstick an das Ende der Figur aus Thomas Bernhards Erzählung *Der Kulterer*. Dieser hatte, sobald er von der Strafanstalt entlassen und die Zwangsjacke ausgezogen hatte, Selbstmord begangen. Armin Schildknecht lebt ebenfalls in einer „Mönchszelle“ (SM116), verbringt aber die meiste Zeit in seinem Bett, von dem aus er die Arbeit des Totengräbers beobachtet. An ihm sind die gleichen Symptome zu beobachten wie an der Landschaft, und ironisch fragt ihn der Arzt, ob das Schulhaus „seiner Natur nach eher ein Siechenhaus oder ein Sanatorium“ (Sch130) sei.

1.2 Das Lehrerzimmer oder die „Sammlung“

In seinem Wohnbereich (Sch48) kann der Lehrer nicht an seinem Bericht arbeiten, weil ihn die Estrichdämonie, die Dachbodenängste und besonders die akustischen Störfaktoren, wie das Rüstgeräusch der mechanischen Uhr oder das Klenken der Turmglocke, permanent von seiner „Rechtfertigungsarbeit“ abhalten. Im ersten Geschoss, wo sich die Schulräume und das Lehrerzimmer befinden, findet er den einzigen Ort im gesamten Schulhaus, „in dem das halbstündige Schlagen der Schulhausuhr nicht allzu konzentrationsstörend“ (Sch49) und einigermaßen „erträglich wirkt“ (Sch58). Dort aber widmet er sich ganz der Nachtfassung seines Berichts. Er korrigiert keine Schülerhefte, sondern versucht aus den eigenen Fehlern beim Diktieren zu lernen, womit indirekt auch die älteren Fassungen des Berichts gemeint sind.

396 August Obermayer, *Der Locus terribilis in Thomas Bernhards Prosa*, in: Manfred Jürgensens, „Bernhard. Annäherungen“, Bern 1981, S. 215.

Die Schüler, die ihm ihre Diktat-Hefte abgeben, erschweren ihm diesen Vorgang: die „Retranskription der Urfassung“ (Sch69) oder besser gesagt die „Rückverwandlung von Schülersubstanz in Lehrersubstanz“ (Sch69). Das Schreiben ist also eine Tätigkeit, durch die der Lehrer die Folgen der „Lehrerkrankheit“ rückgängig zu machen versucht. Das Lehrerzimmer bezeichnet Schildknecht auch als Sammlung. Damit spielt er auf die Glasvitrine an, die sich darin befindet und in der die ausgestopften Vögel³⁹⁷ seines Vorgängers aufbewahrt werden. Von seiner Schreibtätigkeit behauptet Schildknecht: „[ich] korrigiere nicht, ich übersetze; ich streiche keine Wörter an, sondern versuche aus den Fehlern zu lernen, die Armin Schildknecht beim Diktieren gemacht hat. [...]“ (Sch68). Auch an diesem Raum zeigt sich, wie Privatleben und Lehrauftrag in Kontrast geraten. Über die konkreten Probleme, die sich dahinter verbergen, äußert sich Burger in einem Essay zur kreativen Komponente im Lehrerberuf.³⁹⁸ Das Motiv des Lehrerzimmers steht motivgeschichtlich ebenso in einer Reihe mit Wilhelm Lehmanns Roman *Der Provinzlärm*.³⁹⁹ In Schildknechts „gemischte Schul- und Friedhofpflege“ (Sch49) fließen die Überlegungen aus den Essays dieses Dichters ein und einzelne Motive wie das „Raubvogelmotiv“ könnten aus Lehmanns Roman *Der Provinzlärm* stammen. Schildknecht präsentiert dem Inspektor das Lehrerzimmer als „Visitenkarte des Schiltener Unterrichts“ (Sch50), weil er anhand der Lehrer- und Vogelkunde, die nur in den früheren Fassungen vollständig behandelt werden, den Unterschied zwischen seiner Zersetzungs-Didaktik und der Präparations-Methode seines Vorgängers erklärt. Im späteren Verlauf des Romans wird Schildknecht ausführlich Rechenschaft über den Zusammenhang zwischen Didaktik und Methodik des Unterrichts und Lehrerkrankheit geben. Ein ehrlicher Lehrer ist „erschöpft, ausgepumpt, lebenshungrig“, weil er „jede Erfahrung tausendfach ausbeuten“ (Sch242) muss.

Im Lehrerzimmer sind „wesentliche Partien der Schiltener Urfassung“ (SM112) entstanden, da die „Gegenwart ausgestopfter Raubvögel der Vorbereitungsarbeit förderlich“ (SM112) ist. Es eignet sich gut als „Rechtfertigungs-Werkstatt“ (Sch51) und am besten für seine „permanente Strafarbeit“ (Sch49).⁴⁰⁰ es ist ein „großzügiger Raum“ (Sch49) und eine „geistige Turnhalle“. Dort findet er Schutz vor dem Lärm des Dachbodens.

Obwohl Schildknecht weiß, dass jeder Verstoß gegen die Schulordnung die Entlassung bedeuten könnte, legt er die Paragraphen der Schulordnung zu seinen Gunsten aus und nutzt das Lehrerzimmer im ersten Obergeschoss als „privates Studierzimmer“ (Sch49). Hermann Burger kannte Lehmanns Werk⁴⁰¹ und war mit der Lehrthematik in dessen Roman vertraut.

Im „komplizierten Vertragswerk“, das Schildknechts Wohnrechte außerhalb des „Estrich-Appartements“ regelt, wird ihm das Recht zugesprochen, es als Privatraum zu nutzen, sofern die „Inanspruchnahme im Interesse der Schule geschieht“ (Sch49). Daraus erklärt sich die Verwobenheit von Vogel-, Lehrerkunde und dem Lehrerzimmer. Der Lehrer darf es nutzen, sofern er es für die „Exkursionen des Landschafts- und Naturfreunde-Vereins“, für die Ornithologen und zur Besichtigung durch die Schüler oder für die „Ohnmachtfälle“ der Trauergäste „als Lazarett“ (Sch49) zur Verfügung stellt. Diese Motivationen weiß er gegen die Inspektorenkonferenz einzusetzen.

Wie er in einer früheren Fassung sagt, benützt Schildknecht in Wirklichkeit den Raum nur für seine Hobbys. Er verwendet das Zimmer nicht, um „Diktate zu korrigieren“ oder „Feldzüge zu präparieren“ (SM112), weil er das lieber im Erdgeschoss am Harmonium macht. Er nutzt das Lehrerzimmer, um von da aus den Postboten zu beobachten, die Abdankungen abzuhören, die

397 Im Roman *Korrektur* von Thomas Bernhard spielt der Präparator eine wesentliche Nebenrolle. Der Roman ist aber erst nach *Schiltener* veröffentlicht worden.

398 Hermann Burger, *Wovon soll der Lehrer leben?*, in: „Als Autor auf der Stör“, Frankfurt a. M. 1987, S. 56-66.

399 Entstanden 1930, erstmals veröffentlicht unter dem Titel *Ruhm des Daseins* 1953.

400 In Bezug auf die Strafarbeit, die es zu schreiben gibt, enthält diese Stelle eine Anspielung auf den Roman von S. Lenz *Deutschstunde*.

401 Burger 1982, in: Schäfer 2005, S. 7ff.

Notizen für den Schulbericht zusammenzutragen. Das allein wäre schon ein „Kündigungsgrund gewesen“ (SM113), wenn er nicht den Kündigungsabsichten mit seinem Rechenschafts-Bericht zuvorgekommen wäre. Dies ist auf seine besondere Lehrerkunde zurückzuführen. Diese behandelt er im Anschluss an das Lehrerzimmer im 4. Quartett. In der 7. Fassung des Romans widmet der Autor diesem Fach eine eigenständige Lektion, die dann im endgültigen Roman wegfällt. Schildknecht zählt zu jenen „genialen Lehrern“, die sich „zu Höherem berufen fühlen“ (SM130). Sie geben der Schule nur den „kleinen Finger“ und halten ihre Hand frei für „irgend ein gigantisches Werk, zu dem die Schüler allenfalls Material zusammentragen dürfen“ (SM130). Andere Lehrer, wie sein Vorgänger Paul Haberstick, leben hingegen allein für die Schule, sie haben keine „korrekturfreie“ Minute. Schildknecht zählt Lehrer zu den pflanzlichen Lebewesen und hat sie daher auch in einem „Lehrerherbarium“ klassifiziert. Darin zählt er zur Kategorie der „naiven Lehrer“ auch alle „Pedanten, [...] Oberlehrer, [...] Heimatkundefritzen, [...] Einmaleinsglobis, [und] ABC-In-Struktoren“, die zwar für harmlos gehalten werden, in Wirklichkeit aber für ihre Schüler „tödlich“ (SM130) seien. Sie glauben an die Möglichkeit, durch ihren Unterricht die Schüler auf das Leben vorbereiten zu können. Sie erinnern an Lehrertypen, die häufig um die Jahrhundertwende die Literatur bevölkerten.⁴⁰² Die „Realien und die Natur [sind ihre] großen Laster“ (SM132). Sie haben sich nie überlegt, „warum sie diesen Beruf ergriffen haben“ (SM130), gehören zu den „geborenen Vermittlern“ und fühlen sich in ihrem Metier glücklich, denn sie sind froh, „dass sie Jahr für Jahr denselben Stoff in leere Schülertüten abfüllen dürfen“. Die zerstörende Normierung, auf die es Schildknecht hier absieht, geht auf eine besonders vehement von Nietzsche⁴⁰³ formulierten Kritik auf die letzte Stufe der Formalstufentheorie zurück: die Stufe der Methode. Sie fand durch den Herbartianismus eine große schulpädagogische Wirkung und wurde unter die Formel des „erziehenden Unterrichts“⁴⁰⁴ bekannt. Die Stufe der Methode folgt den Stufen der Klarheit, der Assoziation, der Besinnung und des Systems und stellt den Kern des *erziehenden Unterrichts* dar, den Nietzsche den Gedankenkreis nennt. Die schwerwiegendste Konsequenz der Formalstufentheorie ist die Herausbildung eines Lehrplans. Die Pädagogen wandten die selben in der Methodenlehre Herbarts unterstellten „psychologischen Gesetzmäßigkeiten“, die der „Aufnahme und Aneignung von Bewusstseinsinhalten“ galten, sowohl auf „die individuelle Entwicklung des Kindes als auch auf die Gattungsgeschichte an“ und es entstand dadurch die Tendenz zum sogenannten „Gedankenkreis“. Diesem liegt die Überzeugung zugrunde, dass man durch die „genau festgelegten und in den Stufen einer psychologischen Gesetzmäßigkeit vermittelten Inhalte“ auch erziehen kann. Dadurch tritt immer stärker „der Stoff“ in den Vordergrund, „das Pensum“, welches absolviert werden⁴⁰⁵ muss und viel weniger die Kontrolle über den zu vermittelnden Inhalt. Burger reduziert den Lehrprozess zurecht auf das „Abfüllen von Schülertüten“, weil beim Schematismus des Lehrplans nicht auf die differenzierten psychologischen Aneignungsbedürfnisse und Rythmen der einzelnen Schüler eingegangen werden kann. Die Rolle des Lehrers verkommt, wie es Adorno formuliert, immer mehr zur „Mittlerfunktion“.⁴⁰⁶ Da er sich an einen Lehrplan halten muss, wird sein Ermessungsspielraum hinsichtlich des Lernprozesses schwerwiegend eingeschränkt. Da er außerdem selbst durch die Schulbehörde kontrolliert, geprüft verpflichtet wird, reduziert sich seine Bereitschaft, Änderungen am Plan vorzunehmen noch mehr. Dieser Leistungsdruck, dem viele Schüler besonders im Gymnasium ausgesetzt sind, ist mitverantwortlich für das Bild des Lehrers als Folterknecht und als infantiler Vermittler. Da ihm sein Verhalten vorgeworfen wird, zieht er

402 Loquai 2004, S. 423-438.

403 Herwig Blankertz, *Die Geschichte der Pädagogik. Von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Wetzlar 1992, S. 211 ff.

404 Ebd., S. 150.

405 Ebd., S. 212.

406 Adorno, S. 75.

etwas von „allgemeiner Abneigung auf sich“.⁴⁰⁷ Eine zweite Konsequenz dieses didaktisch-methodischen Schulprinzips ist eine Reduktion des kreativen Anteils an der Gestaltung des Lehrprozesses. Diese folgt aus der Tatsache, dass der Lehrer „rezeptiv etwas bereits Etabliertes“⁴⁰⁸ wiedergibt. So führt der Schematismus zu einer Normierung und Abflachung des Unterrichts durch die Lehrprogramme und setzt sich als erzieherisches Prinzip durch. *Schilten* enthält Anspielungen auf Ellen Keys pädagogische Kritik an den Herbartianismus. Laut der schwedischen Anthropologin führt die Methodik⁴⁰⁹ dazu, dass man „Hirne betäubt, die Seelen verdummen“.⁴¹⁰

Mit seiner radikalen Verurteilung des Herbartianismus hängt auch Nietzsches⁴¹¹ Kritik gegen die historische Bildung zusammen, die er in den Schriften *Zum Nutzen und Nachteil der Geschichte für das Leben* (1870) und *Über die Zukunft unserer Bildungsanstalten* (1874) formuliert. Diese wirkte sich wiederum auf die von Harold Bloom formulierte Theorie der Einflussangst aus. Ihr zufolge führt die schematische Wiederholung angeeigneter Stoffe zur Verarmung der Literatur. Nur starke Dichter verfügen über die nötige Kraft, um sich den ererbten Stoff anzueignen und zu verändern. So gleicht die Infragestellung des Herbartianistischen Lehrschematismus und der schwachen, psychologischen Autorität des Lehrers im Roman *Schilten* dem Bewusstsein des postmodernen Autors, der um die Gefahren seines Metiers Bescheid weiß. Sicherlich muss festgehalten werden, dass sich hinter jeder Konzeption des Unterrichts, die das „Pädagogische absolut setzt und die Vermittlung nicht selber mit in die Reflexion und in den Prozess der Lehrplanentwicklung aufnimmt“⁴¹², die Gefahr einer politischen Instrumentalisierung sehr groß ist. Es bleibt außerdem die Frage offen, wie der Gedankenkreis und das Bewusstsein von Heranwachsenden an nur „wenigen, ausgewählten Inhalten“ gebildet werden können, wenn nicht geprüft werden kann, ob diese Inhalte einerseits der fortschreitenden psychophysischen Entwicklung entsprechen, andererseits [...] selber einen substantiellen Zusammenhang ergeben“.⁴¹³ Dieser Zusammenhang ist unerlässlich, um die Gefahren der „Stofffülle“ und der „Überbürdung“ der Schüler zu vermeiden, die aus ihnen, wie Nietzsche es formuliert, keine Menschen sondern „wandelnde Enzyklopädisten“ und „schwache Persönlichkeiten“⁴¹⁴ machen wollen.

Die Ablehnung dieses formalistischen auf Methode und Didaktik beruhenden Schematismus, lässt Schildknecht zum Schluss kommen, dass man nützliches Wissen nicht übermitteln könne. Er sieht die „Tragik einer geistigen Existenz [...] in der absoluten Unmittelbarkeit des wissenswerten Wissens.“⁴¹⁵ Was gelehrt werden kann, ist meistens nicht wert, gelernt zu werden“ (Sch64). Seine Lektion beendet er mit dem Prunkstück der Sammlung: dem „Steinkauz, auch Totenvogel genannt“ (SM114). Der Steinkauz steht für die Göttin Athena, Schutzgöttin der Hauptstadt Griechenlands und Symbol der Weisheit und der Gelehrtheit.⁴¹⁶ Die Tatsache, dass auch dieser Vogel ausgestopft wurde, also tot ist, verdeutlicht die Skepsis gegenüber der

407 Ebd.

408 Ebd.

409 Key, *Das Jahrhundert des Kindes* (1904), S. 270.

410 Die Kinder werden den „Bildungsidealen, den pädagogischen Systemen, den Examensförderungen“ (Key, S. 274) preisgegeben. In ihrem Essay-Band *Das Jahrhundert des Kindes* (1904) behauptet sie leidenschaftlich die „abplattende“ (Key, S. 265) Wirkung einer Erziehung durch die Schule. Sie führt die Hemmung der „Originalität“ (Key, S. 293) auf den „Lehrkurs-Kreislauf“ (Key, S. 248) zurück, womit sie die später erhobenen Vorwürfe gegen den Schematismus des Lehrplan-Systems im Herbartianismus vorwegnimmt.

411 Wilhelm Flitner/ Gerhard Kudritzki (Hg.), *Die deutsche Reformpädagogik*, Bd. 1, München 1961, S. 277.

412 Blankertz, S. 153.

413 Ebd.

414 Ebd., S. 212.

415 Adorno beruft sich auf eine Äußerung von Max Schelers und behauptet, dass ein erfolgreicher Pädagoge auf jede „Berechnung auf Einflussnahme“ und auf das „Überreden“ verzichten muss, um sich der Beliebtheit zu erfreuen. vgl. Adorno, S. 76.

416 Kosenina, S. 125, 390, 425.

Sprache als sicherem Mittel der Erkenntnis. Es deutet aber auch auf die Abnutzung der Kunst durch die Wiederholung. Im Roman höhlt die ständige Wiederholung des Stoffs die Vernunft des Lehrers bis zum Wahnsinn aus. Der „eigentliche Zirkusgeruch“ (SM113), den alle Lehrerzimmer haben, inspiriert ihn am meisten.⁴¹⁷ Lehrer werden wie Dompteure dargestellt, die ihre Schüler drillen und dressieren, damit sie gut über die Hindernisse des Schulplans zu springen lernen.⁴¹⁸ Die spielerische Auslegung der literarischen Ursprünge für Schildknechts Lehrer- und Präparationskunde machen die typische Form der Intertextualität dieses Autors aus. Alle Hinweise auf Werke und Autoren werden in die Architektur des Schulhauses eingebracht, wodurch der reale Schauplatz verfremdet wird.

Simon Zumsteg hat dieses Verfahren als Poetologie des „Einschreibesystems“ bezeichnet und anhand von Harold Blooms Theorie als „Strategie der Einverleibung“⁴¹⁹ erklärt. Andere Forscher dagegen haben in der hohen Dichte der aneinander gehäuften Anspielungen eine Gefahr⁴²⁰ für den Leser erkannt und Burgers Texten jede Kohärenz abgesprochen.

Das Problem der ununterbrochenen Zirkulation von Zitaten und Anspielungen gehört zum Reflexionsstoff der postmodernen Literatur. Auch aus diesem Grund sind das 4. und 5. Quartett mit der Behandlung des Lehrerzimmers so wichtig, weil sie eine postmoderne Romanpoetik zum Schauplatz konsolidieren. Schildknecht spricht seinem Bericht und seinem Unterricht einen autoreflexiven Charakter zu. Er spricht vom Glück, seine Schüler als „Urfassungs-Notare“ (Sch63) einsetzen zu können. Dadurch haben sie die einmalige Chance, „die Urfassung des Schulberichts *in statu nascendi* zu erleben“ (Sch65). Die Situation veranschaulicht auch das Verhältnis von Tradition und Dichtung: dem Schöpfungsakt wird das redaktionelle Moment vorgezogen. Nur die Improvisation des Lehrers führt dazu, dass verschiedene Auslegungen des Textes möglich sind. Die Improvisation stellt das chaotische Prinzip dar, dass sich dem Schematismus des normalen Unterrichts widersetzt. Aus diesem Grund spielt der Lehrer die Schwierigkeit jener Interpreten an, die bei der Analyse des Textes nur nach „streng philologischen Kriterien“ (Sch65) vorgehen. Selbst für den Lehrer ist es unmöglich, „Ordnung in das Chaos zu bringen, das Durcheinander zu systematisieren“ (Sch69). Der Bericht stellt für das „Gremium“ der Leser nur so die authentische „Seelenbiographie“ (Sch69) des Lehrers dar. Das „Bollwerk der Notizen“ (Sch68) ist ein unanfechtbares Zeugnis seiner „Schulmeisterexistenz“ (Sch68).

Im Lehrerzimmer verbringt der Lehrer also gegen die ursprünglichen Abmachungen „einen großen Teil [seiner] Freizeit“ (SM113). Da er allein im Schulhaus wohnt, repräsentiert er den gesamten Lehrkörper (Sch51) und nutzt das Lehrerzimmer zu einer einsamen Aufführung⁴²¹ seiner Monologe. Er stellt sich dabei vor, die ausgestopften Raubvögel repräsentierten die auf ihn starrende Inspektorenkonferenz. So habe er einen Großteil seines „Schulberichts zuhanden der Inspektorenkonferenz [...] angesichts der starräugigen Käuzen, krummschnäbligen Adlern und höckerigen Falken konzipiert“ und oft habe er „sogar diese Gesellschaft in Gedanken mit der Konferenz gleichgesetzt“ (Sch54). Die Stimmung, die den Lehrer im Lehrerzimmer an Dressur, Präparation und Zirkus erinnert, fließt in die Endfassung des Romans ein. Die typischen Phrasen, die in Lehrerzimmern ausgesprochen werden, gehören zur „Sprache der Bildungsmakler“ (Sch51), sie erinnern an Dörrobst, Hefezopf und an den Kaffee-Tauchsieder.⁴²²

417 Das Zirkusmotiv erinnert nicht nur an Kafkas Vorlage des *Berichts an eine Akademie* und an die Erzählung *Auf der Galerie*, sondern legt dem Leser auch einen Vergleich zu Thomas Bernhards Theaterstück *Die Macht der Gewohnheit* und der darin geschilderten Figur des Generals Garibaldi nahe.

418 Zur Leidenschaft Burgers für das Zirkusmilieu vgl. *Ein Mann aus Wörten*, S. 9 ff.; Danieli 2009.

419 Zumsteg 2008; 2012. Die ersten Autoren, die auf die hohe Dichte von intertextuellen Anspielungen in Burger-Texten hingewiesen haben, sind Nölle und Kleinert.

420 Wysling; Schön.

421 Das Ausmaß dieser Situation erfährt der Leser erst im Nachwort des Inspektors, wo es heißt, der Lehrer habe sich in Folge seiner „psychosomatischen Leiden [...] wie ein verwundetes Tier in seiner Höhle zurückgezogen, täglich am Harmonium sitzend und vor leeren Bänken unterrichtend“ (Sch306).

422 Adorno, S. 76: besonders an US-Amerikanischen Universitäten beobachtet Adorno die Tatsache, dass der

Der Kaffee dient den Lehrern wie Schildknecht, sich über die „Vieruhrkrise“ (Sch48) zu retten. Von ihnen strahlt sogenannte „Lehrerzimmer-Solidarität“ (Sch50), die vor Augen führt, dass auch die Gefühle und die „Gemütlichkeit in einem Lehrerzimmer eine durchaus didaktische ist“ (Sch50).

Er will das Lehrerzimmer vom „Schulstubenmief“ (Sch52) befreien, der aus „Scholarchen-Ozon“ besteht und vom Schweiß „verwaister Turnschuhe“ (Sch52) stammt. Er lüftet den Raum, um die didaktisch verseuchte Luft, die zur „Kreidestaub-Lunge“ (Sch52) führen kann, zu entfernen.

Schildknecht ist überzeugt, dass „Didaktik und Methodik die Todesfeinde des Lebens“ (Sch64) sind und zur „methodischen Verkrüppelung des Lehrgebiets“ (Sch63) führen. Für ihn hingegen kennt das Leben „keine methodischen Kniffe“ (Sch64). Durch die Behandlung der Präparationstechnik seines Vorgängers will er seinen Schülern das Grauen und Fürchten vor ihnen lehren. An den ausgestopften Vögeln kann er zeigen, dass man dadurch „Erwachsenendenken durch Schülerdenken“ (Sch63) ersetzt. Das Paradoxe an den grauenhaften Vögeln ist, dass sie kunstfertig präpariert wurden, um lebendiger auszusehen. Dies ist für den Lehrer lebensverachtend. Der Autor verwertet das Raubvogelmotiv, um das realistische Prinzip der reproduzierenden, abbildenden Kunst zu entkräften. Der Name Haberstich erinnert an Hafersaat, der schlechte Lehrermeister im *Grünen Heinrich* von Keller. Burger verwendet Fachliteratur,⁴²³ um dem Leser jeden einzelnen Schritt der Sektion des Körpers eines Vogels vor Augen zu halten. Wie ein Leitfaden über das Präparieren von Vögeln durchzieht Schildknechts komplexe Beschreibung den Vorgang. Durch die übergenaue Veranschaulichung hebt der Autor die bergende Distanz zwischen Leser und Beschriebenem auf und durchbricht damit ein Tabu. Diese *hyperreal wirkenden*, schockierenden Beschreibungen stellt ein typisches Merkmal einiger postmoderner Werke dar, die durch die Simulation des Überrealen eine halluzinierende Wirkung erzeugen.⁴²⁴

Hinter der Figur Paul Haberstichs verbirgt sich ein weiterer Prätext. Eine ähnliche Szene kommt in Wilhelm Lehmanns Roman *Der Provinzlärm* vor. Darin bedient sich ein über seine Lehrmethoden in Zweifeln vertiefter Lehrer eines Vergleiches zwischen seiner Methode der Unterrichtsvorbereitung und einem ausgestopften Vogel. Der Lehrer veranschaulicht den Schülern einer Reformschule die Schwierigkeiten des Aufsatzschreibens anhand eines ausgestopften Raubvogels.

Die ausgestopften Vögel stehen für die Tragik jeder Lehrer-Existenz: sie erscheinen zwar in einer möglichst dynamischen Pose, um ihr Verhalten im wahren Leben darzustellen, doch sind sie in Wirklichkeit getötet und ihrer Innereien entleert worden.

Auf ähnliche Art sind Lehrer überzeugt, „eine Schar junger Menschen um sich zu haben, die [sie] dafür bewundern“ (Sch64), dass sie ihnen als Vorbilder dienen. In Wirklichkeit ist „Vorbildlichkeit“ eine „schmerzlose aber grausame Form des Selbstmordes“ (Sch64), meint Schildknecht.⁴²⁵

Horst Brück hat in seiner Studie das brüchige Fundament der Autorität des Lehrers gezeigt. Der Wissensvorsprung des Lehrers verbirgt oft ein psychologisches Defizit, das auf die verdrängte, verbliebene Kindlichkeit zurückgeht. In der Literatur sind diese Aspekte, die Schildknecht als typische Lehrerkrankheit bezeichnet, als Psychosen bekannt. Sie führen zu psychosomatischen Leiden, Neurosen oder paranoiden Angstzuständen wie bei Hermann Ungers Lehrer Blau im Roman *Die Klasse* (1904). Wie Burger selbst bemerkt (AS56), findet

Universitätsprofessor „unaufhaltsam zum Verkäufer von Kenntnissen“ bemitleidet werde, weil er „jene Kenntnisse nicht besser für sein eigenes materielles Interesse zu verwerten vermag.“

423 Wie es Thomas Bernhard im Stück *Der Idiot und der Wahnsinnige* für die Beschreibung der Sektion tut.

424 Winter, S. 17, Baudrillard 1982, S. 114.

425 Gabriele Wohmann hat sich mit der narzisstischen Seite des Lehrerberufs befasst. Sie durchbricht die Scheinwelt, hinter der sich jeder junge Lehrer schon einmal versteckt hat, in ihrer Erzählung *Sie sind alle reizend* (1957); vgl. Beisbart 1991.

sich eine weitere Vorlage für die Didaktik Armin Schildknechts beim Aargauer Dichter und Schriftsteller Charles Tschopp. In der Erzählung aus dem Zyklus der Aargauer Novellen *Die Schulreise* und in seinem Roman *Der Lehrerkandidat* schildert Tschopp den Verlust des Verstands eines Lehrers, der im Unterricht kreativ zu sein wagt, und einen am Verschleiß des Alltagslebens die Berufung zum Unterricht verlierenden Lehrer. In beiden Geschichten stecken im Keim die meisten Motive der in *Schilten* ins Unermessliche gesteigerten und auf den Schauplatz des Romans projizierten Dämonisierung des Lehrerberufs.

In der Ära des Vorgängers Paul Haberstich wurde in Schilten im irrigen Glauben unterrichtet: „man könne Schüler von der ersten bis zur achten Klasse in der Nachbarschaft eines Totenackers auf den Lebenskampf vorbereiten“ (Sch51). An dieser Stelle sei kurz bemerkt, dass sich Schulbauten in Städten und Dörfern von jeher gravierend voneinander unterschieden. Ab 1750 war das Schulhaus meist ein mit größeren Fenstern und einem auffälligen Eingangstor versehenes Bauerngehöft in der Dorfmitte und meist im „Nahbereich der Kirche“⁴²⁶ aufzufinden. Die Lehrerdienstwohnung war im Baukörper integriert: vielerorts war es nicht „weit bis zum Friedhof oder zu den Gärten und Obstbäumen der Anrainer“, daher kamen Abgrenzungen wie Hecken und halbhohe Mauern eine wichtige Bedeutung zu. In der Schulchronik von Koxhausen,⁴²⁷ wo der parallel zum Schulgelände liegende Friedhof vergrößert wird, stellt das Schulhaus ab 1820 eine „Prestigeangelegenheit“ dar. Die Nähe des Friedhofs stellt also historisch keine Ausnahme dar. Schildknechts Klage über die Nähe des Friedhofs ist eine Chiffre für jenen inneren Konflikt der Aufklärungspädagogik: die auf Rousseaus Pädagogik zurückgehende Forderung nach der „Anerkennung des Eigenrecht des Kindes“⁴²⁸ und dem in der Idee der Gemeinnützigkeit geltend gemachten Anspruch der Gesellschaft auf die Einschränkung der Verfügbarkeit des Individuums auf sich selbst. Der Konflikt ist darin zu erkennen, dass für Schildknecht wesentliche Entscheidungen im pädagogischen Bereich von der Einstellung zur Frage abhängen, „inwieweit bei der Erziehung die Vollkommenheit des einzelnen Menschen seiner Brauchbarkeit aufzuopfern sei“.⁴²⁹ Im Unterschied zur mittelalterlichen Schule erkennt man heute einen Unterschied zwischen Kind und Erwachsenen, diese Sensibilität hatte Folgen für die Abschaffung der Prügelstrafe und der Züchtigungsmethoden. Philippe Ariès meint in seiner *Geschichte der Kindheit*, die „Lockerung der alten schulischen Disziplin“ sei hauptsächlich der „Umorientierung in der Einstellung zur Kindheit“⁴³⁰ im Verlauf des XIX. Jahrhunderts zuzusprechen. Die Kindheit sei ab einem gewissen Punkt nicht mehr an die Vorstellung von Unzulänglichkeit oder von der Erniedrigung des Kindes geknüpft. Vielmehr gehe es bei der Erziehung um die Heranbildung des Verantwortungsgefühls des Erwachsenen und um das Wecken seines Sinns von Würde:

„Das Kind nimmt weniger eine Gegenposition zum Erwachsenen ein [...] sondern wird vielmehr auf das Erwachsenenalter vorbereitet. Diese Vorbereitung findet nicht schlagartig und auf brutale Weise statt. Sie bedarf der Sorgfalt und kann sich nur in Etappen allmählichen Heranbildens vollziehen“.⁴³¹

Der Friedhof steht in Schilten als Chiffre für pädagogisch-didaktische Maßnahmen, die solche wesentlichen Punkte der Entwicklung zum modernen Erziehungssystem missachten. Darunter sind auch Konzepte zu verstehen, die beispielsweise „der Uniform und der militärischen Disziplin einen moralischen Wert“⁴³² zuerkennen und die „Assimilation von Jüngling und

426 Walden, S. 21.

427 Kreis Bitburg – Prüm, vgl. Walden, S. 22.

428 Walden, S. 81.

429 Peter Villaume, zitiert nach Walden, S. 81.

430 Ariès, S. 378.

431 Ebd.

432 Ebd., S. 383.

Soldat in der Schule“⁴³³ fordern, mit der Folge dass Merkmale wie „Härte, Männlichkeit“⁴³⁴ usw. erstrebenswerte moralische Tugenden repräsentieren.⁴³⁵

Mit der Aufklärung wird die allgemeine Schulpflicht als dringliche Folge der Erziehungsbedürftigkeit des Menschen empfunden. Sie ist ein Teil des aufklärerischen Bildungsideals und fußt auf der Überzeugung, dass der Mensch sein „Selbstbewusstsein kraft eigener Vernunft“ durch eine rational vorgehende Pädagogik erlangen könne. Somit fing die Schule an, ihren Anspruch auf Autonomie gegenüber der Religion und der Kirche geltend zu machen. In Burgers Roman suggeriert die fast wöchentliche Umfunktionierung der Turnhalle zur Trauungskapelle ein umgekehrtes hierarchisches Verhältnis zwischen Kirche und Schule. Die im aufklärerischen Bildungsideal verwurzelte Aufforderung nach Autonomie in Fragen der Pädagogik führt Schildknecht dazu, noch vehementer den Einfluss der Kirche, des Friedhofs und der Dorfgemeinde, die den entgegengesetzten Standpunkt zu vertreten scheint, abzuweisen. In der Erzählung *Der Schuss auf die Kanzel* wird Schildknechts Kritik gegen das überkommene Schulwesen durch Formulierungen zu Wort, die im Roman etwas abgeschwächt sind. Mit Hilfe der durch den Schauplatz bedingten Konkurrenz von Schule und Friedhof kann der Autor auf die konstruktionsbedingten und lokalen Verkettungen seine methodische und inhaltliche Kritik an den pädagogischen Schematismus herbartianischer Herkunft austragen. Der Hilfstotengräber Ambros Umberer, der in seinem „antiklerikalem Gefechtsjournal“ (SK117) über Schildknecht schreibt, erklärt die wirkliche Bedeutung des Verbs „präparieren“. Das „Vögel-ausstopfen“ (SK119) ist mit dem Laufgang des „Präparanden und Konfirmanden“ zu vergleichen, der im irrigen Glauben erzogen wird, der „Nichtkonfirmierte“ sei ein „Außenseiter“, bis er auch so „seelisch kaputt und am Boden zerstört“ (SK119) ist wie Schildknecht am Ende des Romans. Diese Dressur nennt der Hilfstotengräber, der wie Wiederkehr in *Schilten* an Bernhards Wasenmeister aus dem Roman „Frost“ erinnert, einen Skandal. Die „verfassungsmäßig gewährleistete Glaubens- und Kultusfreiheit“ (SK120), die von einigen evangelischen Sekten verbreitet wird, mündet in „Hinhalt-Taktik Von-der-Wiege-bis-zur-Bahre“ (SK120). Bei Walden heißt es über den Autonomieanspruch der Schule, dass die letzten Reste der geistlichen Schulaufsicht in Deutschland erst durch die Weimarer Reichsverfassung von 1919 beseitigt worden. Dies bedeutete aber nicht, dass der Einfluss der Kirche auf die Schule schnell und konsequent überwunden werden konnte, wie es sich die Pädagogik der Aufklärung zum ersten Mal zum Programm erhoben hatte.

Im Roman fehlt diese auf den Glauben ausgelegte Kritik der Präparationstechnik des Vorgängers. Dabei ist sie insofern nicht völlig unangebracht, als dass eine formalistische Pädagogik leicht den politisch-gesellschaftlichen Interessen untergeordnet werden kann. So zeigt ein kurzer Blick auf den Kulturstufenlehrplan von Ziller, dass die „politisch-gesellschaftlichen Interessen des zweiten deutschen Kaiserreiches“ mit dem Religionsunterricht und Bismarcks Kulturkampf gegen die katholische Kirche synchron gestellt waren. Es ist also nicht möglich, ein auf die Methodik ausgelegtes Erziehungskonzept als „rein pädagogisches“ Konzept auszulegen.

In *Schilten* wird eine an Bismarcks Kulturkampf erinnernde Strategie grundsätzlich dem Zwietracht zwischen Schildknechts Lehre und der seines Vorgängers unterstellt. Schildknecht sieht seine Aufgabe darin, die *Lehre seines Vorgängers* aus den Köpfen seiner ehemaligen Schüler herauszuoperieren. Er versteigert alle naturkundlichen Utensilien und Insignien von dessen Realien-Herrschaft wie „Globus und Bambuszepter“ (SK52), die ein Hinweis auf die Bischof-Insignien sind, die die weltliche Macht des kirchlichen Amtsträgers symbolisieren, vertrödelt „verkohlte Bunsenbrenner“, „Pipetten“ und „Ampullen“ oder staubige Ampere- und Voltmeter. Seine Kritik trifft also sowohl den Glauben an das wissenschaftliche Denken als

433 Ebd.

434 Ebd.

435 Besonders am Ende des XVIII. Jahrhunderts fanden Offiziersschulen große Verbreitung.

auch an die Metaphysik. Es ist, wie so Vieles im Roman, ein Resultat der Sprachskepsis und Sprachkrise, die der Lehrer durchlebt.

Da er seinen Schülern das Grausen vor der Vogelkunde lehren will, um sie vor Lehrertypen wie Haberstick in Sicherheit zu bringen, kommen ihm seine einzigen Kollegen, die „Schar von ausgestopften Federviechern“ (Sch54) sehr gelegen, denn sie haben etwas „Inspektoriales“ (Sch54) und wirken realer als eine erfundene Inspektorenkonferenz, während er „in der Dämmerung reglos vor [seinen] Papieren [sitzt] und ihre weiße Gesichtsmaske [anstarrt], [...] [ihn] fixiert“ (Sch54). Schildknecht hat feststellen müssen, dass „tote Vögel lebendiger sind als lebende Vögel“ (SM112). Er sträubt sich aber gegen diese Schein-Lebendigkeit der Vögel. Um keine „lebenslängliche Schulbank-Sentimentalität“ (Sch67) aufkommen zu lassen, nutzt er also das kühle „Atelier-Licht“, das Mobiliar des Lehrerzimmers, das an eine „*nature-morte*“ (Sch51) erinnert, um sich wie ein „tagebuchschreibender Bauhaus-Künstler“ (Sch51) daran zu machen, alles „was der Vorgänger in die Elternköpfe hineinoperiert hat, zuerst aus den Kinderköpfen heraus[zuo]perieren [...], bevor [er] die Bande ins Diktat nehmen kann“ (Sch57). Statt der zur Heimatkunde dazugehörenden Vogelkunde hält Schildknecht eine „knappe Einführung in die Präparationstechniken“ (Sch55), damit seine Schüler vom „Vogelgrausen“ (Sch55) gepackt werden. Er lehrt sie, wie sie „Schulmeister-Präparatoren zunichte machen“ (Sch57) können und muss dabei immer die eigene Lehre gegen „die fremde Lehre durchsetzen“ (Sch57). Erst dann können sie ihm als Tintenkulis dienen, um „die Realien sukzessive durch Surrealien und Irrealien [zu] ersetzen“ (Sch55). Unter Realien wurden innerhalb des mittelalterlichen Lehrerkanon die Disziplinen des Quadrivium verstanden: die Arithmetik, die Geometrie, die Musik und die Astronomie. Ab dem 16. Jahrhundert war dieses System bereits nicht mehr intakt, weil die Kinder in den Lateinschulen nur noch die alten Sprachen lernten und besonders das Lateinische. So standen die Fächer des Trivium im Vordergrund: die Grammatik, die Rhetorik und die Dialektik. Das der griechischen Sprache entlehnte Wort Didaktik wurde einst auf die lehrhafte Poesie bezogen und hat diesen Bedeutungssinn leicht abgewandelt bis in die Neuzeit behalten, als es für die „gedächtnismäßige Einprägung von Orakeln, Sprichwörtern und Sentenzen“⁴³⁶ galt, ohne einen „strikten pädagogischen“⁴³⁷ Sinn zu haben. Erst im 17. Jahrhundert wird mit der Anwendung eines Lehrplans auch ein „spezifisches pädagogisches Problem“⁴³⁸ verbunden. In die Geschichte der Pädagogik an das pädagogische Denken ging die Kritik an den methodischen und an den inhaltlichen Aufbau des Schulunterrichts im 17. Jahrhundert als *Realismuskritik* ein.⁴³⁹ Hauptsächliche Einwände waren die Überschätzung des Altertums, die falsche Methode des Sprachunterrichts und die Verbalismuskritik und ihr wichtigster Vertreter waren Comenius und Ratke.

In seinem Unterricht gibt es weder Heimatkunde noch Naturkunde. Schildknecht behandelt die Vogelkunde nur so kurz wie nötig. Er singt „das Volkslied „Alle Vöglein sind schohon da, nämlich Amsel, Drossel, Fink und Star“ (SM114). Der Vorgang wird in einer knappen „Viertelstunde“ durchgeführt, was „Vogelbehandlungsrekord“ (SM114) ist, durchexerziert. Dabei muss er die „Raubvogelvitrine“ (SM114) nicht einmal öffnen, da „bekommen die Mädchen meistens Angst und beginnen zu plärren“ (SM114). Das Fach Vogelkunde, sagt Schildknecht, ist „im Zeitalter des Kahlschlags und der künstlichen Beatmung der Natur ein utopisches Fach geworden“ (SM114). Am Anfang seiner Karriere jedoch habe er nicht so gedacht, als er „als junger Lehrer“ und voller Motivation „aufs Land“ gezogen sei.⁴⁴⁰ Nun fühlt er sich wie ein „dreißigjähriger Schulsklave“ (Sch49), der „heruntergewirtschaftet, ausgebrannt, lebensfremd, reif für die Verschollenheit“ (Sch49) ist.

436 Walden, S. 31.

437 Ebd.

438 Ebd.

439 Ebd., S. 32.

440 Zum Schicksal des Lehrers auf dem Land vgl. Hannelies Taschau *Landfriede* (1978); Roth *Winterreise* (1978); Herburger *Lehrer Hofer* (1975); Sebald *Paul Beyreiter* (1992); Kempowski *Heile Welt* (1998).

Wer so naiv ist wie Paul Haberstick und die Vogelkunde für ein „harmloses Fach“ (SM113) hält, ist reif für den Scheintod, worin die Vogelkunde mündet, und für die Verschollenheit. Die Harmlosigkeit kann nur einer behaupten:

„[der] noch nie einem Glasschrank mit ausgestopften Tagraubvögel und Nachraubvögel gegenübergesessen ist, Herr Inspektor, und dabei festgestellt hat, dass tote Vögel lebendiger sind als lebende Vögel. Vogelkunde mündet unweigerlich in die Behandlung des Scheintodes, Herr Inspektor. Wer den Blick ausgestopfter Vögel erträgt, erträgt auch den Gedanken an den Scheintod“ (SM 112).

Um die Räume von der Aura zu befreien, die sie mit der Realität verbindet, will er sie entrümpeln und kündigt deshalb eine Auktion an. Er entfernt von den drei „abgelaugten Schreibtischen“ die „naturkundlichen Schätze“ (Sch54) des Vorgängers, die „Haberstickische Quincaillerie“ (Sch52) und breitet darauf seine „Schulberichtspapiere“ und das „Chaos der Notizen“ aus. Er verbannt alle Realien vom Unterricht, befreit das Lehrerzimmer von der „Realien-Tollwut“, die sein Vorgänger hinterlassen hat und versteigert alles, was an ihn erinnern könnte. Bei ihm lernen die Schüler für ihren Lehrer, sie „sind Tintenkulis und haben [seiner] Not zu gehorchen, nicht ihrem kalligraphischen Trieb.“ (Sch69) Unter Schildknecht, der wie man aus dem Nachwort des Inspektors erfährt, vor leeren Bänken unterrichtet, sind die Diktate keine „gefürchteten Hindernißläufe“ (Sch64) mehr, „voll orthographischen Fußangeln, Falltüren und Tretminen“ (Sch64), wie es in Folge des „orthographischen Sadismus“ seines Vorgängers war. Das Diktat umschreibt den kreativen Prozess.⁴⁴¹ Die Subjektivität, das Chaos, die Nachtseite des Bewusstseins, der Schlaf und die Narkose sind die wichtigsten Charakteristika der Diktate Schildknechts. „Objektivität ist ja gerade nicht der Vorzug nächtlicher Spekulationen“ (Sch71). Auch die Lage der Hefte ist nicht wichtig. Jeder Schüler kann sich ein Heft mit einer bestimmten Notation aussuchen, da Schildknecht später die verschiedenen Hefte zurückübersetzen muss: „Ein Schildknechtsches Monsterdiktat ist für die Schüler eine Narkose. Diktieren heißt narkotisieren“ (Sch64). Auf die Parallele zwischen der surrealistischen Deutung des Diktats als Methode zur Einstimmung des Gemüt, wurde bereits in der Einleitung zum „Realien-Teil“ hingewiesen.⁴⁴²

Der Lehrer beschreibt unter anderem die Wirkung der „fetzersetzenden Arsenikseife“ (Sch67), wodurch verhindert wird, dass die Vögel und im übertragenen Sinne die Schüler nicht von „Mottenraupen, Pelz- und Museumskäfern angefressen werden“ (Sch68).

Auch die auslaugende, sinentleerende Wirkung der Wiederholung eines Unterrichtsgegenstandes kann auf Kunst bezogen werden, die auf dilettantischem Niveau einer ununterbrochenen Wiederholung ausgesetzt ist, die an Sinnlosigkeit grenzt. Auf die tragikomische Existenz Schildknechts macht Burger mit der Metapher des Lehrers als Dompteur⁴⁴³ aufmerksam. Er sagt zum Beispiel, Folgendes sei eine „typische Lehrer- und Dompteurphrase: Wir sind mit dem Stoff durchgekommen“ (Sch62).

Auf der Suche nach einer perfekten Interpretation verzweifelt er, weil ihm die richtigen Schüler dazu fehlen. Für ihn ist der Sinn des Diktats also nicht erreicht, wenn die „Schüler das

441 Wie die Surrealisten räumt Schildknecht dem Unbewussten eine große Rolle ein und beschreibt die Prozedur als schlafwandlerischen Vorgang.

442 Das Diktat Schildknechts erinnert in verschiedenen Passagen an Leautréamonts *Gesänge des Maldoror*: Maldoror weist, nachdem er im fünften Gesang zum Lob der Subjektivität gegen den Einfluss der Vernunft angehoben hat (V. Gesang, S. 191), auf das „unfehlbare Gesetz der Müdigkeit“ hin. Im achten Gesang schließlich lobt er die Fähigkeit der Poesie, „die Intelligenz des Lesers mit immer neuen Dosen gewaltig abzustumpfen“ (VIII. Gesang, S. 250), um „auf mechanische Weise [...] einschläfernde Geschichte zu konstruieren“ (Ebd., S. 250).

443 Dieses Problem behandelt auch Thomas Bernhards Theaterstück *Die Macht der Gewohnheit* am Beispiel von Mozarts „Forellenquintetts“.

Auswendiggelernte mit der Bauchrednerstimme ihres Einpaukers hervorquäken“ (Sch62), sondern erst dann, wenn durch das „basteln“ an einem Thema, ein gewisser „Sättigungsgrad“ (Sch62) erreicht wird und sich eine „bersekerhafte Verzückung“ einstellt. Schildknecht ist wie der General aus Bernhards Theaterstück *Die Macht der Gewohnheit* ein Tyrann und Dompteur, der seine unvorbereiteten Opfern so lange quält, bis sie ein Kunstprodukt hervorbringen. Wahre Kunst zeichnet sich durch das Jonglieren mit Wörtern aus, wie Burger in der zirzensischen Erzählung *Diabelli* beweisen will.

Befreit von allen Überresten der Ära Haberstick eignet sich nun das Lehrerzimmer für das Verfassen des Berichts: es ist klar, dass Schildknecht viele der angesprochenen Eigenschaften eines gewöhnlichen Schulhauses ablehnt. Es ist jedoch ein Grundsatz der Planung und Gestaltung eines Schulgebäudes, wenn alle Nutzer eines Schulgebäudes sich „ihrer Schule verbunden fühlen, sich in ihr wohl fühlen und im Optimalfall sie als ihr Zuhause sehen“.⁴⁴⁴ In der Schule der Zukunft soll den Schülern, ihren Eltern und den Lehrern immer mehr ermöglicht werden, in die Planung des Schulgebäudes „einbezogen“ zu werden. Erst durch die Identifikation mit dem Schulhaus sind ein Akzeptieren und Annehmen des Schulgebäudes möglich.⁴⁴⁵ Die Schule soll „Geborgenheit, Offenheit und Herausforderung schaffen“,⁴⁴⁶ die Sozialisation und das Gemeinschaftsgefühl der Kinder fördern. Das Lernen soll vereinfacht werden, indem es den Schülern erlaubt wird, selbst die „Grenzziehung des Klassenraums“⁴⁴⁷ aufzubrechen. All diese Maßnahmen, auf die ein zukunftsträchtiges Schulmodell hinzielt, bieten immer weniger institutionell abgetrennte Räume, in denen sich die Lehrerschaften zurückziehen können. Schildknechts Charakterisierung des Lehrerzimmers zeigt hingegen einen Rückzugsort für die Lehrer, der einer „verbannten Lehrgrotte“ (Sch50) gleicht, in der selbst die Zunahme von Nahrungsmitteln, wie der „Pausenkaffee“ (Sch50), „ungenießbar“ wird. Es ist eine Zufluchtsstätte und eine Zitadelle für verängstigte Lehrer, die unter den in allen Schulen immer gleichen „spartanischen [...] unpraktischen Verhältnissen“ (Sch50) sich einen geschützten Ort dem Schulalltag abtrotzen, wo sie sich unter Kollegen etwas „didaktisch“ verfälschte „Lehrzimmer-Solidarität“ gegenseitig spenden können. Die Tatsache, dass unter Kollegen nur didaktische Fragen besprochen werden, verbirgt die eigentliche Beklommenheit der Lehrer im Umgang mit den während des Unterrichts erfahrenen „dysfunktionalen, störenden“⁴⁴⁸ Situationen, die sie mit ihrer verbliebenen kindlichen Komponente konfrontieren oder ihren fachbezogenen oder altersbedingten Wissensvorsprung vor den Schülern schmälern könnten. Das Lehrerzimmer, das Schildknecht als „Spektrum [der] Lehrerzimmer-Erfahrungen“ (Sch50) dem Schulinspektor beschreibt, zeugt vom Unbehagen der Lehrer, die selbst in eine Prüfungssituation versetzt, unter den „sogenannten „Besichtigungen“ durch Schulräte und Ausbildungsleiter“ (AvS21) zu leiden haben und bemüht sind, von jeder „praktischen Situation“ des Unterrichts abzuheben, um durch „manische Planungsaktivität“ gelungene Unterrichtsversuche zu erzielen. Der Lernfortschritt der Schüler steht so im Mittelpunkt aller Bemühungen, sodass eine „merkwürdig ambivalente Reaktion im Kollegenkreis“ (AvS27)⁴⁴⁹ feststellbar wird. Alle Unterrichtserfahrungen, die vom Lehrerkolleg ausgeblendet werden, konfrontieren ihn mit der „privaten, häuslichen, familialen, jedenfalls außerschulischen Situation der betreffenden Schüler“.⁴⁵⁰ Die Reduktion aller Handlungen, Gefühle, Kontakte innerhalb des vom Lehrerzimmer dargestellten Lehrerkollegs auf den „allgemein wissenschaftlich fassbaren Bereich enthält die Aussperrung des persönlichen, besonderen und

444 Walden, S. 66.

445 Ebd.

446 Faust-Siehl, G. et. Al, *Die Zukunft beginnt in der Grundschule. Empfehlungen zur Neugestaltung der Primarstufe*. Hamburg 1996, 32.

447 Walden, S. 90.

448 Ebd., S. 30.

449 Ebd., S. 27.

450 Ebd., S. 28

privaten Bereichs“.⁴⁵¹ Dies mag einen Mangel der Lehrerausbildung sein, denn sie legt den Unterricht ins Zentrum der Berufsausbildung, ignoriert jedoch jene im Lehrer angstaustlösenden Situationen, die ihn als Mensch mit seiner eigenen Kindheit, mit der Privatsphäre der Schüler oder mit den jenseits der institutionellen Sphäre begründeten Ängsten konfrontieren. Das Lehrerzimmer sollte wie jedes Arbeitszimmer die Privatheit des Lehrers schützen. Beim Bau einer Schule sollte mehr berücksichtigt werden. Besonders im Klassenraum haben Kinder und Erwachsene kaum die Möglichkeit, sich Rückzugsmöglichkeiten zu verschaffen. Dennoch sollte es allen möglich sein, sich den Blicken⁴⁵² der anderen zu entziehen, beziehungsweise sich der Kontrolle durch ihre Umwelt entziehen zu können. Dies sollte nicht nur auf individueller Ebene sondern auch auf Gruppen-Ebene möglich sein. Es ist also wichtig für alle Nutzer des Schulhauses Zonen zu erschaffen, „die den Rückzug von kleineren Gruppen“⁴⁵³ ermöglichen. Vor bestimmten unverständlichen, unvorhersehbaren, dysfunktionalen, beklemmenden Unterrichtssituationen steht der Lehrer völlig hilflos dar und erlebt, ständig oder doch häufig diese Situationen als Versagen. Die übliche Reaktion ist dann der „Griff nach der Methode“,⁴⁵⁴ die das sicherste Mittel zur Angstabwehr erscheint. Bei jedem Klassenwechsel können sich jedoch die aufgebauten didaktischen und methodischen Dämme als nutzlos erweisen und den Erwachsenen erneut mit einer Situation konfrontieren, der er nicht gewachsen ist, weil sie aus dem didaktischen Rahmen fällt. Der Lehrer braucht daher einen „intakten privaten Bezugsrahmen als Rückzugs- und Regenerationsmöglichkeit“ (AvS131), sonst setzt er sich der Gefahr aus, keine positive Autorität vor seinen Schülern darzustellen. Ohne die nötige Sicherheit bezüglich seines Verhaltens kann der Erwachsene keine Konflikte und Stresssituationen durchstehen. Eine psychosomatische Erkrankung, Unwohlsein am Arbeitsplatz können die Folge sein. Außerdem kann die psychologische Unsicherheit ihn unfähig machen, mit seinen Kollegen zu kooperieren und zusammenzuarbeiten, bzw. sich gegenüber „Korrekturen seiner Einstellung und seines Verhaltens“ (AvS131) offen zu erweisen. An der Ausstattung des Lehrerzimmers, den Gesprächen und dem Verhalten der Kollegen untereinander veranschaulicht er dem Inspektor die Folgen, die einen Pädagogen auf Grund seines „besserwisserischem Strebertums“ (AvS131) zur unerträglichen Person machen, die sich, um vor den Schülern seine „Schulmeister-Autorität“ (AvS131), also seine Würde zu wahren, gezwungen sieht, immer vorbildlich zu handeln. Diesen psychologischen Druck hält Schildknecht nicht aus und erlebt diesen als eine „grausame Form des Selbstmordes“ (AvS131).

1.2.1 Der Telefonanschluss

Genau genommen gibt es im ersten Stock des Schulhauses zwei Lehrerzimmer: die Sammlung und das Archiv (Sch61). Davon verwendet der Lehrer das erste als „Rechtfertigungswerkstatt“ (Sch75), obwohl sich darin ein „Telefonanschluss“ (Sch75) befindet. Dieser Umstand wäre nicht von besonderer Bedeutung, wenn das daran angeschlossene Gerät nicht ununterbrochen seine Konzentration stören würde.

Laboruntersuchungen zufolge wirkt sich „Lärm negativ auf das Wohlbefinden der Menschen aus“.⁴⁵⁵ Nicht immer wird in einem Schulbau der Akustik genügend Beachtung geschenkt. Es werden nicht genügend raumakustische Maßnahmen getroffen, um eine Schallpegelverteilung

451 Ebd., S. 29.

452 Antje Flade definiert Privatheit als „Allein-sein-und-von-den-Blicken-anderer-geschützt-sein“, vgl. Dieckmann et. al. *Psychologie und gebaute Umwelt*, Darmstadt 1998, S. 58 ff.

453 Walden, S. 62

454 Ebd., S. 30.

455 Walden, S. 57

im Raum zu erzeugen und Echos zu verhindern. Das Anbringen von reflektierenden Oberflächen, von absorbierenden Flächen kann eine Reduzierung des Nachhalls erzeugen. Zu den Stoffen, die zur Behebung von Lärmbelästigung beitragen können, gehören poröse Absorber, Faserdämmstoffe, offenporige Schaumkunststoffe, Vorsatzschalen aus Sperrholz- oder Gipskarton-plattenbeplankung.⁴⁵⁶ Seit 1970 sprach man nicht mehr pauschalisierend von Lärmbelästigung,⁴⁵⁷ sondern unternahm gründliche Studien zum Thema. Ein detaillierter Bericht über den Forschungsstand⁴⁵⁸ führt eine Liste von über 200 Veröffentlichungen zum Thema in der Zeitspanne von 1990-1998. Vom raumakustischen Bedingungs-feld hängt die Verständlichkeit von Kommunikation ab, die auf „allen Operationen, ob affektiv, kognitiv, psychomotorisch, ob handlungs- oder projektbezogen, ob im Einüben von Sozialformen oder im Methodenlernen“⁴⁵⁹ involviert ist. Auch die Bestückung des Raumes, die Anzahl der Schüler fördern oder erschweren die Verständlichkeit. Aus diesen Gründen finden praktikable Handanleitungen Eingang in die Vorschlagslisten von Sanierungsprojekten und Neubauten, außerdem nehmen Schulträger und Schulbehörden lärmbelastende Befunde sehr ernst und reagieren auf die Erfordernisse. Schildknecht, der im Lehrerzimmer an seiner Studie über die „Raum- und Landschaftszwänge“ (Sch61) laboriert, will die Inspektorenkonferenz über die Lärmbelästigung durch das Telefon informieren, um sie zumindest von der „disziplinarischen Mitschuld der Sachzwänge“ (Sch61) zu überzeugen. Unter Sachzwang ist der Umstand zu verstehen, dass man das Klingeln des Telefons bis „unten auf dem Pausenhof und drüben auf dem Engelhof“ (Sch75) hören kann. Wenn es läutet, muss der Unterricht unterbrochen werden, es sei denn man treibt „Telefonstatistik“ (Sch77). Die Lärmbelästigung wird dadurch verschlimmert, dass „alle Friedhofsgeschäfte über das Schultelefon abgewickelt werden“ (Sch75). Da aber der Friedhofsabwart, an den sich „neun Zehntel aller Anrufe richten“ (Sch75), nie seine Arbeit unterbricht, um den „Hörer abzunehmen“, weil er das „Telefon“ für einen nutzlosen Störfaktor hält, muss der Lehrer seine Schüler als Telefonisten einsetzen. „Der Apparat im Lehrerzimmer verkörpert die Drohung eines jederzeit möglichen Anrufs und muss infolgedessen bewacht werden“ (Sch79), folgert Schildknecht konsequenterweise. Die pädagogische Qualität der Lernumwelt gehört zu den Kriterien, die bei der Raumgestaltung einer Schule von zentraler Bedeutung sind, denn sie stehen im Zusammenhang mit den das Lehren, Lernen und Wohlbefinden des Menschen beeinflussenden psychologischen Prozessen. Zu diesen gehören:

„Erregung, Anpassung, Stress, Ablenkung, Überlastung und Ermüdung aber auch räumliche Bedingungen wie Licht und Beleuchtung, Farbe, Geräusche, Beheizung, Ventilation und die Einrichtung sowie die Möblierung der einzelnen Bereiche“.⁴⁶⁰

Die Lernumgebung muss natürlich anregungsreich für alle Beteiligten gestaltet werden: dies bedeutet unter anderem die „vollständige Beseitigung von Stressfaktoren und Störfaktoren, welche zur Ablenkung und eventuellen Überbelastung führen können.“⁴⁶¹ Diese Überlegungen berechtigen Schildknecht durchaus zu seinem Handeln: das Telefon stellt eine immerwährende Ablenkung für die Schüler und, wie man sehen wird, für den Lehrer dar. Wie in anderen Situationen sieht sich der Lehrer jedoch allein gestellt, denn keinem Dorfbewohner scheint es an der Konzentration der Schüler zu liegen.

Der Friedhofsgärtner, der Schildknechts Ausführungen zufolge auch Schulhausmeister ist,

456 Ebd., S. 57

457 Schick, A. , *Das Konzept der Belästigung in der Lärmforschung*. Lengerich 1997.

458 August Schick, et. al. *Die Lärmbelästigung von Lehrern und Schülern – Ein Forschungsstandesbericht*, in: „Zeitschrift für Lärmbelästigung“, 46 (1999), 77-87.

459 Walden, S. 58.

460 Walden, S. 42.

461 Ebd.

interessiert sich nicht für das Anliegen des Lehrers und behauptet, dass dem Lehrer „eine Schulstube von Gehilfen“ (Sch77) zur Verfügung stehe, um die Telefonate abzufangen, während er auf seinen einzigen Gehilfen Wigger auf keinen Fall verzichten könne. In Wirklichkeit dürfe man vom Gärtner behaupten, er sei ein „Telefonignorant“, ein „Telefonklave“ (Sch77). Es scheint auch den Dorfbewohnern „das größte Vergnügen zubereiten, mit ihren cimiterischen Bagatellen ins Schulhaus hineinzutelefonieren, in den Unterricht zu platzen.“ (Sch76). Mit der Klasse höre er, wenn der Gärtner telefoniere, „das ganze Gespräch“, weil dieser in der „Art ungeübter Telefonbenützer glaubt, er müsse die Distanz überbrücken“ (Sch77). Aus diesem Grund fühlt sich der Lehrer auch beim Schreiben der Nachtfassung des Berichts ununterbrochen der Möglichkeit eines Anrufes ausgesetzt. Es ist die hypothetische Bedrohung eines solchen Anrufs, die ihn dazu führt, seine Schüler in einer „Telefonordonnanz“ (Sch69) zu organisieren: er möchte sich und seine Schüler von ihrer „Ehrfurcht vor diesem Wunder der Technik“ (Sch76) befreien, ihnen lehren, sich nicht „in die Defensive drängen zu lassen“ (Sch80), sondern durch eine schnelle Prontoreaktion den Anrufer mit einer „Prontosalve über den Haufen zu schießen“ (Sch80). Von der Prontoordonnanz lässt er das Telefon bewachen, um mögliche Anrufe abzufangen und durch eine Art „Telefonjudo“,⁴⁶² einer Form des offensiv geführten Telefonierens abzuwehren. Für die Einführung dieses Telefondienstes rechtfertigt er sich vor der Inspektorenkonferenz mit der Behauptung, dass in Schilten die Schüler zu „Abwehrtelefonisten ausgebildet werden“⁴⁶³ müssen. Die Stelle des Romans enthält eine parodistische Schelte gegen die „Durchmilitarisierung der Schweizer Gesellschaft“,⁴⁶⁴ macht aber auch auf die hierarchische Struktur aufmerksam, in die das Telefon zwei auch vertraute Telefonpartner zwingt.⁴⁶⁵

Den Schüler, der für die Telefonwache ausgesucht wird, befreit der Lehrer vom Unterricht: er wird in die „Sammlung abkommandiert“ (Sch79). Schildknecht möchte verhindern, dass die ganze Einheitsförderklasse nur halbwegs dem Unterricht folgt, weil sie „dauernd das Schrillen, das ohnehin vom Pausenläuten schwer zu unterscheiden ist, im Ohr“ (Sch79) habe. Das Telefon ist in Schilten kein Privileg, sondern der Fluch, in jedem Moment erreichbar zu sein.⁴⁶⁶ Wenn man sich nicht dagegen wehrt, ist man durch das Telefon als Privatperson überall schutzlos der äußeren „Kontrolle“ ausgesetzt. Die „straffe, beinahe kadettenmäßige“ (Sch79) Organisation der Telefonwache verhindert, dass der „Unterricht noch mehr zerrüttet“ (Sch79) wird, als es ohnehin schon der Fall ist. Schon bald erfreut sich der Posten als Telefonwache großer Beliebtheit unter den Schülern, die darin eine große Verantwortung erkennen, darüber entscheiden zu können, ob das Telefonat durchgehen darf oder nicht. Es wird ein Register angelegt, um „Datum, genaue Zeit, Adresse und Nummer des Anrufers, Zweck des Anrufs“ (Sch81) zu notieren.

Das Anliegen des Lehrers das Telefon als störenden Faktor für den Unterricht vor der Inspektorenkonferenz glaubhaft zu machen, scheint nach den ersten Seiten des 6. Quartheft erschöpft zu sein. Die Anwesenheit des Telefons im Schulgebäude wird von der Bedrohung zur Verlockung, das Telefonieren von der Pflicht zur sozialen Aufgabe bzw. zur narzisstischen, lustvollen Beschäftigung. Viele verschiedene Einsatzmöglichkeiten des Telefons werden von Schildknecht vorgestellt: sie spiegeln die „Neigung zum spielerischen Umgang mit den Dingen des Lebens“,⁴⁶⁷ die von der Attraktion des Telefonmotivs für zahlreiche Schriftsteller und Leser auszugehen scheint. Das Telefon stellt für Schüler und Lehrer keine Bedrohung, sondern eine Verlockung dar: das Läuten des Apparats wirkt wie ein Lockruf und weckt in ihnen zahlreiche

462 Florian Felix Weyh, *Zarte Bande, heiße Kabel?*, in: Jürgen Bräunlein/Bernd Flessner (Hrsg.), „Der sprechende Knochen: Perspektiven von Telefonkulturen“, Würzburg 2000, S. 144.

463 Ebd., S. 79.

464 Weyh, S. 143.

465 Ebd., S. 144.

466 Görtz, S. 25.

467 Görtz, S. 34.

Assoziationen. Am „Summen“ (Sch85) und am „Unisono“ jener Stimmen, die man durch das Telefon erreichen kann, erfreut sich besonders gern der Lehrer. Er erliegt genau wie der Held aus Franz Kafkas Roman *Das Schloss* der Faszination des mysteriösen und unerklärlichen Geräusch, das ihm wie ein Rauschen, wie „das Summen zahlloser kindlicher Stimmen“ (Schloss36) aus der Hörmuschel ins Ohr dringt. Heute ist das Telefon zum selbstverständlichen Instrument individueller Kommunikation geworden ist. Es ist für „viele ein suchthaft genutztes Spielzeug“⁴⁶⁸ geworden. Zur Zeit der Erfinder des Apparats Johann Philipp Reis (1863) und Alexander Graham Bell (1874) schien diese Entwicklung aber nicht denkbar. Sie fanden große Schwierigkeiten, ihre Erfindung überhaupt patentieren zu lassen. Besonders die Zauberei einer „vom Körper abgetrennten, sozusagen aus dem Nichts kommenden Stimme“⁴⁶⁹ fiel den ersten Menschen auf, die dessen Magie beschrieben. Das Herauslösen der Stimme aus ihrem Kontext hat vielleicht dazu beigetragen, dass das Telefon sogar zum Medium sexueller Phantasien und Begierden werden konnte. Von den Schriftstellern wird es sogar als Mittel und nicht nur als Gegenstand des Erzählens eingesetzt.⁴⁷⁰ Was Walter Benjamin⁴⁷¹, Franz Kafka und Marcel Proust⁴⁷² als erste taten, war, die Magie des Telefons zu beschreiben.

Die Art seiner Schüler, sich des Telefons zu bedienen, zeugt von der Vielfalt der Gefühle, mit der diesem technologischen Mittel heute in der Gesellschaft begegnet wird. Der Lehrer erstellt einen solchen Katalog der Missbrauchs- und Einsatzmöglichkeiten des vermeintlichen Kommunikationsmediums, dass der Leser eher von der Unbrauchbarkeit dieses Mittels überzeugt werden könnte. Der Lehrer gibt zu, als „Schulverweser“ (Sch85) den „Ausbruch aus der Telefonstille“ (Sch85) immer wieder zu suchen, um sich am „Unisono aller Stimmen, die [er] erreichen könnte“ (Sch85), zu laben. Es gehe ihm dabei weniger um die „Mitteilung“ als um das „Telefonieren selbst“ (Sch87), sodass er meistens nur „ein bisschen mit der Auskunft telefoniere“ (Sch87). Bei der Auskunft hört er der „lackritzenhaft belegten Stimme“ von „Ingrid Bärlächer“ (Sch85) zu, die ihm besonders in den „melancholischen Jahreszeiten“ (Sch84) hilft, um durch ihre „telefonanistische Scheinnähe“ (Sch83) „telefonsich Trost“ (Sch83) zu finden. Auf die Beschreibung der Episode folgt ein Exkurs über „Lakritzenfabrikanten“ (Sch86), zu deren Familie die ideale Frau von der Auskunft gehören sollte, um seinen Vorstellungen der perfekten Anruferin zu entsprechen.

Es ist verständlich, dass im Roman besonders die voyeuristische Komponente des Telefonierens oder des Telefonate Belauschens unterstrichen wird: das soll die Abgeschiedenheit des Schulhauses und die Einsamkeit des Lehrers stärker vermitteln. Diese Perspektive enthält die Möglichkeit, das Telefon als ein „immaterielles postillon d’amour“⁴⁷³ zu erkennen.

Schildknecht spricht vom unromantischen Belauschen der fremden Telefonate vom Schulzimmer aus. Er bedauert, dass es ihm „nie gelungen ist, aus einem mitgehörtem Gespräch genau zu rekonstruieren, was der Anrufer eigentlich wollte“ (Sch78). Da die folgenschwersten Telefonate zwischen Verliebten erfolgen, weil sie eine unerhörte Anziehungskraft auf die Neugierde ausüben, gibt er die Gedanken der Abwartin preis, die von der „fixen Idee“ besessen ist, dass Schildknecht „eine Verlobte im Welschland“ (Sch87) habe, mit der er ständig telefoniere.

Schildknecht wagt es nicht zu bestreiten, dass eine gewisse Obszönität im Apparat selbst liegt. Er führt das auf die Beschaffenheit der einzelnen Teile des Apparats zurück. Es sei die „Begattungslethargie des Bügels“ (Sch82) in Relation mit dem „fettig verschmierten

468 Norbert Wehr, *Telefonanie*, in: „Süddeutsche Zeitung“, 10.11.1992.

469 Ebd.

470 Bereits 1930 erregte das Theaterstück von Jean Cocteau *La Vox humaine* großes Aufsehen, als es inszeniert wurde. Das Telefon als Medium des Erzählens darzustellen, fiel auch dem Schriftsteller Nicholson Baker ein, dessen Roman *Vox* (1992) ebenso für großen Skandal sorgte.

471 Vgl. Walter Benjamin, *Berliner Kindheit*.

472 Vgl. Marcel Proust, *Die Gefangene*.

473 Görtz, S. 16.

Bekelithöcker mit der Lochscheibe“, die dem Apparat seinen obszönen Charakter verleihe. Daran liege es auch, dass sich das Telefon natürlich für viele Formen des Telefonmissbrauchs eigne: von der „Fernverführung“ (Sch82) bis hin zur „Telefonunzucht“ und zur „telefonischen Nekrophilie“. Am Telefon reduziere sich der Mensch zur bloßen, verführerischen Stimme. Auf Grund der „akustischen Nähe einerseits, der körperlichen Distanz und Unsichtbarkeit andererseits“ (Sch83) könne das Telefon im Rahmen einer Telefonseelsorge⁴⁷⁴ der „seelische Entblößung“ (Sch83) förderlich sein. Bei einem telefonischen Rendezvous jedoch fielen alle negativen Aspekte der realen Nähe weg: „die Ausdünstungen“, „das Mienenspiel“, „die Gestik der Hände“, ein *escamotage*, dessen sich das Paar aus Bakers Roman *Vox* bewusst ist.

Ein anderer Aspekt, der dem Gebrauch des Telefons einen besonderen Reiz verleiht, sei der Schutz der Anonymität. Nur im Schutz der Telefon-Anonymität kann Schildknecht um so „glaubhafter seine Rolle“ (Sch83) inszenieren. Vor anderen Pädagogen würde er seine gesamte „Glaubwürdigkeit verlieren“ (Sch83), wenn man „sehen könnte, in welcher Umgebung [er] dahinsieht. Sähen sie nur schon den Schrank mit den Tagraub- und Nachtraubvögeln, [...] würden [sie] sofort von [ihm] ablassen“ (Sch83).

Der Apparat im Lehrerzimmer weckt in allen Schulhaus-Bewohnern die Hoffnung, aus der Isolation des Schulhauses, aus der trockenen didaktischen Luft des Unterrichts ausbrechen zu können. Das Telefonmotiv wird zur „Parodie auf das Tragische selbst, auf den ganzen schauerlichen Erden-Ernst und Erden-Jammer“,⁴⁷⁵ wie es Nietzsche formuliert, denn zu diesem Zweck eignet sich das Telefon-Motiv gut. Sogar das „*Memento mori* der Friedhofsnummer“ (Sch83) scheint der Funktion des „telefonischen Ratgebers“ nicht im Wege zu stehen. So kann Schildknecht erneut das Lehrermotiv, die Kritik an die lebensferne Didaktik des Unterrichts seines Vorgängers in die Lektion über den Telefonanschluss im Lehrerzimmer einbringen.

Im Schutz der Anonymität ist die seelsorgerische Popularität der „Schiltener Ober- und Sonderschule“ (Sch83) und die „Kunde des revolutionären Schiltener Modells“ (Sch83) bis in die Mansarden von Seminaristinnen vorgedrungen. Die Schüler fühlen sich bestärkt darin, die Anrufer auch über mögliche Überlebensrezepte zu beraten. Da wo Schildknecht im sechsten Quartheft davon spricht, dass „Telefonseelsorge und Telefonunzucht“ (Sch83) nahe miteinander verwandt sind, paraphrasiert er den Text⁴⁷⁶ von Nietzsches *Genealogie der Moral*. Die Anonymität wirkt sich ebendeshalb als Scheinnähe sowohl auf die Unzucht als auch auf die Seelensorge am Telefon positiv aus. Sie entlockt „Geständnisse, die wir bei der direkten Begegnung, mit dem ganzen Körper zu unseren Worten stehen müßend, nie über die Lippen bringen würden“ (Sch83). Damit berücksichtigt Schildknechts Lektion über das Telefonmotiv auch den Aspekt der Berührungsangst. In seinem Band über das Telefonmotiv untersucht Franz Josef Görtz viele der literarischen Bearbeitungen dieses Motivs. Er spricht von den Folgen des Einsatzes von modernen Medien: die Körperdistanzierung⁴⁷⁷ und der Telefonsex.⁴⁷⁸ Er untersucht den Reiz des Apparats, um dem Schüchternen eine „telekommunikative Ohrenbeichte“⁴⁷⁹ zu entlocken. Wie er es in Filmen, Theaterstücken oder Romanen inszeniert. Das Telefon dient als Mittel, um sich über die „tiefwurzelnde Verunsicherung“ hinwegzuhelfen, wenn man „einander die Wahrheit sagen [will], ohne sich in die Augen schauen zu müssen“.⁴⁸⁰ Auch das Thema Lust und Telefon konturiert Görtz in seinem Essay und kommt im

474 Das Motiv entnimmt Burger dem Berliner Schreibkolloquium; Walter Hanseclever, *Prosaschreiben. Eine Dokumentation des Literarischen Kolloquiums Berlin*. Berlin 1964, 78 ff.

475 Friedrich Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral*, KSA 5., hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montanari, München 1977, S. 342.

476 Darin geht es im Rahmen der Kritik gegen Wagner darum, dass es „zwischen Keuschheit und Sinnlichkeit [...] keinen notwendigen Gegensatz“ gibt. Nietzsche, S. 342.

477 Ein Thema, das auch Kafka in einem Brief an Felice Bauer zur Bildung einer Theorie der Geistermächte beim Briefe Schreiben führt, aber gerade auch das Telefon betrifft.

478 Görtz, S. 14.

479 Franz Joseph Görtz, *Literatur und Telefon. Ein Lockruf*, Rieden 1994, S. 20.

480 Görtz, S. 20.

Zusammenhang mit Walsers Roman *Ohne einander* (1993) über „Technosex“ und „Tелефонanie“⁴⁸¹ zu sprechen.

Schildknecht geht es beim Telefonieren, selbst wenn er nur eine „hübsche Abwechslung“ (Sch85) sucht, nicht anders als den Anrufern, um die sich die Telefonseelsorge kümmert. Im Schulhaus, berichtet er, würden besonders „anonyme Seelen von jungen Pädagogen“ (Sch84) anrufen, die nicht mehr weiterwissen, weil sie sich in eine „Schülerin verliebt haben und sich das Leben“ nehmen wollen. Für diese Anrufer hat Schildknecht also die Telefonseelsorge eingerichtet, die den „Selbstmordkandidaten“ (Sch84) den Rat erteilen soll, vorübergehend „einen Beruf“ auszuüben, der sie „mit erwachsenen Menschen und Erwachsenenproblemen konfrontiert!“ (Sch84). Er und seine Klasse profilieren sich somit als Orakel, Priester, als Mundstücke und Bauchredner Gottes, als ein wahres „Telefon des Jenseits“.⁴⁸² „Wir sind zwar gewissermaßen nicht von dieser Schulwelt, aber den Stein der Weisen besitzen wir auch nicht“ (Sch84), heißt es im Roman. Den Pädagogen raten sie, sich von ihrem „Windschattendasein“ (Sch84) zu befreien und frische Lebensluft zu schnappen. Zugleich stellt für ihn das Telefonieren eine Form des Schutzes dar. Damit will er „sich und seine Klasse in die Unerreichbarkeit“⁴⁸³ retten, denn „wer selber telefoniert, kann telefonisch nicht erreicht werden“.⁴⁸⁴ Er flüchtet sich in die „kommunikatorische Immunität“⁴⁸⁵ vor dem Anrufenden und vor dem Inspektor: hinter dem Wort Inspektor steht das Lateinische >in-spicere<, das hineinblicken, besichtigen, untersuchen heißt. So erscheinen technische Medien, aber auch Kommunikationsformen wie der Brief in mancherlei Hinsicht als „Entfernungsmaschinen“⁴⁸⁶, die dazu dienen, Raum zu erzeugen und nicht Distanz zu überwinden, wie es dem Anschein nach scheint.

Wenn Nietzsche sich auf Schopenhauer beziehend dem musikalischen, akustischen Element ein philosophisches Primat zuerkennt, dann kommt dieses Element auch an dieser Stelle zu Wort. Der Primat des Musikalischen liege für Schopenhauer darin, kein „Abbild der Phänomenalität“⁴⁸⁷ zu sein. So kann man auch am Telefonmotiv erkennen, wie hoch das Abstraktionsniveau der Beschreibungen, Vergleiche und Überlegungen des Lehrers ist, wenn er das Telefon behandelt. Er spricht beispielsweise vom Läuten als von der „dramatischen Ankündigung der epischen Benachrichtigung“ oder erwähnt Fakten, die „um die Faktizität wetteifern“ (Sch79), dann spielt er auf die Illusion und Lüge an, die der Intention seiner Sprache und Lektionen zugrunde liegt.

Das Telefonmotiv stellt also das Problem des Lebensentzugs mit dem Problem der Kontaktscheu in Verbindung. Das Motiv der Keuschheit, das Nietzsches Theorie der Lebensabstinenz begründet, wird im Roman als Lehrerkrankheit, als Angst vor dem Scheintod Schildknechts rezipiert. Wenn der Lehrer ein vollkommener und ganzer Künstler sein will, muss er „in alle Ewigkeit von dem „Realen“, dem Wirklichen abgetrennt“⁴⁸⁸ bleiben. Man kann, meint Nietzsche, es verstehen, dass er daher an dieser „ewigen „Unrealität“ und Falschheit seines innersten Daseins mitunter bis zur Verzweiflung müde werden kann“.⁴⁸⁹ Die Unrealität seines Daseins kommt auch durch die Scheinnähe des Telefons zum Ausdruck. Sie dient der Überbrückung von Ferne nur auf künstliche Weise. Die von Nietzsche dem Künstler und Philosoph als typische Lebensform vorbehaltene Lebensaskese, kann leicht unter den

481 Ebd., S. 14.

482 Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral*, S. 346.

483 Burger, „Strategien der Verweigerung in *Schilten*“, in: Peter Grotzer, *Aspekte der Verweigerung in der neueren Literatur aus der Schweiz*, Zürich 1988, S. 133.

484 Ebd.

485 Ebd.

486 Weyh, S. 147.

487 Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral*, S. 346.

488 Ebd., S. 344.

489 Ebd.

Symptomen von Schildknechts Lehrerkrankheit übersehen werden. Vielmehr ist die Lehrereinsamkeit eine Chiffre der künstlerischen Lebensform. Adorno erwähnt in der Charakterisierung der Lehrer-Imago folgenden Aspekt:

„Das Infantile des Lehrers zeigt sich darin, dass er den Mikrokosmos der Schule, der gegen die Gesellschaft der Erwachsenen mehr oder minder abgedichtet ist – Elternbeiräte und ähnliches sind verzweifelte Versuche, diese Abdichtung zu durchbrechen -, dass er die ummauerte Scheinwelt mit der Realität verwechselt“.⁴⁹⁰

Was sich hier gut mit der Thematik des infantilen Lehrers zusammenbringen lässt, ist das Gefühl, nicht am Leben teilhaben zu können, über das die Künstler laut Nietzsche zu Recht klagen. Die Tatsache, dass der Lehrer unter dem „Verdacht der Weltfremdheit“⁴⁹¹ der „vermeintlichen Infantilität“⁴⁹² stehend sozialer Diskriminierung zum Opfer fällt, macht die Parallele zwischen der Situation Schildknechts und der heutigen Situation des Künstlerberufs, der an sozialen Berechtigungen eingebüßt hat, plausibel. Das Motiv des Scheintods, das Schildknecht als wichtigsten Stoff des Romans bezeichnet, steht dem Telefonmotiv aus dem Grund nahe, weil das Telefon eine künstlich-erzwungene Überwindung der Scheinnähe zum Leben und zur Wirklichkeit gestattet, die zugleich Lehrerexistenz und existenzielle Zweifel des Lehrers auf eine einzige Formel zu bringen erlaubt. Das Tragische einer Lehrerexistenz ist, folgert Schildknecht, dass ein Lehrer sein Leben „gar nicht wegwerfen kann, weil es nie eines war!“ (Sch84).

Wie beim Telefonieren fallen auch beim Lesen viele der Elemente weg, die bei einer realen Begegnung jeder Sympathie ein Ende setzen könnten. Somit kann man die Vorteile des Telefonierens auch auf das Lesen übertragen. „Der Leser [wird] in der Rolle des Lauschers, der mehr oder minder zufälligen Ohrenzeugen gedrängt“.⁴⁹³ Er „erliegt [dem Lockruf des Telefons] auf der Stelle“, schämt sich vielleicht nachträglich dafür, aber fühlt sich „gewiss nicht gelangweilt“.⁴⁹⁴ Das Summen des Telefons und das Motiv der Lehrerkrankheit sind für den Lehrer ein Anlass, um seinen „schulpsychologischen Aufklärungsdienst“ (Sch82) durchzuführen. Das Summen deutet er als „memento mori der Friedhofsnummer“ (Sch82). Dank seiner Abwehrstrategie kann der Lehrer „erfolgreich dem Abdankungssturm der Gemeinde trotzen“, in dem er durch einen „ordonnanzmäßig aufgezogenen Telefonbetrieb“ (Sch82) verhindert, dass die „dem Telefonregal unterstehende Telefonanlage zur Beunruhigung oder Belästigung eines anderen missbraucht“ (Sch82) wird. Er kann aber nicht verhindern, dass sich der „Nebel von schummrigen Gerüchten“ in das Schulhaus einschleicht, der die Folge der „seelsorgerischen Popularität“ seiner „federführenden Einheitsförderklasse“ (Sch83) ist.

Sowohl an der Wohnung als auch am Einfluss des Estrichs und an der Wahl des Lehrerzimmers als Arbeitsraum ist aufgefallen, dass es die *akustischen Faktoren* sind, die das Leben des Lehrers im Schulhaus am stärksten beeinflussen. Die Theorien, die Schildknecht über das Summen oder Läuten des Telefons einführt, dienen dazu, von der Schutzlosigkeit des Lehrers abzulenken. Er fühlt sich den unterschiedlichen Lärmquellen wie ein „erweiterter Becher“ oder eine „Klangschale“ ausgesetzt. Wem es wirklich ernst mit seinem „Therapie-Fimmel“ (Sch84) ist, der sollte einmal in Schilten ein Praktikum absolvieren, meint er, und „seine von Glocken- und Klenkschlägen verklöppelte Birne in einer Friedhofdebatte, gegen Wiederkehrs Dickschädel prallen lassen!“ (Sch84). Dazu kommt die Tatsache, dass er gedanklich von den Geräuschen beherrscht wird, weil sie ihn, wie im Falle des Klenkens der Turmglocke, immer an

490 Adorno, *Erziehung zur Mündigkeit*, Frankfurt. a.M. 1970, S. 80.

491 Ebd.

492 Ebd., S. 79.

493 Görtz, S. 11.

494 Ebd.

den Tod seines Vorgänger erinnern.

Durch das Telefon ist das bürgerliche Glück des Lehrers dem Einfluss der Öffentlichkeit preisgegeben. Der ständig wiederkehrende Konflikt zwischen öffentlicher und privater Sphäre erinnert stark an die „absurden Daseinsformen“,⁴⁹⁵ durch die in Kafkas Werk der „normale bürgerliche Haushalt“, das Familienglück oder das friedliche, emanzipierte Leben eines Junggesellen als „Selbsttäuschungen“⁴⁹⁶ entlarvt werden. Als Ordnungsprinzipien brechen Staat, Gesellschaft oder Religion ständig in das einfache Privatleben ein.⁴⁹⁷ Der Übergriff kann in Form von „Berufsarbeit“, „häuslicher Arbeit der Frau“ wie bei der Hausabwartin in Burgers Roman, oder der Abhängigkeit von „Verfügungen der Behörden“⁴⁹⁸ erfolgen. Wie die Vernunft im Fall der Dachwohnung die friedliche Scheinwelt des bürgerlichen Glücks zu zerstören droht, sind es in Kafkas Welt die Geräusche, welche den alltäglichen Ablauf der Handlungen bestimmen und das Verderben des Helden signalisieren. Auch in den Romanen Burgers und Thomas Bernhards wird das Leben durch ein „akustisches Regelwerk“⁴⁹⁹ beeinflusst. Der Held muss auf das unvorhergesehene Geräusch reagieren und eine Abwehrstrategie entwerfen. Diese Abwehrstrategie ist für Schildknecht das für diesen Roman typische intertextuelle Einschreib- und Modifikationsverfahren im Umgang mit den Prätexten. Der Lehrer variiert Motive, indem er sie frei improvisierend verfremdet, bis sie gerade noch erkennbar sind. Vom Helden können die Lärmquellen, bis auf das Telefon in Schilten nicht abgefangen, durchschaut oder abgewehrt werden. Wie das Fehlläuten in Kafkas Erzählung *Der Landarzt* eine zentrale Rolle spielt, so erzeugen das „Klopfen“ in Bürgels Episode aus dem Roman *Das Schloss*, jenes bedrohliche „Zischen“ in *Der Bau*, bzw. das „Piepsen“ in *Josephine die Sängerin* jene produktive Spannung, aus der sich die Erzählungen Kafkas nährten.⁵⁰⁰ Es sind der Tierwelt entnommene Geräusche. In Schilten verstrickt sich der Lehrer in sogenannte „Maulwurfsfragen“ (Sch110), die zur Behandlung der „Scheidezeichen-frage“ (Sch108), oder zur Frage nach der „Diskriminierung durch Kirchenglocken“ führen. Schildknecht lässt sich in die Defensive drängen, weil das Telefon ein Herrschaftsinstrument⁵⁰¹ ist, das auch die Unterhaltung zwischen zwei Menschen hierarchisch strukturiert:⁵⁰² es kann demütigend, einschüchternd wirken und eignet sich als Kontroll-Apparat oder es ermöglicht „ungezügelter private Aggressionen unter dem Deckmantel der Formalsprache“.⁵⁰³ Der Lehrer empfindet das Läuten als Missachtung der gemischten Schul- und Wohnordnung, die seine Mieterrechte im Schulhaus regelt. Das Läuten stellt einen Übergriff auf seine Privatsphäre dar, denn „neun Zehntel aller Anrufe [sind] Friedhofsanrufe“ (Sch75). An dieser Stelle muss eine weitere Episode von Burgers Roman erwähnt werden. Im 17. Quartett ruft Schildknecht das Schloss an, obwohl »die Wahrscheinlichkeit, dass dort unten jemand abnimmt [...] gering« (Sch228) ist. Schildknecht möchte das Gebäude »für die außerordentliche Inspektorenkonferenz« reservieren. Die Nummer des Schlosses klingt »souverän, dymptisch, nüchtern und hönend« (Sch228), Eigenschaften die jede Ausübung von Autorität charakterisieren und die ihm als Lehrer aberkannt werden. Die „Friedhofs- und Schulhausnummer“ (Sch228) erscheint dem Lehrer dagegen schmeichelhaft, „weiblich, willfährig, hoffartig“ (Sch228), weil diese Eigenschaften eher mit einer Tätigkeit in Verbindung gebracht werden können, die einer Frau und nicht einem

495 Wilhelm Emrich, *Franz Kafka*, Frankfurt a. M./ Bonn 1964, S. 346.

496 Ebd.

497 Das Telefon ist „in Wahrheit ein Herrschaftsinstrument, der Kommunikationsapparat ein Mittel zur Ausgrenzung und Demütigung“, vgl. Görtz, S. 33.

498 Ebd.

499 Ebd.

500 Natalija Susmann, et. al., *Akustische Phänomene bei Franz Kafka: Lärm, Geräusch, Gesang, Geschrei und Musik*, in: Wendelin Schmidt-Dengler/ Norbert Winkler, „Die Vielfalt in Kafkas Leben und Werk“, Furth im Wald 2005, 133-150.

501 Görtz, S. 33.

502 Weyh, S. 144.

503 Ebd.

Mann zusteht.

Nur in der Literatur wirkt das Telefon manchmal wie eine befreiende, magische Kraft, besonders im Zusammenhang mit dem wohltuenden Effekt seiner „Muschel“, aus der Meeresklänge wie das Echo einer Sirene ans Ohr dringen. Es lädt zum Spiel ein und ist der Ort, an dem die Begegnung mit dem Unbekannten ohne Augenkontakt möglich wird. In Prousts *Jean Santeuil* telefoniert der Held mit seiner Mutter: das Telefon wirkt als Verlängerung der Nabelschnur.⁵⁰⁴ Um die Mobilität ihrer Söhne und Töchter im Industriezeitalter zu kompensieren, ersetzen die Eltern die Sichtkontrolle durch die zarten Bande des Telefons.

Hätte Schildknecht keinen Telefonanschluss im Lehrerzimmer, würde man ihn nicht stören können. Doch gerade die Spannung erlaubt, dem in der Stille horchenden Hörer eine enttäuschte Reaktion, wenn er abnimmt. Die Muschel setzt den Menschen in Verbindung mit der Unendlichkeit des Meeres.⁵⁰⁵ Durch das Telefon kann Schildknecht erotische Abenteuer erleben, ohne sein Junggesellen-Leben aufzugeben und er kann das Schloss anrufen. Das Telefon schafft Raum, wo Enge herrscht,⁵⁰⁶ nimmt die „ewige Trennung“⁵⁰⁷ vorweg und simuliert die „transzendente Kommunikation“.⁵⁰⁸

Bereits in Kafkas Vorlage hat das Telefon weder eine amtliche noch eine rein private Funktion. Telefonate können, wie Briefe aus dem Schloss sowohl eine „private“ als auch eine „amtliche“, sogar „halbamtliche“ Bedeutung (Schloss87) haben. Zur Tragik der Lehrereexistenz gehört die Tatsache, dass das Telefonbuch ausgerechnet folgendes Detail verschweigt, nämlich dass „die Schulhausnummer zugleich die Friedhofsnummer ist. [...] Dort steht lediglich: Schulhaus Schilten“ (Sch75).

1.2.2 Die Schulhefte und der Materialschrank

Das gesamte Schreibmaterial für den Bericht, bis auf die Sudelhefte, die er extra anfertigen lässt, stammt aus dem Gerümpel an Realien, das sich in »Überfluss [...] im alten Materialenschrank im Unterstufenzimmer« (Sch73) befindet. Darin findet der Lehrer »Wischen, Kärtchen, Heftblätter, Briefbogen, Kartons« (Sch72), die er mit Freude verbraucht. Schildknecht gesteht, dass er die Aufzeichnungen für den Bericht aus purer Lust zu schreiben begonnen hat, weil es ihm von Anfang an Spaß bereitet habe: „gratis Schulhefte verbrauchen zu können“ (Sch73). Als Schüler musste er jedes Heft dem „Geiz“ seines Lehrers „abzwickeln“, der immer eine halbe Seite fand, die es auszufüllen galt. Die Definition des Schrank und der Schublade als Ablage für „abgelegtes Denken“,⁵⁰⁹ die Bachelard in seinem Werk von der Schublade gibt, passt gut zur Unterrichtsmethode Schildknechts, der all das Material, das er in „seinen ersten, knabenhaften Amtsjahren“ (Sch73) ungebraucht vorfindet, ohne die Absicht sich zu „rechtfertigen“, sondern nur, weil ihm „zunächst einmal alles notierenswert erschien, was [er] rund um das Schulhaus beobachtete“ (Sch73) Schildknecht nimmt die Unterrichts-Realien, die sich im Schrank befinden, als Zündstoff für seinen Unterricht. Sie dienen ihm dazu, seine „schöpferische Einbildungskraft“⁵¹⁰ anzuregen.

Wie alles, was verschlossen ist, ruft der Schrank „nach dem Einbrecher“,⁵¹¹ stachelt die

504 Weyh, S. 143.

505 Bachelard, S. 117 ff.

506 Weyh, S. 147.

507 Görtz, S. 20.

508 Weyh, S. 142.

509 Bachelard, S. 91.

510 Ebd., S. 94..

511 Ebd., S. 97.

Neugierde Schildknechts, der sich als Sammler entpuppt, an. Auch ein banaler Inhalt kann einen „stummen Tumult der Erinnerungen“⁵¹² in Bewegung setzen oder von dem der Schreibprozess lebt. Die neuen Schreibutensilien, die dem Lehrer wie „koschere Hefte“ (Sch73) erscheinen, rufen in ihm eine „kindliche Freude am unbeschränkten Heftevorrat“ (Sch73) hervor. Er verbraucht ohne Zwang die „Häuschenhefte mit und ohne Rand, vier Millimeter und fünf Millimeter, linierte Hefte, Zeichenhefte, Notenhefte, Oktavhefte und Duodez-Hefte“ (Sch73). Schildknechts übergebliebene kindliche Komponente kommt zum Vorschein. Aber Schildknecht gibt auch zu verstehen, dass sich mit der Zeit diese Situation gewandelt hat und aus dem „Spiel eine Arbeit, aus der Arbeit ein Zwang“ (Sch73) wurde. Er führt es auf die Tatsache zurück, dass er sich beim Beobachten seiner Umwelt in eine defensive Haltung gedrängt sah. Bald schon wurde aus dem ungehemmten Schreiben aus Lust eine wahrhafte Verteidigungsstrategie, die ihn und seine Schüler vor den „totalen Einbruch des Schiltener Friedhofalltags in die Schulsphäre“ (Sch74) retten sollte. Anfangs, gesteht Schildknecht, lag dem Schreibakt keine Rechtfertigungsabsicht zugrunde, da er der Inspektorenkonferenz keine „Verfügungsgewalt, sondern lediglich eine beratende Funktion“ (Sch73) beimaß. Doch allmählich musste er sich gegen das Beobachtete zur Wehr setzen. Diese Stelle stellt enthält eine wesentliche Überlegung des Romans über das Schreiben. Schreiben wird hier als protokollierender Akt beschrieben. Der Lehrer wird nicht als Autor sondern als Schreiber, als Verfasser von Aufzeichnungen präsentiert, der vorerst authentisch, unvermittelt und ohne Absicht, sozusagen ins Blaue hineinschreibt, aus, oder wie es die Surrealisten formulierten „ohne vorgefasstes Thema, schnell genug, um nichts zu behalten“⁵¹³ um sich ein wenig aus dem Banne der Logik und des Zwangs zu lösen. Schreiben wird als befreiender Akt erlebt, der auch vom Rollenzwang des Lehrerdaseins befreit, um den Schreibenden in die Kondition des Kindes zurückzusetzen. Da sich Schildknecht in seinem Bericht, um die möglichst detaillierte Beschreibung seines eigenen Bezugs zur Umwelt bemüht, dient sein Schreiben zur Expedition, denn Schildknecht „erfindet nicht sondern findet vor, wird zum Registrator“. Er bezeichnet sich auch als Seismograph, der darum bemüht ist, einen Beweis seiner Existenz zu liefern, eine Selbstbezeichnung die sich viele Tagebuchverfasser gaben. Die Wende, die beim Schreiben des Berichts mit dem Beginn seiner Verweserjahre einsetzt, entspricht dem schmerzhaften Moment, in dem aus der bloßen Beobachtung auch Reflexion wird. Aus der unbeteiligten Analyse seiner Umwelt entsteht eine Form der Verantwortung, die sich darin äußert, dass der Schreibakt auch Aspekte der Rechtfertigung enthält, so als hätte sich aus dem bloß schreibenden Ich etwas mehr herausgebildet, was die negativen Komponenten des Schreibens heraufbeschwört, wie die Krankheit des Lehrers oder das Gefühl, dass aus einer freien Tätigkeit ein Zwang entstanden sei. Um die Facetten der unterschiedlichen Formen und Funktionen des Schreibens und Aufzeichnens zu erklären, führt Roland Barthes in seinem Essay über das Lesen die noch im Mittelalter deutlich voneinander getrennten Funktionen der Schreiber vor: es gab den bloßen „*scriptor*, (der abschrieb, ohne etwas hinzuzufügen), den *compiler*, der Texte verfasste, ohne Eigenes hinzuzufügen, den *commentator*, der einen Text erklärte, um ihn verständlich zu machen, und zuallerletzt den *auctor*, der seine eigenen Gedanken wiedergab und sich dabei auf andere Autoren stützte. Nun führt Barthes aber diese Unterscheidungen ein, um darauf hinzudeuten, dass selbst beim bloßen Abschreiben einer Stelle, also bei der Tätigkeit des *compiler*, der Akt des Abschreibens eine kritische Funktion einnimmt, denn wie er sagt: „man braucht nicht erst etwas von sich selbst hinzuzufügen, um einen Text zu >deformieren<“⁵¹⁴. Diese Erklärung ist aus moderner Sicht deshalb so wichtig, weil sie zeigt, dass sich Schildknechts Klage darüber, dass die einfache Tätigkeit des Schreibens, um Hefte zu

512 Oscar Milosz, *L'Amoureuse initiation*, Paris 1958.

513 *Erstes Manifest des Surrealismus* (1924), S. 30.

514 Roland Barthes, *Die Lektüre*, in: „Am Nullpunkt der Literatur. Literatur oder Geschichte. Kritik und Wahrheit“, Frankfurt a. M. 2006, S. 229.

verbrauchen, vom Leser nicht mehr als „objektiv“ aufgefasst werden könne, ihn in einen Rechtfertigungszwang bringt. Die Tätigkeit nach Freude und nach Laune, Gedanken aufzuschreiben, wie es in ihrem Manifest die Surrealisten empfahlen, stellt nur einen ersten Schritt dar, um die Projektion des Autors im Text zu zerstören, also um den Erwartungen des Lesers entgegen zu handeln. Indem es der Lehrer, „der Hand überlässt, möglichst schnell zu schreiben, was der Kopf ignoriert“ (DTA59), hat er ein wertvolles Instrument, um das Bild des Autors zu profanieren, als menschliche Person, als Projektionsfeld des Lesers zu zerstören, um dem Schreibakt seine Freiheit zurück zu verleihen. Doch trotz seiner Bemühungen gelingt ihm dieses Vorhaben nur insofern, dass er sich bei der Beschreibung des Schreibaktes auf die Elemente zu reduzieren versucht, die das Schreiben als reine Tätigkeit beschreiben. Er reduziert das Schreiben auf die verbrauchten Materialien, die er zur Befriedigung seiner Beobachtungsgabe benötigt. Die Episode des Materialenschrank spielt eine zentrale Rolle, um die Genese des Berichts zu verstehen. Schildknecht stellt als *scriptor* und *compiler* seine Umwelt dar, deformiert sie aber insofern, dass er dabei Texte von anderen Autoren einsetzt. Dadurch muss er den Machtkampf gegen seinen Vorgänger antreten. Dieser Machtkampf, den man anhand der Episode des Materialschanks erklären kann, spielt sich eigentlich in den Köpfen der Leser seines Romans ab. Dies kann an der Überschrift der einzelnen Kapitel des Romans erläutert werden: der Lehrer weist dadurch auf die besonderen Eigenschaften des Schreibmaterials, das ihm zur Verfügung steht. Dass dieser Hinweis eine wichtige Rolle spiele, weil es dem Leser als Motiv erscheine, damit der Prozess des Schreibens fortgesetzt werde, liegt darin, dass im Wort der Hinweis auf die Funktion des Tagebuchs und insbesondere ein Hinweis auf die Tagebücher von Kafka enthalten ist. Wie Claus Vogelsang in seiner Behandlung der Tagebuchform erklärt, ist das ausschlaggebende Problem der „autobiographischen Verfahrensweise“⁵¹⁵ darin zu sehen, dass „die direkte Selbstdarstellung [...] zum Gestaltungsprinzip“⁵¹⁶ wird. Um also eine Art „Sicherung des Bewusstseins von Wirklichkeit zu erreichen, orientiert sich der Autor notgedrungen an sich selbst“.⁵¹⁷ Genau diese Konditionen drücken Schildknechts beklemmende Geständnisse aus. Rückblickend auf seine ersten Jahre, stellt er eine „Veränderung des Ichs fest“⁵¹⁸ die aus dem Schreiben aus Lust eine Form der Abwehr gemacht hat. Diese Beobachtung gehört jedoch konstitutiv zu dem Schreiben von Tagebüchern, insbesondere im Fall der „Nachbargattungen des Tagebuchs wie Memoiren und Lebenserinnerungen“⁵¹⁹ wo der Halt für das Bewusstsein des Schreibenden aus der Konfrontation mit der Umwelt und auf „den wechselseitigen Bezug zwischen Ich und Umwelt“⁵²⁰ gerichtet ist. Ein interessanter Aspekt liegt außerdem darin, dass sich in den Worten Schildknechts ein weiterer Aspekt erkennen lässt, der auf den Einfluss von Kafkas Tagebüchern zurückzuführen ist, die für Hermann Korte das „gesamte Spektrum der Kafka-Deutung“⁵²¹ liefern, obwohl die Zahl der Studien darüber überschaubar bleibt: die „Eigendynamik des Schreibvorgangs ist zugleich ein Element des Literarischen“⁵²² weil die dominierende Rolle des Aufschreibeprozesses ein „autonomes Recht gegenüber den zu verzeichnenden Faktizitäten und Befindlichkeiten behauptet“.⁵²³ Mit anderen Worten könnte auch für Burgers Roman die authentifizierende Kraft des Schreibens als literarische Form darin zu erkennen sein, dass aus

515 Claus Vogelsang, *Das Tagebuch*, in: Klaus Weissenberger (Hrsg.), „Prosa ohne Erzählen. Die Gattungen der nicht-fiktionalen Kunstprosa.“ 1985, S. 191.

516 Ebd.

517 Ebd.

518 Bernd Auerochs / Manfred Engel, *Kafka-Handbuch: Leben - Werk – Wirkung*, Stuttgart 2010, S. 432.

519 Claus Vogelsang, *Das Tagebuch*, in: Klaus Weissenberger (Hrsg.), „Prosa ohne Erzählen. Die Gattungen der nicht-fiktionalen Kunstprosa.“ 1985, S. 191.

520 Ebd.

521 Hermann Korte, *Schreib-Arbeit. Literarische Autorschaft in Kafkas Tagebüchern*, in: Ludwig Arnold (Hrsg.), „Franz Kafka, Text + Kritik“, Sonderband, München 1994, S. 254.

522 Korte, S. 256.

523 Ebd.

der bloßen Aufzeichnung auch eine Analyse und Deutung der Stellung des schreibenden Ichs zu seiner Umwelt entsteht. Dies würde auch erklären, warum die Zersetzungsdidaktik des neuen Schulmeisters die Einheit des Romans keineswegs kompromittieren würde. Das Skizzenhafte, die subjektive Bestandsaufnahme, die extreme Isolierung der Figur, die Realität zugleich als Stoff und zugleich die Revidierbarkeit vorheriger Selbstentwürfe sind die wesentlichen Elemente, die als solche den Roman zusammenhalten und zugleich das Schreiben als Expedition in das Ungewisse erkennen lassen. Dabei konstituiert der Lehrer mit seinen Schülern eine „Gefahrgemeinschaft“ (Sch74), bei der er selbst als „Autor nicht erfindet“,⁵²⁴ sondern „vorfindet“ und daher nur als „Registrator“ dient. Der „Stoff der Realität ist unüberschaubar geworden, will erforscht werden – nur bruchstückhaft ist es möglich“.⁵²⁵

Durch diesen Prozess, bei dem Schildknecht seine Schüler zur Hilfe nimmt, erhofft der Lehrer aus dem Provisorium befreit zu werden. Durch das Ordnen gelangt er jedoch „zur persönlichen Beurteilung der Fakten, zur Beurteilung über sie und damit auch über sich selbst“.⁵²⁶ Dass er bis auf seine eigene Perspektive nichts dem Beobachteten hinzufügt, erklärt, warum im Roman so viele Zitate und Anspielungen aus anderen Werken vorzufinden sind. Es sind Bruchstücke seiner wahrgenommenen Umwelt, die er nicht modifiziert, sondern in ihrer fremden Originalität erkennbar lässt, um sein Recht auf die Verfügbarkeit überlieferter Modelle zu behaupten.⁵²⁷ Nur in der Tagebuchform und in Kafkas Romanwerk wird die Problematik des Schreibens wie in *Schilten* so stark auf den Konflikt zwischen Privatwelt und Öffentlichkeit ausgelegt. In *Schilten* interferieren beide Sphären sehr stark miteinander. Die Anordnung der Wohnlokale und der Unterrichtsräume repräsentiert diesen Konflikt im Roman sehr deutlich.⁵²⁸ Als Orte der Handlung und des Schreiben sind zugleich die Räume des Schulgebäudes zu verstehen, die als Schauplatz dienen, die Quartefte, die den einzelnen Lektionen des Lehrers und Kapiteln als Überschrift dienen und den Bericht als Tagebuch klassifizieren und die „Eltern-“ und „Kinderköpfe“ (Sch57) der Schüler Schildknechts, die den Austragungsort des Kampfes gegen die Lehre des Vorgängers repräsentieren. In Burgers Roman zeigt sich der Konflikt, der die Hemmung des Lehrers bei der Aufzeichnung seiner Lebens- und Unterrichtsbedingungen verursacht, daran, dass er beim Schreiben nicht zwischen Privatsphäre und Öffentlichkeit unterscheiden kann. Diese Tatsache führt er auf seinen Beruf und auf seine Lebenssituation zurück. Clayton Koelb, der dieses Phänomen anhand der Tagebücher Kafkas erklärt, führt die Unmöglichkeit einer Trennung des kreativen, autobiographischen und amtlichen Schreibens Kafkas auf die Tatsache zurück, dass Kafka stets die Zeit für das kreative Schreiben dem Berufsleben oder den Nachtstunden entreißen musste. Anders als Thomas Mann beispielsweise, bei dem das Schreiben am Tagebuch klar von seiner Arbeit an den Romanen getrennt werden kann, ist bei „Kafka solch deutliche Unterscheidung nicht möglich. Er musste die meisten Vormittage seines tätigen Lebens als Beamter einer Versicherungsgesellschaft verbringen und

524 Vogelsang, S. 190.

525 Ebd.

526 Ebd., S. 191.

527 In Anlehnung an Harold Blooms Modell der Einflussangst moderner Autoren gegenüber ihren Vorbildern können ein Großteil der Einfälle im Roman *Schilten* als mehr oder weniger deutlich erkennbare Anspielungen auf andere Autoren und Werke verstanden werden. Sie sind der Beweis dafür, dass für Hermann Burger das Schreiben auch immer Umschreiben bedeutet, oder wie es Jean-Francois Lyotard formuliert, dass die Moderne „in einem immerwährenden Redigieren über sich selbst“ schreibt. Redigieren bedeutet dann „schriftlich niederlegen aber auch unterdrücken“ (vgl. Jean-François Lyotard, *Die Moderne redigieren*, in: Wolfgang Welsch, „Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion“, Weinheim 1988, S. 209). Die literarische Tradition erfüllt heute ihre wertvolle Funktion, weil sie teilweise hemmend wirkt, sie setzt selbst den starken Schriftsteller unter Druck. Das Wissen um die literarische Tradition raubt alle „selbstzufriedene Behaglichkeit im Umgang mit dem, was wir leichthin „Neuschöpfung“ nennen“ (Topo41).

528 Clayton Koelb, *Kafkas Tagebücher*, in: Bettina von Jagow / Oliver Jahraus, „Kafka-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung“, Göttingen 2008, S. 97.

konnte in der Regel nur abends schreiben, oft erst spät⁵²⁹. Schildknecht seinerseits verfasst eine „Nachtfassung“ (Sch71), arbeitet besonders gern während seiner „Nachtsitzungen“, weil er damit der „Neigung des Menschen, nur nachts zu lesen und tagsüber zu arbeiten, entgegenkommt“ (Sch71).

Auch bei anderen Autoren ist aber die Verflechtung von Allgemeinem und Subjektivem unabdingbare Voraussetzung des Tagebuch-Schreibens: Robert Musil,⁵³⁰ Günther Andersch,⁵³¹ Marie Luise Kaschnitz,⁵³² Elias Canetti. Tagebücher werden zu angstvollen Bemühungen um Selbstbehauptung: in ihnen kämpft der Schreiber um die „Bewahrung seiner Person, fragt nach Rechtfertigung seines Daseins und Tuns“.⁵³³ Der Materialschrank und die damit verbundene Poetik der Schublade birgt bereits den Keim der Ich-Spaltung und Auflösung, die mit dem angestrebten Versuch der Rechtfertigung und Klärung der eigenen Existenz in Tagebüchern oft verbunden ist.

Auch bleibt die „immer wieder versuchte Trennung zwischen privaten und für die Öffentlichkeit bestimmten literarischen Tagebüchern weder dem Inhalt noch der Struktur nach [leicht zu] vollziehen“.⁵³⁴ Gerade im Zuge moderner Phänomene, die zur „Emanzipation des Ichs bis zur Loslösung aus einem religiös verankerten Weltbild“⁵³⁵ geführt haben, wird das Tagebuchschreiben zum besonders geeignetem Medium, um durch die Verwendung einer offenen Form der Literatur den Schreibakt von der „scholastisch-deduktiven Systematik“⁵³⁶ zu befreien und „zum Antriebsmoment“ für die Verwendung anderer Schreibformen, wie: „Brief, Aphorismus, Predigt, Dialog, Biographie“.⁵³⁷ Die Anerkennung der Literarität dieser Schreibformen hängt mit der Möglichkeit zusammen, durch sie die neue Rolle des Privaten zu durchleuchten oder besonders beim Tagebuch mit dem intendierten Moment der Objektivierung eigener Erfahrungen zusammen, die einen Halt in der orientierungslosen Welt bieten soll. Aus dem „Hang zur Selbstdarstellung“⁵³⁸ und aus einem „stolzen Emanzipationsgefühl“⁵³⁹ wird im Zuge des modernen Individualismus ein Weg begangen, um das Reale zu überhöhen, um die Wahrheit so zu stilisieren, dass selbst die authentische Aussage über sich selbst eine Stilisierung der eigenen Rolle als Entdecker einer vermeintlichen Faktizität birgt. Viele Autoren darunter auch Max Frisch und Witold Gombrowicz, sind der Meinung, dass das Tagebuch eine Form darstellt, die „die reale Wirklichkeit überwindet, indem sie sie überhöht“.⁵⁴⁰ Für Schildknecht wird die durch die Enge des Schauplatzes bedingte Freude am Schreiben zur unfreiwilligen Form der Darstellung seiner Umwelt und seiner Selbst. Die Verarbeitung, Korrektur und Ordnung seiner Aufzeichnungen führt ihn aber auch dazu, in der authentischen Form des Schreibens als vermeintlich verifizierbare Selbstdarstellung zugleich ein praktikables Gestaltungsprinzip für seinen Roman zu finden. Es ist daher verständlich, dass Schildknecht auf das schreibt und sich von dem inspirieren lässt, was er vorfindet. Genauso wie Schildknecht verwendete Kafka auf Grund der zeitlichen und beruflichen Engpässe, die ihm eine Trennung von kreativen und amtlichen Schreiben nicht erlaubten, nicht „verschiedene Hefte für Romane, Notizen und Tagebücher, sondern schrieb in irgendeinem, gerade herumliegenden Band, was

529 Koelb, S. 97.

530 Vogelsang, S. 196.

531 Ebd., S. 193.

532 Ebd., S. 197.

533 Ebd., S. 196.

534 Vogelsang, S. 185

535 Klaus Weissenberger, „Einleitung“, in: *Prosa-kunst ohne Erzählens. Die Gattungen der nicht-fiktionalen Kunst-prosa*. Tübingen, S. 5.

536 Ebd.

537 Ebd., (alle Zitate).

538 Vogelsang, S. 192.

539 Ebd.

540 Ebd., S. 196.

ihm in den Sinn kam“.⁵⁴¹ Er schrieb außerdem die Müdigkeit oder die Schreibhemmungen überwindend „oft ins Blaue hinein“.⁵⁴² So besteht die Analogie zwischen Schulhausarchitektur und Inhalt des Romans Burgers auch in einer ähnlichen Schreib-Situation: der Schreiber wird insofern auf die gerade auffindbare Materialkontingente funktional angepasst, dass die Schreibbedingungen zugleich zum Anlass für die kreative Schöpfung werden. Unmerklich zeigt sich an Schildknechts Schicksal eine der Paradoxien des Funktionalismus: das „Dilemma liegt darin, dass die konsequente Berücksichtigung der Funktionen unweigerlich in Bevormundung umschlägt“. Mit anderen Worten muss sich Schildknecht, um sich der Uniformitätserzeugung beim Unterrichten zu widersetzen, auch gegen die architektonischen Vorgaben wehren. Er muss jeder funktionalen Nutzung der Räume einen hohen Freiheitsgrad und viele Variationsmöglichkeiten einräumen. Schaut man auf die architektonischen Ergebnisse, die der Funktionalismus auch im Schulbau zuwege gebracht hat, so muss man eine große Uniformität feststellen, die kaum zwischen einer Fabrik, einer Lagerhalle, einem Rathaus und einer Wohnsiedlung zu unterscheiden erlaubt.⁵⁴³ Das Vorbild für Schildknechts Schrank findet sich in der „chaotischen Schublade“, aus der Lehrer Branthardt in der Novelle des Aargauer Schriftstellers Charles Tschopp *Die Schulreise* die Inspiration zu seinen Unterrichtseinfällen nimmt.⁵⁴⁴ Die Schublade dieses Lehrers enthält „ein kleines Chaos, das [...] immer wieder neue pädagogische Einfälle gebiert! [...] Das Unvollständige ruft nach Ganzheit, das Ungeordnete nach Ordnung. Aus diesen Trümmern kommen mir die besten Gedanken.“⁵⁴⁵

Laut Lyotard, der die Postmoderne schon in der Moderne impliziert sieht, besteht in uns „die Sehnsucht nach dem Ganzen und dem Einem, nach Versöhnung von Begriff und Sinnlichkeit“.⁵⁴⁶ Somit wird aus den Fragmenten der Lehre (*modo*) des Vorgängers Schildknechts ein Essay in Romanform über das Leben und die Schaffensweise des neuen Lehrers (*post-modo*). So gehören das *Formlose* und die *Abwesenheit der Form* der Modernität an, weil sie im Betrachter die „Sehnsucht nach einer Anwesenheit“⁵⁴⁷ erzeugen, indem sie auf ein „Nicht-Darstellbares“⁵⁴⁸ anspielen. Nur auf diesem Wege kann das Versprechen des Arztes an Schildknecht eingelöst werden und über Schildknechts „Schmerz philosophiert“ (Sch124) werden: nur so kann aus dem „Heilkünstler der erweiterte Patient“ (Sch124) werden. Der „wahre Leser muss der erweiterte Autor“⁵⁴⁹ sein, heißt es bei Novalis in den Blütenstaub Fragmenten. In Kunstwerken und in Romanen, in denen der schöpferische Akt des Schreibens dargestellt wird, wird laut Harold Bloom ein Kampf zwischen dem Autor und seinen Vorbildern ausgetragen. Die Verschwendung, Überhäufung von Zitaten entspricht dem Prozess der Einverleibung der „Vorläufer-Quellen“ (Topo74), durch den sich eine neue Tradition, ein neuer Kanon konstituiert. Es entsteht eine „revisionäre Interpretation in Form einer Karte des Missverstehens“ (Topo74): der Verbrennungsprozess der alten Hefte, der am Ende des Romans geschildert wird, steht für den Kampf um die Behauptung eines Textes gegen die ihn antizipierenden, hemmenden Texte.

Dieser Assimilierungs- und Verwerfungsprozess, der in der Szene des Materialschanks dargestellt ist, hat mit dem Schüler-Lehrer-Verhältnis insofern zu tun, als dass die Wärme, die das Verbrennen erzeugt, den Schülern zu Gute kommt.⁵⁵⁰

541 Ebd., S. 192.

542 Ebd.

543 Wolfgang Iser, *Unsere postmoderne Moderne*, Berlin 1993, S. 95.

544 Hermann Burger, *Als Autor auf der Stör*, Frankfurt a. M. 1987, S. 56, ff., abgekürzt als >AS<.

545 Charles Tschopp, *Vier Aargauer Novellen*, Aarau 1964, S. 208.

546 Jean-Francois Lyotard, *Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?*, in: Iser 1988, S. 203.

547 Ebd., S. 202.

548 Ebd.

549 Novalis, *Werke*. Hrsg. v. Gerhard Schulz. München 2001. S. 23.

550 Wie Harold Bloom es erklärt, kann sich „kein starker Schriftsteller seine Vorläufer aussuchen“ (Topo55). Er befindet sich also in der Situation, das Material seines Vorgängers gezwungenermaßen übernehmen zu müssen. Zugleich aber finden starke Studenten, wie starke Schriftsteller, „immer die Nahrung, die sie brauchen“, sie

Das Verbrennen des Schreibmaterials im Schrank steht genau „im umgekehrten Verhältnis zu unserem psychologischen Vertrauen in die [...] *Szene der Instruktion*“ (Topo51). Als Leser haben wir mit Lehrer Schildknecht ein ähnliches Verhältnis zur Literatur und zum Kanon, wie er zum Material und zur Lehre seines Vorgängers.⁵⁵¹ Wir empfinden uns als „verspätet“ (Topo51) oder auch als sei unsere Zukunft in einer „festgesetzten Vergangenheit eingeschrieben“.⁵⁵² Daher dürfen die „Grammatik und das Vokabular der literarischen Sprache [...] nicht mehr als Vorgegebenes hingenommen werden“.⁵⁵³ Sie müssen als akademisches Vokabular, als Formen der Frömmigkeit (Nietzsche) verworfen oder zerbrochen werden, um auf das Werk hinzuweisen. Auch dieses Gefühl hat einen historischen Ursprung und entspricht der romantischen Psychologie der Nachträglichkeit.⁵⁵⁴ Sie kommt in *Schilten* da zum Ausdruck, wo der Lehrer vom „komparatistischen Moment in der Rezeption“ (Sch125) spricht, wo er seinen Aufzeichnungen „Paralipomena“ (Sch125) Charakterkerker zuschreibt und ausruft: „Postum, alles kommt Postum“ (Sch272). Hier wiederum widersetzt sich Schildknecht der Gleichsetzung mit der Figur des Autors, die ebenfalls immer nachträglich von der Kritik oder von den Kommentatoren erzeugt wird: es wird der Gedanke suggeriert, dass der Text ein „Geflecht von Zitaten, die aus tausend Brennpunkten der Kultur“ (DTA58) stammen, sei. Er rechnet dem Leser eine wichtigere Rolle an als dem Autor selbst und verweigert dem Verfasser der Quarthefte die Rolle des *auctors* im klassischen Sinn.⁵⁵⁵ Die dadurch geleugnete Autorfigur, beziehungsweise die von Schildknecht abgewiesene alleinige Urheber-Rolle, bestünde nur als Imago und Erwartung in den Köpfen seiner Leser. Roland Barthes formuliert dieses Konzept wie folgt:

„Der Autor herrscht auch noch in den literaturgeschichtlichen Lehrbüchern, den Schriftstellerbiographien, den Zeitschrifteninterviews und im Bewußtsein der Literaten selbst, die danach trachten, dank ihres Tagebuchs ihre Person und ihr Werk zu verschmelzen; das Bild der Literatur, das man in der gängigen Kultur antreffen kann, ist tyrannisch auf den Autor ausgerichtet, auf seine Person, seine Geschichte, seine Vorlieben und seine Leidenschaften.“ (DTA58)

Diese Figur des Autors wird im Roman *Schilten* dekonstruiert. Schildknecht, ein Pseudonym, stellt sich als *commentator* der Didaktik seines Vorgängers, der dessen überlieferte Lehre zerstückeln will, dar: „die eigene Lehre muss sich immer gegen die fremde Lehre durchsetzen“ (Sch57). Ebenso richtet sich Schildknechts Beschreibung seiner Didaktik auf die eben beschriebenen Prozesse der Einflussangst und des Ringens nach einer Autonomie in der Rezeption. Selbst im Bettmotiv ist die Chiffre des Ringens um die Urheberschaft von Gedanken, Motiven, sogar von Gegenständen im Text des Romans zu erkennen. Es äußert sich

erheben sich „wie die starken Schriftsteller, am überraschendsten Ort und zur überraschendsten Zeit, um mit der verinnerlichten Gewalt zu ringen, die von ihren Lehrern und Vorläufern ausgeht“ (Topo55).

551 Die Fortsetzung der Tradition ist zugleich „Überreichen oder Übergeben, Überlieferung“ (Topo55), aber auch „ein Aufgeben und damit auch eine Unterwerfung oder ein Verrat“ (Topo55) des Überlieferten. Das Verbrennen des Inhalts im Materialschrank zur Chiffre des Schreibprozesses gehört, erklärt Blooms als typisch revisionären Impuls beim Schreiben aber auch beim Lesen. Dieser Impuls, der bei Lyotard zur Definition der Postmoderne als Re-digieren, Umschreiben, Vergessen und zugleich Erinnern an die Moderne führt, entspricht Harold Blooms Definition der Abwehrmechanismen, die ein Autor entwickelt, um sich von seiner Einflussangst zu befreien.

552 Lyotard, *Die Moderne redigieren*, in: Welsch 1988, S. 207.

553 Lyotard, *Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?*, in: Welsch 1988, S. 202.

554 Ebd., 50.

555 Damit wird die Vorstellung des Lesers enttäuscht, wonach das schreibende Ich mehr getan habe als nur seine Umwelt zu protokollieren, zu registrieren oder nachträglich eine eigene Vision der Tatsachen zusammengestellt. Und doch definiert er sich gerade damit als „modernen Schreiber“ (DTA58), der gleichzeitig zu seinem Text entsteht. Er ist auch nicht das „Subjekt, dessen Prädikat sein Buch wäre“ (DTA58), denn der Text entsteht mit ihm und es gibt keine „andere Zeit als die der Äußerung“ (DTA58).

an der Stelle, wo sich Schildknecht sogar gegen den Landarzt wehren muss, um ihn aus seinem Bett zu verjagen, weil das Bett, in dem der Landarzt Krähenbühl „Asyl“ (Sch125) sucht, „vor allem“ (Sch125) sein eigenes Bett ist. Er behauptet sogar, dass er „mit zunehmender Krankheitsdauer und Krankheitsintensität [mit dem Bett] verwachse“ (Sch125), was auch Krähenbühl „neidisch feststellen“ (Sch125) könne. Im Verwachsen des Kranken mit seinem Bett wird die Vereinigung zwischen Prätext und Folgetext hypostasiert: um den Leser der Echtheit seiner eigenen Geschichte zu überzeugen, führt er das Nachgeben der Einflussangst auf den Krankheitsverlauf zurück, auf das Nachgeben seiner Immunkräfte. Die Immunkräfte symbolisieren die Wirksamkeit der Abwehrmechanismus gegen die Einflussangst vor Kafkas Original. Die Handlung des Landarztes wird auf das Neid der Vorlage für die Nachahmung zurückgeführt. Dabei ist für diese Szene Kafkas ursprüngliche Autorschaft unmissverständlich für jeden Leser wiederzuerkennen.⁵⁵⁶

An dieser Stelle ist also, wie beim Verbrennen des Inhalts aus dem Materialenschrank oder bei der Verscherbelung der Realien des Vorgängers durch eine Auktion das Moment der „Durcharbeitung“⁵⁵⁷ der Moderne zu erkennen, die ihre Zerstörung, den Verrat an das Vorbild enthält, um nicht erstickt (Topo71) zu werden. In diesem Prozess ist jedoch auch die heilsame Komponente zu erkennen, denn „uns allen ist man schon zuvorgekommen, und wir sind uns dessen auch alle mit einem gewissen Unbehagen bewußt“ (Topo43), meint Bloom. Das Heilsame und Wertvolle an der literarischen Tradition, die Schildknecht abwertend und auf Nietzsches Einfluss beruhend eine „Bildungspelerine“ (Sch62) nennt, ist gerade, dass sie „hemmt“ (Topo41), weil sie den „Schwachen“ (Topo41) erstickt und selbst den Starken unter Druck setzt.⁵⁵⁸

Die Einflussangst spiegelt sich auch in dem von Barthes formulierten Autor-Konzept wider, den die Literaturkritiker und Leser realisieren und nicht aufgeben wollen. In *Schilten* ist an der Stelle eine Spur davon zu finden, an der Schildknecht beteuert, dass er „was der Vorgänger in die Elternköpfe hineinoperiert hat, zuerst aus den Kinderköpfen herausoperieren muss, bevor [er] die Bande ins Diktat nehmen kann“ (Sch57).

In einem weniger positiven Zusammenhang als in Anlehnung an Tschopps Schubladen-Gedanke, kommt der Materialschrank im letzten Teil des Romans vor. Da nämlich liefert er dem Lehrer das Brennmaterial, um das kalte Schulhaus zu erwärmen, als er völlig verwahrlost und allmählich ohne Schüler das Gebäude alleine bewohnt.

Das Gerümpel im Materialschrank erfüllt also eine zentrale Rolle im Schreibprozess. Wie alle Rumpelkammern des Schulhauses: der Estrich, der Sparrenraum, die Mörtelkammer usw. stellt er das Material zur Verfügung, aus dem der Bericht gemacht ist. Im Roman werden fast nur Rumpelkammern beschrieben und deren Funktion⁵⁵⁹ erläutert. Der Lehrer gleicht dem Bewohner des Baus aus Kafkas später Erzählung *Der Bau*, der gleich einem Maulwurf Nahrung und Baumaterial an verschiedenen Stellen seiner Behausung anbringt, die er als Müllplätze bezeichnet, um sich auf einen Angriff des Zischers vorzubereiten, ein Wesen dessen zischender, bedrohlicher Laut ihn überall verfolgt. Während die meisten Rumpelkammern für den Lehrer zugleich eine Gefahr darstellen, weil von ihnen eine dämonische Angst hervorzugehen droht (insbesondere vom Estrich), vermittelt ihm der Überfluss an Schreibutensilien, Blöcken und

556 Die Abwehr des Originals kann somit als gelungen gelten, weil sie das bedrückende Gefühl der Nachträglichkeit (*belatedness*, Topo71), das den Leser mit in das Geschehen verwickelt, durch ein befreiendes Lachen über die Mitwisserschaft des Autors um seine evidente Nachträglichkeit erlöst. Durch die Reprise des Motivs wird das bedrückende Gefühl der Angst vor dem Gefangen-Seins im Kreis einer unendlichen Wiederkehr des Gleichen in das Gefühl der Überlegenheit verwandelt.

557 Lyotard, *Die Moderne redigieren*, in: Welsch 1988, S. 206.

558 Die Schrift erhält jedoch dadurch ihre Tiefendimension, weil sie Motive aus der Tradition wiederholt, einverleibt und verändert: die Bildungskrise, von der Schildknechts Didaktik zeugt, ist dem Gedanken der romantischen Tradition zu verdanken und zeichnet einen romantischen Epizyklus aus, „einen Teil der Kontinuität der Auflehnung“ (Topo49).

559 „Kongruenz von Funktion und Form in der Architektur“, Frisch, T1, S. 183.

Quartheften im Materialschrank ein Gefühl der Sicherheit. Besonders an jener Stelle, wo dieses Gefühl der Lust zum Ausdruck kommt, definiert Schildknecht sein Schreiben als Form der Beobachtung. Er muss rückblickend jedoch feststellen, dass jede Art der Beobachtung zu einer Form der Abwehr wird. Eine ähnliche Feststellung macht bereits Max Frisch. Für den Diaristen wird das Schreiben zu einem Akt der „verzweifelten Notwehr“.⁵⁶⁰ Das ist die zentrale Stelle des Romans, an der die Wende des Schreibens vom Automatismus zur Reflexivität angesprochen wird und beide Elemente miteinander verbunden werden.

„Der Überfluß an Heften im alten Materialenschrank im Unterstufenzimmer ließ mir zunächst alles notierenswert erscheinen, was ich rund ums Schulhaus beobachtete. Vermutlich entstanden, paradoxerweise, die ersten Schiltener Notizen aus der Lust, Hefte zu verbrauchen, ohne Rechenschaft darüber ablegen zu müssen“ (Sch73).

Erst mit dem „zunehmenden Druck des Friedhofbetriebs [wurde] aus dem Spiel eine Arbeit, aus der Arbeit ein Zwang“ (Sch73). Solange also das Arbeiten am Bericht ein Hobby blieb und sein Überleben nicht vom Schreiben abhing, weil er noch nicht von der Inspektorenkonferenz seines Amtes enthoben und ins Provisorium versetzt war, musste sich der Lehrer nicht rechtfertigen. Von dem Moment an, an dem er den Lehrerberuf jedoch aufgibt, um freischaffender Schriftsteller zu werden, muss er seine Arbeit vor dem Misstrauen der Gesellschaft rechtfertigen. Da das Schreiben ihm als existenzielle Aufgabe erscheint, als Vergewisserung seiner Existenz, wird er selbst zum Thema des Schreibens: seine Gewohnheiten, Wohnbedingungen und sein Leben im Schulhaus zum Motiv für den Widerstand gegen den Friedhof und die Inspektorenkonferenz.

Alle Perspektiven, die der Schüler, der Eltern, des Vorgängers, ihre Überzeugungen, die Formen des Aberglaubens oder die Gerüchte über Menschen und Räume im Schulhaus, werden daraufhin vom diktierenden Lehrer in seinen Bericht aufgenommen und zu einem »Generalsudelheft« verarbeitet. Jeder einzelne Teil dieses einzigen Korrekturheftes (Sudelheft) entspricht den Proportionen des Romans, denn „die Proportion der Generalsudelhefte entsprechen den Grundrissmaßen der Turn- und Abdankungshalle, sie lassen sich mühelos auch am Engelhof ablesen“ (Sch66). Die Schule bezeichnet er im 5. Quartheft als ein *hibernales Institut*, um das Verbrennen des Materialschranks zu rechtfertigen. Die Proportionen der Hefte und den Verschleiß der Hefte pro Schüler führt er sogar auf eine bestimmte Zahl zurück, um das Ausmaß seiner Korrekturarbeiten nachvollziehbar zu machen: „Ein Einheitsförderkläbler schreibt im Durchschnitt in den drei Schulwinter gegen die zwölf Hefte voll. [...] Drei weiße Quartale ein grünes Quartal“ (Sch66). Das winterliche Klima, die Farbe des Schnees sind als Symbole einer künstlerischen Schaffenskrise zu deuten. Der Schnee steht wie die Farbe des Wals in Melvilles *Moby Dick* in Kontrast zur schwarzen Farbe der Tinte und der Nacht, so wie Kapitän Ahab immer schwarz gekleidet ist. Die Farbe Weiß enthält die Andeutung auf die Unendlichkeit des ungeschriebenen Blatts: der Schnee und die Kälte drücken das herrschende Gefühl der Schreib-Hemmung aus, die durch die Einflussangst, die vom Materialschrank hervorgeht, eine Schreibblockade und die völlige Isolation des Lehrers/Künstlers zur Folge hat.

Das weiße Blatt entspricht im Roman *Schiltener* den Wintermonaten, die einer akuten Phase der Krankheit folgen und auf die Unmöglichkeit zu Schreiben deuten. Das Schwarze hingegen wird im Roman positiv gewertet. Es ist mit den schützenden Elementen der Nacht und der Dunkelheit verbunden, welche auf klare, romantische Einflüsse zurückzuführen sind.

Das Motiv des Materialschranks im 5. Quartheft bezieht sich also auf eine euphorische Schaffensphase des Lehrers, in der er mit Freude die Hefte verbraucht und mit den Vorlagen spielt. Die Einflussangst wird abgelöst durch den Genuss am Verbrauch der Vorlagen, weil die

⁵⁶⁰ Max Frisch, T1, S. 36.

Dekonstruktion die Vertrautheit mit den Vorlagen und großes kompositorisches Kennen zeigt.⁵⁶¹ Doch der Lehrer erwähnt den Materialenschrank auch im 19. Quartheft, zum Zeitpunkt, als ihn schon alle Schüler verlassen haben. Als er im Keller »einen Materialenschrank, graugrünlich, mit Hinterglasvorhängen« (Sch277) findet, bleiben ihm vom Materialien-Verschleiß der ersten Hefte und vom einstigen Unterricht nur noch Erinnerungen. Der Roman beschreibt also eine Schreibkrise, die in der zweiten Hälfte zur Schreibblockade wird. Sie ist durch die Abwesenheit der Schüler und das winterliche Klima symbolisiert.

Am Ende des Romans findet er im Materialenschrank nur noch »das Inventar« seiner »Erbärmlichkeit« (Sch277), Überreste der Unterrichts-Realien, die ihn noch melancholischer stimmen wie »ein zerkratztes Aluminiumbecken für den Tafelschwamm«, ein »Sortiment an zerbrochener Sigma-Farbkreiden« (Sch277), eine »Kaltnadelradierung von Pestalozzi« (Sch277) und eine »Aargau-Karte«.

Ganz anders ist das Bild, das uns das fünfte Quartheft gibt. Die Schüler müssen sich »jederzeit, nötigenfalls auch nachts und sonntags« dem »Diktierwillen« (Sch63) des Lehrers unterziehen. Diktieren heißt für den Lehrer soviel wie »narkotisieren« (Sch64). Er lässt seine »Trutzlektionen« mit »voller Wucht auf die Gemüter prallen« (Sch63) und verfasst durch seine »Seelenbiographie« ein »getreues Spiegelbild« (Sch69) der eigenen Situation.

Schildknecht schildert die genaue Entstehungsprozedur des Berichts, von der Tagesfassung, an der die Schüler wie Tintenkulis beteiligt sind, bis zur Rückübersetzung in die Nachtfassung. Wenn er selbst schreibt, verbraucht er „neue, koschere Hefte [...], Häuschenhefte mit und ohne Rand, vier Millimeter und fünf Millimeter, linierte Hefte, Zeichenhefte, Notenhefte, Oktav- und Duodez-Carnets“ (Sch73). Auch bei Schildknecht verleiht die Verwendung von Schulheften der „ganzen Sache einen gewissen schulmäßigen oder auch geschäftsmäßigen, jedenfalls ernsthaften Anflug“,⁵⁶² genauso wie es laut Malcolm Pasley bei Kafka sein musste. Das Verwenden von Schulheften statt Konzeptpapier oder A4-formatierten Schreibmaschinenblätter deutet darauf, dass die Wahl eines festen Rahmens Konsequenzen auf den Inhalt und auf die Flüssigkeit des Schreibens hat. Im Schulmaterial selbst schlummern die Charakterzüge der „Selbstzucht“⁵⁶³ und der „Verpflichtung“,⁵⁶⁴ die sich vom Material auf den Schreibakt übertragen.

Dabei spiegelt jede Eigenschaft des Materials, jede Methode, die Schildknecht einsetzt, eine Rolle des Bewusstseins im Verarbeitungsprozess des Gelesenen wider. Wie Burger in der Poetikvorlesung bemerkt, wird das Gelesene erst durch den Schöpfungsakt wieder zum Eigentum des Schriftstellers gemacht. Beim naiven Lesen wird das Gehirn zum Schauplatz fremder Gedanken.⁵⁶⁵ Erst in einer komplexeren Form des Lesens, die bereits einem schöpferischen Akt gleicht, kann jede Lektüre zum Bruchteil eigener Gedanken werden:⁵⁶⁶ es ist im Grunde „einerlei, was [ein freier Leser] liest“,⁵⁶⁷ denn alles wird ihm zur Anregung. Auch das Spaziergehen spielt dabei eine wichtige Rolle. Schildknecht kann „einen Spaziergang auf halbem Weg unterbrechen und, vom Wunsch nach einem neuen Heft getrieben, ins Schulhaus zurückeilen“ (Sch73).

Auch an dieser Stelle bewahrheitet sich, was Burger in der Poetikvorlesung über die aphoristische Natur von Schildknechts Monolog sagt: das Nebenbei Gesagte ist das wichtigste. Das Spazieren-gehen spielt, wie das Träumen, eine zentrale Rolle. Hesse zum Beispiel meint,

561 Vgl. dazu Marie-Luise Wünsche, *Briefcollagen und Dekonstruktionen. «Grus» – das artistische Schreibverfahren Hermann Burgers*. Bielefeld 2000.

562 Malcolm Pasely, S. 101.

563 Ebd., S. 102

564 Ebd.

565 Schopenhauer, *Über Lesen und Bücher*, in: „*Parerga und Paralipomena*“, 2, *Sämtliche Werke Bd. 5, München 1913*.

566 Hermann Hesse, *Vom Bücherlesen (1920)*, in: *Gesammelte Werke 11., Schriften zur Literatur*, S. 237.

567 Ebd.

dass es nichts Schwierigeres gibt, als „eine kleine Gedankenreihe, wie sie dir im Spaziergehen kommt, festzuhalten. Oder scheinbar leichter, einen einfachen Traum, den du in der Nacht gehabt hast!“⁵⁶⁸ Wie Schildknecht bemerkt, sind seine Fassungen und Diktate „niedergeträumt“ (Sch71).

Von den „zwölf Heften im Durchschnitt“, die ein Schüler in der Schulzeit verfasst, nimmt er kein einziges mit: er kehrt „frei von jedem Ballast“ der „Schule den Rücken“ (Sch67). Damit ist in *Schilten* das Problem der Notation der Sudelhefte verbunden. Diese erinnern direkt an Lichtenberg, auf den einige wichtige Überlegungen zum Akt des Lesens zurückgehen. Man solle sich ein eigenes „Meinungs-System“⁵⁶⁹ beim Lesen bilden.⁵⁷⁰ Lichtenberg konnotiert das Lesen auch negativ und meint, dass das viele Lesen der „Menschheit eine gelehrte Barbarei“⁵⁷¹ zugezogen habe. Solche gelehrte Barbaren stellt schon Jean Paul als grausame, unmenschliche Erzieher dar. Mit der Figur des Schulmeisterleins Wutz erfindet er eine Kontrastfigur zu Lehrern, die gelehrte Grobiane sind wie der Rektor Fälbel. In die Tradition der verträumten Gestalten Jean Pauls ist auch Schildknecht anzusiedeln. Die Sudelhefte für die Diktate Schildknechts werden wie die unsystematischen Aufzeichnungen von Wutz „eigens für die Schiltener Sonderschule angefertigt“ (Sch65). Es handelt sich um besondere „Wachstuchhefte mit dem brombeerroten Farbschnitt, die [Schildknecht] dem gewerblichen Dorffrieden zuliebe über die [...] Leichenansagerin“ (Sch65) gekauft hat. Diese besonderen Hefte dienen dem Lehrer, um seinen Schülern nachts Traum-Diktate zu diktieren. Er bestellt nicht mehr wie sein Vorgänger „Tuschfedern und dergleichen Inutilitäten, dafür ganze Paketstapel von Generalsudelheften, die sich buchstäblich über Nacht füllen“ (Sch65). Die Schüler müssen aber selbstständig die Notation dieser Hefte auswählen. Das Papier der Urfassung des Berichts ist so gefertigt, dass es »in jeder Lage, in jeder Richtung beschrieben werden kann« (Sch66). Nur so kann »jede Minute des Denkens protokolliert« (Sch68) werden. Je »größer das Bollwerk der Notizen« ist, »desto schriftlicher und somit unanfechtbarer« wird meine »Schulmeisterexistenz« (Sch68) sein, behauptet Schildknecht. Das Papier, aus dem die Diktathefte gemacht sind, besitzt auch eine „hervorstechende Qualität: es ist nebelfest“ (Sch66). Die Schüler sind genauso wie der Lehrer an der „Text-zeugenkatastrophe“ (Sch71) beteiligt, die der Roman bzw. der Bericht des Lehrers verursacht. Schildknecht nennt die Endfassung seines Berichts eine „verschollenheitsbedrohte Schlußfassung“ (Sch71), weil die Schüler wie seine Kräfte im Verlauf des Romans nach und nach schwinden. Die Schüler verkörpern, wie er sagt, die „im Entstehen begriffene Schlussfassung“ (Sch71) und sind daran beteiligt.

„Sie selber müssen entscheiden, in welcher Notation und folglich auch in welcher Heflage sie die einzelnen Sequenzen meiner Diktate festhalten wollen, ob am zweckmäßigsten mit einer Formel, mit Sätzen, mit konzentrischen Stichworten, einem Notenbeispiel, einer Zeichnung oder mit einer spiralförmigen Aktennotiz, ob das Bilderrätsel oder die graphische Hieroglyphen das adäquate Ausdrucksmittel seien.“ (Sch66)

Die Beschaffenheit der Sudelhefte hindert die Schüler nicht daran, „ mit ihren Heften“ zu experimentieren und von der „allgemeinen Verwirrung zu profitieren“ (Sch67). Selten kommt es vor, dass sich alle Einheitsförderklässler für dieselbe Notation entscheiden und sich die „Schiltener Weißbücher“, als seien sie „von einem Papiermagnet unter dem Pultdeckel geführt, in die einzig richtige Lage drehen“ (Sch67). Diese Momente sind für Schildknecht „heilignüchterne Augenblicke des Gelingens!“ (Sch67). Das gewöhnliche Bild jeden

568 Hesse (1920), S. 239.

569 F1222, in: G. Ch. Lichtenberg, *Schriften und Briefe*. Bd. 1, München 1967.

570 Arthur, Schopenhauer, *Über Lesen und Bücher*; in: „*Parerga und Paralipomena*“, 2, *Sämtliche Werke Bd. 5, München 1913*.

571 F 1085, in: G. Ch. Lichtenberg.

Winterbeginns ist, dass „auf jedem Pult eine andere Heftlage“ (Sch67) herrscht. Die Schüler lernen „oft erst im letzten Unterrichtswinter, in der letzten Unterrichtswoche, ja oft erst in der letzten Unterrichtsnacht“ (Sch66) dieses „komplizierte Heft beim Niedersudeln der Botschaft richtig zu handhaben“ (Sch66). Gemeint ist damit die schwierige Kunst des freien Lesens. Nur dieses Lesen kann als Vorstufe für den kreativen Schaffensprozess gelten. Außerdem hat das Diktat auch einen Bekenntnis-Aspekt. Das Diktat ist ein Teil der Befreiungs-Strategie des Lehrers. Claus Vogelsang bemerkt, dass von der „mikroskopierenden Deskription von Alltag und Natur“, bis hin zu „Notizen über Bücher, Zitate daraus, Exzerpte, Lektüre-Erinnerungen“⁵⁷² die Tagebuchliteratur zahlreicher Autoren⁵⁷³ wortwörtlich überschwemmen. Bei allen zählt das Moment der Selbstbeobachtung sehr viel, sie alle sind ja auch selbst Leser und reflektieren ihre Lektüren. Selbst Träume werden in das „kombinatorische Vermögen“⁵⁷⁴ der Tagebücher einbezogen. Das „Schönschreiben und Rechtschreiben“ (Sch69) werden zugunsten des „Wahrschreibens vernachlässigt“ (Sch69), denn der Bericht soll eine „Seelenbiographie“ werden. Diese Wendung unterstreicht den Einfluss von Rousseaus und Montaignes Bekenntnis-Prosa. Der Autor erhebt die Authentizität und nicht den ästhetischen Kanon zum höchsten Gebot seiner Kunst. Ordnung in den Bericht zu bringen wird überflüssig. Beim Korrigieren im Lehrerzimmer werden die „Flüchtigkeitsfehler“ von Schildknecht nicht ausgemerzt, weil gerade „die mutwillige Gefährdung der Urfassung [...] der erste Schritt zur Vollkommenheit der Schlussfassung sein [kann]. Vollkommenheit heißt: Keiner Ergänzung mehr bedürftig, für sich sprechend, autonom.“ (Sch71) Hinter der „Verarbeitung der Generalsudelhefte“ verbirgt sich eine „mühselige Buchstaben-klauberei“ (Sch71). Die Legitimation, „die Blätter mit Schriftzügen zu behauchen“, stammt aus dem „Grad von menschlicher Entwurzelung“, der sich der Lehrer ausgesetzt fühlt. Das Resultat sollte ein „einigermaßen objektiver Bericht“ (Sch71) sein.

Der Einfluss von Jean Paul findet sich bei Burger bereits in Verbindung mit dem Scheintod wieder. Jean Paul entwickelt einen Schreibstil, um „scheintote Leseleichen“⁵⁷⁵ aus ihrem Schlaf zu erwecken: er verhindert die Identifikation mit dem Helden durch ironische Brechungen. Ebenso will Schildknecht seine Schüler von jeder „lebenslänglichen Schulbank-sentimentalität“ (Sch67) befreien. Sie sollen mit der Tatsache konfrontiert werden, dass sie weder „für sich“ noch „fürs Leben“ lernen, sondern nur „für ihren Lehrer“ (Sch67).

Die Zweifel Schildknechts über die Möglichkeit einer kritischen Edition seines Berichts, erinnern sehr stark an die Stelle aus dem surrealistischen Manifest, wo Breton Kriterien nennt, um einen „falschen Roman“ zu schreiben. Insbesondere rät er dem Schreibenden, es dem Kritiker zu überlassen, seinem Werk „tausend Absichten zu unterstellen“.⁵⁷⁶ Schildknecht findet darin, wie Barthes es formulieren würde, ein „wertvolles Instrument zur Zerstörung des Autors“ (DTA59), denn planlos und ins Blaue zu schreiben, bedeutet den Schreibprozess zu einem Automatismus zu reduzieren. Außerdem möchte dadurch Schildknecht die Authentizität des Schreibens als Lebensbeweis unterstreichen. Er scherzt über die Möglichkeit, seine Nachtfassung nach »streng philologischen Kriterien« (Sch67) zu untersuchen. Dass sich schließlich die Auslegung seiner Diktate auf ein bloßes Abbild der Realität reduziert, unterstreicht der Vergleich zwischen der endgültigen Fassung des Berichts und einem Entlassungszeugnis. Trotz der Bemühungen des Lehrers trumpfen auf den Entlassungszeugnissen „vor allem die Realien mit ihrer unangefochtenen Traditionalität“

572 Vogelsang, S. 198.

573 Unter den wichtigsten Diaristen erwähnt Vogelsang: Gide, Jünger, die Goncourts, Amiel, Kafka, Hebbel, Grillparzer, Pavese, Green, Musil, Doderer, Canetti, Koeppen, Vitaliano Brancati, Loerke aber auch Keller, Kierkegaard. Vgl. Ebd.

574 Ebd.

575 Jean Paul, *Avertissement meiner Rettungsanstalten auf dem Buchbinderblatte, für romantische Scheintote*, in: „Jugendwerke und Vermischte Schriften: Kommentar zum ersten bis dritten Band“ München 1985, S. 899ff.

576 Breton, *Erstes Manifest des Surrealismus*, S. 31

(Sch67). Sie sind gefolgt von den allbekannten Lehrfächern wie: Religionslehre oder Handarbeit. Sie beherrschen die Einbildungskraft und die Bemühungen der Schüler. Dabei kann jedes »Mondschein-Bäuerlein im hintersten Krachen des oberen Schilttals« (Sch65), der die Lebensbedingungen im Aargau kennt, die »historisch-kritischen Editionsprinzipien der Konferenz über den Haufen« (Sch65) werfen.

Schildknecht geht noch weiter. Da es ihm nicht gelingt, „Ordnung in das Chaos“ (Sch69) zu bringen, das „Durcheinander zu systematisieren“ (Sch69), träumt er davon, die Inspektorenkonferenz mit einem Leiterwagen voll „ungeordneter Papiere und einer Hutte voll Paralipomena“ (Sch71) zu konfrontieren. Die nebelfesten Sudelhefte erzeugen Missverständnisse bei der Rezeption seiner Botschaft, weil sie

„so raffiniert angefertigt [sind], daß sie in jeder Lage, in jeder Richtung beschrieben werden können. Von oben nach unten, dann schimmert das Häuschenmuster durch. Umgedreht, von unten nach oben, dann schimmert das Linienmuster durch. Quergelegt, vom linken Rand gegen die Mitte zu, erscheint das Blatt weiß. Andersherum, vom rechten Rand gegen die Mitte zu, schimmert das Notenlinienmuster durch. Benützt man es diagonal von links oben nach rechts unten, werden konzentrische Kreise sichtbar für die Gruppierung von Symbolen, in der anderen Diagonale Spirallinien.“ (Sch66)

Die Rezeption der Botschaft soll also völlig offen für jede Interpretation oder jedes Notationssystem sein.⁵⁷⁷ Dadurch wird der Unterricht unmöglich. Schildknecht spielt mit dem Gedanken, eine „Nachfassungskommission“ (Sch72) ins Leben zu rufen, die seine „Nachlassmaterialien“ sichte, um die „Größe und Verteilung der Eselsohren“ (Sch72) und den „Vergilbungsgrad“ des Papiers zur genauen Datierung heranzuziehen. Sie könnte auch eine graphologische Untersuchung durchführen. Für Burger gilt es, den Leser „dem Chaos der unzähligen Gestaltungsmöglichkeiten“ (PV75) auszuliefern. Er verfasst sein Werk in einer Art „Blindschrift“ (PV75), die zu ihrer Entfaltung des „lesenden Winzers“ (PV75) bedarf.

Die Verworrenheit der Nachfassung zwingt den Lehrer immer wieder dazu, die Hefte in die »Ausgangslage zurück zu kommandieren und hinüber in die Mörtelkammer« (Sch67) zu eilen, um »schnell das Leitmotiv durchzuspielen und so den roten Faden wieder zu finden« (Sch67). Der Bericht droht in der Tintenunendlichkeit zu ersticken. Die im »tauben oder toten Zimmer« der Schule aufbewahrten Generalsudelhefte sind schon zu »zweitausendfünfhundert angewachsen« (Sch68).

Die „Nebelfestigkeit“ seiner Hefte und die „Noktabilität“ der Papiere ist das Erfolgsrezept, von dem sich der Lehrer verspricht, seinen Bericht und damit seine Existenz der Ewigkeit zu verantworten. Er ist überzeugt, je »verwirrter, zerstreuter, unleserlicher« (Sch71) die Urfassung sein wird, desto eher wird man in »Fachkreisen« dem »daraus hervorgegangenen Werk« (Sch71) viel Bedeutung beimessen.

Er belässt daher das „Geschmier und Gekrotze“ (Sch69) so wie es ist, obwohl es wie von Hühnern „zusammengeschartt“ (Sch69) zu sein scheint. Die Hefte „Sudelhefte“ zu nennen, in Anspielung an Lichtenberg, scheint ihm eine „euphemistische Umschreibung“ (Sch69). Nur so können aber aus den Flüchtigkeitsfehlern seiner Schüler „drei Dutzend Varianten“ (Sch71) vom „tintenkleckigen Tagewerk“ entstehen. Der Lehrer verzichtet darauf, die Diktate zu korrigieren. Das ist seine Form der Übersetzung von »Schülersubstanz in Lehrersubstanz« (Sch69).

Wie bereits gezeigt wurde lassen viele Elemente von Schildknechts Bericht vermuten, dass Kafkas Quartheft einen wichtigen Impuls für das Schreiben des Romans gegeben haben, aber

577 Umberto Eco, *Opera aperta*, Milano 1962; Umberto Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano 1979.

auch den gesamten Stoff des Romans motivisch geprägt haben könnten. Der Tagebuchcharakter und andere Themenkomplexe der Tagebuchliteratur, die sich motivisch im Romanwerk Kafkas auswirken, lassen sich in *Schilten* wiederfinden. Das Motiv des Materialschranks zeigt, dass es die „reflektierende Haltung“⁵⁷⁸ sich und den Schreibutensilien gegenüber ist, die jede noch so vereinzelte Aussage des schreibenden Ichs motivisch-gestaltend zusammenhält.

1.2.3 Das Archiv

Wie Schildknecht im viertem Quartheft bemerkt, gibt es im ersten Stock eigentlich „zwei Lehrerzimmer“ (Sch61), die sich über der Turnhalle, zwischen Mädchentoilette und Oberstufenzimmer befinden: ein „Urnenvorzimmer“ und das „taube oder tote Zimmer“, in dem früher die Arbeitsschule untergebracht war. Auf einem „Tablar über dem Türsturz“ (Sch61) ist dort die Urne seines Vorgängers Haberstich untergebracht. Sein Vorgänger war in Wirklichkeit ein „heimlicher Sympathisant des Aargauischen Feuerbestattungsvereins“ (Sch59), mit anderen Worten ein „Engelhof Ketzer“, der sein mustergültiges Lehrerleben mit einem „hinterhältigen Streich beendete“, indem er das „Schiltener Beerdigungs-Dekret“ hinterging und sich „nach letztwilliger Verfügung, bei Nacht und Nebel in Schöllanden kremieren ließ“ (Sch59). Die Kremation, unterstreicht Schildknecht, erfolgte „auf eigene Verantwortung bezüglich des Seelenheils“ und der „Auferstehungsmodalitäten“. Schildknecht nimmt Revanche, indem er die „Scheinbegrabung“ (Sch59) als Auflehnung seines Vorgängers gegen die christlich-orthodoxen Vorstellungen darstellt. Dieser Protest stünde im diametralen Widerspruch zum Leben des Vorgängers, der es ganz den „schulischen Interessen“ untergeordnet hatte. Der „leidenschaftliche Präparator“ und „aufgeklärte Naturwissenschaftler“ (Sch60) hat sich das Recht auf einen „eigenen Tod“ genommen und „wenigstens nach dem Tod etwas getan [...], was man von einem Schulmeister nicht erwartet“ (Sch59). Denn im Dorf sind „Erdbestattungen [...] die Regel“. Im Dorf vermuten alle, dass Haberstich in der Nordostecke des Engelhofs, unter dem auf „Hochglanz polierten“ (Sch59) schwedischen Marmor des Epitaphs mit der Inschrift „Zu früh für uns“, begraben liegt. Als wichtigster Teil der Kritik an die Verschulung der Gedanken durch Didaktik und Methodik war der Selbstmord des Vorgängers in die Beschreibung der Schulglocke eingefügt worden. Nun aber liefern die Todesumstände des Vorgängers ein Argument gegen die Diskriminierung der Selbstmörder zufolge der theologisch-scholastischen Weltanschauungen, die das Dorfleben immer noch regeln.

Die Tatsache, dass die sterblichen Überreste des Vorgängers in „friedhofsgeschichtlich empfohlener Lage“ gen Osten „der letzten Zensurfeier“ und „dem jüngsten Examen“ (Sch61) entgegen harren, interpretiert Schildknecht nun als einen Angriff des scholastischen Denkens auf den Friedhof selbst. Das Grabmal soll ein „Denkmal“ für all jene, deren Bestattung im Friedhof verweigert wurde, setzen, weil sie Selbstmord begingen. Doch auch mit der scholastischen Orthodoxie der Schilttaler scheint es nicht weit her zu sein. Schildknecht spricht vom Aberglauben und von der „in Seiten- und Stumpentälern weit verbreiteten Angst vor dem Scheintod“ (Sch60). Da Haberstich sich seinem Umfeld angepasst habe, sei es denkbar, dass er sich letztlich doch zur Kremation entschlossen habe. Die ihm bewusst-gewordene Nutzlosigkeit, die ihm die Analogie zwischen seiner „Schulmeisterexistenz [und] dem Schicksal eines lebendig-Begrabenen“ (Sch60) suggeriert habe, könnte ihn letztlich doch zur Einsicht über die Grenzen seiner Didaktik geführt haben. Seines Amtes enthoben sei dem Lehrer die eigene Existenz derart sinnlos erschienen, dass der Umstand ihn zum Selbstmord bewogen habe.

Nach der Verabschiedung aus dem Schuldienst habe sich der Vorgänger Schildknechts, der den Gedanken an die „Pensionierung“ (Sch112) nicht ertragen konnte und den „Kugelschreiber“,

578 Vogelsang, S. 201.

den er als Abschiedsgeschenk bekommen hatte, als „Verletzung seines innersten Pelikan-Stolzes“ (Sch113) empfand, am „Glockenstrang“ (Sch115) erhängt. Den „mysteriösen Tod“⁵⁷⁹ des Vorgängers beschreibt Schildknecht als „Schauerballade“ (Sch116) ausgiebig im achten Quartett. Es habe sich um eine typische „Kurzschlussreaktion“ (Sch114) gehandelt, wie bei allen „Lehrerselbstmorden“. Durch die „Urnen-Beisetzung im Arbeitsschulzimmer“ wird die Asche seines Vorgängers „einen erzieherischen Einfluss auf die künftigen Schülerjahrgänge, die Nachmaligen, und auf den neuen Lehrer“ (Sch116) haben. In *Schilten* ist der Einfluss von Jean Améry, auf dessen Werk sich besonders Ambros Umberger in *Der Schuss auf die Kanzel* direkt bezieht (SK145), nicht zu übersehen. Schildknecht verteidigt hier das Recht auf Erlösung von einem quälenden Leben durch den „Freitod“ ebenso vehement, wie Améry in *Hand an sich legen*. Auch „Ambros Umberger“ verteidigt Haberstichs Selbstmord. Burger sucht im Spätwerk *Tractatus logico suicidalis* die Sprachskepsis Wittgensteins mit dem biographischen Hintergrund beider Autoren zu vereinigen, die ihn am meisten beeinflusst haben: Heinrich von Kleist und Jean Améry. Burger will suggerieren, dass Schildknecht das Schreiben als Existenzform erlebte, wie schon Kleist oder Kafka vor ihm. Das Erlebnis einer „fundamentalen Unsicherheit“,⁵⁸⁰ die sich gegenüber einer Welt äußert, die ohne Konturen zu sein scheint, prägt das Schreiben dieser Autoren. Die Unsicherheit, die von der „Relativierung der naturwissenschaftlichen Erkenntnismöglichkeiten“⁵⁸¹ ausgelöst wird, führt bei diesen Autoren zur völligen „Emanzipation des Ichs“⁵⁸² und zur Sprachskepsis. Diese Sprachskepsis äußert sich besonders deutlich in der Erfahrung von „Angst als Urphänomen der Existenz“⁵⁸³ auch bei den großen Diaristen, die dennoch, obwohl sie das Schreiben als Form der Notwehr empfinden, trotz Einsamkeit, Isolation und Melancholie das Schreiben als „Notwendigkeit“⁵⁸⁴ ansehen. Die Ausweglosigkeit, mit der sich der Tagebuchschreiber mit dem Zwang zur Rechtfertigung seiner Existenz gedungen fühlt, hat ein Analogon in der Kurzschlussreaktion Haberstichs, der mit dem Ende seiner Berufslaufbahn auch Sinnlosigkeit in sein Leben einbrechen sieht. Schildknechts Bericht zeigt, wie ihn der Zwang zur Rechtfertigung seiner Existenz durch das Schreiben aus der Rolle des Lehrers in die Rolle des „Seismographen“,⁵⁸⁵ des „Barometers“⁵⁸⁶ seiner Umwelt drängt. Er empfindet seinen Bericht als Vermittlungsversuch zwischen „sinnlicher Wahrnehmung und objektiver Verallgemeinerung“,⁵⁸⁷ wobei das Moment der Verallgemeinerung durch die zur nahezu „vollkommenen Formlosigkeit“⁵⁸⁸ tendierende Brief- und Tagebuchform geleugnet wird.

Die Sprachskepsis ist bei Améry wesentlich mit dem Heimatgefühl verbunden und lässt sich gut im Rahmen des Diskurses über die Einflussangst Burgers gegenüber seinen Vorbildern erklären. Schildknecht wird seines Amtes enthoben, weil er Heimatkunde mit Toteskunde ersetzt. Der Konflikt zwischen Heimat und Sprache wird von keinem anderen Schriftsteller so stark empfunden wie von Jean Améry. Die auf grausame Weise erfahrene Entwurzelung von der Heimat durch Verfolgung, Folter und Ermordung von Menschen jüdischen Glaubens stellt einen Schock dar, der nicht einmal durch biographische Reflexionen überwunden werden konnte.

Die Unmöglichkeit sich im Leben einzufinden, ist die Konstante, die sich hinter der Lehrerkrankheit Haberstichs und Schildknechts verbirgt. Auch Schildknecht versucht, den

579 Ebd., S. 111.

580 Vogelsang, S. 187.

581 Weissenberger, S. 5.

582 Ebd.

583 Vogelsang, S. 189.

584 Ebd., S. 188.

585 Ebd.

586 Ebd.

587 Weissenberger, S. 3.

588 Ebd.

Spagat zwischen Amtsdeutsch und Wiggerischem Rotwelsch zu überwinden. Sein Beruf hindert ihn gewissermaßen daran, seine Muttersprache zu verwenden: den Dialekt oder das Schweizerdeutsch. Um zu unterrichten muss Schildknecht sich an die „korrekte Sprache“ (Sch290), an das „Schulschriftdeutsch“ (Sch290) anpassen, statt das „Wiggersche Rotwelsch zu lernen“ (Sch290) und zu praktizieren. Daher stellt er schließlich enttäuscht fest, dass „die Hefte“ des Schulberichts „in die falsche Richtung abgegangen sind“ (Sch290). Aus der Sicht Schildknechts, dem die Bemühungen, um im Schuldienst zu bleiben, sinnlos erscheinen, erscheint der Freitod Haberstichs als Alternative zu seinem Leben im Bildungsarrest, den Harold Bloom als Zustand der *misprison*, der nicht verantworteten Gefangenschaft bezeichnen würde.⁵⁸⁹ Er ist ebenso als Folge sinnlos empfundener Bemühungen zu sehen. Im Kontext der Einflussangst gegenüber Améry bedient sich Schildknecht einiger Argumente, die Améry verwendet, um die Legitimität des Freitodes zu begründen.

Die Anspielungen auf die „Bestattungs-Verordnung“, die Haberstich durch die Kremation „auf eigene Verantwortung bezüglich des Seelenheils“ (Sch59) bricht, zeigen, dass Haberstich erst nach der Befreiung von den Zwängen des Berufs, denen er sich lebenslänglich aus Pflichtgefühl geknechtet hatte, endlich die Kraft findet, um sich der Wirkungssphäre der Amtssprache und Behördensprache zu befreien. Schildknecht aber, der Haberstichs Autorität als Lehrer nicht anerkennt, sondern auf seine Weise profaniert, nutzt das „Urnenzimmer“ zu ganz praktischen Zwecken. Laut Miet-Vertrag ist dessen Nutzung „als Archiv und Sitzungslokal zur eigenen Benutzung“ (Sch59) der Schulpflege vorbehalten. Das Archiv dient dem Lehrer als Stauraum für die Generalsudelhefte seiner Schüler, und seit seinem Amtsantritt zehn Jahre zuvor haben sich darin »umgerechnet fünfundzwanzig Laufmeter Schülerurfassung« (Sch68) angesammelt. Bei seiner Korrektur der Nachtfassung muss also der Lehrer auf „drei Dutzend Varianten“ (Sch68) zurückgreifen, die auf »zweitausendfünfhundert [Blätter] angewachsen sind« (Sch68). Auch hier äußert sich die reflektierende Haltung des schreibenden Ichs durch den „Kunstgriff des Tagebuch-Eintrags“⁵⁹⁰ wie bei Edouards „Betrachtungen allgemeiner Art [...] besonders über den Roman“, um den es ihm geht, in André Gides *Die Falschmünzer*. Zwar droht unter diesen ständigen Einschüben das Erzählen immer wieder zu erlahmen, da im Roman die „traditionellen literaturästhetischen Vorstellungen Reflexion als Fremdkörper“⁵⁹¹ ansehen und ihnen eine epische Substanz (die Handlung) vorziehen. Doch wo die Kunst existenziell wird, setzt sich die Reflexion immer mehr durch, wie man besonders am Werk Brochs *Der Tod des Virgils* oder bei Thomas Bernhard sehen kann.⁵⁹² Im individuellen Existenzkampf wird aus der Möglichkeit, durch „Notizen über Bücher, Zitate daraus, Exzerpte, Lektüre-Erinnerungen“⁵⁹³ überflutet zu werden, ein konkreter Angsttraum. Es ist die Angst des „Spätkommenden“ (Topo55), durch die Bürde der Tradition erdrückt zu werden, die Harold Bloom *psychology of belatedness* nennt. Sie gipfelt in jener unbehaglichen Vorstellung, dass man „uns allen schon zuvorgekommen“ (Topo43) sei und begründet die „romantische Psychologie der Nachträglichkeit“ (Topo50) auf die unser heutiger Traditionssinn fußt. Schildknecht scheint hingegen diese Angst als Segen zu erleben. Die Möglichkeit, von seinen Schülern/Vorläufern „bereits überflutet worden zu sein“ (Topo71), bevor er den Anfang setzen könne, bereitet ihm gemischte Gefühle. Er wird von einem »Wunsch- und Angsttraum« (Sch68) verfolgt, in dem das »ganze Schulhaus von der Waschküche bis hinauf zu den Estrichkammern mit schwarzen Wachstumheften und Schulberichtspapieren« (Sch68) vollgestopft ist.

Doch gerade diese Doppelfunktion des Archivs, gleichzeitig Krypta und Stauraum zu sein, veranschaulicht Burgers Verständnis des Schreibaktes. Im Archiv sammeln sich sowohl hemmende Einflussängste als auch Motive, die einen kreativen Impuls auslösen können. Er

589 Harold Bloom, *Anxiety of Influence*, (1997) S. xiii (Preface), zitiert unter dem Kürzel >EifA<.

590 Vogelsang, S. 201.

591 Ebd.

592 Ebd.

593 Vogelsang, S. 198.

bringt einige Aspekte, die dem Schreibakt vorausgehen, in seiner Arbeit über Paul Celan zum Ausdruck. Die Lagerungszeit der Urfassung des Berichts im Archiv ermöglicht das, was Bloom unter dem Zusammenspiel von Aneignung durch Assimilation und Verdrängung von Vorbildern versteht (Topo72). Das Wort Krypta kommt von „krýptin“, was „verbergen“ und „verstecken“ bedeutet.⁵⁹⁴ Im Archiv wird die Nachtfassung zum sogenannten Keltern (AS62) aufbewahrt, damit im selbstständigen „Gärungsprozeß“ (AS73) aus dem Rohmaterial des Lebens die geistige Substanz des Werkes hervorkomme. Diese Prozesse erörtert Burger an Celans Gedicht *Der Winzer* (AS60). Erst die Latenzzeit befreit den Dichter und Schriftsteller aus seiner „Mitwisserschaft“ (AS73). Innerhalb der Umfunktionierung des Schulgebäudes zur poetischen Werkstatt nimmt das Archiv also die Funktion ein, den Lehrer von der Mitwisserschaft um das Schicksal und der Didaktik seines Vorgängers zu befreien.

In diesem Sinne spielt die Farbe des Archivs eine zentrale Rolle. Schildknecht nennt es das „orangene Zimmer“ oder auch ein „blutorangenes Sälchen“ (Sch60) und spielt auf den Kontrast zwischen Farbe und Funktion des Archivs ironisch an. Er spricht vom Streit mit dem Totengräber und der Abwartin über die Interpretation der „Orangenwerte“ (Sch60), der Farbe an den Wänden des Zimmers. Jeder Schulhausbewohner definiert sie auf andere Weise: der eine „mennigrot“, der andere „hennarot“, ein dritter „kadmiumorange“ (Sch60). Für Schildknecht bedeutet es, dass man sich farblich etwas hat „einfallen lassen“, um eine „komplementäre Lebenslust“ (Sch60) zum Friedhof zu erzeugen.

Um diese Anspielung zu verstehen, muss eine Stelle aus der Dissertation Burgers über die Chiffren der Sonnenglut und des Sonnengeistes erwähnt werden. Es ist die Sonne, sagt Burger, die eine Jahrestraube zur Reife bringt. Im Gedicht von Celan wird sie aber mit dem Wort Grab zu einem Substantiv verbunden. Beide erfüllen die Funktion der Verarbeitung von Erlebnissen.

„Die Sonne bringt die Jahreszeiten zur Reife, sie verkörpert die reine, ungekelterte Energie des Lebens. Sie wird im „Sonnengrab“ gespeichert. Das Grab betont zwar noch den Aspekt des Todes [...]. Das Grab ist der Keller des Gemüts, das Haus des Verschweigens, worin der Wein gelagert wird.“ (AS72)

Das Element der Verborgenheit und das der Sonne werden durch die Beschreibung des Archivs evoziert. Der Leser des Romans müsse, so Burger im Anschluss an Novalis, ein „erweiterter Autor“ sein, der durch das „unparteiische Wiederlesen seines Buches [...] es selbst läutert“ (AS74). Schildknecht führt ein Beispiel dafür anhand der Schülerhefte vor. Der Leser sei insofern ein Winzer, weil er unter den unterschiedlichen Auslegungs-Möglichkeiten von Wortbedeutungen eine „Lese“ vornimmt, die seine Version des Gedichts darstelle und somit einem „schöpferischen Akt“ gleiche (AS77). Ebenso dürfen die Schüler die Notation und die Lage der Hefte, die sie für das Diktat gebrauchen, selbst wählen. Schildknecht muss dann die Hefte korrigieren und daraus eine plausible Fassung herausfiltern.

Aus anderer Perspektive gesehen, suggeriert die Farbe des Archivs die Frucht der Orange. Diese steht, wie Barbara Storz in ihrer Arbeit *Burgers Kindheiten* bemerkt, im Mittelpunkt einer wichtigen Erinnerung aus der Jugend⁵⁹⁵ des Schriftstellers, auf die hier eine Anspielung verschlüsselt sein könnte. Storz setzt das »Orangen-Erlebnis«⁵⁹⁶ mit einem Erfolgserlebnis des kleinen Burgers in Verbindung. Nachdem er eine Orange gestohlen habe, sei es ihm durch das Aushöhlen der Frucht gelungen, diese so zu rekonstruieren, dass sie intakt ausgesehen habe. Seitdem repräsentierten für ihn die Farbe Orange und die Frucht eine gelungene Nachbildung der Illusion der Unversehrtheit. Schließlich erinnert die Farbe des Archivs im Herz des

594 Hermann Burger, *Auf der Suche nach der verlorenen Sprache*, Frankfurt a. M. 1989, S. 20, zitiert unter dem Kürzel >AS<.

595 Storz, S. 78.

596 Ebd., S. 240.

Schulhauses an die Definition des Romans, die Benn, in *Doppelleben* gibt.⁵⁹⁷ Er spricht vom „orangenförmigen“ Aufbau eines Romans, weil er in unabhängige, zahlreiche „Sektoren“ unterteilt ist, die wie die Schnitten einer Orangenfrucht „zur Mitte tendieren“.⁵⁹⁸ Nun sind auch die einzelnen Quartette einzelne Bewusstseinsaufnahmen, die zwar miteinander verbunden sind, aber auch die Eigenständigkeit von Episoden, Bruchteilen einer Erfahrung beanspruchen. Ambros Umberger spricht von einzelnen Komplexen, den „acht Fassungen des Schilten-Komplexes“ (SK170). Der Roman sei ein einziges „gigantisches Fragment“ (SK113), von „ineinander verschachtelten Fassungen“ und somit wäre im Grunde „das Sammlungskapitel mit den ausgestopften Vögeln ein kompletter Roman, das Abdankungskapitel ein kompletter Roman, das Friedhofskapitel ein kompletter Roman, das Krankheitskapitel ein kompletter Roman“ (SK113).

Benns „Orangengleichnis“ und Burgers Prinzip der *Simultanperspektive*, das er mit der „kubistischen Technik“⁵⁹⁹ vergleicht, zeigen den Versuch einer absoluten Prosa. Schildknecht hält am Wahrheitsgehalt aller „ineinander verschachtelte[n] fragmentarische[n] Fassungen“ (SK113) fest. Jede hat den Wert eines authentischen Zeugnisses seines Bewusstseins.

So ist das zentrale Motiv des Urnen-Zimmers die Funktion der Erinnerung. In dieser Hinsicht spielt das Archiv oder „taube Zimmer“ die Rolle eines Speicherraums, in dem Schildknecht nützliche Motive für die Umsetzung seines Schiltener Modells finden kann. Das Archiv wird taub genannt, weil darin die Rohfassung und alle mögliche Urfassungen des Berichts ruhen, bis sie der Lehrer korrigiert.

1.3 Die Räume im Untergeschoss

Das Untergeschoss bezeichnet die Räume, die sich unter der Turnhalle befinden: die Waschküche, den Werkraum und den Kohlenkeller. In jedem Raum spielen sich Szenen ab, welche die Funktion dieser Räume im Sinne der Romanwelt verändern. Das Schulgebäude fungiert abwechselnd als laszive Badeanstalt, als Bauch eines Schiffes, in dem geheizt wird, oder als Miniatur der Friedhofsanlage und des Romans selbst. Besonders die Räume des Untergeschosses regen die Phantasie der Dorfbewohner an und konstituieren eine nahezu unerschöpfliche Quelle für Fakten, die dem Lehrer erwähnenswert erscheinen. In der Waschküche spielt sich die groteske Badeszene der Unterwelthetäre, der Schöpfer Elvyra ab. Sie ist eine Mischung aus den Frauenfiguren wie Brunelda (*Der Verschollene*) und Frieda (*Das Schloss*) aus Kafkas Werk und soll eine Chiffre der erotischen Phantasien des Lehrers darstellen. Man mag sie sich wie Molly Bloom oder Fellinis Saraghina aus dem Film *8 ½* zurecht vorstellen, wo die Frau bloßgestellt als Objekt sexueller Phantasien, durch ihren riesigen Körper und den grotesken Tanz auf die ihr zusehenden pubertierenden Kinder bedrohend und zugleich fesselnd wirkt.⁶⁰⁰ Sie gehört in die Unterwelt des Schulhauses, wie die Elemente Wasser, Feuer, Eros und Spiel. Das Untergeschoss ist zugleich „Raumprojektion“⁶⁰¹ der sexuellen Ängste des Lehrers, „Keimzelle der wollustigen Regressions-Vision“⁶⁰², die in den zweiten Roman Burgers *Die Künstliche Mutter*⁶⁰³ einfließen wird. Das Untergeschoss ist karnevalistischer Hades und Gegenpol zur Welt des Friedhofs. Seine Funktion entspricht

597 Benn, *Doppelleben*, S. 446 ff.

598 Ebd.

599 Burger, *Verfremdung zur Kenntlichkeit*, in: „Fünf Reden“, Bern 1995.

600 Es handelt sich um eine der von Bachtin beschriebenen typischen Figuren aus dem Repertoire der karnevalistischen Lachkultur Rabelais.

601 Walter Schmitz, *Labor des Zeitlosen*, 1984, S. 95.

602 Ebd., S. 95.

603 Burger, *Die Künstliche Mutter*, Frankfurt a. M. 1993, S. 139, 151.

zugleich der des Gedärms und Magens des Schulhauses, in dem die „binäre Grammatik des Raumes“⁶⁰⁴ in eine „ursprüngliche Opposition von oben und unten“ aufgelöst wird: seine Logik entspricht dem Lebenskreislauf der Verdauung. Schmitz meint, Schildknecht versetze je nach Perspektive des Berichtstatters in einen Zustand, den er „als Scheintod oder als artifizielles Scheinleben“ bezeichnet. So nimmt er alle Extreme in sich auf, die durch Estrich und Keller symbolisiert werden: die „Extreme von Tod und Leben/Sexualität“.⁶⁰⁵ Diese Tatsache spiegelt sich in der „düsteren Grundskizze zu Burgers Sprach-Gemälde“, wie Walter Schmitz den Roman nennt, wieder. Sie stellt das Grundmodell der Lokalitäten dar, die im Roman „den ganzen Konflikt“ (Sch238) auslösen. Die Enge des Modells entspricht den räumlichen Zwängen, aber auch dem „modellhaften Ablauf“ von Handlungen, die regelmäßig vollzogen werden. Wie in den ersten vier Heften des Berichts anhand der Bad-Episode geschildert, wird das Wiederkehrende zum „Generalbaß“.⁶⁰⁶ Der Erzähler berichtet, indem er Vernommenes wiedergibt.⁶⁰⁷

„Eng begrenzt ist der Raum; er scheint sich auf nur eine Dimension zu verengen und zu verkürzen, da die Weite jenseits der Grenze des Schilttals erst beginnt und Höhe und Tiefe vorerst gar in dem einzigen Schulhaus eingespannt sind. Die Tiefe, der Keller, ist der Ort, wo zwar nicht Liebe, aber doch Sexualität heimisch sein mag – wie ein, von Schildknecht unkommentierter Schülermythos behauptet, dort sei er mit dem „matronenhaften Torso“(Sch45) der Abwartin beim „Auftakt zu eine[r] Kopulation“(Sch46) beobachtet worden.“⁶⁰⁸

Die Raumeinteilung des bürgerlichen Hauses betrifft genau so die Waschküche, den Kohlenkeller und den Werkraum: im Gegensatz zum Dachgeschoss, wo die gelagerten Gegenstände (und Ängste) ungenutzt verbannt sind, wo Träume erwachen können, die literarisch gesehen einen Entwicklungsprozess einleiten, bleibt der Keller ein Funktionsraum, der durch „die Lagerung von Speisen und Getränken noch mittelbar in die Nutzung einbezogen“⁶⁰⁹ ist. Um in die Kellerräume zu gelangen, muss erst die durch die Dunkelheit heraufbeschworene Angst überwunden werden. Als Antrieb fungiert jedoch nicht die Neugierde sondern der alltägliche Zwang.

„Im Keller verharren die Dunkelheiten Tag und Nacht. Sogar mit dem Leuchter in der Hand sieht der Mensch im Keller die Schatten über die schwarzen Mauern tanzen“.⁶¹⁰

Das Schulhaus von *Schilten* differenziert sich wie jedes andere Haus im vertikalen oder im konzentrischen Sinne.⁶¹¹ Die vertikale Achse des Schulhauses entwickelt sich durch die Polarität von Keller und Dachboden und erzeugt eine Phänomenologie der Einbildungskraft. Die Dachbodenängste greifen das Emblem der Sicherheit, die das Dach gegen klimatische Einflüsse gewährleisten soll, an. Der Keller macht das dunkle Wesen des Hauses aus,

„das Wesen, das an den unterirdischen Mächten teilhat. Wenn man dort ins Träumen gerät kommt man in Kontakt mit der Irrationalität der Tiefen. Die obersten

604 Schmitz, S. 95.

605 Ebd., S. 96.

606 Schmitz, S. 103.

607 Genau so geschieht es in Thomas Bernhards Romanen *Das Kalkwerk*, *Korrektur* und der Erzählung *Gehen*.

608 Schmitz, S. 95.

609 Buddensieg, S. 3.

610 Ebd., S. 44.

611 Ebd., S. 43.

Stockwerke, vor allem der Dachboden, sind eine „Erbauung“ des Träumers, er erbaut sie, im inneren Nachvollzug ihres Bauvorgangs [...] in der rationalen Zone intellektualisierter Entwürfe. Aber was den Keller betrifft, so gräbt sich der passionierte Bewohner in ihn ein, gräbt ihn immer wieder nach, schachtet ihn aus, macht seine Tiefe aktiv. Das Faktum genügt nicht, die Träumerei arbeitet.“⁶¹²

In der Figur der Schöpferin, des Heizers und Schildknechts selbst bewahrheitet sich, dass Kafkas Romane die „Richtpunkte in der Romantopographie“⁶¹³ von *Schilten* sind. Um diese Figuren dreht sich die Achse, die zur Umwandlung der Funktionsräume führt: die Turnhalle wird zur Wirtschaft, das Lehrerzimmer wird zur Hotel-Loge, die Waschküche zur Badeanstalt, der Kohlenkeller zum Heizraum im Bauch eines Schiffes und der Werkraum zum Bastelraum für Hobby-Eisenbahner und in ein „Schmierentheater“. Burger verfügt über „primäre so wie über sekundäre Zeichen, über „Realien“ wie über Embleme [...], verwandelt sogar die Schweiz in ein Metaphernfeld“.⁶¹⁴ Embleme der Schweiz, wie das Präzisionswerk der Uhr, der Schabziger Käse, die Armee und besonders die Eisenbahn werden laut Schmitz zu den Hauptangriffsflächen Schildknechts, den Schmitz einen „Schulanarchen“ nennt, weil er mit seinen „demokratischen Oppositionsgebaren“⁶¹⁵

„den Kampf eines Schriftstellers gegen seine Heimat [symbolisiert]: Er ist ein „Inlandsemigrant“ und spielt so abermals die Rolle, die man einst dem rebellischen Ästhet Stiller aufgezwungen hatte.“⁶¹⁶

In Anlehnung an ein Zitat von Albin Zollinger, der die Schweiz außerhalb der Geschichte angesiedelte,⁶¹⁷ erklärt Schmitz das Schulmodell im Roman von Burger als Labor einer zeitlosen Verzerrung typisch nationaler Identitätsträger. Durch Schildknechts artistisches Schreibverfahren kann er in seinem Bericht ein Modell der Schweiz entwerfen, das die Differenz zur Wirklichkeit bezeugt, indem es darin auch die „Irregularitäten eines zeitfreien Systems“⁶¹⁸ erkennen lässt. Diesen Effekt der Zeit-Aufhebung erzeugt der Erzähler durch seine enzyklopädische Erzählweise (Sch112), durch die er den ursprünglichen Bildern Gerüchte und historische Details beifügt, die als „Funktionselemente eines Syndroms ausgebreitet werden“.⁶¹⁹ Diese Methode steigert Burger in seinem zweiten Roman ins Unermessliche, um das heile Bild einer „verkitschten Touristen-Schweiz“⁶²⁰ zu entlarven. Um zu unterstreichen, dass seine insbesondere auf Burgers zweiten Roman die *Künstliche Mutter* zugeschnittene These genauso gut auf *Schilten* übertragbar ist, bezeichnet er die Schweiz mit dem Tarnnamen „Schiltenuau“. Mainrad Inglin verwendet ihn in seiner Komödie *Notizen des Jägers Claus Lymbacher*. Schmitz sieht zwischen dem Schiltenuau Inglin und Schilten von Burger ähnliche Parallele. Das von Schildknecht angeprangerte „Fleischverdrängungsgesetz“ stellt eine Verhaltensnorm und einen psychischen Komplex dar, von dem die meisten Dorfbewohner und ehemaligen Haberstichianer betroffen sind. Schmitz sieht darin eine Parallele zum Sexualfaschismus, von dem sich die Hauptfigur des zweiten Romans Burgers befreien will. Das Fleischverdrängungsgesetz wäre demnach die Folge der religiösen Indoktrination, die zu Kastrations- und Mutterkomplexen führe und wiederum Symptome einer latenten Krankheit

612 Ebd.

613 Schmitz 1984, S. 100.

614 Ebd., S. 102.

615 Ebd., S. 103.

616 Ebd.

617 *Weltwoche*, 27.2.1980.

618 Schmitz, S. 103.

619 Ebd.

620 Ebd. S. 102.

hervorrufe. Im Unterstufenzimmer tauchen also viele Motive aus Kafkas Romanwelt auf, die als verzerrte Traumbilder von Schildknechts verdrängter Sexualität gelesen werden können.⁶²¹ Die Wiederholung der Motive Kafkas, in denen Frauenfiguren vorkommen, erweist sich demnach als Manifestation des „Streben nach Macht über die Vorläufer“ (Topo109). Schildknechts Bericht korrigiert, wenn man so will, die Vorlagen insofern, dass er sie verzerrt und meistens dem Schauplatz des Romans anpasst.

1.3.1 Die Waschküche und die Badewanne

Die Waschküche, ein Labyrinth von „rußgeschwärzten Tonnengewölben“ mit „finsternen Gängen und muffigen Verliesen“, wo es nach „verfaulten Obsthorden“ riecht, befindet sich tief im Boden des »verbunkerten Schulhauskellers« (Sch44). Es ist das »Reich der Abwartin« (Sch44), eine „Unterwelts-Hetäre“ (Sch46).

Nach „altverbrieftem Recht“ (Sch44) der Abwärtsfamilie darf sie den Keller nicht nur zum Waschen, sondern auch zum Baden nutzen. Das Zugeständnis dieses besonderen Nutzungsrechts erinnert an die Dienste und Rechte, die im Schlossroman Kafkas der Familie des Postboten Barnabas, besonders Olga und Amalia, zugestanden werden.

Dazu muss erwähnt werden, dass die Abwartin im 3. Quartett dem Lehrer auf dem „gedeckten Schwedenkasten“ (Sch43) das Essen nach „Wirtshausmanier“ serviert. Diese scheinbar nebensächliche Anspielung, die kurz vor der Beschreibung der Waschküche eingestreut wird, ist ein bewusster Steuerungs-Mechanismus. Der Leser soll an die Tatsache erinnert werden, dass K. und Frieda eine Zeitlang in der Schulturnhalle leben, wo sie notgedrungen essen müssen. Als es kurz darauf im Roman Burgers heißt, „dem Gerede der Leute nach zu schließen [existiere zwischen der] Witwe und ihrem Kostgänger“ (Sch43) ein heimliches Verhältnis, genau genommen ein „Waschküchenkonkubinat“, kann dies als ironischer Hinweis auf die Interferenz zwischen Burgers Roman und Kafkas Vorlage zurückgeführt werden. Wie die Bezeichnung „Waschküchen-Konkubinat“ jedoch verrät, ist das Gerücht über Schildknecht und die Abwartin vor allem eine barocke und modernisierte Nachzeichnung der im Fragment gebliebenen Bade-Szene zwischen der reichen Sängerin Brunelda und ihrem Liebhaber Delamarche, die dem Roman *Der Verschollene* entnommen ist.

Schildknecht erklärt mit der typischen Feuchtigkeit eines Kellers die Anfälligkeit der Waschküche für Gerüchte und vergleicht diesen Ort mit der Mörtelkammer: „beide Räume [sind] einander hinsichtlich der Feuchtigkeit, des groben Wand-Abriebs und der Gerüchteanfälligkeit sehr ähnlich“ (Sch43).

Ein komplexes Heizungssystem mit einem »Kupferkessel zum Brühen der Wäsche« erwärmt das Wasser, während »dicke und dünne Rohrleitungen« (Sch43), die auch an der Mörtelkammer vorbeilaufen, an den Wänden entlang führen. Überall »glitzert und glänzt [es] von messingummantelten Manometern und Hydrometern« (Sch44), von »Rad- und Hebelhähnen«, die »den Laien verwirren« (Sch44).

Das komplexe, vollautomatisierte und technologisch ausgefeilte Leitungs-System drückt nichts anderes aus als jenes parasitäre Abhängigkeitsverhältnis, das in Kafkas Werk die zwei physisch überlegenen Männer, Robert und Delamarche, an die ökonomisch ihnen weit überlegene Frau gebunden hält. Der Text mit Vorläufer-Funktion, auch Prätext⁶²² genannt, färbt auf den Folgetext insofern ab, als dass Kafka im Amerika-Roman die „modernisierte Industrielwelt“ ins

621 In *Die künstliche Mutter* heißt es, dass die „natürliche Sprache des Körpers in babylonischer Verwirrung zur Fremdsprache der Pathologie verkam“, S. 202.

622 Ulrich Broich und Manfred Pfister (Hrsg.), *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen 1985.

Auge seiner Kritik fasst⁶²³ und mit der „Brunelda-Episode“, laut Emrich, den „Gipfel seiner gesellschaftskritischen Forschungen erreicht“.⁶²⁴

In Kafkas Welt gibt es sowohl positive als auch negative Frauengestalten, die sich aber bis auf Amalia alle entweder der Männerwelt der Beamten unterwerfen (wie Frieda, Pepi, Teresa und die alte Wirtin) oder selbst männliche Züge (vgl. die sportliche Ringkämpferin Klara) haben und ihre Macht über die Männerwelt ausüben (vgl. Gisa, die Lehrerin aus dem Schloss oder Brunelda in *Der Verschollene*).

In *Schilten* gibt es nur zwei Arten von Frauen: die „Kastraktions-Hexe“⁶²⁵ Jordibeth (Sch201), welche wahrheitsgetreue Leichenreden rezitiert und die Biographie der Verstorbenen als „sinnvolles Schicksal“⁶²⁶ darstellt, und die *Abwartin*. Die „Schöpferin-Elvyra“, die verwitwete Halbschwester des Totengräbers, erinnert an die Frauengestalten aus Thomas Bernhards Werken, die meistens mit dem Helden verwandt sind, mit dem sie ein inzestuöses Verhältnis führen. Sie entspricht der „Nabelfrau“⁶²⁷ aus dem Roman *Die künstliche Mutter*. Claudia Storz sieht in ihr eine literarische Transposition der „Friedhofgläubigen“ Tante-Ida aus Burgers Kindheit.⁶²⁸ Eine sexuelle Konnotation ist ihr jedoch nicht gänzlich fremd, denn sie erinnert auch an die „Nebelgeliebte“⁶²⁹ aus dem Gedichtband *Rauchsignale*, deren Sinnlichkeit in Verbindung mit dem Nebelmotiv steht und an Gottfried Kellers Judith-Figur aus dem *Grünen Heinrich* erinnert. Sie versinnbildlicht die Aussparung des Kontrastes zwischen der Erfüllung von erotischer und gesellschaftlicher Liebe. Ein Themenkomplex der laut Emrich eine Konstante aller Figuren Kafkas darstellt.

Das Wesen der Abwartin kann mit den Worten, die Wilhelm Emrich im Zusammenhang mit ähnlichen Frauenfiguren aus Kafkas Werk verwendet, erklärt werden: sie wird von Schildknecht mit dem Attribut der „verlogenen Prüderie“⁶³⁰ versehen und ist das weibliche Pendant zum Abwart und Totengräber. Wie bei Kafkas Figuren endet das Verhältnis zwischen Schildknecht und den Frauen in der Abhängigkeit. Ein normaler bürgerlicher Haushalt verwandelt sich in eine „irreale Daseinsform“.⁶³¹ Irreale Daseinsformen und Prüderie sind Konstanten, die sich auf die humorvolle Transformation der Badeszene übertragen und durch das Bild des Lehrers, der sein Essen auf dem Schwedenbalken zu sich nimmt. Ob an der Kabelschnur des Telefons oder im Nebel der Waschküche, der Lehrer hängt förmlich von Projektionen der Weiblichkeit ab. Er fühlt sich den Frauen nie gleichberechtigt. Er lebt, wie viele Männer Bernhards, lebenslänglich im Bann einer Frau ohne zu einer reifen Liebe fähig zu sein oder wird erdrückt vom „Terror [vor] der anständigen Frau“⁶³² wie Kafkas Helden. Ria Endres hat die kompensierende Funktion vieler Räume in der Welt Bernhards (wie „der Kegel“ oder das „Kalkwerk“) als Ersatz für die Frau, die sonst kaum in Szene tritt, sehr überzeugend darstellen können.⁶³³ Eine solche Ersatzfunktion für die reale Frau, die auch in *Schilten* nicht zu Wort kommt, könnte man dem Dachkonstrukt zuschreiben.

Durch ihre praktische Veranlagung stört die Abwartin den Lehrer. Ihre Funktion im Schulhaus ist der Beweis seiner Abhängigkeit von der Dorfwelt, den Gerüchten und besonders des Aberglaubens der Dorfbewohner.

In diesem Sinne verulkt die Badeszene die Gerüchte über die „sexuellen Ausschweifungen“ des

623 Emrich, S. 227 ff.

624 Ebd., S. 243.

625 Schmitz, S. 95.

626 Ebd., S. 225.

627 Schmitz, S. 95; Storz, S. 318 ff.

628 Storz, S. 121 ff.

629 Burger, *Rauchsignale*, S. 61.

630 Emrich, S. 347.

631 Ebd.

632 Ebd., S. 346ff.

633 Ria Endres, *La femme n'existe pas*, 1980, S. 98 ff.

Schulmeisters, ironisiert das negativ besetzte Urbild des Lehrers,⁶³⁴ seine „vermeintliche Infantilität“⁶³⁵ und sexuelle Impotenz, die dem Bild des „quasi Kastrierten, wenigstens erotisch neutralisierten, nicht frei entwickelten“⁶³⁶ entspricht. Diese Impotenz ist der wahre Grund, weshalb im Schulhaus jede wirkliche Beziehung zwischen den beiden Geschlechtern unmöglich ist. Sie führt letzten Endes den Lehrer zur Flucht aus dem Schulhaus und trieb seinen Vorgänger, der in eine Schülerin verliebt war, zum Selbstmord. Im Schulhaus wird das strenge Patriarchat des Schulmonarchen durch die Vorstellung einer ausgebliebenen, doch heimlich gewünschten Beziehung kompensiert. Sie wäre jedoch unausweichlich zur „Ehehölle“⁶³⁷ geworden.

Ein weiterer Parallelismus zwischen Kafkas Kritik am Patriarchat und der Welt Burgers ist darin zu sehen, dass Kafkas Frauenfiguren die Erfüllung „sinnlicher und personaler Liebe“⁶³⁸, unter dem gesellschaftlichen Druck der ökonomischen und patriarchalen Verhältnisse, verwehrt bleibt. Dasselbe Recht wird in *Schilten* dem Mann vorenthalten. Für die resignierten Frauengestalten Kafkas bleibt ein erfülltes Liebesleben, z.B. in der Ehe, nur noch als Utopie im Grab möglich,⁶³⁹ verkörpert von der Leichenansagerin.

Auch der „anpassungsfähigen Gesellschaftsdame“ bleibt das Liebesglück verwehrt. Ihr Wesen entspricht jedoch nicht der Beschreibung der Abwartin. In der Waschszenen erscheint sie als fettleibige Molly Bloom, als korpulente Nixe, die ihre Fleischmassen in die Zinkbadewanne pferchen muss (SM137). Elvyra stellt (genau so wie Brunelda) ein Stück „tropischer Primitivität inmitten der verderbten Zivilisation“⁶⁴⁰ dar. Sie ist der Archetypus der „Maitresse des Lebens“⁶⁴¹ eine schweizerische Circe, wie einst Judith für Heinrich und Brunelda, die „amerikanische Circe“⁶⁴² für den jungen Karl, den sie mit der „Unmasse ihres Fleisches“⁶⁴³ bannt, wie die Schöpferin Elvyra, mit ihren Hüften im Nebel, die Schüler.

Elvyra könnte wie Brunelda eine reiche und „völlig selbstständig[e]“⁶⁴⁴ Frau sein. Im Gegensatz zu ihr wirkt die Telefonistin, die Telefonfee Frau Bärlöcher, wie die schöne Gisela aus Kafkas *Das Schloss*, die als „ein bisschen steif“ beschrieben wird. Diese gegensätzlichen Frauenmodelle, die schöne und die üppig-korpulente Frau, finden sich beide in *Schilten* wieder. Die Frau am Telefon, die mit der lakritzenhaften Stimme versehene Frau Bärlöcher, entspricht dem Modell Giselas. Adorno sieht ausgerechnet in Gisela „das einzig schöne“ aber auch „grausame“ Mädchen, das der „präadamitischen Rasse der Hitlerjungfrauen“⁶⁴⁵ entstammt. Die Abwartin hingegen erscheint als korpulente Unterwelt-Göttin, die die Schüler durch ihre überbordende Sinnlichkeit verführt.

Sie beide entsprechen einer einzigen Ur-Figur, die Storz als „Nabelfrau“ bezeichnet. Mit ihr sind

„deftige sexuelle und zugleich heilerische Konnotationen verbunden. Die Mutter dagegen ist die umworbene, kühle, erzieherische Instanz mit all den Enttäuschungen [...]. Die blonde Geliebte verkörpert Erotik, nie wird sie im Inneren des Hauses beschrieben. [...] Die blonde Geliebte hat sich vom

634 Adorno 1971, S. 77.

635 Ebd., S. 79.

636 Ebd.

637 Vgl. den Bezug zu Bernhards Darstellungen des Ehelebens in: *Thomas Bernhard. Die Ehehölle. Acht Szenen.* Ausgewählt von Raimund Fellingner, Frankfurt a. M. 2008.

638 Emrich, S. 335 ff.

639 Ebd., S. 345.

640 Politzer, S. 242.

641 Ebd., S. 245.

642 Ebd., S. 247.

643 Ebd., S. 245.

644 Franz Kafka, *Amerika, Gesammelte Werke*, hrsg. v. Max Brod, Frankfurt a. M. 1953, S. 264.

645 Adorno 1955, S. 324.

Traumobjekt zur lebensstüchtigen Frau entwickelt; von ihrem Bild gelöst, ist sie grausam und unerotisch geworden“.⁶⁴⁶

Tatsächlich fungiert die Abwartin, die als „lebensstüchtige Frau“ im Gegensatz zur „blonden Geliebten“ nicht schön, aber grausam und häuslich ist, als Inbegriff der Sinnlichkeit und Verführung. Sie wird, wie jedes sexuelle Element, in das dunkelste Verließ des Schulhauses verbannt: in den Keller. In Tschopps Roman *Der Lehrerkandidat*, auf den *Schilten* oft anspielt, wird der Referendar nach einer Lektion über das Tabu Sexualkunde vom Dienst entlassen.

Alle diese Frauen verkörpern unterschiedliche Verhältnisse zwischen Macht und Lust. Foucault zeigt, dass die ökonomische Sozialisierung des Fortpflanzungsverhaltens⁶⁴⁷ dazu geführt hat, das Triebleben durch ein binäres Regime⁶⁴⁸ zu reglementieren: ziemlich/unziemlich, erlaubt/unerlaubt sind die Ordnungsträger dieses Regimes. Gleichzeitig stehen Macht und Lust in einem negativen Verhältnis zueinander: „Verwerfung, Ausschließung, Verweigerung, Versperrung, Verstellung oder Maskierung“⁶⁴⁹ sind die Kontrollformen, die Macht über die Lust ausüben. Es ist bezeichnend, dass sich sowohl Schildknecht als auch Peter Käser⁶⁵⁰ von der Dorfgemeinschaft ausgestoßen fühlen. Beide halten sich nicht an die Regeln der Machtverhältnisse. Ihre Existenz ist dem Verstummen und der Machtlosigkeit geweiht. Dagegen bildet die Waschvision im Unterkeller einen Damm. Die Abwartin erscheint wie reine Sinnlichkeit, die sich über jede Moral hinwegsetzt.

Die negative Beziehung zur Lust, dem tief-verwurzelten „Fleischverdrängungsgesetz“, wird nur in der Waschszenen aufgehoben. Die Distanz zur Realität wird aber durch die schützende Rolle des Gucklochs gewahrt. Bei Brunelda kommt diese Funktion einem Opernglas und der spanischen Wand zu. In *Schilten* versperren und erlauben gleichzeitig der Nebel und die unzureichenden Tücher den Blick auf das verbotene Objekt der Lust (wie schon bei Kellers Judith). Das Bild der Frau ist im literarischen Bewusstsein durch reale Elemente (Realien) negativ konnotiert, weil sie eine wichtige Funktion in der Ökonomisierung des Lustlebens hat. Kafkas, Bernhards⁶⁵¹ und Burgers Frauenfiguren exaltieren die *Hysterisierung des weiblichen Körpers*:

„der Körper der Frau wurde als ein gänzlich von Sexualität durchdrungener Körper analysiert - [...] disqualifiziert; aufgrund einer innewohnenden Pathologie [...] in das Feld der medizinischen Praktiken integriert; [...] in organische Verbindung mit dem Gesellschaftskörper (dessen Fruchtbarkeit er regeln und gewährleisten muss), mit dem Raum der Familie (den er als substantielles und funktionelles mittragen muß) und mit dem Leben der Kinder (das er hervorbringt und das er dank einer die ganze Erziehung währenden biologisch-moralischen Verantwortlichkeit schützen muß): die Mutter bildet mitsamt ihrem Negativbild der „nervösen Frau“ die sichtbarste Form dieser Hysterisierung“.⁶⁵²

Das männliche Pendant zur weiblichen Hysterie stellt beim Mann die Impotenz dar. Diese wiederum kann mit der Depression verbunden sein, von der der Lehrer, als typischer Kopf-Mensch, der jede Spur des Leibes verdrängt hat, betroffen ist. Beide Pathologien verhindern ein erfülltes Liebesleben. Die Welten Kafkas, Bernhards und Burgers sind von der „Vermännlichung“ der weiblichen Charaktere gekennzeichnet. In der Verfilmung von *Schilten*

646 Storz, S. 318-319.

647 Foucault 1977, S. 127.

648 Ebd., S. 103.

649 Ebd.

650 Patrick Bühler liest Gotthelfs Roman *Leiden und Freuden eines Schulmeisters* als Eheroman; Bühler (2009).

651 Endres 1980, S. 98.

652 Foucault, S. 126.

wird die Abwartin von einem männlichen Schauspieler interpretiert. Die Leere, in der sich die passiven, handlungsarmen Helden bewegen, ist von einer „absoluten Kontaktlosigkeit“⁶⁵³ geprägt.

Nicht nur bei Kafka zeigt die Sexualität die „differenzlose Identität zwischen allen scheinbar verschiedenen Sphären“⁶⁵⁴ wie Liebe, Gewalt und Unterwerfung, sondern auch bei Bernhard und Burger. Die Schauplätze sind oft untrennbar mit dem Schicksal ihrer Helden verbunden: sei es ein Turm (*Amras*), eine Haftanstalt (*Der Kulterer*), eine Heilanstalt (*Gehen*) oder eine bestimmte Stadt. Das Schulgebäude verkörpert alle diese Orte gleichzeitig: es mutiert nach Belieben zu einem Glockenturm, einem Dachgeschoss und Käfig, einer Haftanstalt oder einem Sanatorium.

Die Abwartin ist gleichzeitig die Nabelfrau, die, wie Schmitz betont, den Lehrer „zurück in Schmutz und Kot der menschlichen Herkunft“ führt.⁶⁵⁵ Sie ist „die Nachtfrau der frühen Kindheit, die mit dem Erdreich verbundene, liebkosende, stets Verfügbare. Andererseits ist es die helle Unberührbare, die er am Ende seines Lebens zu Fetisch erklären wird. [...] Wiedergebärerin und Beglückende, Mutterfigur und Geliebte. Archetypische Folien“.⁶⁵⁶ Man findet diesen Typus von Frau auch in Kafkas matronenhaften Liebhaberinnen und Huren wieder. Alle diese Aspekte verdichten sich zum Bild, das uns die Waschszenen im Roman bietet. Leider hat Burger diese kurzgefasste Szene aus einer seiner früheren Fassungen später gestrichen. Darin badet die „splitternackte Abwartin“ (SM137) im „Waschküchen-Brodem“, nachdem sie die Kellerfenster zum Teil mit ihrer „schmutzigen Unterwäsche“ verhängt hat. Die Schüler haben sie „Nabelfrau“ (SM137) getauft, was der Lehrer auf den „Waschküchennebel“ zurückführt. Die nackten Brüste der Abwartin, die man durch den Dampf „frierend in der bissigen Kälte“ (SM137) hätte erkennen können, sind dort zum Thema der „Nebelsekte“ geworden.

Die Abwartin ist die eigentliche Herrin im Schulhaus. Wenn sie von „sechs Uhr früh bis sieben Uhr spät am Kessel und Trog, feuert und schrubbert und bürstet und stärkt und bleicht [...] an Leintüchern, Tischtüchern, Handtüchern, Nastüchern, werkt und schnaubt und schuftet“ (Sch44), dann fühlt sie sich in ihrem Element. Sie duldet in ihrer „Waschküche von herrschaftlichen Dimensionen“, wo es an „hochmodernem Zubehör“ (Sch44) nicht fehlt, aber „kein Mannsvolk“ und keine »Schulmeistermäuse, die nur an leichte Bambusstecken gewöhnt sind“ (Sch44). Sie herrscht also über die häusliche Ökonomie, ist mit männlichen Kräften ausgestattet, die dem Schulmeister gänzlich fehlen und verfügt über die höchste Technologie. Sie ist die Einzige, die sich um den »armen Schulhäsler« (Sch43) kümmert.

Wenn aber so ein Washtag vorbei ist, schickt sich »die gute Elvyra bei einbrechender Dunkelheit« an, »ein Bad zu nehmen«. Sie hängt an das »mezzaningroße Kellerfenster« ihre »Ärmelschürze« und ihren »verschwitzten Unterrock« und »pfercht« ihre »Fleischmassen in die schmale Blechwanne« (Sch44). Diese Wanne ist eine »vorsintflutige auf Löwentatzen stehende und gegen Ende sich verjüngende Zinkbadewanne« (Sch44). Sie wird in Anknüpfung an Friedas Liebes- und Grabmetapher ein »Blechsarg« genannt, der »geostet« ist, »wie die Gräber auf dem Engelhof«. Ein „paar spionierende Bengel“ wollen durch das „verkleisterte Guckloch“ (Sch44) im Dampf zwei Körper, die sich »tummelten und balgten« erkannt haben: den Torso der Matrone und das Gerippe des Schulmeisters.

Der gesamte Waschvorgang lenkt immer wieder die »Aufmerksamkeit der Schüler und Friedhofsbesucher« (Sch45) auf die Waschküche. Zuletzt »kommen ihre Unterleibs- und Brustpanzer an die Reihe«, die wie »Museumstücke aus der Ritterzeit der Mieder-Herstellung« anmuten: »Ungetüme von lachsfarbenen, schnürsenkel-durchzogenen, gesteppten, wattierten

653 Emrich, S. 243.

654 Ebd.

655 Burger, *Die künstliche Mutter*, S. 139, 151; Schmitz, S. 95.

656 Storz, S. 317.

und genieteten [...] elastischen Kreuzbänden«.⁶⁵⁷

Schildknecht meint, ein solcher Badevorgang wird in »gewissen Schülerkreisen«⁶⁵⁸ als »mythenbildend« charakterisiert.⁶⁵⁹

In der Badeszene aus Kafkas Roman *Amerika*, erahnt Karl Rossmann die Kopulation in der Badewanne von Brunelda und Delamarche,⁶⁶⁰ da er nicht hinter die *spanische Wand* blicken⁶⁶¹ darf. In *Schilten* wird sie von den Schülern nur erträumt.⁶⁶²

1.3.2 Der Kohlenkeller

Erst am Ende des Romans wird die „disziplinarische Entlassung“ (Sch271) des Lehrers angesprochen, in dem er als „arbeitslos geworden“ (Sch271) bezeichnet wird. Er befindet sich also in derselben Lage wie der Heizer aus dem ersten Kapitel des Romans *Der Verschollene* Kafkas. Es wundert daher nicht, dass Schildknechts einzige, übriggebliebene Beschäftigung darin besteht, »drei Mal täglich [...] in das rußige Tonnengewölbe hinunter« zu steigen, um »Kohle zu schaufeln und um den Heizkessel zu füttern« (Sch274).

Eigentlich ist das Aufwärmen der Räumlichkeiten sinnlos, denn außer ihm wohnt keiner mehr im Schulgebäude. Er musste seine Einheitsförderklasse abgeben und hat die letzten Schüler aus der Schule „evakuiert“, um sich in die innere Emigration zurückzuziehen, wie Anatol Stiller.⁶⁶³ Zu einem „Inlandsemigrant“ [geworden] [...] spielt [er] so abermals die Rolle, die man einst dem rebellischen Ästhet Stiller aufgezwungen hatte“ (Sch274).

Bevor er in seinem »Prozess gegen die hohe Inspektorenkonferenz [...] triumphieren« (Sch272) konnte, sind ihm seine Gehilfen und »Sekretäre abspenstig« geworden. Er hat also seinen »Schulberichtsapparat mutwillig zerstört« (Sch272). In seinen Sätzen fehlt die »Wendung „... diktiere ich meinen Schülern ins Generalsudelheft“« (Sch271). Das Traurigste an seinem Versagen ist, dass ihm die Schüler entzogen wurden, um sich im Nachbardorf »Schmitten« (Sch271) anständig auf das »Examen« vorzubereiten. Zu »verwahrlost« war der Zustand der Klasse und vermutlich des Lehrers gewesen.

Der Kohlenkeller stellt das schwarze Innere des Schulgebäudes dar, wie das Innere des Schiffes, in dem Karl auf den Heizer stößt. Er ist aber auch der Ort, an dem der Autor mit seinen Geschwistern eingesperrt wurde, weil „schwarzpelzige Spinnweben und glitzernde Anthrazit-Brocken“⁶⁶⁴ das Nachdenken streitsüchtiger Geschwister fördern. Besonders in den Kriegsmonaten bekommt der Kohlenkeller dann die Konnotation eines Verstecks.

Wie die Poetik der Räume von Bachelard zeigt, bietet sich der Keller an, um Ängste zu beherbergen. So wundert es nicht, dass er für den Autor zum „Schauplatz vieler Angstträume“⁶⁶⁵ wird, die sich auch in *Schilten* erahnen lassen:

„Grottenolme und Hexen steigen in Burgers Werken aus dem Kohlenkeller auf,

657 Ebd.

658 Ebd.

659 Ein weiteres Vorbild für die Frauengestalt aus der Badeszene in *Schilten* ist „Anna-Livia-Plurabelle“. Die Heldin aus Joyces *Finnigans Wake* kniet mit zwei Wäscherinnen am Ufer des Liffey. Sie unterhalten sich bis es dunkel wird und die Nebel herabsinken. Daraufhin verwandeln sich die Wäscherinnen in Fabelwesen und ihr Sprechen wird zum Murren des Flusses, das unverständlich für jeden Zuhörer bleibt.

660 Franz Kafka, *Amerika, Gesammelte Werke*, hrsg. v. Max Brod, Frankfurt a.M. 1953, S. 335.

661 Ebd., S. 336.

662 Fellini war vom Frauentyp Bruneldas, der Elvyra entspricht, so fasziniert, dass er nach eigenen Aussagen Kafkas Roman gerne verfilmt hätte. Der Film *Intervista* (1984) zeigt das Casting für die Rolle Bruneldas. Darin dreht Fellini die Bade-Szene: Delamarche massiert und wäscht die Sängerin (vgl. auch Kundera 1993, S. 50).

663 Schmitz, S. 103.

664 Storz, S. 182.

665 Ebd., S. 183.

während die Nabelfrau mit schweren Brüsten und dampfnassen Armen aus einer anderen Kammer der Unterwelt kommt: aus der Höhle die Entzücken birgt, [...] aus glitschigem Grenzbereich“.⁶⁶⁶

Das Heizen wird im Roman *Schilten* hingegen zu einer alltäglich wiederholten Handlung, wie die monotone Arbeitswelt von Kafkas Heizer. Im Zusammenhang damit bleibt von Angstträumen keine Spur, denn der Kohlenkeller erschöpft seine Funktion als Kohlendepot. Resignation bekundet die Tatsache, dass auch die produzierte Wärme keinem Schüler mehr dienlich ist und die Kohle nur noch der sinnlosen Erwärmung des Friedhofs dient. In einer früheren, dann aber verworfenen Fassung reflektiert Schildknecht die Folgen der Erwärmung eines Klassenzimmers auf die Konzentration der Schüler. Wie Kafka ironisiert er die typischen „Stufungen scheinbarer oder quantitativer Natur“,⁶⁶⁷ die auf dem Schiff „Gerechtigkeit und Disziplin“⁶⁶⁸ regeln. Die Kohle wirkt sich negativ auf das Lehrklima aus und stellt eine Verschwendung von Brennstoff dar. Schildknecht betont ja, dass das Schulhaus ein hibernales Institut ist, in dem er mit seinen Schülern überwintert. Wärme ist in diesem Sinne ein negatives Element. Das zeigt folgendes Zitat:

„Welches Lehrklima herrscht in einem ständig überheizten Schulhaus? Von Winter zu Winter nimmt der Kohlenverbrauch zu. Wir verheizen, sagte der Abwart neulich, an die zwanzig Tonnen. Ein Friedhof mit Bodenheizung wäre doch wünschbar, oder nicht? Es ist erwiesen, dass kalte Füße die Andacht beeinträchtigen. Verfolgt man den winterlichen Friedhofbetrieb vom Unterstufenzimmer aus, hat man allerdings den Eindruck, Andacht sei das letzte, was die Besucher im Auge hätten“ (SM141).

Die Eltern der Schüler, die ihre Kinder in eine andere Schule geschickt haben, verschulden die Isolation des Lehrers. Er nennt seine Gedanken nur noch »Pantomimen« (Sch271), seinen Bericht nutzlos wie das Heizen. Seinem Bericht kommt nur noch ein »behördlicher Paralipomena Charakter« (Sch272) zu. Kurz »vor der Vollendung« seines »volksbildhauerischen Kunstwerks« hat sich das Schulhaus in ein Stilleben verwandelt, das gut zur »friedhöflichen Umgebung« (Sch273) passt.

Das Heizen hat eine befreiende Funktion, die auf das Ende des Romans vorbereitet. Es erlaubt dem Lehrer, sich vom Schulmaterial, von den letzten Realien zu befreien. Er schreibt also nicht mehr aus Spaß am Verbrauch von Material, sondern fühlt sich erdrückt vom Gedanken an den Bericht. Er heizt also gegen die „feindliche Umwelt“ und verbraucht »fünfzehn Tonnen Kohle pro Schul-winter«, also »rund fünftausendvierhundert Schaufeln«, um den „Heizkessel“ (Sch274) zu füttern. Er verärgert damit den Abwart, der am liebsten selbst den Ofen mit Kohle versorgen würde, weil er glaubt, »wenn der Schulmeister heizt, braucht man doppelt so viel Kohle« (Sch274).

Schildknecht ist aber froh über »die praktische Arbeit, die er mit seinen Händen verrichten kann«, um sich »im Haus noch nicht ganz überflüssig« (Sch274) zu fühlen. Die Schule ist nicht mehr Lehrerwohnung und Lehrerhaus, sie ist nur noch Wohnhaus oder Schreib-Werkstatt. Er heizt aus purer Lust, um sich »in den geheizten Schulräumen und Estrichräumen zu überlegen, wofür er das Schulhaus heize. Noch ist ihm von der Gemeinde nicht gekündigt worden, noch ist er eine öffentliche Person, wenn auch ohne Amtsfunktion« (Sch275). Er heizt wie ein »besessener Maschinist« (Sch276), weil das Unterrichten seinen „Berufungsreiz verloren hat“ (Sch275). Genussvoll beobachtet er, wie die Kohle glüht: „der aufwirbelnde Staub tanzt in den Lichtbahnen, welche durch das Kellerfenster in der mit rußigen Spinnweben verhangenen [...]

666 Ebd., S. 184.

667 Emrich, S. 233.

668 Ebd.

Stichkappe fallen“ (Sch274).

Von Angst beim Lauschen auf das „Schirken der Schaufel“⁶⁶⁹ im Keller und von anderen biographischen Anspielungen ist bis auf den Ruß und die Spinnweben nichts im Roman zu spüren. Durch „jahrelange Zuverlässigkeit und Präzisionsarbeit“ (Sch274) beim Kohle schaufeln hat der Lehrer sogar Wiederkehrs Theorie über seine Kohleverschwendung widerlegen können.

„Schaufel um Schaufel schüttet er auf die glosende Glut und lauscht auf das Regnen im Kohlenberg. Wenn nötig verstellt er die Temperatur auf dem wie eine Armbanduhr an die Heizwasserröhre geschnallten Thermometer.“ (Sch274)

Was ihn hingegen beunruhigt ist, dass der Lärm vom Friedhof lauter wird und die »wichtigen Hammerschläge des Grabsteinertrümmerers« (Sch276) hörbar werden, während die Spuren des Unterrichts nur an den »fluchtartig« verlassenen »Utensilien« erkennbar sind, die in den Klassen herumliegen, als ob »sie verseucht, als ob sie mit Sprengstoff verkittet gewesen wären« (Sch277).

1.3.3 Der Werkraum und das Modell

Wie Schildknecht einmal bemerkt, schleicht sich das Denken der Kinder in sein Erwachsenen-Denken unmerklich ein. Es folgt seiner Berufskrankheit, die ihn dazu zwingt, Erwachsenen-Fragen in Kinderdenken zu übersetzen (SM101).

„Das Schlimmste [...], Herr Inspektor, ist, dass sich das Denken der Schüler in das Denken des Lehrers einschleicht, ohne dass sich der Lehrer dagegen wehren kann. Die Fragestellung der Schüler wird mehr und mehr auch zur Fragestellung des Lehrers.“ (SM101)

Besonders an der vom Lehrer und vom Totengräber veranlassten Umfunktionierung des Werkraums zu einem gemeinsamen Bastelraum für Schüler zeigt sich, dass die Regression des Denkens allgemein und nicht nur ein prägendes Merkmal des Schulmodells in Miniatur ist. Das Modell (die Literatur) ist die einzig mögliche Verständigungsmöglichkeit mit dem Nachbarn (dem Totengräber), der am Basteln Gefallen findet.

»Unten im Keller, im Werkraum neben der Waschküche« steht »ein Modell des Schulhaus- und Friedhof-Komplexes« (Sch145). Es handelt sich um »die Bastelarbeit von Jahren« (Sch145) und stellt das bildhafte Pendant zum Bericht selbst dar. Doch ist es kommentarlos und schlicht, sodass der Lehrer in das Dilemma stürzt, es anstelle der Quartheften der Inspektorenkonferenz auszuhändigen. Er träumt davon, „das Modell in den Konferenzsaal transportieren [zu] lassen, im freien Raum zwischen den hufeisenförmig zusammengedrängten Tischen auf[z]ustellen, so daß jedermann darum herum gehen kann.“ (Sch146)

Der Vorteil eines solchen Vorgangs würde darin liegen, ein plastisches „Modell des Modells“ (Sch146) dem Leser vor Augen zu führen. Damit würde man über die Raumverhältnisse, die im Roman so ausschlaggebend sind, den Überblick nicht verlieren. Die Anspielung auf das russische Puppensystem,⁶⁷⁰ das sich hinter dem Zitieren anderer Werke und der Selbstthematization des Schreibvorgangs im Roman verbirgt, ist eindeutig.⁶⁷¹ Das Modell im Werkraum stellt eine kommentarlose Kopie des Originals dar. Somit verkörpert es das Modell

669 Storz, S. 183.

670 Urs Widmer; vgl. die „Geher-Leser-Verschachtelungen“ in: Loquai 1994, S. 21.

671 Hammer, S. 87.

des Lese- und Schreibprozesses zu einer Zeit, in der in der Literatur alle Ausdrucksformen bereits vergeben sind.⁶⁷² Schildknecht sagt, dass ein solches Modell des Schulhaus-Komplexes, wenn man es einer Inspektorenkonferenz vorlegen würde, den Vorteil hätte, dass man „sofort zur Abstimmung schreiten [würde]. Wer dafür ist, dass diese Anlage Schildknecht entlastet, bezeuge dies durch Handerheben! Danke.“ (Sch146)

Das Modell repräsentiert „naturgetreu“ die Symbiose zwischen Turnhalle und Friedhof. Beide Pole berühren sich im Modell und bilden eine »Synthese beider Bereiche« (Sch145), dem Schul- und Friedhof-Bereich. Der Totengräber hat einige Dominosteine als Grabstein-Miniaturen bis auf den Miniatur-Turnplatz gestellt, während er mitten im Modell-Friedhof eine »Freiluft-Reckstange« und eine »Weitsprung-Anlage« platziert. Was wie eine Parodie des Kalten Krieges anmutet, drückt die Absurdität der Verhältnisse aus, in denen der Lehrer existiert. Es geht nicht um das spielerische Element, das auch in der Miniatur enthalten ist, sondern um die Intensität der Einbildungskraft. Der Weg des Absurden führt in den Roman hinein und das Träumen ist der Schlüssel zum Verständnis der Aufzeichnungen Schildknechts. Die Einbildungskraft funktioniert nicht wie das Denken, sie möchte kein „Diagramm herstellen, das die Erkenntnisse zusammenfaßt“,⁶⁷³ sondern sucht einen Vorwand, um interessante Bilder zu schaffen. Jedoch erst die Verkleinerung potenziert deren Wert. Sie ist zugleich eine „Einladung, die Träumerei fortzusetzen, die [das Traumgeschehen] geschaffen hat“.⁶⁷⁴ Denn, wie die Zitate und Bilder, die der Text aus anderen Werken in Miniatur reproduziert, verändert und evoziert die Miniatur im Leser ein träumerisches/traumwandlerisches und kein denkendes Leseverhalten: die Miniatur bringt Träume hervor“.⁶⁷⁵ Wir willigen also als Leser ein, „auf Gelesenes als Träumer zu reagieren“.⁶⁷⁶

Schildknecht operiert nach den Gesetzen der Traumverarbeitung und der Traumwerte, denn man kann Träume nicht objektiv beschreiben, sonst würde man sie vermindern. Die Einbildungskraft hat es nicht nötig, „ein Bild mit einer objektiven Realität zu konfrontieren“.⁶⁷⁷ Schlicht aus diesem Grund ironisiert Schildknecht die Deutungsabsichten literarischer Interpreten seines Romans und träumt davon, der Inspektorenkonferenz die Nachtfassung, mit all ihren Versionen, zur Durchsicht zu geben. Den Bericht auf „streng philologische Kriterien“ zurückführen zu wollen, hieße den Text nach einem rationalen Raster zu beurteilen, was gegen die Grammatik des Träumens gehen würde, die das „Ineinanderwachsen von Werten“⁶⁷⁸ und Bildern ermöglicht. „Man muss über die Logik hinausgehen, um zu erleben, wie viel Großes im Kleinen Platz haben kann“.⁶⁷⁹

Die literarische Miniatur kann durch die „ganze Gruppe von literarischen Bildern, die aus den perspektivischen Umkehrungen der Größenmaße hervorgehen „tiefe Werte zum Ausdruck bringen“.⁶⁸⁰ Schildknecht setzt all sein Vertrauen auf die Einbildungskraft des Lesers und gibt ihm Auskunft über die Raum- und Maßverhältnisse seines Wohnortes, so als handle es sich dabei um einen noch zu schaffenden Gegenstand.⁶⁸¹ Die Beziehungen und Funktionen der Räume müssen dem Entwurf hinzu gedacht werden, sind aber mit peinlicher Genauigkeit geschildert:

„Das Schulhäuschen ist inwendig beleuchtbar, alle Räumlichkeiten sind getreu bis

672 J. Barth 1984, S. 62 ff.

673 Bachelard, S. 158.

674 Ebd., S. 159.

675 Ebd., S. 158.

676 Ebd.

677 Ebd., S. 159.

678 Ebd., S. 158.

679 Ebd., S. 157.

680 Ebd.

681 Duden, S. 1028.

auf die Farbe nachgebildet: die schabzigergrüne Turnhalle und die Mörtelkammer, die schmutzigbeigen Aborte, Unterstufenzimmer, Oberstufenzimmer, die perlgraue Sammlung und das orange tote Zimmer, der Treppenhausturm, der Estrich und die Dachkammern meiner Wohnung.“ (Sch145)

Die elektrische Animation des Modells erzeugt das Gefühl einer Scheinwelt, die wie im Fall der ausgestopften Vögel lebendiger als die Realität wirkt, um über die Monotonie und Ereignislosigkeit der Dorfwelt hinwegzutäuschen. Hinter der Freude an der Animation verbirgt sich das Pendant zur Präparationsleidenschaft des Vorgängers Haberstick, der den Unterrichtsstoff didaktisch und methodisch präparierte, wie die erlegten Vögel mit Arsenik und Skalpell. Die ausgestopften Vögel, die Schuluhr und die Estrichdämonie glossieren nun den pädagogischen Leerlauf von Schildknechts Existenz, wie die Modellanimation zeigt:

„das Krüppelwalmdach mit dem Glockentürmchen lässt sich abheben, dann sieht man das funktionierende Miniaturuhrwerk der Sumiswalder Zeitspinne in einer mit Sichtscheibchen versehenen Holzverkleidung von der Größe einer Zündholzschachtel.“ (Sch145)

Am makabersten wirkt die Freude des Totengräbers an der Glockenschnur der Klenkvorrichtung, denn „mit der Glockenschnur kann man klenken“ (Sch145). Der Totengräber empfindet nicht die Ängste, die der Glockenschlag im Lehrer auslöst, der dadurch an den Selbstmord seines Vorgängers erinnert wird.

Die Miniatur des Schulkomplexes stellt die „künstliche Intimität“⁶⁸² des Romans dar. Sie führt uns groteske, in der „Innerlichkeit“⁶⁸³ wurzelnde Bilder vor, die sogleich als (typische schweizerische) Scheinwelt enttarnt werden. Nizon erkennt in der Miniaturdimension der kuriosen Helden Robert Walsers die Folge eines typisch schweizerischen, künstlerischen Umgangs mit der Realität, der von ihrer „Ereignislosigkeit, Bedeutungslosigkeit und Stagnation“⁶⁸⁴ herrührt. Nizon erkennt in den „untragischen Romanhelden“, in ihrer „naturbedingten Anspruchslosigkeit“⁶⁸⁵ eine Form der Anpassung an die Schweizer Verhältnisse. Es ist diese Anpassung an die umgebende Enge, die in manchen Autoren das Gefühl des Unbehagens hervorruft. Die klaustrophobische Enge führt zur Schöpfung eines sprachlichen Mikrokosmos, einer literarischen Provinz, die durch das „manierierte, schnörkelnde Sprachgehabe“⁶⁸⁶ beim Leser ein Gefühl des „Erschreckens angesichts einer beängstigenden Lebensleere“⁶⁸⁷ auslöst. Die Szene des Modells übersetzt die Bedeutung solcher manierierten Sprachartistik, die mit ihrem Seiltanz über die eigene Sprachlosigkeit hinwegtäuschen soll, in Bilder. Wie Nizon und Kurt Marti zeigen gibt es eine objektive Verbindung zwischen dem Flucht-Motiv in der Schweizer Literatur, dem Rückzug in die Welt der Miniatur,⁶⁸⁸ dem des manierierten Schreibens⁶⁸⁹ und der Kommunikationslosigkeit, Monotonie und Ereignislosigkeit, die unsere heutige, zivilisierte Modell-Gesellschaft, und nicht nur die Schweiz, aufweisen.⁶⁹⁰ Der reduktionistische Schreibstil Bichsels und der redundante Manierismus der Schnörkelsprache Schildknechts drücken die gleiche Leere aus, die im Schiltener Dorf zur Scheintotenangst des Lehrers führen.

682 Bachelard, S. 161.

683 Ebd.

684 Nizon, S. 50.

685 Ebd., S. 51.

686 Ebd., S. 53.

687 Ebd., S. 51.

688 Robert Walser, *Aus dem Bleistiftgebiet*, Frankfurt a. M. 1992.

689 Burger *Schilten* ; Robert Walser *Fritz Kochers Aufsätze*.

690 Paul Virilio, *Fahren, fahren, fahren...*, Berlin 1978; Paul Virilio *Ästhetik des Verschwindens*. Berlin 1986.

Damit ist die Eigenart des „welthaltigen Stoffs“ gemeint, den der „Regionalismus“ und Minimalismus Schildknechts mit Autoren und weltläufigen Regionalisten⁶⁹¹ wie Kafka, Joyce, Faulkner und Walser gemeinsam hat. Burgers Roman thematisiert das Verhältnis zwischen der Enge und Isolation der Schweiz und der modernen Welt, in dem es für sich Modell-Charakter beansprucht.⁶⁹² Die scheinbare Dorfidylle täuscht mit dem kastalischen Modell des Magister-Ludi Schildknecht ein kleines Welttheater vor, indem auch die Machtspiele des kalten Kriegs Platz finden. Der Modellcharakter der Schweiz wird oft mit Hesses *Glasperlenspiel* verglichen,⁶⁹³ die Schweiz mit dem utopischen Land Kastalien.

Die Miniatur wird zum „gemeinschaftlichen Handfertigungszeugnis von Lehrer und Schüler“ (Sch145) ernannt. Der sonst dem Lehrer gegenüber so kritisch gestimmte Totengräber lässt es zu, dass die Schulkinder mit dem Lehrer „nächtelang laubsägen, leimen und malen“ (Sch145), und reklamiert aber schließlich wie Gott „am siebten Schöpfungstag“ (Sch145) seine Rechte, sobald es darum geht, „Grabsteinchen auszurichten“.⁶⁹⁴ Dann steht er verliebt vor dem Modell und „versunken wie ein Bub“ vor dem vollendeten Werk der Klasse, so „als hätte er es selbst gemacht“ (Sch145). Das Missverhältnis, welches sich hinter der Liebe für das Kleine, Präzise und Modellhafte verbirgt, ist ein Symptom, das der Lehrer anhand der Miniatur-Episode aufdecken will. Er beweist damit, dass hinter „jedem zweiten Mann ein Eisenbähnler steckt“ (Sch146). Sogar der Inspektorenkonferenz will er das Modell⁶⁹⁵ nicht aushändigen, weil er befürchtet, dass aus der Sitzung zum „ernsten Traktandum Armin Schildknecht“ (Sch146) „ein vergnügter Spielnachmittag von verkappten oder unverkappten Eisenbähnlern werde“ (Sch146). In der Miniatur-Szene wird deutlich, dass sich die intimen Verhältnisse, die das Leben der Erwachsenen regeln, auch auf ihren Spieltrieb übertragen, wobei das schlimmere Konsequenzen und Folgen haben kann als das Verstellen von Dominostein-Gräbern.⁶⁹⁶ Das Motiv der Eisenbahn verkörpert die Absage an die Utopie Kastaliens, durch die Zwangsauslieferung von verfolgten Menschen an Deutschland. Um die Absurdität zu zeigen, die sich für den Außenstehenden hinter dem Modell verbirgt, wird Schildknecht eine gesamte Lektion den Bahnwirren und dem Verkehrsanschluss widmen.

Das Eisenbahnmodell enthält auch eine Anspielung auf Ernst Halters Erzählung *Die Modelleisenbahn*, in der die Verteidigungsneurosen eines lebensfernen, verspielten Menschen auf seine Bastelarbeiten an einem Eisenbahnmodell projiziert werden. Die Folgen seiner paranoiden Ängste reichen bis in die Intimität des Ehelebens hinein. Wie bei Thomas Bernhard wird ein intimer Beziehungskonflikt durch die „Schauplatz symbiose“ (Schauplatz-Dämonie) des Helden zum Ausdruck gebracht. Das Absurde wird auf die Spitze getrieben, bis der Spieltrieb und der paranoide Wahn des Eisenbahn-Bastlers erst seine Frau aus dem Wohnzimmer zu vertreiben (soziale Leben annulliert) und dann zu töten versucht (physische Aggressionsbereitschaft). Auch Schildknecht übt Selbstkritik. Er verulkt seine Ängste, sein Gefühl von Leere und entlastet das Scheintod-Motiv vor zu tiefem Ernst:

„drüben auf dem Engelhof steht eine blecherne Nachbildung eines

691 Kurt Marti, S. 78.

692 Zum Thema der Flucht aus der Enge führt Bachelard Hesses *Kurzgefassten Lebenslauf* als Beispiel für die positive Flucht in die Welt der Miniatur an, die nur die Kunst, als Ausbruch aus dem Gefängnis der Enge einer Zelle durch den Zauber der Malerei, ermöglichen kann: vgl. Bachelard, S. 156-157.

693 Kurt Marti, S. 20,21; Nizon, S. 55.

694 Diese Stelle enthält eine Anspielung auf die Angst vor dem Kommunismus und die Ostung der Gräber.

695 Man wird leicht dazu verführt, hinter der Leidenschaft für die Modell-Miniaturen, die sogar die „letzte Bestattung“ auf das Modell übertragen will, nur die Neurosen des Kleinstaatsbürgers zu sehen. Wie eine historische Analyse der „geistigen Landesverteidigung“ und „Reduit-Verteidigungs-Strategie“ im Zweiten Weltkrieg zeigt (O.F.Walter, *Zeit des Fasans*), war die „Neutralität des Kleinstaates“ der Tarnmantel für die Militarisierung der Schweiz und täuschte ein naives Verständnis der Machtverhältnisse der Schweiz zu ihren europäischen Nachbarn nur vor.

696 Meienberg, S. 162 ff.

Sicherheitsgrabes für Scheintote mit einem elektrischen Alarmglöcklein. Die Original-Erfindung wurde um 1870 in Deutschland patentiert. Von der Altpapier-Katakomben im Keller führt ein unterirdischer Gang hinüber zu diesem Spezialgrab. Die kleine Waschküche lässt sich unter Dampf setzen, und im Lehrerzimmer klingelt ein Märklin-Läutwerk, wenn das Telefon klingelt.“ (Sch146)

Schildknecht verharmlost in der Szene seine Scheintod Ängste, obwohl sie ernsthafte Symptome sind, die eine Vorstufe zur Verschollenheit darstellen. Die erschreckende Wirkung des Telefonlärms und die Szene aus dem Waschküchen werden verharmlost. Die Literatur erhält im Sinne der nationalen Identitätsfrage eine dem Heimatkonzept ablehnende und zugleich rettende Funktion.

2 Die Irrealien

In den Irrealien wird die Methode des Lehrers beschrieben, mit der er schrittweise „das umfunktionierte Reale und das konstruierte Irreale [...] zur Pararealität“ (PV104) zu verschmelzen versucht.

Trotz seines Jonglierens mit der Sprachmagie und der Virtuosität des Zauberers gelingt es Schildknecht nicht, die Zwangsjacke seiner Lehrer-Rolle abzulegen. Dies ist eine klare Absicht des Autors, der dadurch auf die kollektiven Ursachen des Übels, die den Lehrer treffen, aufmerksam machen will: Sprachnot als Atemnot, Verschulung und Einsamkeit.

Selbst durch die Methode des Abschweifens von der Realität in die Irrealität bleibt der Lehrer im Isolier-Material der Sprache befangen: das Dachzelt über seiner Wohnung, die Turnhallen-Ängste und Estrich-Dämonen, die das Schulhaus bevölkern, sind Zeichen der lähmenden Kraft der *langue*, die Schildknecht zum unfreiwilligen Sprachautomaten verurteilen, während er sich der *parole* bedient. Dies versinnbildlicht auch seine problematische Situation als Lehrer. Er kann psychisch dem Druck der Anforderungen der Klasse nicht gerecht werden, obwohl er über einen enormen fachlichen Vorsprung in wissenschaftlichen Belangen verfügt. Der psychischen Überbelastung steht die intellektuelle Unterforderung gegenüber.

Als Lehrer versucht er seine neue Unterrichtsmethode durchzusetzen. Er ist froh darüber, dass seine Einheitsförderklasse das „finstere Erziehungs-Mittelalter“ (Sch173) überwunden hat. Dennoch bekommt er die Folgen der Isolation zu spüren, die davon rührt, dass die Schüler, sobald sie „der Erziehungsanstalt entronnen“ (Sch172) sind, ihm den Rücken kehren. Sie verurteilen ihn zum „Scheinlebendigen[-Dasein] der Lehrereistenz“ (Sch172). Auch der Pulslosigkeit der Landschaft fällt er allmählich anheim. Er ist der erste Lehrer der Weltliteratur, der von sich sagen kann, dass er im Begriff sei, zu verschellen (Sch224). Das Gefühl der Pulslosigkeit und der Atemnot, die er als Zeichen des Scheintodes und der Verschollenheit interpretiert, ist die Reaktion auf die autoritäre Erziehung seines Vorgängers.

In der Turnhalle versucht Schildknecht die verbliebenen negativen Einflüsse Haberstichs zu neutralisieren. Dennoch sind überall Zeichen von dessen Turnhallen-Autorität bemerkbar. Die naturwissenschaftlichen Insignien hat Schildknecht bereits versteigert. Gegen die nutzlosen Turngeräte in der Todessprache des Predigers Stäbli, die Metaphern aus dem Turnbereich, die mit falsch zitierten Bibelsätzen kombiniert sind, kommt er nicht an. Das Problem liegt im Medium der Sprache selbst. Kafkas zahlreiche Vorlagen, die das Zirkusmilieu beleuchten, dienen als Pendant, um die Einflussängste des Lehrers und Schriftstellers an der Schwelle zur Moderne zu beleuchten. Sie werden eingesetzt, weil die Gefahr besteht, dass mit den „literarischen Vorbildern“ (SM8) auch vorgeprägte Deutungen, erstarrte Strukturen, die die Kreativität lähmen, übernommen werden können.⁶⁹⁷ Der Lehrer ordnet die verschiedenen Ängste nach dem ganz persönlichen Gefühl, das ihm die Räume, wo er sich im Schulhaus aufhält, vermitteln. Nach dem Kriterium seiner subjektiven Wahrnehmung des Raumes, vermischt er Gerüchte, Ortsbeschreibungen mit Lese-Erfahrungen und ersetzt allmählich die Realität durch Anspielungen auf die befreiende Funktion, die das Bericht-Schreiben gegenüber seiner Schreibhemmung hat.⁶⁹⁸

697 Nach Harold Bloom können die meisten Neurosen Schildknechts auf Folgen seiner Einflussangst zurückgeführt werden. Laut Bloom vermitteln „Einflussängste aller Art“ (Topo68) die Gewissheit, ein „sekundäres Dasein“ zu fristen, weil sie die Angst vor dem Konflikt mit den Vorbildern schüren und daher Abwehrmechanismen auslösen wie die Dämonisierung oder Limitation der Vorlagen. Die Einflussangst hemmt also das Schreiben und kann daher zur „allzu abrupten revisionären Abkehr von den Kontinuitäten der Tradition“ (Topo63) führen.

698 Der Antagonismus zu den selbstgewählten, eigenen Vorbildern, mit all den daraus entspringenden Ängsten und Abwehrmechanismen ist Tradition, oder das „eigene Verhältnis zu dem, woraus jener andere schöpfte“ (Topo45). Sie erstreckt sich über Generationen von überlieferten Mustern kodifizierter Ängste hinaus und bedeutet, dass „es

Für Schildknecht war die Funktion seines Vorgängers, die eines Dompteurs, der die Schüler, wie der Impresario aus Kafkas Novelle, an seine autoritäre Figur binden wollte. Die Gefahr der Tendenz zum Turnhallen-Fanatismus erkennt wiederum Schildknecht im Lehrerberuf selbst, wie die Behandlung des typischen Lehrerzimmergeruchs zeigt. Sein rhetorischer Rivale, der Prediger der Erz-Jesu-Gemeinde Bruder Stäbli, nutzt die Wirkung der Turnhallen-Metaphorik aus, um eine künstliche Andacht zu erzeugen. Wie die lungenkranke Kunstreiterin erscheint der Marzipan-Messias „auf der Galerie“ der Turnhalle, um der Gegenwart und dem Tod den Stachel zu nehmen.

Zu den Irrealien gehört auch das Instrument, das Schildknecht verwendet. Das Harmonium (eine Hommage an Gerold Späth, selbst Orgelbauer und Schriftsteller aus Rapperswil) mit seinem komplexen Innenleben, das aus Kanzellen, Rohren und Ventilen besteht, stellt Schildknecht ein Vokabular bereit, um sein schwieriges Verhältnis zum Medium der Sprache ausdrücken zu können. Dennoch bleibt es kein neutrales Medium, sondern ist mit der Vergangenheit belastet. Es verpestet die Luft des Schulgebäudes und die Lungen des Lehrers mit der pädagogisch verseuchten Luft aus der Ära des Vorgängers. Letztlich bleibt es ein zwar effektvolles und aussagekräftiges, aber „symbolisches Instrument für die Wirkungslosigkeit von Schildknechts Protest“ (SM25). Es vereitelt sowohl in sprachlicher Hinsicht als auch auf inhaltlicher Ebene das Erzielen einer totalen Autonomie des Balgen-Treters und besessenen Kalkanten am Harmonium („Kalkant“ stammt vom lateinischen Wort *calcare*, das *treten* bedeutet). Schildknecht, der sich und das Instrument in seiner Mörtelkammer-Haft den negativen Einflüssen der Räumlichkeiten aussetzt, die den Verwesungsprozess beschleunigen, erhofft sich dadurch einen Einblick in die Arrestsituation des Schülers, aus der totalitären Ära Haberstichs. Der Einfluss der Latrine, die sich über der Mörtelkammer befindet, beeinflusst nicht nur klanglich die Kompositionen des Lehrers, sondern sie liefert motivisch und thematisch den Stoff für die Vertonung der Lektionen am Harmonium.

Den Turnhallen- und Mörtelkammer-Ängsten des Lehrers steht die Estrich-Dämonie entgegen. Auf dem Weg von seiner Wohnung im obersten Bereich des Schulgebäudes wird der Lehrer im riesigen Estrich von den wie Dörrobst gelagerten Ängsten, von Generationen von Schülern, geplagt. Diese Ängste werden durch das mechanische Geräusch der tickenden Uhr, deren Gehäuse sich vor der Wohnung befindet, im gesamten Schulgebäude, bis auf das Archiv, übertragen. Die kafkaesken und bernhardesken Anspielungen auf das Circus-Milieu, die im Turnhallenbereich spürbar sind, werden durch das Motiv der Sumiswalder Zeitspinne in den Bann eines Zeitbegriffs gelegt, der jede Veränderung negiert und die Romanwelt in einen ewigen Kreis der mechanischen Wiederholung der sinnlosen Handlungsabläufe schließt. Sie stellen die Routine des Lehrerberufs dar, die ihn der Gefahr der Resignation und des Scheintodes aussetzen. Die Zeitempfindung im Roman dient aber auch der Übertragung der sprachlichen Problematik auf die Motive, die auf andere Werke und Autoren anspielen. Einerseits unterstreichen sie die Rückständigkeit des Seitentals, andererseits dekonstruieren und verfremden sie das *tote Wissen*, die Bildungsbestände im Bewusstsein des Lehrers, die gewöhnlich zum Heimatbild und zur Identität führen.⁶⁹⁹

Diese von Angst geprägte Zeitempfindung spielt also auch auf die Todesthematik an und beschwört die Folgen von Folter und Massenvernichtung, die durch die totalitären Regime Eingang in die Geschichte gefunden haben. Die Zeit im Roman drückt das Leiden des Individuums aus, das durch Wiederholung zur ewigen Gegenwart verurteilt wird. Einer Art von

keine Texte gibt, nur Beziehungen zwischen Texten.“ (Topo9) und Varianten von Texten. An Schildknechts Schulmodell wird eine Klassifizierung der verschiedenen Einflussängste versucht.

699 Das Gefühl, sich in einer immerwährenden Gegenwart, die jeder kleinsten Veränderung entbehrt, zu befinden, stellt außerdem ein typisches Merkmal der Zeitempfindung des Menschen dar, der sich gefangen fühlt. Es ist der Zustand von quälender Wiederholung, dem ein Mensch ausgesetzt ist, der einer Tortur oder einer ungerechtfertigten Strafe – *misprison* (Eif19) - ausgesetzt ist. Es ist das, was Harold Bloom das Problem der Berufung nennt, und drückt das Gefühl des Zwangs aus, das unser „Traditionsempfinden“ (Topo44) prägt.

Qual, der ein Gefangener im KZ ausgesetzt ist, wo das Kontinuum zwischen innerlicher Zeit, Vergangenheit und Zukunft, gebrochen wird,⁷⁰⁰ um die Identität des Häftlings aufzulösen.⁷⁰¹

Die Turnhalle, die Mörtelkammer, die Uhr und der Sport als Religionsersatz dienen Burger zur Kritik am Militarismus und an einer naiven Pädagogik, die ideologischer Manipulation ausgesetzt ist. Er zersetzt den Mythos der Schweiz als Fremdenverkehrsidylle, mit ihrer Berglandschaft und typischen Produkten wie Käse und genaue Uhren, durch die negative Konnotation der Mörtelkammer und des Estrichs, des Lehrerberufs und des Fremdenhasses. Durch die „schabziger grüne“ Mörtelkammer und die das Grauen verbreitende „Sumiswalder Zeitspinne“, ersetzt Schildknecht das Fach Heimatkunde mit dem Fach Todeskunde. Damit wendet er sich gegen „erstarrte Unterrichtsformen“ (SM22), die eine Folge „der Routine und damit der Resignation“ (SM22) sind. Sie bergen die Gefahr der *déformation professionnelle*, die sich im Bereich der Bildung besonders „verhängnisvoll“ auswirkt. Schildknechts Bericht wehrt sich gegen die Präparations-Methoden seines Vorgängers, gegen „Unterweisung in Frage und Antwort“ (SM22) und gegen das Erstarren des Wissens zum „Katechismus“ (SM22). Besonders interessant am Roman ist, dass die Gründe der allgemeinen Verschulung nicht als Folge der „individuellen Vergangenheit“ des Protagonisten zu finden sind, weil auf die „Kindheit und Jugend [der] Hauptfigur verzichtet“ wird. Damit wird der Leser gezwungen, in der „kollektiven Gegenwart“ (SM24) die Symptome zu suchen. Im Motiv der Atemnot, der Verschulung von Bildung und von Wissen liegt die Modernität des Romans. Er handelt von den Nöten des Schreibens im postmodernen Zeitalter, das John Barth als die Ära der erschöpften Möglichkeiten bezeichnet⁷⁰² und die Schildknecht in einer Fassung, die gestrichen wurde, das Zeitalter der „künstlichen Beatmung der Natur“ (SM22) nennt. Der Schriftsteller muss, um sich von der Einflussangst zu befreien, von der Hypothese ausgehen, dass das „Wesentliche [in der Literatur] noch nicht gesagt worden sei“ (SM29). Um produktiv zu bleiben, muss sich der Autor vor dem „Lärm“ der Literatur schützen, er muss sich eine „Art Rostschutz“ (SM29) zulegen, eine Form von „Ignoranz“ leisten, die ihm erlaubt, „vom leeren Blatt auszugehen [und] nicht von einer Rangliste der Weltliteratur“ (SM8). Zuviel Methodik kann für den Unterricht und für das Schreiben tödlich sein (SM22).

Von seinem Vorgänger wurden bedingungslose Methodik und Unterwerfung gefordert, weil sie die mit der Vermittlung des Wissens verbundene Autorität (Gottes oder des Lehrers) uneingeschränkt ließen und daher unkritische Anpassung an den Kanon verlangten.⁷⁰³

Im Sparrenraum und im Motiv des Skeletts wird schließlich der Einfluss von Max Stirners, Wilhelm Lehmanns und Charles Tschopps Werken ersichtlich. Auch diese werden in

700 Sofsky 1993, S. 109 ff.

701 Dieser Zwang stellt zugleich das Heilsame und Positive an der Unterwerfung und Assimilation oder Anpassung der überlieferten Tradition dar. Denn, würde man versuchen zu schreiben, „ohne vom Traditionsempfinden“ auszugehen, würde die Wirkung eines Textes nicht von Dauer sein. Laut Bloom kann man nicht „schreiben oder lehren oder denken oder lesen, ohne nachzubilden, und was man nachbildet, ist, was ein anderer bereits geschaffen hat, sind die Schriften oder Lehren dieses Menschen“ (Topo45). Für Barthes hat die narzisstische Tätigkeit des Schreibens die „Befragung der Welt hervorgerufen“ Barthes, (DTA103). Allein durch das Registrieren oder beim Abschreiben deformiert der *scriptor* oder *compiler* den Text und interpretiert, zerschneidet, übt einen Verrat an dem ursprünglichen Text. Das Maß, in dem ein Autor sich seiner Einflussangst bewusst ist, zeigt auch die Intensität, mit der er die Angst in seinem Werk reflektiert. Im Fall von *Schilten* ist diese Intensität sehr hoch einzuschätzen, da Schildknecht ununterbrochen den Schreibakt in Verbindung mit den Räumen des Schulhauses bringt.

702 J. BARTH, „The literature of Exhaustion“, in: *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*. London 1984, S. 62ff.

703 Methodik funktioniert als Schutz gegen Geräusche, die das Verhältnis der Akkomodation und Assimilation von Vorbildern stören könnten. Da sich diese Störgeräusche und Interferenzen auch auf den Prozess der Instruktion (Unterweisung) auswirken, oder beim Lesen, wenn sich ein junger Dichter mit einem älteren auf eine „intertextuelle Übereinkunft“ (Topo73) einlässt, soll die didaktische Präparation des Stoffs diesen Aufnahme-Prozess von außen steuern. In diesem Rahmen ist auch der Begriff der Aneignung von Raum wichtig, die in der Architektur besonders bei Schulbauten eine zentrale Rolle spielt.

Schildknechts Bericht kunstvoll verarbeitet und bis zur Unkenntlichkeit in die Realität eingebaut. Dabei sind die Sparren des Dachs wie das Skelett und die Vogelsammlung klare Hinweise auf deren Vorlagen und Ansatz zur Kritik an der Reformpädagogik. Die Isolation des Lehrers und seine verbliebene Kindlichkeit finden ein Pendant in der schwindenden Rolle des Autors in der modernen Literatur. Der Lehrer ist gezwungen sich vor den kreativen Elementen des Unterrichts zu schützen, um die Aufmerksamkeit der Schüler wach zu halten. Dabei kann aber die für den Unterricht notwendige Distanz zwischen sich und der Klasse verloren gehen, was ihn wiederum ungeschützt der Klasse aussetzt. Das Problem der intellektuellen Isolation des Lehrers gegenüber seinen Schülern stellt die Brücke zum letzten Teil dieser Arbeit dar: die Behandlung des Scheintodes und der Verschollenheit als letzter Konsequenz der Verschulung des Unterrichts.

2.1 Die Turnhalle

Das „Turnungemach“ (Sch8), die „schabzigergrüne Turnhalle“ (Sch10) ist in erster Linie ein öffentlicher Saal für „Abdankungen“. Obwohl die „Schulpfleger“ laut Schulgesetz darauf achten müssen, dass die Turnhallen nicht für „artfremde Zwecke benützt werden“ (Sch10), empfindet am oberen Ende des Schilttals angesichts der „friedhöfflichen Omnipräsenz“, keiner die Verwendung als „artfremd“ (Sch10).

Ungefähr einmal im Monat wird der „Turnsaal“ (Sch10) zum Schauplatz der Predigt des „evangelischen Seelsorgers“ (Sch10) Bruder Stäbli, Schildknechts „Kollege aus Mooskirch“, der einen richtigen Pfarrer ersetzt, weil niemand bereit ist, in dem „gottverlassenen aber sektenreichen Tal“ (Sch10) das Amt zu übernehmen. Mit „routinierter Inbrunst“ hält der Lehrer aus Mooskirch seine „knäckebrotspröden Leichenreden“, mit denen er versucht, „dem Tod den Stachel zu nehmen“, während die „Trauergemeinde“ an einem Ort in unmittelbarer Friedhofs-Nähe „im Schmerz über sich hinauswachsen kann“ (Sch10).

Zu diesen Anlässen verwandelt sich der Gymnastiksaal in eine „depressive Zwitterhalle“ (Sch10), in eine „Abdankungshalle“ oder „Abdankungskapelle“, die sich bestens für Begräbnisse eignet und der „der ganze Schulbetrieb unterzuordnen“ (Sch10) ist. Das Hin und Her hat dem Lehrer einen unfehlbaren „diagnostischen Turnhallen-Instinkt“ (Sch10) verliehen. Er ist überzeugt, dass der Wechsel von Turnmiene und Trauermiene nicht nur den Besuchern, sondern dem Raum selbst, diesem „überdimensionierten, knarrenden Ungemach“ das „Gemüt geknickt“ hat. Der Raum scheint aus seinen Besuchern schizophrene, unterwürfige Menschen zu machen.

Die Schiltener Turnhalle ist in der Schlussfassung ein »Schindanger früherer, leichathletischer Aktivitäten« (Sch6) mit zwei »gelochten Marterstangen«. Man gelangt zu ihr durch einen »stichtonnengewölbten Schulhauskorridor«, der ein »Angsttunnel unzähliger Schüler-Generationen« ist und »steinsüß und urinsäuerlich riecht« (Sch6). Die Turnhalle führt die Metapher von der Nachbarschaft zwischen Schule und Friedhof fort und eröffnet die Möglichkeit eines Rückgriffs auf Kafkas Vorlage. Im 11. Kapitel des Romans *Das Schloss* leben Frieda und „K.“ notgedrungen im Turnsaal der Dorfschule, wo „K.“ als Schuldiener arbeitet, nachdem er und seine Geliebte sowohl vom „Herrenhof“⁷⁰⁴, Friedas Gaststätte⁷⁰⁵ als auch vom „Brückenhof“⁷⁰⁶ verjagt worden sind.

Die zwitterhafte Natur der Turnhalle übt auf das gesamte Erdgeschoss des Schulgebäudes⁷⁰⁷ seinen Einfluss aus. Schildknecht stellt fest, dass es vier „grundunterschiedliche Fassaden“

704 Franz Kafka, *Der Prozess, Gesammelte Werke*, hrsg. Max Brod, Frankfurt a. M. 1958, S. 197.

705 Ebd., S. 168. Der Name ist der eines der wichtigsten Wiener Kaffeehäusern, in dem Intellektuelle wie Kafka, Willy Haas und Milena verkehrten, bevor es durch den Anschluss arisiert wurde.

706 Franz Kafka, *Der Prozess, Gesammelte Werke* hrsg. Max Brod, Frankfurt a. M. 1958, S. 168, 202.

707 Wie der Turnsaal in Thomas Bernhards Erzählung *Die Ursache*.

(Sch48) des Erdgeschosses gibt. Er spricht von „einer Turnhallenkapellen- oder Gebetsfassade, von einer Friedhofsfassade, einer Waldfassade und einer Berg- oder Schlossfassade“ (Sch48), um zu unterstreichen, dass es nicht möglich ist, den sakralen und den profanen Charakter des Schulgebäudes voneinander zu trennen.

Mehr als in allen anderen Räumen, die in den Irrealien beschrieben werden, zeigt sich im Umfunktionieren der Turnhalle zu einem Beerdigungssaal, dass die Dorfbevölkerung keinen Widerspruch zwischen dem Zweck der Turnhalle und deren didaktischer Vorbildfunktion als Schule sieht.

Schule (σχολή) ist das griechische Wort für Muße und entspricht dem lateinischen *otium*.⁷⁰⁸ Etymologisch gesehen bedeutet sie „Ort der Muse“ und der Erholung. In der heutigen Zeit hat die Muße eine negative Konnotation, im Gegensatz zum Geschäft (*ασχοκλία* und *negotium*) der *vita activa*. Muße ist durch Müßiggang ersetzt worden, wie Walter Benjamin überzeugend im Passagen-Werk anführt.⁷⁰⁹ Der Lehrer versucht aber die ursprüngliche Bedeutung von Schule in der Turnhalle zurückzugewinnen. Dazu verwendet er besonders die Mörtelkammer, seine „Abtritt-Krypta“ und ihr „einmaliges Latrinen-Gefühl“ (Sch35). Er will den „Hallen-Zusammenbruch“ (Sch34) durch „Synkopen-Dissonanzen“ (Sch28) am Harmonium heraufbeschwören.

Die religiöse, demütige Stimmung im „Turnsaal“ kommt von den Erinnerungen der ehemaligen Schüler Haberstichs, als dieser sie mit „Körper-Ertüchtigungs-Ritualen“ (Sch34) schikanierte, weil er im „irrigen Glauben“ unterrichtete, „man könne Schüler von der ersten bis zur achten Klasse in der Nachbarschaft eines Totenackers auf den Lebenskampf vorbereiten.“ (Sch51)

Militarismus und Religion gehen metaphorisch einen engen Pakt ein, den nur der Lehrer im Dorf zu brechen versucht. Er bricht mit den Ritualen seines Vorgängers Haberstich, der eine Synthese von religiöser Askese und militärischem Pflicht- und Treuegefühl verkörpert.⁷¹⁰

Die Dämonie des Ortes geht von verschiedenen Winkeln und Gegenständen der Turnhalle aus. Sie dienen als Signale für bestimmte Inspirationsquellen, die auf ihn zugleich angsteinflößend wirkt.⁷¹¹ Die Galerie, die Holzverkleidung des Turnhallenbodens, erinnert an Kafkas Erzählung *Auf der Galerie*. Sie macht auf die Reaktionen aufmerksam, die der Lehrer im Leser hervorrufen will: besonders auf „Verstörung“ und „Verunsicherung“ im „halluzinierenden“ (Sch28) Umgang mit den Vorlagen.

Daraus entsteht der zwiespältige Humor des Romans, der einem leeren Grinsen entsprechen soll. Im Dorf, in der „äußersten Pädagogischen Provinz des Kantons“ (Sch5), wo die Friedhofsschwerkraft stärker ist als alles, „was mit Bildung zu tun hat [...] bedeutet es allerhand, wenn ein Schulmeister wie Armin Schildknecht [so lautet sein Pseudonym] es zumindest fertig bringt, Sand, Kreidestaub im Getriebe des Engelhofs zu sein!“ (Sch29).

Dieses Zitat ruft im Leser das Motiv der seelischen Dressur hervor, das Kafka in *Ein Bericht an eine Akademie* aber auch in der Erzählung *Auf der Galerie* ausdrückt. Der Einfluss dieses Gedankens ist schon in der Behandlung des Lehrerzimmers angedeutet worden, denn er befällt

708 Kluge, S. 827.

709 Benjamin, S. 961.

710 Thomas Bernhard bringt diese Mischung von Gefühlen anhand der beiden Leiter seiner Schule in Salzburg in der Erzählung *Die Ursache* zum Ausdruck: die Erziehungsmethoden des Nationalisten Grünkranz fand ihre Entsprechung im Benehmen seines Nachfolgers, der ein kirchlicher Vikar war.

711 Im Rahmen einer Einflussstheorie Harold Blooms stehen sich ebenso die Gefühle der Treue zu den Vorbildern und des Wiederholungszwangs aus Liebe, Eifer und Gewohnheit nahe. Doch „allen Kontinuitäten eignet sich das Paradox, dass sie wohl in ihren Ursprüngen vollkommen arbiträr sind, dass es vor ihren Teleologien [...] kein Entrinnen gibt“ (Topo47). Für jede Lehre und auch für die Wiederbestätigung eines Schultextes, der, wie es beispielsweise Homers Epen fünfundzwanzig Jahrhunderte lang der Fall war, erübrigt sich eine Wiederbestätigung ihres ästhetischen Wertes, weil sie zum festen Bestandteil literarischer Bildung gehören und als fester „Unterrichtsgegenstand“ (Topo47) überliefert werden, ohne je ihre Vorrangstellung einzubüßen. Diese Situation findet auch Schildknecht im Dorf vor. Die Verwendung der Turnhalle wurde nie in Frage gestellt. Ihm hingegen erscheint der Ort durch eine untragbare Bürde von ideologischen Implikationen vorbelastet.

den Lehrer wie auch die Eltern seiner Schüler. Wie der betroffene Zuschauer aus Kafkas Erzählung erhofft sich der Lehrer aus seinen „apokalyptischen Improvisationen“ (Sch28) und Variationen „Turnhalle I“ und „Turnhalle II“ (Sch29), dass „tatsächlich einmal einer aufstehen und mit flammenden Worten die Aberschiltener Verhältnisse geißeln“ (Sch28) wird.

Seine Rehabilitation hat er dem „Zuckerstock eines legendenhaften Nachruhs“ (Sch9) anvertraut, aber vorerst muss er sich der „Verschollenheit“ und Verschriftlichung seiner Existenz überantworten.⁷¹² Der Lehrer führt seine Vorliebe für düstere Turnhallen auf das Kindheitserlebnis der „Erscheinung des Petrus“ (SM104)⁷¹³ zurück. In der Endfassung hängt es mit Kafkas Roman *Das Schloss* zusammen: die Turnhalle erscheint demnach als Essraum, wo ihm die Abwartin eine reiche Kost in »dampfenden Kesseln« (Sch43) serviert.⁷¹⁴ Bei Kafka hingegen dient das Katheder als Esstisch und der Turnsaal als grotesker Schlafraum. Hatte Kafka die Turnkunde mit Sexualkunde ersetzt? Das Turn-Inventar wird daher vom Lehrer von der Sphäre biblischer Vergleiche wie „Grätsche der Demut“, „Hocke der Zuversicht“ (Sch30) oder „Riege der Selbstgerechten“ (Sch30) befreit, die der Prediger „Bruder Stäbli“ beim Predigen verwendet. Die Verstörung, die er in seinen Zuhörern hervorhebt, ruft einen Aufstand der Dinge ins Leben. An den Turngeräten zeigt sich erneut, dass im Schulhaus die „klare Trennung von Schulsphäre und Privatsphäre [...] nur in den dumpfen Köpfen der Eltern [...] seiner Schüler“ (Sch5) existiert. Allerdings zeigt der Bericht, ohne diesen Prozess zu kommentieren, wie sich der Prediger die eingefleischte Angst der ehemaligen Schüler des Vorgänger Schildknechts zunutze macht, um sich Gehör zu verschaffen und das Wort Gottes zu verbreiten.

Anhand der Verfremdung ins Irreale aller Gewohnheiten, die das Leben im bürgerlichen Haus charakterisieren, wie das Essen, das Schlafen, das Baden usw. führt Burger die spröden Seiten des anfänglichen Eheglücks vor. Ähnliches zeigt Kafka: Frieda bereitet z.B. den Kaffee auf dem „Spiritusbrenner“⁷¹⁵ zu. In *Schilten* geschieht dies im Lehrerzimmer, wo der Kaffee mit dem „Tauschsieder“ für Experimente hergestellt wird.

Die Wände der Turnhalle sind bis zur Hälfte »schabzigergrün gestrichen« (Sch7). Der Schabzigerkäse, zusammen mit den Präzisionsuhren, darf wohl als ein schweizerisches Markenprodukt angesehen werden. Burger scheut sich nicht, ihn in sein intertextuelles Konstrukt einzuweben. Außerdem riecht es in der Turnhalle nach »Graphit, nach Abfällen, wie sie beim Bleistiftspitzen entstehen« (Sch7). Der Graphit hängt mit dem Spitzen der Bleistifte zusammen, die er beim Korrigieren der „Partituren“ und Prätexte im Geräteraum, wo das Harmonium steht, verwendet. In einem anderen Text spricht er von der Angewohnheit „mit Wörtern zu turnen“⁷¹⁶ wo man nie verlernt

„Übung [...] Wortverzeichnisse anzulegen, mit Wörtern zu turnen. Was in der Turnhalle angesichts von staubleinernen Theaterkulissen unter Karl Hirts Tamburinklopfen infolge [seiner] Schlacksigkeit keine Früchte tragen wollte, das Konditionstraining, wurde im Deutschzimmer [...] zum Erlebnis [usw.]“⁷¹⁷

Die einzige Episode, die nicht unter Kafkas Einfluss steht, ist die Kadetten-Übung, die laut Schildknecht den Inspektor zwingen würde, sich an die Stimmung der Turnhalle zu gewöhnen.

712 Vgl. die Bedeutung des „weg-drapierens“ einer Vorlage von der Erika Hammer in ihrer Arbeit spricht.

713 In der 3. Fassung des Romans.

714 Vgl. auch die sozialkritische Komponente und die negative Konnotation des üppigen Verzehrs von gutbürgerlichen, nahrhaften Speisen in E.Y.Meyers Roman *In Trubschachen* erhält. Die Zufuhr solcher Nahrung in der Turnhalle erhöht in *Schilten* den surrealen, an Kafkas Vorlage erinnernden Aspekt.

715 Franz Kafka, *Der Prozess, Gesammelte Werke*, hrsg. Max Brod, Frankfurt a. M. 1958, 168.

716 Hermann Burger, „Sonntäglicher Besuch im alten Bezirksschulhaus“, in: *Als Autor auf der Stör*, Frankfurt a.M. 1987, S. 73.

717 Ebd.

Begleitet vom rhythmischen Tamburinklopfen soll er die Kletterstange hinauf klettern, um vom Fenster auf den Friedhof zu blicken. Diese Szene erinnert an Rilkes Erzählung „Turnstunde“. An anderem Ort erklärt Burger seine Abneigung gegen Kadettenübungen sehr explizit.⁷¹⁸ Er hält die Militarisierung der Jugend für ebenso absurd wie das „Dissuasions“ und Abschreckungs-Argument aus der Kriegszeit, auf das sich die Instrukteure noch in der Nachkriegszeit berufen, um die Kadetten von der Notwendigkeit der Militärübungen zu überzeugen. „Der Auftrag der Armee im Rahmen der Gesamtverteidigung des Bundes sei die Abschreckung. Dabei beriefen sich die Instrukteure auf den Zweiten Weltkrieg“.⁷¹⁹

Für den jungen, mit O.F. Walters Romanen vertrauten Burger erscheint es ein unerklärliches Argument: er findet es absurd, dass man aus Dissuasionszwecken ein riesiges, kostspieliges „Waffenarsenal“⁷²⁰ und „Zerstörungspotential“ erhalte. Noch schlimmer findet er es, den Schulkindern das Erlernen „des Tötungshandwerks“ als Initiationsritual für die Männlichkeit unterbreiten zu wollen. Am Kadettenunterricht, einer Art „Vorunterricht für den Militärdienst“,⁷²¹ hat sich der Autor als Kind nie beteiligt. So ist der Lehrer von Schilten auf die „Verschriftlichung seiner Existenz“ (Sch5) angewiesen, um dem „Inspektions-Vakuum“ (Sch5) der Leser, die die Realität der Schweiz (im Gegensatz zu den allgemein bekannten idyllischen Skigebieten und Wanderlandschaften) nicht gut genug kennen, einen Ersatz zu liefern. Dass der Inspektor trotz „unzähliger Bitt-, Droh- und Mahn Briefe“ (Sch9) nie in die Turnhalle gelockt werden konnte, ist unter anderem eine Anspielung auf die nie wirksam gewordenen Folgen der „Dissuasion“⁷²² weder im Zweiten Weltkrieg noch im Kalten Krieg.

Er möchte den Inspektor in die „komplizierte Verfilzung von Friedhof- und Schul-Betrieb“ (Sch9) einführen, ihm zeigen, worin der „arithmetische Lohn für acht Jahre Bildungsarrest“ (Sch22) besteht. Dazu will er ihn „so lange an Ort hüpfen“ (Sch9) lassen, bis er ihm Recht gebe und ihn wieder in der „Schul- und Gemeinde-Öffentlichkeit vollständig“ (Sch9) rehabilitiere.

In Aber-Schilten übt man „jahrzehntelange Gräbertreue“ (Sch23), um, wenn man „die Kletterstange erklimmen“ hat, mit der „Aussicht auf den Engelhof belohnt zu werden“ (Sch23). Schildknecht richtet gegen den Schulinspektor eine Drohung: er müsse eines Tages, bei seinem Besuch die Perspektive der Schüler einnehmen und auf die Stange hinaufklettern. Der Lehrer spricht seine Drohung aus und verwendet dazu Bilder, die aus Rilkes Erzählung *Turnstunde* genommen sind. Der Inspektor wird im ersten Quartheft, in die „Schülerperspektive hinunterkommandiert, in eine dem Turnungemach angepasste Kauer-stellung“ (Sch8) gezwungen, um dann nach schülerhafter Klettermanier, vom Tamburinklopfen „rhythmisch unterstützt“ (Sch8), die Gräberperspektive zu erklimmen. Tatsächlich endet die Mutprobe des Kadetten in Rilkes Erzählung mit dessen Tod. Auf den tödlichen Ausgang der Mutprobe, die dem pummeligen, tollpatschigen Kadetten ein wenig Respekt vor Lehrer und Mitschülern einbringt, spielt Schildknecht an: eine „Alte Turnhallenweisheit [lautet]: mit einem guten Kletterverschluß kommt man durchs Leben!“ (Sch8).

Diesem Todesfall wird, so scheint Rilke durch die Figur des Offiziers und Trainers beweisen zu wollen, nicht einmal menschliche Tragik zugestanden. So, als müssten sich die Kadetten in erster Linie darin üben, ihrem Leben keinen Wert einzuräumen. Bei Schildknecht lautet das Fazit, dass in einer solchen Umgebung jede schulische Bildung und alles Wissen nutzlos sind. Dem Inspektor soll „schlagartig“ klar werden, dass das „Turnen in Schilten, gleich ob es sich um körperliche oder geistige Ertüchtigung handle, nur ein mühsames Erklettern der Gräberperspektive sein kann“ (Sch8).

Gerade am Beispiel der Turnhalle ist zu erkennen, dass in einzelnen Räumen des Schulhauses

718 Burger, „Keine Kadettenübungen bitte!“, in: AS, S. 75-83.

719 Burger, *Als Leser auf der Stör*, S. 81.

720 Ebd.

721 Ebd., S. 77.

722 Burger, „Keine Kadettenübungen bitte!“, in: AS, S. 81.

die Dekonstruktion des von Erstarrung bedrohten Mythos der Schweiz⁷²³ erstrebt wird. In diesen Räumen wird ein Gegenmythos der Schweiz entworfen. Schildknecht löst durch sein artistisches Schreib-Verfahren, solche Sprach- und Erkenntniszweifel im Leser aus, dass der Mythos einer friedlichen, ländlichen, idyllischen Alpenlandschaft grundsätzlich in Frage gestellt wird. Durch ein spontan wirkendes „Um-und Fortschreiben“⁷²⁴ von Heimatmotiven, die an Lokalkolorit nicht ermangeln, wird das ungetrübte, idyllische Bild der Schweiz entstellt und zuweilen dämonisiert. Burger schließt damit an das Thema der sogenannten „Überfremdung“ an, von der sogar viele Schriftsteller nicht immun blieben. Der Nihilismus wurde, wie Kurt Marti betont, zum gefährlichen „un-schweizerischen“⁷²⁵ Importprodukt angeprangert. Die Rede des Dichters Kurt Marti löste damit den Schweizer Literaturstreit aus. Marti erkennt die Folgen einer während des Krieges gesteigerten „Verteidigungs-Neurose“⁷²⁶ wieder. Auch in Burgers Roman findet man in der Neigung Schildknechts zu „zweideutigen Stilisierungen“⁷²⁷ und zu Erschaffen von „bedenklichen Mythen“ Spuren dieser Neurose fest. Für den eminenten Humanisten, Diplomaten und Schriftsteller C. J. Burkhardt gehört der „soldatische Geist [...] als Kulturwert“⁷²⁸ der Schweiz an. Dieser typische Charakterzug, mag er noch so unwahrscheinlich sein, kann somit in *Schilten* nicht fehlen. Tatsächlich greift Schildknecht das Militärische, wo er kann, an.

Noch gezielter dekonstruiert Burger den militärischen Mythos der Landes-Verteidigung, das Konzept des befestigten „Alpen-Reduits“ in seinem Roman *Die künstliche Mutter*.⁷²⁹ Er verfolgt aber auch in *Schilten* das Ziel, eine Karikatur der typischen, schweizer Charakterzüge zu skizzieren. Die Macho-Träume des impotenten Professors Schöllkopf scheinen eine Entblößung der Schweizer „Verteidigungs-Neurosen“ zu sein, die durch den Rütli-rapport von General Guisans (1940) zur Hüterin der „Alpenpässe und der Alpendurchstiche“⁷³⁰ bestätigt wird. Im Jahr 1966 appelliert Emil Staiger, Doktorvater und Mentor Hermann Burgers, an die „Schutzgeister des Vaterlandes“⁷³¹ (Gothelf, Keller, Meyer), um vor der „nihilistischen Stimmung“⁷³² und dem „*démon ennui*“⁷³³ das Fundament der Gesellschaft zu bewahren. Einige Dichter würden es gefährden, indem sie behaupten, die „Kloake sei ein Bild der wahren Welt“.⁷³⁴ Obwohl Schildknecht in seinem Bericht auf alle drei Schutzgeister Bezug nimmt, erscheint das Bild, dass er von den Lokalitäten um das Schulhaus zeichnet, dem Leser keinen idyllischen Schutz zu bieten. Schildknecht nennt sich einen Sprachautomat, der durch seine Sekretäre und Eleven die *parole* dem literarischen Einfluss der *langue* aussetzt:

„wir sind Sprachautomaten, Herr Inspektor. „La langue“ bedient sich unser, um zur „parole“ zu werden. Wir aber bilden uns fortwährend ein, wir seien es, welche die Sprache beherrschen. [...] Es gibt keine wirkliche Kritik an der Sprache durch die Sprache [...] Wir könnten höchstens durch einen bestimmten Duktus zu verstehen geben, dass wir uns nach aussersprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten sehnen. Doch dies muss nicht programmatisch geschehen.“ (SM108)

Aus ihm sprechen die Lese-Erfahrungen des Autors, während er intensiv sein Umfeld studiert

723 Feitknecht, S. 95 ff.

724 Barkhoff, Heffernan, S. 7-8.

725 Kurt Marti, S. 30.

726 Der Begriff stammt von Arnold Künzli; vgl. Marti, S. 28.

727 Marti, S. 35.

728 Ebd., S. 36

729 Feitknecht, S. 96ff., „Berg als Kopf“.

730 Marti, S. 35.

731 Staiger, S. 91.

732 Ebd., S. 95.

733 Ebd.

734 Ebd.; gemeint ist Hugo Loetschers Roman *Abwässer* 1963.

und thematisch festhält. Dieser geht nicht von der vereinfachenden Entgegensetzung von Mythos und Realität aus, sondern staltet Bilder, die er den Werken der literarischen Moderne entnimmt, mit Details aus, die leicht auf die Schweiz zurückgeführt werden können. Es wäre also falsch, dieses Werk bloß als regionalistisches Schmierentheater einzustufen, weil damit die Tatsache verkannt bliebe, dass es für ein literarisch gebildetes, deutschsprachiges Publikum zugänglich ist.

Was daraus entsteht, hat Hand und Fuß. Es ist aus einem Korrekturverhältnis zwischen Literatur und Wirklichkeit entstanden, das die Sehnsucht nach der „aussersprachlichen Ausdrucksmöglichkeit“⁷³⁵ zum Ausdruck bringt. Daraus erwächst ein Zerrbild des Realen, worin Heimatkunde und Todeskunde als Ergebnisse verschiedener Formen des Umgangs mit der eigenen „Identität“ konkurrieren: dem Mythos Schweiz (Käse, Sport, Glaube) wird der Mythos Literatur als Identitätsproblem entgegengestellt. Die Turnhalle spaltet die Gemüter.

Der Schriftsteller übersieht nicht die Grenzen der Wirklichkeit, sondern spricht aus seinem Verhältnis zur Sprache, das er reflektiert und auf die Außenwelt überträgt: „für den Deutschschweizer Autor sind >Sprache< und >Vaterland< auf keine Weise zur Deckung zu bringen. Der Begriff „Vaterland“ greift über den Kommunikationsbereich „Muttersprache“ (= Dialekt) hinaus“.⁷³⁶

In Bezug auf die Helvetismen im Werk Burgers gibt es bereits Analysen in der Sekundärliteratur.⁷³⁷ Der Titel „künstliche Mutter“ als Überbegriff für die deutsche Sprache und die Helvetismen als kursiver, intertextueller „Fremdtext“ im Spätwerk Burgers⁷³⁸ zeigen, dass sein Verhältnis zum Schriftdeutsch ein getrübtetes und keineswegs von Konflikten pathologischer Natur freies Verhältnis ist. In *Schilten* wird das Verhältnis des Menschen zur Sprache dadurch pervertiert, dass das Fach Heimatkunde durch ein ad-hoc erfundenes neues Schulfach nämlich Todeskunde ersetzt wird. Schildknecht nennt das Deutsch des Predigers polemisch sogar „Todesdeutsch“.

Die Literaturkunde beantwortet die Frage nach den Mechanismen zur rhetorischen Einwirkung auf das Unterbewusstsein der Leser, im Verhältnis zu Identitätsträgern wie Sport, Käse, Mobilität, die ohne Widerspruch als positive Errungenschaften des technologischen Fortschritts gelten. Sie sind untrennbar vom Mythos Schweiz und verraten, dass das Lokalkolorit des Romans an einem „a-nationalen Humanum“⁷³⁹ interessiert ist, was zu einer Entwurzelung dieser Lokal-Mythen führen muss.

Nach Kriegsende hat der „hohe Leistungsgrad der Schweizer Industrien, wie Textil-, Chemie-, Elektronik- und Tourismusindustrie“ zur massiven Zuwanderung von Arbeitskräften aus „Italien, Spanien, Jugoslawien, Portugal und der Türkei“ geführt und die „Bevölkerungsstruktur grundlegend geändert“.⁷⁴⁰ Literatur wird zu einem Forum der sozialen Änderungen. Sie setzt den auftretenden „xenophoben Ängsten“ ein pluralistisches, postmodernes Bild der Koexistenz im „hortulus“⁷⁴¹ der Schweiz, ein „pluralistisches und postmodernes“ Ersatzbild entgegen.

Burger kann zurecht zu den Autoren gezählt werden, die zur Auffächerung des kulturellen Bildes der Literatur beitragen,⁷⁴² die Ortega y Gasset's Kunstkritik rezipiert haben⁷⁴³ und die „programmatische Abschaffung des „Menschen“ (zumal als Autorsubjekt), die „Austreibung des Geists aus den Geisteswissenschaften [...] als provokante Metaphern“⁷⁴⁴ hinnehmen.

735 Ebd.

736 Marti, S. 68.

737 Böhler 1991, S. 73ff.

738 Nölle.

739 Marti, S. 82.

740 Ebd.

741 Marti, S. 80.

742 Kreuzer, S. 16.

743 Kittler 1980, S. 7ff.

744 Kreuzer, S. 17.

Das Verhältnis zum Heimatbild bleibt im Unterbewusstsein fixiert, solange die festgelegten mythischen, religiösen und literarischen Elemente, die das Heimatbild konstituieren, unangetastet bleiben. Dadurch können sie z.B. auch in einer Predigt eingesetzt werden. Schildknecht macht indirekt darauf aufmerksam, dass die Sprache ein neutrales Instrument ist, das nicht zum Monopol Einzelner werden sollte, denn die Methoden der Beeinflussung können wie die Literatur als Manipulationsmittel eingesetzt werden.

Um das Publikum einzufangen oder die Massen zu kontrollieren, muss der Sprecher über das Vokabular (*parole*) und bestimmte Bilder (*langue*) verfügen, die sie mit Werten in Verbindung setzen, über die Einvernehmen herrscht. Das intakte Verhältnis zwischen Heimatbild, Sprache und Identität, das es für die Schweiz noch zu geben scheint, erhält durch Burgers Roman einen kritischen Anstoß und wird einer Zersetzungskritik ausgesetzt, die es vergleichbar nur in Österreich und in der ehemaligen BRD mit der Trümmerliteratur gegeben hat: sie wirkt literarisch überaus belebend und wirft ein neues Licht auf tradierte Bilder und Klischees, die sonst der Werbesprache vorbehalten sind. Thomas Bernhard und besonders Paul Celan (Riderius Gälän, Anathol Zentgraf, Paul Haberstick sind verfremdete Formen seines rumänischen Namens *Paul Antschel*) wirken richtungsweisend auf Burgers Verhältnis zur Sprache, das angespannt bis zur Schreibhemmung, oder wie es Grass formuliert, von „Scham“⁷⁴⁵ geprägt ist.⁷⁴⁶

Der Lehrer ersetzt die Bibel, als Referenz-Hintergrund für die Auslegung der Bedeutung des Inventars, durch Kafkas Gesamtwerk, durch Jean Pauls *Rede*, Rilkes *Turnstunde*. Er leitet vom Schauplatz den Beweis für die gefährliche Allianz zwischen Kirche (Sekte, Harmonium, Erziehung) und Armee (Turngeräte) ab, die sich im festgelegten Repertoire bei Todesfällen zeigt.⁷⁴⁷ Dank der „Narrenfreiheit“ (Sch14), die ihm Bruder Stäbli zugesteht, reicht es aus, wenn er „ab und zu ein melodisches Zitat“, ein „Paradestück“ seines Standard-Repertoires einbaut, wie: „Komm Süßer Tod“ (von Bach), „So nimm denn meine Hände“, „Näher mein Gott zu dir“ und „Harre meine Seele“ (Sch14). Diese melodischen Hinweise Schildknechts können als metasprachlicher Kommentar der Zitate, die im Bericht enthalten sind, verstanden werden. Der Interpretationsdiskurs wird das Monopol des kirchlichen Funktionärs. Die Übertragung von Werten auf einen einzigen Text, die Bibel, den der Lehrer für ein „niederschmetterndes Buch“ (SM109) und einen „wichtigen Koloss“ (Sch14) hält, stellt Schildknecht in Frage: er sucht einen pluralistischen, weltlichen Zugang zum Text zu fördern. Die Turnhalle liefert das erste Beispiel dieser grundsätzlichen Infragestellung jeder tradierten Norm der Deutung und spiegelt die Arbeitsmethode des Autors wieder.

In der 3. Fassung des Romans ist das Verhältnis zwischen religiöser und weltlicher Funktion des Raumes noch überschaubarer. Dort treibt der Lehrer während einer „Exkursion in die Kantonhauptstadt“ (SM109) seinen „didaktisch gerechtfertigten Unfug“ (SM109) vor einer Informationswand, die sich in der Bahnstufenunterführung befindet. Anhand dieser „Informationswand“ für Touristen und Bewohner, die in der Schlussfassung weg fällt, kann er auf einen Druck den „sportlichen Grundton [der] Stadt“ (SM109) zum Leuchten bringen. Durch die Betätigung des Knopfes „Turnhallen und Sportanlagen“ (SM109), kommen „sämtliche [sehr zahlreiche] Turnanlagen und Sportanlagen“, zum Aufleuchten“ (SM109).

An der Infotafel zeigt der Lehrer den Schülern, dass „Sport zur Massenreligion“ geworden ist. Die Leute, fügt er hinzu, „gehen heute in die Stadien, wie sie in die gotischen Kathedralen gegangen sind. Umgekehrt sind die Kirchen zu Turnhallen geworden für exegetische Freiübungen“ (SM109).

Im Gegensatz zu Frischs *Andorra*, Meyers *Mythikon* oder Kellers *Seldwyla* interagiert hier das Schema der Stadt mit dem Zuschauer, wie ein Code zur Aufschlüsselung der Realität. Es ist

745 Grass, S. 30.

746 Vgl. auch Hugo Lebers Antwort auf Staigers Rede, in: Höllerer 1967, S. 99.

747 Wie in Thomas Bernhards *Die Ursache*.

eine Vorstufe, die den Kern der Stilisierung ins Modellhafte und Performative ausdrückt, den das intertextuelle Verfahren Burgers erzeugt und an das sich der Leser von *Schiltens* Endfassung gewöhnen muss. Die Attribute des technologischen, postmodernen Zeitalters der 3. Fassung des Romans, machen das Lese-Erlebnis zum Realitäts-Ersatz und simulieren den „Schmerz einer permanenten Amputation“ (SM109), um die Illusion zu kreieren, man könne die Welt durch Zeichen beherrschen oder verstehen.⁷⁴⁸ Die Realität der Simulation ist aber in Wahrheit „unerträglich und grausam“.⁷⁴⁹ Der Knopf, den die Schüler betätigen, evoziert die „gespenstische Rehabilitation verlorener Referentiale“, ⁷⁵⁰ die ein Raum- oder Nuklearmodell durch ein Vektorenmodell erzeugt, um ein künstliches Szenario, ein „Mikromodell der Kontrolle“⁷⁵¹ zu inszenieren, das jeden Zufall, aus der Welt zu schaffen scheint.⁷⁵²

Der Roman bringt die Realität eines Modells zustande, in dem alles in so kondensierter Form enthalten ist, dass der Roman jeden Augenblick zu implodieren droht. Doch gerade dieses Ziel verfolgt der Autor, wie der Traum des Lehrers vom Einsturz der Turnhalle zum Ausdruck bringt.

Wie ein Simulator⁷⁵³ täuscht die Informationstafel die „Illusion einer Ereignishaftigkeit“⁷⁵⁴ vor, die nicht der Lebens-leeren Wirklichkeit entspricht.

Die musikalische Untermalung des Turnhalleninventars (Turngeräte, Galerie, Farbe der Wände und Verwendung des Stuhldepots) durch den Lehrer und die karnevaleske Pantomime des Dorfnarren Wigger sollen die Trauergäste aus ihrer Friedhof-Schwermut befreien und in die Turnhallen-Opposition locken. Der Lehrer ersetzt das Repertoire und die Art der Interpretation: er improvisiert, verjazzt die Klänge der bekannten Partituren. Alle vorhandenen Gegenstände, Motive, Themen werden vermengt. Sichtbares und Unsichtbares werden vermischt wie der irrealer Verkehrsanschluss an das Schulhaus zeigt, der die Verkehrswelt der Schweiz und den Bergmythos der „stillgestellten schweizer Idylle“⁷⁵⁵ mit der „Rastlosigkeit zerstörerischer Mobilität“ verknüpft, die unser Zeitalter kennzeichnet. In der Turnhalle entwickelt der Lehrer einen „Dialog zwischen den Kirchen und den Turnhallen“(SM109), der in der Schlussfassung zwischen den Zeilen zu finden ist.⁷⁵⁶

2.1.1 Die Galerie

Unter „Galerie“ ist die hölzerne Empore zu verstehen, die vom Eingangsbereich des Gymnastiksaals in die eigentliche Turnhalle des Schulhauses führt. Auf Grund des Perspektivenwechsels kann sie als Kanzel einer Kirche oder als Katheder einer Schule gedeutet werden. Sie wird in den ersten zwei Quartheften behandelt und kommt schließlich im letzten Quartheft als Bühne vor, von der aus Schildknecht seine Abdankungsrede hält, womit er den Roman abschließt.

Der „Geisteszustand [der] Kleinturnhalle“ (Sch6) täuscht den Betrachter über den wahren Charakter der Turnhalle und des Schulhauses hinweg. Man kann nicht feststellen, ob die „Rundbogenfenster“ (Sch6) zu einer „Kapelle oder einem Missionshaus [...] oder zu einer

748 Virilio 1978, S. 56.

749 Ebd.

750 Ebd., S. 63.

751 Ebd., S. 57.

752 Vgl. dazu die Anfangsszene aus Musils „*Der Mann ohne Eigenschaften*“; vgl. auch Hammer 2005 zur „Rehabilitation des Zufalls“ im Roman *Schiltens*.

753 Man denke an: TV-Medien, Videospiele usw.

754 Virilio (1978), S. 62.

755 Barkhoff, Heffernan, S. 8.

756 Zur Technik des „Weg-drapierens“ und „abra-cadabras“ siehe Hammer 2003, S. 290 ff.

Lehranstalt“ (Sch6) gehören. Diese Zwitterhaftigkeit des Schulgebäudes findet sich auch in den ersten Beschreibungen, die K. vom Dorf und vom Kirchengebäude in *Das Schloss* gibt. Bei Kafka wird die zwitterhafte Natur des Gebäudes durch die »unsicher, unregelmäßig, brüchig, wie von ängstlicher oder nachlässiger Kinderhand gezeichneten«⁷⁵⁷ Konturen unterstrichen. Charles Tschopp übernimmt diesen Eindruck und überträgt ihn auf sein Schulgebäude, aber auch auf die kindliche Natur der Lehrer im Roman *Der Lebenskandidat*. Die Lehrer erscheinen als Amtsmänner mit donnernden Stimmen, die das Schulhaus wie ein barockes Schlösschen bewohnen und in den »Zwischenmauern von festungsartiger Dicke«⁷⁵⁸ ihr Leben ängstlich fristen. Auch sein Roman kann als Vorlage für *Schilten* gelten.

Der Schulhaus-Neuling, der in den Gymnastiksaal tritt, fällt in die „gähnende leere Falle“ des Raumes. Dies rührt insbesondere von der Perspektive, die man von der „Holzbrüstung“ aus auf die „spärlich abgewetzten Geräte“ hat. Man befindet sich dort nämlich auf der „knarrenden Galerie“, „von der fünf nicht minder knarrende Stufen in den Turnraum hinunter führen, und dieses Knarren ist bereits ein Symptom seiner Gemütskrankheit“ (Sch7). Der Blick von dieser Empore aus täuscht den Betrachter:

„Der Eindruck von der Galerie aus täuscht. Ein heiteres Landschaftszimmer für Leibesübungen, denkt man [...], sobald man unten steht, barfuß auf dem grobspleißigen Riemenboden, wenn möglich im Morgengrauen oder an einem tristen Sonntagnachmittag, spürt man die kerkerhafte Enge, ahnt man den verderblichen Einfluß des benachbarten Friedhofs.“ (Sch7)

Die Perspektive des Blicks von oben, von der Galerie aus, und der „Schülerperspektive“ von unten, unterscheiden sich grundlegend. Besonders wenn man vom „Tamburinklopfen rhythmisch unterstützt“ (Sch8) hinunterkommandiert wird, in Kauerstellung gehen soll und, während man an den Geräten Übungen absolviert wie „Hüpfen, Grätschen, Liegestützen, Rumpfbeugen vorwärts und rückwärts“ (Sch8), einer „Turnhallen-Unterredung“ (Sch8) beiwohnen muss.

Nun nutzt aber gerade Bruder Stäbli, der „unmusikalisch bis zum Steißbein“ (Sch14) ist, diese drückende Stimmung, um die Trauergemeinde zu beeindrucken. Er steigt also mit „seitwärts geneigtem Haupt“, die unter seinen leichten Schritten „kaum knarrenden Stufen der Galerie“ (Sch15) empor und von Stufe zu Stufe gewinnt er an „Unantastbarkeit“ (Sch15). Schildknecht definiert die Galerie aus den Augen der Schüler als „schmale und gefährliche Brücke, über welche die Schüler unter Haberstich vom Kopfturnen zum Bodenturnen gehetzt wurden“ (Sch15). Die Turnhalle, das „irdische Jammertal schlechthin“ (Sch10), birgt für die Trauergäste, für die „rosigen Kracher und verschrumpelten Weiblein, wurstigen Matronen und taprigen Schopffintlinge“, die alle „eingefleischte Haberstichianer“ (Sch21) sind, ein Horror-Risiko.⁷⁵⁹ Der Dorfpfarrer Stäbli, der durch die typische Zirkus-Stimmung in Lehrerzimmern an Dompteur-Phrasen gewohnt ist, weiß die eingefleischte Demut, die das „Turnhalleninventar“ (Sch21) den Trauergästen einflößt, zu nutzen. Während die Eltern und Großeltern von Schildknechts Schülern zu ihm und der „alles andere als schmucken Kanzel“ „ehrfürchtig“ (Sch15) emporblicken, nimmt er „Zuflucht zu Metaphern aus dem Turnbereich“ (Sch30) und strapaziert, von der Galerie aus, das Inventar.

Immer wieder spricht der „Marzipan Messias von Mooskirch“ (Sch25) von der „Grätsche der Demut, von der Hocke der Zuversicht und der strammen Riege der Selbstgerechten, vom Seilziehen zwischen den klugen und den törichten Jungfrauen und vom Tamburin der inneren Stimme“. Er missbraucht auch den Bibeltext, indem er „Bibelworte und Zirkelschlüsse bunt

757 Franz Kafka, *Der Prozess, Gesammelte Werke*, hrsg. Max Brod, Frankfurt a. M. 1958, S. 18.

758 Tschopp, *Der Lebenskandidat*, S. 12.

759 Ebd., S. 14.

durcheinander mengt“ (Sch31).

Durch die Analyse der Rhetorik des Lehrers, die aus dem Bereich der Dressur und Zirkusmanege stammt, signalisiert Schildknecht, dass die ganze Szene, das Knarren der Galerie und die Reaktion des Lehrers auf die Predigt unter dem Einfluss der Erzählungen Kafkas steht. Ein eindeutiger Beweis dafür ist die Formulierung seiner Hoffnung, dass „tatsächlich einmal einer aufstehen und mit flammenden Worten die Aberschiltener Verhältnisse geißeln würde, Bruder Stäbli in seine Kapelle nach Mooskirch hinunter und mich in die Lehrerwohnung hinauf treibend“.⁷⁶⁰ Kafkas Erzählung *Auf der Galerie* spielt auf den Kontrast zwischen der prunkvollen, glitzernden Fassade, die dem Zirkuspublikum geboten wird, und dem Leben der Zirkusakrobaten, Jongleure und Artisten an, die zu harter und unmenschlicher Disziplin gezwungen sind. Walter Muschg macht auf die Erzählung aufmerksam, die ein Pendant zum *Bericht für eine Akademie* ist, weil sie die „Dressur zum gesellschaftlichen Menschentier“⁷⁶¹ beschreibt:

„Die beiden Sätze des meisterlichen Stücks, wieder zwingend musikalisch gebaut, spiegeln die zwei Ebenen des Lebens als triste Wirklichkeit und als schwebende Schönheit, als erbarmungslosen Zwang und erlösende Ahnung des Vollkommenen, über deren Unvereinbarkeit der arme Galeriebesucher, wie der vergeblich auf die kaiserliche Botschaft Harrende, in Trauer versinkt“.⁷⁶²

Die Turnhalle in *Schilten* reproduziert die Zirkusatmosphäre der „Entmenschlichung“, die einem „Zwischenreich“⁷⁶³ gleicht. Die Besucher der Trauerfeier lösen dadurch, dass sie zugleich Opfer der Dressur und Zuhörer der falschen Bibelzitate und Zirkelschlüsse des Predigers werden, die Metapher auf zwei Ebenen auf. Während die Zuschauer als Trauergäste unter den Metaphern des Predigers leiden, sind sie zugleich die „hinfallige und lungensüchtige Kunstreiterin“⁷⁶⁴ und das vom Impresario dressierte „schwankende Pferd“.⁷⁶⁵ Das Turnhallen-Gespür des Predigers ist sehr effektiv. Es trifft sowohl auf die Zuhörer seiner Predigt wie für Artisten und Tiere aus der Zirkuswelt zu, was Heinz Politzer in seinem Kommentar äußert. Die Dressur ist mit der Erziehung, mit der Kultiviertheit und Borniertheit des Menschen hier gleichzusetzen⁷⁶⁶. Politzer, der in Kafkas Erzählung *Ein Bericht für eine Akademie* die Parabel der widerspenstigen Affennatur im Menschen sieht, liefert uns einen Deutungsschlüssel, um die Anspielung in *Schilten* als Form der Distanzierung von der Vorlage auszulegen. Bei der Wiederholung der Vorlage kommt es zum „Ausspucken“ (Topo136) des Vorbildes. Es ist also ein Beispiel von starker Dichternatur, die sich ihrer Einflussangst zu befreien beginnt. Laut Politzer verwandelt zwar die Dressur den Affen in einen Menschen,

760 Ebd., S. 28.

761 Muschg, S. 714.

762 Ebd.

763 Politzer, S. 155.

764 Franz Kafka, *Erzählungen, Gesammelte Werke*, hrsg. v. Max Brod, Frankfurt 1951.

765 Ebd.

766 Sie ahmt die *Urszene der Instruktion* nach, die Harold Bloom auf die Wirkung der ersten Phase einer gelungenen aber zu tiefgreifenden Aneignung der Tradition bezieht: die *ahawa* oder *Wahl-Liebe*. In einer zweiten Phase kommt es bei starken Dichtern zur Abwehr der Vorbilder, zur Revision Autorität. Die Einflussangst ist hier als eine Abwehrform der paranoiden Repräsentation der Vorbilds zu verstehen, als Metalepsis der Vorlage. Die Vorlage wird in Form einer Farce einverleibt: es handelt sich, wie Bloom meint, entweder um eine „Übertragung von Andersheit auf das Selbst in der Phantasie“ (Topo134) oder um Identifikation. Sie gehört zu den Zwischenstadien der Überwindungen von Einflussangst und manifestiert sich als „transsumptive Anspielung“ (Topo134), *transumptio*, was „hinübernehmen“ (Topo134) oder Transfer von Begriffen bedeutet. Hinter diesem Abwehrmechanismus verbergen sich zugleich entgegengesetzte irrationale Tendenzen: sie zielen zugleich auf eine Verdrängung oder Sublimierung des Vorbilds und verraten das Gefühl der Eifersucht.

„aber noch stärker als den Schüler verwandelt die Erziehung dieses Affen seinen menschlichen Lehrer. >Die Affennatur raste, sich überkugelnd, aus mir hinaus und weg, so dass mein erster Lehrer selbst davon fast äffisch wurde, bald den Unterschied aufgeben und in eine Heilanstalt gebracht werden musste“⁷⁶⁷.

Versteht man unter dem Lehrer des Affen das Vorbild, so ist die Revision des Vorbildes als Abwehr zu verstehen. Die Wunsch-Vorstellung Schildknechts außerdem, dass jemand von den Zuhörern den Pfarrer unterbreche und ihn in seine Wohnung zurückschicke, zeigt, dass der Metalepse hier Identifikationscharakter zugrunde liegt. Die Wiederholung der Vorlage durch eine Anspielung verriet ihren Wesenszug.⁷⁶⁸

So wie die Vergleiche des Predigers, die „eigentlich zu nah“ (Sch31) an der Realität liegen, aber nur so für die „Dummköpfe“, die eben „keine andere Sprache“ (Sch31) verstehen, nachvollziehbar sind, zwingt die Sprache Lüge und Leid, Schönheit und grellen Kitsch so eng zusammen, dass sie eine „unauflösliche und allgegenwärtig quälende Unwahrhaftigkeit“⁷⁶⁹ und ein „Bild der Trauer des Lebens“⁷⁷⁰ hervorhebt. Der Effekt, der bei Kafka dramatisch wirkt, ist bei Schildknecht eher skurril. Die Ironie von Burgers Text rührt vom artistischen Gebrauch von Komposita her, die eine Interferenz der Wortfelder aus dem Turnen und aus der biblischen Auslegung, die Verehrung der Vorlage zu einer Farce reduzieren.⁷⁷¹

Die Ironie der Szene trifft auch auf den Gebrauch der Sprache, denn sie verwirrt und verfälscht. Sie übt ihren Einfluss auf jene Menschen aus, die für Vorurteile und Aberglauben empfänglich sind oder schürt irrationale Ängste. Auch Zitate von bekannten Autoren können eingesetzt werden, um das Wohlwollen der Leser zu gewinnen. Dann stellen sie auch ein Mittel in den Händen der Propaganda-Maschinerie dar,⁷⁷² ungeachtet der Intention des Autors, der sie verfasste.

Aus diesem Grund muss der Schriftsteller in erster Linie den Wörtern Bedeutungen austreiben und in die Komplexität und Undurchschaubarkeit der Verhältnisse einführen. Die Evokation der Bilder Kafkas, die auf die Menagerie des Künstlichen und Artistischen hinweisen und als Übung, die Askese fordert, nimmt Burger als Übergang, um auf das sprachliche Problem hinzuweisen. Die repetitiven Handlungen der Figuren lässt sie wie Marionetten erscheinen. Sie werden kaum charakterisiert und erben von Kafkas Werk den Charakter von „Automaten“. Die Vorliebe für düstere Turnhallen, die Burger aus der Schlussfassung des Romans gestrichen hat, stammt aus einer Szene, die an E.T.A. Hoffmanns Sandmann erinnert. Schildknecht spricht von der Erscheinung des Petrus, in einem „turnhallenähnlichen Raum, in einem Spielsaal im Parterre eines Pfarrhauses“ (SM104). Die Anwesenheit von Petrus erzeugt „eine unheimliche Verdüsterung der ganzen Atmosphäre [...] und das Regenwetter entpuppt sich als Sintflut“ (SM104).

Burger zeigt uns im letzten Quartheft ein Bild des Lehrers, das der Automatisierung seiner Vorgänger entspricht. Bei seiner eigenen Abdankung steht er nun selbst auf der Galerie und

767 Politzer, S. 155.

768 Das Wesen der *metalepsis* stellt „eine Art Zwischenschritt zwischen dem Begriff, der übertragen wird, und der Sache, auf die er übertragen wird, wobei sie selbst keine Bedeutung hat, sondern lediglich den Übergang besorgt“ (Topo135). Mit anderen Worten wünscht sich Schildknecht von seiner Einflussangst befreit zu werden. Zumindest wünscht er sich, dass jemand so reagiere, wie der Zuschauer aus Kafkas Erzählung gegenüber der Kunstreiterin. Also identifiziert sich Schildknecht mit der Kunstreiterin selbst.

769 Ebd., S. 156.

770 Ebd.

771 Für Broch hat das verzerrte Leben keine Wirklichkeit mehr, „das Unwirkliche ist das Unlogische“ (Broch, S. 418) in einer Epoche in der „die pathetische Geste einer gigantischen Todesbereitschaft [...] in einem Achselzucken [endet]“ (Broch, S. 418), Hermann Broch, *Die Schlafwandler. Eine Romantrilogie*, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1994.

772 vgl. Karl Kraus, *Die letzten Tage der Menschheit* und Hermann Broch, *Die Schlafwandler*, insbesondere darin das Essay über den Zerfall der Werte (1).

flickt „in Gedanken das zerrissene Korbballnetz“ (Sch303). Er verneigt sich auf der Balustrade vor dem Publikum, während ihm ein „nicht endenwollender Beifall“ (Sch303) entgegen braust.

2.1.2 Die Turngeräte

In der „schabzigergrünen Turnhalle“ (Sch10) stehen die Turngeräte, welche die Trauergemeinde an die „schrille Pfeife des Turnlehrers“ erinnern. Selbst der Schmuck der „Trauerdekorationen“ (Sch22) kann sie nicht von der Erinnerung an die Zeit befreien, als sie selbst „in dieser Turnhalle die Kletterstange erklommen, um mit der Aussicht auf den Engelhof [Friedhof] belohnt zu werden, [bei der] sogenannten Schlusszensur ihre Abgangszeugnisse [...] den arithmetischen Lohn für acht Jahre Bildungsarrest“ (Sch22) bekamen.

Es scheint ein heimliches Einverständnis zwischen dem Totengräber, der Abwartin (welche die Turngeräte und den Boden auf Hochglanz poliert, wenn eine Trauerfeier ansteht) und dem Prediger Stäbli zu geben. Die „komplizierte Verfilzung von Friedhof- und Schulbetrieb“ (Sch9) läuft darauf hinaus, dass die Trauergäste „jahrzehnte lange Gräbertreue“ (Sch23) üben. So sehr hat sie der Turnunterricht daran gewöhnt, dass Turnen in *Schilten*, „gleichviel ob es sich um körperliche oder geistige Ertüchtigung handle, nur ein mühsames Erklettern der Gräberperspektive sein kann“ (Sch8).

In Erinnerungen versunken drücken sich die Trauergäste „in die Seitengänge den Wänden entlang, um sich im Schutz der Geräte irgendwo verschnauften zu können, immer noch vergeistert von der schrillen Pfeife des Turnlehrers“ (Sch22).

Die „spärlich abgewetzten Geräte“: „ein Reckgerüst, vier Kletterstangen, zwei Barren, ein Schwebebalken, eine einteilige Sprossenwand, ein Klettertau, ein Lederpferd, ein wackliger Korbballständer“ (Sch7) und der „Matrazenwagen“ flößen den Trauergästen einen „anerzogenen Respekt vor dem Schulhaus“ (Sch21) schon auf der Schwelle ein, den sie erst überwinden müssen, um einzutreten. Ein Netz hängt an der Holzverkleidung der Galerie und „vergitterte Lampen [erinnern] an Arrestanten-Verhöre“ (Sch7). Der „Schiltener Gymnastiksaal“ erinnert eher an einen Zirkus, indem statt der Tiere, Kunstreiter und Jongleure, die Schüler dressiert werden. In der „äußersten pädagogischen Provinz des Kantons“ (Sch7) gleichen Erziehung, Schule und Religion nur noch einem Dressurakt.⁷⁷³ In der „hinterstichigen Landturnhalle“ (Sch5) werden an den Turngeräten die Gemüter gebrochen, wie in einem „knarrenden Ungemach“ (Sch11).

Die „qualvollste Turnpein“ (Sch27) kann der Lehrer durch sein Stück „Turnhalle I“ (Sch26) in den Trauergästen wachrufen. Er zieht am Harmonium alle „Register und Hilfszüge“ und kann das Inventar zum Beben bringen, bis „die Kletterstangen vibrieren, die Reckträger schlockern, das Tau schlingert“ und Haberstich vor ihnen erscheint, die „knochigen Unterarme hinaufkrepelt“ und sie auf die nackten Füße zwingt, damit sie „am Tau hängen bleiben wie die Affen“ (Sch27).

Schließlich kommt es bei der apokalyptischen Improvisation zum Einsturz der Turnhalle, der detailreich beschrieben wird. Mit dem Stück „Turnhalle II“ versetzt der Lehrer die Trauergäste in eine „schwermütige Trance“ und die Turnhalle zeigt sich in „stiller Umnachtung, in einem dahindämmernenden Depressionszustand“ (Sch28).

Die Trauergäste werden von einer „Art Juckreiz“ und einem „unverbindlichen Beileids-Trotz“ befallen und in die „Turnhallen Opposition getrieben“ (Sch28). Dadurch verspricht sich der

⁷⁷³ In Bernhards Erzählung *Die Ursache* berichtet der Erzähler von den seelischen Martern, die den Schülern beim Turnen unter dem NS-Mann Grünkranz zugefügt werden. Für den Erzähler setzen sich die Verfolgungen unter der Leitung des neuen Schuldirektors „Onkel Franz“ fort. Er begleitet die Peinigung der Schüler am Harmonium.

Lehrer, „Sand [...] im Getriebe des Engelhofs zu sein!“ (Sch29).

Tatsächlich herrscht im Turnungemach, nicht der „übliche Turnhallengeruch“. Es riecht viel mehr: „nach einer Mischung aus vergammeltem Leder, Bodenwischse und Magnesium“ (Sch7). Der profane Charakter der Turnhalle entspricht genau dem Zirkus. Durch die Abdankungen erinnert sie auch an eine „Sektenkapelle mit halbamtlichem Einschlag“ (Sch6).

Es ist für den Beobachter also unmöglich festzustellen, ob es sich um einen „Profan- oder Sakralbau“ (Sch6) handelt. Beide Elemente, der Zirkusgeruch, die Anwesenheit der Turngeräte und die Unmöglichkeit von außen zu bestimmen, ob es ein sakrales oder ein weltliches Gebäude ist, deuten auf Kafkas Werk. Diese „Stimmungs-Augenscheine“ (Sch6) sind bereits in den Roman des Aargauer Schriftstellers Charles Tschopp eingeflossen, der die zwitterhafte Natur der Schule seines Romans von Kafka entnimmt. Von ihm hat Burger das Detail, dass in der Turnhalle die Abschluss-Zensurreden gehalten werden, übernommen. Bei Tschopp löst jedoch Kafkas-Vorbild keine Einflussangst aus, und der spätere Nachahmer trägt seinen Kampf um die Vormundschaft über die Urszene nicht derart pointiert und scharf aus wie es bei Burger der Fall ist. Diese Feststellung erlaubt, auf ein Problem hinzudeuten, das Harmut Binder in seinem Kafka-Handbuch anspricht. Im Zuge einer im 19. Jhr. allgemein verbreiteten, an den vorherrschenden „psychologisch und handlungsbezogenen“, literaturästhetischen Modellen gebundenen Leseweise fand das Vokabel *kafkaesk*⁷⁷⁴ weite Verbreitung. Die laut Binder für Kafkas Werk „unangemessene“ Leseweise löst aus ihrem funktionalen Zusammenhang „Situationsmerkmale, Handlungsmotive und Stil-charakteristika“ heraus, die vom Leser auf eine Kafka-spezifische Atmosphäre zurückgeführt werden können. Das Wort wurde anfangs nur im innerliterarischen Zusammenhang als Synonym für den „Kafka-Einfluss“⁷⁷⁵ angewandt, doch fand es seine eigentliche Karriere „mit der Ausweitung seiner Bedeutungsextension auf Sachverhalte und Vorkommnisse der wirklichen Welt und die Seelenlage der davon betroffenen Menschen“.⁷⁷⁶ In der Tat beleuchtet die Bedeutungsgeschichte dieser Vokabel die „prinzipielle Verknüpfung von Kafkas eigentümlicher Poetik“.⁷⁷⁷ Dieses Phänomen scheint sich auf die Stimmung des Romans von Tschopp auszuwirken, wo einzelne Situationsmerkmale und Handlungsmotive eine Ähnlichkeit mit dem Roman von Kafka *Das Schloss* suggerieren. Der Leser erkennt die beklemmende Stimmung als Einfluss von Kafkas Werk, aber dieser Einfluss kann nicht in seine auf Kafkas Poetik bezogenen Einzelteile und Gestaltungsprinzipien zurückgeführt werden: Tschopps Roman handelt von einem Lehrerschicksal. Wie die Ausführungen Binders verdeutlichen hat sich im Alltagsgebrauch das Wort *Kafkaesk* gänzlich selbstverständlich. Es wird gebraucht, um auf weitverbreitete Konstanten eines als typisch modernen „Welt- und Daseingefühls“ mit „realitätsabbildender Funktion“ hinzudeuten: „Angst, Unsicherheit, Frustration, Entfremdung, das Ausgeliefertsein an ein unbegreifliches Schicksal in Gestalt anonymer, bürokratisch organisierter Mächte, Terror, Grauen, Düsternis“.⁷⁷⁸ Burger trennt zwischen dem Einfluss der Tagebücher auf die Gestaltungspoetik seines Romans und dem Einfluss einzelner Szenen oder Motive Kafkas.⁷⁷⁹

Auch an der Illusion der Existenz eines Autors versucht Tschopp natürlich, keinen Abbruch zu tun. Die Illusion einer Übereinstimmung von erzählender Ich-Instanz im Text und echter Person, die außerhalb des Textes als Urheber den Text hervorbringt, bleibt unangetastet. Schildknecht hingegen stellt zwar eine Autor-ähnliche Figur im Roman dar, sie wird aber als

774 Das Adjektiv >kafkaesk< bezeichnet in der Bildungssprache ein Synonym von bedrohlich, unheimlich, und rätselhaft zugleich: „in der Art der Schilderungen Kafkas; auf rätselvolle Weise bedrohlich: -e Züge“ (Duden, S. 798 Lemma >kafkaesk<). Nach dem österreichischen Schriftsteller F. Kafka (1883-1924).

775 Binder, S. 882.

776 Ebd.

777 Ebd.

778 Binder, S. 883.

779 Durch die Trope der Metalepse bleiben alle Quellen voneinander unterschieden, und es ist nicht mehr möglich, von einer kafkaesken Intention zu sprechen.

fiktive Gestalt entlarvt. Außerdem wird in *Schilten* auch die psychologische Urheberschaft einer klassischen Autorfigur in Frage gestellt, da Schildknecht ein *compiler, scriptor*, ein Protokollant von Bewusstseinsinhalten ist und erst seine Schüler nützliche Fehler in sein Diktat einbauen. Die Urheberschaft des Berichts teilen sich also viele Autoren, Schüler und Lehrer gemeinsam. Die Gruppe von Verfassern stellt die Vorstellung des Autors als einzigen Menschen in Frage und profaniert sie. Die einzelnen Zitate andererseits machen die Vormundschaft Kafkas und anderer Autoren transparent. Der Text seinerseits mag zwar als Resultat der Einfluss- und Raumängste Schildknechts erscheinen. Die „Beziehungen zwischen Texten“ (Topo9) werden aber erst vom Leser oder von der Einheitsförderklasse vollzogen. Der Leser wird zum Raum „in den sich sämtliche Zitate, aus denen das Schreiben besteht, einschreiben, ohne dass auch nur ein einziges verlorengehe“ und somit wird über die „Einheitlichkeit des Textes“ erst an seinem „Bestimmungsort“ nicht an seinem „Ursprung“ (DTA63) entschieden. Der Leser wird beispielsweise aufgefordert, auch die Realien-Elemente, wie die Zirkus-Stimmung, den Magnesiumgeruch, auf den Schreibvorgang zu projizieren, genau wie Schildknecht es tut, indem er bemerkt, dass es in der Turnhalle nach „Graphit, nach Abfällen, wie sie beim Bleistiftspitzen entstehen“ (Sch7) riecht.

Diese Projektion bezieht sich auf eine Entschlüsselung der künstlerischen Arbeit, die Politzer und Muschg auf Kafkas janusköpfige Welt der Artisten und Jongleure übertragen. Schildknecht ist selbst ein dressierter Artist der Sprache, der durch das lang geübte „Wörterturnen“ ein volksbildhauerisches Werk vollenden will. Mit den Automaten Hoffmanns, mit der Kunstreiterin und dem Affen Rotpeter oder dem Hungerkünstler Kafkas teilt Schildknecht sein starkes Verlangen nach Vollkommenheit und für dieses Ziel ist er bereit, sehr viel, auch seinen Beruf aufzuopfern.

Aus diesem Grunde werden die Schüler, die ihm als Diktat-Opfer und Sekretäre dienen müssen, zu Gespinsten seines herrischen Schöpfungswillens und seiner künstlerischen Phantasie. Das Graphit in der Turnhalle bestätigt die Authentizität des Berichts, weil es alle Lese-Varianten sinngebend deutet. Die Farce auf das künstlerische Verlangen nach Vollkommenheit, die auch in den meisten Theaterstücken von Thomas Bernhard demaskiert wird, führt Schildknecht dazu, seine Schüler zu bloßen Sekretären zu reduzieren: „Schülerspitzen“ sind wie „Bleistiftspitzen“ (Sch7) für ihn.

Die Abfälle, nach denen es in der Turnhalle riecht, enthalten eine weitere Analogie zu Kafka, der den Folgetext Burgers beeinflusst, aber im Sinne einer ganz anderen Thematik: Es ist die von Schildknecht immer wieder erwähnte Vernetzung von Arbeitswelt und Privatleben.

In Kafkas Roman *Das Schloss* bilden die Turngeräte den etwas zweideutigen „einzigsten Zimmerschmuck“⁷⁸⁰ des „Schulzimmers“, in dem Frieda und K. wohnen. Ihre Wohnung ist ein „großes Zimmer, [das] auch zum Turnen verwendet wurde“.⁷⁸¹

In *Schilten* wird die Umfunktionierung der Turngeräte ins Unermessliche gesteigert: sie werden vom Prediger missbraucht und sogar der Lehrer untermalt sie musikalisch so, dass sie die Besucher in Furcht und Zittern versetzen. Das Motiv der praktischen Umfunktionierung der Schul- und Turngeräte steckt im Kern schon bei Kafka. Sie werden dort ihrer Respekt einflößenden Aura beraubt. Die Turngeräte stehen im großen Schulzimmer „herum oder [hängen] von der Decke herab“.⁷⁸² Frieda nutzt den „Kathedertisch“⁷⁸³ um darauf eine weiße Decke und die spärliche Mahlzeit auszubreiten. Von den Essensresten, die die Lehrerin Gisa harsch mit ihrem Bambusstock vom Katheder entfernt, stammt der Abfallgeruch. Schildknecht deutet mit dem ironischen Vermerk darauf hin, dass er nie habe herausfinden können „weshalb“ (Sch7) es danach riecht. Diesen Interferenzen und Déjà-vu-Effekten kann ein weiteres Detail

780 Franz Kafka, *Der Prozess, Gesammelte Werke*, hrsg. Max Brod, Frankfurt a. M. 1958, S. 168.

781 Ebd.

782 Ebd.

783 Ebd., S. 168.

hinzugefügt werden. Frieda ist eine Wirtin, die „durch flinke, vielerfahrene Bewegungen“⁷⁸⁴ das Katheder deckt. In der Übernahme der Szene macht Burger sogar auf die Ironie Kafkas aufmerksam und lässt die Abwartin „nach Wirtshausmanier [...] den Schwedenkasten mit einer Damastserviette [decken] und [...] die fette Hühnersuppe in den Blechnapf“ (Sch43) schöpfen. Schildknechts Schweizer Lokalkolorit und die Revision (*misreading*) der Vorlage lässt sich daran festmachen, dass ein offensichtlicher Unterschied zwischen seiner deftigen Mahlzeit⁷⁸⁵ und Friedas spärlicher Scheibe Brot mit Speck und der neben einer „geblühten Kaffeetasse“⁷⁸⁶ geöffneten Sardinenbüchse besteht.

Die Turngeräte machen auf einen weiteren Themenkomplex aus Kafkas Vorlage aufmerksam. Eine treffende Analyse von Emrich zeigt, dass der Widerspruch zwischen Arbeitswelt und Privatleben im Schulhaus von *Schilten*, bereits bei Kafka enthalten ist.⁷⁸⁷ Da Emrichs Deutung zur Standard-Literatur über Kafka gehört und 1964 erschienen ist, darf sie für das Turnhallen-Motiv ebenso als Inspirationsquelle behandelt werden wie der Primärtext von Kafka selbst. Emrich führt die Verfremdung des „normalen bürgerlichen Haushalts“⁷⁸⁸ zur „absurden Daseinsform“ auf den komischen Haushalt Friedas und K.s im Schulhaus zurück.⁷⁸⁹ Dort bricht „durch den Beruf K.s und durch die häuslichen Arbeiten Friedas die Außenwelt ständig ins Privatleben ein“,⁷⁹⁰ genau wie im Schulhaus *Schilten* alle Räume der gemischten Schul- und Wohnordnung dem Friedhofsbetrieb oder den Militärgewohnheiten unterstehen. Im Text der Vorlage von Kafka kommt dies an den Gesten Friedas beim Tischdecken zum Ausdruck. Das ungastliche Verhalten des Lehrers und der Lehrerin, die herrische Attitüde der hübschen Gisa erschweren Frieda und K. ihren Aufenthalt im Schulhaus. Diesen Figuren nehmen eine entsprechende Funktion wie die Abwartin und der Totengräber aus *Schilten* ein.

Schildknecht führt die Metaphorik der Menagerie aus der Erzählung *Ein Bericht für eine Akademie* und *Auf der Galerie* fort: die Turngeräte vereiteln jede Motivation des Lehrers, den Schülern einen humanistischen Bildungsgedanken zu vermitteln. Im Dorf hingegen scheint das Unbehagen des Lehrers unbemerkt zu bleiben, was ihm den Eindruck vermittelt, die „Friedhofsschwerkraft“ sei dort „stärker als alles, was mit Bildung zu tun hat“ (Sch29).

Die Protagonisten aus Burgers Roman agieren wie Theaterfiguren nach einer bereits existierenden Vorlage, die sie im Kontext verfremden. In seiner Lektion über das Klenken scheint Schildknecht die Markierungsformen der versteckten Hinweise auf Prätexte zu thematisieren: „das exorbitante Moment ergibt sich zwangsläufig aus der additiven Reihung von Fakten, die miteinander um ihre Faktizität wetteifern“ (Sch79).

Was im Roman als Real behandelt wird, ist in Wirklichkeit das Produkt von Leseerfahrungen, die als Erfahrungen des Lehrers und Teile seines Berichts wiedergegeben werden. Dieses originelle Verfahren erlaubt, verschiedene Themenkomplexe Kafkas zu übernehmen und in die Turnhalle einfließen zu lassen. Sie werden auf den Schauplatz des Romans so projiziert, dass sie den Sachzwängen, die der Lehrer beschreibt, entsprechen.

784 Ebd..

785 Die Szene erinnert an die von E.Y. Meyer beschriebenen Essgewohnheiten der Talbewohner in der Erzählung *In Trubschachen*.

786 Franz Kafka, *Der Prozess, Gesammelte Werke*, hrsg. Max Brod, Frankfurt a. M. 1958, S. 168.

787 Emrich, S. 346.

788 Ebd.

789 „Die scheinbar absurde, empirisch irreal Darstellung, dass [Friedas und K.s] Wohn- und Schlafzimmer zugleich ein öffentliches Schulzimmer mit Turngeräten ist, das sie jeden Morgen wieder für den allgemeinen Schulunterricht freigeben müssen, ist der bildhafte Ausdruck für eine Wahrheit, die im sichtbaren bürgerlichen Privatleben verborgen bleibt, nämlich der Tatsache, dass unausgesetzt, meist ohne Bewusstsein der Familie, die Öffentlichkeit in die Familie einbricht und jedes echte Privatleben illusorisch macht.“ (Emrich, S. 346)

790 Ebd.

2.1.3 Die Stuhlversenkung

Die Verfremdung ins Irreale der Turnhalle ist an das Beispiel des Stuhldepots, an die sogenannte „Stuhlversenkung“, gebunden. Sie erinnert wie die „aufgeknüpften Militärlagersäcke“ (SM110 - 3. Fassung des Romans), die von den Sparren im Dachgeschoss hängen und die der Lehrer in der Schlussfassung als „Sackpuppen“ bezeichnet, an eine dunkle Vergangenheit. Das Depot verkörpert für ihn das „Horror-Risiko“ (Sch14) der Turnhalle. Das künstlerische Sprachverfahren bewirkt, dass Worte aus den Ankern ihres Verhältnisses zur gewohnten Realität gehoben werden. So zeigt die Metaphorik des Lehrers, dass für ihn das Stuhldepot, das er als „Massengrab“ bezeichnet, immer noch bedrohliche Kontexte evoziert. Wenn er schreibt, fühlt er Scham, weil er an die Massenmorde, Vergeltungsaktionen und systematisch geplanten Pogrome erinnert wird.⁷⁹¹

Direkt unter dem Turnhallenboden, den die Schöpferin Elvyra „bohntert“ (Sch11) und mit vier Arbeitsgängen pflegt, befindet sich eine »anderthalb Meter tiefe Grube, die man durch das Abheben der losen Bodenbretter öffnen kann« (Sch12). Schildknecht nennt sie die „Stuhlversenkung“ und hält sie für eine »friedhöfliche Infiltration« (Sch12), die sich mitten im Schulgebäude befindet. Die Legende über den Ursprung gibt ihm recht, denn die Stuhlgrube sei »unter Lehrer Lätsch [...] ausgehoben« und »ursprünglich für okkultische Zwecke« verwendet worden (Sch195).

Er hält sie für eine »geschickt gestellte Falle«, und ein »Massengrab« für die „zypressengrün lackierten Gartenstühle“ (Sch11), auf denen die Trauergemeinde sitzt. Um die ganze Turnhalle nutzen zu können, ließ der Vorgänger die »gebrettelten Gartenstühle« (Sch12) und die »Klappstühle« nach »jeder Abdankung, Zensurfeier und Concordia-Probe in diesem Massengrab versenken« (Sch12). Schildknecht hingegen nutzt den »Stuhlschacht« (Sch12) nicht mehr und hat den Brauch der »idiotischen Stuhlbeerdigung« (Sch12) aufgegeben. Wenn

„draußen vor unsern Fenstern [...] Leichen verscharrt [werden], meinerwegen, drinnen wollen wir nicht auch noch Mobiliar verscharren. Wie sie sehen, Herr Inspektor, glaubte ich in meiner anfänglichen Naivität, die Schule sei stark genug, sich der Friedhöflichen Infiltration zu entziehen“ (Sch12).

Mittlerweile ist er überzeugt, dass dieser Schacht eine »Spionageeinrichtung des Engelhofs« (Sch12) darstellt. Denn sobald die „Halbschwester Wiederkehrt“ (Sch11) den „Riemenboden auf Hochglanz poliert hat, so dass [seine] Schüler noch tagelang wie auf einer Schliefe an die Geräte heranrudern müssten, wenn das Hallenturnen [...] nicht längst abgeschafft [...] worden wäre, beginnt die Stuhlschlacht“ (Sch12).

Unter Schildknecht wird der Schacht nur noch als Zeugnis der „Abdeckungskultur“ (Sch12) des Dorfs behandelt, die in anderen Gemeinden noch in den „Kinderschuhen“ steckt. Der Vorgänger aber hatte zur „schichtweisen Verstaung in der Grube“ einen »Abdankungs-Stoßtrupp« ernannt, der die Stühle nach Gebrauch »in einer Ziehharmonikaformation am Ende der Abdankungshalle« (Sch13) ineinander verkeilte. Schildknecht hat diesen Trupp, der die Stühle in „zwei Blöcke aufstellte: Block A, Block B“ verkümmern lassen und eine Einheitsförderklasse gebildet, um „Rang- und Klassenunterschiede“ aufzuheben und alle als bloße „Unterrichtsnehmer“ (Sch11) zu behandeln.

Die Stuhlversenkung kann nicht auf Vorlagen Kafkas zurückgeführt werden. Eher steht sie im

791 In dieser Episode sind besonders die Anklänge von Thomas Bernhards Erzählung *Der Italiener* nicht zu überhören.

Zusammenhang mit der Verfremdung des Schauplatzes, die Burger sicherlich von Thomas Bernhard übernimmt. Es ist eine übliche Praxis Thomas Bernhards, besonders in den früheren Erzählungen, Wohnräume zu Sanatorien, Krankenhäusern zu stilisieren oder umgekehrt Gefängniszellen (vgl. *Der Kulterer*), Türme (vgl. *Amras*), Heilanstalten (vgl. *Gehen*) oder Industriegebäude (vgl. *Das Kalkwerk*) als Wohnhäuser darzustellen. So fällt auf, dass in der Erzählung „Der Italiener“ eine Orangerie zur Leichenhalle umgewandelt wird, im Garten sich ein Massengrab befindet und das Lustschlösschen, in dem jährlich eine Kinderaufführung stattfindet, Schlachthaus genannt wird. Die makabren Andeutungen, die in die Handlungen und Schauplätze gestreut sind, rufen bei Bernhard die allgegenwärtige unheimliche Präsenz der Erinnerung an die Kriegs-Gräueltaten wach. Diesem Horror-Faktor entsprechen in *Schilten*, wenn auch in geschwächerter Weise, die an den Sparren baumelnden Puppen unter dem Dach, die an internierte Menschen erinnern oder die Stuhlversenkung, die als Massengrab bezeichnet wird.

Schildknecht überlegt sogar, ein Scheintotenpraktikum in der Stuhlversenkung zu organisieren, um den Schülern das Gefühl eines lebendig Begrabenen zu vermitteln. Die Stuhlversenkung und der Hinweis auf den Abdankungstrupp enthalten eine dunkle Ahnung dessen, was sich hinter den militärischen Absurditäten verbirgt, die jedes Unterrichtsthema und Motiv durchdringen: das Friedhofsjournal, die Telefon-Ordonnanz usw. Auf das Kriegsgeschehen deutet in der Abdankungsszene das Verscharren der Leichen auf dem Engelhof. Außerdem simuliert das Massengrab eine Lager-Situation, die durch das Scheintotenpraktikum verstärkt wird.

Dies sind die typisch atmosphärischen, architektonischen Symmetrien, die Schildknechts Schulhaus mit den Schauplätzen in Bernhards Werk, der auch eine Poetik des Schauplatzes entwickelt, gemeinsam hat. Bei Bernhard enthalten die architektonischen Tücken oder die Funktion der einzelnen Räume schillernde und groteske Andeutungen an die schrecklichen Ereignisse der Vergangenheit. Diese bricht unvorhergesehen in das komische, lächerliche Schauspiel einer theatralischen Vorstellung ein, die den Alltag symbolisieren⁷⁹² soll.

Wie Schildknecht, der an das Hin und Her zwischen Trauer und Turnmiene denkt, so denkt der Erzähler aus Thomas Bernhards *Der Italiener* über den »Unterschied zwischen Sommerlustspielbesuchern und Sommertotenbesuchern nach, während [er] schon auf dem Massengrab«⁷⁹³ steht. Der Ich-Erzähler spricht vom Wunsch des Selbstmordopfers, sich »im Lusthaus aufbahnen zu lassen« und davon, dass der Vater gewöhnlich das Lusthaus »Schlachthaus«⁷⁹⁴ nannte.

»Häuser, Gebäude, Landschaften sind Projektionen des Ich, gehorchen dem Bedürfnis nach Selbstinszenierung, wenngleich die regionalen Besonderheiten (...) erhalten bleiben [...] Literarische Orte, Landschaften und Gebäude werden im Zeichensystem der Sprache entworfen«.⁷⁹⁵

Dieser Aspekt der Romane „*Auslöschung*“ und der Erzählung „*Der Italiener*“ Bernhards, die zur Poetik der Erinnerung anhand der Begehung von Orten wie Wolfsegg führen, wurden bereits in der Sekundärliteratur behandelt.⁷⁹⁶ In Burgers Werk dürfte ein analoges Vorhaben ein schwieriges Unterfangen bleiben, da es keine Entsprechung zwischen Realität und irrationalen Anspielungen im Roman gibt.

792 Das Fundament für Burgers Praktik geben die Romane Frischs, Dürrenmatts, O.F. Walters oder die Reportagen Meienbergs.

793 Bernhard, *Der Italiener*, S. 37.

794 Ebd., S. 38.

795 Hinterhöller/Höller, S. 77.

796 Steffen Vogt.

2.2 Die Mörtelkammer

Die Mörtelkammer ist das Herz des Schulgebäudes, ein „Geräteraum“ (Sch34), den der Lehrer zu Beginn des 3. Heftes als „die grauweiße Sakristei unseres Turn- und Betsaals“ vorstellt. Der Lehrer hält sich darin gerne auf, weil sie eine besondere Akustik hat: es hallt darin das erblasste Echo aller „Körper-Ertüchtigungs-Rituale“ (Sch34) seines Vorgängers. Alle Geräte, die darin untergebracht sind, werden nicht mehr verwendet und der Lehrer verbucht sie als „abgeschobene Geräte“ (Sch34), die ihn eher an den von ihm „heraufbeschworenen Hallen-Zusammenbruch, als an sportliche Wettkämpfe“ (Sch34) erinnern. Aufbewahrt sind darin „eine verdrehte, aluminiumstumpfe Hochsprunglatte, die seit Jahren nie mehr Rekorde“ vereitelt hat, und ein „Magnesiumbrocken im Holzkästchen träumt vergeblich von einbandagierten Handgelenken“ (Sch34). Schildknecht ironisiert fortwährend über den psychologisierenden Stil des Romans. Er bereitet sich auf die nächste Entzauberung des Schulhauses durch das Harmonium vor. Ein weiteres Merkmal der Gerümpelkammer, in der Schildknecht „einen Großteil seiner Lektionen präpariert“ (Sch34), bietet der atmosphärische Einfluss der benachbarten Toilette, deren Rohre an den Wänden verlaufen. Im Geräteschacht ist deshalb die Luft sehr feucht. Schildknecht führt es darauf zurück, dass der „Mörtelkammer-Komplex“ (Sch35) tief im Volk verwurzelt ist. Dies wirkt sich auf das Harmonium aus, das sehr empfindlich auf „Luftfeuchtigkeit und Temperaturschwankungen“ reagiert. Die Feuchtigkeit erzeugt in der karfanken Gruft die „rheumatische Heiserkeit“ (Sch34), die er für seine Präparations-Elegien braucht. Dabei beflügelt ihn das einmalige „Latrinen-Gefühl“ (Sch35), der Anblick der Rohre, die bis in die Mädchentoilette, direkt über der Mörtelkammer, führen. Die „obszönen Inschriften und ungelungenen Zeichnungen“ (Sch34) erzeugen ein unvergleichliches, etwas blasphemisches Latrinen-Gefühl. Aus „der Perspektive einer Abtritt-Krypta [im] Schiltener Röhren- und Klosettenschüssel-Labyrinth“ (Sch35) unterwandert er an der Tretorgel musikalisch die Trauerfeier.

Um die „komplementäre Hintertreppenlaszivität zum tödlichen Ernst des Engelhofs“ walten zu lassen, stellt das Klosettenschüssel-Labyrinth für Schildknecht einen zusätzlichen Reiz dar. Er hört den Geräuschen zu und lässt sich von der „Toilettenmuse“ treiben, denn, keine Kunst werde so vernachlässigt wie „die Kunst, auf einem Abtritt zu verweilen und den Gedanken nachzuhängen“ (Sch35).

Dem Lehrer dient die Mörtelkammer nicht nur als Kompositionsraum. Von seinem Vorgänger wurde sie als Arrestlokal für aufmüpfige Schüler verwendet. Diesen unmenschlichen Missbrauch will er nun an sich selbst sühnen. Er kleidet sich also mit einem Bußgewand, das aus einer „gestreiften Sträflingsjacke und einer rautenförmig gemusterten Harlekinhose“ (Sch36) besteht. Um das Grauen nachzuempfinden, dem die ehemaligen Schüler in völliger Isolation ausgesetzt waren, sperrt er sich selbst in der Mörtelkammer ein. Als Mörtelkammer-Häftling brütet er die Theorie über den etymologischen Ursprung der Raumbezeichnung, als wesentliches Merkmal seiner Lektion über den Gerümpelschacht, aus. Die Funktion der Mörtelkammer und die gesamte Tradition ihres Gebrauchs als „Leichen-Schauzelle“ (Sch38), „Beinhaus“ und „Karner“ führt er auf den Sprachgebrauch der Menschen im Schilttal zurück, die „Karner, Kerchel und vor allem Kalte Kirche [...] als Synonyme für Mörtelkammer“ verwenden. Der einstige „Altbwart, Alttotengräber, Altfriedhofsgärtner“ (Sch38) Walch benützte „Totenköpfe und gekreuzte Knochen zum Schmuck des Beinhauses“ (Sch39). Armin Schildknecht, der sich von den Gerüchten über die Mörtelkammer nicht beeindruckt lässt, weiß hingegen, dass „Mörtel ursprünglich >morteur<, >mortel< [bedeutet] und in dieser Hinsicht lautlich zusammenfällt mit dem französischen >mortel<, das nicht sterblich, tödlich, sondern auch verderblich bedeutet“ (Sch39). Somit steht der Name für ihn mit dem Begriff der

„Mortifikation“ in Verbindung, das ein „zu Unrecht veraltetes Wort für eine tödliche Kränkung und für die Abtötung der Begierde durch die Askese“ (Sch39) darstellt.

Anders als man denken könnte, kann das Motiv des Latrinen-Humors Schildknechts nicht ohne weiteres als groteske Skurrilität des Berichts abgetan werden,⁷⁹⁷ sondern es ist als Antwort auf die Vorwürfe Emil Staigers gegenüber den Schriftstellern zu verstehen. Ausgehend von Baudelaires *Une Charogne* greift Burger damit eine literarische Tradition auf, die sich nicht davor scheut, alle Bereiche des Lebens in sich aufzunehmen. Diese Tradition wird von Rilke in der Prosa (*Aufzeichnungen*) und in der Lyrik (*Morgue*) fortgesetzt, reicht bis in den deutschen Expressionismus, wie Benns *Morgue*-Gedichte zeigen, oder auch Günther Eichs Gedicht *Latrine*. Es ist also kein rein karnevalesker Gedanke, der die Inspiration bis in das Groteske der Phantasie treibt. Den Umgang mit dieser Frage hat den Kritiker Reich-Ranicki, wie auch andere Autoren der Sekundärliteratur, dazu bewogen, Burger vorzuwerfen, die Schamgrenze durchbrochen zu haben. Wie soll z. B. Schildknechts Satz verstanden werden, das „kein Schüler, von [dem er] [...] jemals verlangt hat, [die] Abortanlage auswendig im Grundriß und im Schnitt zu zitieren, [...] es zustande gebracht hat, die Mörtelkammer richtig einzupassen.“ (Sch35)

Der Hinweis auf den Bußcharakter der Schreibearbeit in der Mörtelkammer wird durch Burgers Verständnis für den dichterischen Schöpfungsprozesses erklärt, den er in seiner Dissertation über Celans Dichtung beschreibt.

In seiner Poetik-Vorlesung spricht sich auch Grass gegen „blaustichige Innerlichkeit“ aus. Das Gebot der Askese für die Lyrik sei darin zu erkennen, dass man nach Auschwitz nur noch mit „erkennbaren Graustufungen“ arbeiten und „allem Klingklang“, sowie der „angerilkten Irgenwie-Stimmung“ und dem „gepflegten literarischen Kammerton“⁷⁹⁸ entsagen sollte.

2.2.1 Das Harmonium

Wie Schildknecht im 3. Quartett sagt, wies ihm die „gemischte Schul- und Friedhofpflege von Schilten“ ein Instrument zu, um „zu sagen, was [er] leide. Vielmehr nahm sie es [ihm] bis heute nicht weg“ (Sch39). Es handelt sich um eine späte Entdeckung des Autors, dem die „schwarze Kommode“ erst in der „fünften oder sechsten Fassung“ auffiel, an der er bis dahin „vorbeigeschrieben“ (PV30) hatte.

Bei der Wahl des Harmoniums könnte Burger sicherlich auch an seinen Schriftsteller-Kollegen Gerold Späth gedacht haben, der gelernter Orgelbauer ist (PV30). Diesen bittet Burger um eine „Innenansicht des Instrumentes“ und ist begeistert von den „Ventilen, Zungen, Kanzellen, Bälgen und Klappen“ (PV30), von denen es darin wimmelt. In verschiedenen Werken stellt Späth projektionsartige Anti-Heimat-Bilder der Schweiz als Kleinstädte dar, die mit Schilten verglichen werden können. Sie heißen „Spiessbünzen“ und „Molchgüllen“,⁷⁹⁹ „Barbarswila“.⁸⁰⁰ Späth gilt (AS222) seit seinem Roman *Unschlecht* (1970) als Rapperswiler Rabelais. Burger kannte Späth, der ihn sicherlich beeinflusst hat (AS219).

Da Burger am Helden Oskar Matzerath die Trommel bewunderte (PV31), fand er es passend, seinem Lehrer ein vom *genius loci* beseelten Instrument anzuvertrauen. Wie Grass in seinem Roman eine ganz originelle Synthese des „Danziger Dialekts“ (AS236) schaffen konnte, will er Schildknechts Sprache auch an seine Heimat binden. Durch das Harmonium entsteht eine „positiv erlebte Spannung“ zwischen „Mundart und Hochsprache“ (AS236). Aus diesem Grund

797 Wieland, S. 229 ff.

798 Günther Grass, *Schreiben nach Auschwitz: Frankfurter Poetik-Vorlesung*, Frankfurt a. M. 1999, S. 19.

799 Im Roman *Balzapf*, 1977.

800 In *Barbarswila*, 1988.

nennt Schildknecht das Harmonium ein „Zungeninstrument“ (Sch41). Entscheidend für den Protest, den Schildknecht mit seinem Instrument ausdrücken will, ist „die Verschleppung der Töne, denn wenn man eine Taste drückt, schnauft eine Weile der Balg, bis die Zunge erklingt“ (PV31). Daraus ergeben sich die „Parallelen von Zunge und Sprache“ (PV31), die Rückschlüsse auf den Klang des Schweizerdeutsch erlauben. Das Harmonium erzeugt eine künstliche Sprache, die aus der Spannung zwischen „Gefühls- oder Denksprache und Kunstsprache“ (AS236) resultiert. Sie mündet in die schwerfällige Amtssprache und soll Schildknecht daran erinnern, dass die „Literatur seit je wichtige Impulse von den Rändern erfahren hat“ (AS237). Sein an den *Bericht für eine Akademie* erinnerndes, umständliches Amtsdeutsch spiegelt „im gesamten Ductus schweizerdeutsch eingefärbte Schreibsprache, alemannische Syntax, Helvetismen“ (AS237), also das Verhältnis zur Mundsprache wider, ohne jedoch ein „Lob der Heimat“ (AS237) zu sein. Für Burger bedeutet die Welt des Romans kein „Bekenntnis zum Mythos Schweiz“ (AS237), aber auch kein Leugnen der eigenen Identität, wie es für *Stiller* galt.

Wie Schildknecht in den ersten Quartheften beschreibt, nützt er das Harmonium, um das Beben der Turnhalle und der Turninstrumente heraufzubeschwören. Die Trauergemeinde wird in eine „schwermütige Trance“, in den „dahindämmernden Depressionszustand“ der Turnhalle überführt, die sich in „tiefer Umnachtung“ (Sch28) befindet.

Während der „Marzipan-Messias“ aus dem Nachbardorf Mooskirch, welches „geographisch zwar nur wenige Kilometer, mentalitätsmäßig aber meilenweit von Schilten entfernt liegt“ (Sch25), sich der „allmächtigen, alttestamentlichen Guillotine“ (Sch24) beugt, um ein „sinnvolles Schicksal“ (Sch25) zusammen zu flicken, verwahren sich Schildknecht, Jordibeth, die „Leichenansagerin“ (Sch24) und Wigger „gegen die fromme Stilisierung der Lebensläufe zu einer biederen Legende“ (Sch25).

Aus der „Mörtelkammerecke“ verbreitet ihr „engster Zuhörerkeris“ (Sch25) Unruhe in den Reihen der Weiber. Den Konternekrolog, durch den sie aus den „Todesumständen [...] dornige Rückschlüsse auf die Biographie zu ziehen“ (Sch25) wissen, begleitet ein sich „steigerndes Getuschel und Gemauschel“ (Sch25), das sich bis in die „Barrecke am Fußende der Turnhalle“ (Sch25) verbreitet, wo es zum „heißen Traktandum [...] in Baß- und Baritonlage“ und zu einem „nicht endenwollenden Rabarbarbarber und Marmeramarmere [...] wird“ (Sch26). Während Wigger, der „treue Friedhofnarr“, das Geschehen mit seinem „physiognomischen Kommentar“ (Sch32) versieht, spielt Schildknecht gegen „Bruder Stäblis Todesdeutsch“ (Sch25) an, das von „geradezu diesseitig orientierten“ und „bildkräftigen“ (Sch30) Metaphern aus dem Turnbereich gespickt ist. Damit führt er die Gäste in Themen wie „die generelle Tödlichkeit des Daseins“ oder in die „Erschütterung des Glaubens infolge des Todeserlebnisses“ (Sch29) ein.

Schildknecht, der sich »honorarlos für den Harmoniumsdienst zur Verfügung« (Sch28) gestellt hat, will die „Sektenbildende Ausstrahlung“ des Instruments nutzen, um es für seine Zwecke einzusetzen. Dafür muss er, seine Seele „dem Instrument gewissermaßen“ (Sch28) einhauchen. Zwischen ihm und dem Instrument entsteht ein sonderbarer Konflikt, denn „dem Harmonium seine Gemeinde zu entziehen, heißt, ihm den Kampf ansagen, mit ihm auf Kriegsfuß leben“ (Sch40).

Die »synkopisch unterwanderten Choralphantasien mit Blues-Einschlägen« (Sch26) erschüttern das Schulhaus „in seinen Grundfesten« (Sch26). Schon in den ersten literaturwissenschaftlichen Beiträgen ist darauf aufmerksam gemacht worden, wie Burger in seinem „Anti-Heimat-Roman“⁸⁰¹ neben der Sprachfreude auch seine Sprachskepsis und seinen Zweifeln am Wert des Wissens zum Ausdruck bringen möchte. Hinter Schildknechts „Nonkonformität“ und „Sprachartistik“⁸⁰² die er im Manierismus und der ornamentalen Funktion der Sprache

801 Großpietsch, S. 48.

802 Ebd., S. 80.

ausdrückt, verbirgt sich „kein selbstgefälliger Manierismus“, sondern „eine formale Chiffre dafür, dass der durch Entfremdung bedrohten Identität keine unmittelbare Umsetzung der Wahrnehmung in Sprache mehr möglich ist und sie an der Tauglichkeit des eigenen Instruments zweifeln muss. Schildknecht untergräbt die Einheit von Wort und Inhalt“.⁸⁰³

Dieses zwiespältige Verhältnis zum Medium der Sprache steht in enger Verbindung mit einer Erkenntniskrise⁸⁰⁴ und kann als Glaubenskrise, als Erschütterung des Naturglaubens, verstanden werden,⁸⁰⁵ die durch eine Naturkatastrophe⁸⁰⁶ hervorgebracht werden kann .

Ebenso spricht Burger von einer ähnlichen Erschütterung seines Vertrauens zur Sprache, wie sie E.Y.Meyer nach seiner Kant-Lektüre erlebte. Die Sprachkrise hängt bei beiden Autoren der Moderne mit einem neuen Verhältnis zur Wirklichkeit zusammen. Das Harmonium als Instrument stellt einen Versuch dar, die Verzweigung zwischen Sprachskepsis und Erkenntniszweifel, als Instrument darzustellen. Die Konstellation zwischen der Interaktion der Trauergäste, der Sektenkritik des Lehrers und der Darstellung einer künstlichen Automatisierung der Seele zeigt: das Leben verliert sein naturhaftes Element, wird mehr und mehr vom technologischen Fortschritt verändert, bis es zu einem künstlichen Beatmungsinstrument wird. Die Sprache hilft dem Harmonium-Spieler, einen Kontakt zur Wirklichkeit wieder aufzubauen.

Das Harmonium hält den Scheintoten-Leser am Leben, weil Schildknecht am Treibalken Luft in seine künstliche Seele ein- und ausführt. Gleichzeitig ist diese künstliche Lunge die mechanische Vorrichtung, die als „Zungeninstrument“ (Sch41) für das Sprechen zuständig ist. Die Involution der seelischen und sprachlichen Prozesse, die die Verwesung des Instrumentes auslöst, wird von Großpietsch⁸⁰⁷ auf den Einfluss von Kleists Aufsatz *Über das Marionettentheater* zurückgeführt. Durch die „Überreflexion ist dem Menschen“ die Unbefangenheit verloren gegangen. In *Schilten* erhält er sie, dank der Pantomime von Wigger, der keines sprachlichen Ausdrucks fähig ist, wieder zurück. Alle anderen Wesen im Roman gleichen dressierten Automaten, die immer wieder von neuem bestimmte Handlungen wiederholen oder aber wie Schildknecht, ihrem Leiden am immer gleichen Ablauf der Handlungen künstlerisch und sprachlich Ausdruck verleihen.

Die Schlüsselfunktion des Harmoniums im Prozess der kritischen Durchleuchtung der Sprache hat Hammer als erste pointiert vorgeführt. Im Motiv des Harmoniums verdichten sich die drei wichtigsten Stränge des Romans: die Erkenntnis-Zweifel (Descartes), die Sprachskepsis (Hofmannsthal) und die Funktion der Literatur als Ersatz der Seele. Das Instrument erhält, wie eine künstliche Lunge, die Lebensfunktion des Menschen mechanisch aufrecht. Das Harmonium hat eine therapeutische Funktion, es stellt Sinnzusammenhänge her. Dennoch erweist sich auch die Harmonium-Therapie als nutzlos: die Luft bleibt „didaktisch verseuchte Schulluft“ (Sch42). Nichts Neues kann dem bereits Gesagten, hinzugefügt werden. Was bleibt ist Absage, aber nicht die „Absage gegenüber der Authentizität des eigenen Lebens“.⁸⁰⁸ Der Bericht des Lehrers wirkt gerade dadurch authentisch, dass er seine „Wiederholungskunst“ durchschaut und zu nutzen weiß. Er ist ein ehrlicher Berichterstatter, der vorführt, woraus die verseuchte Schulluft besteht: aus der Schönheit der Sprache, dem Zirkel-lauf der Kunst, die ihn zum Zitat verführt und an der er leidet.⁸⁰⁹ Das Harmonium ist die künstliche Seele des Lehrers: ein „zartbesaitetes Wesen – in Wirklichkeit ist es kein Saiten -, sondern ein Zungeninstrument“, dem es in der „Mörtelkammer-Kälte nur [an der] Resonanz der menschlichen Wärme fehlt“

803 Ebd., S. 93.

804 Silvio Vietta, *Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard*, Stuttgart 1992, S. 131 ff.

805 vgl. Büchners *Lenz*; vgl. Vietta (1992), S. 132 ff..

806 vgl. Kleists *Erdbeben in Chili*; Vietta (1992), S. 71 ff. .

807 Großpietsch, S. 77.

808 Hammer, S. 201.

809 Vgl. dazu die Anspielung auf Goethes Gedicht *Talismane*, die im Roman enthalten ist.

(Sch41). Die Kälte der Mörtelkammer ist mit dem Amtsdeutsch gleich zu setzen, in das Schildknecht seine mundartlich formulierten Gedanken übersetzen muss.

Die „Kärner-Kälte“ und der „Karzer-Geruch“, die der „Harmoniumkünstler“ (Sch41) auszuhalten hat, lassen jede „Hoffnung verpuffen“, mittels seiner „Tasten und Manubrien“, die Erinnerung an die „totalitäre Schulmeister-Herrschaft Paul Haberstichs“ (Sch41), aus dem Raum zu vertreiben. Schildknecht gleicht einer „Tretschemelmarionette“, die immer „weiterpumpt“ und „faulen Wind“ erzeugt, um „staubige Mörtelkammerluft in die Schöpfbälge [zu blasen]“ (Sch41).

Viele Vorrichtungen des Harmoniums wie der „Schemel“, der „Reseverbalg“, die „Sicherheitsventile“, die „Windkammern“ und „Bälge“ führen die Luft in die Windlade,⁸¹⁰ „von wo sie, sofern ein Register gezogen ist, in die Windkammer gelangt“ (Sch42). Das komplexe Instrument kann dennoch nicht den amtlichen, trockenen, spröden Sprachgebrauch des Predigers und des Inspektors mildern. Um zu erkennen zu geben, dass er „als Schweizer schreibt“ (AS236), verwendet Schildknecht zahlreiche Helvetismen.

Die Luft wird in die „alemannische Syntax“ gepresst, um eine „schweizerdeutsch eingefärbte Schreibsprache“ zu erzeugen, die wie „Bruder Stäblis Todesdeutsch“⁸¹¹ verseucht bleibt. Zwar erweckt ihr barocker, ornamentaler Einschlag den Eindruck, dass durch das Traktieren des Turnhalleninventars und der Luft eine Genesung des Patienten (Lesers) erreicht werde. Nur der „sture Internist“ (Sch40) würde behaupten, dass die Luft der Mörtelkammer für das „rheumaanfällige Instrument“ (Sch41) wie Gift sei. Schildknecht glaubt immer noch an die therapeutische Wirkung des Harmoniums und versucht, Wigger durch „klug dosierte Modulationen“ (Sch33) von seinem „Schwachsinn“ (Sch41) zu befreien und seine „Hirnverkleisterungen“ durch „Dominant-Septimen“ aufzuweichen, um ihn in die „Tonika der Vernunft“ (Sch33) zu überführen. Barth bemerkt zur Bedeutung der Pantomime des Schweigens: „language after all consists of silence as well as sound, as mime is still communication [...] but by the language of action“.⁸¹² *Schilten* kann sich von der Sprache, laut *Tractatus*, nicht befreien, es ist gefangen in der *langue*. Das Harmoniumspiel (Schreiben von Literatur) befreit Schildknecht nicht von der Sprache, sondern es lässt ihn sich immer mehr in seinen Ängsten gefangen fühlen.

Das Harmonium rächt sich an ihm „mit einer nicht mehr abreißenwollenden Kette chronischer, psychosomatischer Krankheiten“ und ist sein „Psychosomatiker-Sorgenkind“ (Sch41). Während er sich in der Mörtelkammer von „sinnlos verbußter Schuld“ (Sch41) frei spielt, indem er die „Verzeiflung eines Lehrers“ (Sch41) in „Stoff ummodellt“, kreist (igelt) er sich in Wirklichkeit „nur ein“. Dem Harmonium ergeht es nicht besser, es zerfällt mit seinem Interpreten. Schildknecht sitzt „gekrümmt, um Lektionen, ja um Generationen gealtert“ auf seinem Schemel, während „die Musik [...] unter [seinen] Händen zur Mechanik, das Instrument [...] in seine Bauteile [zerfällt]. Die Emailschilder der Register schimmern weißgelblich in der Mörtelkammer-Dämmerung wie die ovalen Apotheker-Täfelchen an den Eisenkreuzen draußen auf dem Engelhof.“ (Sch41)

Der Roman ist also auch eine Parodie der Kunst der Interpretation der Partituren, die Burger wie Glenn Gould auf einem abgewetzten Schemel sitzend dem Leser vorspielt. Der ständige Vergleich mit den Vorbildern zehrt an seiner Identität, bis er sich vom Instrument selbst gezeißelt fühlt. „Der laut schnaufende und schnarrende Kasten verhöhnt meine Schulmeisterei, glossiert den pädagogischen Leerlauf“ (Sch41). Der ständig wiederholte Stoff verweist auf die Untrennbarkeit von *parole* und *langue*.

810 Vgl. *Duden*, in: Lemma „Windlade“ (S. 1744), „(Bei der Orgel) flacher, rechteckiger, luftdichter Kasten aus Holz, auf dem die Pfeifen stehen u. In dem durch Ventile die Zufuhr des Windes zu den Pfeifen gesteuert wird“. Ist ein Synonym für „Winkanale“ (Ebd., S. 1744): „(bei der Orgel) Röhre aus Holz, durch die der Wind vom Gebläse od. Blasebalg zum Windkasten geleitet wird.“

811 Ebd.

812 Barth, S. 67.

Es ist das Regelwerk der Sprache selbst, die ihn wie die Luft im Instrument gefangen hält. Er verleiht zwar die Kraft dem Balken, aber das Instrument moduliert die Akustik. Wittgenstein hat in seinem *Tractatus* die „Bildfunktion“ der Sprache anhand eines Vergleichs zur Notensprache darzustellen versucht. Darin sagt er, „Auf den ersten Blick scheint der Satz—wie er etwa auf dem Papier gedruckt steht—kein Bild der Wirklichkeit zu sein, von der er handelt. Weder scheint die Notenschrift auf den ersten Blick ein Bild der Musik zu sein“.⁸¹³ Dennoch sind beide, wie er später bemerkt, untrennbar voneinander. Jeder ist gefangen in seiner Sprache. Er verwendet sogar das Gleichnis von der Grammophonadel, das dann auch Schildknecht gebraucht, um seine Form des Monologisierens als Notwehr zu beschreiben.

Die „Grammophonadel, der musikalische Gedanke, die Notenschrift, die Schallwellen, stehen alle in jeder abbildenden Beziehung zu einander, die zwischen Sprache und Welt entsteht [...] Dass es eine allgemeine Regel gibt, durch die der Musiker aus der Partitur die Symphonie entnehmen kann, durch welche man aus der Linie auf der Grammophonplatte die Symphonie und nach der ersten Regel wieder die Partitur ableiten kann, darin besteht eben die innere Ähnlichkeit dieser scheinbar so ganz verschiedenen Gebilde. Und jene Regel ist das Gesetz der Projektion [...]“.⁸¹⁴

Hammer setzt diese ornamentale Funktion der Sprache mit dem musikalischen Element gleich. Das Harmonium steht aber für die Syntax der deutschen Sprache und für die *langue*. Die Assoziationen, die unwillkürlich mit der akustischen Wirkung einer Sprache einhergehen, machen das ästhetische Erfahren einer Sprache, obwohl sie eine Kunst-Sprache ist, unmöglich. Der Roman vergiftet die Realität durch die Vermischung des Deutschen mit dem, was in der Mundart als Wohllaut und Wohlklang empfunden wird. Trotz der hervorgerufenen „Demontage der Teleologie“⁸¹⁵ des Ersetzens der Linearität durch Spontaneität,⁸¹⁶ bleibt Schildknecht gefangen im Regelwerk der Partitur und wird somit zum Opfer seines Instruments. Das „Subjektproblem“, das für Schildknecht daraus resultiert, ist zwar mit der Natur des Instruments verbunden, die den „Zerfall der Ordnung und [die Unmöglichkeit der] Selbserkundung“⁸¹⁷ begünstigt, hängt aber mit der Wirkung der Assoziationen zusammen, denen der Spieler in der Mörtelkammer ausgesetzt⁸¹⁸ ist.

Wie ein Glasperlenspieler mischt der Autor am Mischpult des Harmoniums Zitate, Hinweise auf Werke, die er in den Roman einbaut. Dies zeigt die Collage von Zitaten Schildknechts im Zusammenhang mit dem Harmonium (Goethe, *Talismane*), dem Dach (Jean Paul, *Rede des Toten Christ*), der Uhr (Gotthelf, *Die Schwarze Spinne*), dem Nebelmotiv (Hesse, *Im Nebel*), dem Harmonium-Freund (Manifest der kommunistischen Partei) oder den Büchern aus dem Regal im Keller. Dort befinden sich Bücher wie die *Die Schwarze Spinne* (Gotthelf), *Jan und die Falschmünzer* (Sch278)⁸¹⁹ von Gide und eine *Kinderbibel* mit „Bildern nach Schnorr von Carolsfeld“⁸²⁰ (Bibel Illustrator), dessen Text von „Edwin Stiefel“⁸²¹ stammt und den Titel trägt:

813 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus*, S. 26, 4.011.

814 *Tractatus*, S. 27.

815 Hammer, S. 161.

816 Ebd., S. 162.

817 Ebd., S. 142.

818 Celan formuliert in der *Bremer Ansprache* den Gedanken der Anreicherung der Sprache, durch ihr Bestehen gegen die „Antwortlosigkeit“ (vgl. BrA, S. 186), das „furchtbare Verstummen“ (vgl. BrA, S. 186) und die „tausend Finsternisse todbringender Reden“ (BrA, S. 186; vgl. das Todes-Deutsch Bruder Stäblis). Daraus ging sie als „unverlorene Sprache“ (BrA, S. 185) hervor und „durfte wieder zutage treten, „angereichert“ von all dem“ (BrA, S. 186).

819 Anspielung auf Gides Roman.

820 Bekannter Bibelillustrator der 1802 mit Gottfried Seume eine Reise zu Fuss durch Italien unternahm.

821 Alias Jeremias Gotthelf, Pseudonym von Albert Bitzius.

„*Leiden und Freuden eines Schulmeisters*“ (Sch278). Schließlich erscheinen sogar Figuren aus Kafkas Werk, wie der Käfer Gregor Samsa. Schildknecht bemerkt über sein intertextuelles Schreibverfahren, es sei „kunterbunt“, weil „unser Wort „kunterbunt“ etwas mit Kontrapunkt zu tun hat“ (Sch278). Die *langue* ist es, welche die Luft des Schulgebäudes „verseucht“.

Wie in der „Gedächtnis- und Improvisationsübung“⁸²² im *Glasperlenspiel* ist die Lektüre des Romans gedacht: die Motive, die der Lehrer einführt, müssen dialogisch vom Leser rezipiert und fortgedacht werden.

Schildknecht hebt in seiner Lektion den Unterschied zwischen Lesen und Improvisieren auf. Er nimmt sich die Freiheit alles, was ihm aus der Literatur wert scheint, frei schwebend im Kopf zu behalten und bei Gebrauch in seinen Monolog einzubauen. Er vermischt die Register und verwendet alle formalen und technischen Mittel, um die „Scheu vor Allotria“ (Sch32), vor der „Vermischung von Disziplinen und Kategorien“ (Sch32) im Leser aufzuheben. Er erweist sich als Leser dritten Grades, als Freier Leser, analog zu Anatol Zentgraf,⁸²³ dem „Thanatosophen“ und Scherzmanofsky Experten.⁸²⁴ In der Geschichte ist das Musizieren wie das Harmonium-Spielen ein Analogon für den Schreib- und Leseprozess, wobei man unter Lektüre das Auslesen von literarischen Hinweisen verstehen kann. Der Experte aus Burgers Erzählung diktiert, wie Schildknecht, was er „als freier Leser“ gelesen hat und was „von der Weltliteratur wert sei, gekannt [...] und interpretiert zu werden“, das behält er „unversöhnt, also disparat, also tritonushaft, [...] ungeerdet“⁸²⁵ im Kopf.

Lehrer Schildknecht macht in Mitten seiner Lektion über das Harmonium auf eine Atemwende aufmerksam, die den Richtungswechsel der Literatur signalisiere. Er erwähnt Goethes Talisman Gedicht, das bereits in Celans Gedicht *Atemwende* enthalten ist.⁸²⁶ Das dialogische Verfahren des Verweises auf Prätexte⁸²⁷ im Übersetzungsverfahren Schildknechts entspricht einer Transposition in die Romanwelt der Übersetzungskunst oder „Übersetzungspoetik“⁸²⁸ Celans. Im Gegensatz zur Malerei ist die Sprache (wie die Musik) dem Strom der *langue* ausgesetzt. In einem Gedanken, den Burger in seiner Dissertation über Celan formuliert, macht er auf Elemente der Poetik Celans aufmerksam, die auch für den *nouveau roman* gelten könnten: Schreiben sei weder „Kommunikation mit Lesern“ noch „Kommunikation mit sich selber“ sondern vielmehr „mit dem Unaussprechlichen“.⁸²⁹

Der Schweigende verfügt über die *langue*, indem er nicht „mit Lautsymbolen, sondern mit Engrammen“ kombiniert.

„Es wäre viel zu einfach, zu behaupten, der Mensch denke in der Sprache, und alles, was sich der Formulierung entziehe, entbehre der gedanklichen Durchformung. Unser Denken spielt sich vielmehr in der ständigen Balance zwischen Zeichen und Inhalten ab. So erfahren wir, dass >Bedeutung< eine dynamische Wechselbeziehung ist zwischen >signifiant< und >signifié< und nicht eine statisch fixierte Abstraktion.“⁸³⁰

Das Musikinstrument verändert die Akustik der Sprache, pervertiert den Effekt der Luft und leitet die Kraft des Balgtreters in die falsche Richtung: es kann Geschehenes nicht rückgängig

822 Hesse, *Das Glasperlenspiel*, S. 28.

823 Hermann Burger, *Zentgraf im Gebirg oder das Erbbeben zu Soglio*, in: Willi Köhler, „Gehen im Gebirg. Eine Anthologie“, Frankfurt a. M. 1990, S. 237. Es verbirgt sich dahinter ein Pseudonym für Paul Celan (sowie auch Riderius Gälän) den Burger erfindet.

824 Gemeint sein könnte der österreichische Schriftsteller Fritz von Herzmanovsky-Orlando.

825 Burger, *Zentgraf*, S. 240.

826 vgl. Birus, S. 125 ff., *Materialien zur Atemwende*.

827 vgl. *Ein Blatt*.

828 vgl. Pennone-Autze.

829 Hermann Burger, *Auf der Suche nach der verlorenen Sprache*, S. 93.

830 Ebd., S. 93- 94.

machen.⁸³¹

Auch der Lehrer von *Schilten* versucht die Werke jener Autoren, die er zur *langue* der deutschen Sprache zählt, von der bloßen Aura ihrer Rezeption zu lösen, indem er sie karnevalistisch modifiziert. Das Motiv des Scheintods löst die Zitate von der starren Wirkung der Rezeption ihrer Verfasser.

Schildknecht steckt in einem Teufelskreis, da die Sprache jedes Wort nicht beherrschbaren Assoziationen aussetzt und ihr die Gestaltungskraft nimmt. „Ob Druckluft- oder Saugluft-Harmonium, Herr Inspektor, im Atemholen ist in der Mörtelkammer, ist in meinem Beruf keinerlei Gnade, ob ich die Luft einziehe oder mich ihrer entlade, es bleibt didaktisch verseuchte Schulluft“ (Sch42).

Das Zitat aus Goethes *Divan*-Dichtung bestätigt, dass Schildknecht nur mit bekannten Zitaten arbeiten kann, weil nur diese erkennbar sind. Sein Werk ist verständlich und wird anerkannt, weil es sich auf die Tradition beruft. Wer benützt also wen? Schildknecht die Tradition, oder das Überlieferte Schildknecht?

„Wer, so könnte ich, die Metapher ausbauend, die hohe Inspektorenkonferenz fragen, benutzt Armin Schildknecht als Tretschemel und Gebälge, wer preßt den Wind in die Unterrichtskammern seines Schulhauses und läßt die verstimmten Spiele seiner Jahrgänge, die Messingzungen seiner Schüler in unersättlicher Lernbegierde nachklingen, als ob sie allesamt den Orgelwolf hätten?“ (Sch42)

Die Ausgangsfrage ist beantwortet, der Lehrer hat vorgeführt, woran er leidet. Seine Existenz ist durch Wahnsinn und Identitätsverlust gefährdet, weil er zum „Stimmenimitator“ wird oder zum Geisteskranken (vgl. Thomas Bernhard *Gehen*). Schildknecht würde Bernhard beistimmen: „Im Grunde ist alles, was gesagt wird, zitiert“⁸³² - und selbst dieser Satz ist wiederum zitiert. Es handelt sich um den Ausspruch einer Marionette, die aus der Welt der „exhausted possibility“⁸³³ spricht. Sie ist ein Sprachautomat, der dazu dient, einen Regressionsprozess darzustellen, der eintritt, sobald die fiktionalen Gestalten in einem Roman beim Akt des Lesens oder des Komponierens beschrieben werden.⁸³⁴

Der Lehrer fordert sogar den Inspektor auf, das Lied vom „hohlen Lehrer“, der im „hohlen Schulhaus“ an der „hohlen Kommode“ sitzt, mitzusingen. Der >regressus ad infinitum<, den die Postmoderne unaufhörlich beschreibt, verweist auf den Postskript-Charakter der >literature of exhaustion<: die Fiktion des Lehrers veranschaulicht einen intellektuellen Prozess, der die moderne Fiktion erklärt, die Paralipomena Charakter hat, etwa wie in Borges' Werk.

Das Harmonium wird gewählt, weil es ein Symbol der zahlreichen christlichen Sekten in den Tälern ist und als Begleitinstrument für den Gottesdienst dient. Die „sektenbildende Ausstrahlung dieses Instruments“, die „künstliche Andacht“, die „technischen Raffinessen“ und „Seelen-geschmeidigkeit“ des Instrumentes bewirken, dass sich sofort eine Sekte bildet, wenn man ein Harmonium in „einen düsteren Saal“ (Sch40) stellt. Hinter der sektenbildenden Funktion des Harmoniums, die Schildknecht auf die positive Wirkung der zeitgenössischen und

831 Das Zitat Schildknechts erinnert nicht nur an Lehmanns Werk *Der Provinzlärm*, sondern auch an die anderen „Regionalisten“ wie „Kafka [...] Peter Handke und Thomas Bernhard“ (AS237), von denen wichtige Impulse für die Literatur kamen. Die negative Auswirkung einer sprachlich bedingten Literatur ist, dass sie den »Mangel bedeutender Talente« hinter dem Anschein von »Lebhaftigkeit« (AS244) verbirgt, während sie sich nur im Epigonalen bewegt. Die Literaturgeschichte gibt einen »unveränderlichen vertrauenswürdigen Block« her, dem der »Tagesgeschmack nur wenig schaden« (AS245) kann.

832 Bernhard, *Gehen*, S. 22.

833 Barth, S. 64.

834 Ebd., S. 73: „when the characters in a work of fiction become readers or authors of the fiction they're in, we're reminded of the fictitious aspect of our own existence [...] all writers are more or less faithful amanuenses of the spirit, translators and annotators of pre-existing archetypes“

älteren Regionalisten bezieht,⁸³⁵ verbirgt sich eine Kritik an der Wissensverbreitung, die an Kafkas Bau- und Maulwurf-Erzählungen⁸³⁶ erinnert.

Die Diskurse Schildknechts⁸³⁷ sind von der reinen „Lust an der Analyse“⁸³⁸ getrieben. Sie produziert Thesen und Theorien, die wie eine Parodie der wissenschaftlichen Methode erscheinen.⁸³⁹ Das Musizieren stellt die daraus entstehende Zirkularität und Geschlossenheit seines Modells dar. Schildknecht ironisiert über die Unsinnigkeit seines hermeneutischen Modells, indem er den Inspektor einlädt, mit ihm ein Lied zu singen, das an die Volksmelodie erinnert, die Bloom im *Ulysses*⁸⁴⁰ auf der Toilette singt:

„Es war einmal ein hohles Schulhaus voll hohler Köpfe, und in diesem hohlen Schulhaus gab es eine hohle Mörtelkammer, und in dieser hohlen Mörtelkammer saß ein hohler Lehrer an einer hohlen Kommode, und in dieser hohlen Kommode gab es hohle Windkammern und hohle Kanzellen, die hohlhäusig nachröchelten, was der hohle Lehrer aus hohler Lunge sang: Es war einmal ein hohles Schulhaus.“
(Sch43)

Die Wahrheit seiner Hypothesen und Ausführungen ist für ihn nicht von Bedeutung. Es geht ihm darum zu beweisen, dass sich sein Modell von selbst erzeugt, bestätigt und in sich selbst widerspiegelt. In seinen Exkursen ergibt sich durch die Pedanterie Schildknechts die Fallhöhe für den Humor seiner Sprache. Die Geheimniskrämerei, die im Roman immer wieder angesprochen wird, folgt den Regeln der „Sexualität“:

„sie entsprechen den funktionellen Anforderungen eines Diskurses, der seine Wahrheit produzieren muss. Am Kreuzpunkt einer Geständnisteknik und einer wissenschaftlichen Diskursivität, dort wo es einige große Anpassungsmechanismen (Abhorchtechnik, Kausalitätspostulat, Latenzprinzip, Interpretationsregel, Medizinisierungsimperativ) zwischen beiden zu finden galt, hat die Sexualität sich in ihrer „Natur“ bestimmt: ein für pathologische Prozesse offenes Gebiet [...]“⁸⁴¹

Das Abhören der Geräusche aus der Mörtelkammer, die Interpretation der Zeichen, die medizinische oder pseudomedizinische Deutung der Symptome der Krankheit des Lehrers bestätigen, dass die Erzählsituation aus einem Spannungsverhältnis zwischen Anpassung, Geständnis und pathologischem Prozess entsteht: als Neugier, als Wissensdurst und Entdeckungslust, die sich immer wieder als paradox oder sinnlos entblößen. Schildknechts Neugier führt ihn dazu, selbst erlebte Fakten und indirekt erfahrene Gerüchte in gleicher Weise zu behandeln. Auch Gerüchte erfüllen ihn mit Freude, weil sie eine natürliche Tendenz seiner Umwelt zeigen, Mythen zu bilden. Zugleich reduziert er viele literarische Motive, zu Legenden aus dem Hörensagen. Darin liegt die befreiende Funktion seines unerschöpflichen Monologs, der Mythen der Literatur in den Alltag zurückversetzt und herabsetzt.

835 Hermann Burger, *Als Autor auf der Stör*, Frankfurt a.M. 1987, 236-237.

836 Emrich, S. 149.

837 Das beste Bild vom Wuchern der Theorien, die von einer „Lust an der Wahrheit“ zeugen, ist der „Diskurs des Sexes“ (vgl. *scientia sexualis*, Foucault, S. 90). Viele Figuren Kafkas zeigen, wie Schildknecht, Lust am Analysieren. Sie bilden ein undurchschaubares System, das durch Interpretationen, Varianten, Hypothesen, Protokolle, Missverständnisse seine Komplexität bis ins Unermessliche steigert. Beide, „K.“ wie Schildknecht, zeigen eine Neigung, Theorien zu bilden, auch wenn es um Sachverhalte handelt, die sich eigentlich einer wissenschaftlichen Untersuchung entziehen, oder Nebensächlich sind (vgl. Burger, *Frankfurter Poetik Vorlesung*, S. ff.).

838 Foucault (1977), S. 91.

839 Horst Steinmetz, *Suspensive Interpretation: am Beispiel Franz Kafkas*. Göttingen 1977.

840 Wieland.

841 Foucault, S. 88.

„Entdeckungen“,⁸⁴² erklärt Emrich in Bezug auf Kafkas Wissenschaftskritik, werden sofort wieder zum Verschwinden gebracht, weil „sie [...] in Bezugssysteme eingeordnet oder historisiert und relativiert und damit in ihrer Besonderheit und erregenden überempirischen Bedeutung vernichtet werden. Das gilt für die erhabensten religiösen Glaubensgehalte wie für jede philosophische Metaphysik oder Ontologie, wie auch für die künstlerischen und dichterischen Gleichniswelten“.⁸⁴³ Parabelhaft zeigt dies Kafka in *Der Dorfschullehrer*. In der Erzählung versuchen ein Kaufmann und ein Lehrer die Entdeckung eines Riesenmaulwurfs in wissenschaftlichen Kreisen zu verbreiten, was ihnen nur schwerlich gelingt. Die wichtigste Frage nach der tatsächlichen Existenz des Maulwurfes wird in der Erzählung nicht beantwortet oder behandelt. Schildknecht selbst verweist auf die Analogien seines Berichtes zu dieser Erzählung. Er spricht die für Lehrer unbeliebten Fragen an, die man in „Pädagogenkreisen Maulwurfsfragen nennt“ (Sch110), weil sie einen „aufwühlen, weil sie unsere Existenz untergraben wollen“. Diese Fragen „berühren die wunden Stellen, und meistens sind es die dümmsten Schüler, welche sie am kecksten vorbringen“.⁸⁴⁴ Eine solche Frage beantwortet das Nachwort des Inspektors, wo dem Leser offenbart wird, dass der Lehrer überhaupt keine Schüler hat.

Diese Tatsache spiegeln besonders gut das Motiv der Verschollenheit, das artistische Schreibverfahren des Lehrers, die Entdeckung der vergilbten Hefte des *Harmoniumfreunds* und die Lektion über das Harmonium wider. Der Fund der Hefte des Harmoniumsfreunds im Dachgeschoss des Schulgebäudes erzeugt eine Art von Echo der Harmoniumlektion: eine Rekapitulation. Diese sichert dem Lehrer die Urheberschaft über das Motiv und verdrängt das Vorbild aus der Erinnerung des Lesers. Harold Bloom nennt „Identifikation und Projektion“ (Topo136) als wichtigste Abwehrreaktionen gegen Einflussangst. Sie werden durch Eifersucht ausgelöst. Dank einer Karte des Missverstehens der Vorlage (hier das Harmonium-Motiv und die Figur Gerold Späths) kommt es zur Verdrängung durch die Einverleibung des Harmoniummotivs. Sie führt zur „Distanzierung“ (Topo136) von der Vorlage, zur „Projektion der Vergangenheit und Identifikation mit der Zukunft“ (Topo136). Die Anerkennung der Vergangenheit wird hier durch eine „Stärkung der potentiellen Reaktionsfähigkeit“ auf sein Vorbild erreicht: in Gedichten entspricht es dem Trieb, „das eigene Spät-Sein in ein Früh-Sein“ zu verwandeln (*apophrades*). Diese Form der Abwehr von Ängsten prägt auch das Tagebuch. Darin wird ein Ereignis reflektiert. Zugleich ersetzt beim Schreiben ein neues Ich das alte allmählich. Da Schildknecht die Spur eines vergangenen Interesses für das Harmonium findet, fühlt er sich in seiner Sublimation und Verdrängung der Angst bestärkt. Er projiziert seine Einflussangst auf einen anderen, in diesem Fall Lehrer Lätsch. Harold Bloom bezieht sich auf Charles Bernheimer und Geoffrey Hartman, um das Reaktionsdefekt (Schreibhemmung) beim Dichter darzustellen. Das „Sprachverlangen“ (Topo137) des Dichters steht mit seiner Sprachangst in Verbindung, denn die Kunst erfüllt drei psychische Funktionen: sie grenzt Forderungen ein, sie stärkt die Reaktionsfähigkeit und substituiert beide mit etwas anderem. Dieses Dreifachmodell, dass man am Motiv des Harmoniums verwirklicht sieht, findet sein Ausgang am Ende des Romans im 14. Quartheft, wo der Lehrer „die größte Entdeckung [seiner] Schiltener Spätzeit“ (Sch193) macht. Das ermöglicht dem Leser das Harmonium-Motiv als etwas altes, verschlissenes, gebrauchtes und bereits genutztes zu sehen. Es erscheint als Objekt einer vergangener Leidenschaft. Dabei wird vergessen, dass es ein Abwehrmechanismus gegen eigene Ängste darstellt. Etwas wiederzuerkennen, heißt auch, es gewissermaßen „wiederzufinden“ und dadurch als „Gegebenes“ (Topo137) anzuerkennen und zu akzeptieren. Doch genau dieses Ziel haben rhetorische Maßnahmen, die ein Dichter trifft, um sich der Tradition anzupassen ohne an Eigenständigkeit einzubüßen. Die Freude Schildknechts bei

842 Emrich, S. 147.

843 Ebd.

844 Ebd.

dieser Entdeckung liegt also darin, seine Einflussangst, seine Neugierde zugleich im fremden Text wiederzufinden. Er findet im Sparrenraum

„zwölf nur leicht zerfledderte, staubbedeckte und feuchtigkeitsgewellte Hefte einer Zeitschrift, die zu Beginn [des] Jahrhunderts erschienen ist, die es auf drei Jahrgänge gebracht hat und die seit ihrem beleidigten Verstummen zu den bibliophilen Raritäten unter den Periodica gehört: Der Harmoniumfreund, Zeitschrift für Hausmusik und Kunst [usw.]“ (Sch193)

Dieses Zitat ist dem Aufgreifen der Episode aus dem 3. Quartheft zu vergleichen. Es erlaubt dem Lehrer einen neuen Wirbel von Assoziationen, um das Instrument zu erheben. Das „beleidigte Verstummen“ der Zeitschrift ist ein vorausgreifendes Zeichen der Absicht des Lehrers, selbst zu verstummen und zu verschellen. Der „zerfledderte, staubbedeckte“ Fund ist von den Symptomen der Verwesung und Vergilbung heimgesucht, von denen sich der Lehrer selbst befallen sieht. Sämtliche Themen des Romans werden erneut allen Sprachregistern unterzogen. Die Tatsache, dass die Zeitschrift von Lehrer Lätsch abonniert wurde, lässt Schildknecht erneut über die zwitterhafte Natur und Beweiskraft seiner Entdeckung räsonieren. Er fragt ironisch den Leser, „ob Lehrer Lätsch durch die Zeitschrift zum Kauf eines Harmoniums oder durch das Instrument zur Lektüre des Harmoniumfreundes animiert wurde“ (Sch195). Schildknechts rhetorische Frage demaskiert den Fund als >map of misprison<, als Karte des Missverstehens. Die Anziehungskraft jeder früheren literarischen Interpretation liegt jedem schöpferischen Akt zugrunde. Jede Urszene ist eine Phantasiestruktur, sie reduziert die Rolle des Urhebers eines Textes auf die eines Entdeckers des „vermittelten Erbes“ (Topo75). Bloom führt sein Erklärungsmodell auf die Dialektik Isaak Lurias zurück und seiner regressiven Kabbalistik, welche die Wurzeln des kanonischen Prinzips erklären. Schildknecht parodiert mit seiner Aussage auch eine wissenschaftliche Fragestellung und stellt gleichzeitig die Brauchbarkeit seiner Entdeckung in Frage, weil neue Untersuchungen, Funde, Recherchen nötig wären, um sich Gewissheit zu verschaffen. Sein pseudowissenschaftliche Allotria, das jedes wissenschaftliche Modell auf den Kopf stellt, dient in der Tat dazu seinem Roman Tiefe zu verleihen, gewissermaßen so, als würde er dem Harmonium selbst kanonischen Status anverleihen. Der neue Anlauf, der neue Kräfte zur Überwindung der Einflussangst freisetzt, führt durch den Fund des Harmoniumfreunds zu neuen Anspielungen.

Dies zeigt die dritte Eigenschaft des Instruments, die darin besteht, durch seine technischen Raffinessen, seine Komplexität, ein Labyrinth von Gerüchten zu schaffen. Das Harmonium hat, wie die Mörtelkammer, eine skandalumwitterte Vergangenheit, die vielleicht am besten das modifizierte Zitat des kommunistischen Manifests zeigt: „Harmoniumfreunde aller Länder, vereinigt euch!“ (Sch196). In der Tat liegt das Wunder des Harmoniums darin, Motive wiederbeleben und variieren zu können. Seine Technologie, die man mit der einer Schreibmaschine auch vergleichen könnte, bekommt eine psychologische Funktion, denn sie ermöglicht es dem Schriftsteller das Neue zu „re-digieren“.⁸⁴⁵ Durch ihn kann er ein Motiv neu schreiben, es sich einverleiben. Auf Grund seiner Mechanik, eignet sich das Instrumentes besser, um der klassischen, Schöpfungs-Theorie (Inspiration ist das Wort für Kreation) Ausdruck zu verleihen.⁸⁴⁶ Das Einatmen und Ausatmen von Luft entsprechen den Momenten der Angstabwehr, die durch das tiefe Ausatmen auf eine glücklich überwundenen Gefahrsituation folgt. Die Gnade, auf die Goethes Gedicht *Talismane* als Zeichen der Befreiung von Angst-schürenden, unbehaglichen, aufgestauten Kräften hindeutet, wäre damit gut mit Harold Blooms Einflussangst Theorie in Einklang zu bringen.

Schildknecht sagt, dass die „Harmonium-Fanatiker“ ganz „seine Sprache sprechen“ (Sch196),

845 Jean-Françoise Lyotard, *Die Moderne redigieren*, in: Welsch 1988, S. 204.

846 Die Theorie der Postmoderne, die Lyotard formuliert, kreist um das Konzept des Re-digierens der Moderne.

betont aber, dass unter Lättsch die „Mörtelkammer in Verruf“ (Sch195) gekommen sei. Lättsch habe „dort religiöse Unzucht mit Minderjährigen [...] und Nekromantie getrieben“ (Sch195). Die spielerische Veränderung des Zitats zeigt Schildknechts Absicht durch die Sprache, „unbewusste [...] Vorgänge“ bewusst zu machen. Dies hat mit dem Diskurs zu tun, den Max Frisch und O.F.Walter in der Schweiz in Antwort auf auf Sartres Forderung nach politischem Engagement eröffneten.

Burger plädiert für eine spielerische Verweigerung dieser Rolle des Schriftstellers. Das Harmonium wählt er als Schildknechts Arbeits- und Kompositionsinstrument, weil es seiner künstlerischen Poetik der Kombinatorik und des freien Spiels entspricht. Die Sprache wird zum „Medium, um undurchschaute, weil unbewusste und damit unkontrollierte Vorgänge“, die in einer Gesellschaft und im Individuum schlummern, ans Licht zu bringen.⁸⁴⁷ Das Harmonium treibt auch Gerüchte und ungelöste Konflikte ans Licht, die sonst von der „Gesellschaft aus ihrem Bewusstsein verdrängt und in den Bereich des Schweigens abgeschoben werden“.⁸⁴⁸ Obwohl Burger nicht mit Sartre für das Engagement des Schriftstellers stimmt, mag ihn das Urteil O.F.Walters beeinflusst haben. Dieser hält Kafka, Joyce und Beckett für die bedeutendsten politischen Autoren des vergangenen Jahrhunderts.⁸⁴⁹ Die Anspielung auf den Kommunismus und gleich darauf auf die Perversionen, die dem ehemaligen Abonnenten des Harmoniumfreunds Lehrer Lättsch nachgesagt werden, sind ein Versuch sich spielerisch über die jüngste Vergangenheit hinwegzusetzen. Das Zitat will nicht mehr als eine Anregung sein, sich eindringlicher mit der jüngsten Vergangenheit zu beschäftigen. Eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Rolle der Schweiz während des Zweiten Weltkrieges stand zur Zeit der Veröffentlichung von *Schilten* noch aus. Erst die Veröffentlichung des *Schlussberichts der Unabhängigen Expertenkommission >Schweiz – Zweiter Weltkrieg<* 2001 sollte diese Lücke gefüllt werden. Es ist daher Kurt Marti hoch anzurechnen, dass er bereits 1966 Aufklärungsarbeit in Bezug auf verdrängte, offene Fragen zur politischen Neutralität der Schweiz leitete.

Die Schweiz hatte zwischen den beiden Kriegen als Zufluchtsort als „Tummelplatz freier, oppositioneller Geister, Revolutionäre und Bohèmes“⁸⁵⁰ fungiert. Vom Schweizer Dorf Zimmerwald ging der Aufruf der Internationalen Sozialistischen Konferenz an die Welt aus, und in Zürich wohnte Lenin gegenüber vom Cabaret Voltaire, in dem sich Hugo Ball, Richard Huelsenbeck und Hans Arp trafen. James Joyce und Italo Svevo und viele andere Künstler der Avantgarde trafen sich in der Schweiz, wo sie ungestört zusammen sein und diskutieren konnten. Die Situation änderte sich nach dem Zweiten Weltkrieg. Nach den „sozialen Unruhen der Krisenjahre (Nicole Regierung in Genf!)“⁸⁵¹ orientierten sich die Sympathien des Bürgertums erst an die nazistischen Fronten, dann während des spanischen Bürgerkriegs mit Franco. Die Konstante des Misstrauen gegen die >Links<-Intellektuellen schlug sich in „bürokratischen Schikanen, die es im ersten Weltkrieg selbst den agitierenden Kommunisten gegenüber nicht gegeben hatte“.⁸⁵²

Die Harmoniumfreunde spalten sich in zwei gleichberechtigte Fronten auf, in die Verfechter der „Saugwind-“ und die der „Druckwind-Systeme“ (Sch200) auf. Die einen verstehen sich als „extravertierte, die anderen als intravertierte Künstler“ (Sch202). Das Instrument kann sich mit seiner „künstlichen Seele“ jeder Stimmung anpassen und jede „Klangfarbe imitieren“ (Sch201). Ist der Harmonium-Virtuose seelisch „genau so labil“ wie sein Instrument, dann bringt er durch das „orgue expressiv“ es zur Meisterschaft, dank seiner „Labilität“ (Sch201). Schließlich

847 Kurt Marti, *Die Schweiz und ihre Schriftsteller – die Schriftsteller und ihre Schweiz*, Zürich 1966, S. 74.

848 O. F. Walter, in: *Neutralität*, Nr. 12, 3. Jg., März 1966, zitiert aus: Marti, S. 74.

849 Marti, S. 73.

850 Marti, S. 23.

851 Ebd.

852 Ebd. Diese Schikanen führten beispielsweise dazu, dass Alfred Döblin, der 1933 in der Schweiz Asyl gefunden hatte, nach Frankreich weiterzog.

kommt es zu einem „Harmonium-Weltkrieg“ (Sch202). Nachdem Schildknecht sich mit Karg Elerts Ende in einer Heilanstalt und de la Hayes letztem Auftritt in Dresden befasst, die von „Künstler zu Kalkanten“ geworden seien und nur noch eine „Konkursmasse“ der alten Kunst darstellten, behandelt er in seiner Lektion die „schuldbewusste Schlussphase [seines] Scholarchentums“ (Sch203): die Verschollenheit.

Schildknechts Worte sind als Anspielung auf den Mythos der Schweiz als „Zufluchtsort emigrierter“⁸⁵³ und politisch verfolgter Menschen anzusehen, den Hesse im *Glasperlenspiel* feiert. Die Schweiz bot während des ersten Weltkriegs politisch verfolgten Künstlern, Philosophen und Schriftstellern Asyl. Diese Tradition fand im Zweiten Weltkrieg ein Ende. Darauf spielen Schildknechts Worte an, wenn er behauptet: die Zäsur habe mit dem „Harmonium-Weltkrieg“ eingesetzt. Nachdem „jeder Harmonium-Künstler [...] mit seinem Spiel gleichzeitig sein System gegen das andere ausgespielt“ (Sch202) hatte, und an dieser „gegenseitigen Befehdung [...] die größten – was heißt: die mimosenhaftesten – Virtuosen zugrundegegangen“ (Sch202) waren.

2.2.2 Die Latrine

Der Klang des Harmoniums und die Inspiration des Harmoniumspielers hängen eng mit dem Einfluss der anliegenden Latrine zusammen. Die „karfangene Gruft“, der „Gerümpel-Schacht“ (Sch34), wie Schildknecht die Mörtelkammer nennt, befindet sich unter den Toiletten im Obergeschoss. An der Wand verlaufen die „Abwasserrohrstücke“, die der Lehrer bei seinen „Präparations-Elegien“ „musikalisch unterwandert“ (Sch35) und mit der Phantasie bis „in die Mädchentoilette [...] und hinter die Knabentoilette“ (Sch34,35) begleitet.

Die Mörtelkammer erscheint selbst als Latrine (Sch34ff.), die mit „obszönen Inschriften“ und mit „ungelenken Zeichnungen“ vollgekritzelt ist. Wegen der Feuchtigkeit, die von den Rohren ausgeht, ähnelt sie eher einem Keller als einem trockenen Abstellraum. Die Rohre erinnern an die Badeszene im Waschraum und machen den Abstellraum anfällig für „allerhand Gerüche“ (Sch36), während das Musizieren darin sich ebenso mythenbildend auswirkt wie das Baden im Keller.

Genau diese Kombination, beim Begleiten der Trauerrituale (öffentliche Funktion) und beim Komponieren seiner Lektionen (private Funktion), bilden den „Mörtelkammer Komplex“, der tief „im Volk verwurzelt ist“ (Sch35). Das Zusammenspiel der atmosphärischen Einflüsse (Feuchtigkeit, Luftmangel, Staub) und der räumlichen Zwänge (Enge, Wechselwirkung zwischen Rohren, Toilette, Turnhalle) wirkt sich auf die Muße des Harmoniumskünstlers aus. Er versteht es, den Ernst der Todes-Rituale mit seinem „Latrinen-Humor“ für den Unterricht (die Literatur) zu „fruktifizieren“ (Sch36). Gleichzeitig hat die Feuchtigkeit eine verheerende Wirkung auf den Klang des Harmoniums, das „mit rheumatischer Heiserkeit auf Luftfeuchtigkeit und Temperatur-schwankungen“ (Sch34) reagiert (wie die verrauchte Stimme eines Jazzsängers).

Der Lehrer setzt die „komplementäre Hintertreppen-Laszivität“, die die Rohre der Mädchentoilette hervorrufen, dem „tödlichen Ernst des Engelhofs“ (Sch35) entgegen. Schildknecht stellt sich das „Latrinen Gefühl“ aus der Perspektive eines Schülers vor, der „mit entblößten Hinterbacken [dem] Sprechgesang“, den er am Harmonium produziert, von der Toilette aus lauscht und die „Sitzzeit hinter der verschlossenen Tür endlos“ (Sch35) ausdehnt.

Wenn er an der „Tretorgel“ musiziert, kann er sich ganz seiner „Toilettenmuse“ überlassen, so als wäre die Mörtelkammer ein „Klosettenschüssel-Labyrinth“ und eine „Abtritt Krypta“ (Sch35). Diese Episode ruft Episoden von James Joyces und Peter Weiss in Erinnerung. Der wichtigste intertextuelle Bezug jedoch gilt hier den *Elenden* von Victor Hugo. Riffaterre widmet ein gesamtes Kapitel seines Standardtextes zur Produktion von Humor im Text, dem

853 Marti, S. 23.

Exkurs Hugos über die Abwässer von Paris. Zurecht vermerkt Riffaterre, dass Walter Gottschalk (1928) in seinem wichtigen Werk zur humoristischen Figur im französischen Roman, Hugos Roman vergisst.⁸⁵⁴ Das ist kein Zufall, denn der Humor wird bei Hugo nicht durch eine Figur, sondern durch den Text selbst erzeugt: es ist das Spannungsverhältnis zwischen Handlung und sachlich-historischer Degression, die den Humor erzeugt. Der Leser kann sich nach der Lektüre des historischen Exkurses über die Geschichte der Abwässer von Paris, ohne sich auf das private Schicksal von Jean Valjean und Morus zu beschränken, in die viel größeren Rahmenbedingungen der Stadt Paris, der Unruhen und ihrer dunklen, verdrängten Geschichte, versetzen. Hugos Roman kondensiert auf objektive Weise die moralischen Bewertungen des Autors, ohne sie auf dem Helden des Romans lasten zu lassen und ohne moralisierend zu wirken. Der Leser wird in die historischen und politischen Zustände der Misere von Paris gelockt, weil er neugierig ist, dem Schicksal des Helden zu folgen. Burgers Einschübe und Lektionen über die Bahnwirren und den Postverkehr in der Schweiz erfüllen eine ähnliche Funktion. Schildknechts Abschweifungen unterbrechen allerdings keine >Handlung< im eigentlichen Sinne. Sie gehören vielmehr zur Eigentümlichkeit des Romans. Denn Schildknecht teilt sich in Lektionen mit, er handelt nicht und vollbringt keine Heldentaten, sondern erfüllt seine Rolle als Lehrer auf pedantische Art. Gerade weil er ein Pedant ist, schweift gerne vom Thema ab und geht gern ins Detail. Doch die Abschweifungen bringen die unterhaltsamen Aspekte des Romans zur Geltung und verbinden die Schulkritik mit der Wissenschaftssatire, in dem sie alles zu einem einzigen, intertextuellen Konstrukt verschmelzen. Der Autor antwortet so auf Emil Staigers Kritik gegen moderne Autoren, die sich nicht mehr an den hohen dichterischen Anspruch der Antike halten, wonach die Dichter zugleich lehren und unterhalten sollen.⁸⁵⁵

Victor Hugo bezeichnet die Pariser Kloake als Gruft und Schildknecht nennt den Mörtelkammer-Schacht eine Krypta, weil darin uralte Gräber und Gruften sind. Bruneseau, der Gesandte Napoleons, der erste Pionier, der sich in die Pariser Kloake traut, findet im „Bauch des Leviathans“ schaurige Kerkerkammern und Gruften, sowie das Leichentuch Marats.⁸⁵⁶ Außerdem kommt an dieser Stelle der Einfluss Loetschers zum Ausdruck. Auch sein Roman *Abwässer* stellt eine Antwort auf die Kritik von Emil Staiger dar. Darin berichtet ein Inspektor der Kanalisationsbehörde über den Zustand des Untergrund seiner Stadt. Die Analogie zwischen der Kanalisation und dem verdrängten Unterbewusstsein der Gesellschaft soll auf die Forderung nach Aufklärung hindeuten. Loetschers humoristischer Einfall ist bereits von Hugo inspiriert und stellt einen modernen Bruneseau vor, der sich dort hin traut, wo keiner hinsehen mag: bis in die Gedärme der Stadt, Orte der Verdrängung und des Abgeschiedenen, die aber einer ganz präzisen Logik folgen. Das Harmonium Schildknechts soll ebenso dazu dienen, Unbewusstes und Verdrängtes wieder aufkommen zu lassen. Rabelais Einfluss müsste bei Hugos erst bewiesen werden. Rabelais gilt als Begründer der karnevalistischen Tradition der Renaissance und Hugo war ein Romanschriftsteller. Es mag sein, dass man es als Leser weniger anrühlich findet, dass ein Romanheld durch die Abwassekanalisation von Paris läuft, wenn man Rabelais kennt. Doch die Gründe für Hugos' intertextuellem Humor zeugen von seinem aufklärerischer Eifer. Diese Form von Humor liegt der romantischen Ironie näher als der Lachkultur Rabelais. Somit muss man die Einflüsse deutlich ihrer Natur nach unterscheiden. Rabelais war die historische Ausführung als typisches, romantisches Phänomen unbekannt.⁸⁵⁷

Für den Roman Burgers hingegen spielt Bachtins Vorbild eine wichtige Rolle. In *Schilten* evoziert bereits der Name der Ortschaft zahlreiche Assoziationen mit der Sphäre des Karnevals. Im Namen der Ortschaft „Schilten“, der wie Schilda klingt, ist die Wurzel von *Schelle* oder

854 Michael Riffaterre, *La production du texte*, Paris 1979.

855 Steiger, in: Höllerer (Hrsg.), S. 96: „aut prodesse volunt aut delectare poetae“.

856 Die ironischen Wendungen fehlen also auch bei Hugo nicht: vgl. Hugo, *Les Misérables*, Buch V, Kapitel 2/3.

857 Nach dem Beispiel von Hugos *Misérables* schickt Manzoni seinem Roman *Promessi Sposi* eine lange, historische Ausführung über die Pest voraus.

Schelte enthalten. Schildknecht nennt sich einen Verweser, im Sinne von Stellvertreter, er ist aber auch ein Moribund. Zusammen mit den Kritzeleien an den Wänden der Mörtelkammer evoziert dies ein semantisches Wortfeld, das sprachlich in enger Verbindung mit dem Karneval steht, weil es die Grenzen zwischen Leben und Tod aufhebt und durchlässig macht.

Mikhail Bachtin hat der *Schelt*-Sprache des Lachens in Rabelais' Werk eine Untersuchung gewidmet, die ergab, dass darin viele Körper-Motive einbezogen werden. Bachtin stellt fest, dass die Schelt-Rede »überschwemmt [ist] von Geschlechtsteilen, Bäuchen, Kot, Urin, Krankheiten, Nasen, Mündern und zerstückelten Körpern«. ⁸⁵⁸ Sie erinnern alle an „Akte des Körperdramas“, wie das „Essen, das Trinken, die Verdauung“ bis hin zur „Verwesung“, das immer an der »Grenze zwischen Körper und Welt und dem alten und dem jungen Körper« (RW359) stattfindet.

Nun bemerkt Burger in einem Interview, dass er im Roman einen „Lehrer im Zustand der Verwesung – wie das Wort Schulverweser schon sagt“ ⁸⁵⁹ beschreiben wollte. Die Grobkomponente, die im Roman immer wieder durchbricht, ist das „Friedhöfliche oder- [...] Faulige“, ⁸⁶⁰ wie ein >Golfstrom<, der unterirdisch verläuft.

Gerade die Richtung der Körperflüssigkeiten, die den vertikalen Verlauf des mittelalterlichen Weltbildes bestimmt, geht nach unten: die »Begriffe und Motive von Oben und Unten [gehören] in ihrer räumlich-wertenden Ausprägung« (RW408) zur Karnevalswelt, die sich bis hin zu den Darstellungen des Jenseits erstrecken. Auch die Aufteilung der Räumlichkeiten im Schulgebäude spiegelt diesen vertikalen Verlauf wider, wie der Kontrast zwischen der abstrakten Estrich-Dämonie und den bodenständigen Keller-Ängsten zeigt. Die vertikale Raumausprägung des Mittelalters ist durch die horizontale, moderne, zeitlich-bestimmte Wertordnung abgelöst worden. Arendt beweist, wie sehr die mittelalterlichen Vorstellungen und Bilder des Jenseits die verkehrte Logik des Konzentrations-lagers, als Laboratorium des totalitären Regimes, geprägt haben. Sie zeigt, dass „nichts von dem, was sich in den Lagern abgespielt hat, [...] uns unbekannt aus perversen und böartigen Phantasiewelten“ ⁸⁶¹ ist und das, was sich in den Konzentrationslagern abspielte, nur mit „Bildern zu beschreiben [ist], die aus der Vorstellungswelt von einem Leben nach dem Tode stammen, nämlich von einem Leben, das irdischen Zwecken enthoben ist“ (EU928). Auch sie verwendet deren Terminologie, wie Hades, Fegefeuer und Hölle (EU918,920), um die verschiedenen Formen von Arbeitslagern und Konzentrationslager, voneinander zu unterscheiden.

Die Kritzeleien an den Wänden der Mörtelkammer sind ein skurriles Zeugnis der Zensur, die in der Schule herrscht. Sie evozieren die verdrängten Gedanken der Mörtelkammer-Häftlinge aus der totalitären Ära Haberstichs.

Im unveröffentlichten Text (AS72) Burgers sind die Wände der Schultoilette gereinigt, als gehöre deren Bekritzeln zur typischen Romanwelt von *Schilten*. Im Gymnasium werden die Schüler zu »passiver Arroganz« und zum »Bewusstsein einer Notelite« (AS69) erzogen. In der Kaserne, an die diese Episode erinnert, lernen sie die rohen Umgangsarten und den Gehorsam. Beide hält er für einseitig und zu extrem. Auch die Zeit am Gymnasium dürfe nicht als „Probezeit“ (AS69) für das Leben angesehen werden. Er deutet auf die Tatsache hin, dass die Schüler auch bei ihren Lektüren von den Lehrern eingeschränkt werden. Unter diesem Umstand litten viele Autoren. Die Toilette ist der Ort der Freiheit und Absonderung. Sie ist der »entscheidende Lokus«, ⁸⁶² wo sich ein Schüler verstecken kann, um sich seinen Lieblingslektüren zwangslos zu widmen.

Der »Keller« und der »aufgerissene Mund«, sind Anspielungen für das »erotische Motiv des

858 Michail Bachtin, *Rabelais und seine Welt: Volkskultur als Gegenkultur*, übers. v. Gabriele Leupold, Frankfurt a. M. 1995, S. 361, abgekürzt als >RW<.

859 *Basler Zeitung*, 16.10.1981, S. 47.

860 Ebd.

861 Arendt, *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*, München/Zürich 2009, S. 919, abgekürzt als >EU<.

862 Wieland, S. 229-255.

„trou“, des „Loches“ und des Eingangs zur Hölle«(RW371). Der Schauplatz des Romans und der Aufbau des Schulhauses spiegeln diese Motive wider: sie stellen Deformierungen der Wirklichkeit dar.

Im letzten Quartett muss der Lehrer nach der Karnevalsfeier, die seiner Flucht aus dem Schulgebäude vorangeht, erbrechen.⁸⁶³

Es muss erwähnt werden, dass es zwischen „Toilette“, „Latrine“ und „Waschraum“ (vgl. Lavabo) einen Unterschied gibt. Eine Latrine ist keine einfache Toilette, sondern ein „behelfsmäßig erbauter Abort“, der „von mehreren Personen gleichzeitig“⁸⁶⁴ benutzt werden kann und keine Waschgelegenheit hat, im Gegensatz zur Toilette.⁸⁶⁵ Im Wort Toilette steht das Handtuch und der Reinigungsprozess im Vordergrund: >toile< „ist ein Tuch, worauf man das Waschzeug legt“.⁸⁶⁶ Die negative Konnotation eines „Latrinengerüchts“,⁸⁶⁷ als eines äußerst fragwürdigen Gerüchts, das heimlich verbreitet wird,⁸⁶⁸ passt zu der Art von Gerüchten, die in *Schilten* über die Mörtelkammer verbreitet werden.

Die Verwendung des Begriffs Latrine führt den Leser in den militärischen Bereich.⁸⁶⁹

Das „Latrinen-Gefühl“ Schildknechts verweist auch auf Günther Eichs Gedicht *Latrine*⁸⁷⁰ und an das Verhältnis zur Trümmerliteratur. Für Eich stellt nur das „Medium poetischer Zeichensprache“ eine Garantie für das „Weltverständnis“ dar. So taucht er einen Vers aus Hölderlins *Andenken* in den Kontext seiner Erinnerungen an die Nachkriegszeit: sogar die Wolken spiegeln sich im „stinkenden Graben“, in „Urin und Blut“. Eich bildet eine „Spannung [...] zwischen der demontierten Zivilisationsaura des Ichs und dem Bild dessen, was als „schöne Natur“ noch in visuellen Wahrnehmungsresten, vor allem aber in der Erinnerung an Hölderlins Hymne „*Andenken*“ erscheint“.⁸⁷¹ Bei Burger, wie bei Eich, äußert sich eine Skepsis „die aus dem Erlebnis der politischen und gesellschaftlichen Macht des Nationalsozialismus und des Zweiten Weltkrieges erwachsen ist“.⁸⁷² Das Modell des Schöpfungszusammenhangs von poetischer Sprache und bezeichneter Welt bleibt bei beiden der romantischen Tradition verpflichtet. Nur Eich löst sich in einer späten Phase seines Schaffens vom „Chiffrenmodell hermetisch verhüllten Weltsinns“⁸⁷³, Burger hingegen bleibt der romantischen Vorstellung einer als Sprache erfahrbaren Wirklichkeit, die er mit Eich teilt, verpflichtet. Burger macht sich gerne

863 Das Erbrechen als literarisches Motiv findet sich bereits bei Rabelais (Rabelais, 33. Kapitel des 1. Buches). In der Episode wird ein Ausflug in den Gedärmen des Riesen beschrieben, die dem Abenteuer Jean Valjeans in den Abwässern von Paris ähnelt. Der Riese ist von Bauchschmerzen „*mal à l'estomach*“ (François Rabelais - *Gargantua und Pantagruel* fr./it. Rabelais 1984, S. 560; dt. Rabelais, München 1961, S. 251-252.) geplagt. Erich Auerbach hat dieser Episode ein Kapitel seines Werkes *Mimesis* gewidmet und die Spiegelbildfunktion des Mundes des Riesen erklärt. Die Wirklichkeit wird darin deformiert, bleibt aber als ironische Verfremdung des Realen erkennbar. Inmitten einer verpesteten Landschaft aus „*matière fécale et des humeurs corrompues*“, gelangen die Reisenden in sechzehn hohlen Kupferkugeln bis zur Quelle der Verstopfung, einem „*goulphre horrible, puant et infect*“ und lösen den Brechreiz aus, der den Riesen befreit wird.

864 Duden, S. 930: „[lat. Latrina, älter: lavatrina, zu: lavare = (sich) baden, wachen]: in Lagern o. ä. behelfsmäßig erbauter Abort, der von mehreren Personen gleichzeitig benutzt werden kann“.

865 Ebd., S. 1538.

866 Ebd., S. 1538.

867 Ebd., S. 930.

868 Ebd.

869 Der Abort, als schäbige Latrine, findet sich sowohl bei Peter Weiss als auch bei Günther Eich. Die militärische Sphäre, die von der Turnhalle bis in die Mörtelkammer mitschwingt, erinnert an Benns Romantheorie (vgl. Benns *Doppelleben*), die in der Kaserne den Ursprungsort eines poetischen Textes, als „Phänotyp“ („Existentielle“) sieht: „der Existentielle ist da, in unserem Fall in einer Kaserne, lebt dahin, denkt dahin, spaltet Gedanken und innere Beobachtungen auf, sammelt sich aber zugleich zu Ausdrucksversuchen, zu Schöpfungstaten“ (Benn, S. 446-447).

870 In *Der Ruf* 1949 veröffentlicht.

871 Rolf Grimminger (Hrsg.), *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Bd. 10, LUDWIG FISCHER (HRSG.) „Literatur in der Bundesrepublik Deutschland bis 1967“, München 1986. S. 358.

872 Ebd.

873 Ebd., S. 359.

Eichs Grundsatz zu eigen: Ich

„bin Schriftsteller, das ist nicht nur ein Beruf, sondern die Entscheidung, die Welt als Sprache zu sehen. Als die eigentliche Sprache erscheint mir die, in der das Wort und das Ding zusammenfallen. Aus dieser Sprache, die sich rings um uns befindet, zugleich aber nicht vorhanden ist, gilt es zu übersetzen. Wir übersetzen, ohne den Urtext zu haben“.⁸⁷⁴

Im Zusammenhang mit der Lehrerthematik ist die Bedeutung der Vorlagen Wilhelm Lehmanns erwähnt worden, worin der Konflikt zwischen >Berufung< und >Beruf< zum Ausdruck gebracht wird. Auch als Lyriker zeigt sich Burger vom Erbe Lehmanns beeinflusst. Wie Eich darf er, in Bezug auf seine Naturlyrik (vgl. *Schriftbilder der Natur*), als Erbe der „naturmagischen Schule“ Lehmanns angesehen werden. Bei Eich ist das Verhältnis zur Natur⁸⁷⁵ durch die „politischen und gesellschaftlichen“⁸⁷⁶ Wurzeln des totalitären Regimes getrübt. Bei Burger hingegen ist das Verhältnis zur Landschaft und zur Natur, aus einer eminent schweizerischen Perspektive erlebt, von einer authentisch empfundenen Sprachskepsis belastet. Die intertextuelle Praxis im Roman *Schilten* gründet ebenso auf dem lyrischen Erbe der Symbolisten, der hermetischen Praxis Celans und Erika Burkhardts. Was daraus entsteht, ist ein Beispiel von „moheroic-intertextuality“,⁸⁷⁷ das oft Hinweise auf Zitate aus zweiter Hand enthält. Selbst das Zitat aus Goethes *Divan*-Dichtung findet sich bereits, ohne den Einfluss des „totalen Ideologieverdachts“⁸⁷⁸ bei Lehmann. Die Überwindung von Lehmanns fraglosem Hinnehmen der „Ordnung der Welt“⁸⁷⁹ charakterisiert auch Schildknechts Überwindung der Position des Lehrers Ahsbar. Schildknecht spricht aus einer postmodernen Warte: er zitiert, weil bereits alles schon gesagt wurde.

Die Art Schildknechts, von seinem Latrinen-Gefühl inspiriert zu zitieren, wird zum Medium, um seine antimilitaristische Position auszudrücken, ohne originell erscheinen zu wollen, wie Lehmanns Ahsbar. Somit lässt Schildknecht das Problem des Epigonalen hinter sich. Er erzeugt modifizierte Zitate, die ihrem Verfahren nach zu beurteilen, meist dem „syntagmatischen Transformations-typus“⁸⁸⁰ der Intertextualität zugehören.⁸⁸¹

Infolge von Additionstransformationen werden Interferenzen anderer Texte signalisiert, die einen Meinungsunterschied zwischen Prä- und Folgetext evident machen, ohne Kommentar oder Eingriff des Autors und „gefeilschte“ Zitate zu sein. Am Kühnsten erweist sich der intertextuelle Humor Schildknechts dann, wenn er ganze Textpartien in seinen Bericht einbaut, ohne, dass dadurch der Verdacht entsteht, es handle sich um ein Plagiat. Der Folgetext erzeugt eine solche thematische und stilistische Spannung zum Prätext, dass dessen Bedeutung nur ironisch aufgefasst werden kann (vgl. den Auszug aus Gotthelfs Roman *Leiden und Freuden*

874 Ebd.

875 Ebd., S. 354 ff.

876 Ebd., S. 358.

877 Broich, S. 85ff.

878 Rolf Grimminger, *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, Bd. 10, „Literatur in der Bundesrepublik Deutschland bis 1967“, München 1986, S. 270: „Im Rekurs auf den biblischen Schöpfungsmythos wird die zerstörerische Gewalt als Sündenfall sinnfällig. Wo es – im Angesicht der schuldhaften Massenvernichtung – um die Frage nach menschlicher Existenzhaltung geht, da erscheint Krieg [...] als „Krankheit zum Tode“, als „Seuche“; S. 358: „Das Modell des Schöpfungs-zusammenhangs von poetischer Sprache und bezeichneter Welt ist romantische Tradition“.

879 Ebd.

880 Genette, S. 263 ff.; L. Jenny, *Poétique* 7 (1976), S. 257-281.

881 Heinrich Plett erklärt diese Form der Intertextualität anhand eines Verses aus Ezra Pounds aus dem Gedicht „*Hugh Selwyn Mauberley*“ (vgl. *Selected Poems*, London 1977, S. 100), das eine Abwandlung und Abwehr der Moral des Urhebers Horaz verdeutlicht: „Died some, pro patria, / non „dulce“ non „et decor“...“ (vgl. Broich, S. 85ff.).

eines Schulmeisters). Für das Verständnis des Folgetextes ist es nicht notwendig, die Quelle genau einordnen zu können. Es ist unbedeutend zu erkennen, wer sich hinter dem Namen „Edwin Steifel“ (Sch278), oder dem Titel „Jan und die Falschmünzer“ (Sch278) verbirgt. Aus diesen Gründen ist es schwierig, auf deduktive, philologisch begründete Weise, den Korpus der Inspirationsquellen zu rekonstruieren, um Schlüsse aus Schildknechts Aussagen zu ziehen. Die Verfahrensweise des Zitierens sagt mehr über den postmodernen, dekonstruktionistischen Charakter des Romans aus als über das direkte Verhältnis zu den einzelnen Prätexten, die darin zitiert werden. Unmarkierte Hinweise auf Texte wie Rilkes *Turnstunde* und Kafkas Roman *Das Schloss* oder *Der Verschollene* spielen eine ebenso wichtige Funktion wie die markierten Zitate Jean Pauls und Goethes, die wiederum als Hinweis auf den Einfluss von weiteren Texten von Bernhard (*Amras*) oder Lehmann (*Der Provinzlärm*) deuten. Im Grunde verschlüsselt der Autor alle Hinweise, macht aber kein Hehl aus seinem Verfahren, sondern thematisiert es fortwährend. Um das verklärte, ironische Licht, das Burger auf die literarische Tradition wirft und das er mit Autoren wie Peter Weiss, Günther Eich oder Günther Grass teilt, zu verstehen, muss man seinen Pazifismus im Zusammenhang mit der Latrinen-Episode sehen. Der „Abort“, wie er in der Sekundärliteratur bereits untersucht wurde,⁸⁸² wird zum Ausgangspunkt für den Blick auf die Welt des gesellschaftlich Ausgestoßenen. Liest man den Roman als Antwort auf Emil Staigers Rede, wird deutlich, warum gerade die Latrine zum *Ort der Muse* für einen Lehrer (oder „Schweizer Autor“) gewählt wird, der sich selbst als „Schelt-Knecht“ bezeichnet und im Dorf „Schilten“ wohnt. Ausgerechnet Burgers ehemaliger Mentor kritisiert die Dichter, die „im Scheußlichen und Gemeinen“⁸⁸³ wühlen, um eine „nihilistische Stimmung“ und den „*demon ennui*“ zu verbreiten, der „der Trümmerliteratur“⁸⁸⁴ eigen ist. Staigers Schelte gilt um so mehr schweizer Schriftstellern, für die solche Einstellungen in einer Luxusgesellschaft unvorstellbar erscheinen. Schildknecht bemerkt ironisch, dass nicht so sehr der „Klo-Komfort“ oder die „brillenlosen Klemmschüsseln zwischen den ehemals cremefarben gestrichenen Kabinenwänden und das teeschwarze Pissoir mit der Aussicht auf den Risiweg und die Berghöfe“ (Sch35) „auf musischer Ebene alle hygienischen Nachteile“ (Sch35) wett machen, sondern die Nachbarschaft des Harmoniums. Das sektenbildende Instrument, die Sprache Schildknechts, aus einem Gemisch von Helvetizismen und deutscher Syntax, machen das neue Verhältnis zur Landschaft aus, welches natürlich jeden idyllischen, harmonischen Identifikationsvorgang mit dem Klischee-Bild hemmt.⁸⁸⁵

Während der Totenmesse dürfen die Toiletten nicht verwendet werden, um die „Andacht der Gemeinde“ und „die Ruhe des auf dem Matzenwagen aufgebahrten Toten“ durch das „Geräusch der Wasserspülung“ (Sch35) nicht zu stören. Der Lehrer beteuert, dass seine Schüler nicht „auf einem Abtritt [...] verweilen und den Gedanken nach[...]hängen“ (Sch35) können, weil sie sonst wüssten, „was für ein Hochgenuss“ es ist, seinem „Sprechgesang mit entblößten Hinterbacken zu lauschen, die Sitzzeit hinter verschlossener Tür endlos auszudehnen und, da es sich ja um Unterrichtspassagen handelt, den Stoffwechsel auch im übertragenen Sinn zu erleben“ (Sch35,36).

Schildknecht würde solche Kabinenaufenthalte zu einem „Hobby ausbauen“ (Sch36). Mit der Kunst den Gedanken nachzuschweifen ist Schildknechts Neigung zur spielerischen Abwehr von Einflussängste gemeint. Der Einsatz von Zitaten und Anspielungen befreit Schildknecht von der

882 Wieland.

883 Emil Steiger, in: Höllerer, S. 94.

884 Ebd., S. 95.

885 Zurecht hat Magnus Wieland an das Kapitel aus Joyces *Ulysses* oder an Peter Weiss' Szene aus der Erzählung *Der Schatten des Kutschers* (1960) erinnert. Beide Texte gehen den Gedanken nach, welche die Erzähler spinnen, während sie auf dem Abtritt verweilen. Im vierten Kapitel des *Ulysses* liest Leopold Bloom um kurz nach 8 Uhr morgens seine Zeitung auf dem „Abtritt“ im Garten. Seine Gedanken wirken komisch und authentisch: Bloom liest eine Rezension und fühlt sich gleichermaßen durch den Akt der Defäkation befreit. Der skurrile Rahmen der Gedanken Blooms bricht jedes schöngeistige Klischee.

erdrückenden Last der Tradition. Er entledigt sich im wörtlichen Sinn seiner Vorbilder. Fern vom Dachgeschoss, vom Lehrerzimmer lässt er seiner Zitierfreude freien Lauf, so als hätte ihn die gleiche Benamungsenergie (Sch103) seiner Schüler beflügelt. Der Genuss am Verbrauch von Zitaten steigert sich zur *pleasure of influence*. Es ist, als ob Schildknecht in der Lachkultur des Karnevals einen Antrieb und die passende Fallhöhe für seinen skurrilen Humor fände. Besonders grotesk wirken seine Wortspiele, wenn man sie im Zusammenhang mit der Gattung der Predigt untersucht. Seine Methode, um sich Zitate einzuverleiben, kontrastiert deutlich mit dem ernsten, sakralen Rahmen der Leichenreden, die in der Turnhalle stattfinden. Schildknecht verliert hier jede Scham und profaniert die Aura des Rituals der Beerdigung und der Nähe des Todes. Dies lässt sich aber mit seinen Ausführungen über die Geschichte des Friedhofs in Einklang bringen.

Schildknecht thematisiert seine Neigung zur historischen, soziologischen, sachbezogenen Abschweifung im 13. Quartett. Dort entschuldigt er sich beim Leser für die Detailbesessenheit seines Berichts und für die eingeschobenen Exkurse über Sachverhalte, die er im Roman streift. Er rechtfertigt sie mit seiner eingefleischten Neigung, vom Thema abzuschweifen (Sch176ff.), um nicht sofort mit dem Unterricht beginnen zu müssen. Die Ausschweifungen sind in Wahrheit die Substanz seines Humors und eine parodistische Umkehrung der belehrenden Absicht der Predigt. Schildknecht, versucht die „rhetorischen Mittel“⁸⁸⁶ aus dem sakral-kirchlichen Kontext der Predigt in einen profanen Kontext zurückzusetzen. Spätestens seit Augustinus verfolgt die Predigt genau so wie die profane Literatur auch drei Absichten: *docere, delectare, flectere*. Für Urs Herzog ist also nicht einzusehen, weshalb die Predigt nicht als „Prosakunst“⁸⁸⁷ anerkannt werden sollte. Schildknecht verulkt in seinen Variationen am Harmonium den „eschatologischen Horizont“⁸⁸⁸ der Predigen Bruder Stäbli. Sie sollen den Zuhörern „mit Furcht und Zittern“⁸⁸⁹ belehren. Nur am Ende des Romans erweist sich sein Monolog als wesentlich unterschieden von einer Predigt. Dort wird seinem Monolog Beifall gezollt: ein tosender Applaus dringt zu seinen Ohren (Sch303).⁸⁹⁰ Nur „im Fall der profanen Rede [sind] Applaus, Zuspruch, Einwand und einige nonverbale Formen der Einmischung zugelassen oder doch möglich“⁸⁹¹ wohingegen vom Publikum einer Predigt heute Ruhe und aufmerksames Schweigen verlangt werden. Die Homiletik (Lehre vom Predigen) stellt den Versuch dar, „die Mittel und Strategien der profanen Rhetorik sich [...] zu eigen zu machen“⁸⁹² als Form einer *Eloquentia sacra*. Der Redner erscheint als Bote (*angelos*) und Herold (*keryx*) oder demütiger >Currier< des Wort Gottes. Den Prediger zeichnen „Bescheidenheit und Demut bei der Verkündung der Frohbotschaft“⁸⁹³ aus. Er soll >*orator antequam dictator*< sein, also zuerst Beter und dann Prediger. Als Beter darf sich der Prediger der *inventio* bedienen, aber er muss fleißig die Schriften studiert und rezipiert haben, dabei läuft er, wie ein moderner Schriftsteller Gefahr, im „Meer barocker Gelehrtheit“⁸⁹⁴ unterzugehen. Jedenfalls empfiehlt die Homiletik dem Prediger, viel Zeit in der Bibliothek zu verbringen, um „Exegeten, biblische und theologische Lexika, Exempelsammlungen“⁸⁹⁵ fleißig zu studieren. Schildknechts konkurriert mit Buder Stäbli. Seine Predigen von der Galerie lösen sein Neid aus, weil er, im Gegensatz zu Stäbli keine frohe Botschaft zu verkünden hat. An ihm zehrt das „Vakuum“ (Sch238) seiner Existenz. Wie sich die Leere auf den Bericht auswirkt, soll im Kapitel über das Schloss Motiv in *Schilten*

886 Urs Herzog, *Die Predigt*, in: Klaus Weissenberger, „Prosakunst ohne Erzählen“, Göttingen 1985, S. 146.

887 Ebd.

888 Ebd.

889 Ebd.

890 „Als er sich auf der Balustrade verneigt und in Gedanken das zerrissene Korbballnetz flickt, braust ihm ein donnender, nicht endenwollender Beifall entgegen.“

891 Herzog, S. 146.

892 Ebd.

893 Ebd., S. 150.

894 Ebd., S. 151.

895 Ebd.

behandelt werden. Aus Schildknechts Vergleich mit Stäbli geht er als Verlierer hervor, weil er die Dorfbewohner zu „Leibeigene der Ungewissheit“ (Sch238) macht und seiner eigenen Unsicherheit, Haltlosigkeit aussetzt. Mit den Dorfbewohnern sind natürlich auch die Leser gemeint, die aus Sicht des Autors dazu verurteilt sind, das bereits Bekannte in neuen Beziehungen zu setzen. Auch bei der Figur des Postboten Friedli handelt es sich um einen Antagonisten Schildknechts: wie Bruder Stäbli ist der Postbote ein Bote, der Briefe auszutragen, an deren Realitätsgehalt kein Zweifel besteht. Schildknechts Wirklichkeitserfassung aber ist von schweren Unsicherheiten geplagt. Er leidet unter der „totalen Unbrauchbarkeit seines eigenen Schulwissens“ (Sch292) und ist von der „absoluten Unvermittelbarkeit des wissenswerten Wissens“ (Sch64) überzeugt. Diese Ansichten spiegelt die Romanwelt. Sie folgen aus seiner Sprachskepsis. Zugleich zeigen seine Zweifel an der Brauchbarkeit von Zitaten, Anspielungen und Wissen überhaupt die „Situation des Nachgeborenen“ (Sch98).

Auch die Vergleiche und Zitate, die der Pastor Stäbli von der Galerie aus verwendet, dienen dazu, Trauergäste in Ehrfurcht zu versetzen. Schildknecht hat bemerkt, dass die

„Schüler dem Lehrer dankbar für jede Abschweifung [sind]. Am beliebtesten sind bekanntlich jene Pädagogen, welche zu Beginn der Stunde ein Thema anschneiden, gewissermaßen mit einem Thema drohen, um dann schon bald vom Weg abzurufen und durch alle Wissensgebiete zu vagabundieren“ (Sch98).

Lehrer und Prediger konkurrieren darin, dass sie beide Reden verfertigen, die lehren, amüsieren und rühren sollen, doch während für den Prediger keine Zweifel über den Sinn seiner Tätigkeit bestehen, ist der postmoderne Schriftsteller in Rechtfertigungszwang geraten, seitdem ihm eine soziale, nützliche Funktion abgesprochen wurde. Es ist außerdem darauf hinzuweisen, dass der Rahmen für Schildknechts Lektionen, Analogien zur Situation der Predigt aufweist: bei der Rede wie bei der Predigt „definiert sich die konkret praktizierte Form durch das Gegenüber von Redner und Publikum“.⁸⁹⁶ Die Situation findet sich auch in Gerichtsverhandlungen und im Theater wieder. Schildknecht ist sich dieser Analogien wohl bewusst und vergleicht sich sowohl mit einem Angeklagten (Sch269)⁸⁹⁷ als auch mit einem Schauspieler auf der „Theaterbühne“ (Sch295). Sätze, die mit dem Anhängsel „Herr Inspektor“ enden, evozieren also immer wieder durch ihre Struktur diesen gemeinsamen Aspekt von Predigt, Verteidigungsrede und Gebet. Die Syntax der Sätze tendiert zur Hypotaxe und ist komplex gestaltet. Diese verschachtelten Satzkonstruktionen werden zurecht in der Sekundärliteratur auf den Einfluss Kafkas zurückgeführt. Sie sind aber auch als Anspielung auf die Kondition der Nachträglichkeit (*belatedness*) des postmodernen Schriftstellers zu verstehen. Der Verweis auf Kafka und die Struktur der Sätze stellen die Sprache als Gefängnis dar. In ihr fühlt sich der von Einflussängsten geplagte Schriftsteller wie in einem *prisonhouse of language* unfrei, weil er sich in der *langue* bewegen muss.⁸⁹⁸ Das Ergebnis ist nicht besonders ergötzend. Wie Schildknecht selbst feststellt, wirkt sich das wie eine „Folter“ (Sch268) auf seine Zuhörer aus. Er quält sie wie ein „Schauspieler“, der die Zuhörer durch seine „Rezitation“ und „Monotonie“ (Sch268) langweilt. Diese sind die >Schrebergartentugenden< seines Romans. Sie werden seine „vorzeitige Pensionierung“ (Sch268) bewirken.

Schildknecht bedauert, dass kaum einer seiner Schüler, von dem er verlangt hat, die „Abortanlage auswendig im Grundriss und im Schnitt zu skizzieren“, es zustande gebracht hat, die „Mörtelkammer richtig einzupassen“ (Sch35). Diese Aussage deutet darauf hin, dass der

896 Urs Herzog, in: Weissenberger, S. 145.

897 „Und mit der ruinierten Konferenz lässt er alle jemals gegen ihn erhobenen Anklagen hinter sich: Störung des Totenfriedens, Nebelunzucht mit Minderjährigen, Missbrauch des Telefons, Verleumdung des Briefträgers“ usw.

898 Fredric Jameson, *The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*, Princeton 1972.

Leser von den Details abgehalten werden könnte, dem Lehrer auf seinen Ausschweifungen zu folgen. Er könnte Passagen, die langweilig wirken, überspringen oder mit der Metaphorik, die der Text vorschlägt, nicht einverstanden sein. Die Kloake, wie bei Hugo, ist aber wichtig, weil sie einen unterirdischen Strom darstellt, der die Vielfalt der Assoziationen versinnbildlicht, der die *parole* durch die *langue* ausgesetzt ist, der dunklen Welt der brodelnden Strömungen. Eine ähnliche Metapher evoziert der Schweizer Schriftsteller Hugo Loetscher bereits mit seiner Erzählung *Abwässer. Ein Gutachten*, das einen ähnlichen bürokratischen Amtston einschlägt wie Schildknechts *Bericht zuhänden der Inspektorenkonferenz*.⁸⁹⁹ Der Inspektor der Abwässer kann sich orientieren, weil er die geheime Logik der Kanalisation, des Wassers und die Topographie der Stadt kennt. Wie Schildknecht als Einziger die Mörtelkammer dem Grundriss der Schule zuordnen kann, so ist er es auch, gleich dem Inspektor, der sich als Einziger in den Abwässern auskennt, ein dort freiwillig wohnender Dichter und ein Bewohner der Unterwelt. Wie die „schabzigergrüne Turnhalle“ leuchtet das Gewölbe der Kanäle von den Kristallen, die das Wasser gebildet hat. Sie scheinen wie „pastöse Pilze und nebulöse Gebirge, flächige Wolken und zerrissene Täler, Farben, von Beginn an verwaschen, und Formen kriechender Verwandlung“,⁹⁰⁰ die entlang der Gänge erscheinen. Im Vergleich zu der Decke der Mörtelkammer mit den Rohren der Toilette, bilden sie das „Firmament“ und den „Himmel der Abwässer“,⁹⁰¹ an dem sich der Inspektor bei Kontrollgängen orientiert, wie ein Seefahrer.⁹⁰² Wenn Schildknecht also über die Orientierungslosigkeit seiner Schüler klagt, spricht er deren Ahnungslosigkeit, die Unterwelt Schiltens betreffend, die tiefe Verwurzelung des Mörtelkammer-Komplexes im Volk, an. Schildknechts Latrinen-Humor kollidiert mit der Affirmation Emil Staigers, aus der Rede „*Literatur und Öffentlichkeit*“, für den es unerklärlich ist, „wenn Dichter behaupten, die Kloake sei ein Bild der wahren Welt, Zuhälter, Dirnen und Säufer Repräsentanten der wahren, ungeschminkten Menschheit“.⁹⁰³ Seine Aussage verkennt den Wert der karnevalesken und romantischen Tradition des Humors im französischen Roman und die metaphorische Kraft, die dem Bild der Kloake innewohnt. Die Vorwürfe an die Dichter projiziert Schildknecht auf die Anklagepunkte der Inspektorenkonferenz. Jede einzelne Lektion ist als Verteidigung auf die Beschuldigungen der Inspektoren zu lesen (Sch269).⁹⁰⁴

2.2.3 Das Arrestlokal und der Kompositionsraum

Den „verstümmelten Geschlechtsteilen an den Wänden“ ist zu entnehmen, dass die Mörtelkammer „unter Paul Haberstick als Arrestlokal“ (Sch36) benutzt wurde. Schildknecht will die „von den haberstichigen Ehemaligen ausgestandenen Ängste am eigenen Leib [...] erfahren“ und lässt sich im ehemaligen „Karzer“ einsperren, wo er in einer „gestreiften Sträflingsjacke und einer rautenförmig gemusterten Harlekinshose“ (Sch36), die er sich von der Abwartin schneiden ließ, der Befreiung harret.

In *Schiltens* werden die Konsequenzen der Identifikation des Schülers mit seinem Lehrer am

899 Raffaelli 2005, S. 243ff.

900 Loetscher, S. 95.

901 Ebd., S. 96.

902 Möglicherweise spielt auch der Einfluss des spätmittelalterlichen Dichters François Villon (1431-1463) neben dem des humanistischen Gelehrten und Schriftsteller François Rabelais (1494-1553) eine wichtige Rolle als Vorbilder für Loetschers Einfall.

903 Emil Staiger, „*Literatur und Öffentlichkeit*“, in: Höllerer, S. 95.

904 Sie lauten: „Störung des Totenfriedens, Nebelunzucht mit Minderjährigen, Mißbrauch des Telefons, Verleumdung des Briefträgers und der öffentlichen Verkehrsmittel, Unerlaubtes Eindringen in das sogenannte Archiv, üble Nachrede Bruder Stäbli betreffend, Veruntreuung der ihm unbefohlenen Schüler, [...] Abschaffung der Realien und Einführung von Surrealien“.

Beispiel Haberstichs und seiner Schüler gezeigt.⁹⁰⁵ Auch die Mörtelkammer hängt mit der >Urszene der Instruktion< insofern zusammen, dass sie jene Komponenten hervorhebt, die mit der selbstgewählten Unterwerfung verehrter Vorbilder zusammenhängen. Diese Unterwerfung und Anpassung ist notwendig für das Glücken der Kanonbildung.⁹⁰⁶ Wie das Wort bereits besagt, steckt in diesem Vorgang eine sehr starke initiatorische⁹⁰⁷ Komponente, deren ritueller Charakter den Antagonismus zwischen Lehrer und Prediger erklärt. An keinem anderen Ort des Romans werden die Kontaktpunkte zwischen der Perspektive des Schülers und des Lehrers so deutlich gezeigt wie hier. Schildknecht erwähnt den Haken an seiner Didaktik in einem der Anklagepunkte der Inspektorenkonferenz. Sie wirft ihm die „Unbotmäßige Einbeziehung der Schüler in die Privatsphäre des Lehrers“ (Sch269) vor.

Als „Mörtelkammer-Häftling“ (Sch37) kann der Lehrer die Leiden des Schülers nachvollziehen. Die Kammer ist zwar vom „Unterrichts-Betrieb völlig isoliert“ (Sch37), gleichzeitig aber dem Lärm des Schulgebäudes schutzlos ausgesetzt. Der Aufenthalt im „ungeheizten Kalk-Schacht“ (Sch36) ist von der „panischen Angst“ (Sch37) vor dem „Turnhallen-, Zwischenstunden- und Toilettentreiben“ (Sch37) gekennzeichnet. Eine besondere Tortur stellen die „herumtollenden Schüler“, die „prasselnden Jägerbälle“ (Sch37) und der „donnernde Rollbarren“ dar, deren Ansturm der Lehrer so ausgesetzt ist, als „hetze die schrille Pfeife die Kinder dazu auf, ihn in seine Schandecke niederzuschreien“ (Sch37). Wenn es dann plötzlich still um ihn wird, hört er das „Klöppeln der Schulhausglocke“ (Sch37) und ist von der „Wasserspülung“ überrascht, deren „akustische Wechselbädern“ (Sch37) er ausgesetzt wird. Er befürchtet, er werde „von der Kloake fortgeschwemmt und in der Güllengrube ersäuft“ (Sch37). In der dunklen Stille „leht er [...] nach einem Geräusch“ (Sch37). Schließlich erkennt er auch „feinere, kaum zu identifizierende Innengeräusche“, ein Knacken aus der Turnhalle oder ein Pochen in der Heizung. Die Mörtelkammer nennt er ein „Hochkant-Ungemach“ (Sch37). Sie ist kein „Ungemach“, was an Thomas Bernhards Erzählung *Ungenach* erinnern würde, sondern ein „Übergemach“ (Sch37). Dennoch ruft die Wiederholung des Wortes Ungemach, das „Unannehmlichkeit, Widerwärtigkeit, Ärger oder Übel“⁹⁰⁸ bedeutet, die Assoziation mit der Erzählung von Thomas Bernhard *Ungenach* (1968) in Erinnerung. Darin wird von den Spaziergängen und Schreibübungen des Großvaters am „Denktisch“,⁹⁰⁹ mit Aussicht auf das „Höllens-“ und „Toten Gebirge“ erzählt, die „Schreckensherrschaft“,⁹¹⁰ das Verschwinden von Menschen, die Empfindung des Vaters thematisiert, der „Ungenach zeitlebens als Kerker empfunden“⁹¹¹ hat. Alle Ahnungen der Vergangenheit können als Interferenzen zu *Schilten* gelesen werden.⁹¹² In der Mörtelkammer sind die Zeichen der Schreckensherrschaft des

905 Schildknecht versucht unentwegt, die Lehrer seines Vorgängers aus den Köpfen der Eltern seiner Schüler zu entreißen.

906 Harold Bloom sieht in der Faszination (Topo83), die von Vorbildern ausgeht, den wichtigsten Auslöser des Gefühls der Gefangenschaft in der Tradition. Die Assimilation der Vorbilder in der Jugend erzeugt im Moment der Lösung von den Vorbildern das Gefühl der Nachträglichkeit, der den Impuls des Schreibens hemmen kann. Die Tatsache, dass wir uns als „>verspätet< empfinden“ (Topo51) rührt also daher, dass wir die Abhängigkeit von der Tradition auf die Belehrung unserer Lehrer zurückführen (Topo83). Die Urszene der Instruktion, wie sie Bloom nennt, hinterlässt schwere Folgen.

907 Geoffrey Hartman hat den autoritären und initiatorischen Aspekt der >Akkomodation< untersucht.

908 Duden, S. 1603: „Übel: großes, schweres, bitteres U. Erleiden, erfahren; jmdm. U. Bereiten.“

909 Thomas Bernhard, *Ungenach*, Frankfurt a. M. 1968, S. 54.

910 Ebd., S. 59.

911 Ebd., S. 73.

912 Wenn Schildknecht vom Über-gemach spricht, dann um darauf hinzudeuten, dass sich Schreibhemmungen und Einflussangst als Folge eines Konflikts des Es mit dem „Über-Ich“ (Topo68) des Dichters äußern. Sicherlich war auch Burger von der Analogie zwischen Schreibprozess und Koitus, die auf Freud zurückgeht (Topo68), fasziniert. Harold Bloom, misst der Sublimation sexueller Impulse eine eingeschränkte Rolle bei der Erzeugung von Einflussangst (*Eijf*115) zu. Eine genaue Auslegung Freuds würde demzufolge Schildknechts Unrecht geben. Die Einverleibung der Vorläufer, auf welche die Askese Schildknechts in der Mörtelkammer hindeutet, würde sich nur auf das Es beziehen, nicht auf das Über-Ich. Die Sublimation der aggressiven Instinkte spielt eine wichtige Rolle

Vorgängers deutlich „an den rauhen Prangerwänden“ erkennbar, an denen sich die Schüler ihre „Nägeln blutig“ (Sch38) rieben. Der Mörtelkammer-Häftling betet „auf den Knien um ein Lebenszeichen“ (Sch37). Er ist „lebendig und sichtbar im Schulhaus eingemauert“ (Sch38). Die Maßnahmen des Vorgängers, um die Schüler zur Disziplin zu bringen, rufen Parallelen zur menschenverachtenden Isolationshaft der Zwangsarbeiter und Deportierten im 20. Jahrhundert hervor. Der humoristische Stil Schildknechts erzeugt den Anschein einer „verrückten Irrealität“ inmitten einer „zweckbeherrschten Welt“ (EU918). Diese täuscht nicht darüber hinweg, dass er über die didaktischen Methoden seines Vorgängers so spricht, als würde er damit auf die Methoden der systematisch durchorganisierten Quälerei in den Lagern anspielen. Arendt charakterisiert die Berichte von Lager-Überlebenden durch ihren „Irrsinns- und Irrealitätscharakter“ (EU919). Auch die Bild-Reportagen über die Lagerrealität bezeugen die „Unwirklichkeit und Unglaubwürdigkeit“ (EU908), die den Berichten aus Lagern innewohnt. Wenn diese These stimmt, dann ist es Burgers Absicht, ein ästhetisches Mittel zu erzeugen, um den Leser ungeahnt mitten in die Welt des Konzentrationslagers zu transportieren, um ihn mit dem Gefühl der Schutzlosigkeit und Isolation vertraut zu machen, das zur „Erniedrigung von Individuen“ (EU908) bis hin zu ihrer Liquidierung und „Ausmerzungen“ (EU915) führen soll. Das Gleichnis der Schule als Ort der fabrikmäßigen Präparation von Menschen auf das Leben wird im Roman nach und nach der „Fabrikation von Leichen“ (EU912) näher gebracht. Dagegen will Schildknecht mit seiner Schulreform den Schülern mehr Spontaneität einräumen. Arendt betont, dass eine totale Herrschaft einen total beherrschbaren Menschen schafft. Seine „ideologische Indoktrination“ ist zusammen mit dem „absoluten Terror in den Lagern“ (EU907) die Voraussetzungen, um die „Spontaneität als menschliche Verhaltensweise abzuschaffen“ (EU908). Diese These wird in den letzten Kapiteln näher untersucht werden müssen. Schildknecht stellt durch seine Sprache die Kontaktpunkte zur Analyse Arendts her, wenn er die Stufen der Ausrottung von Menschen durch die Erniedrigung ihrer physischen und moralischen Individualität an der Existenz des Lehrers und an den Folterungen seines Vorgängers darstellt. Der Schulalltag *Schiltens* erzeugt eine „Irrsinnswelt“, die wie die Dorf-Welt dem Lehrer, zweckwidrig und zwecklos (EU918) erscheint. Der Lehrer möchte anhand seiner Friedhofdidaktik den Schülern zeigen, dass der Friedhof zu unrecht die „Welt der Lebenden“ (EU908) von der Welt der Toten isoliert. In der Nachbarschaft des Friedhofes wurden sie von Haberstick darauf vorbereitet, keine Trauer für die Toten zu empfinden. Schildknecht macht die Schüler auf die Gefahren der grauen Zone aufmerksam, die das Schulhaus darstellt, das nur ein „Zwischenstadion“ (EU910) zwischen Leben und Tod ist. Die Grauzone seiner Existenz, die jenseits der menschlichen Schallgrenze liegt, ist das Ergebnis des Bildungsarrests. Das Gefühl des Häftlings kann er sehr wohl nacherleben, weil er zeitweilig ignoriert wird, oder so behandelt „als hätte es [ihn] nie gegeben“, als hätte man ihn „im wörtlichen Sinne verschwinden lassen“ (EU915).

Anhand des Scheintodes und der Verschollenheit werden die Spuren seiner „juristischen Person“ (EU923) ausgelöscht. Die Gleichnisse aus der Bibel, die Bruder Stäblis Todesdeutsch evoziert, zeigen, dass *de facto* die Formen der Vernichtung im modernen Zeitalter der „Vorstellungswelt von einem Leben nach dem Tode“ (EU918) und den „höllischen Phantasien“ (EU920) entnommen sind, die angesichts der Wirklichkeit im Lager trivial werden. Der Vergleich Schildknechts zwischen der Existenz eines Lehrers in der Gesellschaft und dem Konzentrationslager, stammt ursprünglich von Fritz Zorns *Mars*. Burger gestaltet den Vergleich ohne ihn auszusprechen, legt dadurch die Weichen für die ironische Deutung seiner Zitate und Anspielungen fest, die darauf hinauslaufen, aus der Untersuchung seiner Unterrichtsmethoden den Leser in die irrealen Welt eines Lagers zu führen. Ein Zitat aus Arendts Werk zeigt, wozu der

beim Schreiben und ist laut Bloom identisch mit dem gesamten Prozess der *poetic misprison* (Eiff1115). Bloom formuliert seinen Gedanken wie folgt: „Einflussängste aller Art, mit all den Leiden eines sekundären Daseins, die sie mit sich bringen“ (Topo68) betreffen weniger die mündliche Tradition als die Geschriebene.

Bildungsarrest und die Schule, die Schildknecht kritisiert, führen. Der Bildungsweg, der die Existenz des Friedhofes ignoriert, ist ein Verfahren, durch das

„Menschen auf die [Irrsinnswelt der Konzentrationslagergesellschaft] präpariert und gleichsam zugerichtet werden, [...]. Der irrsinnigen Massenfabrikation von Leichen geht die historisch und politisch verständliche Präparation lebender Leichname voran. Den Anstoß und, [...] die schweigsame Billigung solch unerhörter Zustände in der Mitte Europas haben jene Ereignisse erzeugt, welche in einer Periode untergehen in der politische Formen plötzlich Hunderttausende und dann Millionen von Menschen heimatlos, staatenlos, rechtlos, wirtschaftlich überflüssig und sozial unerwünscht machten.“ (EU921)

Zum Vergleich zwischen Aufenthalt in der Schule, Mörtekammer-Haft und Konzentrationslager ist auf die Reaktionen der Kritik hinzuweisen. Besonders Marcel Reich-Ranicki, der selbst einer Deportation entkommen⁹¹³ war und zu jenen Kritikern zählte, die Hermann Burger Mut eingeflößt hatten,⁹¹⁴ sah den Vergleich als unzulässig an. In einem Nachruf auf den verstorbenen Autor begrub er seine Kritik, doch revidierte um einiges den uneingeschränkten Konsens, den er Burger gezollt hatte, indem er ihm zu „hohe Ansprüche“⁹¹⁵ vorwarf. Es ist auch zu vermerken, dass sich Reich-Ranickis Gebot der Unzuverlässigkeit nicht auf *Schilten* bezog, sondern auf das spätere Werk von Burger *Brenner*, wo es zu expliziten Formulierungen kommt, die vereinfachend und abrupt erscheinen kann, weil sie nicht wie hier im Rahmen der durchstrukturierten Verarbeitung eines Motivs wie das der Mörtekammer eingefügt wird.

Besonders zutreffend beschreibt Burgers Prosastil die Analogie zu den wichtigsten Eigenschaften von authentischen Lagerberichten. Die „Monologe [...] Wortanfänge, Sprachschübe, apodeiktische Kaskaden“ (Sch63) Schildknechts zeugen trotz sprachlich-artistischer Manier von Kontaktlosigkeit, seine Lektionen wirken unwahrscheinlich und monoton.

Auch die ideologische Manipulation von Menschen führt dazu, Mitglieder der Gesellschaft zu „lebenden Leichen zu präparieren“. Die Maßstäbe für diese Art der Manipulation werden in den Schulen und Erziehungsanstalten bereits früh festgelegt. Burgers Roman enthält das Echo jener Werke⁹¹⁶, in denen die Etappen zur Züchtung des unterwürfigen Herdenmenschen und Bildungs-knechts untersucht werden. Sie stellte die Voraussetzung dafür, dass die fabrikmäßige „Ausmerzungen“ (EU926) von Menschen gebilligt werden konnte.

Die Erziehung erfolgt im Namen der Anpassung an Verhaltensnormen, die besonders im militärischen Bereich verbreitet sind und wird dann mit dem Rassengedanken verbunden. In der Schule, in der Militärschule, im Internat verbreitet sich die menschenverachtende Mentalität, die dunkle Vorahnungen des politischen Unheils enthält.

Wie Barbara Storz berichtet, war die Kindheit Burgers im Kinderheim in Amden⁹¹⁷ und vielleicht auch zuhause⁹¹⁸ von strengen Bestrafungs-Ritualen und Drohungen gekennzeichnet, die in ihm unauslöschliche Spuren hinterließen. Von der Angst vor dem Keller als möglichem Strafverlies ist bereits die Rede gewesen. Im Kinderheim herrschen „frömmlicherische Weltverbesserungsideen und militärische Ordnung“ (Sch144) und die Kinder werden „gerügt, gestraft und geprügelt, auch wenn die italienische Kinderärztin Maria Montessori schon vierzig Jahre früher auf die Wechselwirkung zwischen Seele und Körper hingewiesen hat“ (Sch144).

913 *Er polarisierte und provozierte*, in: NZZ, 22.9.2013.

914 Ebd.

915 Marcel Reich-Ranicki, *War Hermann Burger zu anspruchsvoll?*, in: FAZ, 3.6.2008.

916 Es sind Werke wie Rilkes *Turnstunde*, Horvaths *Jugend ohne Gott*, Hesses *Unterm Rad* gemeint.

917 Storz, S. 141ff.

918 Ebd., S. 181.

Im Spätwerk wird Burger die Folgen dieser auf Zucht und Disziplin basierenden Erziehung entschieden negativ konnotieren.

Sicherlich zeichnet sich das Bild der Schule in der Literatur oft als Terrain zur „Erprobung gesellschaftlicher Rollenspiele, als Zuchtanstalt des Herrenmenschentums“⁹¹⁹ aus, was die Theorien von Ellen Key zu bewahrheiten scheint. In *Schilten* heißt es, dass die Qualen des Arrestanten durch die anderen Schüler verschlimmert werden. Wie üblich führt es der Lehrer auf die Architektur des Schulgebäudes zurück. Die Rundbogenfenster mit dem „ultramarinblau“ (Sch37) gestrichenen Rahmen lassen „nicht nur unbarmherzig viel Tageslicht in den Schacht ein“, sondern verhindern auch, „dass sich der Arrestant verbergen“ (Sch37) kann. Ähnlich wie auch in der Erzählung von Rilke (*Die Turnstunde*) lässt unter Haberstich „der Lehrer die Klasse unaufgefordert am Strafvollzug teilnehmen“ (Sch38), weil dies die Wirkung der Strafe erhöht. Paul Haberstich verschafft sich also Disziplin, indem er zulässt, dass die Schüler den „Mörtelkammer-Häftling“ (Sch38), der sich nicht wehren kann, schikanieren, indem jemand seine „herausgestreckte Zunge an der Scheibe plattdrückt“ oder „eine Handvoll Kies [...] gegen das Fenster prasselt“ (Sch38). Natürlich werden auch an dieser Stelle die Vorlagen mit Humor umgestaltet, doch der psychologische Effekt der Strafe bleibt trotz humoristischer Schilderung (Latrinen-Humor) klar umrissen.

Schon in Rilkes *Turnstunde*, dessen Anklänge in *Schilten* hervorgehoben wurden, zeichnet sich die Schule als „Zwangsanstalt“⁹²⁰ aus, die die Zöglinge „kontrolliert, diszipliniert, entmündigt, umbringt“.⁹²¹ Der Schritt von den Schulanstalten der Wilhelminischen Ära, worin „Tyrannen und potentielle Mörder“⁹²² ihr Unwesen treiben, bis zur „Rampe von Auschwitz, die [...] dem klassisch-humanistischen Menschenideal Hohn spricht“⁹²³ ist also nicht groß. Davon sind letztlich nicht nur die Schüler, sondern ebenso die Lehrer betroffen, die in der Literatur seit Ödön von Horvaths *Jugend ohne Gott* (1937) nicht nur als Mitschuldige, sondern auch als Opfer dargestellt werden, besonders wenn sie sich gegen ihre institutionelle Rolle zu wehren suchen.

Als einziger Ausweg bleibt ihnen nur noch die Flucht, so wie für Schildknecht die Verschollenheit die einzige Rettung darstellt. Das Abhandenkommen seiner Schüler zeichnet Schildknecht als potentielles Opfer des Terrors aus: wenn auch unter anderen Bedingungen stellt der Verlust des Arbeitsplatzes die Vorbedingung für die Auslöschung der „juristischen Person“ (EU922) dar, die in einer Demokratie zur Entmündigung führen kann, im totalitären Regime ein Mittel ist, um die Feinde auszulöschen. Erst wenn dem Menschen das Recht auf seinen „abgestammten Platz in der Gesellschaft“ (EU921) streitig gemacht wird, stellt sich die Gefahr für ihn ein, gebilligtes Opfer der Brutalität zu werden, weil er die Rechte verliert, die ihn in den Augen der anderen als würdig ausweisen. Die Staatenlosigkeit, der Verlust von Pass, Heimat, gesichertem Aufenthalt und Recht auf Erwerb, sind die Vorbedingungen für die Verschollenheit und meist die Folgen jener Grauzone, die Schildknecht den Scheintod nennt. Sie stellen sich ihm zwangsläufig in Aussicht, schon bevor die Inspektorenkonferenz ihr Verdikt ausgesprochen hat.⁹²⁴

Schildknecht ist wehrlos den Konsequenzen der »fünfundvierzigjährigen, totalitären Schulmeister-Herrschaft Paul Haberstichs« (Sch36) ausgesetzt. Erst durch das Gefühl der Haft,

919 Loquai 2004, S. 425.

920 Gramer 1978, S. 372; Loquai 2004, S. 429.

921 Loquai 2004, S. 429.

922 Ebd., S. 430.

923 Ebd., S. 431.

924 Das Schicksal Schildknechts weist Gemeinsamkeiten mit dem, was Viktor Klemperer in seinen Tagebüchern notiert hat, auf. Wie andere unerwünschte Universitätsprofessoren, registriert er in seinem Tagebuch, wie die Gefahr der Amtsenthebung mit zunehmendem Druck der Propaganda größer wird, weil ihm die Schüler nach und nach abhanden kommen. Er erwähnt auch Goebbels Rede im Sportpalast in München, von der bereits die Rede war.

das die Mörtelkammer erzeugt, gelingt es ihm, den Raum »für den Unterricht zu fruktifizieren«, der mit »allerhand Gerüchten« (Sch36) verbunden ist. Diese Tatsache ist unter anderem auch dem Einfluss Wilhelm Lehmanns zuzuschreiben, der in seinen Werken Anregungen zur Wechselbeziehung zwischen dem Lehrer- und Schriftstellerdasein seiner Gestalten gibt. In der Novelle *Michael Lippstock* (1915) und im Roman *Der Provinzlärm* (entstanden 1930, erschienen 1953), schildert er die Konflikte, die er während der NS-Terrorherrschaft als Englischlehrer und Schriftsteller durchmachte. In erster Linie jedoch schlägt Burger einen ähnlichen Weg wie Thomas Bernhard ein, um das „Verdrängte und Grauensvolle unter der heiteren Fremdenverkehrslandschaft“⁹²⁵ aufzudecken. Mit der „Exaktheit eines klinischen Rapports“⁹²⁶ zeigt Bernhard die „Urgeschichte des Ichs“ durch „formalistische Sprachexperimente“⁹²⁷ die an die thematische Arbeit der Musik erinnern und in der Landschaft Spuren einer verdrängten Vergangenheit aufdecken. Am Beispiel der Stuhlversenkung wurde ein ähnliches Phänomen in *Schilten* untersucht.

Die Mörtelkammer fungiert als Raum für musikalische Übungen und kann daher mit der „Schuhkammer“ in der Erzählung *Die Ursache* (1975) verglichen werden. Am Fenster der Schuhkammer, von dem man auf den Friedhof blickt, übt Bernhards fiktionales Ich auf der Geige.⁹²⁸ So ist für Schildknecht der „freiwillige Arrest [...] dadurch entschärft“, dass er mit seinem „geliebten Harmonium eingesperrt“ (Sch39) ist.

In einem Essay spricht Burger von Bernhard, der das „System seines Großvaters“ weiter denkt, dies in Opposition zur Mentalität der „Hygiene“, die in der Schule und in der Heilanstalt den kranken Menschen von der gesunden Gesellschaft trennt. Aus der »Kontaktlosigkeit des Internierten«⁹²⁹ entsteht die »Grafenhof-Perspektive« (MW143), die den Blick des Autors für die Lachphilosophie, für den schmalen Grad zwischen Komödie und Tragödie schärft. Burger zitiert eine Passage aus *Der Italiener*, in der Bernhard seine Figur sagen lässt, sie sei »aus reiner langen Weile [...] ... auf das Schreiben gekommen« (MW144). Dies sei »wahrscheinlich der Anlass und die *Ursache*« (MW144) gewesen. In der Heilanstalt von Grafenhofen versammeln sich die an Lungentuberkulose Erkrankten um das Harmonium und singen in der Kapelle eine »Schubertmesse« wie »Lungenhäftlinge« (MW141). Dabei werden sie von den »Kreuzschwestern ins Kyrie hinein und bis zum Agnus getrieben« (MW141). Burger selbst bemerkt, dass die »Parallele zum Internat an der Schranngasse« auffällt. Auch in der Schranngasse versammeln sich die Schüler nach dem Krieg um das Harmonium.

Da die Mörtelkammer als Leichenhalle dient, weist sie Analogien zum Lusthaus aus Bernhards Erzählung *Der Italiener* (1972) auf: eine Orangerie, die sich in Schloss Wolfsegg befindet, die nach dem Selbstmord des Großvaters zur Leichenhalle umfunktioniert wird. Auch ein anderer Ort wird vorgestellt, dessen Namen mit der Erinnerung an die Fakten, die sich darin abspielten, unpassend erscheint: das Lusthaus. Das kleine Theater, das auch sehr schön durch die Verfilmung der Erzählung bekannt wurde, wird als Schauplatz der Erschießung von „fünfzehnjährige[n] und sechzehnjährige[n] Polen“⁹³⁰ dargestellt. Die Ruhe und die ausgewogenen Linien seiner Architektur kontrastieren um so stärker mit dem Namen, dem die

925 Höller, S. 72.

926 Ebd., S. 74.

927 Ebd., S. 75.

928 Ein vom Lehrer gelobtes, »hochmusikalisches Gehör« (*Die Ursache*, S. 37) wird durch sein getrübtetes Gemüt zunichte gemacht (ein typisches Motiv der Schülertragödien, vgl. *Freund Hein*, 1902 von Emil Strauß). Er erkennt zynisch, dass sein »hochmusikalisches Talent« nichts anderes als eine »zur Selbstbefriedigung gespielte Geigenmusik« ist, die »dilettantisch« seine »Melancholien untermalt« (*Die Ursache*, S. 37). Er weiß, dass er niemals »korrekt nach Noten spielen« wird. Seine »Nichtdisziplin« und die »sogenannte Verstreutheit« (*Die Ursache*, S. 37) machen die Aussichtslosigkeit seiner musikalischen Bemühungen aus, halten ihn vom Selbstmord jedoch ab.

929 Burger, *Ein Mann aus Wörtern*, S. 142, abgekürzt als >MW<.

930 Thomas Bernhard, *Der Italiener*, S. 39.

Bewohner von da an dem Theater gaben, das sie nur das „Polengrab“⁹³¹ nannten. Auch die als „Leichen-Schauzelle“ (Sch38) verwendete Mörtelkammer und die Stuhlversenkung in der Turnhalle, die Schildknecht das Stuhl-Massengrab nennt, werfen ein schiefes Licht auf die einzelnen Räume des Schulgebäudes. In *Schilten* führt der Lehrer die „Verwendung des Geräteraums als Leichenschauzelle“ auf die „Mörtelkammer-Tradition“ (Sch38) zurück. Walch, der Vorgänger des Totengräbers hatte bereits seinerzeit den „Schacht als Beinhaus benützt“ (Sch38). In der Benennung der Mörtelkammer im Sprachgebrauch würde dies laut Schildknecht noch nachklingen: „Kärner, Kerchel und vor allem Kalte Kirche [...] sind Synonyme für Mörtelkammer“ (Sch39). Unter Walch wurde das Beinhaus sogar mit „Totenköpfen und gekreuzten Knochen als Fries“ (Sch39) geschmückt. Nun gehören die von Schildknecht häufig verwendeten „sprachspielerische Verfahren“ zu den stilistischen Merkmalen der Predigt besonders im Barock: „Sprachrätsel, Echo-Spiele“, „Anagramme“, „Lipogramme“, „Buchstaben“ und „Namens-deutungen“ und „Etymologie“ gehören zu diesen sprachlichen Verfahren, die bis zur kabbalistisch anmutenden Auslegung reichen. Wenn Schildknecht diese anwendet, so auch um den typischen Stil der Predigt zu imitieren. Hinter der etymologischen Erklärung von *mortel* ist jedoch der Begriff der Askese zu erkennen, der ein Schlüsselmoment der Inspiration des Dichters ausmacht. Die *askesis* gehört zu den erfolgreichen Abwehrformen der Einflussangst: sie ist die „Trope der Normalität“ (Topo132) und besteht in der Fähigkeit zur Perspektivierung des Vorbilds. Sie beginnt beim nachträglichen Dichter durch das Gefühl des (*counter sublime*) Gegen-Erhaben (Topo130). Harold Bloom widmet ihr ein gesamtes Kapitel⁹³² seines Werks *The Anxiety of Influence* und beschreibt sie als ein Prozess der Abwehr, der dank der „Isolation and Purgation“⁹³³ gelingt: sie stellt in gewisser Weise das Fegefeuer des Dichters und einen Durchgangsweg zur eigenen Selbstständigkeit und Größe dar.

Für Schildknechts „Bildungsarrest“ bietet Kafkas *Bericht für eine Akademie* die wichtigste Vorlage. Die Nähe zwischen dem Gedanken an das Martyrium und an die Dressur des Affen, die in der bei Kafka enthalten sind, werden von Burger auf die Etymologie des Wortes „Mörtelkammer“ zurückgeführt, der das Spektrum der semantischen Assoziationen erweitert und mit der Sphäre der Arbeitslager verbindet, wie der Titel von Bernhards Roman *Das Kalkwerk*. Laut Duden ist Mörtel, wie Estrich, ein Derivat des Zements: „innerhalb kürzester Zeit erhärtendes Gemisch aus Wasser, Sand, u. Zement, Kalk, Gips, o.ä., das als Bindemittel bei Bausteinen oder zum Verputzen von Wänden dient“.⁹³⁴ Schildknecht führt es aber auf das französische Wort „mortel“ zurück, „das nicht nur sterblich sondern auch verderblich bedeutet“ (Sch39). In *Schilten* ist es die Mörtelkammer, die auf den möglichen Ausgang der Scheintotenexistenz und der Verschollenheit von Schildknecht hinweist. Die Assoziation mit dem Geruch der Fäulnis und Verwesung, der in der Mörtelkammer herrscht, erinnert an den Roman *Frost*, in dem der gleiche Geruch von den „vergrabenen Toten, die den Ekel und das Grauen in der Nachkriegslandschaft hervorrufen“,⁹³⁵ ausgeht. Durch sprachliche Assoziationen verfremden also beide Autoren die Heimatidylle. Wie in Burgers Werk die Erinnerung an das Kinderheim bei Amden eine wichtige Rolle⁹³⁶ spielt, so ist in *Das Kalkwerk* „die Isolation, in der Konrad freiwillig-unfreiwillig verharrt, „ [...] die Verlängerung eines leidvoll erlebten Kindheitszustandes“.⁹³⁷

Schildknecht scheint das Gefühl der Freiheit verlernt zu haben, so wie es Kafkas Affe, der zum Menschen dressiert wurde, vergessen hat. Von Rotpeter erbt Schildknecht die pessimistische Einstellung zur Freiheit, die ihm trotz Beruf und Umfeld erlaubt sind. Rotpeter hat einst als Tier

931 Ebd.

932 Bloom, *Einflussangst*, S. 115-138.

933 Ebd., S. 117.

934 Duden, S. 1038.

935 Höller, S. 73.

936 Storz, S. 144.

937 Mittermeyer, S. 62.

die wirkliche Freiheit der Savanne gekannt, sie aber im Laufe seiner Gefangenschaft auf dem Schiff der Firma Hagenbeck, wo »Affen [...] in die Kistenwand«⁹³⁸ gehören, verdrängt. Das einzige, wonach er nach seiner Gefangennahme sucht, ist »nicht [das] große Gefühl von Freiheit«⁹³⁹ sondern »ein Ausweg«. Er ist überzeugt, dass man sich »mit Freiheit [...] unter Menschen allzu oft«⁹⁴⁰ selbst betrügt. Im *Bericht* richtet sich die Kritik auf die Erziehung und die Bildung, zwei Elemente, deren Konsequenzen Burger auf die Lehrergestalt im Roman projiziert.

Das zirkensische und das artistische Element rühren von Kafkas Erzählungen *Auf der Galerie* und *Der Hungerkünstler*. Besonders die zweite Erzählung von Kafka zeigt, dass die Folgen der Peinigung am eigenen Körper nicht vom Lob oder der Missbilligung des Publikums abhängen, sondern aus einem inneren Zwang entstehen. Der Hunger-Künstler kann seine Kunst erst dann zur Vollkommenheit bringen, nachdem er vom Zirkusdirektor entlassen wird. Er befindet sich dann erst in einer grauen Zone der Irrealität, in der er völlig hilflos der Brutalität und nicht mehr einem wirtschaftlichen Zweck untersteht.

Der Mensch führt in Kafkas Parabeln über das Leben von Artisten aus dem Zirkus-Milieu das Werk seiner Erzieher und Ausbeuter sadistisch und gnadenlos gegen sich selbst fort (das ist die Logik des Selbstmörders, von der Burger im Spätwerk spricht, vgl. *Tractatus logico-suicidalis*). Die Beherrschung der Kunst zu Hungern oder zu Reiten stellt den einzigen Ausweg aus dem Zustand des Tieres dar und wird als Preis für das Mensch-Sein akzeptiert. Die Räumlichkeiten des Schulgebäudes in *Schilten* spiegeln diesen Zusammenhang wieder: die Turnhalle, die Turngeräte, der Magnesiumgeruch, der in die Mörtelkammer dringt, die als selbstgewählter Käfig für den Lehrer dient, der darin musiziert und übt, übertragen auf den Schauplatz alle Elemente, die der Roman aus der literarischen Tradition erbt. Der Zirkusgedanke, die Erziehungskritik und die Künstlerthematik verschmelzen in einem einzigen Tiegel. In seiner Freizeit deklamiert Schildknecht an der »Wimmelkiste« seine »Lektions-vorbereitungen« (Sch13), Sprachgesänge und »Präparationselegien« in den »Mörtelkammer-schacht hinauf und in die Turnsaaldämmerung hinaus« (Sch13).

Ein letzter Hinweis muss auf die Erzählung Bernhards *Der Kulterer* (1969) gemacht werden. Auch darin wird der künstlerische Schaffensprozess in eine Haftanstalt versetzt. Die Erzählung stellt die letzte Stufe der Involution des Menschen dar, der schließlich nur noch in einer geschlossenen Anstalt das Gefühl hat, frei zu sein. Der Erzähler ist in der Haftanstalt aus Langeweile zum Schreiben getrieben. Er führt ein „eingeschlossenes und von seinen Mithäftlingen völlig unbeachtetes Dasein“⁹⁴¹ und fürchtet sich panisch vor der Entlassung. Denn gerade die „Zucht und die Unzucht der Zucht der Strafanstalt [kommen ihm] für seine Gedanken, ja für alles, zugute“ (Kult15). Dagegen fürchtet er „in Freiheit, der Sträflingskleider entledigt, nichts mehr schreiben zu können, nichts mehr denken zu können; [...] im wilden Ausgesetztsein des Entlassenseins, nichts mehr zu sein“ (Kult15). Die absonderliche, jenseits jedes rechtlichen Empfindens angesiedelte hierarchische Unterwürfigkeit dieses Häftlings den anderen Mitsträflingen und Verbrechern gegenüber führt ihn dazu zu behaupten, er habe „gar kein Recht zur Widerrede“ (Kult19), es gäbe absolut „überhaupt kein Unrecht“ (Kult19). Dies lässt an die Hierarchie innerhalb des Konzentrationslagers denken, in denen die „Bewachungs-Aristokratie“ von Verbrechern gebildet ist, die die „administrativen Funktionen“ (EU923) erfüllen, um die „vollkommen Unschuldigen, die die Majorität der Lagerbevölkerung“ (EU926) bilden, durch ihre Autorität zu überzeugen, dass sie „auf der untersten Stufe der Gesellschaft gelandet sind“ (EU924) und als „juristische Personen“ bereits annulliert worden sind. Die Hierarchie in den „Massenfabriken des Todes“ wird von den Ankömmlingen als Beweis

938 Franz Kafka, *Erzählungen, Gesammelte Werke*, hrsg. v. Max Brod, S.187.

939 Ebd.

940 Ebd.

941 Thomas Bernhard, *Der Kulterer*, in: ders., *An der Baumgrenze. Erzählungen*, Stuttgart 1986 (zuerst 1969), S. 5, abgekürzt als >Kult<.

aufgefasst, als „Menschen überflüssig zu sein“ (EU926) und sich in einer Welt jenseits der Legalität, die das verkehrte Spiegelbild der Welt der Lebenden darstellt, zu befinden. Nur aus diesem Blickwinkel lassen sich die verrückten Äußerungen Franz Kulterers und die Inspiration des Harmoniumspielers Schildknecht verstehen, der sich als Verweser von Schilten auffasst. Die Kondition des Arrests als begünstigende Kondition des Künstlers, die ihm zum Anlass für Klagen über seine Existenz wird, gehört zum romantischen Repertoire, wie die *Nachtwachen von Bonaventura* zeigen, die in der Sekundärliteratur bereits im Zusammenhang mit *Schilten* genannt wurden.⁹⁴²

Alle nun angeführten möglichen Vorlagen, deren Einfluss auf das Motiv der Mörtelkammer bezogen werden kann, deuten auf ein gemeinsames Moment: das Moment der Läuterung und Befreiung, das nur die Askese im sakralen sowie im profanen Raum gewährleisten kann.

2.3 Der Estrich und die Macht der Angst

Der Dachboden des Schulgebäudes, in dem sich auch die Wohnung des Lehrers befindet, ist in Wirklichkeit ein riesengroßer Lagerraum für die Kindheitsängste Schildknechts. Jeden Morgen auf dem Weg in die Klassen muss er den leeren Raum durchqueren. Außerdem muss er sich dort vor der Sumiswalder Zeitspinne in Acht nehmen, die ihn in Form einer dunklen Ahnung durch das ununterbrochene Ticken und Schnurren vom Uhrmechanismus im gesamten Schulhaus verfolgt. Schildknechts Ängste sind inspiriert aus der Erzählung Gotthelfs, die seine Phantasie und die seiner Schüler beflügelt.

Wie er im 18. Quartheft bemerkt, hat er in seinem Bericht die horizontale Dimension vernachlässigt und sich zu wenig „um die Basis gekümmert“ (Sch259). Aus der Reaktion auf „das Dauerprovisorium“ (Sch259) hat er den Bericht nur „nach oben gerichtet“ und dadurch die „pädagogische Vertikaltendenz“ (Sch259) seines Schreibens zu sehr gefördert. Diese Eigenschaft spiegelt auch der Estrich wider, der die abstrakten Motive des Romans mit dem Bereich der Turnhalle und dem Keller verbindet.

Die Verteilung der Räumlichkeiten, die der Lehrer nutzt, und deren Funktion im Roman, stellen im Sinne der Vertikalisierung des Geschehens keine Ausnahme im Panorama der literarischen Tradition dar.⁹⁴³ Im oberen Teil sind die abstrakten Ängste, die mit der Vernunft zusammenhängen, gelagert und im unteren Teil jene, die körperlicher Natur sind, mit den Trieben zusammenhängen oder wie die Turnhalle, der Keller und die Waschküche mit praktischen Tätigkeiten zu tun haben.

Die Notlage, aus der heraus Schildknecht den Bericht schreibt, ist in erster Linie durch intellektuelle Ängste verursacht, die im Kapitel über die Uhr behandelt werden sollen. Um dem Lärm der Uhr und der Turmglocke zu entkommen, zieht er sich zum Schreiben ins Archiv zurück. Der Estrich verbindet drei Ebenen des Berichts, die mit den jeweiligen Überschriften der Kapitel unterstrichen und in diesem Teil der Arbeit untersucht werden sollen: die Dimension der Zeit (vgl. „Die Uhr“), die Kritik am Schulsystem (vgl. „Der Sparrenraum“) und am anarchistischen Reformgedanken (vgl. „Die Raubvogelsammlung und das Skelett“). Sie fügen den realen Gegenständen und Dingen eine irrealen Konnotation zu, die nur dank des Vergleichs mit Schildknechts Inspirationsquellen und Burgers Vorlagen gedeutet werden kann. Die Autoren, deren Spuren im Estrich nachgewiesen werden können, sind Gotthelf, Stirner, Lehmann und Tschopp. Während der Hinweis auf Gotthelf rein ironischer Natur ist, findet Burger bei den anderen drei Autoren zentrale Motive für seinen Roman, die untrennbar mit der Kritik am Lehrerberuf, der Didaktik und Methodik verbunden sind.

942 Großpietsch S. 65.

943 Bachelard, 30 ff.

2.3.1 Die Uhr

Die Uhr wurde von der Firma Bertschi in Sumiswald hergestellt, also „ausgerechnet [in] jenem Bauerndorf [...] wo die schwarze Spinne unter dem legendären Holzzapfen ihrer Befreiung harrt“ (Sch102,103). Die Angst vor dem mechanischen Herz des Estrichs rührt also von der schwarzen Spinne, die darin verborgen sein könnte und die Lehrereistenz bedroht. Die Schüler haben sie in „Sumiswalder Zeitspinne“ (Sch103) umgetauft und im Lehrer kindliche Dachbodenängste ausgelöst, die mit seinen Kindheitslektüren zusammenhängen.

Sie haben mit dem erfundenen Namen ihre „unerschöpfliche Benamungsenergie“ (Sch103) unter Beweis gestellt. Schildknecht muss das Hämmern der Schuluhr, das bis hinter den „Wald in der Schwefelhütte“ reicht, ihn in die „hintersten Winkel [und] Dachkammern“ (Sch102) verfolgt, ertragen. Doch neben einem „Präzisionswerk zu existieren“ ist nicht leicht. Jede halbe Stunde seines „armseligen Landschulmeisterlebens wird unbarmherzig herausgestampft und herausgeklöppelt“ (Sch102). Nicht länger will er seinen Schädel zur Verfügung stellen, um „als erweiterter Becher [...] des Präzisionsuhrwerks der Firma Bertschi, Sumiswald“ (Sch102) zu dienen. In Wirklichkeit ist der Bericht selbst ein *chambre des echos* für die Assoziationen des Lesers, die der Lehrer durch scheinbar zufällige Anspielungen anregt.

Schildknecht dekonstruiert hier nicht nur das Heimatbild und den Ruf der Schweizer Präzisionsuhren, sondern auch die Funktion von Gotthelfs Sagen-Bearbeitung als Identifikationsfläche der Schweizer Identität. Er versteht unter Präzisionswerk die deutsche Sprache, die er als sicheres Identitätsvehikel seiner Verbundenheit zur Heimat in Frage stellt.

Er greift also nicht den Prätext von Gotthelf an, sondern parodiert das idyllische Bild der Schweiz als Fremdenverkehrsland. Dabei verwendet er die gleichen Mittel der ideologischen Propaganda aus der Zeit der geistigen Landesverteidigung, aus der die Trias der schweizerischen Schriftsteller Gotthelf, Meyer und Keller stammte. Diese wurden dank der Unterstützung zahlreicher Schriftsteller und Germanisten geradezu als Projektionsfläche benötigt, um den Parnass der Schweizer Klassiker im Namen der nationalen Idee verwenden zu können. Das galt aber höchstens für den deutschsprachigen Teil.

Das fremdenfeindliche, militaristische Gedankengut im Namen der geistigen Landesverteidigung, das sich hinter dem Motto der Abwehr vor Überfremdung verbarg und von der „Frontisten Bewegung“ gefördert wurde, lässt einige Zweifel an der tatsächlich neutralen Rolle der deutschen Schweiz entstehen. Die Position, die von Germanisten auch in Fachkreisen vertreten wurde, steht im krassen Widerspruch zu Schildknechts antimilitaristischer Haltung. Ab 1933 gleichen sie praktisch der geistigen Haltung des totalitären Umfelds, das die Gefahr eines Präzisionswerkes darstellt. Hinter der angedeuteten Gefahr der schwarzen Spinne im Uhrgehäuse aus Sumiswald lässt sich eine Schar von Sympathisanten erahnen, die gerade durch ihre literarische Vorbildung sich vom gefährlichen Nachbarn angezogen fühlen.⁹⁴⁴

Vielen verfolgten Professoren an deutschen Hochschulen, wie Viktor Klemperer, war die Schweiz durch das geistige Klima der Landesverteidigung keine Zufluchtsstätte. Dennoch gilt es als Faktum, dass es nach dem Kriege, in der Schweiz, keine Stunde Null gab. Aus diesem Grunde konnte Emil Staiger in seiner Rede die Trümmerliteratur, den *demon ennui* als Luxusartikel abfertigen, der nicht zum Schweizer Geist gehöre. Die Literatur hingegen, wie Burgers Roman zeigt, beschäftigte sich durchaus mit der Vergangenheit und prangert *de facto* die „fehlende“ Zäsur an.

Nach dem Vorbild von Kraus kritisiert Schildknecht den „Militarismus als Turnstunde und [...]

944 Schütt, S. 65.

als Geisteszustand⁹⁴⁵, so wie der Nörgler aus *Die letzten Tage der Menschheit*. Dieser hatte vor dem „Nichtvorhandensein von Geistesleben“ (LTM213) als Voraussetzung der „Überbevölkerungs-sorgen“ (LTM213) gewarnt. Durch die Züchtung des „militärischen Typus“, der in „Dienst, Zucht und Pflichterfüllung“ aufgeht (Haberstich-Typus), wird die Voraussetzung für die Barbarei geschaffen. Der Nörgler vertritt als Pazifist und Antimilitarist die Ansicht, dass der Missbrauch von „Klassiker-Zitaten auf Klosettenpapier“ (LTM495) im Zuge der Propaganda durch die Suggestion ihrer Phraseologie (LTM209) die Gehirne benebelt und unter der „Parole des Opfermuts“ (LTM209) oder des „Heldentodes“ (LTM207,208) der „Schmach der Operette“ unterbreitet. Eine Folge des geistigen Hohns, der seine „Operettenfiguren [, die] die Tragödie der Menschheit spielen“ (LTM9) lassen, ist, dass die Propaganda⁹⁴⁶ unter der „Einwirkung einer todbringenden Technik literarisch produktiv“ sein kann und sich sogar an „den Heiligtümer seiner verderblichen Kultur vergriffen hat“ (LTM494). Er führt die Verfremdung des Goethe-Gedichts *Über allen Gipfeln ist Ruh* zu „Wanderers Schlachtlied“(LTM266) an.

In der Schweiz werden im Schutz der geistigen Landesverteidigung die Identifikationsangebote unter dem Elan einer „bejahenden [...] nazistischen Kulturpraxis“⁹⁴⁷ von Germanisten wie Emil Staiger missbraucht, wie in seinem Werk *Dichtung und Nation*, das durch die Medien (*Die neue Rundschau*) Verbreitung findet.⁹⁴⁸ Staiger, schon Mitglied der Frontisten-Bewegung, relativiert die Bücherverbrennung von Autoren wie Arthur Schnitzler, „bedient sich hemmungslos nazistischer Urteilkriterien, Rechtfertigungsmustern, Antisemitismen“⁹⁴⁹ und ästhetisiert die „Gleichschaltung“ als Bekenntnis zu einer „energischen Schönheit“⁹⁵⁰ anhand von Zitaten aus Schillers *Briefen*. Staiger spricht von Entartung, wo sich die Literatur selbstgenügsam, gegen das Volk im „sterilen Ästhetizismus“ kultiviert und *l'art pour l'art* betreibt, ohne auf die Nöte der Zeit zu achten.⁹⁵¹

Die Uhr stellt durch Schildknechts Anspielung auf Gotthelf eines der wichtigsten Heimat-Motive bloß, um sein Verhältnis zur Heimat, zur deutschen Sprache und zu dessen Vermächtnis differenziert zu klären. In seinen letzten Werken übernimmt Burger das Verfahren von Gotthelf „Hochdeutsch und Dialekt zu mischen“.⁹⁵² In der Analyse seiner letzten Romantrilogie wird auf die Häufigkeit sogenannter Klagetexturen aufmerksam gemacht. Diese in Hochdeutsch verfassten Textstellen, die seiner seelischen Erkrankung an der deutschen Sprache und Literatur⁹⁵³ Ausdruck verleihen, finden im Schweizer Dialekt sprachlich ein heilsames Gegenüber. Schildknecht allerdings ist noch ganz in einem Amtsdeutsch und Kauderwelsch verfangen, den die Schweizer (Schriftsteller) in der Schule als Schriftdeutsch lernen und empfinden. Der Nörgler bei Karl Kraus nennt eine solche Sprache abwertend die „innere Amtssprache des Rotwelsch“⁹⁵⁴ und „ein Kauderwelsch“, der das Völkerproblem im „budgetprovisorischen Gebilde“⁹⁵⁵ der habsburgischen Monarchie nur notdürftig lösen kann. Schildknecht setzt durch seine Anspielung auf Gotthelf nicht nur das Fundament für einen neu empfundenen Regionalismus, sondern knüpft an eine Tradition der „mehrstimmigen Erzählsprache“⁹⁵⁶ an. Gotthelf ist derjenige, der den Kontrast zwischen Hochdeutsch und

945 Karl Kraus, *Die letzten Tage der Menschheit*, S. 216 (29. Szene Prolog), abgekürzt als >LTM<

946 Kraus beschimpft sein Zeitalter „als verstunkene Epoche, [die] aus der Entwicklung zu streichen wäre“ (Kraus, S. 494), um die „deutsche Sprache wieder zu einer gottgefälligen zu machen“ (Kraus, S. 494).

947 Schütt, S. 66.

948 Ebd., S. 65 ff.

949 Ebd., S. 67.

950 Ebd.

951 Ebd., S.64.

952 Stuard, Michel/Barth, Wolf *Schweizer Literaturlexikon*, Metzler, S. 114.

953 Vgl. Nölle; er untersucht die Anspielungen auf Fontanes *Stechlin*.

954 Kraus, S. 498.

955 Ebd.

956 Peter Rusterholz, Andreas Solbach (Hrsg.), *Schweizer Literaturgeschichte*, Stuttgart/Weimar 2007, S. 114.

Dialekt aufzuheben sucht, indem er eine polyphone Sprache erzeugt, die künstlich genannt werden kann, weil diese im „schweizerischen Sprachalltag nie gemischt werden“.⁹⁵⁷ Erst im 20. Jahrhundert werden auch Friedrich Glauser und Tim Krohn ein ähnliches Experiment wagen. In Gotthelfs Werk durchdringen sich „Figurenrede, Schilderungen und leidenschaftliche Kommentare“,⁹⁵⁸ was die Ausstrahlungskraft über die Schweiz hinaus erschwert.⁹⁵⁹ Burger versucht die Leser mit seinem Spätwerk auf „schiltesken Boden“ zu locken und mit dem Dialekt vertraut zu machen.

Die Detailbesessenheit des Lehrerberichts über das Rüstgeräusch jener mechanischen Uhr, die der Abwart „täglich einmal [...] aufziehen (Sch105) muss, erzeugt in erster Linie den Eindruck, der Lehrer sei „überzeugt von der absoluten Realität der Dinge“,⁹⁶⁰ die er beschreibt. Dies hebt, wie bei Kafka, den Unterschied zwischen Traum und Wirklichkeit auf, denn hinter der mikroskopischen, doch noch „sichtbaren Welt“⁹⁶¹ der Mechanismen, die der Übertragung der Kraft bis zu den Zeigern dienen, macht sich die „Evidenz der Objekte“⁹⁶² bemerkbar, hinter der sich die Leere der Lehrerexistenz ausbreitet. Aus der Beschreibung des Mechanismus rührt eine halluzinatorische Wirkung, die von der „außerordentlichen Schärfe“,⁹⁶³ mit der das mechanische Herz der Uhr beschrieben wird, stammt.

Auf zweiter Ebene erzeugt die Uhr, deren „Zifferblattgesicht“ (Sch105) nicht „dem Dorf, sondern dem Friedhof zugekehrt“ (Sch105) ist, einen perspektivischen Wechsel. Sie lenkt von der Welt des Romans ab.

Sie stellt die Sinnlosigkeit einer perfiden akustischen Folter dar, die eine „Übersetzung in die Zimmermanns-Sprache der Uhrmacher-Präzision“ (Sch104) ist. Wie „Buntsparren, Zwischensparren und Gratsparren“ (Sch104) des Dachs dem Leser wenig sagen, lösen Wörter wie „Graham-Anker-Echappement [...] Mikrometerschraube zur Feinregulierung [...] Windflügelwelle [...] Stellfallwelle [...] Rolle“ (Sch102,103) ein befremdendes Gefühl im Leser aus, das ihn von der Zeitauffassung, die man aus dem Alltag kennt, entfernt. Der Leser wird mit „uralten Dachbodenängsten“ (Sch103) des Lehrers konfrontiert, der von seiner „Wohnungstür zum Treppenhausturm hinübergehen will“ (Sch103) und schutzlos der „Offenheit eines Feldes“ (Sch104) ausgesetzt ist. Durch die Präzision durchbricht der Lehrer einen stillschweigenden Kompromiss mit dem Leser, der sich die zu detailliert beschriebene Realität vom Hals halten möchte: damit bricht er in eine graue Zone ein. Diese graue Zone ist unbeliebt, weil man sich im Umgang mit der Sprache nicht die „Stimmung [...] durch Fachkenntnisse verderben lassen will, selbst wenn es sich dabei um dämonische Wirkungen handelt“ (Sch104), die als Aberglauben abgetan werden können. Doch die Begegnung mit der Sumiswalder Zeitspinne, mahnt der Lehrer, ist eine „konstruktionsbedingte“ (Sch104).

Nicht nur das Vertrauen in die Sprache ist gestört, sondern auch das zur Tradition. Die Schwarze Spinne ist die Ursache für die ausgeklügelte Tortur, der man sprachlich und bildhaft ausgesetzt ist. Es drückt wohl das Gefühl der Isolation und Fremdheit aus, das Ingeborg Bachmann in ihrem Gedicht *Exil* im Zusammenhang mit der Sprache zum Ausdruck bringt. Die Dichterin kann nicht unter Menschen leben, weil sie die deutsche Sprache wie eine Wolke um sich trägt, mit ihr Haus halten und durch alle Sprachen treiben muss. Wie ein Echo auf die sprachliche Isolation erscheint Burgers Gedicht *Der stumme Bruder*.

Sowohl Malcolm Spencer⁹⁶⁴ als auch Sebald⁹⁶⁵ machen auf den Schlüsseltext von Améry

957 Ebd.

958 Ebd., S. 114.

959 Ebd.

960 vgl. Grillet.

961 Ebd.

962 Ebd.

963 Grillet, S. 116

964 Spencer 2008, S. 193ff.

965 Améry, Bd. 9, S. 520.

aufmerksam. Améry gibt in seinem Essay über die Tortur ein weiteres Beispiel der Entfremdung von den Heimatbildern. Ihn lässt die Erinnerung an die Folter nirgends mehr „heimisch [...] in der Welt“⁹⁶⁶ werden. Im Text *Wie viel Heimat braucht ein Mensch?* spricht er vom amtlichen Verbot, die „Volkstracht“⁹⁶⁷ zu tragen. Er erinnert sich an die Landschaftsbilder, die sein Verhältnis zur Heimat und zur Sprache getrübt haben. Es ist das Bild vom „blutroten Tuch mit der schwarzen Spinne auf weißem Grund“⁹⁶⁸, das am 12. März 1938 aus den Fenstern der entlegensten Bauernhöfe wehte, das ihn zwingt, das Heimweh absichtlich zu verdrängen. Das passendste Bild zur Sumiswalder Zeitspinne, die den Lehrer auf seinem „kurzen, gedachten aber gefährlichen Schulweg“ (Sch103) belauert. Seit dem Erscheinen der schwarzen Spinne auf weißem Grund hat Améry aufgehört, „wir“ zu sagen und errötet, wenn er in einem Gespräch den Satz „Bei uns daheim“ (Sch90) einwirft, weil es ihm als Anmaßung erscheint.

Ausgerechnet das Pestsymbol, das Gotthelf mit höllischen Bildern in seiner Sammlung *Bilder und Sagen aus der Schweiz* wirkungsvoll heraufbeschwört, wird einem Überlebenden von Auschwitz zum Symbol für den Entzug seines „Heimatrechts“ (Sch90).

Burger vereitelt die Anstrengungen Gotthelfs, der die Möglichkeit nutzte, durch Lokalsagen, historische Berichte oder als Volksaufklärer, der „Konsolidierung einer helvetischen Identität“⁹⁶⁹ beizusteuern. Treffend dekonstruiert Schildknecht den nationalen Mythos der Uhr und der schwarzen Spinne, indem er die Natur der Sage zum Symbol der widernatürlichen Kondition des Heimatlosen umdeutet. Der Paradigmenwechsel der Stunde Null, die Schildknecht einleitet, zeigt sich darin, dass der Weg in die nationale Identität durch die Sprache versperrt wird. Einst konnte die „betroffene Bevölkerung“⁹⁷⁰ zur Bewältigung des Schreckens immer wieder bei Sagen Zuflucht nehmen. Einem Opfer des Fremdenhasses und der Entfremdung bleibt jedoch gerade dieser Weg der Identifikation und des Trostes versperrt. Im Fall Amérys betrifft es auch die Bindung zum „Heimatsdialekt“⁹⁷¹, während es bei Schildknecht nur durch die Schriftsprache evoziert wird.

Burgers Schildknecht treibt ein humorvolles Spiel mit den Vorlagen. Er stellt sich den Estrich als „Lauerraum der Spinne“ (Sch103) vor. Er wird von Albträumen verfolgt, in denen die Uhr lebendig wird und ihr Gehäuse sprengt, um zu einer „gigantischen Maschine“ zu werden, die ihn dazu zwingt, auf dem Weg zu den Schulräumen „durch Zahnräder und schmierige Ketten [zu] klettern“ (Sch103). Er träumt auch, dass der Inspektor sich „allein auf dem Riesenestrich“ befindet und vom „Rüstgeräusch“ überrascht wird, wo ihn die „beiden Radkörper im stahlgrünen Chassis“ mit ihrer „perfid ausgeklügelten Kettenreaktion“ (Sch103) verfolgen.

Die Sumiswalder Zeitspinne, die sich wie ein „überdimensionierter Brieföffner“ (Sch105) über dem Kopf von Schildknecht bewegt, beschreibt er auch als „Winkelschwert über [seinem] Hals“ (Sch105). Sie ist nicht ablesbar, außer man befindet sich auf dem Friedhof.

Wie zurecht in der Sekundärliteratur untersucht wurde, stellt die Zeit im modernen Roman eine Bedrohung dar. Die Uhr, die beschrieben wird, dient nicht der Zeitmessung,⁹⁷² dafür ist sie zu umständlich und überdimensioniert. Sie misst vielmehr den Einfluss des Zeitfaktors auf die Existenz des Lehrers. Dadurch scheint er sich von ihr bedroht zu fühlen, da sie nur die Nähe des Todes und das leere Mechanische anzeigt. Sie skandiert die sich immer wiederholende Abfolge von Handlungen und weist auf die Struktur der „ständigen Wiederkehr“⁹⁷³. Wie die hinter dem Holz-Zapfen lauende Spinne bedeutet sie, dass „etwas, das nicht zu sehen ist, nicht

966 Améry, S. 85.

967 Ebd., S. 90.

968 Ebd.

969 Metzler, S. 112.

970 Ebd.

971 Améry, S. 90.

972 Hammer, S. 169.

973 Ebd., S. 171.

für immer verschwand, sondern in einem unerwarteten Moment erneut auftauchen kann“.⁹⁷⁴ Wie die infinitesimale Teilung des Bewegungsablaufs in die einzelnen Elemente, die ihn konstituieren, zeigt, kann der Autor durch das Fachwissen die Dauer der Beschreibung beliebig ausdehnen und den Leser damit foltern.

Eine weitere Qualität der Zeit im Roman ist, dass sie kreisförmig verläuft. Wie die Quarthefte „untereinander austauschbar sind“,⁹⁷⁵ so hat sie etwas Monotones. Sie wird als das „ständig *kreisende* Gleichmass eines monotonen, nichts verändernden Alltags, der immer wieder auf seinen Anfang zurückkehrt“⁹⁷⁶ erfahren. Der Roman entwickelt sich im zweiten Drittel zur winterlichen Atmosphäre und wird in eine Richtung gewiesen, die den Jahreszeiten gleicht. Das widerspricht aber nicht dem Prinzip der Austauschbarkeit der Quarthefte, denn der Zyklus der Jahreszeiten bewegt sich ebenso im Kreis.

Motive und thematische Neuigkeiten werden als Routine präsentiert, die den pädagogischen Leerlauf des Lehrers noch deutlicher hervorheben: der Abwart zieht die Uhr täglich einmal auf, die Schöpferin Elvyra wäscht immer am gleichen Tag, die Beerdigungen finden regelmäßig statt, auch der Postbote erscheint immer zur gleichen Zeit. Aus diesem Grund erklärt Schildknecht das Zeitgefühl den Schülern am „Original an der Friedhoffassade“ (Sch106) und nicht am Modell im Werkraum oder experimentiert mit einer „dreidimensionalen Uhr“ (Sch106).

Die „dämliche Ziffernkriecherei ist eine Entwürdigung der ursprünglichen Zeigermission“, sagt er, weil die Aberschiltener „Friedhofsuhr“ (Sch107) den Schülern „ein ganz anderes Gefühl für die Relativität der Zeitmessung gibt“ (Sch106).

Die Uhr hat im modernen Roman einen „mechanisch-toten Charakter angenommen“.⁹⁷⁷ Sie drückt in allen Einzelheiten die „radikal entfremdete Zeiterfahrung“⁹⁷⁸ aus, die der Seelenverfassung des Lehrers entspricht: dem *ennui*. Sie zeigt auf den Friedhof, weil sie das Gefühl der leeren, inhaltslosen, mechanisch ablaufenden Zeit zum Ausdruck bringt, die für den Menschen eine „quantitative Reduzierung des Lebens“⁹⁷⁹ bedeutet. Sie drückt das „Gefühl der Sinnlosigkeit und des Lebensüberdresses“⁹⁸⁰ aus. Der dämonische Mechanismus der Uhr misst zwar genau die äußerliche Zeit, den *temps* (Bergson), droht aber alles „Lebendige niederzuwalzen“,⁹⁸¹ denn sie reduziert die eigentliche Zeit (*durée*) auf Zahlenrelationen und schabende Radkörper, die „ein Schnurren, Klicken“ (Sch103) erzeugen, das die Existenz des Lehrers verhöhnt.

Schildknechts Beschreibung der Uhr bestätigt auch Georg Lukács These, wonach der moderne Roman den „Ablauf der Zeit als Dauer“⁹⁸² (Bergsons *durée*) ausdrückt, die eine „Form der transzendentalen Heimatlosigkeit“⁹⁸³ darstellt. Sie nimmt durch ihren „träg-stetigen Ablauf“ der Existenz jegliche Substanz und zwingt dem Menschen, durch ihr unfaßbares Wesen „unbemerkt - fremde Inhalte auf“.⁹⁸⁴

Schließlich bemerkt Spielhagen, dass der Faktor Zeit in *Schilten* „nicht nur eine untergeordnete Rolle spielt [sondern] gar nicht vorhanden ist“. Mit den Worten Lukács ausgedrückt, ist sie weder eine „Realität“ noch eine „wirkliche Dauer“. Sie ist ein expressives Medium, das die Verdinglichung der Bewusstseinszustände darstellt, durch die die „transformation en objets ou

974 Ebd.

975 Spiegelberg, S. 18.

976 Ebd.

977 Schramke, S. 116.

978 Ebd., S. 115.

979 Ebd.

980 Ebd.

981 Ebd., S. 117.

982 Lukács, S. 107.

983 Ebd.

984 Ebd.

en choses⁹⁸⁵ erfolgt.

Dennoch gilt es, die >Offenheit< des Textes, auf der Basis dieses prägenden Zeitgefühls im Roman, anhand eines letzten Echos zu beleuchten. Die *Schwarze Spinne* steht in Canettis *Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend* für eine prägende Begegnung mit der Sprache der isolierten Täler im „Rhonetal und seinen Seitentälern“.⁹⁸⁶ Bei einem Ausflug im Lötschental begegnet Canetti als Kind einer Sprache, die „noch wie Althochdeutsch“⁹⁸⁷ klingt, und dem „Gefühl der Vertrautheit mit Lebenszuständen altertümlicher Art“.⁹⁸⁸ Der Eindruck, den diese Menschen hinterlassen haben, wird durch die Lektüre der *Schwarzen Spinne* von Gotthelf einige Tage später wieder wachgerufen. Das sprachliche Experiment Gotthelfs löst eine solche Begeisterung im Jungen aus, dass er zu Hause Tagträume erlebt, Spuren der schwarzen Spinne im Dachzimmer sucht und ein „Kribbeln wie von ihren Beinen“⁹⁸⁹ spürt, das ihn zwingt, sich „häufig am Tage abzuwaschen“.⁹⁹⁰ Die Folgen der Lektüre führen zu einem Streit zwischen Mutter und Sohn, die sich für den „Unwert des Dialektes“⁹⁹¹ ausspricht und die „ungenießbaren Bauernromane“⁹⁹² die von keinem mehr ernst genommen werden, schilt.

Das Tagebuch von Canetti mit der Beschreibung des Lehrers Friedrich Witz, der neben Charles Tschopps Lehrern ein Vorbild für Schildknecht ist, darf als Prätext für Burgers Roman *Schilten* gelten. Für den Erzähler, der durch die „Emmentaler Rede des Lehrers“ aus E.Y. Meyer *In Trubschachen* die Gewohnheiten der örtlichen Bewohner kennenlernt, scheint, wie in *Schilten*, die historische Zeit stehengeblieben zu sein.

Gegen Ende des Romans bemerkt Schildknecht, dass es zu einer „elektrischen und mechanischen Übereinstimmung von Modellschulhaus und Schulmodell“ (Sch290) gekommen ist. Während er in die „laue Februarnacht“ (Sch290) tritt, sieht er die „Ziffern der Uhr im Trapezgiebel phosphoreszieren“ und bemerkt, dass ihre „Zeiger [...] abgebrochen“ sind oder in der „Dunkelheit wie irr im Kreis herum rasen“ (Sch290), was bedeutet, dass auch *Schilten* die objektive Zeit abhanden gekommen ist.

2.3.2 Der Sparrenraum

Armin Schildknecht verwendet einen Winkel des Estrichs als „private Rumpelkammer“, es ist der „sogenannte Sparrenraum“ (Sch290). Da es scheint, der Architekt habe am Schiltener Schulhaus „sämtliche Holzverbindungen und Dachformen ausprobieren wollen, treffen „Streben, Bundsparren und Zwischensparren“ an gerade dieser Stelle zusammen, an der die unterschiedlichen „Krüppelwalm-Pfettendachstühle“ (Sch192) ineinander verkeilt sind. In dieser „ungenutzten Bodenkammer“ (Sch192), einem „niedrigen Abstellraum“ (Sch193), findet der Lehrer die Zeitschrift für Hausmusik und Kunst, den Harmoniumfreund.

Wie bereits erwähnt befindet sich im Estrich auch die Lehrerwohnung, die man sich als „Winkel von zwei Schuhschachteln“ (Sch193) vorstellen kann. Die komplexe Konstruktion des Dachs, die von „Spinnen und Mäusen bevorzugt“ wird, setzt ihn der „Unendlichkeit der Estrichdämonie“ (Sch193) aus. Ausgerechnet dort, wo er „am geschüttesten zu sein glaubt“, weil er sich, um in den engen Raum „hineinzuschlüpfen“ (Sch193), ducken muss, ist er am „ungeschüttesten“ (Sch193). Er fühlt sich wie in einem offenen Versteck, denn über den

985 Bergson, *Essai sur le données immédiates de la conscience*, (Avant-propos), Paris 2011, S. 103.

986 Canetti, S. 298.

987 Ebd., S. 299.

988 Ebd., S. 300.

989 Ebd., S. 301.

990 Ebd.

991 Ebd., S. 302.

992 Canetti, S. 301.

Korridor-Decken sieht man in „das riesige Holzzelt des Estrichs und in den Glockenstuhl hinauf“ (Sch193).

Das Dachzelt bildet einen Käfig um den von seinen Launen befallenen Lehrer. Die Tatsache erinnert bildlich an Kafkas Aphorismus aus dem „Zürauer Zettelkonvolut“, in dem auch das Anfangszitat aus Burgers Roman enthalten ist, wo es lapidar heißt: „Ein Käfig ging einen Vogel suchen“⁹⁹³ und deutet auf die Unfreiheit Schildknechts hin, der im Rahmen der Vogelkunde über Vögel ironisch bemerkt, er würde sie beneiden, ja sogar hassen, weil sie „sogenannt vogelfrei sind“ (SM114), während er „zur Freiheit verurteilt ist“ (SM114). Das Dach ist eine Metapher für Schildknechts Denken, der das Erkennen von „Erwachsenenfragen“ (SM101) in Folge der Verschulung (vgl. das Motiv der Atemnot) allmählich verlernt hat.

Das Wort Sparren geht auf „sperren“ zurück⁹⁹⁴ und bezeichnet einen Balken, Querriegel oder eine Pfette, die das Dachzelt bildet. Wichtiger ist aber im Zusammenhang mit der Entdeckung, die der Lehrer im Sparrenraum macht, die umgangssprachliche Bedeutung von Sparre, als „kleine Verrücktheit“ oder „Spleen“. Diese Bedeutung nimmt das Wort in Wendungen wie: „einen Sparren [zuviel oder zuwenig] haben“⁹⁹⁵ oder „lass ihm doch seinen Sparren“, an. Als Synonym bedeutet es: fixe Idee, Fimmel, Marotte oder Schrulle und passt genau zum Fundort der vergilbten Hefte des Harmoniumfreunds, die Schildknecht für eine „bibliophile Rarität“ und für die „größte Entdeckung [seiner] Schiltener Spätzeit“ (Sch193) hält.

Die Entdeckung des Harmoniumfreunds im Sparrenraum führt zur Verschriftlichung der Existenz Armin Schildknechts, der sich als leidenschaftlicher Sammler von Zeitschriften erweist. Es ist jedoch nicht als Zufall zu bewerten, dass Max Stirner die Knechtschaft und kindische Besessenheit des Menschen unter der Überschrift „Der Sparren“ in seinem Hauptwerk *Der Einzige und sein Eigentum* behandelt. Seine Kritik an der Dressur des Menschen durch Ideale, gegen die Unfreiheit der Gedanken des Menschen, der vom „Spuk“⁹⁹⁶ beherrscht wird, es gebe ein wahres Wesen hinter den Dingen, richtet sich besonders gegen kirchliche Amtsträger und Schulmeister, die für die Dressur der Menschen verantwortlich sind. Da der wirkliche Name von Armin Schildknecht eigentlich Peter Stirner lautet, ist zu vermuten, dass der Name von Peter Käser⁹⁹⁷ und Max Stirner⁹⁹⁸ inspiriert ist. Das Werk Stirners spielt eine zentrale Rolle in der geistesgeschichtlichen Vorbereitung der literarischen Moderne,⁹⁹⁹ weil er den »mythischen Naturzustand mit positiven Vorzeichen versehen« versteht und das »individuelle Subjekt« in diesem Naturzustand als »das freie Subjekt *par excellence* darstellt«.¹⁰⁰⁰ Zima sieht in Stirner einen Denker, der den Persönlichkeitsglauben und Individualitätskult als „Trugbild des idealistischen Erbes entmystifiziert“ und damit zur „Auflösung des Ichs“, die dem postmodernen Roman die Weichen stellt, beiträgt. Mit seinem Hauptwerk *Der Einzige und sein Eigentum* verleiht Stirner dem Hegelschen System einen wichtigen Stoß, was ihm einen Ehrenplatz neben Nietzsche und Kierkegaard sichert.¹⁰⁰¹

Stirners Theorien beeinflussen gleichermaßen Reformpädagogen wie Rudolf Steiner als auch Schriftsteller wie Wilhelm Lehmann, Kafka oder Camus. Sogar Paul Valéry's Werk, *L'idée*

993 Franz Kafka, *Die Aphorismen*, in: „Sämtliche Werke“, hrsg. v. Peter Höfle, Frankfurt a. Main 2008, S. 1345.

994 Kluge, S. 864.

995 Duden, S. 1425, „nicht ganz bei Verstand sein“.

996 Max Stirner, *Der Einzige und sein Eigentum und andere Schriften*, H.G. Helms (Hrsg.), München 1968, S. 54.

997 Der Name der Hauptfigur von Gotthelfs Roman *Leiden und Freuden eines Schulmeisters*.

998 Max Stirner war der Pseudonym für Johann Caspar Schmidt, (* 25. Oktober 1806 in Bayreuth; † 25. Juni 1856 in Berlin) ein Junghegelianer, der für das Werk *Der Einzige und sein Eigentum* bekannt wurde.

999 Zima, S. 122.

1000 Ebd., S. 125.

1001 Nur Vischers Werk *Auch einer. Eine Reisebekanntschaft* (1879) kommt, laut Zima, eine vergleichbare Bedeutung zu. Vischer führt die Elemente „des Absurden, den Zufall, das Groteske, das Triviale und das Ambivalente“ (Zima, S. 122), die Hegels System aus der Geistesgeschichte ausblendet, wieder ein. Stirner hingegen verteidigt die Einmaligkeit des individuellen Subjekts gegen „jede Art von Systematisierung, ja gegen die gesamte idealistische Tradition“ (Zima, S. 123).

fixe/Socrate et son Médecin, Mauvaises Pensées et autres und die Konzeption des *moi pure* in seinen *Cahiers* steht unter dem Einfluss von Stirners Philosophie. Der Name „Stirner“ taucht in zwei Werken auf, die Burger beim Verfassen von *Schilten* beeinflusst haben: Thomas Bernhards *Ungenach*, in dem der Erzähler einen Brief an Dr. Stirner adressiert, und Charles Tschopps *Der Lebenskandidat*, in dem der Direktor der Schule Dr. Stirner heißt. Besonders plausibel scheint die Anspielung auf Stirner in Thomas Bernhards Werk, dessen Großvater überzeugter Anarchist war und sogar in die Schweiz auswanderte, um dort nach dessen Idealen zu leben. Bernhard, der nie die Vorbildfunktion des Großvaters leugnete, reflektierte seine Lehren immer wieder im eigenen Werk.¹⁰⁰² Besonders das negative Bild der Erziehung, welches Bernhards Werk durchdringt, beweist den Einfluss von Stirners Gedankengut.

Der Lehrer bei Burger, der einer „wissensdurstigen, lerngefrässigen Schar von Schülern“ (SM101) ausgesetzt wird, gleicht einer „Vogelscheuche, einer Kletterstange, an der die Schüler hinaufklettern“ (SM101). Er wird immer kindlicher, während die Schüler immer erwachsener wirken. Ein Schulmeister und ein naiver Lehrer hingegen können nicht schizophoren werden, sie sind für Schüler nie „gefährlich, höchstens tödlich“ (SM130, 7. Fassung). Genau so negativ spricht sich Bernhard gegen Lehrer aus. In seiner fiktionalen Biographie erwähnt er die Selbstmordrate von Kindern, die unter dem totalitären Schuldirektor Grünkranz erzogen wurden, auf die Folgen der verachtenden Behandlung in der Schulanstalt zurück. Sie war eine »predigende Unterrichtsmühle«¹⁰⁰³ und »Verstümmelungs-maschine«,¹⁰⁰⁴ die entweder »gleich tötet« oder aber »für das ganze Leben«¹⁰⁰⁵ die ehemaligen Schüler zeichnet. Schildknecht hingegen führt die tödliche Wirkung des Unterrichts auf die Übermittlung des „toten Wissens“ zurück, mit dem die Schüler abgefüllt werden wie Tüten. Darin gleichen beide Stirner, der behauptet, dass die Schule keine »wahre Menschen« bilden kann, weil die Schüler höchstens „trotz der Schule“¹⁰⁰⁶ frei und lebendig sein können.

Sowohl das Motiv der Präparation der Schüler auf das Leben, als auch das Motiv des Turnens und das der Raubvögel, die ausgestopft werden, um lebendiger zu wirken, gehen eindeutig auf Stirners Einfluss zurück.¹⁰⁰⁷ Schildknecht setzt dem tödlichen Ernst der Präparation durch „Schulmeister und Pfaffen“¹⁰⁰⁸ wie Haberstich und Bruder Stäbli, seine überbordenden, kindlichen Phantasien entgegen. Dabei löst er einen Prozess aus, der ihn am Unterrichten hindert. Die Lehrerkrankheit Schildknechts, rührt davon, dass er „Erwachsenenfragen in Schülerfragen [...] transponieren“ (SM101) muss, um sich den Schülern verständlich zu machen. Diese Aufgabe setzt ihn der Gefahr aus, durch das Einbeziehen seiner „verbliebenen Kindlichkeit“ (AvS37) Opfer seiner Zuhörer zu werden, die ihn durch das zahlenmäßige Missverhältnis von „vierzig Schülern, [gegen] einen Lehrer“ (SM101) bedrängen können.

Ein weiteres Problem stellt die Tatsache dar, dass er die Methoden seines Vorgängers durch neue, innovative ersetzen will. So aber kann er sich nicht an den Lehrplan halten, den er durch „didaktisch gerechtfertigten Unfug“ (SM109) wie die „Vogelkunde“ und die „Behandlung des Scheintodes“ (SM109) ersetzen muss. Er führt Praktiken ein wie die „Telefonordonnanz“ und

1002 In Thomas Bernhard *Das Kalkwerk* liest Konrad, die Hauptfigur immer wieder in den Memoiren des Anarchisten Peter Kropotkin, während seine Frau im Novalis gerne schmökert.

1003 Thomas Bernhard, *Die Ursache*, S. 77.

1004 Ebd.

1005 Ebd., S. 16.

1006 Ebd.

1007 Max Stirner von Albert Camus im Werk *L'Homme révolté* wiederentdeckt worden. Camus sieht in ihm den, der den Aufstand des modernen Individuums gegen jede Art kultureller, bürokratischer und metaphysischer Vorbestimmtheit (vgl. Camus, *Der Mensch in der Revolte*, 1953) ausgelöst hat. Laut seiner Einschätzung ist die Weltgeschichte für Stirner ein „langes Streben, das Reale zu idealisieren“ (Camus, S. 53). Stirner versucht das Subjekt von jeder Tradition, von jedem „formelhaften Schein“ (Zima, S. 125) zu befreien, der die Welt der kulturellen Werte hat erstarren lassen. Darin findet sich die Ähnlichkeit mit Schildknechts Kritik an der Übermittlung von totem Wissen.

1008 Stirner, S. 201.

das „Friedhof-Journal“, die Anspielungen auf literarische Werke oder auf seinen Antimilitarismus enthalten. Dieser Unfug, den er in den Köpfen seiner Schüler verbreitet, hat „den gesamten Lehrplan infiziert“ (SM116). Vor allem „die Heimatkunde [ist] in den Köpfen der Schüler durch und durch verpestet“ (SM116). Er sieht sich als Fremdkörper, als infektiöser „Bazillus“, der in seinem „Krankenzimmer“, einer spärlich eingerichteten „Mönchszelle“ auf Genesung hofft. Das „Messingbett“, in dem er die Lektionen vorbereitet liegt, nicht weit vom Sparrenraum, eingezwängt in der „Dachschräge des Krüppelwalmdachs“ (SM116). Der Spuk, die Schrulle der Verschulung hebt die „Identität von Leben und Lehre“ (SM117) auf. Schildknecht, der sich der Gefahr bewusst ist, ihn diese Berufskrankheit auch treffen könnte, versucht sich gegen den Einfluss des Friedhofs zu wehren. Denn, wie das Otto Marchi in seinem Beitrag zum Band *Schauplatz als Motiv* formuliert (SM120), kann aus der Schule ein Bestattungsinstitut für Schüler werden, wenn das Wissen auf verschulte Weise präpariert und methodisch entschärft wird. Also führt Schildknecht seine Schüler über einen „Irrweg“ (SM120) zur persönlichen Aneignung des Stoffs, er lässt sie im Nebel lernen, bei Nacht, wenn sie ganz auf ihr Gehör angewiesen sind, ohne ihren Lehrer überhaupt vor Augen zu haben. Eine Gefahr der langen, beschreibenden Einschübe, die der Lehrer in seine Lektionen einbaut, sein sogenannter „Detailfanatismus“, beim Beschreiben der Dachkonstruktion aus Sparren, Balken und Pfetten, trägt zum „Ich-Verlust“ (SM5) bei. Die „ver-rückte Architektur“ (SM12) des Sparrenraums, der aus einem „Salat der verschiedenen Dachformen“ (SM12) besteht, stellt die sprachliche Verwirrung des Lehrers dar. Mit Hilfe von „Fachausdrücken“ (SM12) macht der Lehrer die Beschreibungen komplizierter, doch seine Sprachmächtigkeit entlarvt sich als „deklarierte Ohnmacht der Sprache“ (SM26). Die Perspektiven, von denen aus die Konstruktion geschildert wird, kommen sich in die Quere. Schildknechts Gewissenhaftigkeit und „Reflexionswut“ (SM26) sind charakteristisch für die Haltung eines „diaristischen Ichs“,¹⁰⁰⁹ das sich „sprachlich reflektiert“¹⁰¹⁰ und dabei einen Prozess der Fiktionalisierung auslöst. Obwohl sich der Beschreibungs-Eifer nicht auf sich selbst sondern auf die Außenwelt zu konzentrieren scheint, resultiert die Redseligkeit aus einem fehlgeleiteten Selbstdarstellungstrieb.¹⁰¹¹ Sobald eine Tatsache oder ein Sachverhalt mit „intransitiver Absicht erzählt wird, und nicht mehr, um direkt auf das Wirkliche einzuwirken, das heißt, letztlich außerhalb jeder anderen Funktion als der Handhabung des Symbols, kommt es zu dieser Versetzung, verliert die Stimme ihren Ursprung, tritt der Autor in seinen eigenen Tod ein, beginnt das Schreiben“ (DTA57). Die Kollokation der Uhr im Dach und die Existenz eines Sparrenraums wirken sich bedrohlich aus.¹⁰¹² Sie wirken sich auf die zirkuläre Wahrnehmung von Zeit aus. Positiv wirkt sich die dämonische Kraft der *kenosis* aber aus dem Grunde aus, weil sie das Gefühl erzeugt, dass sich der Prozess der Loslösung von den Vorlagen und die „Trennung von diesen Ursprüngen unweigerlich und immer von neuem wiederholen wird“ (Topo130). Schildknecht nennt seine Exkurse „Einstimmungsunterricht“ (SM26). Die „Sparren-Orgie“ (SM35), die das Dach und die Gebälk-Struktur beschreibt, rekonstruiert

1009 Manfred Jürgensen, *Das fiktionale Ich. Untersuchungen zum Tagebuch*, Bern/München 1979, S. 7.

1010 Ebd.

1011 Die Sprache wird, wie es Roland Barthes es formuliert, „intransitiv“ (DTA57) gebraucht.

1012 Gleichermaßen ist die Redseligkeit Schildknechts als Zeichen für den Überschlag und Umschwung eines verdrängten Impulses zu lesen, der auf die Reaktion auf eine Einflussangst hindeutet. Der Versuch, meint Bloom, die „Räppresentation unbewußt zu halten, *schafft* das Unbewußte“ (Topo131). Mit anderen Worten entsteht der Text aus einem Impuls der Verdrängung: „tief hinunterzutauchen ins Unbewußte ist derselbe Vorgang wie das Anhäufen von Unbewußtem, denn das Unbewußte hat, wie die Romantische Imagination, keinen referentiellen Aspekt“ (Topo131). Beschreibungen also, die nicht auf einen referentiellen Aspekt zurückgeführt werden können, sind in *Schilten* als Abwehrvorgänge der Limitation, oder als Tropen der *kenosis* zu verstehen und erfüllen die selbe Funktion der sogenannten, romantischen „schöpferischen Phantasie oder Einbildungskraft“ (Topo131). Die Beschreibungen in *Schilten* erzeugen einen „unheimlichen“ (EifA77) Effekt, sie wirken „>uncanny< [...] >unhoemly<“ (EifA77) und sind die Konsequenz der dämonischen Kräfte, die sich auf Schildknecht auswirken, wenn er schreibt.

den „zweifachliegende Krüppelwalm-Pfettendachstuhl“ (SM35) und verweist auf das „scheinbar chaotische Balkengewirr“, der die Funktion „eines monumentalen Vogelkäfigs“ hat, für einen, „der einen Vogel hat“ (SM35). Auch diese Szene ist auf die Urszene der Instruktion zurückzuführen, von der die Einflussangst ausgelöst wird. Die Anziehungskraft des Käfigs ist zugleich ein Signal der starken Anziehungskraft des schweizerischen Arkadiens, die der Kanon und die Überlieferung auf den Auserwählten, starken Dichter ausübt. Die Einflussangst des Schildknecht wurzelt darin, dass er ein „zeitentrücktes, divinatisches Bewusstsein behauptet, das aber dennoch seinen historischen Ausgangspunkt in einer intertextuellen Begegnung hat, und zwar am entschiedensten in jenem interpretativen Moment oder Akt des Mißverstehens, der dieser Bewegung innewohnt“ (Topo77). Jede Wiederbelebung, Wiederholung einer Vorlage setzt einen Verrat und eine Bestätigung des Vorläufers voraus, die sich auch im eigenen Ich des Nachkommens auswirkt.¹⁰¹³ Die Episode des Sparrenraums und der Einfluss Max Stirners sind aus dieser Sicht als Vorbereitung auf die Erwähnung der „Schrebergartentugenden“ (Sch268) des Romans zu sehen, die erst zum Schluss von *Schilten* angesprochen werden. Schildknecht nennt nicht nur die Schrebergartentugenden¹⁰¹⁴ seines Romans, sondern vergleicht auch den Friedhof des Nachbarn mit einem „Schrebergarten“ (Sch135).

Aus diesem Chaos und dem Durcheinander zwischen der ernststen und der humorvollen Ebene entsteht die Bedrohung der Unterrichtssituation und des förderlichen Klimas. Der Lehrer sollte eigentlich dem „institutionell geforderten und abgesicherten Zweck der Vermittlung für notwendig erachtete Kenntnisse und Fertigkeiten [...], der Erziehung der Schüler, die er auf das spätere Berufsleben vorbereiten soll“ (AvS131), dienen. Durch den Einfluss von Stirners Kritik an „fixen Ideen“,¹⁰¹⁵ Dogmen (EsE213), am „personifizierten Denken“ (EsE213), welche menschliches Denken uneigentlich machen und erstarren lassen, wehrt sich Armin Schildknecht. Damit setzt er sich den Angriffen der Inspektorenkonferenz schutzlos aus.

Schildknecht wie Stirner machen Schulmeister und Priester für die Dressur der Kinder zu Sparren der Ideologie verantwortlich. Für den Junghegelianer sind „heilige Wahrheiten“ der Religion oder die bürgerliche Tugend der Vaterlandsliebe nichts als leere „Phrasen, Redensarten, Worte (λόγος)“ (EsE210). Durch sie wird jedem Menschen eine „Pflicht und [...] ein Beruf“ (EsE210) als „Bestimmung“ oder „Aufgabe“ (EsE197) eingepflegt, die es in Wirklichkeit nicht gibt. Erhabene Gefühle, ewige Prinzipien, begeisternde Grundsätze sind Kriterien für die Mündigkeit der jungen Menschen: erst „wenn sie zwitschern wie die Alten“ (EsE60), werden sie für reif erklärt. Man „hetzt sie durch die Schule, damit sie die alte Leier lernen, und haben sie diese inne, so erklärt man sie für mündig“ (EsE60). Wie Stirner in seiner Schrift *Das unwahre Prinzip unserer Erziehung* erklärt, können sowohl praktisch ausgerichtete als auch humanistische Bildungssysteme davon betroffen sein, sofern sie nicht die „freie Persönlichkeit“ (EsE22) ausbilden und den Trieb zur „Willensfreiheit“ und zum „freien Denken“ bei den Schülern stärken. Der Fanatismus, behauptet er, ist „bei den Gebildeten zu Hause“ (EsE56), die sich für das Geistige interessieren, weil in den Schulen „willenloses Wissen“ (EsE21) verbreitet wird.

Tatsächlich ist, wie bei Schildknecht, ein Unterricht, der sich die „Selbstoffenbarung der

1013 Nach Freud lässt sich die >Fixierung< auf eine „starke libidinöse Bindung“ (Topo76) auf eine Person oder eine *Imago* zurückführen. Somit löst in einem starken Dichter der Anspruch auf Unsterblichkeit immer wieder das Gefühl aus, sich der „Falle der Zeit und der Nachträglichkeit“ (Topo76) ausgeliefert zu haben. Die Liebe eines Dichters für seine Vorläufer hat daher sehr ambivalente Folgen. Die Gefahr lebendig begraben zu werden, die Schildknecht oft ausdrückt, enthält eine ironische Anspielung auf diese Befürchtung. Er hat Angst, er könnte bereits von seinen Vorläufern überflutet worden sein.

1014 Der Name Schreiber ruft Freuds Abhandlungen über das Phänomen der Verdrängung in Erinnerung: das Werk *Die Verdrängung* (1915) und der *Fall Schreiber* (1911). Das Dach und der Sparrenraum sind im Roman Auslöser dämonischer Kräfte (*kenosis*). Sie deuten auf die Lehrerproblematik hin: in bestimmten Situationen werden im Lehrer kindliche Erinnerungen ausgelöst.

1015 Stirner, *Der Einzige und sein Eigentum*, S. 213, abgekürzt als >EsE<.

Person“ (EsE21) zur Aufgabe macht, zwar erstrebenswert und doch kaum realisierbar.¹⁰¹⁶ Wilhelm Lehmann behandelt die Einwände gegen Stirners Kritik am herkömmlichen Schulsystem in seinem Aufsatz *Können Lehrer Schmerzen empfinden?*.¹⁰¹⁷ Teile dieses Aufsatzes übernimmt er im Romantext von *Der Provinzlärm* wörtlich. Der Lehrer an einer Reformschule äußert seinen Unmut, weil er das Zauberwort »Persönlichkeit« für einen »leeren Begriff«¹⁰¹⁸ hält. Der Stoff ist da, erkennt er, damit etwas da sei, »um befragt zu werden«, ohne sich zu fragen, ob »etwas für den Jungen passe«¹⁰¹⁹ oder nicht. Er bemerkt, dass man Gedichte nicht wie Dampfmaschinen und Modelle behandeln kann, weil man sonst gegen den Spott der Schüler, gegen ihren Geschmack oder ihr bürgerliches Empfinden stößt, ohne die für den Unterricht gewünschten »Erlebniswärme« erzeugen zu können. Ein Lehrer muss ein Dichter sein, um den Mut zu finden, sich der ministeriell gewünschte „Erlebnisswärme“ zu widersetzen.¹⁰²⁰ Darum hat Lehrer Ahsbar, als Vorläufer von Schildknecht, seine »Sach‘ auf sich gestellt«¹⁰²¹ und ist seinen eigenen Weg gegangen.

Bitter bemerkt er, dass es verlogen sei, vom Unterricht zu fordern, dass er »lebensnah« sei, was aber von der »modernen Unterrichtsstunde« gefordert wird. Schildknecht übernimmt diese Einsichten durch sein Prinzip, das Reale durch das Irreale zu ersetzen. Er macht die pädagogischen Ansichten von Lehmanns Lehrer Ahsbar zu seinen eigenen und plant vier Stunden Universalunterricht, nach denen er sein Amt aufgeben wird. Der tragische schulische Alltag in Lehmanns Roman zeigt das Scheitern der Reformversuche der Lehrer wie Asbahr oder der Reformers aus dem Landschulheim in dem Roman *Der Bilderstürmer* (1917). Neugründungen wie das darin geschilderte Landschulheim sind „Experimente“, die mit einem hohen menschlichen und wirtschaftlichen Risiko verbunden sind. Sie gehören zu den Reformansätzen aus der „industriellen Gründerzeit“ und der „Philantropine“.¹⁰²² Meist sind sie zum Scheitern verurteilt.¹⁰²³

Die Kreativität birgt für Schildknecht insofern eine Gefahr, als sie seine verbliebene, „kindlich-unerzogene“ (AvS36) Komponenten, in den Unterricht einfließen lässt und damit seine Autorität als Lehrer einschränkt. In einigen Szenen des Romans ist er auch dem Spott seiner Schüler ausgesetzt. Er verhindert ihn am Unterricht, macht ihn „handlungsungsunfähig“ (AvS34) und gibt ihm verunsichernden Gefühlen der „Angst und Hilfslosigkeit“ (AvS36) preis. Diese Tatsache rührt daher, dass der institutionelle Charakter des Unterrichts nur dadurch gesichert sein kann, dass die „vorhandene Kindlichkeit [des Lehrers und der Schüler] unter Verschluss“ (AvS36) bleibt. In der Unterrichtssituation müssen „Erwachsene mit Kindern arbeiten“ (AvS37). Das „Privat-Persönliche“ kann, da „die Kinder in der überwiegenden Mehrzahl sind“ (AvS36), wenn es in den Unterricht einbezogen wird, als Störung empfunden werden. Jede Emotion stört die Unterrichtsatmosphäre „durch ihre dysfunktionale, chaotische, nicht angemessene, inadäquate, unsachliche, affektive Art den vereinbarten Konsens der Beteiligten“ (AvS34).

Die Paradoxie, auf die Horst Brück in seiner Arbeit über die *Angst des Lehrers* vor den Schülern hinweist, ist, dass sowohl im Hauptseminar einer Universität als auch im Unterricht der

1016 Eine Einschränkung auf diese methodischen Zweifel bietet der kommunikative Ansatz im Fremdspracheunterricht.

1017 Lehmann, GW, Bd. 8., S. 414-420.

1018 Ebd., S. 415.

1019 Ebd., S. 416.

1020 Stirner formuliert diese Idee als Hoffnung, der Konkordat von „Leben und Schule“ möge bald gebrochen werden.

1021 Lehmann, *Der Provinzlärm*, S. 416.

1022 Albrecht, S. 196.

1023 Georg Münch (*Der Weg ins Kinderland*, 1908), Wilhelm Lehmann, Jakob Wassermann (*Oberlins drei Stufen*, 1922) und Klaus Mann (*Wir Jungen* 1925) behandeln solche Experimente. Diese sind nicht vom Geist des totalitären Regimes und von seinem unmenschlichen Gedankengut durchdrungen, sondern ihm diametral entgegengesetzt.

„offizielle“ und zulässige Stoff vom „inoffiziellen“ und tendenziell unzulässigen Bereich des Privat-Persönlichen „faktisch überhaupt nicht voneinander getrennt“ (AvS32) werden könne. Dennoch muss alles, was eine zu starke „Betroffenheit bei den Anwesenden“ (AvS34) hervorrufen könnte, aus dem Unterricht ausgeschlossen werden. Das Konkordat zwischen „Schule und Leben“ (EsE21), das Stirner gerne im Namen der Willensfreiheit brechen möchte, kann also nicht realisiert werden, um den „beruflich-funktionalen Arbeitszusammenhang unter Erwachsenen“ (AvS35) nicht zu zerstören, der den Unterricht überhaupt möglich macht.

In einem Aufsatz diskutiert Burger die Frage nach dem Anteil an Kreativität im Unterricht (AS56), die bereits Lehmann als Kritik an Stirner hervorgehoben hat. Die Vorbilder für Schildknecht, angefangen bei den fiktionalen Figuren aus Charles Tschopps Novelle bis zu Canettis Lehrer Witz¹⁰²⁴ scheitern, weil sie zu viel Kreativität in den Unterricht einbringen: sie werden entlassen oder verlieren den Verstand, weil sie die Distanz zu den Schülern verlieren. Wie Schildknecht es ausdrückt, besteht für den Lehrer die größte Gefahr darin, dass sich „das Denken der Schüler, in [sein] Denken einschleicht, ohne dass [er] sich dagegen wehren kann [und] die Fragestellung der Schüler wird mehr und mehr auch zur Fragestellung des Lehrers“ (SM101). Im Unterricht stellt sich eine methodisch und systematisch durchdachte Atmosphäre her, die Schildknecht durch die Metapher der pädagogisch verseuchten Luft im Lehrerzimmer versinnbildlicht. Horst Brück zeigt, dass die Sicherheit des Lehrers gerade von der hermetischen Abdichtung des Unterrichts gegen alle „kindlichen, unerwachsenen, unerzogenen“ (AvS36) Komponenten abhängt. Sonst wird er handlungsunfähig gemacht und steht ängstlich und hilflos der Übermacht der Schüler gegenüber, wie eine „Vogelscheuche oder Kletterstange“ (SM101).

Stirner spricht abwertend vom Zeitalter der Schulmeister und prangert sogar die Sprache als Grund für die Knechtschaft des Menschen an. Ähnlich nennt Schildknecht unsere Zeit das „Zeitalter des Kahlschlags und der künstlichen Beatmung der Natur“ (SM114), weil alles Lebendige präpariert ist und nicht mehr frei sein kann. Die Menschen hingegen vergleicht er mit „Sprachautomaten“ (SM108). Stirner formuliert seine Kritik an der Sprache, indem er sie beschuldigt, den Menschen zu tyrannisieren und „ein ganzes Heer von *fixen Ideen*“ (EsE209) in ihn einzuschleusen, von denen er sich nicht mehr befreien kann. Er nimmt dadurch Wittgensteins sprachkritisches Argument vorweg, indem er sagt, dass die Sprache den Menschen nur insofern „Mensch“ (EsE208) sein lässt, als er von ihr Gebrauch machen kann, um Gedanken los zu werden, von denen sie ihn nicht wirklich entlässt.

Im Unterricht ist der Lehrer in doppeltem Sinne mit „Kindlichkeit“ konfrontiert: der „originalen“ Kindlichkeit der Schüler und seiner eigenen „verbliebenen Kindlichkeit“ (AvS37), die aber nur „bedingt unangemessen ist“ (AvS39). Jeder eruptive Ausbruch von Kindlichkeit ist für den Lehrer eine Bedrohung: die „bloße Berührung [...] von Kindlichkeit“ (AvS39) gefährdet die „Erwachsenheit“ (AvS39) des Unterrichts. Es ist klar, dass der Estrich und der Keller, die beladen sind von Generationen von Kindheitsängsten, den Lehrer von *Schilten* immer wieder mit seiner verbliebenen Kindlichkeit konfrontieren und im Unterricht handlungsunfähig machen. Solange er im Schulhaus lebt, kann er also nicht handeln.

Das Erwachsensein des Lehrers kann nur insofern als gesichert gelten, als sie nicht „auf Dauer dem permanenten Ansturm von Kindlichkeit erliegt“ (AvS39). Doch Schildknecht führt in seine Lektionen Motive ein, die „seine verbliebene Kindlichkeit“ zutage treten lassen, weil nur an dieser Stelle der „gegenseitige Zugang“ (AvS41) möglich wird. Die Kontaktstelle bildet zugleich einen „allergischen Punkt“ für den Lehrer.

Schildknecht, der das totalitäre pädagogische Klima des Vorgängers ersetzen will, lässt in der pädagogisch verseuchten Luft des Schulgebäudes Elemente auftreten, die sich dem Systematischen widersetzen, wie „das Kreative, das Ungehemmte, das Spontane, das Undisziplinierte und Disziplinlose, das Impulsive, das Verstockte, das Trotzige, das

1024 Elias Canetti, *Die gerettete Zunge*.

Unmittelbare, das Vorbehaltlose, das Lachende, das Weinende, das Liebende, das Hassende, das Aggressive und das Sexuelle“ (AvS36). Sie setzen ihn selbst aber der Gefahr der Handlungsunfähigkeit und der Angst vor den Schülern aus, gerade weil er sie mit eigenen Ängsten anreichert, wie die „Estrichdämonie“ oder die „Hornissenfakten“ im Dachgeschoss oder in der Mörtelkammer, wo er die besten Einfälle für seinen Unterricht hat. Auf dem Schulweg wird sein Unterricht „estrichifiziert“ (Sch193). Davon verspricht er sich einen wirksamen Dialog mit dem Schüler, denn der wunde Punkt, die Kindlichkeit in seiner doppelten Form (original oder verbleibend), stellt die „Möglichkeit gegenseitigen Verständnisses und Verstehens her“ (AvS41).

Wie er selbst behauptet, sperrt er sich in der Mörtelkammer ein, um das zu fühlen, was ein Schüler unter Haberstich fühlen musste. Sein Unterricht basiert also auf dem Wunsch nach Verständigung. Zugleich aber steht sein Amtsentzug in direkter Verbindung mit der kreativen Methode, die er im Bericht zuhanden der Inspektorenkonferenz beschreibt. An jener Stelle, wo er seine Kindlichkeit einbezieht, ist der „Lehrer [...] in seiner Identität als Erwachsener mit pädagogischem Auftrag“ (AvS41) gefährdet und diese Gefährdung bewirkt „seine Angst“ (AvS41), weil er alleine mit einer Klasse konfrontiert ist.

Das Modell des kreativen Unterrichts, das Burger im Aufsatz *Wovon soll der Lehrer leben?* (AS56ff.) diskutiert und das Schildknecht teilweise umsetzt, zeigt an dieser Stelle, wie bereits Charles Tschopps Novelle *Die Schulreise*, wie gefährlich der eingeschlagene Weg sein kann, wenn er über die Persönlichkeit des Lehrers die Überhand gewinnt. Im Roman *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* zeichnet Günter Grass das utopische Modell eines „lernenden Lehrers“:¹⁰²⁵ Dr. Zweifel, bei dem er selbst gerne zur Schule gegangen wäre. Beide Modelle, das von Grass und das von Burger enthalten die Gefahr, den Lehrer der Schutzzone der Autorität zu entziehen und dem Spott der Schüler auszusetzen.

Die Gefährdung der Privatsphäre durch den öffentlichen Auftrag wird in *Schilten* anhand der „paradoxen Wohngemeinschaft von Leben und Tod“ (SM114) und der „ver-rückten Architektur“ (SM14) des Schulhauses veranschaulicht. Schildknecht muss davon ausgehen, dass ihm das Dachgeschoss keinen Schutz bietet, obwohl das Dachgeschoss in der bürgerlichen Literatur „prototypischen Charakter im Zusammenhang mit dem Problem der Entwicklung“¹⁰²⁶ hat und als Garant für die „schöpferische Arbeit“¹⁰²⁷ und „Lebenslust“¹⁰²⁸ auftritt.

Gerade dort, wo „man am geschüttesten zu sein glaubt, im äußersten Winkel, ist man am ungeschüttesten“ (Sch193), sagt Schildknecht, weil er seinen Kindheitsängsten am meisten im Dachgeschoss ausgesetzt ist. Ausgerechnet vom Sparrenraum, der »deckenlosen Bodenkammer [aus] wird die ganze Wohnung estrichifiziert« (Sch193). Am Roman von Burger sind die einzelnen Phasen der Lösung und Anpassung an die Vorläufer den einzelnen Räumen des Schulgebäudes zugeordnet und der Kritik des Lehrerberufs angepasst. Gerade der Wandel des Estrichs zum bedrohlichen Ort gehört zu dem Paradigmenwechsel, der das Bild des Dachgeschosses beim Übergang vom bürgerlichen Zeitalter in das 20. Jahrhundert¹⁰²⁹ charakterisiert. Der Sparrenraum wird die Chiffre für den Übergang in eine paranoische Situation, in der einem das Vertraute plötzlich als »dämonische Gegenwelt« erscheint. Dieser Prozess, der sich auch im Inneren des Ichs abspielen kann, kann eine Identitätskrise auslösen oder zum Schauplatz der tödlichen Unterwerfung werden. Das Konzept der Unterwerfung und das des Verrats spielen im Verhältnis zur Tradition eine zentrale Rolle: das Wort *traditio* geht auf die Bedeutung von Überreichen, Übergeben und zugleich Aufgeben zurück. Schildknecht wird im Estrich vom Albtraum verfolgt, „im Sparrenraum eingesperrt zu sein“ (Sch193) oder

1025 Günter Grass, *Der lernende Lehrer. Warum ich bei Hermann Ott, genannt Dr. Zweifel, gern in die Schule gegangen wäre*, in: „Die Zeit“, 20.05.1999.

1026 Buddensieg, S. 36.

1027 Ebd., S. 37.

1028 Ebd.

1029 Buddensieg, S. 246ff.

über die „Feuerleiter“ aus seinem „offenen Versteck aus in die Turnhalle“(Sch193) kurzerhand gerissen zu werden. Der Sparrenraum stellt im Vergleich zu allen anderen „Rumpelkammern, Besenkammern, Vorratskammern, Treppenunterkammern, Hundezwinger, Schopfwinkel“ (Sch193) für die Schüler eine schlimmere Bedrohung dar als die Mörtelkammer. Schildknecht kann diese Kontaktstelle aus der „verzerrten Optik des Angeklagten“¹⁰³⁰ für seinen Unterricht verwerten.

Ein völlig anderes Verhalten legt der Lehrer aus E.Y. Meyers Erzählung *GEMD-SCHULH 1834* zu Tage, um gegen die unerzogenen Bauernkinder im Dorf Schmöckern anzukommen.

Viele architektonische Ähnlichkeiten erinnern an das Schulhaus im Roman von Burger. Das Schulhaus bildet ursprünglich »mit der Kirche und dem Pfarrhaus eine historische Baugruppe«,¹⁰³¹ so wie Friedhof und Schule einen einzigen Komplex in *Schilten* bilden. Die Schule steht unter Denkmalschutz und besteht aus einem »zweigeschossigen Baukörper«, der auffälliger Weise auch von einem »Krüppelwalmdach bedeckt«¹⁰³² ist. Auch bei E.Y. Meyer erfüllt das Gebäude die »Doppelfunktion als Schulhaus und Wohnhaus des Lehrers«.¹⁰³³

Es kündigt sich eine autoritäre Wende der Unterrichtsmethoden an, die der 1,45 Meter lange Bambusstock des Lehrers, der auf Pestalozzis *Lienhard und Gertrud* anspielt, verkörpert. Die Anspielung gilt der Tatsache, dass es erzieherisch keine Stunde Null gegeben hat und dass man sich von den Erziehungsprinzipien der Reform-Denker wie Pestalozzi oder Rousseau, die das kulturelle Bild der Schweiz evozieren, distanziert hat.

Düstere Ahnungen machen sich breit. Der Lehrer findet die »ganze Schulanlage, [die] ein *Schulareal* «¹⁰³⁴ bildet, zu groß. Er hat das »ungute Gefühl, daß der ganze Komplex, die Rasen- und Turnanlagen inbegriffen, zu groß«¹⁰³⁵ sei. Sein riesiger Bambusstock ist vom Gebrauch »bereits ausgefranst«, weil er die Masse der Schüler nicht bändigen kann. Seine idealistischen Vorstellungen von Reformpädagogik, die Illusion auf dem Land eine humanere Situation als in der Stadt zu finden, muss der Realität weichen. Auch sein Experiment ist dem Scheitern geweiht, aber er nimmt es mit Humor und resigniert nicht wie Schildknecht.

Der Lehrer aus Ernst Halters *Urwil AG* (1975) übt ebenfalls Kritik am Schulsystem der Nachkriegszeit. Er hat Probleme sich mit dem Schulalltag abzufinden und hat schon »zwei Mahnungen seitens des Schulinspektors wegen mangelnder Autorität, Disziplin und schulischer Effizienz«¹⁰³⁶ erhalten. Wenn er das Lehrerzimmer betritt, muss er, wie Schildknecht an »Heftkorrekturen, Turnbefehle, Arreststrafen diktieren, an Schelten und simulierte Zornausbrüche«¹⁰³⁷ denken. Besonders ängstigend wirkt auf ihn die »quäkende« Stimme des Turnlehrers, die »an einen Befehlshaber und Befehlsempfänger in Treblinka und Dachau«¹⁰³⁸ erinnert.

2.3.3 Das Skelett und die Raubvogelsammlung

Schildknecht veranschaulicht die Folgen der Verschulung und „Verknöcherung“ (SM22) eines Lehrers anhand des Präparationsmotivs und der Raubvogelsammlung. Indem er die „Didaktik und Methodik“ (Sch63), die für ihn „Todfeinde des Lebendigen“ (Sch63) sind, zum Unterrichtsstoff macht, veranschaulicht er die „erstarrten Unterrichtsformen“ (SM22), die eine

1030 Ebd., S. 255.

1031 E.Y. Meyer, S. 66.

1032 Ebd.

1033 Ebd., S. 67.

1034 Ebd., S. 68.

1035 Ebd.

1036 Halter, *Urwil AG*, S. 147.

1037 Ebd., S. 146.

1038 Ebd.

Form der Resignation sind und zur professionellen Deformation werden. Dieser kritische Ansatz, der sich gegen die Übertragung von totem Wissen richtet, findet sich in zwei Texten, in denen bereits alle Elemente der Lektionen Schildknechts enthalten sind. Das Ersetzen von Realien durch Irrealien gehört zum Verfahren des Autors, Anspielungen aus fremden Texten so zu verarbeiten, dass sie kaum mehr als fremd erkannt werden können. So koppelt er das „harmlose“ (Sch112) Raubvogelmotiv, das er einer Szene aus Wilhelm Lehmanns Roman *Der Provinzlärm* entnimmt, mit der Kritik an der Präparationsarbeit des Lehrers. Um die Improvisationskunst und Kreativität des Lehrers zu behandeln, verfremdet er in der Skelett-Episode ein Motiv, das bereits in Charles Tschopps Roman *Der Lebenskandidat* enthalten ist. Alle Kritikpunkte Schildknechts gehen auf die „naturkundlichen Schätze“ (Sch54) seines Vorgängers zurück: von den „starräugigen Käuzen“, die der leidenschaftliche Präparator selbst erlegte und präparierte, bis zum „Demonstrations-Skelett für die Menschenkunde“ (Sch53), das in der „linken Ecke neben dem Fenster am Galgen hängt“ (Sch53) und dem Lehrer einen „wertvollen Dienst erweist: Es schreckt die Schulhaus-Gaffer ab“ (Sch53). Alle anderen „Quinquinaillerien“ aus der „vergangenen Schulmeisterepoche“ hat Schildknecht entrümpelt: die mittelalterliche Burganlage, das Aquarium, die zerlegbare Niere, die Karten mit den Wanderwegen und Wanderzielen des Kantons Aargau und alle anderen „Insignien der Realien-Herrschaft“ (Sch52) seines Vorgängers.

Aus dem Bereich der Sammlungszone (Sch48), also aus dem ersten Schulhausgeschoss, in dem sich das Lehrerzimmer, das Archiv und einige Schulräume befinden, stammt der »Geruch von Schulstubenmuff«, dessen »Sammlungs-Charakter« sich nicht »ganz leugnen lässt« (Sch51). Der Geruch erinnert an die Realien-Ära des Vorgängers Paul Haberstich.

Die Mischung aus dem »Gestank verdorbener Chemikalien« und dem Geruch von »ausgetrocknetem Schweiß verwaister Turnschuhe« (Sch52) beschwört die wichtigsten Bestandteile des autoritären Unterrichts seines Vorgängers herauf: das Turnen und die Heimatkunde. Von all diesen museumsreifen »Inutilitarien« (Sch52) und von ihrer »Realien-Tollwut« will sich Schildknecht durch eine Versteigerung der Sammlung alter Gegenstände befreien.

Was sein Vorgänger durch fünfundvierzig Jahrgänge ins Volk »hinausgefiltert hat« (Sch52), soll durch eine Versteigerung »sinnbildlich seiner Lehre« folgen und den Weg »aus der Schulstube in die häuslichen Buffetvitrinen« (Sch52) zurückfinden.

Das Demonstrationsskelett, mit dem Schildknecht »Schulhausgaffer« fern hält, ist eine Warnung an junge Lehrer, die wie er von den Symptomen des Scheintodes befallen werden könnten. Das Skelett und die präparierten Vögel versinnbildlichen das Grauen vor den erstarrten Methoden, die im Unterricht angewandt werden müssen, um ihn lebendiger erscheinen zu lassen. Die Vogelkunde, meint Schildknecht in der 3. Fassung des Romans, mündet „unweigerlich in die Behandlung des Scheintodes“ (SM112), denn wer „den Blick ausgestopfter Vögel erträgt, erträgt auch den Gedanken an den Scheintod“ (SM112).

Durch Tschopps Novelle macht Burger auf die Folgen des oberlehrerhaften Präparationseifers aufmerksam, das Lebendige präparieren und methodisch verarbeiten zu müssen, ohne dabei selbst ein von pädagogischer Luft bestimmtes Leben führen zu können. Gemeint ist damit die Kritik Stirners an der Unfreiheit des menschlichen Denkens.

Im zweiten Kapitel von Tschopps Roman besucht der Ich-Erzähler, der im Dorf Leuenburg eine Lehrerstelle angenommen hat, seinen Vorgänger, einen Geographielehrer, der an Paul Haberstich erinnert. Dieser trägt eine dicke Brille, denn, wie er mit Stolz von sich behauptet, er hat sein »Augenlicht im Dienste der Wissenschaft schier geopfert«.¹⁰³⁹ Er hat im »Auftrag einer staatlichen Kommission« die »Schwebeflora« aus »gewissen alpinen Seen« am Mikroskop untersucht und nach dieser »Kärnerarbeit« (Lk31) Urlaub beantragen müssen. Mit »gehöriger Pedanterie« und mit dem »Unvermögen so vieler Lehrer«, die das Erwachsenendenken verlernt

1039 Charles Tschopp, *Der Lebenskandidat*, S. 31, abgekürzt mit >Lk<.

haben, erklärt er mit größter Sorgfalt dem „Lebenskandidat“ »seinen Lehrplan«, ohne »im anderen Menschen jemand anderes als einen unfertigen Schüler zu sehen und anzuerkennen« (Lk32).

Tschopp bezeichnet Dr. Rhyman als »Fünfzigjährigen« (Lk32), der »gänzlich vergessen hat« einmal jung gewesen zu sein, und als »Konservator« (Lk32), der viel Zeit für die »mühselige Rettung« eines »prähistorischen Fundes« (Lk32) geopfert hat.

Als Dr. Rhyman seinem Nachfolger zwei gewaltige Mammut-Zähne zeigt und »im vollen Ernst« hinzufügt: „Junger Mann, das sind, ich darf wohl sagen, meine Zähne“ (Lk32), erschrickt der Referendar vor der Verschulung des alten Lehrers, der nicht bemerkt, dass man seine »Behauptung aufs Lächerlichste ausdeuten könnte« (Lk33).

Eines Tages holt der junge Lehrer aus einer »düsteren Rumpelkammer« (Lk50) ein verstaubtes Skelett und einige Schädel und Schädelkapseln heraus, um sie im Unterricht zu verwenden. Dadurch entsteht eine groteske Situation, auf die Schildknecht mit seinem Skelett anspielt.

Der »auf schmiedeisenen Stangen und Bändern schlecht aufmontierte Knochenmann« (Lk51) schlottert, während er ihn ins Schulzimmer trägt. Als ihn das Grinsen der Schüler empfängt, bemerkt er, dass man dem Skelett »zwischen [dem] lückenhaft bezahnten Kiefer eine Zigarette eingeklemmt« (Lk51) hat. Er fängt sich aber und reagiert nicht wie ein »erfahrener Lehrer« (Lk51), der mit Humor den Vorfall abtut, sondern nimmt die Aufforderung der Klasse entgegen, »auf die Gefahr hin, jede Autorität zu verlieren« (Lk52). Er beschreibt also den Tod und den Verwesungsprozess eines Soldaten, dessen Skelett vor ihnen steht, um sich Respekt zu verschaffen.

Schildknecht karnevalisiert das Motiv, indem er in seinem Bericht das »Demonstrationsskelett für die Menschenkunde« (Sch53) am »landgräflichen Krüppelwalmkäfig« (Sch54) seines Schulgebäudes aufhängt, sodass dessen rechter Arm über eine Schnur in die Höhe schnellt und »den Automobilisten« oder den »wunderfitzigen Gaffern Freund Heins« (Sch54) (dem Tod) einen Gruß entbietet.

Die Skelett-Unterrichtsstunde resultiert aus dem Einfluss der Schulreformgedanken auf den jungen Lehrer. Der Auslöser für die Überlegungen des Lehrers ist die Forderung, mehr Leben in den Unterricht zu bringen. Der junge Lehrer fühlt sich frei vom »Einfluss großssprecherischer neuer pädagogischer Bücher« (Lk99), die »gemäß der Forderung, alle Unnatur sei aus der Schule zu verbannen« (Lk99), den Kindern »wirklichkeitsnahe Probleme bieten« wollen.

Er wehrt sich gegen die Forderung »„aus dem Leben“« Schul-Aufgaben zu greifen, in denen die »Elemente des Lebens nicht anders als im Puppenspiel der Kinder« (Lk99) angewandt werden. Im Prinzip vertritt Schildknecht, der keine Pädagogen-Präparation der Lektion mag, die selben Ansichten. Schon Tschopps Lehrer will das Konkordat zwischen Schule und Leben brechen, wie es Stirner fordert. Er bleibt den »üblichen, bescheidenen und ehrlichen sogenannten „eingekleideten“ Aufgaben oder heiteren Maskeraden« treu.

Schildknecht möchte jeden »vermeintlichen Präparator sammeln, um ihm die Eingeweide herauszuschnäbeln und sich für die Schrankgefängenschaft zu rächen« (Sch55). Er unterrichtet seine Schüler sogar in Präparationstechniken.

Schildknechts Zäsur zum totalitären Vorgänger legt den Akzent auf das verunstaltete Erziehungsverhältnis nach 1933, bei dem jeder Anspruch auf Autonomie stark eingeschränkt wurde.¹⁰⁴⁰ Die Motive aus Lehmanns und Tschopps Vorlagen sind mit der Verarbeitung der Verantwortung des Weimarer Bildungs- und Erziehungssystems zu sehen. Die Anteilnahme an die totalitäre Ideologie des NS-Regimes bedeutete für einige ein Ausbruch aus einem sehr strengen Schulsystems.¹⁰⁴¹

Das NS-Regime griff auf das “Formenarsenal der Reformpädagogik vor 1933” (VeM20) zurück, übernahm die Konzepte für “Arbeitsdienst, Landjahr und Osthilfe” (VeM20), die von

1040 HDB, Bd. 5, S. 130.

1041 Vgl. Alfred Andersch, *Der Vater eines Mörders*, (1980), abgekürzt als >VeM<.

den Erziehungs-theoretikern der Jugendbewegung erprobt und propagiert worden waren. Es missbrauchte aber die Formenwelt der pädagogischen Bewegung im Sinne der eigenen Ideologie für seine "verbrecherische Politik" (VeM20). Jeder Autonomieanspruch wurde erstickt und die didaktischen Innovationen, die bis heute die pädagogische Praxis inspirieren, wie das "Prinzip der Selbstständigkeit, der Anspruch, kindgemäß zu arbeiten" (VeM21), oder die demokratischen Ansätze, die in die Weimarer Reichsverfassung von 1918 eingeflossen waren, wichen der Manipulation im Sinne der Masse, der Kriegspropaganda und den Schlagwörtern des antidemokratischen Denkens, wie „Rassenlehre, Eugenik, Modernitätskritik und Gemeinschaftsideologie [...] Militanz“ (VeM20) usw.. Die Basis für die „Akzeptanz für autoritäre Lösungen“ (VeM20) war jedoch bereits vor 1933 gelegt worden.

Die "Kontinuitätslinien auch in der Bildungsgeschichte lassen sich nicht übersehen"(VeM22) und man stellt fest, dass die "Tradition eines antidemokratischen Denkens, die in der Erziehung des Untertanen schon vor 1918 angelegt war" (VeM22), nach dem Scheitern der Bildungsreform nach 1918 fortgesetzt wurde. In der Generation vor der Gleichschaltung zwischen 1933-34 bestand bereits die Sehnsucht nach Einheit und Konsens, die Stilisierung von "Bund, Arbeit und Lager" (VeM2) zu pädagogischen Orten, die Idee der Volksgemeinschaft und dem Kampf gegen "die krumme Linie und den Zufall".¹⁰⁴² Durch die Pädagogen vor 1933 war die nationalistische Umerziehung bereits vorbereitet worden. Es galt ab 1933 nur die Leitbilder des Kameraden durch die des Kämpfers und Soldaten, die freiwillige Teilnahme an Jugendbildung durch Zwang, die pädagogische Selbstständigkeit durch „autoritäre Arbeitsformen“(VeM20) und die Gemeinschaft durch Gefolgschaftserwartungen, zu ersetzen. Schon Lehmann erkennt hinter dem Pathos der Persönlichkeitsbildung, die aus dem „Stoff der Leitbilder“¹⁰⁴³ genommen wurde, den „abtötenden Leitgedanken der Reduktion auf das Typische“.¹⁰⁴⁴ Das „pädagogische Analogie- und Typisierungsverfahren“¹⁰⁴⁵ wird strapaziert, auf alle Fächer übertragen und unter dem Deckmantel des Fortschritts schleicht sich die nationale Typisierung ein. Besonders in der Geistesgeschichte hat dies eine „simplifizierende Etikettierung von Nationalstilen“¹⁰⁴⁶ zur Folge.

Lehmans und Burgers Kritik betrifft die Systematisierung des Wissens im Sinne einer Typisierung oder einer teleologischen Auslegung der Wissensbestände und des Reformgedankens. Dieser hat in die Reichsverfassung Einlass gefunden und sieht das Prinzip des „Arbeitsunterrichts“ vor, dem gemäß der Schüler an der Erreichung des Lehrziels aktiv beteiligt sein soll. Dieses Prinzip ironisieren beide Autoren, da die Umsetzung dieser Pädagogik dem Lehrer einen großen Aufwand an Kreativität abverlangt.

Auch die präparierten Vögel aus der Sammlung enthalten einen *Déjà-vu-Effekt* (ein *Déjà-lu-Effekt*). Sie erinnern an eine wichtige Lektion des Lehrers Asbahr aus dem 10. Kapitel von Lehmanns Roman *Der Provinzlärm*. Asbahr ist vom »Scheindasein der ausgestopften Vögel«¹⁰⁴⁷ beeindruckt und nimmt aus dem »Naturalienschränk« einen »Mäusebussard auf lackiertem Brett«, um ihn von seiner Klasse beschreiben zu lassen. Die Erfahrungen Lehmanns, der im Zwiespalt zwischen Schriftsteller-Dasein und Lehrerberuf lebt, fließen in die Figur Asbahrs ein, obwohl der Roman nicht als Schlüsselroman gelesen werden kann. Lehmann hatte seinen Lehrauftrag im reformatorischen Landschulheim gegen einen Platz an einer staatlichen Schule aufgegeben, um durch eine klare „Trennung zwischen dem dienstlichen und privaten Leben“¹⁰⁴⁸ mehr Zeit für seine schriftstellerische Laufbahn zu gewinnen. Sein Versuch scheitert auf Grund des Elans von Schuldirektor Lupinus. Sein Drängen auf eine schnelle Umsetzung der

1042 HDB, Bd. 5, S. 26.

1043 Wilhelm Lehmann, GW, Bd.4, S. 311.

1044 Ebd.

1045 Ebd., S. 312.

1046 Ebd., S. 313.

1047 Wilhelm Lehmann, GW, Bd. 4. S. 102

1048 Ebd., S. 309.

reformatorischen Absichten, die seit 1919 Bestandteil der Verfassung¹⁰⁴⁹ geworden sind, hat ein Misslingen des Reformversuchs zur Folge. Das Schicksal Asbahrs hat große Ähnlichkeit mit Schildknechts Klage über die Unvereinbarkeit von öffentlichem Auftrag und privater Mission. Auch bei Schildknecht zehrt der „Lehrerberuf alle Kräfte“ (Sch87) auf. Im „Lehrerherbarium“ (SM130) schildert Schildknecht den genialen, vom bloßen Schul-Leben unzufriedenen Lehrer als den, der „der Schule den kleinen Finger [gibt] die Hand aber frei [behält] für irgend ein gigantisches Werk, zudem die Schüler allenfalls Material zusammentragen dürfen“ (SM130). Damit spricht er sich gegen den Lehrer aus, der von seinem Beruf besessen und beseelt ist und dadurch den Gefahren der Identifikation mit dem Vermittelten ausgesetzt ist.

Polemisch will Asbahr die Lebensferne des Aufsatzes beweisen, in dem er den Schülern die lebendig scheinenden ausgestopften Tiere zu beschreiben gibt. Er beweist an der Schwierigkeit des freien Aufsatzes über die Beschreibung des Raubvogels, dass die Forderung des Schul-Direktors Lupinus nach »Lebensnähe« einen Lehrer großen Aufwand kostet. Der Autor weiß aus seiner Erfahrung als Naturlyriker, wie problematisch das Schreiben von Aufsätzen ist, besonders dann, wenn man persönliche Erlebnisse beschreiben soll. Lehmann nimmt Bezug zum Art. 148 der Reichsverfassung und bemerkt zu Beginn des Romans, dass „die Bildung des jungen Menschen zur Persönlichkeit [...] das neue Schlagwort“¹⁰⁵⁰ der Weimarer Republik geworden sei. Er selbst kennt die Reformgedanken sehr gut durch seine Tätigkeit von 1912 – 1917 in Wickersdorf unter dem Reformpädagogen Gustav Wyneken. Dem Lehrer des neuen Zeitalters wird die Aufgabe auferlegt, die „große geistige Schlacht der Zukunft“¹⁰⁵¹ zu gewinnen und unter anderem, eine demokratische und auf Toleranz fundierte Bildung zu vermitteln.¹⁰⁵²

Im Motiv der Vogelkunde und der Präparations-Lektion übt Burger ebenso Kritik an der Vermittlung von totem Wissen. Sein Motto ist, dass Methodik und Didaktik die Todfeinde alles Lebendigen sind.

Wie im Fall des Skeletts bei Tschopp wird anhand des Mäusebussards bei Lehmann ein theoretisches Problem veranschaulicht, das mit der »Korrelation von Thema und Stil« zusammenhängt. Am 31. Januar 1928 notiert Lehmann in sein Tagebuch: »Es ist ein Gesetz zu finden. Aus dem Wirkungszusammenhang des Behandelten ergibt sich das Thema. Die Darstellung von Selbst-Erlebtem ist sehr schwer. Pflege des Ausdrucks erstrebt der literarische Aufsatz, daher ist dieser von Bedeutung. Kampf gegen die Phrase«.¹⁰⁵³

Es ist »sehr, sehr schwer, sogar den Ausgestopften zu beschreiben«, denkt Asbahr, während er auf die ratlosen Gesichter der Schüler blickt, die ihn in fröhlicher Laune zu sehen gewohnt sind, weil dazu ein »von allen Gestalten des Daseins, von jeder Miene der Erde erfülltes Bewusstsein«¹⁰⁵⁴ gehört. Das Schwierigste liegt darin, aus der »trägen Gewohnheit der Sinne, aus der Routine des Nennens«, deren »Routine [...] er kannte« herauszubrechen, um sich bewusst zu machen, »warum [die Kaiserkrone] so«¹⁰⁵⁵ heißt.

Dazu bemerkt Wittgenstein:¹⁰⁵⁶ »Um einen Gegenstand zu kennen, muss ich zwar nicht seine

1049 Art. 148, der Weimarer Reichsverfassung; vgl. die Einführung der „Arbeitsschule“.

1050 Wilhelm Lehmann, GW, Bd. 4, S. 12f.

1051 Ebd.

1052 Lehmanns Position zur Problematik des Lehrers nimmt die Perspektive der Studie von Horst Brück über die Angst des Lehrers voraus. Treffend macht er in seinem ironischen Artikel *Können Lehrer Schmerz empfinden?* (Wilhelm Lehmann, GW, Bd. 8, S. 414 ff.) einen Unterschied zwischen dem Lehrertyp vor dem 1. Weltkrieg und dem Lehrertyp nach 1915. Er bemerkt, dass man 1908 noch ohne Erfolg den Pädagogen suchte, vor dem sich „die Schüler [zu] ängstigen“ (Ebd.) brauchen, während „1925 lebhaft Nachfrage nach dem Lehrer, der sich vor seinen Schülern nicht fürchtet“ (Ebd.) herrschte.

1053 Lehmann, GW, Bd. IV., S. 320.

1054 Lehmann, *Der Provinzlärm*, S. 102.

1055 Ebd.

1056 Das Bild ist sowohl ein »Modell der Wirklichkeit« (*Tractatus*, 2.12) als auch eine »Tatsache« (2.141, S. 15) und der »Zusammenhang der Elemente des Bildes [stellen] seine Struktur und ihre Möglichkeit seine Form der Abbildung« (2.15, S. 15) dar. Damit ist auch das Bild der Wirklichkeit ein konstruiertes und kann alle möglichen

externen - aber ich muss alle seine internen Eigenschaften kennen«. ¹⁰⁵⁷ Die Kinder halten die Wirklichkeit für ein »a priori wahres Bild«, doch ein solches »gibt es nicht«. ¹⁰⁵⁸ Doch dann erwirbt sich die Blume doch durch »solches Drängen« ihren Namen. Vertieft Asbahr sein Verfahren, so muss er sich vor »Verachtung und Zorn« schütteln: nicht der Beifall, sondern das »mißmutige Schweigen [ist] der Lohn« ¹⁰⁵⁹ für seine Mühe um das »Eigentliche«. Aus Protest gegen »das neue Zeitalter [welches] alles für lehrbar« ¹⁰⁶⁰ erachtet, stellt Asbahr den Schülern die Aufgabe, den Raubvogel zu beschreiben. Er hat das »Tänzeln, das Torkeln, das Wanken, Gaukeln« ¹⁰⁶¹ genug der Klasse vorgemacht, damit sie die richtige »Bezeichnung« finden. Diesmal will er ihnen nichts »vordichten, er [lässt] sie allein« ¹⁰⁶² mit ihrem *persönlichen Erlebnis*. ¹⁰⁶³

Burger macht auf die Gefahr aufmerksam, dass Stirners Gedanken der Bildung einer freien Persönlichkeit und eines autonomen Willens im Schüler zur „Funktionalisierung von Erziehungskonzepten“ ¹⁰⁶⁴ führen kann. Wie Lehmann vor der Tendenz zur „allzuschnellen Abstraktion“ ¹⁰⁶⁵ des Pädagogen warnt, der um Zusammenhänge herzustellen, den Weg „von der Induktion zur Deduktion“ ¹⁰⁶⁶ unvorsichtig einschlägt, so ironisiert Schildknecht die Tendenz aus „frisch erfasster Nähe und Gegenwart zum Gedanken, zum Zusammenhang zu gelangen“. ¹⁰⁶⁷ Darin zeigt sich ein deutlicher Unterschied zwischen Lehmanns und Burgers Einstellung zur Pädagogik. Burger ridiculisiert Tendenzen zum „pädagogischen Ganzheitsprinzip“, ¹⁰⁶⁸ die Lehmann noch systematisch verfolgte. Das führt zur gefährlichen Sehnsucht nach „Einheit und Konsens“, welche das Maß der Verfügbarkeit von pädagogischem Denken ausmacht. Schildknechts Aussage richtet sich gegen die Erziehung zum Untertanentum: „Ich gehöre nicht zu den Schulvögten, die glauben, ihren geistigen Untertanen etwas auf den Lebensweg mitgeben zu können“ (Sch219). Auf dieser Haltung basiert die wichtigste Erneuerung des distanziert-ironischen Unterrichts Schildknechts.

Die methodische Unterordnung des Wissens zur Gestaltung der Persönlichkeit, im Sinne der Eigentümlichkeit einer Volks- oder Sprachgemeinschaft ¹⁰⁶⁹ vertieft außerdem die Skepsis Schildknechts gegenüber der Möglichkeiten der Verwendung von Alltäglichem im Unterricht. Zweifel an der reinen Vermittler-Rolle des Lehrers zeigt er wiederum, wenn er die Vogelkunde anhand des Volkslieds „Alle Vögel sind schon da“ (SM114) erklärt. Die existenzielle Not, die Zweifel des Lehrers, seine Sprachskepsis sind als kritische Reaktion auf die Vergewaltigung des reformistischen Bildungskonzeptes der Weimarer Zeit zu sehen.

Seine Skepsis betrifft nicht nur die Sprache, sondern auch die scheinbar neutrale Methode der Übermittlung. Deutlich macht dies die Episode der Friedhofsbereisung, welche gerade in jener gepriesenen „pädagogischen Provinz“ die schlimmsten Gefahren der Identifikation mit falschen Klischees bietet. Was bei Lehmann noch „der Würdigung der Sprache als Mittel des

Kombinationen einschließen, die ein Verhältnis zur Struktur des Sachverhalts haben: die »Form ist die Möglichkeit der Struktur« (*Tractatus*, 2.033, S. 14).

1057 *Tractatus*, 2.01231.

1058 Ebd., 2.225

1059 Lehmann, *Der Provinzlärm*, S. 104.

1060 Ebd.

1061 Ebd., S. 103.

1062 Ebd.

1063 Lehmanns komplexe Stil-Theorie geht auf das 14. Programm von Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik* zurück, aus der er Teile im Roman zitiert.

1064 Dieter Langewiesche, Heinz-Elmer Tenorth (Hrsg.) *Handbuch der deutschen Bildungsgeschichte, Volume 5, 1918-1945 Die Weimarer Republik und die nationalsozialistische Diktatur*, Bd. 5, München 1989, S. 22, zitiert als HDB.

1065 Lehmann, GW, Bd. 4, S. 318.

1066 Ebd.

1067 Ebd.

1068 Ebd.

1069 Vgl. dazu auch Meienberg, S. 13 ff.

Empfindungs- und Darstellungslebens¹⁰⁷⁰ dienen konnte, führt bei Burger zur Ironisierung der Leichtgläubigkeit und der Theorie-Bildungs-Süchtigkeit der Wissenschaft, die nichts als ein weiterer Beweis der Lebens-Sehnsucht des Lehrers ist. Die Skepsis gegenüber der Pädagogik und Methodik wirft natürlich auch die Frage auf nach den „gesellschafts- und erziehungstheoretischen Prämissen, [...] die der Illusion Vorschub [...] leisten, Erziehung und Bildung seien allein in einer Pädagogischen Provinz in legitimer Weise realisierbar“.¹⁰⁷¹ Die pädagogische Provinz von *Schilten* zeigt sich an der Isolation des Lehrers. An seiner Pädagogik und Methode erkrankt das Schulsystem und die Gesellschaft. Damit stellt sich der Roman der umstrittenen Frage nach dem notwendigen und förderlichen Maß an Autonomie der am Unterricht Beteiligten, über die noch heute kein Konsens zu existieren scheint.

Der Lehrer fühlt sich unfrei, zu „engstirniger Pedanterie“ (Sch266) gezwungen. Fühlt sich dafür verantwortlich, dass er unter dem „brütenden Krüppelwalmkäfig“ (Sch204) die Schüler „mit Kahlschlagdiktaten“ (Sch256) quälen muss, bis sie wie durch eine „Bündelpresse und Putzhobelmaschine [...] zu glatten, spreißlosen Brettern verarbeitet“ sind, aus denen man auch „Särge“ (Sch257) zimmern kann. Er geht sogar einen Schritt weiter und überträgt seine Zweifel auf das naive Vertrauen in die Möglichkeit der Wissensvermittlung überhaupt. Der naive Lehrer freut sich gedankenlos darüber, Schüler wie Tüten abfüllen zu können. Schildknecht kritisiert im 17. Quartett die „Inflationierung des Wissens“ (Sch242), die er durch das Motiv der Vogelkunde in der 4. Fassung (SM114) veranschaulicht. Darin ist eine Anspielung auf den ausgestopften „Steinkauz“ enthalten, der das Symbol der Göttin Athene ist und somit für das Wissen an sich steht. Er stellt „das Prunkstück“ (SM114) der Sammlung seines Vorgängers dar, wird aber von Schildknecht zum „Totenvogel“ (SM114) umgetauft, als Anspielung auf die Präparations-Didaktik Paul Haberstichs. All diese Motive sind als zutiefst bildungskritisch zu verstehen. Die Romanform trifft in diesem Sinne das Ziel, jeden Prozess der Realitätsaneignung durch Bildung, wie es der bürgerliche Realismus glaubhaft machen wollte, zu untergraben.¹⁰⁷² Damit geht die Kritik Schildknechts an der bürgerlichen Bildungsidee viel weiter als Pierre Bourdieu mit seiner Behauptung, dass das Gymnasium zu „einer schichtenspezifischen Kategorie instrumentalisiert“¹⁰⁷³ wurde. Bei Schildknecht werden die Schüler „ohne Rang- und Klassenunterschied Unterrichtsnehmer, und damit basta!“ (Sch11).

Was Burger kritisiert, sind die Formen des tradierten, bürgerlichen Romans, die ein umrissenes, strukturiertes Weltbild vermitteln. Sein Roman stellt hingegen die Sprache als Medium einer Vermittlung von umrissenen moralischen Werten in Frage. Das Moment der Selbst- und Identitätsfindung innerhalb moderner, sozialer Gemeinschaften wird bei Burger von der „Teleologie des Bildungsprozesses“¹⁰⁷⁴ gelöst. Es hat keinen Sinn, sagt er, das „Durcheinander zu systematisieren“, und man soll keine „Ordnung in das Chaos bringen“ (Sch69). Damit wehrt er sich, wie Lehmann, gegen die „Korrelation von Sprache und Mythos“,¹⁰⁷⁵ die Analogiebildungs- und Typisierungsverfahren, die zur nationalen Typisierung (vgl. Heimatkunde) führen und alle geistesgeschichtlichen und geschichtsphilosophischen Zusammenhänge beeinflussen können.

Die Wiederholung des toten Wissens fordert vom Lehrer den Einsatz seiner ganzen Energie und verhöhnt im Zeitalter der „künstlichen Beatmung der Natur“ (SM114) seine Rolle als Präparator (Dompteur), die ihm zugewiesen wird. Die schlimmste „Lehrerkrankheit ist nicht die Besserwisserei“ (Sch242), sagt er, sondern „die totale Inflation eines Wissens, das methodisch präpariert, rhetorisch erfragt und didaktisch verbreitet wird“ (Sch242). Auch das Geständnis, dass man „keine Rezepte hat, gehört zum didaktischen Konzept“ (Sch242). Die Forderung nach

1070 Lehmann, GW, Bd. 4, S. 318.

1071 HDB, Bd. 5, S. 130.

1072 Becker, S. 168 ff.

1073 Ebd., S. 170.

1074 Becker, S. 173.

1075 Lehmann, GW, Bd. 4, S. 317.

Lebensnähe, die Lupinus an Asbahr stellt und die Lehmann entschlossen zurückweist, wird bei Burger zum existenziellen Motiv des Scheiterns Schildknechts. Er beklagt sich darüber, dass die „Substanz“ eines jungen Lehrers gerade mal für fünf Jahre reicht, während er zwanzig Jahre lang unterrichten soll, aber die meiste Zeit „erschöpft, ausgepumpt, lebenshungrig“ (Sch242) ist. Er weiß, dass „jede Lektion [...] mit dem Tausendfachen an Lebenserfahrung gedeckt“ (Sch242) werden muss. Als Lehrer kommt es zu keiner ruhigen Minute, weil jede Erfahrung im Unterricht „tausendfach ausgebeutet“ (Sch242) wird. Die Paradoxie des Unterrichts sieht Schildknecht in einer der Vorfassungen des Romans darin begründet, dass der Lehrer „psychisch überfordert und intellektuell unterfordert wird“ (SM22): während er einerseits fachlich einen uneinholbaren Vorsprung gegenüber den Schülern hat, ist er in Folge des „Rollenzwangs und meist auch seines überfüllten Pensums“ (SM22) den Problemen der Schüler gar nicht gewachsen. Die Forderungen an den Unterricht lauten also: „Unterrichtsstress abbauen, kleinere Klassen, weniger Wochenstunden, längere Auftankungs-Urlaube“ (SM22), die der „Schulmüdigkeit“ des Lehrers Rechnung tragen und ein heilsames Gegenmittel sind. Der Lehrer ist als Stoffvermittler immer der Möglichkeit ausgesetzt, mit dem Wissen unbewusst auch eine besondere Weltanschauung zu übertragen, die ihn der Kritik seiner Schüler ausliefert. Das Wissen hat keinen schlimmeren Feind „als die Katechese, die Unterweisung in Frage und Antwort, und den „Katechismus“ als Lehrmittel“ (SM22): die Routine lässt die Unterrichtsformen erstarren und erzeugt jene „Resignation“, die sich „verhängnisvoll“ (SM22) auf die Bildung der Schüler auswirkt. Dem Schüler vergeht „die Lust [...], erwachsen zu werden“ (Sch242). Schildknecht sorgt sich ernsthaft um den Schaden, den er dem Schüler „in völliger Unkenntnis seiner Psyche“ (Sch219) zufügt. Andererseits ist der Schüler mitverantwortlich für die Isolation des Lehrers: er erklärt ihn für nichtexistent, sobald er nicht mehr am Unterricht teilnimmt. So leitet Schildknecht die Hauptthematik seines Berichts aus der Lehrerthematik ab, indem er durch die Erkenntnis seines Verstoßenseins die Chance ergreift, den Weg zur eigentlichen Identitätsfindung einzuschlagen. Weil der Schüler, den er als seinen „Allernächsten“ (Sch220) bezeichnet, ihn seiner Isolation, „psychischer oder physischer Natur“ (Sch220) überlässt, tritt er vom Erziehungsauftrag zurück und verweigert sich zuerst dem Anblick seiner Schüler durch den Nebel, um dann gänzlich zu verschellen. Diesen Prozess des Verschellens lassen die Schüler ohne Empathie und Gefühlsteilnahme geschehen. Der Schulinspektor reflektiert im Nachwort den Sachverhalt, dass die Schüler ihren Lehrer „verschellen und krepieren“ (Sch220) haben lassen und entnimmt daraus sowohl einige „kritische Anregungen zur problematischen Stellung des Lehrers in der Gesellschaft“ (Sch307) als auch die bittere Lehre, dass „ein Mitmensch, wenn unsere humane Aufmerksamkeit auch nur eine Sekunde nachlässt, in dieser Sekunde zu Grunde gehen kann“ (Sch307). Hinter dieser Lehre dürfte sich auch Hermann Burgers eigenes humanistisches Credo verstecken.

3 Interne und externe Grenzen der Romanwelt

Im dritten Abschnitt dieser Arbeit sollen die interne und externe Grenzen der Romanwelt näher untersucht werden. Unter den internen Grenzen der Romanwelt sind die Bereiche zu verstehen, die unmittelbar unter den Einfluss des Lehrers fallen. Sie verlaufen sowohl innerhalb des Schulgebäudes als auch in seiner näheren Umgebung wie der Schulhof. Sie stehen im Konflikt mit den Bereichen, die unter dem Einfluss des Totengräbers liegen wie der Friedhof. Unter den externen Grenzen sind hingegen all die vom Schulgebäude weiter entfernten Orte und Gegenden zu verstehen. Darunter fallen das Schloss, der Wald und die Verbindungsmöglichkeiten zur äußeren Welt.

Die fundamentale Erscheinungsweise des Raumes und der Funktionscharakter der erzählten und reflektierten Räumlichkeit stellen für die Untersuchung des Textes einen brauchbaren Ordnungsfaktor dar, um die Typologie des Textes, des >Romans< näher zu bestimmen. Auch die Außenwelt wird nicht als unreflektierte Grundbedingung des Daseins des Lehrers entworfen, sondern bildet ein untrennbares Geflecht von Sinnbezügen, in dem sich Schildknecht und seine Umwelt gegenseitig beeinflussen. Die Grenzen zwischen privater und öffentlicher Sphäre, die innerhalb des Schulgebäudes bereits aufgehoben wurden, gehen nun auch außerhalb des Schulgebäudes verloren.

Das Schloss, der Schulhof, der Friedhof und der Wald werden vom Lehrer als ein einziges räumliches Kontinuum wahrgenommen, das kaum vom eigenen Schicksal und von seinem Bericht getrennt werden können. Wie in einem Sog werden sie in das Bedeutungsgeflecht einbezogen, das schon die Beschreibung der Innenräume des Schulgebäudes prägte.

Etwas ähnliches geschieht auch mit all den Gegenständen und technischen Hilfsmitteln, wie die Verkehrsmittel (Zug und Postauto) und der Schlitten, die nicht der Verbindung zur Umwelt dienen. Sie werden so beschrieben, als könnten sie nicht diesen Zweck erfüllen. Sie fungieren vielmehr als Projektionsfeld für das komplexe System von Anspielungen, Modifikationen und Variationen der Motive, die den Leser an Kafkas Werk denken lassen. Das Echo von Kafkas Erzählung *Erinnerungen an Kaldabahn* und seiner Romane *Das Schloss* und *Der Verschollene* ist nicht von den letzten Lektionen des Lehrers am Ende des Romans wegzudenken. Er bezieht die Beschreibung der Lokalitäten, des Verkehrssystems, der Post und des Schlosses in seinen Unterricht ein, verändert sie aber so, dass sie als Anspielungen an literarische Motive gelesen werden können. Auch der Einfluss von Kafkas Theorie zur allmählichen Vereinsamung des modernen Menschen, der durch den Gebrauch von Briefen, Telegrammen und anderen telegraphischen Kommunikationsmitteln von seinen Mitmenschen immer mehr getrennt wird, prägt die Lektionen des Lehrers zur Anbindung des Schilttals an den Rest der Schweiz. Jene Entfernung, die scheinbar nicht durch den Zug oder durch das maisgelbe Postauto überwunden werden kann, scheint durchaus vom Lehrer erwünscht zu sein. Die Isolation und Abgeschlossenheit des Seitentals, in dem er und das Schulgebäude sich befinden, sind Ausdruck einer Kondition, zu der er sich gewissermaßen berufen fühlt. Nicht nur die atmosphärischen Bedingungen, die das Schilttal prägen, eignen sich bestens zu seinem Literaturunterricht. Auch die unter den Einwohnern verbreiteten Formen des Aberglaubens, wie die Angst vor dem Scheintod, zeigen viele Gemeinsamkeiten zu seinem Dasein als Lehrer. Daher kann er sie in seinen Unterricht gut einbeziehen. Eine Schlüsselfunktion kommt in diesem Zusammenhang dem Zitat aus Gotthelfs *Leiden und Freuden eines Schulmeisters* zu, in dem bereits die Isolation eines Dorfschulmeisters und das Misstrauen der bäuerlichen Gesellschaft gegenüber des Schulmeisters zum Ausdruck kommt.

Schlussendlich konkretisieren sich die Hoffnungen und Ängste des Lehrers in seinem Plan, die

vorsorglich abgeschlossene Lebensversicherung einzukassieren.

Wie man aus dem Schlusswort des Inspektors erfährt, glückt Schildknechts Versicherungsbetrug, denn er kauft das Schulhaus auf, um sich darin ungestört seiner Arbeit widmen zu können.

Die Einsamkeit und die Isolation der Hauptfigur sind mit den Motiven der letzten Lektionen auf engste Weise verbunden. Sie stellen die Bedingung für die besonders auffallende Erzählform des Monologs dar, die typisch für den modernen Antihelden ist und seit den *Aufzeichnungen aus dem Untergrund* (1864) von Dostojewski¹⁰⁷⁶ zum Ausgangspunkt für den verfremdenden Blickwinkel auf Wirklichkeit und Realität geworden ist.

Die Einsamkeit, im Sinne von räumlicher aber auch sozialer Isolation, stellt auch in *Schilten* die Rahmenbedingung für die Problematisierung der >Kommunikation< dar. Sowohl die fiktiven Zuhörer, die Schüler des Lehrers, als auch der vermeintliche Redner und der Verantwortliche für die Redaktion des Berichts, kommen allmählich im Verlauf des Romans abhanden. Wie die letzten Lektionen des Lehrers zeigen, können sie unter der Situation des Berichtens *in absentia* zusammengefasst werden. Diese Situation¹⁰⁷⁷ führt dazu, dass der Bericht zuhanden der Inspektorenkonferenz nur durch Zufall den Inspektor erreicht. Sie hat aber auch eine „geisterhafte“ Stimmung zur Folge, die den gesamten Roman prägt und zugleich die Wirkung seiner polyphonen Anspielungen auf andere Werke verstärkt.

Die Hauptfigur lässt sich im Rahmen ihrer Auseinandersetzung mit der Umwelt auf einen Dialog mit ihrem Umfeld ein, das auf die Dekonstruktion der einzelnen Bestandteile des Mythos der Schweiz und ihres idyllischen Landschaftsideals hinausläuft.¹⁰⁷⁸

Die Besondere „Polyphonie der Räume“¹⁰⁷⁹ in Burgers Roman, hängt damit zusammen, dass jede Figur zu einem der Teile des Raumes zugeordnet werden kann. Die Dekonstruktion des Mythos geschieht also im Verhältnis zur Raum-Aufteilung auf völlig unterschiedlichen Ebenen: darin ist der Reichtum und die Spannung des Textes zu sehen. Auch die besondere Form der Intertextualität, die man bei einem Autor wie Thomas Bernhard *in nuce* vorfindet¹⁰⁸⁰, dient in *Schilten* dem Zerfall des Heimatbildes.

Die Grenze zwischen Innenraum und Außenwelt sollte jedoch laut Jurij M. Lotman eigentlich undurchlässig sein, weil dies zu den topologischen Merkmalen des künstlerischen Raumes gehört.¹⁰⁸¹ Eine Grenze teilt einen Raum in „disjunkte Teilräume“¹⁰⁸² und sie ist unüberschreitbar. Nur dadurch können räumliche Relationen dem Aufbau eines Kulturmodells dienen und zugleich ein „grundlegendes Mittel zur Deutung der Wirklichkeit“¹⁰⁸³ sein.

Aus der Perspektive Schildknechts wirkt aber die Umwelt wie ein räumliches Kontinuum. Die Grenze zwischen der Innenwelt des Schulgebäudes und der Außenwelt erscheint ihm durchlässig. Die Kombination des Verhältnisses zur Umwelt und der medialen Darstellungsweise erweist sich als paradigmatisch. Christian Meister hat dieses Phänomen auch in Thomas Bernhards Roman *Das Kalkwerk* beobachtet: auch dort scheint die Erzählperspektive eine strikte Trennung zwischen Innen- und Außenwelt nicht zuzulassen.¹⁰⁸⁴

1076 Vgl. Žmegač, Viktor, *Der europäische Roman: Geschichte seiner Poetik*, Tübingen 1991, S. 208 ff.

1077 Diese Situation prägt sowohl Kafkas Roman *Der Verschollene* als auch den Roman von Thomas Bernhard *Das Kalkwerk*.

1078 Dafür stellt nicht nur dieser Roman ein Beispiel dar, sondern auch der zweite Roman *Die künstliche Mutter*, wie bereits in der Sekundärliteratur beobachtet wurde. Vgl. dazu Jürgen Barkhoff, Valerie Heffernan, *Schweiz schreiben. Zu Konstruktion und Dekonstruktion des Mythos Schweiz in der Gegenwartsliteratur*, Berlin 2010, S. 7-27.

1079 Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, München 1972, S. 329.

1080 Oliver Jahraus, *Das monomanische Werk*, S. 163 ff.

1081 Vgl. Lotman (1972), S. 327.

1082 Ebd. 327.

1083 Ebd. S. 313.

1084 Vgl. Meister, S. 25.

3.1 Die Außenwelt

Anhand der Beschreibung von Orten, die sich außerhalb des Schulgebäudes befinden, vervollständigt der Lehrer seinen Bericht über die Landschaft. Doch die Landschaft, die viele Anspielungen auf den realen, nachweislichen Schauplatz enthält, löst sich immer wieder von ihrer mimetischen Funktion, um zur Variation bestimmter literarischer Motive und Anklänge zu werden. Dieser Sachverhalt verdeutlicht sich nicht nur in der Lektion über Schloss Trunz, in der auf die typischen Situationen der Erzählwelten aus Thomas Bernhards Werk angespielt wird. Auch der Friedhof und der Wald stellen zentrale Themen des Unterrichts Schildknechts dar, die eine klare Verankerung in die Tradition der modernen deutschsprachigen Prosa aufweisen.

Bei einer Untersuchung der Lektionen über die wichtigsten Räume außerhalb des Schulgebäudes wird klar, wie eng die Details, die aus Fachbüchern entnommen sind und die literarischen Echos ineinander verschränkt sind. Es ist so, als habe der Autor die Anspielungen auf das Reale nutzen wollen, um dem Leser Anhaltspunkte zu liefern, damit er sich von den Anspielungen auf literarische Werke, wie Kafkas *Schloss*, zu lösen.

An diesem Verfahren der Verschränkung beider Ebenen wird die Kontinuität zwischen der Raumdarstellung innerhalb und außerhalb des Schulgebäudes klar.

Wie bereits im ersten Teil der Arbeit anhand der Innenräume des Schulhauses gezeigt wurde, dient die Technik der Verfremdung realer Orte dem Autor nicht nur dazu, den Lehrerberuf zu dämonisieren, sondern auch um die Landschaft zu >verhexen<. Unwillkürlich sieht sich der Leser dazu verleitet, die Merkmale, die der Lehrer an seiner Umwelt feststellt, auf die reale Landschaft zu übertragen.

Diese Technik der Verschränkung von Realem und Irrealem macht die Besonderheit des Romans aus. Da Schildknecht sowohl für die Verfremdung der Innen als auch der Außenwelt das selbe Verfahren anwendet, erzeugt er dadurch Kontinuität im Text. Wie er das Dachzelt, die Turnhalle oder die anderen Räume des Schulgebäudes zu irrealen Projektionsbildern seiner Ängste und Befürchtungen macht, behandelt er im zweiten Teil des Romans das Schloss, den Friedhof, den Pausenplatz und den Wald, um sie den Szenen aus Kafkas Romanwelt anzugleichen. Die Versatzstücke der Realität erscheinen als Teile der Anspielungen auf literarische Motive, die der Tradition entnommen sind.

3.1.1 Das Schloss

Eine wichtige Rolle spielt im Sinne der >Umgestaltung< und >Umdeutung< eines real existierenden Gebäudes zum Projektionsfeld der Phantasie das Motiv des Schlosses, dem Schildknecht gegen Ende des Romans seine Aufmerksamkeit schenkt.

Viele der Details, die Schildknecht bei der Beschreibung des mit dem Namen „Schloss Trunz“ bezeichneten Baus verwendet, passen auf das sieben Kilometer von Schiltwald¹⁰⁸⁵ entfernte Schloss Rued, das der Gemeinde Schlossrued ihren Namen gibt. Der Art und Weise zufolge, wie dieses Motiv in den Romanstoff eingebaut wird, wird der Leser unwillkürliche Parallelen zu Kafkas Roman *Das Schloss* ziehen. Insbesondere wenn er über keine Informationen hinsichtlich der realen Konturen von Schloss Rued verfügt, kann er nur daran einen Unterschied zu Kafka erkennen, dass Schildknecht von der Unbestimmtheit der Beschreibung des Schlosses abweicht. Der Leser ist also dazu berechtigt, im Schlossmotiv ein Spiel der Verweise auf die

1085 So heißt der Ort, an dem das wirkliche Schulhaus steht, das den Roman inspirierte.

Funktion jenes Schlosses zu erkennen, das im Mittelpunkt von Kafkas *Das Schloss* steht. Wie hier jedoch gezeigt werden soll, vermittelt Schildknechts Analyse des Schlosses unmerklich auch ein verzerrtes Bild der Wirklichkeit, stellt insbesondere eine symbolische Relation zwischen dem „Durchhaltewillen“ (Sch227) des Lehrers und der Bauform des Schlosses her, die unter Berücksichtigung seiner kunsttheoretischen Kenntnisse erklärt, warum die „winterliche Herrschaftlichkeit“ (Sch227) des Schlosses für seinen Fall vorteilhaft sein sollte. Eingeleitet wird die Episode durch ein Zitat aus Hebels Mundartgedicht *Der Winter*, das bezeichnend für die Stimmung ist, die das Ende des Romans prägt. Die Schule im Dorf Schilten wird zum „hibernalen Institut“ (Sch226), weil im Dezember so viel Schnee wie nie zuvor gefallen ist. Das „Schneetreiben“ erzeugt einen „Flockenvorhang“, die Kinder dürfen herumtollen und dem „Schneegestöber“ (Sch227) zusehen.

Insbesondere zwei Details lassen den Leser an Kafkas Roman denken: die Tatsache, dass Schildknecht erst bei Einbruch des Winters an das Schloss „denken muss“ (Sch227) und die Tatsache, dass er als erstes mit dem Schloss zu telefonieren versucht, obwohl er behauptet, dass es unbewohnt sei, seitdem es sich in Staatsbesitz befinde.

Beide Umstände prägen das ansonsten recht vage Erscheinungsbild des Schlosses, das jeden Leser an Kafkas Roman denken lässt. Schildknecht versucht außerdem, das für Ortskundige deutlich erkennbare Schloss Rued mit aller Kraft in seinen Bericht einzuschließen, um die Analogien zu Kafkas Vorlage von den baulichen Eigenschaften des realen Baus abzuleiten. Dazu vermischt er die Details, die er aus der Geschichte, der Architektur von Schloss Rued kennt, mit erfundenen Elementen, die zur Funktion des Schlosses aus der Romanvorlage passen, um es an das Schicksal des Protagonisten zu binden.¹⁰⁸⁶ Schildknecht erkennt beispielsweise im Schloss ein neuralgisches Zentrum bürokratischer Machtausübung und zentralisierter Gewalt, was eine weitere Übereinstimmung mit Kafka erzeugt. Um diesen Eindruck zu bestätigen, behauptet er zum Beispiel, das Schloss gehöre dem „Departement des Inneren“ (Sch228) und werde hin und wieder vom „schulischen Leitbildsekretär des Erziehungsdirektors“ (Sch228) und „Kulturkoordinator“ (Sch239) bewohnt. Diese *ad hoc* erfundenen Ämter und Figuren erzeugen viele Assoziationen und Hinweise auf die Funktion des Schlosses im Roman Kafkas, fügen es aber in den Rahmen der pädagogischen Sphäre ein. Zugleich bleibt das reale Schloss deutlich erkennbar, denn es ist unbewohnt und weist alle architektonischen Merkmale auf, mit denen Schildknecht das Motiv ausmalt.

K.s erste Auseinandersetzung mit der Behörde, die ihren Sitz im Schloss hat und über seine Einstellung als Landvermesser entscheiden soll, findet per Telefon statt. Die Auseinandersetzung mit der Behörde ist von Beginn an von der Ungewissheit des Protagonisten darüber geprägt, was das Schloss über ihn entscheiden wolle. Manche Interpreten haben gerade darin die wohl typischste Eigenschaft des Romans Kafkas sehen wollen, die an die bürokratische Administrationsformen erinnere, die z.B. Max Weber in seiner *„Metaphysik des Beamtentums“* analysiert.¹⁰⁸⁷ Auf die Ungewissheit, die vom Schloss ausgeht, spielt Schildknecht mehrfach an. Dies hängt jedoch in *Schilten* von einer realen Tatsache ab, nämlich davon, dass niemand im Dorf wisse, wie der Staat das Schlossgut nutzen wolle. Somit können die Anspielungen Schildknechts darauf, dass die Dorfbewohner „Leibeigene der Ungewissheit“ (Sch238) seien und das Schloss selbst ein „Vakuum“ darstelle, nicht eindeutig interpretiert werden. Aus literaturwissenschaftlicher Hinsicht scheinen Schildknechts eigentümliche Anspielungen (Reminiszenzen, Echos) nichts als Ausdrucksformen seiner Einflussangst zu sein.

1086 In Kafkas Romanvorlage steht das Schloss auch im Gegensatz zum Dorf. In Kafkas gleichnamigen Roman geht vom Schloss als Sitz der Behörde ein starker Einfluss auf die Dorfbewohner aus. Einen solchen Einfluss kann man in Schlossrued ausschließen. Dennoch kompensiert der Autor dieses „Manko“ (Vakuum) dadurch, das er aus einem architektonischen, historischen und politischen Standpunkt aus die Macht des Schlosses im Aargauer Seitental zu untermauern versucht. Sein Versuch erscheint keinesfalls als Falsifikation des Originals sondern eher als ein tolpatschiger Versuch, die Realität der Romanerfindung gleich zu machen.

1087 Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft*, 1922.

Das Vakuum, die Anspielung auf die Gefangenschaft der Dorfbewohner als Leibeigene und die Komponente sind eigentlich auf ihn selbst zu beziehen. Besonders das Gefühl der Ungewissheit ist charakteristisch für jeden Revisionsprozess der zugleich Sinn für die Tradition zum Ausdruck bringe. Das Fehlen der Vorlage wird betrauert und sehnsüchtig herbeigewünscht, tatsächlich wird sie beim Schreiben aber verdrängt oder sublimiert.¹⁰⁸⁸ Die Wirklichkeit, in der sich Schildknecht bewegt, hat zwar Bezugspunkte mit der Wirklichkeit K.s aber die zwei fiktionalen Welten stoßen sich gegenseitig ab. Da sein Bericht aber die Umwelt beschreibt, sind darin auch Bruchstücke der realen Topographie und Landschaft enthalten. Das Einbeziehen dieser Details entspricht einer Revision des Vorbildes und einer Abwehr des überlieferten Textes. Bloom und Hartman setzen diesen Vorgang der performativen Auseinandersetzung mit der Vorlage einen Prozess der „Verweigerung“ (Topo70) gegenüber die Tradition.¹⁰⁸⁹ Schildknecht projiziert auf seine Umwelt Aspekte, die wie ein Nachklang der Vorlage wirken. Laut Bloom ist diese Prozedur mit der unbewussten Verdrängung der Vorlage durch „Substitution“. Dieses Phänomen geht unbewusst vor und stellt eine Phase der Emanzipation von der Vorlage dar,¹⁰⁹⁰ die schon mit der Assimilierung und unkritische Einverleibung der Vorlage in der Adoleszenz oder im Studium eingesetzt hat. Die „Eingrenzung der Forderung zwingt“ zwingt den Schriftsteller dazu, „Bilder der Abwesenheit, der Leere und des Außens“ (Topo137) zu verwenden. In der Schlossepisode werden viele Anklänge aus der Vorlage Kafkas von Schildknecht als Chiffren des Fehlens und der Leere gedeutet (das Läuten des Telefons z. B.). Diese Formen der Veränderung der Vorlage stellen sowohl das Erfüllen des Wunsches nach Wiederholung dar als eine Einschränkung ihres Einflusses.¹⁰⁹¹

Eine wesentliche Interferenz zwischen K.s und Schildknechts Existenz ist darin zu erkennen, dass sie beide am Rande eines Dorfes leben, das der Macht des Schlosses schutzlos ausgesetzt ist. Schildknecht beschreibt Schloss Trunz so, dass es trotz Detailreichtum jeder Anschaulichkeit entbehrt.¹⁰⁹² Dieser **Mangel an Anschaulichkeit** existiert bereits in der Vorlage Kafkas. Er wird von Schildknecht dadurch erzeugt, dass erfundene und reale Details aufs Engste ineinander verschränkt werden, um das Gefühl Schildknechts (und des Lesers) zu bestätigen, das Schloss spiele in der Tat eine zentrale Rolle für die Lösung seines Falls. Der Reichtum an historischen und architektonischen Hinweisen, die sich mit dem realen Schlösschen in Schlossrued (Aargau) decken, vereiteln alle Versuche des Lesers eine Angleichung der literarischen Vorlage mit der in *Schilten* beschriebenen Episode zu erlangen.

1088 Harold Bloom bezieht im Rahmen seiner Theorie der Einflussangst die Konnotation des Fehlens und der Leere in einem Text auf die Anziehungskraft, die von der Vorlage trotz aller Unterschiede für den Nachahmer und Epigonen ausgeht.

1089 Sie löst humorvolle Assoziationen und erweckt im Leser Neugierde und löst das Gefühl aus, es handle sich um einen Akt der „revisionieren Abkehr von den Kontinuitäten der Tradition“ (Topo63). Durch diesen Akt versucht sich Schildknecht selbst vom Gefühl der Stagnation, vom Scheintod, der im Dorf das Leben zu beherrscht, zu heilen. In Folge eines Reiz-und-Reaktions-Modells, das Geoffrey Hartman beschrieben hat (Topo70), erzeugt und akzentuiert Schildknecht die Interferenzen und Verwirbelungen zwischen dem realen Schauplatz und der Romanvorlage Kafkas.

1090 Die genaue Bezeichnung des Vorgangs ist *Dezentrierung*. Er geht auf Piaget zurück. Harold Bloom eignet sich dessen psychologischen Einsichten an, um die Dynamiken der Einflussangst zu erklären. Die in sechs Phasen verlaufende Emanzipation von den Vorbildern kann mit Einsicht auf die Entwicklung des egozentrischen Kleinkinds mit dem Prozess der Dezentrierung verglichen werden (Topo71,72).

1091 Die „Rapäsentation verweist auf einen Mangel, eine Leerstelle, wie die Limitation auch, aber auf eine Weise, die wiederfindet, was diesen Mangel beheben, die Leerstelle wieder füllen könnte; einfacher gesagt: Tropen der Limitation repräsentieren natürlich auch, aber sie limitieren tendenziell die Forderungen an die Sprache durch den Verweis auf einen Mangel in der Sprache wie im Selbst, so dass Limitation in diesem Kontext im Grunde >Erkennen< (recognition) bedeutet, ein Anerkennen oder Akzeptieren von Gegebenheiten“, Bloom, *Topographie*, S. 137.

1092 K. beschreibt das Schloss so, als sei es von Nebel umhüllt, könne nicht erreicht werden und verweigere ihm jede nähere Auskunft über seinen Fall. Vgl. *Kindlers Literatur Lexikon* Bd. IX., S. 50: „tragisch ist, dass die >Schlossbürokratie [...] unzugänglich bleibt, unberechenbar und unerkannt<.

Das klassizistische, an ein Berner Landhaus erinnernde Gebäude, das sich nur wenige Kilometer vom Schulhaus in der Gemeinde Schlossrued befindet, wurde nach einem Brand 1775 der mittelalterlichen Schlossanlage vom Architekten Carl Ahsver Sinner,¹⁰⁹³ im Auftrag der Patrizier-Familie May in die heutige architektonische Fassung gebracht. Schildknecht weist sowohl auf den Schlossbrand (Sch264) als auch auf Sinner hin, dessen Vorliebe für „kannelierten Konsolen mit Tropfen“ (Sch263)¹⁰⁹⁴ er erwähnt. Die gesamte Beschreibung, die Schildknecht im Bericht verwendet, enthält die wichtigsten Merkmale, die man im dritten Band von Fritz Hauswirths *Burgen und Schlösser der Schweiz* finden kann, der sich mit Schloss Rued ausführlich beschäftigt.¹⁰⁹⁵

Besonders anhand des Hinweises auf den Schlossbrand (Sch264) im 18. Quartheft wird die Verfremdung der literarischen Vorlage ersichtlich, die Burger im Roman erzeugt, indem er dem Fachbuch entnommene Details in ein Netzwerk von Konflikten und bürokratischen Verflechtungen einbringt, die ihrer Struktur nach an Kafkas Roman grob erinnern. Auch im sprachlichen Detail lehnt Schildknecht an Kafkas Vorlage an, verankert den Schauplatz aber zugleich im schweizerischen Territorium, auf eine ähnliche Weise wie es bereits Charles Tschopp tat. Schildknecht nennt das Schloss beispielsweise ein „Bernes Patrizierhaus“, das etwas von einem „größenwahnsinnigen Pfarrhaus“¹⁰⁹⁶ hat. Dadurch erzeugt er einerseits Distanz zwischen der Darstellung des Schlosses in seinem Roman und dem Schloss-Motiv aus Kafkas Roman, denn dort bleiben Form und Gestalt des Schlosses völlig unbestimmt. Andererseits weist er auf den visuellen Vergleich hin, den „K.“ anstellt, als er das Schloss zum ersten Mal erblickt, denn es erinnere ihn an eine Kirche.

Kurz darauf fügt Schildknecht hinzu, dass für ihn das Schloss zugleich etwas „aristokratisch Beamtenhaftes“ (Sch263) an sich habe.¹⁰⁹⁷ Diese Aussage, die sich in Kafkas Roman auf das herrische Benehmen der Beamten bei ihren Aufenthalten im Dorf anwenden ließe, hat in *Schilten* die Ehrfurcht der Dorfbewohner vor dem Schloss zur Folge. Laut Schildknecht erkennen sie es als Chiffre der feudalen Herrschaft, die es einst über die Landbevölkerung ausstrahlte und fürchten sich immer noch davor, so wie sie als Schüler seinen Vorgänger Haberstich fürchteten.

Die kunsthistorischen Ausführungen verfolgen alle die Absicht, Einflussangst einzuschränken und zugleich den Dialog zwischen den Texten zuzulassen. Die feudale Herrschaft des Schlosses ist als Projektion der Fixierung des Nachkommen auf seinen Vorläufer zu interpretieren, die hier Schildknecht als Erinnerung an die vergangene Machtstruktur und an die autoritäre Didaktik seines Vorgängers deutet. Die Angst, die sich in Kafkas Roman auf die Dorfbewohner niederschlug, wird in *Schilten* von der Schlossarchitektur heraufbeschworen. Wie es im Schulgebäude geschah, scheint der Schauplatz als Auslöser der Ängste zu wirken.

Von der einstigen Schlossanlage, deren Mauern der Architekt Sinner bis auf die östliche alle abreißen ließ, hat das Schloßchen seine die Landschaft überragende Lage geerbt: es ragt ein wenig außerhalb der Gemeinde auf einer hervorspringenden Hügelkuppe hervor und präsentiert sich „als viergeschossiger, kubischer Bau im frühklassizistischen Stil mit hohem Walmdach“.¹⁰⁹⁸ Mit diesen Worten beschreibt Fritz Hauswirth in seinem Sachbuch über die Burgen und Schlösser des Aargaus die prägenden Merkmale des Bauwerks, aus dessen Beschreibung Burger die Details entnommen hat, um der Anziehungskraft des literarischen Motivs aus Kafkas Roman zu widerstehen. Die Details, die Schildknecht den Sachbüchern entnimmt zeichnen

1093 Am 10.2.1754 in Sumiswald geboren und am 25.4.1821 in Bern gestorben.

1094 Hauswirth, S. 110.

1095 Ebd., S. 108-110.

1096 Ebd., S. 228.

1097 Dieser Umstand bewirkt die unwillkürliche Assoziation zwischen der beschriebenen Wirklichkeit und Kafkas Romanvorlage, denn nur im Kontext von Kafkas Roman wirkt ein aristokratisches Gebäude, das als Sitz einer Behörde fungiert und von Beamten statt von Adligen bewohnt ist, nicht widersprüchlich.

1098 Hauswirth, S. 110.

zwar ein Bild, das Analogien zu Kafkas Schloss unterstreicht, differenzieren jedoch die Episode in *Schilten* wesentlich von ihrer Vorlage. Schließlich könnte man vermuten, dass sie dazu dienen, jede Ähnlichkeit mit der Vorlage zu dissimilieren.

Eine weiteres Sachbuch, das Schildknecht einbezogen haben könnte, um seine Lektion über Schloss Trunz von der literarischen Aura der Vorlage Kafkas zu befreien, stammt aus der Feder von Charles Tschopp. In seiner Landeskunde des Aargaus vermerkt Tschopp, dass man am Ende des von Ahornbäumen und Linden umrandeten Lustwegs abends die Alpen erblicken könne, sodass „idyllische Enge und großzügige Weite nahe genug beieinander [stünden], dass man die Spannung bewusst“¹⁰⁹⁹ spüre. Burger übernimmt dieses Detail, um die Wehrhaftigkeit des Baus zu unterstreichen. Im Roman heißt es, dass der „gigantische Barockbrocken [...] einen aus dem Felsporn aufsteigenden Betonsockel hat: einen freigelegten Weisheitszahn“ (Sch261), von dem aus er das Tal beherrscht und jedem Wanderer unbezwingbar erscheint.

Die vielleicht markanteste Abweichung von der realen Topographie betrifft die Lage der alten Burgruine oder „alten Veste“, wie sie Schildknecht nennt. Diese war vom einstigen Geschlecht der Rued erbaut worden und lag in Wirklichkeit auf der entgegengesetzten Talseite, etwa fünfhundert Meter vom Schloss entfernt, wurde jedoch im Laufe des Sempacherkrieges 1386 zerstört. Schildknecht lokalisiert die Ruine am selben Ort des Schlosses. Die Burg, welche sich ihrer Lage nach vorzüglich für „die Verteidigung“ (Sch236) eignete, bot auf allen vier Seiten Schutz, fiel am „Schlossberg steil“ ab und wurde auf der nördlichen Seite durch den „schluchtartigen Tobel“ (Sch237) auf natürliche Weise geschützt. Aus der Perspektive des Lehrers stellt die Abweichung von der Realität keinen besonderen Widerspruch dar, denn wenn er die Eigenschaften der Burg auf das Schloss überträgt, ist es, weil sie am besten die Funktion erfüllen, das Bedürfnis nach Schutz und Geborgenheit zu repräsentieren und die Parallele zu Kafkas Roman zu verhindern. In seiner Lektion konzentriert er sich ausgiebig auf die Verteidigungsmerkmale des Baus, obwohl sie nur auf die alte Ruine zutreffen.

Die Betonung der Schutzfunktion und der Befestigungsmerkmale des Bauwerks signalisiert die Bedrohung, die von der Bekanntheit der Vorlage ausgeht. Die imposante Abwehrbastionen des Schlossbaus ähneln also einer Abweichung sowohl von der literarischen Vorlage als auch von der realen Topographie. In der Tat erfüllt der klassizistische Schlossbau in Schlossrued keine der von Schildknecht beschriebenen Funktionen mehr. Die klaren, einfachen Linien des Patrizierhaus sind kein Spiegelbild feudaler Herrschaft mehr, sondern Ausdruck aufgeklärten Bürgertums und Adels. Die Konnotation, die Schildknecht seiner Beschreibung verleiht, dient der Abweichung von der literarischen Vorlage und stellt eine subjektive Übermalung des realen Schauplatzes dar. Die Schutzfunktion bringt, wie die anderen detailreich beschriebenen architektonischen Strukturen des Schulhauses (das Dach oder der Sparrenraum), einerseits den Wunsch nach Isolation ihres Bewohners zum Ausdruck, andererseits die Absicht sich von der jeweiligen Vorlage zu trennen.¹¹⁰⁰ Die Betonung der Eigenschaften, die das Schloss als Schutzwall gegen Eindringlinge erfüllt, wirkt als Fortsetzung der Wohn- und Territorialansprüche, die der Schulhausbewohner auf sein Umfeld projiziert. Die Auflistung der Vorteile, die das Denkmal als Kulisse für die Behandlung der Schildknecht zur Last gelegten Vergehen, entspricht einer im Tierreich weitverbreiteten Strategie der „Grenzziehung, -markierung und -verteidigung“.¹¹⁰¹ Sie stellt ein Teil eines Prozesses der „psychologischen und erlebnismäßigen Identifizierung“¹¹⁰² mit dem Umfeld dar, der das Ergebnis einer engen Bindung

1099 Charles Tschopp, *Der Aargau*, Aargau 1962, S. 288.

1100 Dieser Prozess setzt die Faszination voraus, die für den Leser und den Autor von der Vorlage ausgeht. Mit unterschiedlicher Schärfe und Intensität wechseln sich Spielformen und Tropen der Limitation und der Repräsentation ab (Topo115). Laut Harold Bloom erfolgt die Abwehr der Vorlage durch Isolierung, indem das ursprüngliche Motiv in „diskontinuierliche Fragmente“ (Sch130) (*kenosis*) zerstückelt und dadurch immer wieder herauf-beschwören (dämonisiert) wird.

1101 Kruse 1974, S. 54.

1102 Ebd.

an den Umraum signalisiert und an die Vorlage Kafkas ist. Das Schloss und das Schulgebäude in *Schilten* stehen in einem dergleichen Verhältnis zueinander: die Schule ist vom Schloss angezogen, während das Schloss in sich so stark ist, dass es das Schulgebäude in seinen Sog zieht. Die scheinbar außerhalb des Schulgebäudes liegende Welt steht unter einem ähnlichen Bann wie die Räume im Schulgebäude: in und außerhalb des Schulgebäudes spielen sich ähnliche Mechanismen der Abwehr gegen die Angst, bloße Wiederholung zu sein, ab. Für Bloom hängt es damit zusammen, dass die „Nachträglichkeit – der wahre Kerker der Imagination [ist], nicht so sehr der Gefängnischarakter der Sprache, wie [es] Nietzsche, Heidegger und ihre Erben behaupten“.¹¹⁰³ So kommen in der Schlossepisode in *Schilten* ähnliche Machtverhältnisse zum Vorschein, wie jene, die das Leben im Dorf aus Kafkas Schlossroman herrschen. Die Tatsache, dass Schildknecht jedoch die Vorlage nicht so explizit erwähnt,¹¹⁰⁴ beweist, dass der Szene mit dem Schloss ein Vorgang von bereitwilliger Selbsttäuschung (*self-deception*) zugrunde (EifA117) liegt.

Das Schloss stellt also im Roman ein weiteres Element dar, um die Beschreibung der Umwelt des Lehrers als Darstellung von erlebtem (reflektiertem) Raum zu erklären, zu der sich phantastische, erfundene Elemente beimengen. Im Besonderen stellt das Schloss eine Manifestation von Wohnlichkeit dar: Schildknecht erlebt den Einfluss durch die Vorlage als Wirklichkeit, mit der er vertraut ist und die ihm als nahes, reales Umfeld erreichbar bleibt. Abweichungen seines Verhältnisses zum Schloss Trunz bedeuten für den Leser eine Brechung der Identifikation, gleichzusetzen mit Fixierung und Introjektion der Vorlage, vom Dichter. Da Schildknecht beim beschreiben der realen Umwelt von Schlossrued den defensiven Charakter des Schlosses, seine Wucht, die barocken Aspekte seiner Architektur auf groteske Weise übertreibt, greifen die Subjektivität der Aspektfigur und die objektiv nachvollziehbaren Landschaft ineinander. Die Episode lässt auf eine phantasievoll erlebte Umwelt schließen. Als Abwehrmechanismen gegen den von der Vorlage ausgeübten Wiederholungszwängen, manifestieren sich Substitutionen und Abweichungen von der Vorlage, die dennoch ein „wiederfinden“, „erkennen“ und „anerkennen“ des Vorbildes erlauben.¹¹⁰⁵ Die Abwehr der *apophrades* realisiert sich als *metalepsis* oder *transumptio* und führt zur „proleptischen Repräsentation“ (Topo133) (Prophetie) und zur „grotesken Repräsentation, als Farce“ (Topo133). Diese beiden Komponenten sind in der Episode des Schlosses enthalten: die Prophetie der zukünftigen Inspektorenkonferenz auf dem Schloss und die Schlittenfahrt zum Schloss. Die erste verbannt die Angst vor der eigenen Nachträglichkeit durch eine Projektion der Ereignisse in die Zukunft. Die andere dagegen wandelt einige wichtigen, der Vorlage entnommenen Merkmale in ihr Gegenteil¹¹⁰⁶ um und stellt wie schon Schildknechts Telefonat ins Schloss eine farcenhafte, parodistische Revisitation und Revision der Vorlage dar. An der Analyse des Schlosses, das seinen Eigenschaften nach eine größere und mächtigere Ausführung des Schulhauses darstellt, wird die Außenwelt ausgehend von der Innenperspektive der Aspektfigur erschlossen und werden ihre Grenzen erkundet. Das Schloss wird im Roman als gestimmter Raum¹¹⁰⁷ dargestellt, der eine spezifische Stimmung in seinen Besuchern und in den

1103 Ebd., S. 91.

1104 Der Autor Hermann Burger gesteht sogar offen, dass eine Lektüre des Romans von Kafka während des Verfassens des Kapitels über Schloss Trunz seinen Schreibimpuls unweigerlich gelähmt hätte. Es ist dem Autor selbst also bewusst, wie sehr er sich gegenüber der Vorlage in der Schuld befindet.

1105 Diese Form der Einflussangst bezeichnet Bloom als *apophrades*, eine Art Paranoia: die Abwehrmechanismen dagegen stellen den „wichtigsten Aktivposten angesichts der Spätheit oder Nachträglichkeit von Dichtung“ (Topo133) dar. Die Abkehr und die Hinwendung zur *introjierten*, >geschluckten< Vorlage ermöglichen eine Distanzierung – *Sublimierung* (Topo132) - von ihr. Es handelt sich dabei „um eine Übertragung von Andersheit auf das Selbst in der Phantasie und, als Identifikation, um den Versuch, (unter anderem) die Gefahren der Zeit und des Raumes abzuwehren“ (Topo134).

1106 Die Unerreichbarkeit des Schlosses ist eine der Komponenten der Vorlage, die in *Schilten* anhand der Schlitten-Episode ins Gegenteil verkehrt werden.

1107 Vgl. Binswanger1955; Kruse, S. 59 ff.

Dorfbewohnern hervorruft. Schildknecht fasst die atmosphärischen Eigenschaften des Schlosses unter Verwendung von „physiognomischen Ausdrucksgehalten“¹¹⁰⁸ zusammen. Die Raumbeschreibung wird dadurch für dem Leser zum Medium der Begegnung mit einer „gestimmten Welt“, dem Umraum des Lehrers, der aus einer „phatischen“¹¹⁰⁹ Gefühlsebene und Perspektive gelesen werden kann und von Betroffenheit charakterisiert ist.

Das Schloss weist eine eher schlichte, klassizistische Bauweise auf, die laut Tschopp von „regelmäßig geschnittenen Kuben“ und „abgewogenen Proportionen“¹¹¹⁰ geprägt ist. Nur der etwas prunkvollere, barocke Mittelrisalit, mit Terrasse und Schmiedeeisengitter prägt das Erscheinungsbild des Schlosses derart, dass es einem Berner Landhaus¹¹¹¹ gleiche. Ein Mittelrisalit ist eine Form zur Fassadengliederung, die als barockes und in der Renaissance übliches Gestaltungsmerkmal gilt. Es tritt auch in anderen Epochen auf. Bei Schildknecht löst dieses architektonische Detail merkwürdigerweise einen Exkurs über das „Unendlichkeitspathos“ (Sch265) und die vertikale Ausrichtung seines Berichts aus,¹¹¹² so als ließen sich die Merkmale seines Romans an der Architektur des Schlossgebäudes ablesen. Ähnliche Rückschlüsse zieht er aus der Musikbegleitung bei der Inspektorenkonferenz auf Schloss Trunz, die er sich als Fuge von Johann Sebastian Bach vorstellt. Die konzentrische, das Gebäude umgebende untere Terrasse und die vorgelagerte obere Terrasse sind zwei Überbleibsel des Vorgängerbaus. Sie werden von Schildknecht als Zeichen für die „sittlich-sinnliche“ Wirkung der vertikalen Tendenz des Baus auf die Inspektoren der Konferenz gedeutet. Der Prunk des Baus wirke auf die empfindlichen Schulbeamten und lasse seinen Fall „unmissverständlich“ (Sch237) erscheinen.

In seinem Schulbericht kombiniert Schildknecht Elemente aus der Beschreibung der Ruine und des Schlosses miteinander. Er lässt sie zu einem einzigen Komplex verschmelzen, verfremdet dadurch nicht nur die reale Topographie, sondern nimmt auf eine Besonderheit der kantonalen Kulturpolitik Bezug. Beim Betrachten des kleinen Modells vom Kanton,¹¹¹³ das sich im Schloss befindet und auf dem alle „Schlösser, Ruinen, Kirchen, Klöster und Aussichtspunkte“ (Sch239) markiert sind, spricht er das Problem der Denkmalpflege an. Kulturanstalten dienen seines Erachtens der Verehrung der Vergangenheit und bilden die Voraussetzung dafür, dass uns die Imagination zum „Kerker“ und zum Gefängnis werde. Das Modell symbolisiert die „Furcht vor der Rache der Zeit“ (Sch239) des heutigen Menschen, denn Traditionsbewusstsein ist nur durch Kenntnis des Vergangenen zu erlangen und bedeutet, das „eigene Verhältnis zu dem, woraus jener andere schöpfte“ (Topo45), kennen zu lernen.

Schildknecht nennt dieses Modell, das die kantonale Politik zur Nutzung von Gebäuden, die unter Denkmalpflege stehen, aufweist, um auf den Kontrast zwischen der Funktion des Bauwerkes und seiner Nutzung hinzuweisen. Er äußert sich kritisch zu diesem Problem indem er bemerkt, dass man im Kanton eine „spezielle Technik“ entwickelt habe, um „die Raubritterromantik“ (Sch238) für kulturelle Zwecke zu verwenden und damit in die Aktualität einzubeziehen. Die Äußerung kann als Hinweis auf die räuberische Ausbeute an Anspielungen auf Kafkas *Das Schloss* bezogen werden, die im Roman selbst enthalten sind. Sie zeigt die selbstreferenzielle Metaebene, auf der sich auch die konkretesten Abschnitte von Schildknechts Lektion bewegen: Schildknecht bezieht sich auf ein konkretes Anliegen des Denkmalschutzes,

1108 Kruse, S. 59.

1109 Ebd., S. 59.

1110 Tschopp, S. 305.

1111 Michael Stettler, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Aargau*. Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte (Hrsg.), Bd I, Basel 1948, S. 216–219.

1112 Das *Unendlichkeitspathos* ist auch eine Chiffre, um den verehrenden Ehrgeiz zu umschreiben, den sowohl er als auch alle seine Vorläufer darin investierten, um ihre Angst- und Ehrfurcht-auslösenden Vorläufern zu übersetzen und zu interpretieren, die Einflussangst und Schreibhemmung überwindend.

1113 Auch dieser Hinweis auf das Modell in Miniatur des Kantons erweitert das Wirkungsradius der Einflussangst auf alle Stätten der Kultur, auf den gesamten Kulturbetrieb.

um es aus subjektiver Sicht zu deuten und in seinen Bericht einzubeziehen. Der Leser aber, der in Schildknechts Beschreibungen Analogien zur Situation „K.s“ sucht, findet darin eine Bemerkung, die sich auf das Verhältnis von Vorbild und Nachahmenden beziehen kann.

Tschopps Landeskunde bestätigt die stimmungsvolle Wirkung des „Schlösschens“ auf die das Schulhaus umgebende Landschaft. Laut Tschopp setze es einen architektonischen Akzent in der eher landwirtschaftlich geprägten Region, trage jedoch nur noch eine rein „künstlerisch und geschichtlich gemütshafte“¹¹¹⁴ Bedeutung in sich, weil es seiner Funktion nach längst jede **Wehr- und Verteidigungsrolle**, auch was das Erscheinungsbild anbelange, eingeübt habe.

In *Schilten* dient die Betonung der prunkvollen Aura des Gebäudes, um den Vorbildcharakter der Vorlage Kafkas zu signalisieren. Hermann Burger überträgt auf das Interesse seiner Romanfigur für das Schloss den Scheincharakter und die Attrappen-Funktion von Schloss Rued insofern, als es den Leser in die vom Roman beschriebenen Verhältnisse locken soll. Die Beschreibung stellt einen Köder dar, den Schildknecht auslegt, um sich gegen den Einfluss der vom Schlossmotiv in der Literatur und insbesondere in Kafkas gleichnamigen Roman ausgeht. Es gelingt ihm dadurch zugleich, die in der Vorlage vorherrschenden Verhältnisse auf *Schilten* zu übertragen. Er vermischt Details, die der Realität entnommen sind, mit Annahmen, Hypothesen und Mutmaßungen, die das Bild des Gebäudes nebulös erscheinen lassen und den Weg für Verknüpfung an das literarische Motiv erlauben. Schildknecht stiftet gewissermaßen den Leser dazu an, Spekulationen auf literaturwissenschaftlicher und komparatistischer Ebene anzustellen. Er behauptet zum Beispiel, dass die Architektur des Schlosses ein Symbol seines Ausdauervermögens im Verfahren gegen die Insektorenkonferenz darstelle. Die Kohärenz mit der er an seinem Vorhaben festhält, das Reale präzise durch historische, theoretische, fachbezogene Informationen zu verzerren, sodass jede Anspielung auf die literarische Vorlage gebannt werde, entspricht dem durch das Schloss symbolisierte Durchhaltewillen. Die Methode den Leser durch literarische Unbestimmtheit mit Zweifeln an der „rational kontrollier- und meßbaren Wirklichkeit“¹¹¹⁵ zu verunsichern und mit seinem „erkenntnistheoretischen Skeptizismus“¹¹¹⁶ anzustecken,¹¹¹⁷ findet ihre gewichtigsten Vertreter gerade in Kafkas Romanhelden wieder. Kafkas Werke drücken die Ohnmacht des Menschen und die Erfahrung des „Brüchigwerdens der Welt-, Seins- und Zeitstrukturen“¹¹¹⁸ am Beispiel von Helden aus, die der ihnen zukommenden Realität mit „Rationalität, Reflexion, Fleiß und scheinbar möglicher Anpassung“ begegnen wollen aber dabei scheitern. Ihr Scheitern zwingt den Leser eigene Lösungsversuche zu finden, um sich mit der im Text dokumentierten „Relativität der Standpunkte“¹¹¹⁹ abzufinden. Dies führt jedoch dazu, dass ihr Urteil lediglich suspendiert werde. Die Unbestimmtheit äußert sich in den Romanen Kafkas oft in der Form eines „Gegners“, mit dem eine Art Kampf gefochten werden soll bei dem aber die gegen diesen Gegner aktivierten Strategien und „geltenden und anerkannten Denk- und Handlungssysteme“¹¹²⁰ sämtlich versagen.¹¹²¹ Das Schloss stellt einen solchen Gegner dar und Schildknechts Versuch, das Gebäude landeskundlich zu erfassen scheitert daran, dass sich immer wieder Anspielungen auf die Romanvorlage bemerkbar machen und er vor allem eine direkte Abwehr der Vorlage vermeidet.

Die historischen, architektonischen Informationen, die Schildknecht heranzieht, dienen wie er

1114 Tschopp, S. 266

1115 Horst Steinmetz, *Suspensive Interpretation. Am Beispiel Franz Kafkas*, Göttingen 1977, S. 64.

1116 Ebd.

1117 Mit dem skeptischen, erkenntnistheoretischen Weltmodell, das dem Roman zugrunde liegt, hat sich bereits Erika Hammer besonders ausführlich befasst.

1118 Steinmetz, S. 64.

1119 Ebd., S. 65.

1120 Ebd., S. 85.

1121 Für Horst Steinmetz liegt der semantische Akzent der Romanwelt Kafkas nicht auf der anonym bleibenden Unbestimmtheit, die die Macht an sich reißt, sondern „auf der sichtbar werdenden Unzulänglichkeit der sich in ihrer Reaktionen explizierenden Bestimmtheit“ (S. 85).

selbst behauptet, um die Authentizität seines Berichtes zu beweisen, sind aber auch als Deutungsversuch einer Umwelt zu verstehen, die dem Lehrer Schwierigkeiten bereitet und ihn immer wieder zur „Prüfung seiner eigenen Subjektivität“¹¹²² zwingt. Der massive Einsatz fremder Quellen mag zwar der Überwindung einer von Einflussängsten erzeugten Schreibhemmung dienen, sie bezeugt aber das Scheitern jeder rationalen Orientierung in einer als Bedrohung erfahrenen, anonymen Umwelt. Dem Heranziehen von wissenschaftlichen, rationalen Erklärungs- und Deutungsmustern ist die Erzeugung der originellen Schlossepisode zu verdanken, der zwar zahlreiche Anspielungen auf Kafkas Vorlage zugrunde liegen aber die zugleich als Projektion der Realität deutbar bleibt.¹¹²³

Auf ähnliche Weise verfährt Schildknecht auch bei der Behandlung eines anderen Aspekts, der aus dem Fach „Heimat- und Landeskunde“ entnommenen ist, nämlich das Problem der Instandhaltung und Nutzung von Wehrbauten in so burgenreichen Kantonen wie dem Aargau. Die Leidenschaft, die den Monolog der Hauptfigur anzutreiben scheint, liegt in einer völlig anderen Absicht begründet. Er will die Zerrüttung des Verhältnisses zwischen Zeichen und Bezeichneten veranschaulichen und die willkürliche Anwendung der Sprache andeuten. Laut Bloom darf nicht die Sprache sondern die Imagination als Gefängnis des Menschen verstanden werden, um Vicos anti-scholastischen Thesen gerecht zu werden. Anders als Lacan, Heidegger oder Sapir, die der Sprache einen „Gefängnis-charakter“ (Topo91) zusprechen, seien es laut Vico die „Eloquenz“ und die Imagination, die uns als Formen der „Selbsterhaltung durch Überredung (*persuasio*)“ ermöglichen könnten, uns gegen unseren titanischen Vorläufer zu behaupten. Die Überredungskunst macht uns wieder selbst zu „Giganten“ und „Heroen, zu magischen und primitiven Formalisten“ (Topo90) im Kampf gegen unsere Nachträglichkeit. Während diese sprachliche Mittel zwar bei der rationalen Erschließung einer uns unbestimmt und paradox erscheinenden Welt scheitern können, ist es nicht ausgeschlossen, dass sie zur Abwehr von konkurrierenden Erklärungsmodellen oder Einflussängsten ihre Wirksamkeit beibehalten.

So bemerkt Schildknecht, dass Zugbrücken, Wehrgänge und Schießscharten zu „Symbolen des Muts“ (Sch238) der Schweizer geworden sind, weil sie „Weiterbildungskurse in Rittersälen“ (Sch238) anbieten würden, um Akzente zu setzen: dadurch würde man „Vorurteile wie Bruchsteinmauern“ (Sch239) abtragen. Im Aargau, fährt er fort, würde man nicht davor scheuen, „Ziehbrunnen zu Hilfe“ (Sch239) zu nehmen, um sich hinter der „Brustwehr der Überzeugung“ (Sch230) für den Erhalt und die Nutzung von Denkmälern zu „kulturellen Zwecken“ (Sch238) einzusetzen.

Schildknecht unterstreicht wie irreführend es auf Besucher oder Nutznießer wirken kann, Denkmäler zu kulturellen Zwecken einzusetzen, die einst eine Wehr- und Verteidigungsfunktion erfüllten. Er stellt den Zusammenhang zwischen der politischen Absicht und der symbolischen Ausdruckskraft dieser Denkmäler in Frage, weil er zwischen dem Zweck zu dem sie gebaut wurden und ihrer tatsächlichen Funktion dieser Bauten differenziert: er unterstellt dem Kulturbetrieb keinen besonderen Mut, sondern eher Opportunismus. Umgekehrt wendet er selbst das ironische Spiel ein, in dem er den Einsatz der Denkmäler als „imposantes Beispiel kultureller Integrations-bemühungen“ (Sch239) lobt. Das Wort Integration kann hier nur ironisch gemeint sein und es lässt sich ein ähnlicher gesellschaftskritischer Ton erkennen, wie ihn der Autor in der Erzählung *Die wasserfallfinsternis von Badgastein* gegen die den Eliten vorbehaltene Ausbeutung der Naturressourcen anschlägt. Schildknecht spielt mit Wortfeldern und erzeugt ironische Assoziationen, die den Kulturbetrieb in der heutigen Gesellschaft nur als Randerscheinung, die kleinen Kreisen vorbehalten ist, funktioniert. Denkmäler müssen zu „Symbole der Horizonterweiterung“ (Sch239) gemacht werden und „Erholungs- und Naturschutzgebiete“, Ruinen und Klöster sollten für Kulturkreise zu Galerien, Museen,

1122 Steinmetz, S. 65.

1123 Rolf Tarot, „Die Autobiographie“, in: Weissenberger, *Prosakunst ohne Erzählen*, S. 27-65.

Kunsthäusern, Volksbibliotheken (Sch239) umfunktioniert werden. Der kulturelle Betrieb führt dazu, dass den Denkmälern eine reine Status-Symbol-Funktion anerkannt werde. Dabei geht der Gegensatz zwischen heutiger Anwendung und der ursprünglichen Funktion meist verloren.¹¹²⁴ Der Kulturbetrieb ist in erster Linie für die Nutzung der Denkmäler verantwortlich und daher an erster Stelle am Profit beteiligt, den man von ihrem Scheincharakter schlägt. An dieser Stelle könnte sich Burgers eigenes kulturpolitisches Credo verstecken, wonach man Kunstbauten wirklich für Menschen jeder Herkunft zugänglich machen sollte.

Privates und Politisches werden hier in Zusammenhang gebracht, und Politisches wird als Teil des Privaten dargestellt, weil Schildknecht einen Zusammenhang zwischen seinem Fall und einigen Fragmenten des Diskurses über die Denkmalpflege herstellt. Es kommt zur Tilgung des zeitgenössisch-historischen Bezugs anhand der Verwendung einer literarischen, nahezu mythischen Vorlage.¹¹²⁵ Manche Autoren wie Kafka, die sich für die Überlieferung nicht begeistern konnten, verfuhrten mit dem Mythos nicht anders. Er stellte nur dann für sie ein brauchbares Ausdrucksmittel dar, wenn er zur Darstellung zeitgenössischer und aktueller Probleme eingesetzt werden konnte.¹¹²⁶

Vom Nutzen der Wehrbauten im Kanton Aargau spricht auch Charles Tschopp, denn sie prägen die Landschaft des Aargaus. Der „attrappenhafte Schein“ der Ruinen wirft seiner Meinung nach wichtige Fragen des Denkmalschutzes auf, die mit der Verwendung und dem Erhalt solcher Gebäuden zusammenhängen. Dieselben Fragen stehen in Schildknechts Roman im Raum, obwohl sie den Diskurs über die Einflussangst fortsetzen, der den Konflikt mit der Vorlage betrifft. Der Kanton, meint Schildknecht, sei mindestens so reich an Schlössern und Burgen, wie an „Schulen, Irrenanstalten und Gefängnissen“ (Sch238). Der Unterschied zwischen dem Schloss-Motiv und dem Schulhaus wird hier aufgehoben, denn wie bereits bei der Behandlung der Mörtelkammer gezeigt wurde, wird das Schulgebäude einem Gefängnis gleichgesetzt, das Schüler und Lehrkörper gleichermaßen gefangen hält. Den Vergleich zwischen Schlössern und Schulgebäuden, oder Gefängnissen nimmt Schildknecht wortwörtlich und führt ihn ungeachtet der scheinbaren Abweichung zwischen Baustil und Anwendung an landeskundlichen Beispielen aus.

Schildknecht spielt auf die Tatsache hin, dass viele Schlösser zu Erziehungsstätten oder Jugendgefängnissen umfunktioniert wurden, wie z.B. die Festung Aarburg, die als Kulturgut von nationaler Bedeutung eingestuft und als Jugendheim genutzt wird, oder das Schloßchen von Altenburg, das als Jugendherberge dient und einst Sitz der Habsburger war, Schloss Belikon (Kuranstalt), Schloss Biberstein (Arbeitsheim für behinderte Erwachsene), Schloss Kasteln (Schulheim für verhaltensauffällige Schüler) und Schloss Rued (Gerichtsarchiv), sowie Schloss Liebegg (Tagungs- und Kulturzentrum).¹¹²⁷ Am Rande sei bemerkt, dass aus einem Zeitungsartikel der Aargauer Zeitung¹¹²⁸ hervorgeht, dass es Bemühungen gab, Schloss Rued zu Kulturzwecken zu nutzen, diese aber ins Leere liefen.¹¹²⁹

1124 Das selbe geschieht mit Wörtern und mit Motiven, Stoffen und Zitaten, die unabhängig von ihrer ursprünglichen Bedeutung, Herkunft oder Etymologie eingesetzt werden. Die daraus entstehenden Diskrepanzen und Unterschiede wirken paradox oder in manchen Fällen ironisch.

1125 Krusche, *Kafka und die Kafka Deutung: Die problematisierte Interaktion*, München 1974, S.109.

1126 Das kann man bei Kafka (*Prometheus, Der neue Advokat, Das Schweigen der Sirenen*) und André Gide sehen. Nietzsches Diskurs über den Epigonentum spielt hier eine Rolle. Dichter und Künstler sehen sich in Konkurrenz zu den Ämtern, weil sie im wörtlichen Sinne als „Verwalter mythischer Wahrheit“ (Krusche 1974, S. 147 ff.) fungieren.

1127 Fritz Hauswirth, *Burgen und Schlösser der Schweiz*, Bd. 3 Aargau, Kreuzlingen 1978.

1128 *Aargauer Zeitung* vom 17.01.2013.

1129 Selbst nach der 2006 erfolgten Übernahme des Schlosses durch die Firma Erowa AG, die es für 2,7 Millionen erworben hat, wurden die geplanten Projekte zur Nutzung des Gebäudes als Seminarzentrum nicht umgesetzt, sodass auch die nötigen Sanierungsmaßnahmen, die es vor dem Zerfall gerettet hätten, ausblieben (vgl. Aline Wüst, *Heruntergekommenes Schloss wartet seit Jahren auf einen Märchenprinz*, Aargauer Zeitung 17.01.2013). Erst 2011 wurde das Schloss als Drehort für einen 3-D Horrorfilm, eine Schweiz-Österreichische

Tschopp entlehnt seine Terminologie aus der Welt der Mineralien, um den Vorgang zu erklären, der über „die Veränderung der Substanz“¹¹³⁰ alter Städte heute hinwegtäuscht. Er vergleicht die Tatsache, dass die Bastion-Terrassen, die vielen Städten ihre Wehrmerkmale durch trutzige Stadtmauern verleihen, ohne ihre eigentliche Funktion mehr zu erfüllen, mit der „*Pseudomorphose*“ der Mineralien. Aus der Sicht der Nachträglichkeit stellt sich die Frage nach der Nutzung von Überresten aus überkommenen Zeitaltern und Kulturen. Schildknecht sagt, es mache sich an der „besonderen Technik“ bemerkbar, die das Kanton Aargau entwickelt habe, um die „Raubritterromantik in die aktuelle Problemstellung einzubeziehen“ (Sch238). Wie sein Vergleich suggeriert, wendet er bei langweiligen Lektionen eine ganz ähnliche Technik an. Er führt beispielsweise die Behandlung des Scheintodes in seinen Unterricht ein, weil sich seine Schüler scheinbar nur für die Horrorfakten interessieren. Daher komme ihm der Ausflug zur Burgruine sehr gelegen, um ihr Interesse für die Landeskunde zu wecken.¹¹³¹ Schildknecht ruft dem Leser hier die Vorrangstellung der Überlieferung ins Gewissen. Die „Sehnsucht nach Ursprüngen“ (Topo64) liegt jeder „Wiederholung und Kontinuität“ (Topo65) zugrunde, behauptet Bloom. Sie regelt auch das Verhältnis der Nachträglichkeit zum Kanon und zu den Vorläufern. Die sakralen Wurzeln der Wahl-Liebe wurden von einem „jüdischen oder christlichen auf sekuläre und dichterische Kontexte verschoben“ (Topo69). Schildknechts selbst macht auf diese Tatsache aufmerksam und behauptet, „Trunz hat eine alte Tradition, das Schulhaus nicht“ (Sch237). Der Vorzug der Behandlung von Heimatkunde liegt im Fall des Romans darin, das Schloss-Motiv mit Kafkas Vorlage und mit der Lehrthematik verbinden zu können. Die Leser verhalten sich wie Schildknechts Schüler, denn auch sie finden die Lektüre interessanter, auf Grund des Besuchs im Schloss. Andererseits bleibt für Schildknecht die Frage unbeantwortet, ob die Leser sich eher für sein Schicksal oder für die Analogien zu Kafkas Vorlage interessieren.

Der Blick Schildknechts auf das Schloss bleibt das eines fachkundigen Experten, vergleichbar mit dem des Denkmalpflegers oder Kunsthistorikers in Meyers Roman *Die Rückfahrt*. Die Perspektive des Denkmalpflegers hebt den existenziellen Aspekt vom historischen Diskurs scharf ab und bringt dennoch die Geschichte des Protagonisten ein. Denkmalpflege und Lehrerexistenz sind bei Meyer auf zwei Figuren verteilt. Das Überleben eines tödlichen Autounfalls wird beim Lehrer in Meyers Roman zum Anlass für eine umfassende Reflexion über den Tod und über die Worte des verunglückten Freund. In Burgers Roman nimmt der Lehrer den Standpunkt des Denkmalpflegers ein. Schildknecht hat aber die Besonderheit der Sprache in den Sinn, die keine Gewissheit gibt über die Beschaffenheit der Dinge, die sie beschreibt, geben kann. Schildknechts Sprachskepsis führt dazu, dass man als Leser die beschriebenen Sachverhalte, und Fachbegriffe in Zusammenhang mit seinem eigenen disziplinarischen Fall bringe. Dies verleitet beim Lesen dazu, dem Lehrer keine ernste Absicht zuzusprechen. Auffällig ist Schildknechts Neigung die Wirklichkeit anhand von Gesetzesmäßigkeiten erklären zu wollen.

Schildknecht ist aber im Unterschied zu seinen Vorbildern aus Kafkas Romanwelt begabt mit einem starken Trieb zur Metaphernbildung, von dem er sich gern treiben lässt. Durch diesen setzt er das starre Weltbild so in Bewegung, dass die Realität und die topographischen Gegebenheiten als Projektionen seiner Wünsche, Träume erscheinen.

Das Schlossmotiv symbolisiert nicht nur die Ungewissheit der Dorfbewohner über die Nutzung von Schloss Trunz, sondern auch seine eigene Vernachlässigung durch die Inspektorenkonferenz. Um diese eigenen Wahrheiten über das Schloss zu bezeichnen, verwendet er das Wort „**Vakuum**“. Damit meint er den defizitären Zustand, der sich eingestellt

Koproduktion genutzt. Laut Regisseur sei das Schloss „ein perfekter Schauplatz für einen Horrorfilm“ (vgl. Barbara Vogt, *Der reinste Horror auf Schloss Rued*, Aargauer Zeitung, 29.09.2010).

1130 Tschopp, *Der Aargau*, Ebd. S. 266.

1131 Worum es ihm tatsächlich geht, ist die Behandlung des Schlossromans von Kafka.

hat seitdem es keine Schulbesichtigung mehr gegeben hat. Dieses Vakuum sei im Grunde der Auslöser für seinen Bericht, was auch verständlich macht, warum seiner Ansicht nach das Schloss „förmlich darum [bettle]“ (Sch239), die Inspektorenkonferenz zu beherbergen. Das Schloss „interpretiert“ er als bauliches Symbol „seines Durchhaltewillens“ aber auch des ihm zustehenden „Rechtes“, weil es nach streng geometrischen Prinzipien gestaltet sei und außerdem eine lange Tradition habe. Wie kein anderer Ort eignet es sich, um dort sein „Rechtfertigungsgesuch“¹¹³² von einem Schauspieler vortragen zu lassen als Antwort auf die Anklagepunkte gegen ihn, die er in voller Länge im Rahmen der Schlossepisode wiederholt (Sch269). Im Zusammenhang mit Blooms Theorie der Einflussangst ist verständlich, warum ein solcher Schauplatz, der einem überdimensionalem Kerker, einer riesigen Mörtelkammer gleichkommt, dazu geeignet ist, einen Konflikt zu schlichten, der durch die „Lokalität“ (Sch269) ausgelöst worden ist. Sieht man im Schloss eine Metapher der Wahrheit, die als konventionelle Lüge von allen anerkannt wird, dann ist klar, warum Schildknecht diese Lüge als Schein und Attrappe enttarnen will. Er versucht dies, indem er das gesamte von Denkmälern geprägte Bild des Aargaus als oberflächliche Lüge, als eitles Gewand entlarvt. Es wird dem fremden Besucher präsentiert, um über die realen Bedingungen hinwegzutäuschen, die sich durch die Industrialisierung der Landschaft und der Gesellschaft geändert haben. Hinter der märchenhaften Kulisse zeigt sich in Schildknechts Worten eine mechanistische Welt, die den Raum und den Menschen prägt. Erst bei der Behandlung von „Wald“ und „Verkehrsmitteln“ werden die Symbole der industrialisierten Welt im Roman Einlass finden.

Die **Ungewissheit**, mit der das Schloss in Wirklichkeit verbunden ist, betrifft jedoch nur die kulturelle Verwendung, zu der der Kanton es bestimmt hat. Die Leerstelle, die dadurch entsteht, nutzt Schildknecht aus, um sie mit phantastischem Material auszufüllen. Genau wie im Fall des Schulhauses, wo die Turnhalle quasi ambivalente Züge annimmt, weil sie sowohl für Beerdigungen als auch als Speisesaal für Schildknecht dient. So wird der Reliefsaal im Schloss zum Herzen des Schlosses. Im Reliefsaal, ähnlich wie im „getäfelten Zimmer“ in Thomas Bernhards *Kalkwerk*, kommt die metaphorische Verwirrung, die der Raum ausstrahlt, am deutlichsten zum Vorschein. An dieser Stelle sind Ordnung und Geometrie vorherrschend und modellhaft. Der einst für „militärische Kaderkurse“ (Sch269) und „taktische Trockenübungen“ benutzte Saal ist nun im postindustriellen Zeitalter mit einem Modell ausgestattet. Es zeigt alle kulturellen Einrichtungen des Kantons mit „farbigen Fähnchen“ (Sch269) und weist damit auf die „Fülle der kulturellen Aktivitäten“ hin. Dieses Beispiel „kultureller Integrationsbemühungen“ stellt das „Trunzische Vakuum“ (Sch238) dar. Es soll eine Lösung des durch „Lokalitäten ausgelöst“ (Sch238) Konflikts zwischen Schildknecht und der Inspektorenkonferenz herbeiführen. Bezeichnenderweise ist auf dem Modell auch Schildknechts Schule eingetragen.

Das Wort „Vakuum“ kann auch für Lücke, gähnende Leere stehen und stellt ein bildhaftes Pendant zur „Leere“ im Schulhaus dar. Die räumliche Verteilung der inneren Säle des Schlosses drückt die „bewusste Vernachlässigung einer Dimension“ (Sch265) aus. Es handelt sich um die „horizontalen“ Dimension. Im Sinne des personalistischen Ansatzes in William Sterns Raumanalysen stellt sie die metaphysische Dimension des Tanzes und der Passivität dar. Die vertikale Ausrichtung des Berichts repräsentiert die Abhängigkeit von der Vorlage. Das epigonale Verhältnis ist durch Unterwerfung und Ehrerbietung gekennzeichnet. Es kann mit der Geste des Hinauf-Schauens oder des demütigen Nach-Unten-Sehens verglichen werden. Wichtig ist, dass Schildknecht die Tendenz zur Anerkennung eines Vorläufers nicht auf sich, sondern auf ein architektonisches Merkmal überträgt.¹¹³³ Der Reliefsaal stellt für Schildknecht daher eine „ins Tyrannische überhöhte Mörtelkammer“ (Sch265) dar, die ihre bedrückende Kraft auf die gesamte Umgebung ausstrahlt.

1132 Ebd., Das Wort >Gesuch< ist hier im Sinne von Bettelbrief, Bittschreiben, Antrag usw. gebraucht.

1133 Dies erfolgt (in der Mörtelkammer) durch das Phänomen der *purgation* oder *askesis* (EifA115).

Dies bedeutet, dass auch in ihr der Mensch sich als Gefangener seines Raumgefühls wahrnimmt und seine gesamte Verhaltensweise von Enge und Zwang geprägt wird.¹¹³⁴ Einsamkeit, Enge und das Gefühl des „Eingezwängt-Seins“ sind also nicht nur Folge ungünstiger Raumverhältnisse, mit denen Schildknecht in seinem Schulhaus konfrontiert ist, sondern sie wurden schon gezielt eingesetzt, um den Betrachter zu beeinflussen und zu erdrücken.

Aus dieser Perspektive lässt sich erklären, warum der Bericht in Briefform verfasst wird. Schildknecht nutzt das Schreiben als Mittel, um sich frei zu fühlen. Durch die schriftliche Form kann die Enge überwunden und illusorisch erweitert werden. Der Brief dient laut Stern als „Werkzeug zur Überbrückung der Ferne“.¹¹³⁵ Der Bericht hat zugleich eine introspektive Ausrichtung, wie das Zitat am Anfang zu verstehen gibt. Deshalb nutzt Schildknecht das Mittel des Briefes - vergleichbar einem Tagebuch - dazu, um Distanz zu sich und seiner Situation zu gewinnen.

Schildknecht betont die Wirkung der Enge des Reliefsaals und vergleicht sie mit dem Gefühl des Eingesperrtseins in der Mörtelkammer. Der Reliefsaal und die vertikale Ausrichtung des Schlosses zwingen „die Inspektoren in die Knie“ (Sch265) und lassen sie wie Gefangene nach Gerechtigkeit lechzen. Damit spielt Schildknecht auf das Bedürfnis des Menschen an, unter Druck eine konventionelle Lüge aus Eitelkeit, Bequemlichkeit oder aus anderen Gründen zu akzeptieren oder die eigene Beeinflussbarkeit einzugestehen. Er vermutet, dass die auf „engstirnige Pedanterie“ (Sch266) getrimmten Inspektoren besonders sensibel auf die räumliche Ausprägung des Saals reagieren und mehr „Mildherzigkeit“ (Sch266) des Urteils an den Tag legen werden. Ihre seelische Stimmung stellt sich Schildknecht wie die jener Schüler vor, die sein Vorgänger in der Rumpelkammer unter der Treppe einzusperren pflegte. Als Ausdruck von „totalitären Raumansprüchen“ (Sch265) überwältigt der Reliefsaal die Besucher, erdrückt sie und verfinstert ihre Gedanken, wie eine zu starke Stimmung. Erst sie vermag es, die Inspektoren in eine für die Aufnahme des „Schildknechtschen Gesuchs“ günstige Gemütslage zu versetzen. Dann erst, meint Schildknecht, fiele ihr Urteil „In dubio pro reo“ (Sch264) also günstig für ihn aus.

Eine ähnliche Wirkung wie das Schloss auf die Besucher des Tals übt das Schulhaus auf die Schüler aus, die Schildknecht unterrichten soll. Dem Schulhaus fehlt einzig und allein jene ehrwürdige Tradition, die dem Schloss innewohnt. Dazu mag man wohl bemerken, dass dem Schloss als Schauplatz märchenhafter Handlungen von jeher eine bedeutsame symbolische Bedeutung zukommt. Weiterhin spielt es eine wichtige Rolle in der Romantik, in der Moderne (Kafka, *Das Schloss*) und selbst noch in der Postmoderne (Gombrowicz, *Die Besessenen*).

Aus diesem Grund kann das Schlossmotiv auf eine längere Geschichte zählen als das Schulgebäude zurückblicken. Als Chiffre einer märchenhaften, magischen oder politischen Machtausübung strahlt es, so behauptet Schildknecht, immer noch über das Tal seine Kraft aus. Es beherrscht weiterhin die Bevölkerung durch seine „architektonischen Mittel“ (Sch264), sein „Unendlichkeitspathos“ (Sch265) und seine „Wucht“ (Sch238). Widerspruchslos unterwerfen sich die Talbewohner seiner „absoluten Herrschaft“ (Sch238) und fühlen sich vom Schloss zu „ewiger Knechtschaft verdonnert“ (Sch261). Schildknecht beobachtet, dass es eine stärkeres Angstgefühl bei den Talbewohnern auslöst als die Lehre seines Vorgängers Haberstich bei seinen ehemaligen Schülern. Auch bei den Eltern seiner Schüler ist die Erinnerung an Haberstich noch sehr stark. Die Talbewohner, die Eltern der Schüler und die Mittel durch die das Schloss auf sie wirkt, müssen in die Sprache der Literaturwissenschaft zurückübersetzt werden. Sie stehen für die Hauptakteure des Rezeptionsprozesses: den Adressaten (die Talbewohner und die Eltern), das Medium (das Schlossmotiv, die Romanvorlage Kafkas), die Mitteilung (das Kommentar des Rezeptionsprozesses, die Reflexion über das Schreiben).

Im Rahmen der Lektion Schildknechts, dient die Schlossepisode dazu, objektive

1134 Stern, S. 225

1135 Ebd., S. 225.

Beschreibungsmerkmale, Phantasien des Lehrers und Reales zu vermischen. Die heimatkundlichen Details werden so beschreiben, dass sie einen Umriss der literarischen Vorlage konturieren. Der deklarierten Methode des Lehrers folgend, werden Reales und Irreales ineinander verzahnt. Kaum ein Beobachter würde das reale Schlossrued als „uneinnehmbare“¹¹³⁶ Festung, als „gigantischer Barockbrocken“¹¹³⁷ oder als „freigelegter Weisheitszahn“ bezeichnen. Vielmehr umschreiben diese Adjektive die Schwierigkeit des Erzählers das Motiv in Angriff zu nehmen. Das beschriebene Gefühl entspricht eher der subjektiven Wahrnehmung des Lehrers: sie koinzidiert mit K.s vergeblichen Versuch, die Schlossbehörde zu begreifen oder in sie einzudringen. Der Lehrer bezieht Stimmungen und Erklärungsmuster der Hauptfigur in die heimatkundliche Lektion ein, so als würde er sie der Realität entnehmen. Die Analogien zwischen Schildknechts und K.s Auseinandersetzung mit dem Schloss bei der Aufklärung des jeweiligen Falls stellt des rekurrende Merkmal dar, das dem Leser die Anwesenheit eines Dialogs mit der Vorlage in *Schilten* signalisiert.¹¹³⁸

Das Schloss spielt laut Schildknecht nicht nur eine zentrale Funktion im Rahmen der kantonalen Kulturpolitik sondern erweckt auch das Interesse der Dorfbewohner. Auch die Gemeinde fragt sich, was der Staat mit dem Schloss anfangen könne. Schildknecht übertreibt die Wirkung dieser Anteilnahme am Schicksal des Denkmals in seinen Formulierungen: er nennt die Talbewohner „Leibeigene der Ungewissheit“ (Sch265), meint aber damit die Unsicherheit des Lesers bei der Deutung des Textes. Die Unlesbarkeit der Welt, das Gefühl der Unwissenheit stehen im Mittelpunkt. Der heraufbeschworene *Horror-vacui* tritt in Folge eines Paradigmenwechsels ein, der für die Unerzählbarkeit der Welt verantwortlich¹¹³⁹ ist. Die Subjektivität des Erzählers ist derart dominant geworden, dass sie keine sinnhaftes Bild der Welt mehr erzeugt. Diese Voraussetzung erlaubt Schildknecht seine Freiheit auf der Referenzebene. Auch der Lehrer zieht aus diesen poetologischen Prämissen seine Konsequenzen, ohne zu verstehen zu geben, dass sich seine Rede auf seine eigene persönliche, subjektive Angst oder auf die Zweifel des Lesers beziehen lässt. Seine Unsicherheit äußert sich darin, dass er die „allgemeine Verwirrung“¹¹⁴⁰ und das „Nicht-Verstehen“¹¹⁴¹ betont. Schildknecht artikuliert mittels seiner „Sprachmagie“¹¹⁴² und der ironischen Haltung seiner Lektionen die Orientierungslosigkeit, die die Kondition des modernen Menschen auszeichnet. Da er die Sprache als unzuverlässiges Mittel für das Erfassen der Umwelt hält, deutet er jede Wirklichkeitserfahrung als difizitär.¹¹⁴³ Sie ist mit dem Unvermögen verbunden, die eigene Umwelt so zu versprachlichen, dass sie sich mit einem konventionellen Deutungssystem decke. Diese Tatsache rührt vom Paradigmenwechsel, dessen Zeugnis Schildknechts Monolog ablegt. Für den Leser hat Schildknechts Sprachstil eine Aufhebung jeder eindeutigen Deutung des Textes zur Folge.¹¹⁴⁴ Das „Unbegreifliche“ wird, so drückt es Erika Hammer aus, in immer

1136 Ebd.

1137 Ebd.

1138 Es handelt sich, um es mit der Terminologie der Intertextualität auszudrücken, um einen Fall von unmarkierter Einzeltextreferenz. Vgl. Ulrich Broich und Manfred Pfister, *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen 1985, S. 48, ff.

1139 Adorno, „Der Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman“, in: Adorno, *Noten zur Literatur*, Frankfurt a. M. 1991, S. 41-48.

1140 Hammer, S. 30.

1141 Ebd.

1142 Ebd.

1143 Hammer, S. 30: Hammer spricht von „Defiziterfahrung“ der modernen Kunst, die ihren prekären Status reflektiert. Immer neue Wortschübe des Erzählers gehen einher mit dem wachsenden Gefühl der Unverfügbarkeit sowohl der Welt als auch des Ichs. Erika Hammer sieht im Roman den Versuch realisiert, die „Unverfügbarkeit“, das „Absente“, das „vielleicht gar nicht Existierende, nur Imaginierte und subjektiv Präsent“ im Text fassbar zu machen. Auch ihrer These zufolge hebt die sprachskeptische Poetologie des Erzählers die Trennung zwischen Außen- und Innenwelt zur Folge.

1144 Steinmetz, S. 49: Durch „literarische Unbestimmtheit“ verweigert sich ein Text einer „konkreten Bedeutungszuweisung“. „Motiv-, Thema- und Sinnbestand im Texte“ (Steinmetz, S. 49) bleiben in der Unbestimmtheit

neuen „experimentellen Versuchsanordnungen greifbar gemacht [...] und ins Dunkle zurückgeführt“.¹¹⁴⁵ Man kann behaupten, dass es in der Schlossepisode zu keiner „positiven Aussage“¹¹⁴⁶ kommt, weil die Sprache nur die Unübersichtlichkeit und Ungewissheit der Urteile des Betrachters über seine Umwelt zum Ausdruck bringt. Da Schildknecht diesen Diskurs über die Voraussetzungen der Welterfahrung und Wirklichkeitserfassung in die Metaebene des Romans verbannt, verpflichtet er sich der Technik der „schleifenden Schnitte zwischen Realem und Irrealem“.¹¹⁴⁷ Nichts sei laut Burger irrealer und irrer als die Welt der vollendeten Tatsachen, so müsse immer die Stilmittel und den Sprachstil an das Beschriebene anpassen.¹¹⁴⁸ Eine grelle Farbe muss daher so beschreiben werden, dass es „in den Augen weh tut“ (VzK115). Die Ungewissheit der Dorfbewohner bezieht er also darauf, dass niemand weiß, was „der Kanton mit Trunz vorhabe“.¹¹⁴⁹

Schulhaus und Schloss sind seiner Meinung nach beide auf solche Weise konzipiert, dass der Mensch, der sich in ihnen aufhält, auf bestimmte räumliche Konstellationen eingeschüchtert reagiert. Beim Schloss spielt die vertikale Ausrichtung des Gebäudes und die starke Einschränkung der horizontalen Dimension eine wichtige Rolle. Die Wirkung dieser architektonischen Zwängen lässt sich insbesondere an den Beamten der Schulbehörde, so Schildknecht, beweisen. Wie gern phantasierende Menschen „mit sieben Sinnen durch die Welt stolpern“ (VzK115), zeigt die räumliche Gestaltung des Schlosses auf sie. Ihre berufsbedingte Dienstfertigkeit macht sie besonders anfällig für den feudalen, aristokratischen Prunk, den das Schloss verkörpert. Schildknecht zählt unter den Landschaftselementen das Schloss zu seinen stärksten Verbündeten. Ihm scheint es unmissverständlich, dass das „Schloss [...] förmlich darum bittet, die Teilnehmer zu beherbergen“ (Sch264). Mit großer Wahrscheinlichkeit ist diese Aussage Schildknechts als anerkennendes Zugeständnis der Vormundschaft durch Kafkas Vorlage über die eigene Lektion zu verstehen. Sie erzeugt jene Fallhöhe, von der die Spannung beim Lesen abhängt.

Die Anziehungskraft der Vorlage auf seinen Einfall vergleicht er mit der Wirkung von unanzweifelbaren Grundsätzen und Prinzipien, die aus Gewohnheit der Wahrheit gleichgesetzt sind. Der Gebrauch der Sprache hat die Menschen daran gewöhnt, mit festen Bedeutungen zu rechnen. Da das Schloss die Talbewohner über Jahrhunderte knechtete, haben die Attribute seiner Autorität im Zeitalter der Ungewissheit nicht ihre Anziehungskraft verloren. Sie sollen Schildknechts Monolog Glaubwürdigkeit verleihen. Der räumliche, autoritäre Einfluss des Schlosses soll sich auf das Schulhaus Komplex übertragen und die Zuhörer von der überdimensionierten, fürstlichen „absoluten Zurechnungsfähigkeit“ (Sch264) von Schildknechts Bericht überzeugen. Spätestens im Zusammenhang mit dem Schloss sollte allen das Schicksal des Schulmeisters von Schilten in Erinnerung bleiben.¹¹⁵⁰

Der Lehrer beabsichtigt, wie er im Rahmen der Deutung der Schloss-Nummer zum Ausdruck bringt, mit seinem Bericht die „Leere“ (Sch328) des Schulhauses und das „Barockgrauen“ (Sch328) des Schlosses auf einen einzigen „fiependen Nenner zu bringen“ (Sch328). Dieses Vorhaben leitet die Entwicklung des Motivs für den Umfang zweier Quartefte: dem 16. und dem 18. Quartheft.

virulent.

1145 Ebd., S. 63.

1146 Ebd.

1147 Burger, „Verfremdung zur Kenntlichkeit. Hölderlin-Preis-Rede“, in: *Neue Rundschau* 94, (1983), H 4, S. 115.

1148 Diese Haltung zeigt frappante Ähnlichkeit zu Thomas Bernhards poetischen Bekenntnissen. Dieser entnahm den regionalen Tageszeitungen viele seiner Einfälle (vgl. Krista Fleischmann, *Eine Herausforderung. Monologe auf Mallorca 1981*). Zugleich nannte er sich einen Übertreibungskünstler (Vgl. Wendelin, Schmidt-Dengler (Hrsg.), *Der Übertreibungskünstler: Studien zu Thomas Bernhard*, Sonderband 1997).

1149 Steinmetz, S. 49.

1150 In der Tat soll neben Schildknechts Schicksal auch an das einer anderen literarischen Lehrerfigur erinnert werden: an Peter Käser, der Hauptfigur aus den *Leiden und Freuden eines Schulmeisters*, das Werk mit dem Jeremias Gotthelf einer leidenden Lehrerfigur einen Platz in der Schweizer Literatur gesichert hatte.

Nach der Unterbrechung der Schloss-Episode durch das 17. Quartett entwickelt Schildknecht das Motiv des „Trunzischen Vakuums“ (Sch328) weiter. Er bringt weitere Anspielungen, auf einzelne Szenen und Aspekte aus Kafkas Vorlage ohne diese je zu nennen. Bedenkt man den Einfluss der Vorlage ist es angebracht das Gefühl der Leere, die der Leser empfindet, als Vakuum oder gähnende Leere zu umschreiben. Schildknecht gibt vor, über die Absichten des „schloss- und burgenreichen Kantons“ Aargaus sprechen zu wollen. Die erste intertextuelle Begegnung des Schlossmotivs mit dem Vorläufer-Text ist in Schildknechts Lektion über die „Stimme des Schlosses“ im 16. Quartett zu sehen. Hier deutet Schildknecht als Signal der Abhängigkeit seiner Schlossepisode von der Vorlage den männlichen Klang der Stimme, die er der Hörmuschel entnimmt, als er das Schloss anruft.

Die Ausführungen des Lehrers werden von der angeblichen Rivalität zwischen Schulhaus und Schloss durchwandert. Schildknecht versucht seine These von der Rivalität zwischen beiden aus verschiedenen Sichtpunkten zu beweisen. Er weist jedem Gebäude anthropomorphe Züge. Damit unterstellt er der Verwendung von Sprache unter Berücksichtigung einer bestimmten Konnotation, die Gefahr klischeehafte Vorurteile zu übernehmen. Wie das Kapitel über die Turngeräte zeigte, täuscht die Zuweisung von anthropomorphen Eigenschaften Relationen zwischen heterogenen Sachverhalten vor, die rein subjektiver Natur sind. Diese klischeehaften Meinungen steuern aber hier das Fehllesen der Vorlage. Die Abweichungen von der Vorlage sind auf die Hierarchie zurückzuführen, die das Verhältnis zwischen Kafka und Burger regelt. Die des Schulhauses ist als Abdruck des Schlosses modelliert und hat eine weiblich, unterwürfig klingende Stimme. Das Schloss hingegen wird in seiner Vorbildfunktion männlich konnotiert. Auch hier zeigt sich, wie die Imagination zwar „keine Macht über die Dinge“ (Topo89) ausübt und doch einer „empirischen Anerkennung von Macht“ gleichkommt. Auf dem Spiel bei diesem Transfer von Eigenschaften steht die Kontinuität der Tradition und der Erhalt eines archaischen Gleichgewichts: es verwirklicht die romantische Vision der *inventio* als ein >Erkennen< und An-erkennen all dessen, was der Text produziert hat. Harold Bloom führt seinen Begriff der poetischen Weisheit auf Vico zurück. Dieser begründete seine Auflehnung gegen Descartes im Prinzip damit, dass man, wenn man einen Text erkennt, einzig „die eigene Interpretation dieses Textes“ (Topo90) erkennt. Daher ist die Imagination ein Instrument der Selbsterhaltung und ein „Kompositum aller Freudschen >Abwehrmechanismen< und aller Tropen, die unsere antiken Rhetoriker beschrieben“ (Topo90).

Die Eigenschaften von Schulhaus und Schloss müssen einen Unterschied aufweisen und daher greift Schildknecht auf konventionelle Oppositionspaare wie männlich und weiblich zurück, die wie räumliche Relationen nie wertneutral sind.¹¹⁵¹ Die Stimme des Schulhauses soll für das „Unrecht“ (Sch238), die „Beleidigung, Kränkung, Verhöhnung, Schmach“ (Sch238) stehen, die dem Lehrer unentwegt zugefügt wurden.¹¹⁵² Da in einer patriarchalisch strukturierten Gesellschaft, der Frau keine offizielle Funktion zugestanden wird, wird die Gefährdung der Gefühlswelt des Kindes und des Mannes am ehesten mit der Verletzung dieser Rangordnung in Verbindung gebracht. Dies kann mit der Kränkung durch die Abneigung einer Frau in Verbindung gebracht werden. So charakterisiert Schildknecht die Stimme des Schulhauses als „weibische, willfährige, hoffärtige Nummer“ (Sch228). Diese Eigenschaften entsprechen aber auch der konventionellen Charakterisierung der Wirtinnen und Angestellten in Kafkas Romane. Ihre berufliche Position in einer frauenfeindlichen, männerdominierten Umwelt bleibt der Dominanz der Männer untergeordnet. Sie sind Wirtinnen und Dienerinnen und müssen den Wünschen der Beamten und Vertreter der Macht entsprechen. Mit diesen Frauen hat es K. zu tun, der eine Unterkunft im Dorf sucht. Bis auf Amalia hat keine der Frauen gegen einen Beamten rebelliert. Diese willkürliche Charakterisierung der Stimme des Schlosses im

1151 vgl. Lotman (1972).

1152 Sie können auch, aber nicht nur mit den „Leiden an einem sekundären Dasein“ (Topo41) in Verbindung gebracht werden. Es sind jene Leiden, die sich für Burgers Schreiben so fruchtbar erweisen.

Gegensatz zur Stimme des Schulhauses entspricht auch einer räumlichen Trennungslinie, die in Kafkas Roman die Bewohner des Schlosses von denen im Dorf trennt: oben im Schloss hausen die männlichen Beamten, während unten im Dorf die Frauen immerzu bereit sind, diese Beamten und Fürsten zu empfangen und ihren Wünschen hörig zu sein.

Dementsprechend wird das Schloss als „bauliches Symbol von Schildknechts Durchhaltewillen“ (Sch227) dargestellt und positiv konnotiert. Da es ein „Symbol des Rechts“ (Sch237) ist und für die „absolute Zurechnungsfähigkeit“ (Sch264) des „Departement des Innern“ (Sch264) stehen soll, wird es mit den anthropomorphen Merkmalen versehen, die für Autorität und Gewalt stehen, welche Tugenden entsprechen, die konventionell dem Mann und seiner sozialen Rolle zugesprochen werden. Daher charakterisiert Schildknecht die Schlossnummer als „souverän, dymptisch, nüchtern und höhrenden, wie nur Primzahlen“ (Sch228) es sein können. Im Wort Primzahl verbirgt sich der Hinweis auf das Primat der Vorlage über das epigonale Werk aber auch generell des männlichen Elements in einer patriarchalischen Gesellschaft, wie sie die Dorfgemeinde darstellt.

Folgt man den Ausführungen Bollnows über das Wesen der Stimmung, so ist sie, wie Angst ein Gefühl, das durch Unbestimmtheit charakterisiert ist. Bollnow bezieht sich auf den Unterschied zwischen Angst und Furcht und meint, Stimmungen hätten keinen bestimmten Gegenstand, seien also nicht „intentional“.¹¹⁵³ Nichtsdestotrotz sei es gerade das Unbestimmte, was den Menschen ängstige: die „Unheimlichkeit des Daseins schlechthin“¹¹⁵⁴ breche in der Angst auf. Daher dränge die Stimmung den Menschen dazu, eine seelische Übereinstimmung zwischen Innen- und Außenwelt herzustellen und sei auch immer schon durch eine Grundstimmung beeinflusst. Die Angst sei der Motor, der den Menschen von allen „seinen vertrauten Bezügen löse“¹¹⁵⁵ und da alle Stimmungen von vornherein „auf die Angst“¹¹⁵⁶ bezogen seien, könne man die Stimmung als einen „defizienten Modus“¹¹⁵⁷ begreifen.

Die Begegnung mit einer „gestimmten Welt“¹¹⁵⁸ setzt aber kein „gerichtetes Erfassen“, sondern vielmehr ein „pathisches Gewahren oder Ergriffen- und Überwältigtwerden“ des Subjekts durch seine Umwelt voraus. Räume können dennoch von vornherein gestimmt sein. Um die Qualität einer Landschaft oder eines Raumes zu bestimmen und zu beschreiben, stünden laut Kruse¹¹⁵⁹ dem Menschen „physiognomische Ausdrucksgehalte“¹¹⁶⁰ zur Verfügung, weil die Qualitäten des Raumes eigentlich nicht messbar seien¹¹⁶¹ und der *erlebte Raum* an sich nur durch wahrnehmbare Gehalte konnotiert werden könne. Wenn Räume also einen ausgeprägten Eigencharakter besitzen, sodass sie den Menschen, der sich in ihnen aufhält, auf bestimmte Weise „betreffen“, könnten sie auch von ihm „Besitz ergreifen“,¹¹⁶² so die anthropologische Erklärung des Phänomens, auf das Schildknechts Ausführungen beruhen. Besonders auf der vertikalen Achse entwickelt sich das Gefühl von Unendlichkeit und Ungewissheit, wie die Wirkung einer „schroffen Felsenwand“ oder eines „lichten gotischen Doms“¹¹⁶³ zeigt. Diesen Sachverhalt verdeutlichen verschiedene Neubildungen und Assoziationen im Roman, wie die „Wucht des Weisheitszahns“ und die „pädagogische Vertikaltendenz“, die Schildknecht im Bericht rhetorisch unterstreicht.

Sowohl Hager¹¹⁶⁴ als auch Bollnow machen darauf aufmerksam, wie gerade die räumliche

1153 Bollnow, *Das Wesen der Stimmungen*, 1941, S. 18.

1154 Ebd., S. 19.

1155 Ebd., S. 43.

1156 Ebd., S. 38.

1157 Ebd.

1158 Kruse, S. 60 ff.

1159 Monika Großpietsch hat bereits auf die Gestimmtheit des Raums in *Schilten* hingewiesen.

1160 Kruse, S. 61.

1161 Edb.: „sie sind keiner quantitativen Bestimmung zugänglich“ (S. 61).

1162 Ebd., S. 63.

1163 Ebd.

1164 W. Hager, *Über Raumbildung in der Architektur und in den darstellenden Künsten*, in: *Studium Generale* (10)

Ausrichtung von sakralen Bauwerken zugunsten einer vertikalen Tendenz ausfalle, um den Menschen in „ganz besondere Stimmungen zu versetzen“.¹¹⁶⁵ Schildknecht ist sich dieser Tatsache bewusst, denn er bringt sowohl das Schulhaus als auch das Schloss mit der sakralen Sphäre in Verbindung.

Gerade zur Auslegung der **Landschaftsphysiognomik** gibt es zahlreiche Studien, die sich darauf konzentrieren, die „Ausdrucksqualitäten einer Landschaft und ihre Wirkung auf den Betrachter zu beschreiben und zu analysieren“.¹¹⁶⁶ Architektonische Merkmale und landschaftliche Bilder können anhand der Wirkung, die sie auf ihren Betrachter haben, beschrieben werden. Dies führt dazu, dass man eine Stimmungslage irrtümlich auf ihre Ursache übertrage.¹¹⁶⁷ Schildknecht begründet die Bedeutung des Schloss-Motivs für die Rezeption seines Berichts damit, dass „der ganze Konflikt“ (Sch238) zwischen ihm und der Inspektorenkonferenz durch Lokalitäten ausgelöst (Nachbarschaft von Friedhof und Schule) wurde. Aus diesem Grund könne der Zwist nur durch die Einwirkung einer „Lokalität entschieden werden“ (Sch238).

Die Aussage Schildknechts bezieht auch den Leser mit ein. Sie nimmt auf den Einfluss Kafkas Bezug: im Roman *Schilten* sind häufige Andeutungen enthalten, die Parallele zur konfliktgeladenen Konstellation erlauben, die auch den Schauplatz von Kafkas Schlossroman auszeichnen. Die Frage, um die sich der Fall Schildknechts dreht, befasst sich also mit dem Anspruch seines Berichts, ohne die Referenzebene der Vorlage Kafkas überhaupt verstanden werden zu können. Aus der Perspektive der mitbeteiligten Bewusstseinsfigur fühlt sich Schildknecht gegenüber seines Vorläufer „K.“ in der Schuld Kafkas. Er muss sich gegenüber der Vorlage erst behaupten. Aus seiner Sicht stellt dieser Kampf gegen den Einfluss des Schlossromans einen Kampf um die Wahrung der Eigenständigkeit seiner Existenz und um das Erlangen des Ruhms im Rahmen der Literaturgeschichte. Aus diesem Grund ist es nicht abwegig die Tagung der Inspektoren als literaturwissenschaftliches Symposium sehen zu wollen, das über den literarischen Wert des Berichts diskutiert. Beide Romane sind nach dem Schauplatz benannt, an dem sich die jeweilige Geschichte abspielt.

Schildknecht stellt fest, dass sein Bericht eine „pädagogische Vertikaltendenz“ (Sch259) vorweist, und erkennt darin ein Zeichen, dass ihm die Stimmung des Schlosses zur Beeinflussung der Inspektoren behilflich sein kann.¹¹⁶⁸ Er hat seinen Bericht in „Schriftdeutsch“ verfasst, weil es die Amtssprache ist.¹¹⁶⁹ Das Amtsdeutsch, das Schildknecht verwendet, entspricht den Erwartungen eines Publikums, das sich auch außerhalb der Schweiz befindet. Da der Bericht in Form eines offiziellen Schreibens verfasst ist, lässt sich die Amtssprache nicht vermeiden. Dennoch unterscheidet sich in der Schweiz von Ort zu Ort die Amtssprache¹¹⁷⁰ von der gesprochenen Sprache. Er problematisiert die Sprache im Allgemeinen und schlägt am Ende des Romans die Verwendung von physiognomischen Gesten und des „Wiggerischen Rotwelschs“ (Sch290) als Lösung vor. Der Lehrer konnotiert auch räumliche Strukturen durch anthropomorphe Züge. Dadurch erzeugt er Verwirbelungen und Assoziationen zwischen unterschiedlichen Wortfeldern, welche den referentiellen Charakter der Sprache bis ins

1957, S. 630-645.

1165 Kruse, S. 63.

1166 Vgl. Lehmann (1950), Schwind (1950), Hellpach (1950) und Kruse, S. 62.

1167 Beim Aufkommen einer Stimmung wirken sich beim Betrachter jedoch zahlreiche subjektive Faktoren aus: Erinnerungen, Überzeugungen, Hemmungen kultureller, soziale Natur usw.

1168 Da sie über die Selbstständigkeit von *Schilten* gegenüber der Kafka Vorlage in einem in *Schilten* beschriebenen Schloss diskutieren sollen, denkt Schildknecht, dürfte „seinem“ Schloss ein gewisser Vorsprung zugerechnet werden.

1169 Die selbe Aussage könnte von Kafka stammen, der ebenfalls für den Roman *Das Schloss* nicht die gesprochene sondern die Amtssprache verwendet.

1170 Es gibt vier Amtssprachen in der Schweiz. Vgl. Paul Widmer, *Die Schweiz als Sonderfall. Grundlagen-Geschichte-Gestaltung*, Zürich 2008.

Paradoxe verzerren.¹¹⁷¹

Schildknechts Sympathien gelten eher der Mundart,¹¹⁷² wenn man beachtet, was er vor dem Beginn der Schloss-Episode bemerkt und später in der Behandlung der Dialektformen im Friedhof feststellt. Er erwähnt ein Detail der einstigen „Sprachlehre“ (Sch226). Sie sah vor, dass man das Gedicht des Basler Dichters Johann Peter Hebel (1760-1826) *Der Winter* in alemannischer „Mundart“ (Sch226) vom Blatt „ins Schriftdeutsche übersetzte“ (Sch226), weil die Mundart in der Schule verpönt war. Für den Schüler, der von Haus aus das Schweizerdeutsch und die Mundart gewohnt war, wirkte das sogenannte „Schriftdeutsch“ (Sch226) befremdend. Passend zum Motiv vom Schloss, wird das Problem der Amtssprache im Rahmen dieser Episode angesprochen. Das Schloss stellt eine Chiffre des Machteingriffs in die Sphäre des einzelnen Menschen dar. Die „Leere der Korridore“ (Sch228) im Schloss und das „Barockgrauen“, das es auslöst, bestärken den Eindruck, dass das Thema der Verdrängung des Dialekts durch die Standardsprache zu diesem Motiv passt.

Der Bericht Schildknechts, der in Form eines Briefes an den Inspektor geschrieben ist, hat eine vertikale Ausrichtung, weil er aus der „Lehrerperspektive“ (Sch266) geschrieben ist und daher von unten nach oben verläuft. Da die schulmeisterliche Gesinnung von „Dienstfertigkeit“ (Sch267) und Unterwürfigkeit charakterisiert ist, kann sich der „Knoten“, den sein Fall darstellt, nur dann gelöst werden, wenn die Laune der Inspektoren milder gestimmt wird. Ein Empfang im Schloss soll die Inspektoren durch den „Hauch von Aristokratie“ (Sch266) und die bauliche „Autorität“ des Schlosses zur „mildernden Versöhnlichkeit“ (Sch266) stimmen. Schildknecht will die Qualitäten des „gestimmten Raumes“,¹¹⁷³ die eine „sittlich-sinnliche Wirkung“¹¹⁷⁴ auf den Menschen hervorrufen, zu seinem Vorteil nutzen und gegen die Inspektoren ausspielen. Auch die passende Musik wählt er so, dass sie das Barockgrauen der Inspektoren verstärke. Nicht nur Farben,¹¹⁷⁵ sondern auch Töne oder Geräusche tragen einer bestimmten Stimmung bei und diese wiederum wirkt sich auf die Empfänglichkeit für die Mitteilung in einem Brief oder in einem vorgetragenen Text aus.¹¹⁷⁶

Schildknecht denkt sich eine passende Klangkulisse aus, die das Gemäuer des Schlosses und die strenge Raumeinteilung durch ihren Rhythmus und ihre Melodie unterstreiche.¹¹⁷⁷ Sowohl die Klänge als auch die Geräusche, die Schildknecht beschreibt, projizieren ein bestimmtes Raumerlebnis auf die akustische Ebene. Der erlebte Raum ist ein vorzüglich >akustisch erlebter Raum<, dessen Wahrnehmung ästhetischer Natur ist, also vornehmlich subjektiv bleibt. Schildknecht spricht von der Barockmusik so, als habe sie eine vorhersehbare Wirkung auf den Zuhörer, was übertrieben ist. Er hört „spindeldürre Cembalo-Mechanik“ (Sch236) und „eine Bachsche Fuge“, die sich zu einem „atonalen Tohuwabohu von Cembalo-Phrasen“ (Sch236) entwickelt. Das Cembalo, die Fuge und Bach rufen das barocke Zeitalter in Erinnerung. Trotz

1171 Die Analogien zur Situation von Kafkas Werk, der seine Texte auf Hochdeutsch verfasste, ist frappant. Michael Böhler unterstreicht, dass der Gebrauch der „hochdeutschen Standardsprache auf den schriftlichen Bereich und relativ genau begrenzte mündliche Kommunikationssituationen eingeschränkt bleibt.“ (Böhler, S. 73) Diese Ausdifferenzierung zwischen Dialekt als mündliche Sprache und als Sprache der Kommunikation wird von den Deutschschweizern derart stark empfunden, dass „das Hochdeutsche von ihnen sehr häufig als „Fremdsprache“ bezeichnet wird“ (Böhler, S. 73). Dem Dialekt kommt in der Schweiz „ein wesentliches Moment identitätsstiftender Abgrenzung gegenüber Deutschland zu“ (Böhler, S. 74). Vgl. Michael Böhler, „Schweizer Literatur im Kontext Deutscher Kultur unter dem Gesichtspunkt einer „Ästhetik der Differenz““, in: Klaus Bohnen, Bjørn Ekmann, *Deutsch – Eine Sprache? Wie viele Kulturen?*, Kopenhagen 1991, S. 73-100.

1172 Ebd. S. 89.

1173 Kruse, S. 66.

1174 Ebd.

1175 Weiß wird beispielsweise mit „kalter Pracht“ in Verbindung gesetzt. Das gesamte 16. und 17. Quartett stehen (ganz in der Art von Kafkas Roman *Das Schloss*) im Zeichen des Winters und des Schnees.

1176 Vgl. Straus 1930, 1960, Kruse, S. 66.

1177 Laut Kruse können Töne und Klänge die Wirkung des gelebten Raums mehr noch als Farben verstärken. Sie erreichen den Menschen auf einem direkterem Weg. Akustische Wahrnehmungen erlauben kein Ausweichen, während man sich einer Farbe oder einer räumlichen Atmosphäre entziehen kann.

der hohen mathematischen Komplexität einer Fuge, die zur Erzeugung polyphoner Melodien führt, bleibt die Barockmusik Ausdruck eines in seiner Ordnung noch gewährten Weltbildes. Der Name von Bach ruft außerdem die Vertonung religiösen Texte in Erinnerung. Auch das Oratorium, bei dem ein Text mit musikalischer Begleitung vorgetragen wird, lässt an den Barock denken und setzt eine Stimmung der Feierlichkeit und Andacht voraus. Auf diese fast religiöse Andacht mag sich der „barocke Unendlichkeitspathos“ (Sch265) beziehen, den Schildknecht bei der Betrachtung des Mittelrisalits an der Fassade des Schlosses feststellt. Wenn aber Schildknecht bemerkt, dass die Klänge der Cembali ein atonales Tohuwabohu erzeugen, dann setzt er kein religiöses Empfinden mehr in den Mittelpunkt sondern eine Stimmung voraus, die jede Erwartung eines melodisch-tonalen Klangmusters enttäuscht.¹¹⁷⁸ Eine solche Stimmung herrscht eher bei einem Publikum, das ein Musikstück von Schönberg als von Bach hört. Die atonale Musik steht diametral im Widerspruch zur Barockmusik. Durch die Auflösung des tonalen Systems, das im Barock seinen Höhepunkt erreichte, eignet sie sich um die Kondition der „metaphysischen Obdachlosigkeit“¹¹⁷⁹ des modernen Menschen zum Ausdruck zu bringen. Erika Hammer unterstreicht, dass der sprachliche und semantische Rekurs auf die Musik Burgers Werk durchläuft.¹¹⁸⁰ Auch in der Schlossepisode wird die Aleatorik der Sprache und das Thema der Flüchtigkeit des Sprachbezugs anhand des Vergleichs mit der Musik vorgeführt. Das künstlerische Schreibverfahren Burgers akzentuiert die Kombinationsmöglichkeiten, die es in der Sprache gibt, löst diese aber von ihrer Referenz- und Bezugsebene. Die Ausdrucksmöglichkeiten der Sprache werden von jeder intentionalen Nachahmung der Welt befreit und in den Dienst der Aleatorik, des Spiels und einer traumwandlerischen Phantasie gestellt. Da dies bei der Musik, wo der Weltbezug fehlt, ganz besonders der Fall ist, ist ein Vergleich zwischen der Sprache im modernen Roman und der Musik nicht unangebracht, wenn künstlerische Prozesse darin reflektiert werden. Der Roman reflektiert ja den Ablauf sprachlicher Prozesse¹¹⁸¹ indem er sie in Analogie zu anderen Bereichen der Kunst beschreibt.

Hinzu kommt die Tatsache, dass Schildknecht das Schloss als Tagungsstätte für die „außerordentliche Inspektorenkonferenz“ (Sch227), reservieren möchte, damit sich die Inspektoren mit seinem Fall als „Haupttraktandum“ (Sch266) beschäftigen. Er tut so, so als sei das Schloss als Konferenzstätte geeignet. Tatsächlich existiert eine Infotafel mit der Aufschrift „Seminarzentrum“, die vom Schlossruederer Kulturverein am Schloss angebracht wurde.¹¹⁸² Der Einfluss von Kafkas Roman auf Schildknechts Einfall kann hier leicht abgeleitet werden und auch zwischen Schloss- und Schulbau werden Analogien hervorgehoben. Tatsächlich spielt bei vielen Schulbauten spielt die Architektur eine wichtige Rolle, um den Eindruck zu vermitteln, die Vermittlung von Bildung sei an einem Gewinn an Repräsentativität verbunden. Dass die Dorfbewohner den Beamten im *Schloss* von Kafka eine fürstliche Würde anerkennen, bestätigt sich in *Schilten* obwohl statt von Beamten von Schulinspektoren die Rede ist.

1178 Hammer, S. 241: „Diese Offenheit, der fehlende Realitätsbezug, die Tatsache, dass die Musik gegenüber der Wortsprache eine erste semantische Basis entbehren kann, macht die Tonkunst geeignet, das Inventar der Dichtung zu erweitern.“

1179 G. Lukács, *Die Theorie des Romans*, Neuwied 1971, S. 11.

1180 Hammer, S. 238, (Fußnote 91): „Burgers Auseinandersetzung mit dem Musikalischen, das dennoch nicht nur im Thematischen präsent ist, sondern tief in die Erzählstruktur hineindringt, kann nicht nur an dem Roman *Schilten* exemplifiziert werden. Die Erzählung *Der Orchestradiener* folgt einem ähnlichen Schema, und auch die Erzählung *Die Wasserfallfinsternis von Badgadstein* ist ein *Hydrotestament in fünf Sätzen* [...]. In beiden wie auch im vorliegenden Roman sticht neben der musikalischen Metaphorik eine an die moderne Musik erinnernde Struktur ins Auge.“

1181 Hammer, S. 245: „Die im Erzählen durch den Verweis auf die Tonkunst reflektierte Erzählstruktur fasst zahlreiche Konstruktionsmerkmale ins Auge, die einerseits im Thematischen auftauchen, andererseits das Erzählen konstituieren.“

1182 Aline Wüst, *Heruntergekommenes Schloss wartet seit Jahren auf einen Märchenprinz*, in: Aargauer Zeitung, 17.01.2013.

Diese Parallele suggeriert Schildknecht selbst. Im Schloss tagen nicht nur gewöhnliche Schulinspektoren, die er als „Schulmeisters“ (Sch265) bezeichnet, sondern es lebt auch ein Graf darin: „Graf Lindenberg“ (Sch228), der sich als Leitbildsekretär des Ministeriums um die Bildungspolitik des Kantons kümmert. Die Empfänglichkeit für all das, was aristokratisch, höfisch oder mächtig erscheint, leitet Schildknecht also von der Leitfunktion des Grafen ab. Ein Galaempfang mit „Kaviarcanapés“ (Sch266), „Kristallgläser mit Champagner“ unterstreicht die Lebenslust und die Festlichkeit des Anlasses, die bei der Vorlesung seines Berichts herrscht. Zugleich zeichnet er die Parodie eines gewöhnlichen Schulempfangs.¹¹⁸³ Es bedürfe einer lockeren Atmosphäre, um die „oberlehrerhafte Nörgelsucht“ (Sch266) der Inspektoren zu mindern. Nur unter solchen Vorzeichen erhofft Schildknecht, die „engstirnige Pedanterie“ (Sch266) der Inspektoren in „grandseigneurhaftes Mäzenatentum“ (Sch266) umzuwandeln.

Andere Elemente sollen dazu beitragen, das Urteil der Inspektoren mild zu stimmen: dazu zählen der „Reliefsaal“ (Sch239), der „Kaminsaal“ (Sch265), der „Springbrunnen“ (Sch262), die „Luis-seize-Konsolen“ (Sch263) und die „Rittersälen“ (Sch238).

Die Tagung soll sich folgenden Themen widmen: dem „Rechtfertigungsgesuch“ (Sch239) Schildknechts, der „Entwicklung des Schulsystems“ (Sch237), der „Geschichte der aargauischen Schulpolitik“, dem „Dauerprovisorium“ und den „absurden Umtrieben“ (Sch237) des Lehrers und den „Schrebergartentugenden“ (Sch268) des Schulmeisters. Sein Bericht hat es schließlich verdient, einst in die Geschichte der aargauischen Bildungspolitik einzugehen, um von Generationen von Schülern auswendig gelernt zu werden.

Die zweite intertextuelle Referenzebene auf der die Schlossepisode fußt, steht meiner Ansicht nach unter dem Einfluss von Thomas Bernhards Werk. Darin tauchen Schlösser als Schauplätze des erzählten Geschehens häufig auf. Außerdem spielt der Raum meist eine primäre Rolle, weil sich der Erzähler¹¹⁸⁴ mit seinem Umfeld auseinandersetzt. Ähnliches geschieht mit Schildknecht in *Schilten*. Die Reflexion, die sich auf das Wechselspiel zwischen dem Raum und seiner Wahrnehmung durch die reflektierende, isolierte Aspektfigur konzentriert, stellt das eigentliche Thema dar. Der Raum wirkt meist wie ein Kerker, in dem sich die Hauptfigur freiwillig einsperrt, weil sie ein Rückzugsort sucht. Die Situation sieht der Autor als Chiffre der Kondition des schreibenden Menschen¹¹⁸⁵ und wählt sie mit Vorliebe als Ausgangspunkt seiner Texte. Die symbolische Tragweite der Räumlichkeiten, die immer als erlebte Räume wahrgenommen und geschildert werden, ist stets im Text mitgedacht und einbezogen. So üben Schlösser,¹¹⁸⁶ Türme,¹¹⁸⁷ Klöster¹¹⁸⁸ auch eine große Faszination auf Bernhard, weil er durch sie das Bild romantischer Sehnsucht und Idealität dementieren kann. Graf Lindenberg aus *Schilten* versinnbildlicht den Schlossbewohner aus dem Roman *Verstörung* (1967). Er stellt einen alten Adligen dar, einen hochsensiblen Misanthropen, der wahnsinnig und geisteskrank eines Rückzugsorts bedarf, der die Welt auf Distanz von ihm halte und ihm zugleich den Freiraum verschaffe, um sich auf die Forstwissenschaft zu konzentrieren: die für ihn einzige Wissenschaft, die der Welterfassung dienlich sei. In *Schilten* wählt Graf Lindenberg Schloss Trunz als „Klausur-Schloss“ und „Denk-Zentrum“.

Das Schloss verbirgt als Symbol einer entwurzelten, entfremdeten Tradition, das erloschene Verhältnis und Weltbild der Habsburger. Die geistige Verrückung, die das Schloss in seinem

1183 Eine ähnliche Feier schildert er in der Episode über die Verabschiedung seines Vorgängers Haberstich und der Episode über die Verletzung seines „Pelikan-Stolzes“.

1184 Der Erzähler spricht meist, wie es in *Schilten* der Fall ist, im Reflektormodus (vgl. Stanzel) und befindet sich in einem Zustand der extremen Vereinsamung oder selbstgewählter Isolation (vgl. Bollnow), weil dies in den Augen des Autors günstige Voraussetzungen für das Schreiben sind. Vgl. Thomas Bernhard: *Drei Tage*, in: *Der Italiener*, Salzburg 1971, S. 152 ff.

1185 Vgl. Bernhard, *Drei Tage*: „Ich bin am liebsten allein Im Grunde ist das ein Idealzustand. Mein Haus ist auch eigentlich ein riesiger Kerker. Ich habe das sehr gern [...]. Das wirkt sich auf meine Arbeit sehr gut aus.“

1186 Vgl. die Erzählung *Der Italiener* und die Romane *Verstörung* und *Auslöschung*.

1187 Vgl. die Erzählung *Amras*.

1188 Vgl. die Erzählung *Der Kulterer*.

Bewohner verursacht, konkretisiert sich im Kontrast zwischen den edlen Werten für die er symbolisch und besonders in der romantischen Tradition stand und der Perversion der Gräueltaten, deren Schauplatz er während des Krieges wurde. Oft diese tragischen Ereignisse, die im Gebäude stattfanden, eine Erhöhung ins zeitlose, so als habe sich der einstige Zauber des Ortes in unaussprechlicher Scham über das Geschehene verwandelt. Meist leben die Schlossbewohner trotz der Vergangenheit so, als wäre ihr Leben weiterhin an Traditionen gefesselt, die längst verwelkt sind. Die Absurdität der Rituale, die sich im Alltag abspielen, wird durch diesen Widerspruch verstärkt, so wie es in der Erzählung *Der Italiener* der Fall ist. Eine Reminiszenz dieser Erzählung ist in *Schilten* dort enthalten, wo das Stuhl-Massengrab in der Turnhalle beschrieben wird. Wie Bernhard für die Erzählung *Der Italiener* wählt auch Burger für die Schloss-Episode eine real-existierende Schlossanlage,¹¹⁸⁹ um die Wechselwirkung zwischen Umwelt und Beobachter zu erschließen und zu reflektieren. Der reale Schauplatz wird durch die literarische Verarbeitung subjektiv verfremdet. Im Rahmen der österreichischen Literatur und demzufolge auch bei Bernhard spielt sich die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit durch ein Schlossmotiv meist in Bezug auf die erloschene Habsburgmonarchie ab. Jedem Ort innerhalb einer typischen Schlossanlage, dem wie die Orangerie, der Anbau, die Kapelle, wird pervertiert, umgedeutet und tritt zutage als Raum, der für die Bewohner einen ganz bestimmten Zweck erfüllt, der aber nicht seiner natürlichen Funktion entspricht. An diese erinnert meist nur der Name der Räumlichkeit.¹¹⁹⁰ Das gleiche Phänomen geschieht im Schulhaus von Schilten, wo das Archiv kein Archiv sondern ein Arbeitszimmer ist, wo die Rumpelkammer und die Turnhalle als Kapelle und als Zimmer zum Musizieren genutzt werden. Alle Räume werden außerdem in eine Familiengeschichte eingeflochten und in die Schilderung zwielichtiger Gewalttaten, aus denen das äußerliche Erscheinungsbild gravierend verzerrt und moralisch kompromittiert hervorgeht. Dadurch wird das Schloss aus jedem harmonischen, ungetrübten Verhältnis zur Landschaft gelöst.

Bei Schildknecht wird das Schloss zwar nicht als Schauplatz einer Gräueltat doch es ist nicht frei vom jener negativen Aura, durch die es die Anspielung auf den Einfluss des Kafka-Romans konnotiert: es ist eine Beamtenhochburg, die die Schul- und Kulturpolitik und dadurch das Leben der Bevölkerung im Kanton schwerwiegend beeinflusst. Es lehrt den Menschen das „Barockgrauen“. Wie für K. hängt, in Schildknechts Phantasie, die berufliche Zukunft von den Entscheidungen ab, die man im Schloss über seinen Fall treffen wird. Im Fall K.s kann die Entscheidung der Beamten im Schloss die „Vernichtung der Lebens- und Berufsgrundlagen“¹¹⁹¹ im Dorf bedeuten. In *Schilten* soll die Tagung bei Sektempfang und Cembalomusik im Schloss, das Urteil der Inspektoren über Schildknecht mildern. Nur ihnen steht die Macht zu, der beruflichen Ausgrenzung und der Aufhebung seiner Arbeitserlaubnis ein Ende zu setzen. Doch die Unmöglichkeit eine solche in Wirklichkeit nur geträumte Tagung zu halten, verwandelt das Dauerprovisorium des Lehrers in den Scheintod und schließlich in die frei gewählte Verschollenheit.

Bei Thomas Bernhard gehört der Prozess der gezielten Verfremdung eines real existierenden Ortes zu den zentralen Themen, die von der Sekundärliteratur besprochen werden. Im Zusammenhang mit dem Motiv von Schloss Wolfsegg, das in der Erzählung *Der Italiener* und im Roman *Auslöschung* im Mittelpunkt steht, ist die Rede vom „Wolfseggkomplexes“.¹¹⁹² Das Gebäude trägt in sich die Spuren der Gewalt, deren Schauplatz es wurde. Zugleich wird die Familiengeschichte der Bewohner im Licht dieses Erbes, das sie verfolgt, beleuchtet. Das

1189 In den meisten Erzählungen verzichtete Bernhard gänzlich darauf, den Namen der Ortschaft zu verändern. Eine poetische, erfundene Bedeutung erhielten die Namen der Ortschaften meist auch ohne verändert zu werden durch ihren Klang oder ihrer Etymologie (*Ungenach, Amras, Wolfsegg, Stilfs*).

1190 Das selbe geschieht auch im Roman *Das Kalkwerk* mit dem Industriegebäude, in dem sich die Geschichte abspielt. Schließlich dient Schildknecht das Schulgebäude auch eher als Schreibwerkstatt.

1191 Emrich, S. 298.

1192 Irene Heidelberger-Leonard (1995), S. 181; Weinzierl (1991), S. 192.

Schloss ist auch in *Schilten* als unnahbarer Ort, Symbol des Adelsgeschlechts, Sitz der Macht und Erbschaft eines vergangenen gesellschaftlichen Systems und einer überwundenen Staatsform. Der Monolog Schildknechts und sein zurückgezogenes Leben im Schulhaus erinnern an den Monolog Sauraus in Bernhards Roman *Verstörung*. Dieser Roman ist in zwei Hälften aufgeteilt. Der gesamte zweite Teil besteht aus dem Monolog des Fürsten Sauraus, ein Adelige der jeden Realitätsbezug verloren hat und im Schloss abgeschirmt von allen anderen Menschen lebt. Auf diesen Ausgang spielt das Nachwort des Inspektors an. Darin wird die Tatsache geschildert, dass Schildknecht das Schulgebäude nach seiner Entlassung aufgekauft hat, um sich seiner Studie über den Scheintod zu widmen.

Die höhere Lage des Schlosses entspricht in diesen Texten keiner Wehr- und Verteidigungsfunktion mehr, sondern ist die Chiffre für die geistigen Fähigkeiten und zugleich für die pathologische, Veranlagung des Bewohners¹¹⁹³ zu verstehen. Im Gegensatz zum Schulhaus ruft das Schloss mythische und symbolische Assoziationen hervor, die wie der Turm in Verbindung mit der auf geistige Aktivität¹¹⁹⁴ reduzierte Existenz stehen. Genau diese Eigenschaften unterstreicht die Bemerkung Schildknecht über Graf Lindenberg: er konzentrierte sich auf die „plastische Umsetzung abstrakter Erziehungsprogramme“ (Sch228) in völliger Einsamkeit. In diesem Zusammenhang ist auch das Walmdach des Schulgebäudes zu erwähnen. So wie über die Lehrerwohnung thront über das Schloss thront ein riesiger, leerer Estrich. Wie im Kapitel über den Sparrenraum gezeigt wurde, steht die komplexe Dachstruktur, die sich über Schildknechts Kopf wörtlich aufbahrt, für seinen Wahnsinn.

Als Variante des Schlossromans entwirft Bernhard in *Auslöschung* einen „Familienhorrorroman“,¹¹⁹⁵ in dem der feudale Adelssitz zum „teuflischen Hort nationalsozialistischer Wölfe“¹¹⁹⁶ wird. Aus einigen Episoden und Motiven, die in *Schilten* dargestellt oder behandelt werden, geht hervor, dass der Autor auch die Auseinandersetzung mit dem Thema Naziansozialismus und Auschwitz anstrebt. Dazu gehören die Sackpuppen im Dachboden, das Stuhlmassengrab in der Turnhalle, das Scheintod- und Verschollenheitsmotiv. Es wundert nicht, dass auch bei ihm das Schloss den „totalitären Raumsprüchen“ (Sch265) entspreche.

Während die oberen Teile der Gebäude, das Walmdach und der Estrich im Schulhaus noch unerwünschte Reaktionen in ihrem Bewohner auslösen, trägt die Schlossarchitektur dazu bei jede „Verfinsterung“ (Sch266) des Gemüts zu vertreiben. So weichen „engstirnige Pedanterie“ (Sch266) und erstickende, „oberlehrerhafte Nörgelsucht“ (Sch266) mancher Schlossbesucher einer für die „Rezeption [des] Schulberichts“ geeigneten Stimmung. Die typische „Dienstfertigkeit“ und die „abscheuliche Aufdringlichkeit“ lässt nach und lässt eine „schaumprickelnde Konversation“ (Sch267) zwischen den Schlossbesuchern entstehen. Die Vorliebe für das Schloss zeigt, dass die Menschen einen „Hauch von Aristokratie“ (Sch266) und die „gebäuliche Autorität von Trunz“ benötigen, um die Lust zum „grandseigneurhaften Mäzenatentum“ (Sch266) zu verspüren.

Durch die Landschaftsphysiognomik werden „Sinngehalte einer Landschaft und Wirkung auf den Betrachter“¹¹⁹⁷ ausgedrückt. Eigenschaften wie Größe, Unendlichkeit, vertikale Ausrichtung, werden im Zusammenhang mit der räumlichen Ausprägung des Schlosses als bergende Faktoren, die einer Behausung „Schutz und Geborgenheit“ (Sch55) garantieren, dargestellt. In diesem Sinne erfüllt das Schloss eine schützende Funktion, die keine Anpassung des Bewohners an die ungünstigen Bedingungen (Feuchtigkeit, Lärm, negative Einflüsse des

1193 Oliver Jahrhaus, *Das Monomanische Werk*, Frankfurt 1992, S. 110.

1194 Ebd., S. 110.

1195 Ulrich Weinzierl, *Bernhard als Erzieher. Thomas Bernhards „Auslöschung“*, in: *Spätmoderne und Postmoderne. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, hg.v. Paul Michael Lützeler, Frankfurt a. M. 1991, S. 192.

1196 Irene Heidelberger- Leonard Auschwitz als Pflichtfach für Schriftsteller, in: *Antiautobiographie, Thomas Bernhards „Auslöschung“*, hrsg. v. Hans Höller und Irene Heidelberger-Leonard, 1995, S. 181.

1197 Vgl. die Definition von gestimmten Raum bei Kruse, S. 62.

Friedhofs usw.) verlangt. Da es ursprünglich zu Wehrzwecken konzipiert wurde, Luxus und Ansehen seinem Bewohner bietet, stellt es das perfekte, wenn auch nur zeitweilige Refugium dar. Als „Bollwerk zum Schutz gegen die feindlich gesinnte Welt“,¹¹⁹⁸ als „Gefängnis“ und zugleich Hort für einen „Einsamkeitssucher“¹¹⁹⁹ ist es vergleichbar mit dem Schulhaus und grenzt dem Raumtypus zufolge an die mythische Sphäre an. Während also die Behausung des Schulmeisters die Naturkräfte nicht ganz zurückweisen kann, macht sich das Schloss sogar zum Verbündeten des Lehrers in ihrer Abwehr. Das Schulhaus ist, wie das Kalkwerk Konrads¹²⁰⁰ oder die „höllersche Dachkammer“¹²⁰¹ Roithamers,¹²⁰² kein Raumtypus, der in die „Regionen des Imaginären tendiert“,¹²⁰³ wohingegen es die Eigenschaft besitzt, sich der Stimmungslage ihres Bewohners anzupassen. Das Schloss dagegen ist durch seine starke vertikale Ausrichtung ein Ort, der abgehoben ist, der Kontaktlosigkeit (wie ein Turm) fördert und Bewunderung auslöst.¹²⁰⁴ Daher steht das Schloss symbolisch für einen Ort geistiger Tätigkeit. Als hochgelegener Ort im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit evoziert das Schloss auch die Theatersituation und die damit verbundene Metaphorik.¹²⁰⁵

Der Schutzwall des Schlosses stellt symbolisch-plastisch die Funktion von Zäunen und Hecken dar, die das Haus oder die befestigte Stadt „einfrieden“, also umschließen sollen. Daher eignet es sich für eine Tagung der Inspektoren, da es im Schutz seines „Burgfriedens“ (Sch264) das „Tagungs-Selbstbewusstsein“ (Sch238) stärkt. Für Graf Lindenberg stellt das Schloss der Schutz vor der feindlichen Welt und zugleich einen eingefriedeten Wohnbereich dar, in dem er sich vor der Öffentlichkeit und dem alltäglichen Lebenskampf zurückziehen kann. Aus diesem Grund erscheint es verständlich, wenn Schildknecht das Schloss eine „Klausur-Burg“ (Sch228) nennt.

Durch die zwei Episoden mit dem Schlossmotiv wird deutlich, wie für die Hauptfigur das Raumerlebnis zur Angleichung von Person und Welt führt, ohne dass dieser Prozess direkt thematisiert werde: der „Lebens-(und Welt)entfremdung“,¹²⁰⁶ die zur Krise des Individuums führt, stellt der Protagonist seine „subjektive Erlebnis- und Verhaltensumwelt“¹²⁰⁷ gegenüber. Auf die Sinnentleerung der konkreten Welt, die den Menschen zur „vollständigen Objektivierung, Operationalisierung, Quantifizierung, Formalisierung“¹²⁰⁸ des Alltags und der Umwelt im modernen, wissenschaftlich-technologischen Leben zwingt, reagiert der Protagonist indem er seine Umwelt als gelebten (bzw. erlebten) Raum darstellt. Somit rückt er jene qualitativen Eigenschaften des Raumes stärker in den Vordergrund, die man weder messen noch auf physische Eigenschaften zurückführen kann.

Die Realität selbst (Heimatkunde) stellt für den Protagonisten eine Entfaltungsmöglichkeit dar, um den Konflikt mit der Inspektorenkonferenz (Behörde) zu schlichten. Er will aber beweisen, dass die Lösung des Konfliktes mit der Behörde erst durch die besondere Beschaffenheit der Lokalität ermöglicht wird. Aus dem Totalangebot des Lebens trifft Schildknecht eine sinnhafte Selektion des personal Relevanten, die ein zweckmäßiges Erleben der Umwelt als subjektives Geschehen entlarvt. Trotz des überwiegend subjektiven Anteils bei der Beschreibung seiner Umwelt, bleibt Schildknechts Schlossepisode nicht losgelöst vom konkreten Realitätsbezug.¹²⁰⁹ Schildknecht zieht besonders die für seine Person relevanten Aspekte der Umwelt in Betracht.

1198 Meister 1989, S. 37.

1199 Ebd., S. 40.

1200 Vgl. Thomas Bernhard, *Das Kalkwerk* (1970)

1201 Hans Höller, „Das Höllerhaus“, in: Höller, *Der unbekannte Thomas Bernhard*, Mattinghofen 2014.

1202 Vgl. Thomas Bernhard, *Korrektur* (1975).

1203 Ebd., S. 17.

1204 Jahraus 1994, S. 166,167.

1205 Ebd.

1206 Hannah Arendt, *Vita activa oder vom tätigen Leben*, S. 249; Kruse 28.

1207 Kruse, S. 28.

1208 Ebd.

1209 Vgl. dazu die Definition von *erlebten Raum* bei Bollnow, S. 18.

Statt sich auf die objektiven Eigenschaften des Raumes zu konzentrieren, analysiert er die unmittelbare Wirkungssphäre seiner Person. Der Raum erweist sich als Spannungsfeld, auf das sich sein eigenes Anliegen auswirkt und seine Person mit der Welt¹²¹⁰ in Kontakt geriet. Das Schloss nimmt die Bedeutung der persönlich konnotierten Richtungs- und Gestaltungsweise an, wodurch die Nähe, das Eingestelltsein, die Anwartschaft des Menschen (auch des Beamten) auf sein Umfeld zum Ausdruck kommen. Das Ausdrucksmittel dieser Nähe, die für den Protagonisten zuweilen auch Gefangenschaft oder Schutz¹²¹¹ bedeuten, besteht aus der Umdeutung der Gegenwart. Sie erfolgt durch das Bagatellisieren jener Aspekte der Wirklichkeit, die auf seine Mitverantwortung hinweisen. Die Wirklichkeit wird so transformiert, dass sie zur Unkenntlichkeit entstellt, die im Text mitgedachte Rezeption der Vorlage und den Einfluss der Literatur auf die subjektive Wahrnehmung der Hauptfigur zurückführt.

Der Prozess der Umwandlung der Realität zeigt sich an den Folgen jenes *Konvergenzprinzips*, wonach sich im ständigen „Austausch und Konflikt Person und Welt gegenseitig formen“.¹²¹² Dem personalistischen Ansatz von William Stern zufolge zeigt sich am Schloss-Motiv, dass der Protagonist die Umwelt entweder teilnehmend oder prägend wahrnimmt und auch reflektiert wird, wie sie auf ihn wirkt. In der Schlossepisode wird die Frage nach der Rang- und Wertsymbolik der Raumachsen umrissen: wie Lotman bemerkt, stehen Begriffspaare wie „oben-unten“¹²¹³ oder „offen-geschlossen“¹²¹⁴ keineswegs zufällig in Opposition zueinander. Sie verhalten sich also nicht wertneutral, sondern stehen in Folge allgemeinsten sozialer, religiöser, politischer oder ethischer Modelle der Welt für bestimmte Qualitäten des Raumes. Sie erweisen sich also nicht als neutrale „Mittel zur Deutung der Wirklichkeit“.¹²¹⁵

So steht beispielsweise die vertikale Dimension für die wichtigste Achse des persönlichen Raumes. Das erlebende Subjekt trägt dem Sinngehalt, den der Raum für ihn verkörpert, bewusst Rechnung, indem er die Architektur „liest“. Schildknecht deutet zurecht die „Vertikaltendenz“ (Sch259) seines Berichts und projiziert auf den Bericht die Eigenschaften der mythische Geographie des Raumes, unter dessen Einfluss er und das Dorf sich befinden (das Schloss). Jeder mythische Ort ist mit einer „bestimmten mythischen Qualität behaftet“,¹²¹⁶ die ihn gewissermaßen auflädt und ihm „magische Züge“ verleiht.¹²¹⁷

Zwei typische Konnotationen, die das Schlossmotiv bei Burger in Anlehnung an Kafkas Welt und an Thomas Bernhards Werk annimmt, hängen damit zusammen, dass der Ort „Schloss“ die ideale Arbeits- und Wohnstätte für den Beamten darstellt, der vom Protagonisten als Feind und Gegner seiner Lehrmethoden vorausgesetzt wird. Das vertikale Moment im Schlossbau sieht Schildknecht als Ausdruck rückständiger Feindseligkeit gegen seine Didaktik. Andererseits ist die vertikale Ausrichtung des Schlosses als Ausdruck der Neigung zur Abstraktion und zur gefährlichen, übertriebenen Vergeistigung des Lebens zu verstehen.¹²¹⁸ Bei Thomas Bernhard wirkt sich die vertikale Ausrichtung von Wohnorten wie ein Turm, ein Schloss oder die

1210 Stern, S. 222.

1211 Schutz ist hier im Sinne von „hegen, kultivieren, schützen“, wie in Zusammenhang mit der Heimat und dem Heim gebraucht.

1212 William Stern, *Allgemeine Psychologie auf personalisierter Grundlage*, Den Haag 1950, S. 124; vgl. auch Kruse, S. 36. Dieses Prinzip beherrscht auch das Verhältnis der Aspektfiguren in Thomas Bernhards Werk, wie die Arbeit von Manfred Jürgensen *Thomas Bernhard. Der Kegel im Wald oder die Geometrie der Verneinung* (Bern 1980) zeigt.

1213 Jurij M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, München 1972, S. 313.

1214 Ebd., S. 327.

1215 Ebd., S. 313.

1216 Ernst Cassirer, *Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum*, in: Jörg Dünne, Stephan Günzel (Hg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt/M 2006, S. 495; Erstveröffentlichung in: *Zeitschrift für Ästhetik und allg. Kunstwissenschaft*, Bd. 25 (1931).

1217 Cassirer 1931, zitiert nach Dünne/Günzel, S. 495.

1218 Jahraus, S. 167.

Dachkammer auf die Psyche ihrer Bewohner aus, in dem es sie in den Wahnsinn treibt. Dass sich Bernhard für die Konnotation hochgelegener Orte interessiert, kann man auch darin erkennen, dass er das Gebirge,¹²¹⁹ ein Turm,¹²²⁰ eine Dachkammer,¹²²¹ Schloss Hochgöbernitz¹²²² als Schauplatz aussucht.

Die Organisation des Raumes auf der vertikalen Achse steht im Zeichen einer sozialpolitischen Hierarchie, die der zentralen Opposition von Oben und Unten Rechnung trägt. Die ethische Merkmalhaltigkeit kommt immer dann zum Ausdruck, wenn von „hohen, erhabenen“ oder „niederem, erniedrigenden“ Gedanken, Beschäftigungen und Berufen die Rede ist.¹²²³ Diese Begriffspaare werden deutlich in der Gegenüberstellung von Schloss und Schule, Aristokratie und Beamtentum, Prunk und Schlichtheit: Sie drücken jeweils Wertvorstellungen aus, die sich entlang der, wie Stern es äußert, personalen Hauptachse des Menschen entwickeln. Die Bevorzugung bestimmter Pole und Richtungen für die menschliche Orientierung bei vielen Völkern und Kulturen haben sich im Verlauf der Zeit so herauskristallisiert, dass Begriffe wie „Oben, Vorn, Rechts“ in der Rangordnung vor „Unten, Hinten, Links“ stehen.¹²²⁴ Was die vertikale Achse angeht, so scheint das Oben gegenüber dem Unten bevorzugt zu werden, weil der aufrechte Gang des Menschen für die aktive Seite des Lebens und als Selbstbehauptung gegen die Schwerkraft betrachtet werden kann. Das Oben ist allgemein zum „Symbol für Macht, Geltung, Sieg geworden“.¹²²⁵ Daher konnotiert Schildknecht das Schloss durch Eigenschaften, Farben und Klänge bzw. Geräusche, die das Schloss zum Ausdruck von Macht stilisieren. Eigenschaften, die eine Tendenz nach Oben unterstreichen und dem Schloss zugeordnet werden, wie etwa „Wucht“ (Sch264, 268, 263) charakterisieren das Schloss als „aufsteigenden Betonsockel“ (Sch264, 268, 263), ein Symbol der „pädagogischen Vertikaltendenz“ (Sch259) des „zu sehr nach oben“ (Sch259) gerichteten Berichts, in dem sich Schildknecht mit Blick auf die Zukunft in die „Vertikale“ (Sch259) gewagt und dabei die „horizontale Dimension“ (Sch259) vernachlässigt hat. Auf Schildknecht wirkt sich die Ungewissheit, der ihn das „höchste Gremium“ und die „höchste Ebene“ aussetzen, negativ aus. Schildknecht drückt es mit dem Wort „entwurzeln“ (Sch259) aus. Am Beispiel des Schlosses zeigt Schildknecht, wie er die Ungewissheit, die vom Schloss ausgeht, zu seinen Gunsten ausnutzen kann.

Einerseits nimmt Schildknecht an seiner Umwelt teil, indem er Details aus der Wirklichkeit in seinen Bericht aufnimmt, andererseits prägt er das dargestellte Bild dieser Umwelt, indem er es modifiziert und der Stimmung und dem Zweck angleicht, den sie erfüllen soll. Nachdem im 15. Quartett der Nacht- und Nebelunterricht behandelt wurde, der zur November-Stimmung passt, dominiert ab dem 16. Quartett die winterliche Stimmung, die eine Voraussetzung für den Vergleich mit der „Winterschule“ Peter Käfers darstellt, die im Zitat aus Gotthelfs Roman im 19. Quartett erwähnt wird.

Sowohl die *Teilnahme* als auch die *Prägung* seiner Umwelt erfolgen innerhalb der Episode von Schloss Trunz anhand der Analyse der Stimme des Schlosses am Telefon (im 16. Kapitel). Darin nennt Schildknecht die Vorteile, die das Schloss für eine Tagung der Inspektorenkonferenz hätte (im 16. Kapitel) und beschreibt einen Ausflug zum Schloss bei Tauwetter (im 18. Kapitel). In diesen Passagen setzt sich Schildknecht, wie er es schon im Fall der einzelnen Räume im Schulhaus getan hat, mit der Umwelt und der Atmosphäre auseinander. Er bewertet die Umwelt einerseits *zentrifugal*, mit anderen Worten nach seinem Geschmack, nach seinen Vorstellungen und seinem Urteilsvermögen subjektiv: Dies entspricht laut Piaget

1219 Thomas Bernhard, *An der Baumgrenze*, (1967).

1220 Thomas Bernhard, *Amras* (1964).

1221 Thomas Bernhard, *Korrektur* (1975).

1222 Thomas Bernhard, *Verstörung* (1967).

1223 Lotman (1972), S. 313.

1224 William Stern, *Raum und Zeit als personale Dimension*, in: *Acta Psychologica*, 1 (1936) S. 229.

1225 Ebd.

dem Prozess der Assimilation. Andererseits bewertet und gewichtet er sie *zentripetal*, weil er dennoch darum bemüht ist, sich bei seiner Untersuchung an objektiven Kriterien zu halten. Er hält sich also an genauen topographischen und historischen Tatsachen. Diese Vorgangsweise kommt einer Angleichung¹²²⁶ seiner Phantasiewelt an seine Umwelt gleich. Auch Lotman bemerkt, dass das ikonische Prinzip unverzichtbar sei, um ein verbalisiertes Modell der Welt herzustellen, das rezipiert werden könne.¹²²⁷

3.1.2 Der Schulhof und der Friedhof

Die Untersuchung der Räume innerhalb des Schulhauses hat bereits herausgestellt, dass sie auf entscheidende Weise mit dem Bewusstsein des Protagonisten zusammenhängen. Anhand seiner Wahrnehmung der Räume können wir uns erst ein ungefähres Bild seiner Umwelt schaffen. Dieses räumliche Bild ist kein objektives: es wirkt nicht wie ein einfaches Bühnenbild und kann nicht bloß als Hintergrund der Handlung angesehen werden.¹²²⁸ „wir nennen Romane, in denen nicht eine bestimmte Handlung, sondern die Verschiedenheit und Fülle von Räumlichkeiten die strukturierende Schicht bildet, Raumromane“,¹²²⁹ sagt Kayser dazu. Der Raum ist hingegen eng mit der Stimmungslage der Hauptfigur verbunden und wird von ihr mitbestimmt. Der Bezug zur räumlichen Umgebung macht in einem solchen Roman die eigentliche >Handlung< aus und ihre Analyse steht im Mittelpunkt der Sorgen und Beschäftigungen des Protagonisten. Diese Tatsache hat zur Folge, dass es unmöglich wird, im herkömmlichen Sinne von einer Außenperspektive zu sprechen: alle Beschreibungen werden zu Ausdrucksmitteln, um die „subjektive Befangenheit“¹²³⁰ des Protagonisten gegenüber seiner Umwelt darzustellen. An seiner Wahrnehmung und Beschreibung von Orten, Plätzen, Räumen und Situationen wird vor allem ein „Mangel an sozialer und humaner Solidarität vernehmbar“.¹²³¹ Einsamkeit und Isolation sind zugleich die existenzielle Voraussetzung für die „wesensmäßige Erschließung“¹²³² des Raums und die Begründung für ihre unangefochtene Dominanz“.¹²³³ Sie führt dazu, dass die Textwelt zugleich Produkt und Gegenmacht der Ich-Figur ist. Der Protagonist erfährt die Welt als „Gegenwelt“.¹²³⁴

Die Unmittelbarkeit der Darstellung von Räumen und Situationen hängt von der Perspektive ab, mit der wir die Geschehnisse oder Verhältnisse sehen, und zwar durch die „Augen und mit dem Bewusstsein der Reflektorfigur“.¹²³⁵ Dennoch kann sich der Leser an der Sprache der räumlichen Relationen orientieren, die ihm ein grundlegendes Mittel zur Deutung der Wirklichkeit verschaffen. Auch im Fall des künstlerischen Raums und des durch ihn erschaffenen Kulturmodells spielen das ikonische Prinzip und die Anschaulichkeit des Beschriebenen eine wichtige Rolle.

Wie bereits erwähnt, können unterschiedliche Raumformen erkannt werden. Der künstlerische Raum besteht beispielsweise aus wesensverschiedenen Teilen, die durch unsichtbare Grenzen

1226 >Akkomodation<, bei Piget, vgl. Bloom, *Topographie*, S. 73.

1227 Lotman (1972), S. 312.

1228 Kayser (1954).

1229 Ebd., S. 24.

1230 Stanzel (1995), S. 225.

1231 Ebd., S. 225, S. 23 „die Zahl der Außenseiter, Verfemten, Deklassierten, die im modernen Roman mit dieser Funktion betraut werden, ist auffällig groß“; S. 198, „Reflektorfiguren [...] sind sich in keinem Augenblick ihres Erlebens bewußt, daß ihre Erfahrungen Wahrnehmungen, Gefühle Gegenstand eines Kommunikationsvorganges sind“, S. 198.

1232 Hillebrand, S. 12.

1233 Krusche, S. 71.

1234 Marianne Ruth Korst, *Die Beziehung zwischen Held und Gegenwelt in Franz Kafkas Romane*, Marburg 1953; Krusche, S. 71; Martin Walser, *Kafka. Die Beschreibung einer Form. Versuch einer Deutung*, Frankfurt a. M. 1992.

1235 Stanzel (1995), S. 197.

markiert sind. Räumliche Grenzen sind also von äußerster Bedeutung, genau so wie räumliche Relationen nie wertneutral sind. Räumliche Grenzen sind auch im künstlerischen Text das wichtigste topologische Merkmal des Raumes. Der Übergang von einem Teilraum zum anderen sollte laut Lotman unmissverständlich sein und die daraus entstehende Grenze unüberschreitbar.¹²³⁶

Diese Eigenschaft kann man sehr gut im mythischen Raum oder anhand der Welt des Märchens zeigen: der Raum des Zaubermärchens ist z.B. deutlich in „Haus“ und „Wald“ gegliedert, ohne dass die Helden des Waldes, meist schreckliche und wunderbare Wesen, je die Grenzen des Hauses überqueren können. Auch die Welt des Dorfes, die Welt des Romans *Schiltens* besteht aus konzentrischen Kreisen, die je weiter entfernt sie vom Haus liegen, desto mehr Ungewissheit enthalten. Der Protagonist Schildknecht zeichnet und beschreibt selbst die Stufen seiner Gefangenschaft in diesen Kreisen, die mit unterschiedlichen Lebenslagen und Gefühlszuständen verbunden sind. Auf der Spur dieser konzentrischen Kreise, die sich um das Schulhaus nach außen hin entwickeln, überschreitet der Protagonist immer wieder eine wichtige Grenze, die ihm den Zugang zu einer anderen Phase seines Daseins eröffnet. Er entfernt sich immer mehr von der konkreten Umwelt des Schulhauses, die noch von seiner Berufswelt beherrscht ist, und nähert sich immer mehr den Grenzen des Vorstellbaren und befreit sich von Hemmungen und falschen Überzeugungen. So erschließt Schildknecht den Raum auf der Basis seiner Erlebnisse und Wahrnehmungen, er zeichnet die Etappen einer hodologischen Erkundung seiner Umwelt, die ihn immer weiter weg von seiner Behausung in die Sphären des mythischen Raumes führt. Die Überschriften der Unterkapitel dieses Abschnittes bekunden die Etappen des hodologischen Wegs des Protagonisten vom Schulhaus und den Orten des kulturellen Lebens bis hin zu den Grenzen des sozialen Raumes und der Natur, also zu den Grenzen des Vorstellbaren. Unter hodologischem Raum ist das System der Wege zu verstehen, auf denen man einzelne Stellen im Raum erreichen kann.¹²³⁷ Solche hodologischen Räume sind Zielpunkte, die für den betreffenden Menschen eine bestimmte existenzielle Bedeutung haben: sie bestimmen seinen Handlungsraum insofern, dass er vor ihnen flieht oder sie zu erreichen strebt; sie bilden ein geordnetes Ganzes der Dinge und Menschen im Raum.

Sie existieren nur außerhalb des Hauses, denn nur außerhalb des Hauses kann man von Wegen sprechen, wie z.B. zwischen Haus und Arbeitsstätte. Zum Handlungsraum des Menschen gehören auch die verhältnismäßig großräumigen Bewegungen in der Landschaft, die durch das Fahren oder Gehen erschlossen werden können. Es handelt sich also um eine Raumform, die von der menschlichen Tätigkeit her entwickelt ist, die dem „sinnvollen Verhalten auf den Wegen entspricht“.¹²³⁸ Die erlebnismäßige Entfernung zwischen verschiedenen Stellen im Raum muss also deutlich von der mathematischen Entfernung unterschieden werden. Die hodologische Entfernung ist nicht von einer Landkarte ablesbar: sie entspricht nicht der „sorgfältig ausgemessenen Straßenentfernung“¹²³⁹ oder dem in „Metern ausgedrückten Abstand zweier Punkte“.¹²⁴⁰ Sie ist von den Hindernissen abhängig, die man überwinden muss, um das Ziel zu erreichen. Abgeleitet wird der Begriff aus dem griechischen Wort „ὁδός“ (Weg) und bezeichnet den durch einen Weg eröffneten Raum.¹²⁴¹ Sartre bezeichnet den hodologischen Raum wie Lewin als den „wirklichen Weltraum“,¹²⁴² den instrumental den Wege und Werkzeuge.

Die Landschaft wird durch den hodologischen Raum strukturiert. Er schlägt sich auf das

1236 Lotman (1972), S. 327.

1237 Bollnow, *Mensch und Raum*, S. 203.

1238 Ebd., S. 204.

1239 Ebd., S. 191.

1240 Ebd.

1241 Vgl. dazu die Untersuchung von Kurt Lewin, *Der Richtungsbegriff in der Psychologie. Der spezielle und allgemeine hodologische Raum. Psychologische Forschung*. 19. Bd. 1934, S. 249ff., S. 265.

1242 Sartre, *Das Sein und das Nichts*, Hamburg 1962, S. 404.

Verhalten und den Handlungsraum des Menschen nieder. So stehen sich im Fall des Pausenplatzes und des Friedhofs zwei wesensmäßig unterschiedliche Teilräume (Welten) gegenüber. Sie befinden sich zwar physikalisch in gleicher Entfernung vom Schulhaus aber wesensmäßig stehen sie sich gegenüber. Der Pausenraum befindet sich unter dem Einfluss der Anschauungen (Mythen) und Vorstellungen, die durch das Schulleben geregelt werden. Er stellt einen zweckmäßigen Raum dar, der von den Schülern genutzt wird und der „Tagwelt“ des Dorfes angehört. Die „Mythen“, die das Leben auf dem Pausenhof beherrschen, gehören zu den Vorstellungen, die von der Phantasie der Kinder abhängen. Doch gerade dieser kindliche Anschauungswinkel auf die Welt der Erwachsenen macht die Welt der Schule aus. In ihrer Phantasie stehen z.B. die Feuerwehr oder das Wohlbefinden des Lehrers in den Vordergrund. Der Friedhof hingegen markiert eine Grenze, die durch die religiösen und mythischen Anschauungen der Menschen im Dorf beeinflusst ist. Diese Grenze setzt dem sozialen und kulturellen Verhalten der Menschen Weichen. Der Raum den sie umfängt, ist weder physikalischer noch geometrischer Qualität, sondern hat mystische, nahezu „magische Züge“.¹²⁴³ Der Raum im Roman gehört einer dritten Kategorie an: dem ästhetischen Raum. Dieser erhält seine spezifischen Eigenschaften erst im Zusammenhang mit der >Sinnordnung<, durch die er gestaltet wird. Er besitzt also keine schlechthin gegebene, für allemal feststehende räumliche Struktur, sondern ist dynamisch. Dennoch hängen der verschiedene Sinn-Charakter und die verschiedene Sinn-Provenienz des mythischen, ästhetischen und theoretischen Raumes von der „Möglichkeit ihres Beisammenseins“, „*ordre des coexistences possibles*“¹²⁴⁴ ab. Im Fall der Nähe von Pausenplatz (Schule) und Friedhof ist die Möglichkeit des Beisammenseins auf die grundlegende und tiefgreifende Opposition ihrer Sinn-Charaktere ausgelegt. Ihre gegensätzliche Gestimmtheit dient als Ausgangspunkt für die Behandlung der Weltausschnitte außerhalb des Schulgebäudes, weil der Spielraum der Romanfiguren auf die Opposition dieser beiden Sphären beruht. Die verschiedenartige Nutzung der Räume in und außerhalb des Schulgebäudes zeigt, dass der Roman die „Ur-Opposition zwischen Leben und Tod“¹²⁴⁵ aufzuheben sucht.¹²⁴⁶ Mit Gaston Bachelards Worten könnte man es auch so formulieren, dass Schildknecht durch seinen Unterricht die „Zerstückelungsdiagnostik“¹²⁴⁷ von Drinnen- und Draußen, die sich in der Dichotomie von „Diesseits und Jenseits“¹²⁴⁸ widerspiegelt, aufhebt. Bachelard nimmt bei seinen Ausführungen Bezug auf Jean Hyppolite, der auf die „subtile Struktur der „Verleumdung““¹²⁴⁹ aufmerksam gemacht hat. Sie äußert sich im Glauben an die Gegensätzlichkeit von Drinnen und Draußen.¹²⁵⁰

In diesem Sinne ist auch die Rolle des Protagonisten und der einzelnen Figuren im Roman zu lesen. Die Gestalten sind, wie die Räumlichkeiten, einer bestimmten Welt zuzuordnen: sie stehen entweder auf der Seite einer noch sinnhaften Welt mit Dorfcharakter, so wie der Totengräber, der Arzt, die Leichenansagerin und der Postbote. Oder sie lassen sich mit der Schule in Zusammenhang bringen wie die Schüler, die Eltern oder der Inspektor. Einige Charaktere jedoch bewegen sich innerhalb beider Strukturgefügen. Sie sind also Teile beider Welten: die der Schule und die des Friedhofs und des Dorfes. Alle diese Co-Protagonisten verkörpern Nebenrollen, weil sie keine Wandlung erfahren. Sie gehören zum festen Bestandteil

1243 Cassirer (1931), S. 495.

1244 Leibnitz, *Hauptschriften zur Grundlegung der Philosophie*, Bd. 1 hg. Von E. Cassirer, Hamburg 1903, S. 401, 463, 468; Cassirer (1931), S. 495.

1245 Michail Bachtin, *Rabelais und seine Welt: Volkskultur als Gegenkultur*, übers. v. Gabriele Leupold, Frankfurt a. M. 1995., S. 19, zitiert als >RW<.

1246 Schildknecht nähert diese gegensätzliche Bereiche so, als wolle er eine „Welt ohne Gewalt und Tod“ (M. Bachtin, *Rabelais und seine Welt*, S. 19), „eine Welt ohne [...] Zerstörungswillen“ (Ebd.) repräsentieren.

1247 Bachelard, S. 212.

1248 Ebd.

1249 Ebd., S. 211.

1250 Jean Hyppolite, *Gesprochener Kommentar zur „Verneinung“ Freuds*, in: *La psychanalyse*, Nr. 1, 1956, S. 35; zitiert nach Bachelard, S. 244.

des immerwährenden Kreislaufs zwischen den Mächten. Nur die Hauptfigur ist für die Vermischung der unterschiedlichen Raumsphären verantwortlich. Dies liegt auch an der qualitativen Unterscheidung zwischen dem mythischem und ästhetischen Raum, den Schildknecht durch seinen Monolog erschließt: der ästhetische Raum zeichnet sich durch die „in ihm waltende Freiheit des Gefühls und der Phantasie“¹²⁵¹ aus. Dennoch liegt die Analogie beider Raumtypen darin, dass auch der Spielraum im ästhetischen Raum¹²⁵² nicht gänzlich frei und ungebunden, sondern konfliktgeladen und von Grenzen durchwandert ist. Mit den Figuren im Roman passiert dasselbe wie mit den Gegenständen im mythischen Raum: es gibt einen Bezug zwischen dem Wesen einer Sache und ihrer Position im Raum.

Die Grenze zwischen Pausenhof und Friedhof ist also infolge der ihr zugrundeliegenden kulturellen und ethnologischen Unterschiede >konfliktgeladen<. Dennoch durchläuft diese Grenze die Landschaft und gilt als >unverletzbar<. Zu dieser Feststellung kommt man auf Grund der Überlegungen Lotmans, für den die „modellbildende Rolle“ einer Grenze innerhalb eines „Systems räumlicher Relationen“¹²⁵³ in ihrer „Unüberschreitbarkeit“¹²⁵⁴ besteht. Nur der Held oder die Hauptfigur kann eine Grenze verletzen. Innerhalb des künstlerischen Raums läuft eine Episode oder ein Ereignis auf die Versetzung einer Figur „über die Grenze eines semantischen Feldes“¹²⁵⁵ hinaus. Schildknechts erträumte und erlebte Vision der eigenen Beisetzung am Ende des Romans stellt nur eine bildhafte Zusammenfassung der Funktion dar, die sein Monolog im Verlauf des gesamten Romans für den Leser erfüllt. Die Lektionen überschreiten die topologischen Raumgrenzen innerhalb der Welt des Romans und vermitteln zwischen den gegensätzlichen Sphären von Schule (Bürokratie/Wissenschaft, Kinderwelt/Erwachsenenwelt) und Friedhof (Leben/Tod, Aberglauben, Religion und Kult).

Die Grenze des Friedhofes ist von universaler Bedeutung, weil sie die Beziehung zwischen „der Gesellschaft und der übernatürlichen Welt, zwischen den Lebenden und den Toten“¹²⁵⁶ markiert. Sie soll die Lebenden vor den Toten bewahren, aber auch den Kreislauf und das Gleichgewicht zwischen beiden erhalten: sie erlaubt Ehrenbezeugungen an die Toten und hindert sie, die Lebenden zu stören, wenn sie ihnen als Gegenleistung die gebührende rituelle Ehre durch den Kultus erweisen. An diesen Kreislauf glauben alle menschlichen Kulturen, obwohl er sich am deutlichsten bei den ursprünglich lebenden Kulturen und Stämmen untersuchen lässt. Am Weltbild der Naturvölker kann man noch heute die „Gewalt“ und die „eigentümliche schicksalhafte Notwendigkeit“¹²⁵⁷ erkennen, die der mythischen Raumsicht innewohnt. Gerade bei den Stämmen der Ureinwohner, wo die Toten wie die Lebenden ein Teil des sozialen Universums darstellen, haben die Anthropologen und Ethnologen feststellen können, dass ein „raffiniertes Spiel der Institutionen“ (TT222) die Beziehungen zwischen den Menschen und dem Universum umfasst. Sogar an der Aufstellung der Hütten ist eine Gliederung in zwei Teile ersichtlich, die in allen Dörfern reproduziert wird.

Bei den zivilisierteren Kulturen glaubt man hingegen, dass ein „Vertrag zwischen den Lebenden und den Toten“ (TT222) das Verhältnis der beiden Gemeinden regle: die Ahnen und Vorfahren beschützen das Dorf. Gleichzeitig können sie das Leben im Dorf durch ihre Rückkehr gefährden. Dies geschieht, wenn die Lebenden von ihnen zu profitieren suchen. Eine Verletzung der Grenzen, die zwischen der Welt der Lebenden und Toten existiert, ist nur dann gestattet,

1251 Herman Meyer, *Raumgestaltung und Raumsymbolik in der Erzählkunst*, in: *Studium Generale*, Heft 10 (1957), S. 620-630.

1252 Lotman, „Das Problem des künstlerischen Raums in Gogols Prosa“, in: Lotman, *Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur*, Kronberg 1974, S. 200-271.

1253 Lotman, S. 330.

1254 Ebd., S. 327.

1255 Ebd.

1256 Claude Lévi-Strauss, *Traurige Tropen*, Frankfurt a. M. 1982, S. 222, abgekürzt als >TT<.

1257 Cassirer (1931), in: Jörg Dünne / Stephan Günzel (Hrsg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main 2006, S. 485 – 500; vgl. auch F. H. Cushing, *Outlines of Zuni Creation Myths*, Washington 1896, zitiert in Cassirer (1931).

wenn sie durch eine Kulthandlung ausgeglichen wird. Jede „Störung der Totenruhe“ muss von einer Ehrenbezeugung begleitet werden. Wie Strauss bemerkt, gibt es kaum eine Gesellschaft, in der die Welt der Toten nicht mit „Ehrfurcht“ geachtet werde (TT222), sogar die Neandertaler begruben ihre Toten.

Die anti-kulturelle, böse Natur des Todes, führt dazu, dass man sich gegen ihn schützen und den Ort der Toten mit besonderer Aufmerksamkeit behüten müsse. Dies hängt damit zusammen, dass er Ausdruck der Naturgewalt ist, die sich am Leben rächen will. Sie nimmt sich von der Gesellschaft einen Bruchteil zurück. Bei den Ur-Völkern wird der Tod überhaupt nicht zu den widernatürlichen Phänomenen gezählt. Dennoch hängt er auch bei ihnen mit dem Kampf zwischen Kultur und Natur zusammen. In jeder Kultur hat der Tod, so haben die Ethnologen festgestellt, nicht nur eine natürliche (positive), sondern auch eine anti-kulturelle Komponente. Der Verkehr mit den Toten muss bei allen Völkern gepflegt und geregelt werden. Bei manchen Kulturen besteht die Neigung, die Totenruhe zu bewahren. In diesen Kulturen sind die Toten Partner der Lebenden. Zur Folklore dieser Kulturen gehören Helden vom Typus der Antigone, die dem Toten eine Grabstätte besorgen. Zu diesen Kulturen gehört auch die Figur des *dankbaren Toten* (TT223). Andere Kulturen hingegen haben es auf „Lüge und Betrug“ im Verhältnis zu ihren Toten abgesehen. Sie versprechen sich von den Toten einen Profit und neigen dazu, ihnen keine Totenruhe zu gewähren. In diesem Fall verweigern sie ihnen die Totenruhe, um sich ihre Macht und Eigenschaften anzueignen (TT223),¹²⁵⁸ oder aber sie stören ihre Ruhe im übertragenen Sinn. Dies geschieht dann, wenn die Toten ständig um Beistand gebeten werden, um die Privilegien der Lebenden zu rechtfertigen. Gerade in diesem zweiten Fall sind die Lebenden durch die Toten beunruhigt, weil sie dann ein stärkeres Gefühl der Schuld empfinden. Wichtig ist, dass in allen Kulturen Überbleibsel von beiden Vorstellungsformen präsent sind, obwohl eine Verhaltensweise stärker ausgeprägt ist und die andere aktiv verdrängt wird. In der heutigen, westlichen Zivilisation, die eher von einem die Totenruhe bewahrenden Kult beherrscht wird, ist die Tendenz zur „steigenden Gleichgültigkeit“ (TT223) dem Tod gegenüber zu beobachten: der Totenkult und die Toten werden insgesamt immer mehr aus dem Bewusstsein verdrängt. Dieses Phänomen hatte bereits Georg Simmel in seinem Aufsatz *Die Metaphysik des Todes* dargelegt, in dem er eine gesellschaftliche „Zerlegung in Lebenseroberung und Todesflucht“ feststellt, die zu einer „Abwendung vom Tod“ geführt hat.¹²⁵⁹ Für Simmel zählen die meisten als „naturhaft betrachteten Verhaltensweisen“ wie Erwerb, Genuss, Arbeit und Ruhe zur „instinktiven oder bewussten Todesflucht“.¹²⁶⁰ Besonders die Anthropologen und Ethnologen haben die natürliche und die anti-kulturellen Komponenten des Todes untersucht.

In unserer heutigen Gesellschaft, besonders in der westlichen Zivilisation, hat sich eine gewisse „Gleichgültigkeit Platz gemacht“ (TT224), die sich bereits im Satz des Evangeliums ankündigt: „Laß die Toten ihre Toten begraben“ (TT224). In *Schilten* wird dieses Bibelzitat recht getreu zitiert und dem Dorfprediger der Erzjesugemeinde Bruder Stäbli in den Mund gelegt. Es geschieht am Tag der „offenen Friedhofstür“ (Sch186). An diesem durch großen Zulauf gewürdigten Tag fühlt sich der Totengräber im Mittelpunkt gestellt und profiliert sich. Der Prediger dagegen, der in seinen Predigen wiederholt: „Lasset die Toten ihre Toten besuchen und kümmert euch um die Lebendigen“ (Sch186), ist an diesem Tag kein willkommener Gast auf dem Friedhof.

Levi-Strauss stellt fest, dass die Toten „apathisch und anonym“ (TT224) behandelt werden. Ihre Individualität wird ihnen aberkannt, sie fallen in die Anonymität, weil der Tod sie „entpersönlicht“ (TT224). Andererseits beweisen die trotz des laut verkündeten Glaubens oder

1258 „Nekrophagie, Kannibalismus“ sind Erscheinungen dieses Phänomens.

1259 Georg Simmel, *Metaphysik des Todes*, in: *LOGOS. Internationale Zeitschrift für Philosophie der Kultur*, hrsg. v. G. Mehlis, Bd. I, 1910/ II, I. Heft (April), S. 57-70.

1260 Ebd. (alle Zitate).

Unglaubens weit verbreiteten „abergläubischen Verhaltensformen“ (TT224), dass sich das Verhältnis zum Tod nicht vollkommen verändert hat. Manche Reste der Ur-Überzeugungen sind geblieben. Dies zeigt sich beispielsweise an der Klassifikation der Toten nach der Art und >Natürlichkeit< des Todes. Die Überzeugung, der Tod könne >widernatürlich< sein, ist ein Phänomen, das sich erst in späteren Zivilisationen eingestellt hat. Noch heute ist die Überzeugung verbreitet, dass es zwei Sorten von Toten gibt: diejenigen, die eines natürlichen Todes gestorben und eine beschützende Funktion einnehmen, und diejenigen, die eines widernatürlichen Todes gestorben sind wie „Selbstmörder, Mörder oder Verhexte“ (TT224) und eine Gefahr für die Lebenden darstellen. Letztere verwandeln sich meist in böse und neidische Geister. Die Grenzen des Friedhofs, die Bestattungsriten, alle Formen des Kults oder des Aberglaubens, wie auch die Regeln der Moral dienen dazu die Folgen dieser Überzeugen zu bändigen. Noch heute prägen diese Ur-Vorstellungen unser Verhalten und beeinflussen den scheinbar unsichtbaren Kreislauf von Leben und Tod.

Was also in der >zivilisierten<, westlichen Kultur für die Welt außerhalb des Friedhofs gilt, nämlich dass sie von der mythisch-symbolischen Regelordnung befreit ist, die den kultischen Kreislaufs zwischen Leben und Tod regelt, gehört zu den Phänomenen, die zur Verdrängung des Totenkults geführt haben. Im Friedhof selbst aber hält man sich an einem symbolisch-mythischen Raum auf, der universelle Gültigkeit hat. Aus diesem Grund unterliegt die Orientierung der Gräber im Friedhof universellen Gesetzmäßigkeiten, die in allen Kultstätten reproduziert sind und die Himmelsrichtungen als Fundament haben.

Eine zentrale Rolle bei der Verbindung der Sphären der Schule und des Friedhofs spielt die Figur des Dorfnarren Wigger. Er lebt im Wald und ist nicht völlig in die Dorfgemeinde integriert. Wie die Figur des *Baris* bei den von Lévi-Strauss beschriebenen Stämmen Brasiliens scheint Wigger zwischen der Welt der Toten, der bösen und guten Geister und der Welt des Dorfes zu vermitteln. Er wird von den Schülern bewundert, weil er auf dem Fahrrad balanciert wie kein anderer, fast so als habe er magische Kräfte. Er ist aber auch der Gehilfe des Totengräbers und hört dem Prediger bei seinen Leichenreden wie kein anderer zu. Durch die Gebärdensprache, die er bei Beerdigungen zutage legt, scheint er als einziger unter den Anwesenden sowohl für die offizielle Biographie des Verstorbenen als auch für die inoffizielle empfänglich zu sein. Seine Gebärden, Faxen und Grimassen heben die Differenzen zwischen den verschiedenen Meinungen über den Verstorbenen auf. Wie ein Hexenmeister der Ur-Bevölkerung Brasiliens (TT224) wirkt er *asozial*. Schildknecht ist aufgefallen, dass er in einer Gaunersprache spricht. Er erinnert an eine der Figuren aus den Allegorien des Totentanzes, an Bildern vom barocken und mittelalterlichen Mummenschanz und des Karnevals. Im letzten Quartheft stellt ihn Schildknecht stellt als Karneval-König dar, der feierlich „inthronisiert“ wird. Er lebt wie ein Teufel im Wald. Dort wurde er in einer „Schwefelhütte“(Sch135) von seiner Mutter großgezogen.

Im 9. Quartheft wird eine Episode geschildert, die auf dem Pausenplatz stattfindet und an einen Jahrmarkt erinnert: die Kinder haben schulfrei, weil der Lehrer krank ist. Die lassen ihrer Freude freien Lauf und der Lärm lockt die Dorfbewohner rund ums Schulhaus. Es bildet sich so eine Ansammlung von Menschen (Sch117). Der Totengräber spielt seine „Pausenplatzautorität“ (Sch117) als Schulwart aus und die Kinder akzeptieren ihn als rechtmäßigen Vertreter des Lehrers.

Die Szene suggeriert wie tief das Unterbewusstsein der Menschen von den symbolischen Kräften bestimmt ist, die vom Tod und vom Friedhof ausgehen. Auf dem Pausenhof greifen die Sphären des Todes und der Schule ineinander. Der Umstand, dass der Lehrer krank sei, führt zu einer „heiteren Parodie auf die offizielle Denkart“ (RW90). Schildknechts erlebt das Geschehen als subjektive Niederlage vom Fenster aus. Für ihn strahlt der Totengräbers eine größere Autorität aus als er, weil vom Friedhof eine stärkere Kraft ausgeht, die sich auf das Unterbewusstsein der Kinder auswirkt, als vom Schulgebäude. Die Szene vom kranken Lehrer

und der Reaktion der Dorfbewohner kann im Sinne einer Umkehrung der Verhaltensnorm gedeutet werden. Der Pausenplatz wirkt als mittelalterlicher Marktplatz, wo sich das Volk versammelt hat, um einer volkstümlichen Aufführungen des Puppentheaters beizuwohnen. Es darf nicht vergessen werden, dass der Marktplatz im Mittelalter und in der Renaissance oft zum Schauplatz solcher Aufführungen wurde. Erst im Mittelalter verlieren die Groteske und das Lachen ihren weltanschaulichen und universalen Charakter und werden zur „privaten, kammertonartigen“ (RW88) Angelegenheit. Von da an werden sie vom Bewusstsein der Isolation durchdrängt sein. In der Episode aus *Schilten* lässt die Vermischung des ernstesten Schauplatzes und der volkstümlichen Sprache, die das inoffizielle Plaudern auf dem Pausenhof kennzeichnet, auf die befreiende und erneuernde Funktion des Lachens in Geselligkeit schließen.

Die Schüler befinden sich im „Tumult“ (Sch117) und leben ihre Schadenfreude ungehemmt aus, indem sie »mit einem Transparent um das Schulhaus« (Sch117) rennen. Zugleich formiert sich um den arbeitenden Totengräber »ein Grüppchen von Rentnern und Friedhofdohlen [...] mit Spritzkannen« (Sch117). Es eilt der Bauer vom Feld auf seiner „rasselnden Ackerwalze“ herbei. Postträger Friedli erreicht auf seinem „maigelben Moped“ die Schule und ein Hausierer nutzt die Lage, um seine Ware zu verkaufen. Die Kinder veranstalten ein „Werktags-Feuerwerk“ (Sch117), lassen „Luftheuler“ abbrennen und „Knallpetarden“ (Sch117) explodieren.¹²⁶¹

In der Tat fehlt ein „zentrales Ereignis“ (Sch118), das den Andrang der Menschen auf dem Pausenhof berechtigt. Die Feuerwehr wittert sogar einen „Schulhausbrand“ (Sch119) und befreit schon die „Hydranten“ (Sch118) von den spielenden Schülern. Schildknecht erkennt die kindliche Freude an der Wichtigtuerei der Erwachsenen, die ihre „sogennante[n] Trockenübungen immer am Objekt des Schulhauses durchführen und seit Jahren insgeheim“ (Sch119) auf den „Ernstfall“ (Sch119) hoffen. Der Effekt der Episode entspricht einer Karnevalsfeier, einem „Mummenschanz“ (Sch296), einem „Karnevalstreiben“ (Sch296), bei dem alles „Gewohnte, Alltägliche, Vertraute und allgemein Anerkannte“ (RW89) plötzlich „sinnlos, zweifelhaft, fremd“ (RW89) wirkt. Die Szene zeichnet ein Fest, bei dem Zwangslosigkeit herrsche und das offizielle, ernste Leben verlacht und trivialisiert wird (die Feuerwehrübung, die Autorität des Totengräbers usw.).¹²⁶² Eine Binsenweisheit, nämlich dass der „der rote Hahn nie dort [kräht], wo man gegen ihn gewappnet zu sein glaubt“ (Sch119), besiegelt den Triumph der Volksweisheit über die offizielle Kultur.

Die Szene ist als intertextueller Bezug zum 15. Kapitel des Schlossromans Kafkas zu lesen. Dort wird im Teil mit der Überschrift >Amalias Geheimnis< die Feier zu Ehren des Feuerwehrvereins beschrieben, bei der Sortini die Schwester des Briefträgers Barnabas schwer beleidigt. Das Schloss hat dem Verein laute Trompeten und eine Feuerspritze gestiftet und auch hier artet die Feier in ein volkstümliches Fest aus.

Schildknecht verwendet das ethnologische Wissen, das hie zu Beginn dargestellt wurde, nicht, um eine ausgeglichene Heimatkunde zu schreiben, sondern um die heutige Gleichgültigkeit zu relativieren. Er betont, dass der Friedhof seine Bedeutung erst durch die „dogmatische und kultische Wandlung im Spätmittelalter verliert“ (Sch139). Für ihn sei der Friedhof erst während der Neuzeit „in den Untergrund gegangen“ (Sch139) und damit sei auch das Schulgebäude „entfriedet“ worden. Schildknecht erwähnt die Bräuche aus dem Mittelalter und der Renaissance, die zeigen, dass Friedhöfe Kultstätten waren, die einen „geweihten Raum gegen Störungen von Außen“ schützen und zugleich die Nähe zwischen der Welt der Lebenden und die der Toten zuließ. Historisch gesehen habe das Wort „Friedhof mit Totenfrieden nichts zu tun“ (Sch137), unterstreicht er. Im „umhegten Hof“ (Sch137) fanden die Verfolgten Asyl und in Belagerungszeiten diene er „Verteidigungszwecken“ (Sch117). Hierin bestätigt ihn die

1261 Das Feuer, eines der wichtigsten Elemente des mythisch-symbolischen Weltbildes der Menschen, wird von den Kindern domestiziert.

1262 Ganz im Sinne des Romans wird in dieser Episode die Angst vor dem Tod gebannt.

Heimatkunde Charles Tschopps, wo es in Bezug auf die Friedhöfe heißt, dass durch ihre „erhöhte Lage und die mächtigen Friedhofmauern [...] bis tief in das 17. Jahrhundert hinein fast jede Kirchenanlage zur Burg“ wurde. Erst wenn der „Friedhof erobert war“,¹²⁶³ zogen sich die Menschen in die Kirchen zurück und verrammelten das Tor. Somit übertreibt Schildknecht wenig, wenn er bemerkt, dass der „Gottesacker in Belagerungszeiten auch Verteidigungszwecken diene“(Sch137). Viele der Figuren aus dem Roman scheinen aus dem Repertoire des mittelalterlichen Totentanzes genommen zu sein, wie Monika Großpietsch bemerkt. Schildknecht zeigt seine ganze Sympathie für die volkstümliche Lachkultur des Mittelalters, die sich in den grotesken Motiven des Totentanzes äußerte.

Wigger, Krähenbühl und viele andere Gestalten des Romans passen in das Repertoire des Totentanzes.¹²⁶⁴ Der Arzt, der dem Tod keinen Widerstand wie in Kafkas gleichnamiger Erzählung leistet, ist ein „geläufiger Topos der Totentanzdarstellungen seit der Zeit der großen Epidemien“¹²⁶⁵ und des Barocks. Mit anderen Worten zeichnet Schildknechts Bericht das Bild eines Dorfes, das sich in einer vom Wandel der Zeit abgewandten Sphäre befindet. Die Bewohner halten sich an veraltete Bräuche, um mit ihrer Frömmigkeit die Schuldgefühle gegen die Vernachlässigung der Toten zu verdrängen. Von diesen Schuldgefühlen meint Lévi-Strauss, dass sie die Konsequenz einer >spekulativen< Partner-Haltung den Toten gegenüber entstehen: sie fühlen sich mehr als andere „beunruhigt durch die Toten“ (TT223), weil sie durch „Beschwörung der Ahnen und genealogische Betrügereien ihre Privilegien [...] rechtfertigen“ (TT223) wollen. An dieser Stelle mag es angebracht sein, daran zu erinnern, dass Harold Bloom in seinem Werk *The Anxiety of Influence* ein ganzes Kapitel der Erklärung besonderer Einflussängste widmet, die er unter dem Namen der *apophrades* (*hemera*) beschreibt und die in der Antike den unheilvollen Tag bezeichneten (*dies nefas*), an dem die Toten in ihren Wohnungen zurückkehrten.¹²⁶⁶ An solchen Tagen wurden auf Grund der unheilvollen Atmosphäre private und öffentliche Handlungen wie Reisen und Gerichtsverhandlungen unterlassen. Unter Berücksichtigung der besonderen Auslegung des Begriffs der *apophrades*, der auf Hesychios von Alexandrien zurückgeht,¹²⁶⁷ sieht Bloom in ihr die sechste und letzte Phasen der Revision einer Vorlage, bei der ein Text vom Geist der verstorbenen Vorläufer heimgesucht wird. Sie funktioniert nach den selben Gesetzen, die Levi-Strauss bei Kulthandlungen den Kreislauf zwischen Lebenden¹²⁶⁸ und Toten erkennt. Ein von Vorläufern gestohlenen Element (*stolen element*) muss ein Äquivalent haben und vom Nachkommen zurückgegeben werden (*be returned*, EifA139), um das Gleichgewicht wiederherzustellen. Der Dämon der Vorläufer, von dem die Nachkommen angetrieben und am Leben gehalten werden, wird also geerbt. Die Schule ist als Chiffre der Tradition und des Kanons zu sehen, während der Pausenhof als Ort der Instruktion des Nachkommen gelesen werden kann. An beiden Orten spielen sich gleichermaßen Einflussängste ab, die vom >Friedhof< ausgehen.¹²⁶⁹ Die Szene auf

1263 Tschopp, *Der Aargau*, S. 470.

1264 Großpietsch, S. 60.

1265 Ebd., S. 59. ff.

1266 Jon D. Mikalson, *Hemera apophras*, in: „American Journal of Philology“ 96, 1 (1975), S. 19-27.

1267 Er verbindet den *dies nefas* mit dem Fest der „Anthesteria“. Während der Anthesteria meinten die antiken Völker, ihre Schreine und Güter absperren zu müssen, weil sie von den Toten heimgesucht werden konnten. Mit Seilen wurden Schränke und Türen abgeriegelt, um sie vor den zurückkehrenden Geistern der Toten zu sichern. Gleichzeitig wurden aber auch mimische Tänze, Musikstücke und Gedichte zur Ehrung der Toten auf der Akropolis aufgeführt (vgl. August Mommsen, *Feste der Stadt Athen im Altertum: geordnet nach attischem Kalender*. Leipzig 1898, S. 401).

1268 Abwehrmechanismen und Regelungsvorgänge liest Levi-Strauss an der Topographie von Dörfern ab, die auch das soziale Leben mit dem ständigen Austausch zwischen den Kräften der Toten (Natur) und der Lebenden (Kultur) regeln.

1269 Ebd., : „[...] our daemon come to us not from the fire but from our precursors. The stolen element had to be returned; the daemon was never stolen but inherited, and the death was passed on the ephebe, the latercomer who could accept both the crime and the godhood at once. [...] The genealogy of imagination traces the descent of the daemon, and never of the psyche, but analogues abound between these descents“, (EifA143).

dem Pausenhof ist als positive *apophrades* zu deuten. Sie besteht aus einer neuen Version der Vorlage, die dazu führt, dass der neue Text als erfolgreiche Missinterpretation der Vorlage erscheine. Die Rückkehr des Vorläufers soll dem Ruhm des Nachkommen zugute kommen.¹²⁷⁰

Schildknecht wirkt gegen der Verdrängung des Todes und der Toten. Die Bewohner aber sehen in ihm ein Gefahr für das Dorf. Wie es eigentlich bei allen Kulturen, die ihre Toten mit Ehrfurcht behandeln, der Fall ist, stellt der Friedhof in *Schilten* eine wichtige Komponente des politischen und sozialen Lebens dar. Indem er sich auf die mittelalterlichen Bräuche bezieht, charakterisiert Schildknecht den Friedhof als Ort des Tanzes und des Festes. Missbilligend erwähnt er ein Verbot der Regierung in Luzern, der das Kegeln auf Friedhöfen untersagte (Sch138). Wie einst, wünscht er sich, dass zwischen den Gräbern „geschmaust und gezecht“ werde und allerlei „Lustbarkeiten“ (Sch138) auf dem Friedhof stattfinden mögen. Auch die Vermengung von Motiven der Volkskultur, wie der Todestanz, das Festmal und die Körperlichkeit gehören zu den zentralen Motiven der Volkskultur, die den Kontakt des „Menschen zur Welt“ (RW323), seine Eingebundenheit in den Kreislauf der Natur beweisen. Durch „schroffe Übertreibungen“ (RW35), „akzentuierte Hyperbolen“ und Kontraste hebt der „groteske Stil“ (RW35) den Körper-, das Essens- und das Höllenmotiv im Roman hervor und macht die satirische Übertreibung zum wichtigsten schöpferischen Prinzip Schildknechts.¹²⁷¹

Schildknecht vermischt auch hier die Ebenen des offiziellen Etiketts, der Höflichkeit, des Respekts und des Anstands, die der Totenruhe im allgemeinen gebühren, mit Motiven der Lust, des körperlichen und des seelischen Genusses, die seiner Meinung nach im Lauf der Zivilisation aus dem Friedhof verdrängt wurden. Er unterstellt der Einfriedung keine eigentliche Schutzfunktion für die Toten: sie diene hingegen den Lebenden zum „Schutz vor bösen Geistern“ (Sch137). Im Unterricht entsprechen der Einfriedung die >Methodik und Didaktik< der Lektionen, die er für die Todfeinde des Lebendigen hält.

Seiner Meinung nach ist der Friedhof zur „Verbannungsstätte für Interdizierte“ (Sch139) geworden. Durch die kultischen Wandlungen im Mittelalter sei der Friedhof zur „öffentlich verwalteten Sanitätsanstalt“ (Sch139) geworden. Die Nähe zwischen Friedhof und Schule suggeriert, dass das selbe für das Schulhaus gelte. Das Motiv der Entfremdung und Dogmatisierung der Kulthandlungen in der zivilisierten Welt entwickelt der Lehrer dann noch ausführlicher bei der Behandlung des Scheintodes und der Verschollenheit, die für die Episode seiner Lebensversicherung eine zentrale Rolle spielen. Als Konsequenz der Entfremdung des Todes vom Leben (Todesflucht bei Simmel) ist, so behauptet Schildknecht, auch das Leben als solches zur Lüge geworden, zur leeren Hülse, die den Menschen zu einem Scheintoten macht. Dies sei in seinem Fall die Folge der Nähe von Friedhof und Schulgebäude. Sie bilden ein einziges Komplex im Bewusstsein der Menschen und laufen Gefahr, ebenso verdrängt zu werden, wie die Kultstätte.

Der richtige Name von Schildknecht >Peter Stirner< bestätigt die Befürchtung Schildknechts, dass auf ihn ein ähnliches Schicksal erwarte, wie den im Friedhof beerdigten Menschen. Dass der Friedhof vom Zufluchtsort für Asylsuchende und politisch Verfolgte zum „Gefängnis“ und zur Ausgrenzungsstätte für Andersdenkende (Sch137)¹²⁷² mutiert sei, beweist er einleuchtend an seinem eigenen Namen. Schildknechts richtiger Name erinnert an >Max Stirner<. Dieser war ein Junghegelianer, der großen Einfluss auf die anarchistische Bewegung ausübte. Aus diesem Grund behauptet der Lehrer der Friedhof sei ein „Separatistenacker für die Gottlose“ (Sch134) geworden. Aus seiner Sicht gelten für die Schule längst die selben Regeln wie für den Friedhof. In seinem Sprachgebrauch bilden die Schule und der Friedhof einen einzigen Komplex: der Pausenplatz wirkt wie ein Teil des Friedhofs, obwohl er zur Schulanlage gehört. Im gleichen

1270 Ebd., S. 143: „successful manifestation of the dead in the garments of the living“. Das Gelingen der „positiven *apophrades*“ hängt davon ab, dass man die alte Vorlage (den Toten) im neuen Gewand (das Leben) erkenne.

1271 Hier ist der Einfluss eines anderen Schriftstellers festzustellen: Gerold Späth.

1272 Die Wortmetaphorik von „Stacheldraht“ steht in Bezug zur Wehrfunktion von Mauern.

Zusammenhang leitet er den Namen des Romans vom Dorfteil >Aberschilten< ab, in dem sich die Schule befindet. Ursprünglich habe sich jedoch der Name des Dorfteils auf den Friedhof bezogen, der ja älter als die Schule sei.¹²⁷³

Schildknecht vermutet, dass der Friedhof als „spätmittelalterliche Anlage“ (Sch133) nach einer „langen Seuchenperiode“ (Sch133) entstanden sei, um den Begräbnisplatz von der ehemals mit ihm verbundenen Kirche zu trennen und den Überlebenden Schutz vor der Krankheit zu gewährleisten. Er ist davon überzeugt, dass die Entstehungsgeschichte des Friedhofs einen Einfluss auf die Rezeption seines Berichts haben wird. Die Inspektoren glauben, dass auch der Schulbericht „pestilenzialische“ (Sch131) Folgen auf seine Leser haben kann. Der Lehrer überspitzt die sozialkritische Komponente seines Friedhof-historischen Exkurses. Er sucht vergeblich nach dem Grund seiner Ausgrenzung vom Dorfleben. Da er selbst das Gefühl hat, durch seine Arbeit vom Leben ausgeschlossen zu sein, führt er die Lage des Schulgebäudes auf die Verdrängung der Toten aus dem Bereich der Lebenden zurück und auf die dogmatische Kultuswende im Mittelalter zurück. Sie hat dazu geführt, dass der „sogenannte Totenfrieden“ (Sch135) zur „fingierten Totenruhe“ (Sch135) geworden sei. Hier schwebt dem Lehrer ein Thema vor Augen, dass mit dem Motiv des „unzufriedenen Lehrers“¹²⁷⁴ zu tun hat, der in der Literatur der Schweiz eine lange Tradition hat. Der *Horror vacui* und das barocke Motiv des *media vita in morte sumus* führt Schildknecht immer wieder zur Identifikation mit dem Schicksal eines Lebendig-Begrabenen. Sein Gefühl „nicht eigentlich gelebt zu haben, einem Defizit an Leben ausgesetzt zu sein“ (Sch135) ist die eigentliche Todesangst, gegen die er sich zur Wehr setzt. Sie ist auch der Antriebsmotor zur Kritik an die Didaktik seines Vorgängers. Unglücklicherweise verfällt er dem Reiz, hinter seiner subjektiven Krise, ein universelles Phänomen zu erkennen.

Je fortschrittlicher die Gesellschaft ist, behauptet Schildknecht, „desto deutlicher [ist] die Tendenz, die Totenstätte aus dem öffentlichen Leben, den Tod aus dem Bewusstsein zu verdrängen“ (Sch135).¹²⁷⁵ Die Projektion seiner existenziellen Zweifel auf die Funktion des Friedhofs lässt ihn sein Wissen über die Verdrängung der Toten miteinbeziehen. Die Abspaltung des Schul-Friedhof-Komplexes hat den Zweck, die Erinnerung an die Toten von den Lebenden fern zu halten. Darüber holt er sich Gewissheit, indem er noch eindringlicher die Bedeutung der Flurnamen analysiert. Er erwähnt den Namen des Friedhofs, der „Engelhof“¹²⁷⁶ genannt wird. Dieser Name ist darauf zurückzuführen, dass er als „separater Bestattungsplatz“ (Sch133), als „sogenannte[r] Engelsgottesacker“ für Kinder im katholischen Kirchhof verwendet wurde. Die Ausführungen zu den Flurnamen haben einen heimatkundlichen Hintergrund, der mit der nächsten wichtigen Episode zusammenhängt: die >Friedhofsbereisung<¹²⁷⁷.

Diese wird von Schildknecht am Ende des 13. Quartheft behandelt. Somit schließt er den

1273 Im 17. Quartheft erklärt er die Bedeutung des Flurnamens „Schilten“. Er leitet das Wort von „schilt-skildus*(s)kel-: Abgespaltenes“ (Sch217) ab und setzt es mit seiner Theorie zum Friedhof in Verbindung. Er bekräftigt damit die These vom Schul-Friedhof Komplex als „Separatisten-Ängerlein“ (Sch135) für „Frevler“ (Sch135) und „Selbstmörder“ (Sch134) diente, wo „Sektenanhänger und Duellanten, Exkommunizierte und Interdizierte“ (Sch134) und alle nach „kirchenrechtlicher Satzung Ausgeschlossene“ (Sch134) Schutz fanden. Darin wurden all diejenigen verbannt, die „sich das Recht auf einen Platz in geweihter Erde verscherzt“ (Sch135) hatten. Dieser abgespaltene Ortsteil, in dem sich die Schule und der Friedhof befinden, heißt nun „Aberschilten“ (Sch167), wie die Bushaltestelle, an der die Schüler aussteigen müssen. Der Ortsteil wird vom Totengräber gepflegt, der ihn wie seinen eigenen „Schrebergarten“ (Sch135) liebt. Auch der Postträger behandelt diesen abgespaltenen Dorfteil mit besonderer Vorsicht.

1274 Vgl. Sven Spiegelberg, *Diskurs in der Leere. Aufsätze zur aktuellen Literatur der Schweiz*, Bern/Frankfurt a.M. 1990, S. 13. Diese Tradition verbindet in einem Strang Gotthelfs *Leiden und Freuden eines Schulmeisters* mit Fritz Zorns *Mars* und E.Y.Meyers *In Trubschachen*.

1275 Vgl. dazu auch Simmel *Mathematik des Todes* und Lévi-Strauss, *Traurige Tropen*.

1276 „Engelhof“, so heißt eine Gastwirtschaft in der Nähe des Romanschauplatzes.

1277 Ebd., S. 187: das Wort ist eine Neuschöpfung, die zur Friedhofkunde gehört. Sie ist in Anlehnung an eine „Waldbereisung“ (Sch187) unter Führung eines Försters erzeugt. Das Wort Bereisung ist hier als Synonym von Ausflug benutzt.

zentralen Block von Quartheften (vom 7. bis zum 13.), anhand derer er die *octroyierte* Bedeutung von Bestattungskulten und Ritualen aus der Analyse der Schulhaus-Umgebung ableitet. Er schildert sie so, als seien sie die natürliche Folge des Einflusses der Umwelt auf seinen Unterricht. Sie verdeutlichen, warum er sich selbst als „Martyrer, Moribundus, Verweser“ (Sch127) versteht und warum er die Heimatkunde durch Todeskunde ersetzt hat. Dieser Block der thanatologischen Themen besteht aus verschiedenen Episoden. In der ersten wohnt Schildknecht am ersten Schultag einer Exhumation im Friedhof bei. Daraufhin vernimmt er das Geräusch der mechanischen Uhr im Estrich und zum Schluss leitet er den Namen und die Abgeschiedenheit des Ortes von der historischen Funktion ab, die der Friedhof im Wandel der Kultur angenommen hat. Auf die komplette sensorische Wahrnehmung seiner Umwelt wirkt sich die Interpretation der Bräuche aus, die mit dem Friedhof¹²⁷⁸ zusammenhängen. Sogar die einzelnen Bauteile der Schule sind auf den Friedhof abgestimmt: die „Schulhausglocke wird bei Todesfällen zweimal eingesetzt“ (Sch107) und das Ziffernblatt der Schulhausuhr ist nicht „dem Dorf, sondern dem Friedhof“ (Sch105) zugekehrt. Es ist also nur eine Frage der harmonischen Abstimmung der „Unterrichtsmotive“ (Sch107) auf die Umwelt, wenn man auch den Unterricht auf den benachbarten Friedhof ausrichtet, sodass die „Todeskunde die Heimatkunde vollwertig“ (Sch109) ersetzt. Die Zeitempfindung in der Schule und die akustische Wahrnehmung der Signale,¹²⁷⁹ die die Umwelt charakterisieren (Sch109),¹²⁸⁰ wird zum regelrechten wissenschaftlichen Diskurs entwickelt, der die symbolisch-mythische Bedeutung der Zeichen, die vom Friedhof ausgehen, behandelt und zu einer Studie mit dem Titel „Psychologische Aspekte der Zeichensprache und ihre Auswirkung auf den Verarbeitungsprozess von Todesfällen“ (Sch109) führen soll.¹²⁸¹

Während im 11. und 12. Quartheft die gesonderte Behandlung des Ortsteils Aberschiltlen anhand der verkehrsmäßigen und postalischen Erschließung untersucht wird, schließt der Lehrer die Behandlung der nahen Umgebung des Schulhauses mit einer Variation des Motivs der >Schulexkursion<. Die Exkursion stellt für den Lehrer ein typisches Beispiel der methodisch-didaktisch fundierten Verarbeitung von Lebenserfahrungen zu Lernstoff dar. Die Folge ist die methodische Verbannung des Lebendigen aus dem Unterricht. Sie gipfelt, mit methodisch und didaktisch durchdachten Verarbeitung von Erlebnissen in Wissen.¹²⁸² Dieser Versuch führt dazu, erlebte Wahrnehmungen quantifizieren und klassifizieren zu wollen.

Wie Schildknecht im Zusammenhang mit dem Schloss (-Motiv) behauptet, hat das Schloss eine viel ältere Tradition als das (Motiv) des Schulhauses. Das selbe gilt auch für den Friedhof, der unwiderlegbar älter ist als das Schulhaus (Sch133). Am Namen der im Friedhof Begrabenen kann man, so bemerkt auch Charles Tschopp in seiner Heimatkunde, die eigentliche „Friedhofgemeinschaft“ erkennen: „je bäuerlicher, geschlossener ein Dorf ist und je weniger es sich bevölkerungsmäßig vergrößert hat, um so deutlicher sagen die Steine auch, dass dieses Dorf den Schäerer, Schärli, Ott, Häuptli und Nadler gehört“.¹²⁸³ Die Menschen werden auf so engem Raum begraben, dass sich daran die Geschichte der Dorfgemeinde „schattenhalb“¹²⁸⁴ ablesen lässt. Der Heimatdichter und Verfasser des Sachbuchs zur Heimatkunde des Aargaus Tschopp sieht also im Friedhof eine verborgene Menschenkunde der Gegend. Sie ist die Projektionsfläche der Landschaft, die vom universellen Thema der Folklore des „*dankbaren*

1278 Besonders im 8. und 9. Quartheft.

1279 Sogar das Läuten der Glocke im 8. Quartheft wird vom Lehrer untersucht und er erkennt eine besondere Zeichensprache, die vom Klenkenton abhängt.

1280 Im Roman wird die Frage nach der symbolischen Bedeutung der Glockenschläge „Klenkfrage“ genannt.

1281 Dazu gehört auch eine Statistik der Besucher, die den Friedhof aufsuchen, eine Karte der Gräber (im 13. Quartheft) und eine Liste der Namen auf den Inschriften für das >Gräberschnellrezitieren<, usw.

1282 Das wichtigste Beispiel einer solchen Exkursion stammt aus dem Anhang von *Quintus Fixlein* von Jean Paul Richter (1795) und heißt: *Des Rektor Fälbels und seiner Primaner Reise in das Ficlrelgebirge*.

1283 Tschopp, *Der Aargau*, S. 458.

1284 Ebd.

Toten“ (TT223) beherrscht ist. Schildknecht hingegen sieht im Friedhof die Abhängigkeit der Dorfbewohner (der Lebenden) von den Privilegien, die ihnen durch die Toten garantiert werden.¹²⁸⁵ Die kultischen Handlungen, also die Vorstellungen, die sich eine Gesellschaft von den „Beziehungen zwischen Lebenden und Toten macht“, dienen seiner Meinung nach nur dazu, „die realen Beziehungen, die zwischen den Lebenden bestehen, auf der Ebene des religiösen Denkens zu verbergen, zu beschönigen oder zu rechtfertigen“ (TT237). Schildknecht beschreibt den Friedhof als „schäbigen Rest“ (Sch135) einer ehemals „gewaltigen Kirchhof-Kultur“. Mittlerweile ist er zum „Autofriedhof“ und „Schrottplatz“ (Sch135) verkommen. Die sogenannte „Pietät“ (Sch137), eine Form des Ahnenkults, die bis zur Dichtung Vergils und zur römischen Mythologie verfolgbare ist,¹²⁸⁶ sei zur „kaschierten Hilfslosigkeit im Umgang mit Totenstätten“ (Sch137) verkümmert. Die „enge Gemeinschaft zwischen den Lebenden und den Toten“ (Sch138), ist, wie die Friedhof-Exkursion zeigen soll, zum Vorbild dörflicher Exotik verkommen. Dort haben sich „Schrumpelweiblein“ (Sch184), „vereinzelte Käuze und Kracher“ und sonstige „Engelhofnarren“ (Sch184), wie »der Obeliskenküsser« (Sch180), die »Moosbruggerin, die sogenannte Schneckenwitwe« (Sch180) zum Treffen vereinbart.

Die symbolisch-mythische Bedeutung der Orientierung von Gräbern hat eine politisch-militärische Bedeutung angenommen, sie fordert zur »Wachsamkeit gegen Osten« (Sch176) auf. Das Motiv der Deutung der Flurnamen, das wohl am stärksten die Episode der >Friedhofbereisung< (Sch187), also der Exkursion im Friedhof prägt, ist eine Variante von Charles Tschopps heimatkundlichen Ausführungen. Schildknecht scheint eine Probe aufs Exempel von „volksetymologischen Deutungen“¹²⁸⁷ darin geben zu wollen, dass er während der Exkursion auf dem Friedhof mit seinen Schülern den „Schiltener Dialekt“ (Sch184) untersucht, mit seinen Eleven „Grammatik und Wortschatzübungen“ und „lebendige Sprachlehre“ (Sch184) bei offenem Fenster betreibt. Der Friedhof bietet ihm als „Reliktlandschaft“ der „innerschweizerischen“ „Vorprovinz“ (Sch185) die Möglichkeit, ein Beispiel an „Gelehrtenetymologie“¹²⁸⁸ zu geben. Für Tschopp besitzt das Volk die Neigung, „dunklem Sprachgut durch Anlehnung an ähnliche, bekannte Wörter einen Sinn zu verleihen“,¹²⁸⁹ wobei ohne bewusste Absicht wunderlich-köstliche Deutungen meist irreführend oder sinnlos sind. Tatsächlich übt das Studium der Flurnamen für den Heimatforscher einen unwiderstehlichen Reiz aus, weil darin reichere und ältere Spuren der Sprache gefunden werden, die wie „Versteinerungen“ von einer „versunkenen Welt“¹²⁹⁰ zeugen. Im Roman heißt es, die „Sprachschule [stelle] immer eine fehlerhafte Korrektur des gesunden Sprachverständes“ (Sch185) dar.

Schildknecht zeigt seinen Schülern viele aus der Mode geratene Vornamen wie „Traugott, Theobald, Gotthold, Bertrand, Landolin“ (Sch186); sie müssen eine „Besucherstatistik“ (Sch178) führen und den „Feldschwermuts-Koeffizient“ berechnen. Er verspricht sich dadurch, die „Melancholie“ (Sch178) vor Ort messen zu können. Im Eifer werden sogar alle Besucher in einem »Friedhof-Journal [...] hochdynamisch protokolliert«.

Auch das Inventar an Neologismen wie „Friedhofsintensität“ (Sch178) »Friedhofschwermut« und »Friedhofmonotonie« (Sch178) beweisen Schildknechts friedhofs-bezogenes Wissen, das er den Schülern beim „Gräberschnellrezitieren“ abverlangt. Diese Eigenschaften parodieren das Verhältnis des Menschen zum „erlebten Raum“. Beim Wahrnehmungsgehalt einer Apperzeption werden qualitative Unterschiede festgestellt, aber es ist schwer, die unterschiedliche Intensität der Wahrnehmungen zu unterscheiden. Schließlich erwähnt und behandelt Schildknecht sowohl

1285 Zu einem ähnlichen Schluss kommt sogar der Ethnologe bei den Bororos.

1286 Dante wählt Virgil zu seinem Begleiter durch die Hölle, weil dieser den Helden „Äneas“ schuf, der das höchste Beispiel der sogenannten heidnischen *pietas* darstellte .

1287 Tschopp, *Der Aargau*, S. 424.

1288 Ebd. S. 424.

1289 Ebd.

1290 Ebd., S. 422.

im 10. als auch im 11. Quartheft Formen der Reglementierung des Lebens auf dem Friedhof. Er erwähnt das „Schweizerische Friedhofsgesetz“ (Sch177), die „Bestattungs-Verordnung“ (Sch177) und die „Friedhofs-Verordnung“ (Sch144). Sie übertreiben den Gedanken, dass zwischen Lebenden und Toten „vertragliche Beziehungen bestehen“ (TT224), die sich natürlich auch auf die Hausordnung des Ortes ausprägen.

3.1.3 Der Wald

In seinem grundlegenden Aufsatz untersucht Bruno Hillebrand das Verhältnis zwischen Mensch und Raum¹²⁹¹ im Roman. Ihn interessiert die Kondition des Menschen, der sich isoliert und ohne Zwiesprache mit anderen Menschen erlebt, wie auch dem >Dialog< mit dem umgebenden Raum eine >neue Stufe< des Raumwahrnehmung erreicht werden kann.¹²⁹² Für Hillebrand stellt sich dann eine neue qualitativ höhere, fundamentale Raumerfahrung ein, die im Mittelpunkt einiger Texte steht. Für den einsamen Menschen ergibt sich die Möglichkeit, den Raum „wesensmäßig“¹²⁹³ zu erfahren. Aus diesem Grunde interessieren uns an Schildknechts Raumerlebnissen jene Aspekte, die sich von der herkömmlichen, sekundären Erfahrung des Raumes abheben. Die sekundären Raumbezüge sind nur auf „ephemere Erscheinungsweisen“¹²⁹⁴ der Welt zurückzuführen: sie bleiben an der Oberfläche des Sichtbaren, ohne in Dialog mit dem Raum zu geraten. Auch die geläufigen Raumvorstellungen, die dem sogenannten >Tagraum< angehören, sind dazu zu zählen. Das Wesentliche am *Tagraum* ist, dass man ihn als Raum ohne Löcher, als Kontinuum wahrnehmen kann: die „Gegenstände erscheinen klar gegeneinander abgegrenzt“.¹²⁹⁵ Wir sehen die Dinge von vorn herein in ihrer vollen Räumlichkeit und unter Einbeziehung der Sehtiefe, ohne Zwischenräume. Beim *Tagraum* ist alles „klar, bestimmt, natürlich, problemlos“.¹²⁹⁶ Das Gegenteil geschieht bei Nacht. Bei Dunkelheit verändert der „vertraute sichtbare Raum“ unter den atmosphärischen Verhältnissen¹²⁹⁷ seine Struktur und wird zur abstrakten Konstruktion des reinen „Tast- und Hörtraums“.¹²⁹⁸ Der Mensch ist wie blind auf eine Wahrnehmung des Raumes angewiesen, die von den gewöhnlichen sichtbaren Konturen unabhängig ist, er nimmt die Hohlräume zwischen den Gegenständen wahr, empfindet keine räumliche Tiefe, muss sich umsichtig bewegen. Das Unvermögen des Sehens verursacht die stärkere Empfindung der auditiven Kulissee, in der man sich bewegt. Der dunkle Raum lässt alles geheimnisvoll erscheinen.¹²⁹⁹ Laut Minkovsky haben die Geisteskranken eine solche Auffassung des Raumes.¹³⁰⁰ Darauf macht auch Monika Großpietsch in ihrer Arbeit zu Burger aufmerksam.

Der Waldtopos löst jedoch zunächst eine ganz andere Überlegung aus: es handelt sich beim Wald um einen Raumtypus, der zwischen *Tagraum* und *Nachtraum* liegt und gerade deshalb die Möglichkeit einer Verbindung beider Welten darstellt. Aus diesem Grund hat er eine

1291 Hillebrand, *Mensch und Raum im Roman. Studien zu Keller, Stifter, Fontane*, München 1971, S. 13.

1292 Folgende Worte in Thomas Bernhards *Drei Tage* (1971) beleuchten das Phänomen: „Wenn man lang allein ist, sich an das Alleinsein gewöhnt hat, im Alleinsein *geschult* ist, entdeckt man überall dort, wo für den normalen Menschen *nichts* ist, immer mehr. An einer Wand entdeckt man Risse, keine Sprünge, Unebenheiten, Ungeziefer“ (S. 14).

1293 Ebd., 14.

1294 Hillebrand, S. 15.

1295 Bollnow (1963), S. 215.

1296 Minkovsky, *Le temps vécu*, 1936, S. 393.

1297 Bollnow (1963), S. 224 ff.

1298 Ebd.

1299 Minkovsky, S. 393; Bollnow (1963), S. 226.

1300 Bollnow (1963), S. 227.

wesentliche Bedeutung, um die Funktion des literarischen Motivs in *Schilten* zu verstehen. Eine Welt wie die von *Schilten*, in der sich Realität und Irreales traumhaft miteinander vermengen, bedarf der Dämmerung, um günstige atmosphärische Bedingungen herzustellen. Die Dämmerung versetzt auch den Geist in einem verschwommenen Wahrnehmungszustand. Schildknecht bevorzugt gerade jene atmosphärischen Elemente, die den Lichteinfall verändern, die eine Kontinuität der Raumempfindung erschweren und die Sehkraft beeinträchtigen, wie er bei seiner großen Lektion über den Nebel erklärt. Bollnows Überlegungen zufolge gehört neben der Dämmerung, dem Schneefall und dem Nebel der Wald zu den „verdämmernden Räumen“.¹³⁰¹ Bollnow betont, dass die Besonderheit darin liegt, dass die Sicht der Dinge zwar klar umrissen bleibt, aber durch Baumstämme, Sträucher, Zweige und Blätter beeinträchtigt wird. Der Wald stellt eine besondere Übergangserscheinung des Raumes dar, weil er eine Zwischenstellung zwischen dem Innen- und dem Außenraum erzeugt. Der Mensch hat zwar keinen Ausblick auf den Horizont, ist eingeschlossen in die Umhüllung des Waldes, ist aber dennoch nicht von Mauern fest umschlossen. Er kann sich also noch relativ frei bewegen und bewahrt zum Teil einen fassbaren Überblick über die Gegenstände, die sich in seiner Umgebung befinden. Bollnows Charakterisierung der Gefühle, die mit der Gefangenschaft im Wald verbunden sind, erweisen sich als sehr aufschlussreich. Für Schildknecht stellt der Besuch im Wald ein Übergangsstadium zwischen der Gefangenschaft im Schulhaus und Erlösung im Außenraum. Während seine Existenz im Schulhaus bereits im ersten Teil dieser Arbeit beschrieben wurde, soll nun der Prozess der Auflösung aller festen Umrisse beschrieben werden, die der Lehrer außerhalb der Schule erlebt. Der Ausbruchsversuch der Hauptfigur aus dem Schulhauses gipfelt mit einer Halluzination. Durch sie wohnt der Lehrer im letzten Quartett seiner eigenen Beisetzung bei.

Der Waldaufenthalt stellt innerhalb dieses Auflösungsprozesses der Erzählstimme ein Zwischenstadium dar. Im Wald erlebt der Lehrer eine Erweiterung der Grenzen seiner Wahrnehmung, die zur Auflösung seiner Identität führt. Der Wald symbolisiert das partielle Verständnis der Umwelt, mit anderen Worten eine halbe Klarheit. Sie hat zur Folge, dass man auf dem Weg zu einem ungefähren Ziel in seiner Sicht (Umsicht) behindert wird. Man ist gezwungen, Kompromisse einzugehen und das Risiko eingehen, sich im Wald zu verirren. In dieser Lage wird dem Protagonisten von Schritt zu Schritt deutlicher, wie sehr er auf die Richtung und auf den Weg angewiesen ist. Dieser Zustand ist paradox, weil, wie Bachelard bemerkt, der Wald „zur gleichen Zeit geschlossen und allseitig geöffnet“¹³⁰² ist.

Doch wie ist die Bedeutung dieses Topos mit der Einflussangst zu verbinden, deren Repräsentation und zugleich Abwehr der Text realisiert? Räume wie die Mörtelkammer oder das Archiv sind auf das Moment der >revisonären Ratio< der *Askesis* zurückgeführt worden. Sie dienen der Abwehr von Einflussangst durch Selbstbeschränkung und Isolation. Der Wald und der Nebel stellen eine Fortsetzung dieses Abwehr-Momentes in der Außenwelt dar. Auf diese Weise lässt sich die phänomenologische Deutung des Raumes im Roman mit der Theorie der Einflussangst bei Harold Bloom vereinbaren. Dies ist möglich, weil die suggerierte Tagebuchform (Quartette), die Topographie des Romans (einzelne Räume im Schulhaus) und der Schreibprozess keine Trennung von Außen und Innenperspektive zulassen. Mit anderen Worten stellen die Außen- und Innenperspektive der Romanfigur das Schulgebäude und die Außenwelt auf gleicher Weise dar. Sie veranschaulichen die Folgen der Einflussangst der Romanfigur an ihrer Wahrnehmung des Umfeldes. Die Außen- und Innenwelt des Schulgebäudes stellen im Roman ein räumliches Kontinuum dar. Dies soll durch die Untersuchung der phänomenologischen Eigenschaften der Räume und atmosphärischen Bedingungen außerhalb des Schulgebäudes im Folgenden dargelegt werden.

Vorerst sei kurz erwähnt, worauf Emrich in seinem Werk über Kafka aufmerksam gemacht hat:

1301 Ebd., S. 217.

1302 Bachelard, S. 282.

die „Übermacht des menschlichen Bewusstseins über die konkreten Dinge und Erscheinungen [verursacht] die Zerstörung der Symbolstruktur der klassischen Dichtung“.¹³⁰³ Die Dinge werden von ihrer Verankerung in der religiösen und festen Weltanschauung gelöst.¹³⁰⁴ Sie erscheinen dem Protagonisten in einer Art „Traum-Zustand“.¹³⁰⁵ Da er sich im Winterschlaf befindet, fühlt er sich vom Zwang kollektiver Gesetze befreit. Was Emrich an einigen der wichtigsten Figuren Kafkas wie Raban¹³⁰⁶ oder an Gregor¹³⁰⁷ zeigt, ist, dass die Protagonisten die Innerlichkeit als entfremdet erfahren.

Das Selbst hat also kein eigenes Innenleben mehr, sondern das Innere erscheint als Äußeres und Fremdes. Kafkas Figuren erfahren meist ihr „eigentlich“ Innerstes in Gestalt „fremdartiger, erschreckender, ins Leben einbrechender Dinge oder Tiere“ oder aber „in Form von absurden Gerichtsbehörden, die Rechenschaft vom Menschen über sein eigenes selbst fordern“.¹³⁰⁸

Der Einbruch des fremdartig gewordenen Selbst offenbart sich dem Protagonisten meist beim Erwachen oder zumindest in einem Zustand der geistigen Dämmerung. Es geschieht also zu einem Zeitpunkt, in dem ihm zeitweilig die Orientierung zwischen Wachen und Träumen fehlt. Meist befindet sich also der Protagonist im Schlafzustand oder im Halbschlaf. Dennoch erkennt er diesen Zustand nicht als Zwischenstadium. Joseph K. zum Beispiel wird kurz nach dem Aufwachen verhaftet. Gregor Samsa wacht in seinem Bett auf und stellt dann fest, dass er sich nicht wie üblich bewegen kann.

Eine ähnliche Rolle spielen die atmosphärischen Bedingungen: wie der Schneefall und der Nebel. Sie zeichnen das Szenario, mit dem *Das Schloss* beginnt. Der Roman ist nur durch schwache, ungewisse Konturen charakterisiert. Alle genannten Figuren sind haben ihre Orientierung im Alltag verloren. Sie befinden sich gegen ihren Willen in einem provisorischem Zustand. Ihr Bewusstsein kann die Grenzen zwischen Tag und Nacht nur verschwommen voneinander trennen und die Verwirrung des Protagonisten wirkt für den Leser nur teilweise nachvollziehbar. Tag und Nachtraum, Licht und Dunkelheit sind Zustände, die dem begrenzten und dem unbegrenzten Bewusstsein entsprechen.

Kafkas Vorzug ist es jedoch, die Verschwommenheit der Konturen durch erzähltechnische Mittel zu erreichen.¹³⁰⁹ Kafkas Werk entbehrt vollständig der Natur und des Waldes. Dagegen spielt dieser bei Burger eine wichtige Rolle. Ein anderer Autor hat Burger zur Behandlung dieses Motivs bewogen. Der Wald spielt im Werk des österreichischen Schriftstellers Thomas Bernhard eine zentrale Rolle. In fast allen Werken des Österreicherers findet sich der Wald als Kulisse einer Handlung und zugleich als zentraler räumlicher Bezug. Nicht nur der Wald, auch die Forstwirtschaft, gilt bei Bernhard als Symbol für eine dem Menschen feindliche Naturgewalt, für den Verlust der Vernunft oder für eine vom Aussterben bedrohte Wissenschaft und Tradition. Wald und Baum können sowohl für das Menschliche an sich stehen, als auch für den Ort, an dem der latente psychische Wahnsinn ausbrechen kann. Dieser Aspekt ist bei der Analyse des zweiten Teils von Burgers Roman relevant, denn Schildknecht verirrt sich schließlich in einem Wald, als er Wiggers Enklave aufsucht. Diese Situation ist typisch für viele Werke von Thomas Bernhard.

In fast allen Werken Bernhards, auch in denen, die vor der Veröffentlichung von *Schilten* entstanden, spielen der Wald und die Forstwirtschaft eine zentrale Rolle: das Theaterstück *Die Jagdgesellschaft* dreht sich um einen vom Borkenkäfer bedrohten Wald, im Roman *Verstörung* spricht der Fürst von den Vorzügen und Veränderungen der Forstwirtschaft. In der Erzählung *Watten* und in den Kurzerzählungen *Attaché an der französischen Botschaft* sowie in der

1303 Emrich, S. 84.

1304 Ebd., S. 79.

1305 Ebd., S. 117.

1306 Die Hauptfigur der *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande* von Franz Kafka.

1307 Der Protagonisten der Erzählung *Die Verwandlung* von Franz Kafka.

1308 Emrich, S. 121.

1309 F. Beißner (1952).

Kurzerzählung *Der Zimmerer* wird der Wald geradezu als schicksalhafter Ort beschrieben, in dem man Schutz finden. Wenn man sehr sensibel ist, kann man sich in ihm auch verirren oder sterben. Die Handlung der Erzählung *An der Baumgrenze* spielt sich bezeichnenderweise dort ab, wo der Wald aufhört. Jens Tismar bemerkt dazu, dass es zum „festen Repertoire Bernhardscher Prosa [gehört], dass von Leuten berichtet wird, die sich im Wald verirren, über Wurzeln stolpern und zu Tode stürzen oder sich an einem Baum aufhängen“.¹³¹⁰ Genau dieses Szenario taucht in den letzten Szenen von *Schilten* auf.

Oliver Jahraus meint hingegen, dass der Wald mit „Orientierung, Natur und Leben korreliert“.¹³¹¹ Für Manfred Jürgensen stellt er ein Leitmotiv dar, in dem sich der „Niederschlag kindlicher Erinnerungen“¹³¹² bemerkbar macht, der „ausnahmslos Gewalt und Gefahr“¹³¹³ signalisiert und also eine „Bedrohung für das Leben“ bedeutet.

Das Motiv wird also unterschiedlich gedeutet. Folgt man Bollnows Raumklassifikation gehört der Wald auch in Bernhards Texte zur Typologie des >verdämmernden Raums<. Er steht in enger Verbindung mit der Leidenschaft für das Spaziergehen, das eine Form der Selbsterfahrung und Reflexion darstellt, die den Menschen in der Einsamkeit der Natur mit sich selbst konfrontiert. Der Ausgang einer solchen Konfrontation kann, wenn sie mit Orientierungslosigkeit in Verbindung kommt, für den Menschen tödlich sein.

In *Watten. Ein Nachlass*. (1969) heißt es, der Mensch habe die Möglichkeit, im Wald „den Ursachen der eigenen gescheiterten Existenz nachzuspüren“.¹³¹⁴ Es heißt auch, dass im Wald alle die, „die hineingehen, augenblicklich die Orientierung“¹³¹⁵ verlieren, wenn sie keine starke Natur besitzen. Am meisten sind Menschen dann gefährdet, wenn sie durch Zufall oder mit Zuversicht in den Wald gehen, wie der Papiermacher in *Watten* oder der französische Botschafter in *Attaché* behaupten. Beide finden den Weg aus dem Wald nicht mehr. Sie verlieren den Verstand und begehen Selbstmord. Besonders deutlich ist, dass die Erfahrung des Waldes keine rein negative ist, selbst wenn sie mit dem Tod endet. Die Gefahr liegt mehr in der verheerenden Wirkung der Erkenntnisse, die dem Mensch im Wald plötzlich zugänglich werden. Auch Schildknecht geht in den Wald zu Fuß. Er kommt „ennet des Waldes“ (jenseits der Waldgrenze) ins Straucheln und erfährt mit Ernüchterung die Wahrheit über den Dorfnarren Wigger. Daraufhin kommen in ihm starke Zweifel auf und er fällt einem halluzinierten Zustand zum Opfer. Die Wigger ist in Wirklichkeit ein Fluss, der durch den Kanton Luzern und Aargau fließt und bei Aarburg in die Aare mündet. Was der Lehrer an Wigger beneidet ist, dass er des Schriftdeutsch nicht mächtig. Er drückt sich durch Gästen oder in einer sonderbaren Gaunersprache aus.

Der Wald spendet Geborgenheit und gewährt Isolation, aber er hält einen auch so lange gefangen, bis dem Menschen die „Ursache der [eigenen] Verzweiflung“¹³¹⁶ bekannt ist, heißt es bei Bernhard. Diese Tatsache stimmt nur dann, darf man hinzufügen, wenn sie mit der Natur des Menschen, der sich im Wald verirrt hat, auch korreliert: nur schwache Naturen gehen im Wald verloren. So retten sich der Fuhrmann,¹³¹⁷ der über ein gutes Orientierungsvermögen und über eine gesunde (psychische) Natur verfügt und der Waldinspektor (*Attaché*), der aus beruflichen Gründen regelmäßig in den Wald geht. Diese Menschen laufen im Wald überhaupt keine Gefahr. Für den Lehrer und für den Papiermacher (in *Watten*) hingegen, oder für den Jungen *Attaché* aus der gleichnamigen Erzählung, lauert im Wald die allergrößte Gefahr. Diese

1310 Jens Tismar, *Gestörte Idyllen: eine Studie zur Problematik der idyllischen Wunschvorstellungen am Beispiel von Jean Paul, Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard*, München 1973. S. 110.

1311 Oliver Jahraus, *Das monomanische Werk*, S. 167.

1312 Jürgensen, S. 99.

1313 Ebd.

1314 *Watten*, S. 53, 54.

1315 Ebd.

1316 *Watten*, S. 87.

1317 Ebd., S. 38.

Menschen sind Geistesmenschen und mit einer sensiblen Natur ausgestattet, von einer „überdurchschnittlichen Intelligenz“.¹³¹⁸ Sie fallen der Orientierungslosigkeit, der Faszination des „verdämmernden Raums“¹³¹⁹ zum Opfer und töten sich. Sie verirren sich in das, was der Waldinspektor aus *Attaché* die „Möglichkeitswelt“¹³²⁰ nennt. Genau diese Faszination scheint auf Schildknecht das Königreich des Dorfnarren, wo die Schwefelhütte liegt, auszuüben.

Auch das Waldmotiv wird vom Gebrauch einer umständlichen Fachterminologie gekennzeichnet. Schildknecht beschreibt die typischen Werkzeuge der Förster, ohne dass diese genauen Bezeichnungen Rückschlüsse auf die Wirklichkeit erlauben. Die Fachterminologie stammt aus der Baumkunde und der Forstwirtschaft. Sie stellt eine Metapher der lebenserhaltenden Funktion der praktischen Wissenschaft. Die philosophische Bedeutung des Waldes für seinen Betrachter geht in *Schilten* verloren. Nicht zufällig verbindet Bernhard die Orientierungsfähigkeit des Försters mit seiner Menschenkenntnis oder die Dunkelheit mit einer bestimmten Holzart. Wörter wie „Schattenholzart“,¹³²¹ Baumart, die zum wachsen nicht viel Licht benötigt wie Eibe, Rotbuche, Tanne oder „Dunkelschlag“,¹³²² Buchen-Mischwald stehen im Zusammenhang mit dem Begriff der „Dämmerung“. Sie sind im Rahmen eines philosophischen Gedankengangs als Abstufungen von Stimmungen des Geistes zu verstehen. Wenn diese Begriffe mit geistiger Arbeit in Verbindung gesetzt werden, dann weichen die Vorstellungen, die sie im Text hervorheben, von der Bedeutung die sie im praktischen Kontext haben, ab. Selbst wenn sie im Rahmen einer sachbezogenen Argumentation vorkommen, erzeugen sie einen bisweilen befremdenden Effekt im Leser. Auch Wörter wie „Mischwald“ oder „Fichtenwald“¹³²³ deuten auf die bessere Orientierungsfähigkeit des Waldinspektors. Von der Kenntnis des Waldes (der Wildnis und der Tradition zugleich) hängt die Überlebensfähigkeit des Menschen und sein rettender Orientierungssinn ab; die Überlebenschancen des Waldbesuchers resultieren aber nicht so sehr aus seiner Vernunft und Sensibilität, sondern gerade diese setzen ihn einer größeren Gefahr aus. Die Verknüpfung zwischen Wort und Bedeutung wird also im poetischen Text gelockert: Klang- und Sinn-Assoziationen werden frei erzeugt und dem Leser angeboten.

Bei Bernhard ist Verwendung von Fachbegriffen nicht das Ergebnis der halluzinierenden Vermengung von Phantasie und Realität. Sie hängt mit dem Primat der Forstwirtschaft zusammen. Fachbegriffe verwendet er, um die Wahrheit und den Orientierungssinn im Wald zu vergleichen. Schildknecht vergleicht das Schreiben mit einer Fräse. Die Axt der Holzfäller ruft die Tötung des Mutterwaldes in Erinnerung.

Im Anschluss an die Waldepisode stellen sich wärmere Temperaturen ein, sie lösen eine Gefahr aus. Das „Tauwetter“ (Sch255), vergleichbar mit dem „Fönexzess“ in *Watten*, signalisiert die sich nähernde Katastrophe. Schildknecht fällt die Entscheidung, sich in die Enklave Wiggers zurückzuziehen. Er will die Hütte des Dorfnarren jenseits der für ihn bis dahin anerkannten Grenze des Vorstellbaren aufsuchen und überquert die „Palisadenwand“ des Waldes. Die Bäume erscheinen ihm wie „aus Stacheldraht“ (Sch255). Mit den letzten Kräften taumelt er über die Baumstämme des „Hexen und Märchenwaldes“, um „in die Landschaft hinein zu verschellen“ (Sch255). Dieser Wanderung entspricht eine Wandlung seiner bisherigen Existenz und der Verzicht auf den gewöhnlichen Gebrauch der Sprache.

Er strauchelt in den „Lörentobel“ (Sch289) hinein, sucht die „Mördergrube“ auf, steigt den „Risiweg hinauf“, tritt in die „Putschebene“, um am „Kraterrand der Wolfsgrube“ (Sch289) stehen zu bleiben und über die „Schottergrube“ auf die „Raupenfahrzeuge“ (Sch289) hinunter zu schauen.

1318 *Attaché*, S. 97.

1319 Bollnow.

1320 *Attaché*, S. 98.

1321 Bernhard, *Attaché*, S. 100.

1322 Ebd.: ein Synonym für Hochwald.

1323 *Attaché*, S. 97.

Die Analogien zu Bernhards Figuren und Sprachgebrauch sind bezeichnend. Außerdem nennt Schildknecht den Wald die "natürliche Grenze des Denk- und Vorstellbaren" (Sch289), eine "Sperrung aufgeplanter Baumarten" (Sch289), welche bedrohlicher nicht sein könnte. Schließlich kann er in die "Enklave Wiggers" (Sch289) eindringen, bereut aber, ihn bis dato als "Phänomen der anderen Seite" (Sch289) betrachtet zu haben. Von nun an verspricht sich Schildknecht, eine neue Sprache anwenden zu wollen, die direkt vom Alemannischen herrührt und das verhasste "Schulschriftdeutsch" (Sch290) durch das "Wiggersche Rotwelsch" (Sch290) ersetzen soll. Tatsächlich sind Sprachen wie das Jiddische und manche süddeutschen Dialekte oder selbst das Schweizerdeutsch mit dem Alemannischen eng verbunden. Besonders Jiddisch wurde als Gaunersprache verwendet.

Der Lehrer befindet sich auf dem Weg in den Wald, auf der Suche nach einer "Untergrund- und Hinterwald-Behörde" (Sch289). Im Wald beginnt er einzusehen, dass die "Kompetenz hinsichtlich seines Falls" (Sch289) nicht durch "beflissenes Aktenstudium", sondern höchstens "ersoffen" und "erwiggert" hätte werden können.

Der Autor stellt also immer wieder Brücken zur Realität her. Der Wald ist ein wesentlicher Bestandteil der Landschaft Tirols, aber auch der Schweiz und des Aargaus.¹³²⁴ Als zentrales Motiv der Heimatliteratur findet man ihn auch bei Gegenwartsautoren immer wieder als Kulisse und Motiv. Da er die Landschaft so stark prägt, stellt er eine wichtige Projektionsfläche für die Identifikationsprozesse mit dem Heimatbild dar. Gerade bei einer literarischen Figur wie Schildknecht, die sich sehr stark dem Einfluss der Landschaft ausgesetzt fühlt, kann eine *Vermenschlichung* der Landschaft und eine *Verlandschaftlichung* des Menschen festgestellt werden,¹³²⁵ die sich im Gebrauch der Metaphern spiegelt, die dem Bereich der Forstwirtschaft entnommen sind. Die Natur, vor der sich der Mensch in sein Refugium, eine Isolationszelle und einen Kerker, zurückzieht - in *Schilten* handelt es sich dabei um die Schule selbst, insbesondere um die Mörtelkammer -, um sich seiner wissenschaftlichen Studie (dem Bericht) zu widmen, lässt ihn verkümmern, weil ein Rest Sehnsucht nach dem Ausbruch aus dem Labyrinth in ihm weiterlebt. Wie Kafkas Bau-Bewohner am Ende der Erzählung seine Festung verlässt, um dem Feind, der sich akustisch wahrnehmbar macht, dem „Zischer“ zu begegnen, muss Schildknecht aus dem Schutz des Hauses heraus und sich der Landschaft und ihren Bedrohungen stellen.

Im Wald realisiert auch Schildknecht die Wirklichkeit und die Ausweglosigkeit seiner Situation. Er muss feststellen, dass es Teile seiner Phantasiewelt nicht gibt. Im Wald trifft auch Bernhards Protagonist auf eine verdrängte Wahrheit, die sich in ihrer ganzen „Fürchterlichkeit und Ausweglosigkeit“¹³²⁶ dem Bewusstsein als Erinnerung aufdrängt. Dass er sich dieser nicht ohne Gefahr aussetzen kann, ist laut Nietzsche der Grund, weshalb er im Alltag die Lüge zum Überleben braucht.¹³²⁷ Im Wald aber scheint jeder Schutz, den die Sublimation und die Verdrängung gewähren, wie eine Lüge oder ein Schein wegzufallen: der Mensch ist mitten im „Wald der Verzweiflung“.¹³²⁸ Der Wald begünstigt die Wahrnehmung der Geräusche, so ist im Wald folglich „alles deutlicher zu hören“.¹³²⁹ Der Wald ist ein Ort der Selbstfindung.

So stellt auch Schildknecht fest, dass seine "Ohnmacht [...] eine totale" (Sch256) ist, weil er als Lehrer nicht über das "geeignete Instrumentarium" verfügt, um seine Schüler vor den Gefahren des Lebens (der Wahrheit) zu schützen. Er sieht ein, dass in den Schulen, "Schilten nicht ausgenommen" (Sch256), vor lauter "Kahlschlagdiktaten die Köpfe rauchen" (Sch256). Das

1324 Tschopp, S. 127 ff.: Der Aargau war ursprünglich, wie das schweizerische Mittelland und der Jura allgemein, von Wald bedeckt“.

1325 Vgl. zum gleichen Phänomen bei Bernhard die Ausführungen in: Manfred Jürgensen, *Thomas Bernhard. Der Kegel im Wald oder die Geometrie der Verneinung*, 1981, S: 91 ff.

1326 *Watten*, S. 78.

1327 Friedrich Nietzsche, *Über Wahrheit und Lüge in außermoralischem Sinne*, in: ders., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1980.

1328 *Watten*, S. 87.

1329 Ebd.

Wort Kahlschlag entnimmt Schildknecht der Forstwirtschaft. Unter Kahlschlag wird das Abholzen von Wäldern bezeichnet, um Nutzflächen zu gewinnen. Den Kahlschlagförmern ist die Rodung weiter Waldflächen zuzuschreiben, durch die eine Landschaft geprägt ist. Zugleich stellt aber das Fehlen der Forstwirtschaft einen Grund für die Erkrankung des Waldes dar.

Zugleich erwähnt Schildknecht die Holzfrevler (Holzfäller). Auch in diesem Zusammenhang verbindet er einen Fachbegriff aus der Geschichte der Forstwirtschaft mit einer philosophisch-gesellschaftskritischen Überlegung. Laut der Aargauer Heimatkunde von Charles Tschopp wurden viele Wälder „gebannt“, um sie vor der Wilderei (Jagd), vor dem Abholzen und vor der Verwendung als Weide zu schützen. Davon zeugen die vielen Flurnamen, die mit „-ban“ oder mit dem Zusatz „im Bann“ oder „Bännli“ enden: „Neuban, Forenban, Dolderban, Unter- und Oberforenban, Usserban, Oberban“¹³³⁰ usw.. Die Missachtung eines solchen Banns und die Schändung des Hochwaldes wurde „Frevel“¹³³¹ (Holzdiebstahl) genannt. Schildknecht verwendet diese Begriffe zur Charakterisierung veralteter Schulmethoden, wie dem Diktat und der Verwendung der Mörtelkammer als Arrestlokal. Solchen Züchtigungs- und Lehrmethoden waren Generationen von Dorfbewohnern ausgesetzt, obwohl sie sich durch verheerende Folgen auf das natürliche Wachstum der Kinder auswirkten.

Mit seiner "quietschenden Kreide" schreibt er "protestierend" die Namen der "Holzfäller-Werkzeuge" (Sch257) „an die Tafel“, mit denen die Holzfäller "inzestuös gegen den Mutterwald vorgehen" (Sch256) (Mutterwald = Natur des Kindes). Schildknecht greift damit auf die Polemik gegen das Schulsystem zurück, die bereits Ellen Key um 1900 formuliert hatte. Was er mit der Metapher der Holzfäller meint, sind die Auswirkungen der Lehrer und des ganzen Schulsystems auf die zukünftigen Generationen (Mutterwald). Sein Vergleich gilt sowohl für die Abholzung als auch für die Schulerziehung. Er möchte, dass sich die Schüler die Methoden der "Kahlschlagwirtschaft" (Sch256) und die "Motorsägenkulisse" der "Totschläger" und "Amputiermeister" einprägen, um deren Konsequenzen zu erkennen. Er könnte aber auch die Behandlung der Sprache meinen, also die Ersetzung der mündlichen Sprache durch das Schriftdeutsch in den Schulen.

Für ihn selbst stellt der Wald ein unverzichtbares Lebenselement dar. Als Geistesmensch lebt er Wald- und Nacht-bezogen, weil er Bildung und Erkenntnis als Ergebnisse eines Selbstfindungsprozesses betrachtet, bei dem man nicht vor der Konfrontation mit sich und der bloßen Wahrheit zurückscheuen kann. Darauf weist das Zitat aus Kafkas Quartheften zu Beginn des Romans: „Du bist die Aufgabe, kein Schüler weit und breit“ (Sch3). Da er kein "respekteinflößendes" Unterrichtswerkzeug besitzt, außer der Sprache, die ihm als Mittel fragwürdig erscheint, und da er "Bambusstock und Signa-Kreiden" nur als "Spielzeuge“ betrachtet, will er sich lieber dem Schreiben widmen und vom Unterricht abwenden. Er lässt lieber seine Fräse mit dem "metallisch hellen Kreischen" tönen, das entsteht, wenn man "das Blatt [...] aufatmen" (Sch257) lässt, also wenn der Schreibkopf auf der Walze der Schreibmaschine das Ende erreicht und man diese zurückziehen muss, um weiter schreiben zu können.

Die Bedeutung der Dämmerung des Waldes ist auch eine zeitliche. Der Arbeitsrhythmus des Lehrers ist durch die Geräuschkulisse der Umwelt bestimmt. Abends, wenn im „Schiltwald die Kettensägen absterben“ (Sch257), kann sich seine "Fräse nur um so penetranter" (Sch257) behaupten. Man darf Walter Hagenbüchle zustimmen, der bemerkt hat, dass sich Schildknecht mit dem „**Fräsenmann**“ identifiziert.¹³³²

Im Rahmen dieser Episode reift Schildknechts Entscheidung, sich ganz der Studie und dem Schreiben zu widmen, zugleich den Schutz der Schule zu verlassen und die Grenzen seines Ichs

1330 Tschopp, S. 131.

1331 Ebd., „Holzdiebstahl“.

1332 Walter Hagenbüchle, *Narrative Strukturen in Literatur und Film*, in: *Narratio. Arbeiten zur Geschichte und Theorie der Erzählkunst*, Bd. 4, Hrg. Rolf Tarot, Bern 1991, S. 125.

zu sprengen. Damit will er verhindern, wie sein Vorgänger einem Holzfäller gleich zum Lehrer zu werden, der beim Unterricht die Kinder „entlaubt, entastet und entrindet“ (Sch256), damit sie im Leben besser „geschält, behauen, gewendet und gestapelt“ (Sch257) werden können.¹³³³ Von der Schule werden die Kinder dann wie aus einem *Sägewerk* oder einem *Schlachthaus*,¹³³⁴ als "Blockware" (Sch257) nach dem Abitur entlassen. Das Examen vergleicht Schildknecht mit einer "Bündelpresse" und mit einer „Putzhobelmaschine“, die aus ihnen „spreißenlose Bretter“ macht, die sich dazu eignen, „Särge [zu] zimmern" (Sch257).

Schildknechts Symbolik fußt auf einer langen Tradition von literarischen Vorbildern, die das Mitgefühl des Lesers oder Zuschauers durch das Mitleid für ein gefällten Baumes auslösen.¹³³⁵

Der gesamte Vergleich und die Episode, die in *Schilten* mit dem Wald-Motiv verbunden ist, ist nach der Logik strukturiert, wonach die Außenwelt Spuren vom Prozess der Entfremdung aufweist. Es ist ein ähnliches Phänomen, wie bei Kafka. Schildknecht sieht sein eigenes Schicksal an das des Waldes gebunden: von der Gefährdung des Waldes geht eine Bedrohung seiner eigenen geistigen Existenz aus.¹³³⁶

Es gibt Stellen in *Schilten*, die keiner einzigen Vorlage zugeordnet werden können. Da sie auf eine Situation zurückgreifen, die häufig vorkommt, ist nicht klar, ob sie als Signal für eine Anspielung oder ein Zitat gedeutet werden können. Dazu zählt auch die Episode Schildknechts, der die Äxte im Wald hört. Diese Szene könnte eine „Umschaltstelle zwischen Text und Leser“¹³³⁷ sein, die den Leser stärker am Prozess der Sinnbildung beteiligen (ihn in den „Text hineinziehen“) sollte, bzw. eine vorzeitige Sinnfindung verhindern oder sogar eine „endgültige Sinnbildung unmöglich“¹³³⁸ machen sollte.

Ob „positiver Naturraum“¹³³⁹ oder Falle, die den Menschen einer „ungeheuerlichsten Verletzungsmöglichkeit“¹³⁴⁰ aussetzt, tatsächlich aber stellt der Wald wie jedes andere Landschaftselement einen unausweichlichen „Orientierungsmaßstab individueller und gesellschaftlicher Identität“.¹³⁴¹ Aus diesem Grund steht der Wald in Verbindung mit der Störung der Idylle (Schreib-Idylle), wie Jens Tismar in seiner Studie bei Jean Paul, Robert Walser und Thomas Bernhard feststellt. So darf zum Schluss festgehalten werden, dass in *Schilten* die bei Bernhard suggerierte Überzeugung, dass der „Wald und [die] Forstwirtschaft“ neben der Medizin Methoden darstellten, um die Natur des Menschen zu enträtseln, nicht bestätigt wird. Die Schüler werden im Gegenteil von Schildknecht mit Bäumen verglichen, aber gerade aus diesem Grunde sind sie der Gefahr ausgesetzt, zu Brettern verarbeitet zu werden. Auch Schildknecht verwendet die Baum-Metapher, um des Leben zu symbolisieren, und er sieht in der Grenze zum Wald eine natürliche Grenze für seine geistigen Kräfte. Der Schiltwald stellt das Ende des Vorstellbaren dar.¹³⁴² Im Wald und in der Wildnis verbergen sich jene

1333 Die Härte des Vergleichs kommt der völlig negativen Einschätzung der Schulerziehung gleich, die man nur im Werk weniger Autoren wiederfindet (vgl. *Professor Unrat* von Heinrich Mann oder *Die Ursache* von Leonhard Frank, im Werk von Thomas Bernhard; mehr dazu in: Albrecht Weber, *Literatur und Erziehung. Lehrerbilder und Schulmodelle in kulturhistorischer Perspektive. Einem neuen Weltalter entgegen?*, Frankfurt a. M. 1999, Bd. III. S. 591 ff.)

1334 Als ein solches Schlachthaus bezeichnet Bernhard die Schule.

1335 Dies passiert in einer Szene aus Goethes *Werther* und besonders im Ausgang von Tschechows *Kirschgarten*.

1336 Diese Symbolik scheint auch die Gespräche in Thomas Bernhards Theaterstück *Die Jagdgesellschaft* zu beeinflussen. Das Erblinden des Menschen am Grauen Star geht einher mit dem Erkranken des Waldes, der vom Borkenkäfer befallen ist: die vom Borkenkäfer angegriffenen Wälder sind von Menschen angepflanzte Monokulturen (Vgl. Küster).

1337 Kruse, S. 22.

1338 Ebd.

1339 Jahraus, S. 167.

1340 Thomas Bernhard, *Watten*, S. 78.

1341 Manfred Jürgensen, S. 95.

1342 Jeder Baum kann bei beiden Autoren also als Mensch gesehen (*Attaché an der französischen Botschaft*), und die Grenze der Bäume, bei Bernhard durch die Baumgrenze symbolisiert (*Jenseits der Baumgrenze*), stellt eine gefährliche Schwelle dar, jenseits derer das Leben für den Geistesmenschen zur Gefahr wird.

verdrängten Gefühle wie Eifersucht, Neid, Ehrgeiz und Verehrung, mit denen sich Schildknecht dennoch auseinandersetzen muss, wenn er den Mutterwald schützen will. Da sich die >schwachen Dichter< unbehelligt am Kahlschlag der Tradition beteiligen, wie es ihnen beliebt, werden sie durch die Motorsägen nur ein Ende der Tradition mitbedingen. Der starke Dichter besitzt ein entwickeltes Traditionsbewusstsein und wird davon gehemmt. Seine Schöpfungsängste sind zugleich die Rettung des Waldes (der Tradition).

Der Wald erscheint nicht nur als Ort, von dem für den Geistesmenschen eine Bedrohung ausgeht, sondern ebenso als Ursache seiner Einflussängste, solange er keinen sicheren Orientierungssinn entwickelt hat. Die Krankheit kann im Fall des >Fräsenmanns<, der in *Schilten* den Schriftsteller an der Schreibmaschine symbolisiert, durch die hemmende Wirkung der irrationalen Gefühle ausgelöst werden,¹³⁴³ die vom Traditionsbewusstsein abhängen. Dieses Bewusstsein stellt jedoch die einzige Orientierungshilfe dar, die ein Überleben im Kampf um die Behauptung gegen das Vorbild darstellt. Ein Zeichen der Ausrottung des Waldes stellt in *Schilten* das Geräusch der Motorsägen dar; bei Bernhard ist der Wald hingegen dadurch bedroht, dass die Forstwirtschaft (die Kunde der Tradition) an Bedeutung verloren hat.¹³⁴⁴ Der Wald wird, wenn er vernachlässigt wird, vom Borkenkäfer (*Die Jagdgesellschaft*) oder von den Waldarbeitern mit Sägen (*Schilten*) zerstört.

3.2 Die Verkehrsmittel

In diesem Abschnitt der Arbeit sollen die Lektionen über die Verkehrsmittel untersucht werden. Auch hier stellt das reale Umfeld den Ausgangspunkt für die Behandlung bestimmter Kritikpunkte des Lehrers an seine Umwelt dar. Dieser Teil des Lehrerberichts kann als eine Fortsetzung der Dämonisierung des Lehrerberufs gelesen werden, die Schildknecht von Anfang des Romans an in Gang gesetzt hat. Er führt die Gründe für seine Isolation auf die schlechte Anbindung des Seitentals an die größeren Städte, auf den geringen Briefverkehr, den ein unzuverlässigen Briefträger und das schlechte Postsystem zu verschulden haben, zurück. Der Exkurs über die chaotische Entstehung des schweizer Eisenbahnnetzes und über das Verhalten des Briefträgers, der den Unterricht ständig unterbricht, um dem Lehrer unwichtige Post zu überbringen, sind ein weiterer Anlass, um der Inspektorenkonferenz zu beweisen, dass er keine Schuld an der Vernachlässigung seiner Person und an der Unterschätzung seines Berufs trägt. Diese Motive stehen im Einklang zum Nachwort des Inspektors, der den Roman als Anlass erläutert, um „kritische Anregungen zur problematischen Stellung des Lehrers in der Gesellschaft“ (Sch307) zu ziehen. Schließlich enthalten alle Episoden, besonders die über die Schlittenfahrt zum Schloss, deutliche Echos der Motive aus dem Roman *Das Schloss* und aus der Erzählung *Erinnerungen an Kaldabahn* von Kafka sowie aus den Erzählungen und Gestalten, die Thomas Bernhards Werk darbietet. Alle drei Lektionen stellen die Gründe für das Leiden des Lehrers an der eigenen Isolation dar. Zugleich zeigen sie, wie er sich diese Isolation zu Nutzen macht, um die Realität zu verfremden.

1343 Harold Bloom in *Topographie*, meint in Bezug zur Psychologie der Nachträglichkeit: dass auch die literarische Tradition (also der Wald) zur „Gefangenen des revisionären Impulses geworden“ ist. Wenn man das „unasweichliche Phänomen“ der „Subsumierung der Tradition durch die Nachträglichkeit des späten Blicks“ verstehen will, muss man sich gewahr werden, wie sehr das „Gefühl für kanonische Maßstäbe stark gedämpft“ ist.

1344 Vgl. den Monolog des Fürsten im zweiten Teil von *Verstörung*.

3.2.1 Die Bahn

Schildknecht widmet das gesamte elfte Quartett seines Berichts zuhanden der Inspektorenkonferenz einem historischen Exkurs über die Entwicklung der Eisenbahn im Kanton Aargau, um die sehr schlechte verkehrsmäßige Anbindung des Ortsteils zu beweisen, in dem sich die Schule befindet. Schildknecht durchbricht damit den „Sicherheitsabstand“, der den Besucher einer Landschaft vor der turbulenten Geschichte dieser Landschaft schützt, wenn er sie mit einem Verkehrsmittel durchquert.

Typisch für die Wahrnehmung einer Landschaft, die der Mensch von einem sich bewegenden Fahrzeug betrachtet, ist die Möglichkeit der Erfahrung von Ferne, eines „berauschenden Gefühls der Weite“.¹³⁴⁵ Das Gefühl von Zeit und Raum hängt von der Geschwindigkeit des Transportmittels und vom Parcours ab, das bei >gleitenden< Fahrzeugen so beschaffen sein muss, dass er Hindernisse durch Brücken, Unterführungen, Tunnels, glatten Belag oder Schienen abschafft. Das Reisen auf Rädern und Schienen führt aus diesen Gründen zu einer uniformen Wahrnehmung der Landschaft. Die Kondition des modernen Reisenden ist stärker durch die Stimmung im Inneren des Fahrzeugs beeinflusst als von der natürlichen Beschaffenheit der Landschaft.

Erst seit dem Einsatz der Eisenbahn als Verkehrsmittel wird der Mensch massiv mit diesem gewandelten Verhältnis zur Umwelt konfrontiert. Schievelbusch beschreibt die „Vernichtung von Raum und Zeit“¹³⁴⁶ als prägendsten Topos des frühen 19. Jahrhunderts und als die stärkste Auswirkung auf den Eisenbahnreisenden. Dadurch dass der Schienenverkehr die Widerstände der Reibung und die Unebenheiten des Geländes aufhebt oder minimiert, erzeugt er für den Eisenbahnfahrenden das Gefühl, er bewege sich zwischen „zwei verschiedenen Welten“:¹³⁴⁷ der des Abteils und einer Außenwelt, von der sein physischer Raum aber nicht betroffen ist. Das Gefühl für die Reise in der Kutsche oder im Postillion war hingegen durch starke Erschütterungen geprägt. Die U-förmige Sitzordnung im Abteil förderte den Dialog zwischen den Fahrgästen. Die an animalische Energie gebundene Raumbewältigung bewegte sich in den „Grenzen von deren physischen Leistungsfähigkeit“.¹³⁴⁸

Die Eisenbahn bricht hingegen in den bis dahin „bestehenden natürlichen Raum“¹³⁴⁹ mit ungewöhnlicher Wucht ein: durch den Einsatz mechanischer Kräfte und weil der Schienenweg vollkommen „eben und glatt“ ist, wirken sich die Erschütterungen „gleichförmig und regelmäßig“¹³⁵⁰ auf den Reisenden aus, so dass die erhöhte Geschwindigkeit, die unerschöpflich und unendlich zu steigern ist, keine Gefahr mehr darstellt. Das Verhältnis von widerständiger Natur, räumlicher Entfernung und Bewegungsapparat wird abgekoppelt von jedem Gefühl der Erschöpfung. Die Welt, die durch eine Eisenbahnstrecke in der Landschaft entsteht, ist geprägt durch „Einschnitte, Tunnels“,¹³⁵¹ die ein neues Verhältnis zur Landschaft herstellen: sie gleicht einem Theater- oder Bibliotheksbesuch. Im Vergleich zum geotechnischen Raum-Zeit-Empfinden stellt das Reisen mit der Eisenbahn eine abstrakte, desorientierende Form dar, die einen „Wirklichkeitsverlust“ in der gewohnten Wahrnehmung der Landschaft zur Folge hat. Dieses Gefühl der Entwurzelung aus dem gewohnten soziokulturellen Raum-Zeit-Gefüge ist die Folge des Verlusts des „traditionellen Reiseriums“¹³⁵² und der Zwischen-Räume, die der Reisende in der Isolation des Abteils verbringen konnte. Das Alleinsein, ohne die ihm unangenehme Gesellschaft der Mitreisenden, ist ambivalent: einerseits kann sie das Gefühl der

1345 Bollnow (1963), S. 84.

1346 Schievelbusch, S. 35.

1347 Ebd., S. 27.

1348 Schievelbusch, S. 16.

1349 Ebd., S. 16.

1350 Ebd.

1351 Ebd., S. 27.

1352 Ebd., S. 39.

Geborgenheit, des Glücks, der Befriedigung¹³⁵³ vermitteln, das mit dem lustvollen Gefühl von Ich-Vergessenheit verbunden ist.¹³⁵⁴ Andererseits kann die Isolation in hilflose Passivität umschlagen. Das Abteil der Eisenbahn wird in der Phantasie des 19. Jahrhunderts zum „faszinierenden Schauplatz des Verbrechens“.¹³⁵⁵ Die Art der Kommunikation oder die Tätigkeiten in den verschiedenen Abteilen des Zuges spiegeln die soziale Ordnung wieder und unterscheiden sich deutlich voneinander. Der ungewollte Blickkontakt mit einer unbekannt Person kann leicht als eine „Störung des Territoriums des Selbst“ oder des „persönlichen Raums“ empfunden werden, wie es Erwing Goffman formuliert hat.¹³⁵⁶

Jedenfalls bezieht sich der Topos der Vernichtung des Raums und Zeit-Empfindens durch die Eisenbahn nicht auf die Einbeziehung neuer Räume in den Verkehr, sondern auf die Aufhebung des überlieferten Raum-Zeit-Kontinuums, das von einem „mimetischen Verhältnis“¹³⁵⁷ zum durchreisten Raum geprägt war. Die *durée*¹³⁵⁸ des Weges von einem Ort zum anderen ist keine mathematische Größe, sondern eine Form des erlebten Raumes, bei der Wahrnehmung und Bewegung eine funktionale Einheit¹³⁵⁹ bilden. Sie hängt also von der Verkehrstechnik ab und stellt die Raum-Zeit-Empfindung einer Gesellschaft als Funktion ihres sozialen Rhythmus und Territoriums dar. Beim Gehen, Wandern, Spazieren kann der Mensch den Rhythmus bestimmen, fühlt sich organisch in die Umwelt eingebunden:¹³⁶⁰ „Gehen und Denken [...] stehen in einem ununterbrochenen Spannungsverhältnis zueinander“¹³⁶¹ Der Weg kann dem sogenannten Umraum angepasst werden, die Gedanken können auf den Schritt abgestimmt werden. Wenn wir das gewohnte soziokulturelle Zeitmaß durch ein rein mathematisches ersetzen würden, würde die Zeit des Lebens an Wirklichkeit verlieren.¹³⁶²

All dies lässt vermuten, dass es Burger bei der Behandlung von Post und Bahnverkehr im 11. und 12. Quartheft eigentlich um die Beschreibung der Isolation und Kommunikationslosigkeit seiner Hauptfigur geht; dennoch tut der Protagonist diesen Exkurs als Abweichung vom Thema ab (Sch176).

Wie bereits im Zusammenhang mit der Analyse der Funktion des Schulhauses gezeigt wurde, in das sich der mit einer Studie beschäftigte Pseudowissenschaftler¹³⁶³ zurückzieht, um sein Verhältnis zur Umwelt zu untersuchen, stellt die Unmöglichkeit, in Kontakt mit der Außenwelt zu geraten, die Voraussetzung dar, um einen Dialog mit der Umwelt herzustellen.¹³⁶⁴ Alle Figuren, die mit Schildknecht vergleichbar sind, wie der Baubewohner aus Kafkas Erzählung *Der Bau*, oder Konrad, der Bewohner des Kalkwerks im gleichnamigen Roman von Thomas Bernhard, oder die Gebrüder, die im Turm von *Amras* leben, aus der Erzählung *Amras*, suchen in freigewählter Einsamkeit die nötige Konzentration, um ihre Studie zu vollbringen, oder Schutz vor der Außenwelt. Sie fallen jedoch auf Grund ihrer Sensibilität und Überreizbarkeit dem Wahnsinn zum Opfer.

Auslöser für den Wahnsinn kann sogar die Tatsache werden, dass sie ununterbrochen gestört werden. Schildknecht beweist anhand seiner Exkurse über die Eisenbahngeschichte, wie vorzüglich sich gerade Schilten und die Schule, in der er sich befindet, als idealer Ort für eine Studie eignet. Die umständliche Anbindung an den Rest der Welt macht es zur Unmöglichkeit,

1353 Ebd., S. 73.

1354 Sigmund Freuds „Eisenbahnangst“, vgl. dazu: *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, Bd. V, Frankfurt a.M. 1972, Kapitel 16.

1355 Ebd., S. 76.

1356 Erwing Goffman, *Das Individuum im öffentlichen Austausch*, Frankfurt 1974, S. 56; Schievelbusch, S. 72.

1357 Schievelbusch, S. 37.

1358 Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris 1912, S. 1-15. 628-629; Schievelbusch, S. 37.

1359 Lenelies Kruse, *Räumliche Umwelt*, Berlin (1974), S. 119.

1360 Loquai, *Vom Gehen in der Literatur*, (1993).

1361 Gerhard Köpf, *Die Strecke*, S. 10; vgl. Loquai (1993).

1362 P. A. Sorokin, *Sociocultural Causality, Space, and Time*, Durham, N.C., 193, S. 197; Schievelbusch, S. 38.

1363 Schildknecht versteht sich als >Polyhistor<.

1364 Hillebrand, *Mensch und Raum*, S. 14.

die Schule zu erreichen. Was die Episode des Verkehrsanschlusses an die Schulbehörde und an die Hauptstadt anbelangt, so gesellen sich zum Friedhofswärter und Schulabwart der Fahrer des Postautos Binz und der Posthalter Friedli. Dieser besteht täglich und mit „tüpfenscheißerischer Pünktlichkeit“ (Sch148) darauf, dem Lehrer die Post eigenhändig auf das Katheder zu legen, obwohl dieser unter einer „chronischen Postlosigkeit“ (Sch174), an einem „Postvakuum“ (Sch169), leide.

Erst im darauffolgenden Quartheft wird Schildknecht seine Antipathie gegen Menschen in Uniform wie Friedli aussprechen, deren Autorität wie im Fall seines Vorgängers allgemein akzeptiert wird und mit der Anerkennung ihres Berufes einhergeht. Für die soziale Dankbarkeit und Zustimmung, die man praktischen Berufen entgegenbringt, empfindet der Lehrer eine Art von Neid. Der Einsamkeit, der ihn sein Beruf aussetzt, zollt man nicht so viel Anerkennung wie dem Werk und den Tugenden anderer Berufsgruppen, deren Arbeit sich in etwas Konkretem realisiert. Da jedoch in der Schweiz das gelbe Postauto den Transport von Passagieren zu den entlegensten Tälern und Orten übernimmt, gehört die Behandlung der verkehrsmäßigen Erschließung des Schilttals im Roman zur Einstimmungslektion in die noch wichtigere Behandlung der Postlosigkeit Schildknechts,¹³⁶⁵ die andere Gründe besitzt als den schwierigen Anschluss durch Bahn und Postauto.

Da das „sandgelb gespritzte“ (Sch18) Postauto, ein altes Saurer-Modell, das seit Urzeiten von einem privaten Unternehmen geleitet wird, der „Automobilgesellschaft Bänziger in Schöllanden“ (Sch18)¹³⁶⁶ gehört und „viermal täglich [...] auf dem Pausenplatz, der nur seinetwegen asphaltiert wurde, wendet“, fühlt sich der Lehrer bedrängt. Als sei es ein Schulbus entlässt das Fahrzeug morgens „ein Rudel drängelnder Schüler“ (Sch18). Ansonsten aber nimmt es höchstens ein paar „melancholisch gewordene Friedhofsbesucher“ (Sch18) mit. Der Lehrer erklärt daraufhin die außergewöhnliche Verkehrssituation seiner Dorfgemeinde. Für die Schweiz, die sich gerne als Sonderfall versteht und bekanntermaßen von einem starkem Sendungsbewusstsein, aber auch von einem starkem Isolationismus geprägt ist, stellt das Transportsystem ein Grund für besonderen Stolz dar. Die Einmaligkeit des Verkehrssystems mit den gelben Postautos, das laut-tönende Horn gehören zu den Wahrzeichen der Schweiz ebenso wie die Schmalspur Eisenbahn. Sie prägen das Image der Schweiz. Schildknechts Lektionen über Post und Eisenbahn jedoch dekonstruieren dieses Image.

Durch ihre topographischen Eigenschaften bietet die Bahn attraktive Zugfahrten durch die unwahrscheinlichsten Berghänge und Täler. Imposante und waghalsige Kunstbauten wie Tunnels und Viadukte ermöglichten erst Anfang des vorigen Jahrhunderts die Erschließung von entlegenen Landschaften, die das Heimatbild der Schweizer bis dahin prägten und zugleich sehnsuchtsvoll-nostalgische Ausflüge im Geiste vorzüglicher Eisenbahnromantik ermöglichten. Schildknechts Ausführungen zufolge scheint das idyllisch-romantische Nostalgie auslösende Bahnnetz das Ergebnis eines wilden, politisch und wirtschaftlich bedingten Kampfes, um die Sicherung der Rechte über die Verwaltung der Trassen und Verkehrsachsen gewesen zu sein. Somit habe, Schildknechts Exkurses zufolge auch der Zufall eine wichtige Rolle in der verkehrsmäßigen Ausschließung des Schilttals vom Rest des Eisenbahnnetzes. Natürlich sei der geographisch-orographischen Beschaffenheit der Region Rechnung zu tragen. Doch letztendlich sei die Verantwortung auf Rivalität zwischen den einzelnen Kantonen zurückzuführen.

Auch an dieser Stelle scheint die wehleidige Feststellung der eigenen Nachträglichkeit und der stiefmütterlichen Behandlung eigentlich auf die Kondition des sekundären Daseins, das Schildknecht als Dichter fristet. Insofern wirken sich Einflussängste ganz stark auf das Eisenbahnkapitel aus, weil darin die revisionistische Intention des Lehrers besonders deutlich hervortritt. Das Eisenbahnnetz wird zur Ersatzfigur des Romans, das aus der ununterbrochenen

1365 Vgl. 12. Quartheft.

1366 Der Name ist erfunden.

Abweichung (*clinamen*) von einem ursprünglichen Plan entstanden ist. Die intertextuellen Bezüge zwischen Texten, die man sich wie ein Eisenbahnnetz vorstellen kann, sind das Resultat gegeneinander wirkender Kräfte, die den Willen des Autors ausschließen. Abweichungen vom ursprünglichen Plan (*clinamen*), Diskontinuitäten (*kenosis*), nachträgliche Ergänzungen (*tessera*), die den Bau des Eisenbahnnetz geprägt haben, veranschaulichen den Entstehungsprozess des *Schulberichts zuhanden der Inspektorenkonferenz* sowie das Urteil über den Roman. Wird die Lektion über die Eisenbahn auf diese Weise ausgelegt und fehl gelesen, dann stellt sie die Verdrängung oder Begrenzung von Triebrepräsentationen dar, durch die das Kunstwerk geschaffen und die Einbildungskraft des Dichters angetrieben wird.¹³⁶⁷ Jedes Einflussphänomen hängt auch mit unserem Vorurteil (*prejudice*¹³⁶⁸) und von der Einschüchterung (*intimidation*¹³⁶⁹) durch den Vorläufer zusammen. Schließlich ist auch wichtig zu bemerken, dass die Episode in die Kritik gegen Friedli und seiner unaufhaltsamen, sowie nahezu sinnlosen Geste des Entleerens der Tasche auf dem Lehrerpulk eingerahmt ist. Das Post-Vakuum und die fehlenden Briefe für den Lehrer repräsentieren und dramatisieren das Fehlen bzw. Dämpfen eines spontan auftretenden Gefühls in einer bestimmten Situation. Friedlies theatralische Geste und die Erwähnung des Post-Vakuums dienen der Bewusstmachung und Verbalisierung gefühlsintensiver, aufgetauter und verdrängter Reaktionen.¹³⁷⁰ Durch die Schilderung der Eisenbahngeschichte aus der Sicht eines Seitentals wird das Gefühl der Vernachlässigung des Lehrers in neuer Gestalt wiedergegeben.

Da die Instandsetzung eines funktionierenden Eisenbahnnetzes eine gewisse Einheitlichkeit und politische Einigkeit erfordert, fehlten im Kanton Aargau laut Schildknecht von Anfang an die Prämissen, um ein rationelles Verkehrsnetz zu schaffen. Nur sehr zögernd setzte die technische Notwendigkeit des „Transportmonopols“ der Eisenbahngesellschaften ein, um dem „Verkehrsindividualismus“,¹³⁷¹ der den „ungeregelten Fuhrbetrieb“¹³⁷² einst charakterisierte, abzulösen. Nur dadurch, dass der Betrieb der Eisenbahn unter einer „einheitlichen Leitung“¹³⁷³ durchgeführt wurde, konnte der öffentliche Verkehr auf Schienen organisiert werden. Bei der Durchsetzung eines einheitlichen Konzeptes schien die kantonale und föderalistische Eisenbahnpolitik auf die größten Schwierigkeiten zu stoßen, vom Widerstand der Bevölkerung gegen die Eisenbahn ganz abzusehen.

Schildknecht konzentriert sich auf die Beschreibung der Feindseligkeiten und Interessenkonflikte, welche die Kirchenturmpolitik und machtpolitischen Kämpfe verschuldeten, durch die das Bild des Aargauer Eisenbahnnetzes geprägt wurde und die indirekt zur Isolation des Lehrers beitrugen. Seine Ausführungen werfen ein zwiespältiges Licht auf die schweizerische Eisenbahnpolitik, die insgesamt mehr ein Ergebnis des Zufalls als der rationalen Planung scheint. Eine Bestätigung dieses Bildes liefert auch die offizielle Heimatkunde von Charles Tschopp, der in seiner Geschichte des Aargaus zum Eisenbahnnetz

1367 Der Dichter projiziert auf ein Geschehen, das nichts mit dem Schreiben zu tun hat, Vorgänge und Mechanismen, die den unbewussten Umgang mit Vorläufern und Konkurrenten regelt.

1368 EifA, S. 27.

1369 Ebd.

1370 Sie enthalten eine indirekte Kritik an das Schulklima, das im Lehrerzimmer herrscht, wo Gefühlsreaktionen, die angesprochen werden sollten, von den Lehrern oft verschwiegen werden oder zum Tabu werden (vgl. Horst Brück). Laut Bloom kommt es vor, dass eine Trope gegen eine Trope ausgespielt werde. Es ist dies der Fall, wenn eine Abwehrform, wie im Fall der Schilderung der Geschichte des Eisenbahnnetzes, gegen „zwanghafte und wiederholungszwanghafte Abwehrformen“ (Topo134) eingesetzt wird. Die Tatsache, dass Schildknecht seine Isolation auf die Auswirkung von zufälligen Abweichungen vom ursprünglichen Plan zurückführt, lenkt von der Tatsache ab, dass er selbst in der Mörtelkammer oder im Archiv die Isolation sucht. Die Eisenbahnepisode stellt eine „transsumptive Anspielungsweise“ (Topo134) und eine Repräsentation hyperbolischer (Topo135) Natur dar.

1371 Schievelbusch, S. 30.

1372 Ebd.

1373 Ebd.

bemerkt, dass der „Kanton [...] weder eine einheitliche noch eine erfolgreiche Eisenbahnpolitik“¹³⁷⁴ betrieb und insgesamt die „Eisenbahnpolitik der Schweiz [...] mangelhafter als man sich denken mag“¹³⁷⁵ gewesen sei, weil sich die Eisenbahntrassen sozusagen „selbst gerechtfertigt“¹³⁷⁶ hätten. Selbst in Bilderbüchern, die die Geschichte des Schweizer Eisenbahnnetzes als Eisenbahn-Paradies dokumentieren, wird das „unkontrollierte Bahnfieber“¹³⁷⁷ der ersten 55 Jahre beschrieben, also vor der Gründung der Schweizer Bundesbahn SBB (am 20. Februar 1898), durch die alle Privatbahnen zusammengeschlossen wurden, als eine Zeit, in der überall die Bahnen „wie Pilze aus dem Boden“¹³⁷⁸ schossen. Burger übernimmt die regionale Perspektive des Aargauer Schriftstellers Tschopp, aus dessen Arbeit die mangelhafte Anbindung der aargauischen Städte, die von den mächtigen „Eisenbahngesellschaften“ in Zürich und Basel nicht genügend berücksichtigt wurden, beklagt wird. Schildknecht fasst das Ergebnis der fehlgeschlagenen Eisenbahnpolitik in der Schweiz mit einer etwas krachledernen Regel zusammen, die besagt: „je abgelegener die Talschaften, desto privater die Verkehrsmittel“ (Sch148). Doch auch Schievelbusch vermerkt, dass beispielsweise das englische Eisenbahnnetz, anders als das Eisenbahnnetz in Belgien und Frankreich, nicht zu einem einheitlichen Streckennetz zusammenwuchs, sondern eine „bloße Summe zahlreicher unabhängig voneinander operierenden lokalen und regionalen Linien“¹³⁷⁹ blieb. Ein solches System, das an das Bild Schildknechts von der Geschichte des Schweizer-Eisenbahnnetzes erinnert, ist zwar laut Schievelbusch ein seiner technischen Logik nach nationales Verkehrsnetz, das eine schnelle und bequeme Verbindung der Orte erlaubt, ist aber dazu verbannt in seiner privatwirtschaftlichen Organisation eine Vielzahl von voneinander „isolierten Einzelstrecken [...], die unkoordiniert oder sogar gegeneinander operieren“¹³⁸⁰ zu bleiben. Burgers Text wirft einen sehr ehrlichen Blick auf die Geschichte des Kantons. Er gibt sich mit dem unkritischen Lob des Bestehenden auf keinem Fall zufrieden sondern deckt auf groteske Weise die Ursprünge des Landschaftsbilds. Hinter der heutigen Idylle, die als Synonym für „Geborgenheit, Behaglichkeit, Überschaubarkeit“¹³⁸¹ gilt, weil sie die Hoffnung auf „Konfliktfreiheit“¹³⁸² verspricht sieht Schildknecht nur das Ergebnis von Uneinigkeit und Streit.

Das Bild des Eisenbahnnetzes in Burgers Roman erinnert sehr stark an Kafkas unveröffentlichter Erzählung *Erinnerungen an die Kaldabahn*. Wie Schildknecht hat auch der Held aus Kafkas Erzählung seinen Arbeitsort der Einsamkeit Willen gewählt. Er verspricht sich durch die Einsamkeit und Isolation, den nötigen Abstand von der Welt zu finden. Die Unerreichbarkeit, die beide Verkehrsnetze garantieren, stellt die einzig gebliebene Möglichkeit dar, um jenes Raum-Zeit-Empfinden wiederzuerlangen, das durch den Einsatz der technischen Mittel verlorengegangen ist. Es soll ein reales Verhältnis zur eigenen Umwelt begünstigen.

Der Ich-Erzähler aus Kafkas Tagebuch-Eintrag von 1914 findet an einer abgelegenen Bahnstation, in einem „Holzverschlag“¹³⁸³ am Rande einer „kleinen Bahn im Innern Russlands“ (FKT422), deren Bau ins Stocken geraten ist, die „Einsamkeit“ (FKT422), die er suchte. Da der Ausbau der Bahn bis zur näheren Stadt unrentabel scheint, obwohl der Erzähler „Faulheit und Verzweiflung“ (FKT423) als Gründe für die Verzögerung vermutet, fehlt ihm jeglicher Kontakt zu anderen Menschen. Er fühlt sich „so verlassen“ wie noch nie im Leben. Doch die Einsamkeit

1374 Tschopp, S. 181.

1375 Ebd.

1376 Ebd., S. 181

1377 Ronald Gohl, *Die Schweizer Bundesbahnen. Geschichte, Strecken, Fahrzeuge*, München 2009, S. 7.

1378 Ebd.

1379 Schievelbusch, S. 31.

1380 Ebd.

1381 Gerhard Köpf, *Vom Schmutz und vom Nest*, Frankfurt a. Main 1991, S. 106.

1382 Ebd.

1383 Franz Kafka, *Franz Kafka. Tagebücher (1910-1923)*, Gesammelte Werke, Frankfurt a. M. 1949, S. 423, abgekürzt als >FKT<.

hat den Vorteil seine „vergangenen Sorgen zu vertreiben“ (FKT423) und ihn nach einiger Zeit wieder „zu den Menschen zu treiben“ (FKT423). Die Einsamkeit scheint also auch ein Weg zur Selbsterkenntnis zu sein, denn sie lässt den Protagonisten merken, dass er nicht im Stande sei, die „vollständige Einsamkeit zu ertragen“ (FKT423). Nur wenige scheuen die Mühen der beschwerlichen Reise nicht, um ihn zu besuchen, und auf diese wenigen Passagiere, auf die Ratten, die an seinem Verlies nagen und auf den Inspektor, der ihn immer wieder mit dem Vorwand einer Inspektion besucht und sich dann mit ihm betrinkt, ist er angewiesen, um menschliche Nähe zu erfahren. Dann allerdings verbringt er „oft ganze Stunden mit Plaudern“ (FKT423).

Kafkas Erzähler muss immer wieder seinen Vorgesetzten, den Inspektor, bei seinen regelmäßigen Besuchen mit Schnaps bewirten. Dieser überzeugt sich stets von neuem, die Strecke doch nicht stillzulegen, obwohl er mit dieser Absicht angereist ist. Schildknecht hingegen wünscht sich sehnlichst einen Besuch des Inspektors vor Ort, kennt aber die Beschwerlichkeiten der Reise und berichtet daher von seinen Verhältnissen mit äußerster Präzision, um ihn zugleich von einem Besuch abzuhalten: Schildknecht will im Grunde nicht vom Inspektor besucht werden.

In allen drei Fällen geht es um eine unerreichbare, abgelegene Ortschaft, die wie aus einer Laune der Eisenbahngesellschaft heraus in Betrieb gehalten wird. Schildknecht vermutet, diese wolle ihre falschen Investitionen nicht eingestehen und erhalte die Trasse in der Hoffnung, sie durch einen späteren Ausbau rentabel zu machen. Für den Protagonisten jedoch hat die kaum befahrene Strecke in allen drei Fällen eine zentrale Bedeutung.

All die komisch wirkenden, in gewissem Sinne karnevalesken Details, die Schildknecht erwähnt, prägen in der Tat die Geschichte des Aargaus und des Aargauer Eisenbahnnetzes: sie belegen aus Schildknechts Perspektive das Versagen der regionalen Eisenbahnpolitik, die die Anbindung an die sonst unerreichbaren kleinen Täler - Schildknecht spricht gern vom „Stumpentalverkehr“ (Sch155) - besser erreicht hätten. Schildknecht erwähnt als Kuriosum der Aargauer Eisenbahngeschichte den „denkwürdigen Verrat von Lenzburg“ (Sch154), den auch Tschopp in seiner Heimatkunde erwähnt.¹³⁸⁴

Die Gründung der Nationalbahn sollte als „Volksbahn“ (Sch154)¹³⁸⁵ das Interesse der kleineren Ortschaften gegen die gewinnorientierte „Herrenbahn“ (Sch154)¹³⁸⁶ vertreten, der die Nordostbahn angehörte, aus Zürich geleitet, wo die Interessen der „Eisenbahnkönige“¹³⁸⁷ vertreten wurden. Bezeichnenderweise werden diese Investoren in der gewöhnlichen Bilderbuchgeschichte der Schweizer Bundesbahn als ausländische Investoren bezeichnet.¹³⁸⁸ Diese hatten sich des „Verrats“ an vielen kleinen Ortschaften schuldig gemacht, die sie nicht angefahren hatten, weil sie sich wie die meisten großen Eisenbahngesellschaften und die Stadt Aarau selbst vom Gedanken eines möglichen Anschlusses an die Nord-Süd-Verbindung hatten leiten lassen. Dieses Eisenbahnfieber, für das Schildknecht den Namen „Transit-Fanatismus“ (Sch151) erfindet, war durch den Gotthard-Durchbruch ausgelöst worden, den der Autor zum Thema seines zweiten großen Romans machen wird: *Die künstliche Mutter*.

1384 Vgl. S. Tschopp, S. 184. Die Nordostbahn (**NOB**)- in Konkurrenz mit der Schweizerischen Centralbahngesellschaft (**SCB**) Aarau - kaufte sich aus Kostengründen von der Verpflichtung frei, die Stadt Lenzburg in die Strecke von Brugg nach Aarau einzubeziehen. Der Ingrim dieses Ausschlusses aus dem Eisenbahnnetz führte dazu, dass Lenzburg einige Jahre später am Projekt der **Nationalbahn** teilnahm und viele Ressourcen darin investierte. Die Nationalbahn musste 1878 aufgelöst werden (vgl. Tschopp, S. 190; *Schilten*, S. 154: „Lenzburg trug die Schuld erst anno fünfunddreißig ab“).

1385 Vgl. Tschopp, *Der Aargau*, S. 188, 189.

1386 Ebd., S. 188.

1387 Ebd., S. 188.

1388 Ronald Gohl, S. 21: „Die Schweizer Bahn dem Schweizer Volk! Mit dieser Parole gelang es dem Bund, den Ausverkauf der zahlreichen Privatbahnen an ausländische Investoren abzuwenden und die Eisenbahn in der Schweiz zu verstaatlichen“.

Die von Winterthur aus geleitete Verkehrspolitik der „Volksbahn“ (Sch154)¹³⁸⁹ führte schließlich dazu, dass die wichtigsten Städte des Aargaus wie Zofingen und Lenzburg (bis auf Aarau) - die davon träumten, an Stelle von Olten „zur schweizerischen Drehscheibe“¹³⁹⁰ zu werden - an diesem Projekt teilnahmen und daran scheiterten. Für Zofingen bestand die Konsequenz darin, dass es „gewaltige Waldungen plündern musste“ (Sch154).¹³⁹¹ Die persönliche Feindschaft zwischen den Eisenbahnmäzenen aus Winterthur und Zürich, dem Stadtpräsidenten J.J. Sulzer aus Winterthur und dem Eisenbahnkönig Escher aus Zürich belastete den Bau der Nationalbahn mit zu vielen „Gegensätzen [und], bahnfremden Erwägungen“.¹³⁹² So kam es zu den „Südbahn-Wirren“ (Sch150,154), wie sie Schildknecht im Roman nennt, die von Tschopp als das „schmerzhafteste Kapitel“¹³⁹³ der Verkehrsgeschichte des Aargaus bezeichnet werden. Durch sie wurden einige der kuriosesten „Verkehrsschildbürgereien“ (Sch151) des Kantons verursacht und der schwierige, verkehrsmäßige Anschluss des Schiltener Schulhauses kam zögernd zustande.

Im Zuge des Baus der „sogenannten Nationalbahn“ (Sch154), an der viele Energien und Ressourcen des vom Eisenbahnfieber der 70er Jahre des 19. Jahrhundert ausgelösten Baus von Trassen und Strecken verloren gingen, konnte, trotz der Erschaffung „teurer Kunstbauten, Dämmen und Brücken“¹³⁹⁴ nirgends ein bedeutender Verkehrsstrom aufgefangen werden. Außerdem umging die schmalspurige Volksbahn aus Rivalität mit der „Herrenbahn“, die sich die Konzession der meisten wichtigsten Bahnhöfe als erste gesichert hatte, systematisch alle wichtigen Städte wie auch Aarau. Dies entsprach in den Augen ihrer Befürworter dem Gründungsgedanken möglichst „viele Täler anzuschneiden“¹³⁹⁵ und möglichst viele „von der **NOB** beleidigte Städte anzufahren“ (Sch154). Aus der Konsequenz dieses Eisenbahnsystems entstanden sogenannte „Zapfbahnen“: Trassen, die kleine Ortschaften anfuhrten, um sie möglichst an eine größere Durchgangsbahn zu verbinden.

Alle größeren Städte, die einen tiefen Groll gegen die Herrenbahnen hegten, deren Ruf sich auf die SBB (Schweizerischen Bundesbahn) übertrug, sahen in der Bahn ursprünglich ein elitäres Verkehrsmittel. Diesem anfänglichen Widerstand gegen den Bau der Eisenbahn trägt noch die scherzhafte Bezeichnung ihrer ersten, am 9. August 1847 eingeweihten Trasse zwischen Zürich und Basel als „Spanisch-Brötli-Bahn“ Rechnung, weil sie nach dem beliebten Hefengebäck benannt ist, das in Baden hergestellt wurde und auch für die Kurgäste aus Zürich gedacht war.¹³⁹⁶ Städte wie Winterthur, Wettingen, Lenzburg, Aarau und Zofingen taten sich schwer bei einem Anschluss an die Normalspurbahnen der Nordostbahn und Centralbahn, die sich als erste die Konzessionen für diese größeren Städte gesichert hatten.

Dieser Umstand wurde durch die technischen Probleme verschärft, die den Anschluss der Nationalbahn -meist eine Schmalspurbahn- an die Normalspurbahnen erschwerten. Schildknecht erwähnt dieses Kuriosum vermutlich in Anlehnung an Tschopp mit dem Hinweis auf ein literarisches Zitat. Die Inkompatibilität zwischen der Herrenbahn und der Volksbahn sei von einem „Aargauer Dichter, der aus dem bahnlosen Niemandsland stammt“ (Sch156) geschildert worden. Es handelt sich dabei um R. J. Humm.¹³⁹⁷ Er machte in seinem Roman *Carolin. Zwei Geschichten aus seinem Leben*¹³⁹⁸ die zwei Weltanschauungen, die sich hinter der

1389 Vgl. Tschopp, S. 188, 189.

1390 Ebd., S. 189.

1391 Tschopp, S. 190: „Zofingen rodete ihre Wälder“.

1392 Ebd., S. 188.

1393 Ebd., S. 188.

1394 Ebd., S. 189.

1395 Ebd.

1396 Tschopp, S. 183; vgl. auch NZZ, 19.12.2012, Nr. 15, S. 60 *Vom Spott zum Markennamen. Die wirklichen Ursprünge des Namens «Spanisch-Brötli-Bahn» für die erste schweizerische Eisenbahn*, von Anton Heer.

1397 *13. Januar 1895- † 27. Januar 1977.

1398 R. J. Humm, *Carolin. Zwei Geschichten aus seinem Leben. Ein Roman*. Büchergilde Gutenberg, Zürich 1944; vgl. Tschopp, S. 192.

Herren- und der Volksbahn verbargen, zum Hintergrund einer Liebesgeschichte. Auch er ließ sich mit anderen Worten von den „Südbahn-Wirren“ inspirieren. Das Zitat aus Humms Roman in *Schilten* stimmt mit dem überein, das Tschopp in seiner Heimatkunde anführt. Humm deutet die unterschiedlichen Farben der Bahnen (grün/blau) sowie deren unterschiedliche Antriebstechnik (Dampf/Elektrizität) und Schienenart (Breitspur/Schmalspur) als Symbole der Feindschaft und Konkurrenz zwischen dem katholischen Aargau und dem reformierten Luzern. Symptomatisch für die Schildbürgerereien, die aufgrund der Wirren und als Konsequenz des *Lassaiz-faire* entstanden, ist beispielsweise die Tatsache, dass im Abschnitt zwischen Oberwinterthur und Effretikon eine Schmalspurbahn neben einer Breitspurbahn verlegt ist. An dieser Stelle kommt es zum Kuriosum, dass man „in gleicher Richtung zwei Lokomotive[n] um die Wette dampfen“ (Sch154)¹³⁹⁹ sehen kann. An anderen Stellen wurde, wie Tschopp erklärt, auf der von beiden zu befahrenden Strecke, eine eigene Schiene von der Nationalbahn extra gelegt. Aber das absurdeste Produkt, das die Konkurrenz zwischen den beiden privaten Eisenbahngesellschaften zur Folge hatte, die an der „Kirchturmpolitik der Gründergeneration“ (Sch153) sowie an den „mentalitären Grenzen [...], an den Stirnmoränen des Kantönligestes“ (Sch156) ist die „Wynen- und Suhrentalbahn“,¹⁴⁰⁰ die Schildknecht in „Leintal-Murbental-Bahn“ (Sch152,156) umbauft. Diese Bahn, auf der die Güterwagons der Normalbahn auf Rollböcken auf die Schmalspurwägelchen der Schmalspurbahn befördert und transportiert werden,¹⁴⁰¹ stellen laut Schildknecht ein „klassisches Beispiel hirnverbrannter Schienenstrangpolitik“ (Sch152) dar.

Das negative Bild, das die Komplexität des „bahnlosen Niemandsland“ (Sch156) prägt, das den Personenverkehr nach Schilten befördern soll, ist nach dem selben Prinzip Detail besessenen Beschreibung der einzelnen Bauelementen des Krüppelwalmdachs konzipiert, die den Lehrer in seiner Wohnung von der Außenwelt abschirmen.

Schildknecht nennt die Bahn, die im Fall eines persönlichen Besuchs auch den Inspektor bis zu seiner Schule befördern würde, die „sektenhafteste aller Bahnen“ (Sch156). Sie passt sich an das Umfeld so an, als hätte sie der Erzähler in das Licht gerückt, von dem er seine gesamte Umwelt beherrscht sieht: Aberglauben und Vorurteile herrschen im Dorf Schilten über die Vernunft. Die erfundenen Namen der Stationen verstärken diesen Eindruck mit düsterer Phantasie: Oberampfern, Unterampfern, Tiefentrost, Bleiche, Halt auf Verlangen, Grämigen Murb (Sch152) oder Kracherswil, Hämiken, Brandstetten, Vordemwald, Schöllanden (Sch158). Alle diese Ortschaften tragen erfundene Namen aber rufen Assoziationen wach, die mit den Wunsch- und Angstvorstellungen zusammenhängen, die das Verhältnis Schildknecht zu seinen Vorbildern beeinflussen.

3.2.2 Die Post und der Postbote

Nachdem Schildknecht anhand der Beschreibung des Eisenbahnnetzes die komplizierten verkehrsmäßigen Verhältnisse der Anbindung zwischen Aarau und dem Schulhaus im Schiltal dargestellt hat, beweist er nun, warum es einer Unmöglichkeit gleichkomme, einen Antwortbrief vom Inspektor der Schulkonferenz zu erwarten, warum also sein Bericht in der Ungewissheit über seine Zukunft als Lehrer geschrieben worden sei. Der Bericht habe entstehen müssen, um dem ausgebliebenen persönlichen Besuch des Inspektors¹⁴⁰² einen schriftlichen

1399 Tschopp, S. S. 189: „man sah gelegentlich in gleicher Richtung zwei Züge nebeneinander fahren und zwei Lokomotiven um die Wette ihre Dampfvolken ausstoßen“.

1400 Tschopp, S. 192.

1401 Ebd., S. 192.

1402 Vgl. dazu die Analogien zur Ausgangssituation in Kafkas Erzählfragment: *Erinnerungen an Kaldabahn*.

Ersatz zu bieten, aber auch um auf die ungewöhnlichen Bräuche der Postboten der PTT zu reagieren. Diese seien nämlich dafür verantwortlich, dass der Sack mit der gesamten Post zwischen den Stationen von Schloßheim und Schilten „ausgeleert und ausgeplündert“ (Sch169) werde, weil sie sich in ihrer Spielleidenschaft nicht versagen könnten, mit den Briefen und den „für Schilten bestimmten Episteln“ (Sch169) eine besondere Form des Kartenspiels, den „Murbentaler Briefjaß“ (Sch168), zu spielen. Dadurch würden wichtige Sendungen verloren gehen. Aus diesem Grund habe Schildknecht einen Boten unter seinen Schülern ernannt, einen „Privatbriefträger“ (Sch175), der den Auftrag habe, den „Chargé-Brief vom Departement des Innern, womöglich vom Erziehungsdirektor persönlich“ (Sch174) herauszufischen und per Eilmarsch ihm zu überbringen. Nur indem er den Brief also dem Postverkehr entziehe, könne er die Mitteilung vor sicherem Verlust retten.

Dabei leide er eigentlich unter dauerhafter „Postlosigkeit“ (Sch176), die er mitunter darauf zurückführt, dass keiner seiner ehemaligen Schüler, wenn er einmal der „Erziehungsanstalt entronnen“ (Sch172) sei, Lust habe, den Kontakt mit seinem Schulmeister aufrecht zu erhalten, weil ihn das nur an die ständige „Schmach und Niederlage“, an die „permanente Bloßstellung“ (Sch172) während der Schulzeit erinnerte. Niemand, so lautet Schildknechts Maxime, könne darauf erpicht sein, „mit seinem alten Lehrer zu korrespondieren“ (Sch172), und daher müsse der Lehrer in Schilten unter Kontakt-Insuffizienz leiden, gleich einem Scheintoten „versauern“ und „ersticken“ (Sch173). Diese „Scheinlebendigen-Lehrerexistenz“ (Sch172) würde für ihn nur dann erträglicher werden, wenn ihm der Postbote und die PTT den Status als Verschollener *de jure* zuerkennen würde, weil er dann auch die Post verweigern dürfte und in den Genuss der „Unzustellbarkeitsbehandlung“ (Sch166) geraten würde. Schildknecht hat das Reglement der Post im Fall der Unzustellbarkeit in seine mit dem Friedhofsgärtner abgestimmten Friedhofsordnung einbezogen. Schildknecht scheint hier eine Anspielung auf seinen eigenen Tod zu machen. Wie Urs Widmer in seiner Grazer Poetikvorlesung bemerkt, löst die Rivalität unter Schriftstellern auch Gefühle wie „Neid, Wut, Aggression“¹⁴⁰³ aus. Für so manchen Leser aber auch für manchen Schriftsteller wäre es >einfacher<, nicht mehr am Leben zu sein, denn den Verstorbenen wird nichts verübelt (*de mortui nihil nisi bene*). Besonders ein Schriftsteller, der sich als Prophet im Vaterland darstellt, wird meist zu Lebzeiten nicht akzeptiert. Kaum jedoch dass er tot ist, sehen seine „Bücher ganz anders aus“,¹⁴⁰⁴ wir können sie „lieben, idealisieren, verehren und auch ungestraft verfluchen“.¹⁴⁰⁵ Polemische und in ihrer Heimat unbeliebte Autoren wie Thomas Bernhard können sich „über Nacht aus [...] Geschmähten in einen Verehrten“¹⁴⁰⁶ verwandeln. Ganz besonders ist das der Fall im Verhältnis zu den kanonisierten Schriftstellern, die bereits gestorben sind. In diesem Fall aber wirken sich Abwehr und Zuneigung gegenüber ihren Werken aus. Der Wunsch zu verschellen verdeutlicht das Leiden an der sekundären Existenz. Ein Schriftsteller wie Kafka fürchtet die Deutung seiner Zeitgenossen, besonders jener ihm Nahestehenden. So könnte die gesamte Lektion von Schildknecht über die Postlosigkeit eine Repräsentation seiner proleptischen Abwehr des Wunsches nach Anerkennung darstellen. Die Scham, die sich hinter der Hemmung des Wunsches nach Anerkennung verbirgt, ist laut Widmer mit Kafkas Bitte an Max Brod vergleichbar, er möge seine Manuskripte verbrennen. Es sei die Angst, dass der „Vater“ oder „die Mutter“ die Anspielungen darin erkennen könnten, die seine Bitte an Brod ausgelöst hätte.¹⁴⁰⁷

Das „Briefträgerreglement B 13“ (Sch170) zeigt nach Schildknechts Meinung darin eine Schwachstelle, dass es für den austragenden Boten und für den Empfänger das Verhalten in dem

1403 Urs Widmer, *Die sechste Puppe im Bauch der fünften Puppe im Bauch der vierten und andere Überlegungen zur Literatur*, Zürich 1995, S. 21.

1404 Urs Widmer, S. 21.

1405 Ebd.

1406 Ebd.

1407 Widmer (1995), S. 23.

Fall ignoriere, dass überhaupt „keine Post vorliege“ (Sch170): es rede nicht vom „Einsamen“ (Sch170). Dieser Zustand treffe aber seit längerem auf seine Person zu.

Die Tatsache, dass er „postalisch unterernährt darben“ (Sch170) müsse, führt der Lehrer unter anderem auf den Umstand zurück, dass seine Methoden keine bleibenden Spuren in den Schülern hinterlassen würden. Er deute es jedoch positiv, nämlich als ein Zeichen für das Ende des „Erziehungs-Mittelalters“ (Sch173) unter seinem Vorgänger. Unter ihm hätten andere Zustände geherrscht. Er habe mit seinem „Drill“ und seinen „Einschüchterungsmechanismen“ (Sch172) bewirkt, dass seine „zuchtfertige Autorität“ (Sch172) nicht mit dem Entlassungszeugnis erloschen sei. Die Position des Lehrers sei damals noch „gesellschaftlich geschützt“ (Sch172) gewesen. Selbst der Posthalter habe unter „der Macht des Lehrers kapitulieren“ müssen.

Sein Vorgänger habe demonstrativ seinen Unterricht eine Minute vor halb Elf unterbrochen, um den Briefträger, dem er diese Pünktlichkeit auferlegt habe, „mit den Fingern trommelnd“ und dem Satz „Na endlich, die Post!“ (Sch164) zu empfangen. Diese aufgezwungene Pünktlichkeit sei dem Briefträger in „Fleisch und Blut übergegangen“ (Sch164), wie seine gegenwärtige Gewohnheit zeige, unaufgefordert den leeren Postsack immer noch auf das Katheder auszuleeren. Der Lehrer müsse nun tagtäglich unter dem „knöchernen Klopfsignal“ (Sch163) des Briefträgers leiden, obwohl er seit Jahren der „brieflichen und paketmäßigen Vernachlässigung“ (Sch167) seiner Person ausgeliefert sei. Friedli, der PTT-Beauftragte für das Austragen der Post nach Aberschilten, bestehe immer noch darauf, ausgerechnet zur „schönsten Vorlesungszeit“ (Sch163) ins „Schulzimmer einzudringen“ (Sch174) und demonstrativ, fast vorwurfsvoll die „leere Botentasche über [dem] Pult auszuklopfen“ (Sch174). Schildknecht fühle sich durch die ursprünglich gutgemeinte Geste in seiner „selbstgewählten“ Postlosigkeit verhöhnt. Er überlege, ob der Bote nicht aus Gründen der „Eigenhändigkeits-belästigung“ (Sch164) gegen die „Allgemeinen Richtlinien über den Zustelldienst des Briefträger-Reglements B13“ (Sch164) verstoße. Der Briefträger habe laut Verordnung den Stil seiner Postzustellung „demjenigen des Postempfängers“ (Sch164) anzupassen.

Noch unerträglicher sei ihm seine Postlosigkeit aber dadurch geworden, dass er nur „wertlose Post“ (Sch167) bekomme wie „Makulatur, Werbeprospekte, Rechnungen und den Schilttaler Anzeiger zweimal wöchentlich“ und dass er ständig das Geräusch des Briefkastens höre, der neben dem „Eingangsportal“ (Sch163) angebracht worden sei. Seine Schüler und er seien der „objektiv feststellbaren Lärmbelästigung“ (Sch171) durch das „Giepsen und Zuklappen des Deckels“ (Sch170) ausgesetzt, die sie ständig aus der Unterrichtskonzentration reiße, weil manche absichtlich den „maisgelben Deckel möglichst laut scheppern [...] lassen“ (Sch170) würden. Der Briefeinwurf, den der gesamte Ortsteil Aberschilten nutze, bekomme außer ab und zu einem „Kartengruß“ (Sch172) keinen einzigen Brief, der „täglich im Kasten versenkt“ (Sch170) werde und an die Schule adressiert sei. Die Schule wolle daher als „Postempfänger in den Streik“ (Sch169) treten und sich der Post-Aufnahme verweigern. In Alternative müsse man den Briefkasten an eine andere Stelle verlagern. Ob die Lärmbelästigung nicht sogar als Störung der Totenruhe zu behandeln sei, sei außerdem eine der Überlegungen, die den Lehrer noch beschäftigen. Der ehemalige Pest-Friedhof und das sektiererisch abgespaltene Dorfteil von Aberschilten seien, so Schildknecht, nicht „zur eigentlichen Siedlung zu rechnen“ (Sch167), daher müsse überlegt werden, ob man nicht ohnehin den Zustelldienst einstellen solle. Durch das Anbringen eines Aufklebers an seinem Briefkasten mit dem Vermerk „Verschollen“ (Sch166) hoffe er *de facto* zu den Verstorbenen gezählt zu werden, um dadurch in den Genuss der Unzustellbarkeit zu kommen. Seinen Glauben an die Post habe er ohnehin längst verloren: die Tatsache, dass die Postzustellung reibungslos funktioniere, sei für ihn blanker Hohn. Es erinnere ihn daran, dass er „postmäßig auf dem Trockenen liege“ (Sch168).

Wie bereits das vorangehende Kapitel bewiesen hat, sind die Isolation und Einsamkeit des Lehrers auch räumlich bedingt. Die Anrede „Herr Inspektor“ erinnert immer wieder an

die physische Abwesenheit des Inspektors. Direkt im Anschluss an das Kapitel über die Bahnwirren, in dem Schiltens stiefmütterliche Behandlung durch die SBB ausführlich und humorvoll gezeigt wurde, zeigt sie, dass die räumliche Abgeschiedenheit eine selbstgewählte Kondition darstellt. Sie ist die wichtigste Voraussetzung für das Schreiben. Man kann sie auch als Form der Bereitschaft zum schriftlichen Gedankenaustausch und der Kontaktaufnahme verstehen. Die Unerreichbarkeit von Aberschiltten ist die Grundvoraussetzung für das Verfassen des Berichts. Die „physische Absenz des Adressaten“¹⁴⁰⁸ ist der Auslöser, um die Entfernung zu überwinden.

Der Brief ist per definitionem ein *sermo absentis ad absentem*.¹⁴⁰⁹ Er kann also zum „Ersatz für das Gespräch“ werden,¹⁴¹⁰ das zwischen Abwesenden oder sogar Unbekannten stattfindet. Das kann sich besonders deutlich im Stil des Privatbriefes niederschlagen.¹⁴¹¹ Dies können wir auch am Stil des Romans von Burger und zugleich an der von Kleists Aufsatz abgeleiteten Theorie der allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden erkennen.

Die Briefform gilt von allen „schriftlichen Mitteilungen als die persönlichste“.¹⁴¹² Der Brief hat den Ruf, ein *speculum animi*, also ein „Spiegel der Persönlichkeit“¹⁴¹³ zu sein und wirkt daher besonders authentisch. Dadurch, dass sich die Stimmen versetzt begegnen, kommt es zu einer „verlangsamten und vermittelten“¹⁴¹⁴ Situation des Gesprächs, die eine Intensivierung der reflexiven und introspektiven Komponente des Brief-Schreibens zur Folge hat. Gerade wenn ein Brief nur scheinbar einen *Gedankenwechsel* hervorruft, monologisch ausfällt, nichts zu wollen scheint und sogar dann, wenn er „ohne Antwort“¹⁴¹⁵ bleibt, ist er als Dialog konzipiert. Gerade dann erzeugt er dank der zeitlichen >Phasenverschiebung< „eine psychische, beichtartige Entlastung oder Entspannung“,¹⁴¹⁶ die sich gut in den Rahmen seiner Funktion als Seelen- oder Gefühlsgruß für den Verfasser und als Geschenk für den Empfänger¹⁴¹⁷ fügt.

Das Alleinsein, die Intimität der Privatsphäre und der Schutz der Geheimhaltung¹⁴¹⁸ bilden den Rahmen, der auch dem Schüchternen eine Chance gibt, sich offen zu äußern, gerade weil der unmittelbare persönliche Kontakt fehlt. Für den Egozentriker, der sich selbst gern zum Zuhörer wird, ist der Brief Anlass zur noch ausgeprägteren Geschwätzigkeit. Es gilt jedoch nach wie vor die Maxime: „Briefe haben ihre Wurzel in der Isolation, gesellschaftlich oder: räumlich“¹⁴¹⁹ und es wundert nicht von einer Figur, die sich in einer Notlage befindet wie Schildknecht, den Wunsch nach einem ehrlichen Briefwechsel geäußert zu hören. Fehlen alle Formen der Zerstreuung und ist man mehr auf sich selbst fixiert, so verspürt man das Bedürfnis nach „schriftlichem Gedankenaustausch“¹⁴²⁰ viel stärker. Wenn der Brief zunächst die „existenzielle

1408 Müller, *Der Brief*, in: Klaus Weissenberger, „Prosa-Kunst ohne Erzählen. Die Gattungen der nicht-fiktionalen Kunstprosa“, Tübingen 1985, S. 71 ff.

1409 Diethelm Brüggemann, *Gellert, der gute Geschmack und die üblen Briefsteller. Zur Geschichte der Rhetorik in der Moderne*, DVjs, 45 (1971), S. 117-149, hier S. 145.

1410 Albert Wellek, *Zur Phänomenologie des Briefes*, in: *Die Sammlung* 15, (1960), S. 343.

1411 Darauf macht bereits Gellert in seiner Abhandlung: *Praktische Abhandlung von dem guten Geschmacke in Briefen* von 1751 aufmerksam: „Das erste was uns bey einem Briefe einfällt, ist dieses, daß er die Stelle eines Gesprächs vertritt“ (vgl. Brüggemann, S. 145). Er meint damit, dass die Sprache des Briefes die „mündliche Rede“ (Ebd., S. 146) imitiert und sich daher von einer „sorgfältigen und geputzten Schreibart“ (Ebd., S. 146) entfernen darf, um die Art zu denken und zu reden, die im Gespräch herrscht, nachzuahmen.

1412 Georg Jappe, *Vom Briefwechsel zum Schriftwechsel*, in: *Merkur* 23, 1969, S. 351-362, hier S. 351.

1413 Müller, S. 77.

1414 Peter Bürgel, *Der Privatbrief. Entwurf eines heuristischen Modells*, in: *DVjs* 50 (1976), S. 286.

1415 Ebd.

1416 Wellek, S. 343.

1417 Ebd.: „Briefe schreiben ist wie Geschenke machen“.

1418 Jappe, S. 351: „Sein Inhalt gehört zur unverletzlichen Intimsphäre, wie es das Briefgeheimnis – selbst zwischen Ehepartnern – augenfällig dokumentiert“.

1419 Georg Jappe, *Vom Briefwechsel zum Schriftwechsel*, in: *Merkur* 23, 1969, S. 351-362, hier S. 355.

1420 Golo Mann, *Briefe und Briefwechsel als Literatur*, in: *Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung Darmstadt*, (Jahrbuch 1975), Heidelberg 1976, S. 77-100, hier S. 87.

Ohnmacht des Menschen gegen Raum und Gegenwart¹⁴²¹ zu durchbrechen scheint, so ist er psychologisch nicht ohne Isolation und Entfernung zu verstehen. Briefe entstehen in extremer Einsamkeit, in der „Gefängniszelle, der Verbannung, der Krankheit oder Gemütskrankheit“.¹⁴²² Damit wäre man auch schon zum wesentlichen Grund für die Krise des Briefe-Schreibens gelangt: wahre Entfernung schien es tatsächlich nur noch vor der Erfindung von Eisenbahnen und Telegraphen zu geben. Die Größe der Entfernung und die Unsicherheit des Transports haben „die Spannung des Schreibenden, die Ausführlichkeit der Mitteilung“¹⁴²³ eher bekräftigt. Heute sind wir hingegen durch die Reibungslosigkeit und Geschwindigkeit der Kommunikationsmittel „entmutigt durch die illusiv Aufhebung der Entfernung“,¹⁴²⁴ die die modernen Medien hervorrufen: man kann ja jeder Zeit zum Telefon greifen, um eine physische Begegnung der Stimmen zu erreichen. Selbst wenn für unseren Beruf und für das Privatleben die Post eine „selbstverständliche Voraussetzung“¹⁴²⁵ geblieben ist, spätestens, wenn man auf einen Brief warten muss, wird man sich dieser Tatsache bewusst, scheinen wir doch „keine Briefe mehr zu haben“,¹⁴²⁶ auf die es sich zu warten lohne. Paradoxaerweise ist heute die Post selbst daran schuld, dass keiner mehr Briefe schreibe, so die provokative These Georg Jappes, denn wo kein Hindernis für den „uneingeschränkten Meinungs-austausch [existiert], bedarf es des Briefes nicht mehr“.¹⁴²⁷ Für Theodor Adorno stellt der Brief sogar eine geschichtlich überholte Form dar.¹⁴²⁸

Und doch scheint die Krise des Briefe-Schreibens noch viel tieferliegende Gründe zu haben, die gleichen, die spätestens seit dem 20. Jahrhundert und dem Ersten Weltkrieg das „naive Zutrauen zum Wort“¹⁴²⁹ ins Wanken gebracht haben. Die literarische Funktion des Briefes selbst zeitigt den Wandel, den man seiner Komplementarität zum Tagebuch und seinem Beichtcharakter zuzuschreiben hat. Die extreme Ausprägung seiner egozentrischen Eigenschaft hat zur Form des rein „monologischen Briefes“¹⁴³⁰ oder „individualistischen Briefes“¹⁴³¹ geführt. Infolge der Subjektivierung der Gattung Brief im Zuge des Pietismus und Sentimentalismus¹⁴³² akzentuierte sich seine Bedeutung als Dokument authentischer, fast schon „monomaner Selbstaussprache“.¹⁴³³ Er nahm einen immer extremeren, expressiv-bekennnishaftlichen Charakter an. Bereits Goethe verstand Briefe als „eine Art Selbstgespräch“.¹⁴³⁴ Mit der Romantik¹⁴³⁵ hört der Brief auf, eine Form der Kommunikation mit einem Anderen zu sein und wird zum exklusiven Mittel der „Kommunikation mit sich selbst“¹⁴³⁶. Durch ihn sucht man eine rückhaltlose Erforschung des eigenen Ichs zu erreichen, wie man sie nur im Tagebuch-Selbstgespräch vorfindet.

In dieser Form des Briefes, der keinen wahren Dialog-Charakter mehr hat, sondern eher einem *Journal intime*, einem Tagebucheintrag gleicht, kommt es dem Schreibenden allein auf

1421 Ebd.

1422 Ebd.; vgl. auch Jappe, S. 362, dort: die großen Briefe kommen heute „aus der Feder von Gefängnisinsassen; und sie kommen von Geisteskranken, aber ihre Berichte aus einer anderen Welt entziffert der Empfänger nicht“.

1423 Golo Mann, hier S. 88.

1424 Ebd.

1425 Jappe, S. 352.

1426 Ebd.

1427 Jappe, S. 353.

1428 Ebd.

1429 Jappe, S. 359.

1430 Gustav Hillard, *Vom Wandel und Verfall des Briefes*, in: Merkur 23, 1969, S. 344 ff.

1431 Ebd., S. 347.

1432 Müller, S. 86.

1433 Vgl. dazu Brentano; auch bei Müller, S. 82.

1434 Vgl. *Goethes Briefe*, hrsg. von Karl Robert Mandelkow, Bd. IV, S. 486.

1435 Z.B. bei Byron, Keats oder Clemens Brentano, vgl. dazu Wolfgang Müller, S. 86; zu Brentano vgl. Heinz-Joachim Fortmüller, *Clemens Brentano als Briefschreiber*, (Diss. Trier, 1975), S. 19.

1436 Müller, S. 82.

„Selbstbegegnung und Selbstbewußtseinswerdung“¹⁴³⁷ an. Diese Briefform kann als „Bekanntnis, Seelenanalyse, Offenbarung des inneren Lebens bis zur persönlichen Exhibition“¹⁴³⁸ dienen, führt aber am Dialog und am Wesen authentischer Kommunikation vorbei. In seiner letzten bedeutenden Ausprägung, nämlich bei Kafka, wird das Briefeschreiben als „fürchterliche Selbstquälerei“¹⁴³⁹ bezeichnet, als eine „Qual“,¹⁴⁴⁰ die eher „schwäch[t] statt zu stärken“,¹⁴⁴¹ als eine Form des „Verkehrs mit dem eigenen Gespenst“¹⁴⁴² und mit dem „Gespenst des Adressaten“¹⁴⁴³, bei dem sich das Gespenstische immer mehr erhärtet und vermehrt, gleichzeitig aber die Kräfte des Schreibenden nutzlos aufgebraucht werden. Diese Überlegungen führen zur Ansicht, dass „Nichtschreiben gut ist“.¹⁴⁴⁴

Das Wissen um die Gefahren der Entfremdung, der sich ein Brief-Autor aussetzt, wenn er seinen „soziale[n] Bezug in die Vorstellung verlegt“¹⁴⁴⁵ und die Gegenwartsfiktion so weit treibt, dass er sich, wie Schildknecht es vor seinen Schülern tut, „um des Empfängers willen [...] dessen Perspektive vergegenwärtigt“,¹⁴⁴⁶ vermag, so könnte man Kafkas Metapher deuten, gespenstische Kräfte entfachen und Missverständnisse begünstigen. Ein Brief mit der Funktion des Beichtersatzes läuft immer Gefahr, seine eigenen Voraussetzungen zu zerstören:¹⁴⁴⁷ „ein persönliches Verhältnis, Intersubjektivität, soziale Integration“¹⁴⁴⁸ büßen an Intensität ein oder werden gar vernichtet. All dies führt zur Entfremdung der beiden Briefpartner, denn sobald ein Brief gesendet ist, wird er der Gesellschaft anheimgegeben, und während des Transports wirkt sich der „briefftypische Phasenverzug“¹⁴⁴⁹ auf die Beziehung aus, die gewissermaßen sedimentiert oder erstarren muss. Aus dieser Sicht ist der Vorteil anderer, schnellerer Mittel, bei denen die Illusion des physischen Kontakts deutlicher hervortritt, als zweischneidig zu verstehen. Bei Kafka heißt es: die Menschheit hat, „um möglichst das Gespenstische zwischen den Menschen auszuschalten und den natürlichen Verkehr, den Frieden der Seelen zu erreichen, die Eisenbahn, das Auto, den Aeroplan erfunden“.¹⁴⁵⁰ Leider ist „die Gegenseite viel ruhiger und stärker“.¹⁴⁵¹ Sie hat „nach der Post den Telegraph erfunden, das Telephon, die Funktelegraphie“,¹⁴⁵² die die Geister mit neuen Speisen und Energien ernähren.

Ein Brief ist ein Mittel, um den Grad an Integration zwischen Individuum und Gesellschaft abzulesen,¹⁴⁵³ denn er ist ein Spiegel der „Beziehung zwischen einem Ich und einem anderen Ich“.¹⁴⁵⁴ Kafkas Briefe sind unter diesem Aspekt entweder ein Zeugnis von „epistolarer Schauspielerei“,¹⁴⁵⁵ die sich, ohne ihr wahres Ich preiszugeben in tragischen und herrischen Rollen äußert. Oder aber man darf sie als ein „Relikt der romantischen Beichte“¹⁴⁵⁶ deuten, die schmerzhaft in Erfahrung bringen muss, dass briefliche Kommunikation unmöglich ist. Sicherlich sind sie ein Schlüssel, um das Motiv der Nachträglichkeit bei Kafka als Erbschaft der

1437 Hillard, S. 345.

1438 Ebd.

1439 Kafka, *Briefe an Milena*, Frankfurt am Main, 1952, S. 83.

1440 Ebd., S. 160.

1441 Ebd., S. 161.

1442 Ebd., S. 199.

1443 Ebd.

1444 Ebd., S. 161.

1445 Wellek, S. 344 f.

1446 Ebd.

1447 Peter Bürgel, S. 288.

1448 Bürgel, *Der Privatbrief. Entwurf eines heuristischen Modells*, in: DVjs 50 (1976), S. 288.

1449 Ebd.

1450 Kafka, *Briefe an Milena*, S. 199.

1451 Ebd.

1452 Ebd.

1453 Bürgel, S. 287.

1454 Ebd.

1455 Hillard, S. 345.

1456 Jappe, S. 360.

Sehnsüchte der romantischen Tradition zu sehen. Das Gefühl des zu spät Kommens, das im Briefverkehr seine Vorzüge aber auch seine Tücken zeigt, hat sicherlich auch auf das Werk Kafkas Spuren hinterlassen.

Nun zeigen sich die Auswirkungen dieser Krise des Briefes auch an den Merkmalen moderner fiktionaler Gestalten, die sich in ihr Schreib-Refugium zurückgezogen haben und sich jeglichem Kontakt zur Außenwelt absichtlich entziehen. Zu dieser Sorte von Figuren, die keine Post erhalten, weil sie sich des Briefe-Schreibens enthalten, gehören neben Schildknecht insbesondere die Einsiedler-Figuren Thomas Bernhards: Franz Kulterer, der mit Angst die Briefe seiner Frau empfängt, auch der Maler Strauch aus *Frost*, der keinen einzigen Brief mehr bekommt.¹⁴⁵⁷

Eine letzte, zentrale Bemerkung, die gemacht werden muss, betrifft die Einkleidung des Berichts über die Postverhältnisse seitens Schildknecht. Sie ist so gestaltet, dass sie neben den möglichen Anspielungen auf die anthropologischen und psychologischen Voraussetzungen für das Schreiben und das Erhalten von Briefen eindeutig mit einer generellen Schreibhemmung zusammenhängt. Die Hemmung, ein deutlicher Hinweis auf die Wirkung einer Einflussangst, hat ihren Urheber in Friedli. Er stört den Unterricht und gefährdet damit die ungestörte Arbeit des Lehrers in seinem Schreib-Refugium. In diesem Zusammenhang ist das Wort Nietzsches aus der Abteilung *Der Mensch im Verkehr* zu erwähnen. Der gute Briefschreiber sei für ihn der, „welcher keine Bücher schreibt, viel denkt und in unzureichender Gesellschaft lebt“.¹⁴⁵⁸ Daher ist das Briefe-Schreiben auch als möglicher Grund für eine Schreibhemmung zu verstehen, was aus empirischer Sicht die Briefe und Tagebücher Kafkas beweisen. Diese Meinung bestätigt auch Müller, für den die Briefe an Milena dafür verantwortlich waren, dass „Kafkas sonstige schriftstellerische Arbeit weitgehend zum Erliegen kam“.¹⁴⁵⁹

Interessant ist zu bemerken, dass Burger die Gründe für die Konzentrationsstörung durch die täglichen Besuche des Postträgers, das Quietschen des Briefeinwurfs usw. auf die Unmöglichkeit bezieht, den Unterricht ungestört halten zu können. Diese akustischen Störungen wirken sich wie der Schlag der Schulglocke, das Ticken des Schuluhrmechanismus, der Lärm vom Friedhof, wenn der Totengräber darin arbeitet, auf seine Konzentration aus und gehören zu den eigentlichen Themen des Romans, der die Schwierigkeiten der im Entstehen begriffenen literarischen Arbeit beschreibt.

Das fiktionale Schreiben und das Briefe Schreiben stehen sich diametral entgegen, da das eine die Aufhebung des Gefühls vom Alleinsein durch Ablenkung künstlich erzeugt, während das andere die Illusion von Kommunikation im Selbstgespräch produziert und zur Selbsttäuschung führt.

3.2.3 Der Schlitten

Auch im Fall des Schlittens tritt die eigentliche Funktion des Transportmittels in den Hintergrund. Wie die Kommunikationsmittel (Post und Telefon) nicht der wirklichen Kommunikation dienen, sondern den Lehrer eher immer mehr isolieren, setzen weder die Bahn noch der Schlitten die Schule und den Lehrer mit der Außenwelt in Verbindung.

Wie von seiner Didaktik und Methodik vorgesehen passt der Lehrer den Unterricht seiner Umwelt an. Dies geschieht auch am Ende des Romans, wo die winterlichen Temperaturen und

1457 Thomas Bernhard, *Frost*, Frankfurt a. M. 1972, S. 163, dort steht: „Früher habe er fast jeden Tag Berge von Post bekommen [...]. Und jetzt nichts“.

1458 Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches I*, hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montanari, KSA 2, S. 244.

1459 Müller, S. 87.

der Schneefall das „Dozentenklima“ (Sch206) und die Stimmung des Lehrers beeinflussen. Da er bemerkt, dass die Schüler den Schnee und das Wintertreiben mit Freude begrüßen, lässt er sie frei, sich allen Arten des Wintersports zu widmen. Statt sich ihren Launen zu widersetzen, sie zu zügeln oder ihrem unbekümmerten Treiben ein Ende zu setzen, lässt er ihnen freien Lauf. Dieses Ablenkungsmanöver erlaubt ihm, sich auf die Endfassung seines Berichts zu konzentrieren, nicht ohne sich an ihrem Spaß zu ergötzen. Er liebt Schlittenfahren selbst und erachtet es als Kunst die Fähigkeit, einen Schlitten in die Kurve zu steuern.

Die Kälte und das raue Klima führen dazu, dass sich die Schule und ihr Innenleben verändern. Die Schule wirkt unter winterlichen Bedingungen noch isolierter und einsamer. In der Tat ist sie oft leer, denn der Unterricht muss oft ausfallen. Unter diesen Umständen erscheint die Stimmung wie eine Anspielung auf den Schlossroman von Kafka. Dort scheinen die Kälte und der Schnee die spärlichen zwischenmenschlichen Kontakte mit zu bedingen, und sie erschweren jede Fortbewegung. Nur ein Schlitten erlaubt es „K.“, ohne Verzögerung das Schloss zu erreichen.

Wie der Lehrer betont, verändert sich das Schulgebäude im Winter und mutiert zu einem „hibernalen Institut“ (Sch226). Monika Großpietsch¹⁴⁶⁰ hat das als Anspielung auf die „Winterschule“ Peter Käasers, den Protagonisten der *Leiden und Freuden eines Schulmeisters* von Jeremias Gotthelf interpretiert. Aus diesem Werk zitiert Schildknecht im Roman eine lange Textstelle.

Ohne Reue, fast hemmungslos und mit Hilfe eines unkonventionellen Gedankengangs begründet er sein „didaktisches“ Vorgehen: die im Dezember gefallenen „Schneemengen“ (Sch226) und das „Schneegestöber“ seien es gewesen, die ihn davon überzeugt haben, dass das „Hallenturnen der größte Unsinn wäre“. Daher habe er sich dafür entschieden, die Schüler lieber draußen im Schnee spielen zu lassen. Seinen Beobachtungen zufolge werde die Aufmerksamkeit der Bauernkinder von allerlei „Schneespielen und Eisvergnügungen“ (Sch231) polarisiert. Dieser Umstand habe ihn dazu veranlasst, den gesamten „Dezemberunterricht“ ausfallen zu lassen. Er setze unter den „jännerlichen Umständen“ lieber den Schwerpunkt seiner Lektionen auf „Skeletonfahren“, „Rodelrennen“, „Bobsleigh“ und Kurventechnik.

Er selbst nimmt am Eistreiben aber nicht teil. An seinen von Empathie gesteuerten Gedankengängen und an den Bildern der spielenden Kinder kann man seine Freude am Wintersport ablesen. Als Kommentar auf das, was er sieht, schließt er einen detailreichen Exkurs über ihre Kurventechnik an, was seine Fachkenntnis auf diesem Gebiet verrät. Dieser Exkurs erweckt im Leser den Eindruck, Schildknecht sei das Opfer einer Berufskrankheit und in seiner abstrakten Welt gefangen. Es scheint, er könne nicht handeln und erlebe die Umwelt auf eigenartige, entfremdete Weise. Wie die Landschaft scheint auch das Leben auf dem Friedhof erstarrt zu sein. Diese Umstände erfreuen den Lehrer insgeheim, denn er meint dadurch einen Triumph nicht nur über das Hallenturnen, sondern auch über seinen Erzrivalen und Widersacher, den Totengräber, verbuchen zu können.

Der Friedhof hat sich in einen „Gletschergarten“ (Sch230) verwandelt, der stillgelegt werden müsste. Man kann kaum das Gelände betreten, ohne sich der Gefahr auszusetzen, sich im nahezu unbegehbaren „Eislabyrinth“ (Sch233) zu verirren. Auch der sogenannte Koeffizient der Feldschwermut ist sehr tief gesunken und droht in Kürze „einzufrieren“.

Da sich die Schüler mit „Schnee und Eisvergnügungen“ in der näheren Umgebung des Schulhauses aufhalten, kann der Lehrer den „Schein von beaufsichtigten Wintersportnachmittagen“ wahren und sich gleichzeitig „ganz auf die letzten Hefte“ seines Berichts konzentrieren. Seinen Pflichten als Lehrer geht er als „Kurvenberater“ (Sch235) nach. Während er über seinen Zustand reflektiert, wird er sich bewusst, die „Distanz zu sich und zum Unterricht“ (Sch235) verloren zu haben. Aus verschiedenen Quellen entnimmt er allerlei Informationen über den Wintersport und erfindet dazu einiges mehr. Damit versucht er zu

1460 Großpietsch (1994), S. 89.

beweisen, wie schwierig es für seine Schüler sei, das unbrauchbare Schulwissen im Leben zu nutzen. Dass es ohnehin schwierig sei, nützliches von erfundenem Wissen zu trennen, beweist sich am winterlichen Thema der „Eiszeitalter“. Laut der von „Penck & Brückner“ (1901-09) eingeführten Theorie zur „klassischen alpine[n] Quartärstratigraphie“ existiert ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen „kaltzeitlichen Schottern und zugehörigen Moränen“.¹⁴⁶¹ Mit anderen Worten sind die alpinen Ablagerungen pro Schotterfeld auf je ein Eiszeitalter zurückzuführen: die vollständigen morphologischen Sequenzen des nördlichen Alpenvorland ließen sich zunächst nur für die Ablagerungen von „Würm-, Riß- und Mindel-Eiszeit“¹⁴⁶² rekonstruieren. Für die „Günz-Eiszeit“¹⁴⁶³ wurde der Nachweis erst 1950 durch Untersuchungen in Österreich erbracht. Es ist für Hermann Burger keine ungewöhnliche Metapher, die literarische Produktion der deutschsprachigen Schweiz auf das glaziologische Modell der Morphostratigraphie von „Penck & Brückner“ zu übertragen. Er spricht von sich als „Glazionaut“,¹⁴⁶⁴ erfindet die Figur eines Professors für Glaziologie und Germanistik¹⁴⁶⁵ der bei seiner Antrittsvorlesung über die „subversive“¹⁴⁶⁶ Wirkung der „neueren Schweizer Literatur“ auf die „erstarrten Packeisfronten in den Alpen“¹⁴⁶⁷ spricht und auf die strategische Funktion der alpinen Morphostratigraphie hinweist.¹⁴⁶⁸ Bereits in *Schilten* zeigt der Lehrer die verwirrende, subversive Wirkung der Literatur in dem er das Pencksche-Modell durch das erfundene Zeitalter „Schilt“ (Sch230) ergänzt. Da das Wort einsilbig ist, fällt es unter den Namen der realen Eiszeitaltern „Günz, Mindel, Riß, Würm“ (Sch230) nicht weiter auf. Obwohl in *Schilten* die Parallele zwischen Literatur und Eiszeitalter nicht so explizit entwickelt werden wie im darauffolgenden Roman *Die künstliche Mutter*, wirkt das *ad-hoc* erfundene Zeitalter in Kombination mit der Anspielung auf die Abhängigkeit der Landschaft von den urzeitlichen Moränen, Sedimente und Ablagerungen von Gletschern wie die Bestätigung der Romanpoetik. Das erfundene Eiszeitalter „Schilt“ gehört zu den Irrealien, die passend zum realen Schauplatz generiert werden, um die Grenze zwischen Realem und Irrealem aufzuheben und die Willkürlichkeit der Verbindung zwischen Wortlaut und Bedeutung zu beweisen.

Die Tatsache, dass sich eine „winterliche Hülle“ (Sch227) um das Schloss gelegt habe, und die Anmerkung, dass das Dorf binnen weniger Tage vom „knochenhärtesten Winter“ (Sch230) gefangen genommen worden sei, ruft das Gefühl von Starre und Immobilität wach, das an die dominierende, winterliche Stimmung in Kafkas Roman *Das Schloss* erinnert.

Ein anderer literarischer Fund belebt Schildknechts Spiel mit den Quellen und Anspielungen und führt den Leser weit weg von Kafka. Der Lehrer spürt in einer verborgenen Ecke des Schulhauses eine alte, vergilbte Sportzeitschrift auf, aus der er seinen Schülern einige Passagen über die Anfangszeit des Eissports vorliest. Es handelt sich um das »Wintersport- Feuilleton von Heinz Grevenstett in Velhagen&Klasings Monatsheften [...] Jahrgang 1912/1913, Heft 5« (Sch231), das einer seiner Vorgänger abonniert hatte. Dass er damit dem Wintersport einen objektiven, anthropologisch-historischen Rahmen geben wolle, darf bezweifelt werden. Das Einflechten des Fachtextes bricht mit Ironie (erzeugt eine Interferenz) alle Versuche des Lesers,

1461 Jürgen Ehlers, *Das Eiszeitalter*, Heidelberg 2011, S. 30 (alle Zitate).

1462 Ehlers, S. 30.

1463 Ebd.

1464 Burger, *Als Glazionaut im Eiskanal*, in: (ders.), *Ein Mann aus Wörtern*, Frankfurt a. M. 1986, S. 27.

1465 Hermann Burger, *Die künstliche Mutter*, Frankfurt a. M. 1986, S. 9, „Wolfram Schöllkopf [...] Privatdozent für neuere deutsch Literatur und Glaziologie“; S. 16, der „verratene Nachwuchs-Germanisten und Glaziologe“; S. 39, „Dieser Anschlag [...] war das Ende der akademischen Karriere des Glaziologen und Germanisten Schöllkopf“.

1466 Hermann Burger, *Die künstliche Mutter*, Frankfurt a. M. 1986, S. 11: „Diese subversive Literaten, so mochte es geheißen haben, unterwühlen nicht nur das Gesellschaftssystem, sondern rühren ans Heiligste: an die Naturabwehrkräfte, die Seine Eminenz, der Liebe Gott persönlich, [...] der Gotthard [...] reserviert hat, exklusiv, streng geheim und vertraulich“.

1467 Ebd.

1468 Ebd., „Die Gletscher sind unsere Gebirgsinfanterie“, S. 10.

einen Einfluss von literarisch-fiktionalen Texten, wie etwa Kafkas Roman, erkennen zu wollen. Außerdem charakterisiert es den Lehrer und seinen Vorgänger Haberstick, der die Zeitschrift abonniert hatte.

Heinz Grevenstett, dessen Geschichte des Wintersports *Schildknecht* seinen Schülern vorliest, ist ein Pseudonym von Paul Oskar Höcker.¹⁴⁶⁹ Dieser Schriftsteller wirkte als Herausgeber der „Velhagen und Klasings Monatshefte“ und warb vor allem viele Autoren, wie Max Dreyer, Hermann Hesse, Emil Strauß, Hermann Sudermann, Ina Seidel und Fritz Wichert als Mitarbeiter für die Zeitschrift. Er schrieb für die *Berliner Lokalzeitung* Feldpostbriefe aus den Kriegsschauplätzen und veröffentlichte ab 1914 die *Liller Kriegszeitung*. Neben Artikeln über brisante Themen der Aktualität, wie Frauenemanzipation, Inflation, Bürokratismus und Genie, schrieb er auch zahlreiche Berichte über den aufkommenden Wintersport.

Was wie ein zufällig eingestreutes Detail wirkt, eröffnet dem Leser die wahre Dimension des Wintersports und vielleicht auch einen Einblick in die eigentlichen Eindrücke Kafkas während seines Aufenthalts in Spindelmühle¹⁴⁷⁰ als er begann, am Roman *Das Schloss* zu arbeiten. Stach hält fest, dass die Welt des Romans ohne die „physische Erfahrung des winterlichen Riesengebirges“¹⁴⁷¹ nie möglich gewesen wäre. Er unterstreicht aber auch, dass „das Dorf, in dem der Landvermesser strandet, *nicht* Spindelmühle“¹⁴⁷² sei. Der Ort erlebte einen raschen Aufschwung durch den Wintersport, es gab „gepflegte Loipen“, „Skisprungschanzen“, einen „elektrischen Rodelaufzug“, der stundenlanges Schlittenfahren ermöglichte, jedes „sechste Gebäude war ein Hotel“ und die dominierende politische Gruppe im Ort war die „Partei zur Hebung des Fremdenverkehrs“.¹⁴⁷³ Doch von alledem bleib im namenlosen Dorf im Roman Kafkas, wo es keinen Sport gibt und der Schlitten nur als Transportmittel genutzt wird, keine Spur. In der Tat erlebt Kafka in der Zeit, eine wahre Schreibblockade. Die Grundstimmung einer „abweisenden Schneewüste“¹⁴⁷⁴ im Roman entstammt eher dem Bericht über eine arktische Expedition, den Kafka während des Aufenthalts las.

Die Ausschweifungen des Lehrers und seine Lektüre aus dem Wintersport-Feuilleton entsprechen dem Interesse der Leser zu Beginn des XX. Jahrhunderts, etwa zur Entstehungszeit des *Schloss*-Romans von Kafka und wirken, wie die meisten Zitate des Romans anachronistisch. Sie heben die Handlung aus ihrem zeitlichen Rahmen. Sie reißen eine Kluft zwischen dem Innenleben des Lehrers und der Spontaneität der Kinder. Die instinktiven Handlungen und die Lebensfreude der Kinder erscheinen im Roman selten so fern vom sachlichen, weltabgewandten Zugang des Lehrers zur Welt. Dem über diesen Zwiespalt geschockten Leser bleibt keine andere Wahl, als die trockenen Ausführungen zur Kurventechnik in einen menschlicheren oder didaktischen Rahmen wieder einzubeziehen.

Die auf naive Weise von den Kindern beherrschte Kunst „die Kurven zu meistern“, die *Schildknecht* beobachtet, stellt all sein „Schulwissen“ in Frage. Die Art und Weise, wie er sich mit dem Erleben der Kinder anzufreunden versucht, erscheint derart verschoben, dass es nur seine komplette Vereinsamung und Absonderung beweist. Das Können der Kinder und ihre natürliche Veranlagung reichen völlig aus, um die Anforderungen einer improvisierten, vereisten und vielleicht gefährlichen Rennbahn zu meistern. Das Wissen dieses Lehrers erweist sich nur als unnützer Ballast. Die völlige Unkenntnis der kindlichen Psyche macht sich in *Schildknechts* Ausführungen bemerkbar. Zugleich aber wirft der Hinweis auf das Winterfeuilleton ein anderes Licht auf den Einfluss von Kafkas Roman auf *Schilten*, so als erhalte das biographische Element bei Burger eine wichtigere Stellung als bei Kafka. In der Erzählung *Blankenburg* schildert Burger das Gefühl des Büchernarren, der zu dem wird, was er

1469 *1865 - †1944.

1470 Rainer Stach, *Kafka. Die Jahre der Erkenntnis*, Frankfurt 2008, S. 459.

1471 Ebd., S. 468.

1472 Ebd.

1473 Stach, S. 468.

1474 Ebd.

liest. Da in *Schilten* der Schreibprozess, die Entstehungsgeschichte des Romans und die Lokalitäten ineinander verwoben sind, funktionieren die Zitate wie korrigierende Einschübe, um die Reaktion des Lesers zu manipulieren. Da die Überschrift der einzelnen Kapitel des Romans einen Hinweis auf Kafkas Quartefte beinhaltet und der Roman autobiographische Züge aufweist, wundert es nicht, dass Schildknecht eine eigene Perspektive zu verteidigen sucht, damit sein Roman nicht als Plagiat Kafkas wirkt. Dadurch, dass Schildknecht die Hintergründe zur Entstehung von Kafkas Roman zu kennen scheint, rettet er seinen Bericht vom Vorwurf, Motive wie das Schloss-Motiv oder das Schlitten-Motiv unkritisch übernommen zu haben. In beiden Fällen variiert und übermalt er sie spielerisch.

Motiviert vom Genuss der Lektüre des vergilbten Sportjournals, hält Schildknecht einen belehrenden Monolog über die Formen des Gleitens auf Eis. Dabei wird er nicht müde, die natürlichen Gaben seiner Schüler beim Rodeln oder „Schlitteln“, wie man das Rodeln auf Schweizer-Deutsch nennt, zu loben. Wie bei der Beschreibung des Krüppelwalmdachs setzt er die fachspezifische Terminologie, die er sich angeeignet hat, verschwenderisch ein, ohne sich darum zu kümmern, ob nicht dadurch das Verständnis seiner Aussagen erschwert werde und die komparatistische Ebene des Romans zu sehr in den Vordergrund gerate. „Die Buben bauen oben im Zopfacker eine kleine Schanze, über die sie mit den Faßdauben und den Zäpfchen-Skiern setzen“, viele Kinder „schlitteln“ (Sch234).

Auf der glatt gespritzten Eisfläche der Turnwiese üben die Mädchen auf den „Klammerschlittschuhen einfache Elementarfiguren“, während die Jungs den Risiweg zur Schule als Anlauftrinne für die Holunderkurve verwenden, die sie „nach dem Vorbild der Olympia-Bahn in St. Moritz Horse-Shoe“ (Sch234) umgetauft haben. Was dem Erwachsenen kaum gelingen würde, erleben die Kinder dank ihrer Phantasie als völlig normal. Schildknechts Sprache misslingt es nicht nur, die elementare Welt der Kinder zu reflektieren, sondern sie erscheint dem Leser auch als Projektion seiner eigenen, unerfüllten Träume. Sie drückt aus der Perspektive eines unbeteiligten Fernsehzuschauers die Sehnsucht aus, selbst einmal als Olympiateilnehmer eine echte Schlitten-Bahn zu befahren. Die Sprache der Kinder spiegelt den Erwartungs- und Erfahrungshorizont der Erwachsenen-Welt. Wie im Fall der „Sumiswalder Zeitspinne“ zeigt die Sprache der Kinder nicht die Gedankenwelt eines Kindes, sondern die Schwerpunkte des Deutschunterrichts. Schildknecht deutet dies im 15. Quartefte an, wo er gesteht, dem Schüler „in völliger Unkenntnis seiner Psyche“ (Sch219) schwere Schäden zugefügt zu haben, unter anderem ihm das „Selbstvertrauen genommen“ zu haben.

Im Kapitel über die Bahn wurde bereits gezeigt, wie sehr alle gleitenden Fortbewegungsmittel wie der Zug und das Auto unsere Wahrnehmung der Umwelt verändert haben. Das Problem der Umweltbelastung durch das Errichten der nötigen Infrastrukturen, um das Gleiten von Lokomotiven und Autos zu ermöglichen, stellt die nächste naheliegende Überlegung dar. Es darf nicht verwundern, wenn das Problem des Einsatzes technischer Mittel in der Berglandschaft von Anfang an ein umstrittenes Thema darstellte. Der technologische Fortschritt hat auch die moderne Winterlandschaft stark geprägt, um den Wintersport jedem zugänglich zu machen.

So wie beim Klettern der Mauerhaken ein künstliches Hilfsmittel darstellt, um dem technisch weniger versierten Kletterer den Aufstieg zu erleichtern, so sind Schneepisten und Hotels für die Massen von Skifahrern oder ein Eistunnel für den Skeleton- oder Bobfahrer, vergleichbar mit der asphaltierten Straße für den Autofahrer und mit den Gleisen für den Zugfahrgast. Einerseits verändern diese Infrastrukturen dauerhaft das Aussehen der Berge, der Täler und der Landschaft überhaupt. Andererseits begünstigen sie das Erleben des Weges als individuelles oder kollektives Ereignis, berauben es zugleich jeder abenteuerlichen Note. Autobahnen, Gleise, Pisten und der Eistunnel legen den Weg fest, auf dem die Reise stattfinden wird. Sie erhöhen zwar die Sicherheit des Fahrers, aber setzen zugleich die Grenzen seiner Fortbewegung fest. Das Fahrrad spielt in diesem Zusammenhang eine etwas zu differenzierende Rolle. Es

stellt jedenfalls die erste, nicht motorisierte Prothese des menschlichen Körpers dar, die ihn in eine ganz andere Perspektive zur Umwelt versetzt.¹⁴⁷⁵ Wie auch die anderen Bewegungsformen auf die Literatur einen bedeutenden Einfluss ausübten, das Gehen, das Spazieren oder in Bezug auf den Reisebericht die Kutsche, so können die gleitende Verkehrsmittel im Rahmen einer Anthropologie der Postmoderne verstanden werden, die dem Raumempfinden einen neuen Stellenwert beimisst. Wenn man die Geschwindigkeit, den Weg, das Fahrzeug mit dem Gedankengang des Reisenden und seiner Wahrnehmung der Umwelt verbindet, kann man die neue Dimension der Raum- und Zeitverhältnisse des Protagonisten ermessen, die sich jenseits eines statischen Schauplatzes abspielen. Die Raumverhältnisse werden dann funktionalisiert und zu Bedeutungsträger gemacht: sie stellen den Ermessensspielraum dar, in dem sich die zwischenmenschlichen Beziehungen abspielen. Die Autobahn und das Warten im Stau erweisen sich als Orte und Momente für die Neuerfindung der Hoffnung und des menschlichen Widerstandes.¹⁴⁷⁶

Hermann Burger hat sich mit der Abhängigkeit zwischen menschlicher Wahrnehmung und Fortbewegung in einem Aufsatz über Eissport befasst.¹⁴⁷⁷ Die Stimmung des Menschen und sein Verhältnis zur Umwelt hängt von der Geschwindigkeit und von den Erschütterungen, Pausen, Kurven und Eindrücken beim Fahren bzw. Gleiten ab. Er sieht zwischen Eisenbahnfahrer und Bob- und Skeletonfahrer zwei Vertreter unterschiedlicher Weltanschauungen. Drei unterschiedliche *Fortbewegungsmentalitäten* verbergen sich hinter dem Gast einer „Zapfenbahn“ und dem Skeleton- oder Bobfahrer. Trotz der Unterschiede sind diese Mentalitäten vergleichbar. Ein anderer Schriftsteller wird in seinem Roman einige Jahre später behaupten, dass die Geschichte „der Eisenbahn [...] mit der Geschichte des Skilaufs“¹⁴⁷⁸ sogar begonnen habe.

Auch zwischen der Wahrnehmung der Umwelt aus der Sicht eines Zugpassagiers und dem Leser eines Buches gibt es, wie gezeigt werden soll, eine Verbindung. Weil unser Tagesablauf vom Transportmittel wesentlich abhängt, gibt es auch ein enges Verhältnis zwischen der Wahl des Transportmittels und der Möglichkeit zu lesen und sich Gedanken zu machen. Außerdem bestimmt die Bewegungsart unser Bewusstsein insofern, dass die Wahrnehmung der Umwelt durch den Rhythmus die Geschwindigkeit und die Pausen der Fortbewegung beeinflusst wird.¹⁴⁷⁹

Um diesem ganz natürlichen Prozess entgegenzuwirken, reagieren wir durch unkontrollierte Ausgleichsbewegungen der Augen und einzelner Körperteile. Nur dank dieser

1475 Thomas Bernhard, *Ein Kind*, (1982).

1476 Marc Augé, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Le Seuil, Paris 1992; oder Carlo Lucarelli, *Autosole. Erzählungen*. 1998. Eine Zugfahrt von Paris nach Rom wird zur Schaubühne der Gedanken eines Fahrgastes über die zwei möglichen Lebensszenarien, die ihm die zwei Enden der Reise bedeuten. Als ob die Bewegung des Zuges auf ein Ziel hin, den Bewegungsdrang der Gedanken anregen könnte: beim Warten auf das Ziel, das auf einen zukommt, werden die Folgen der Reise dem Fahrgast bewusst. Bis zur Ankunft hat er Zeit zum Abwägen, Abschätzen, Erfinden möglicher Geschichtsausgänge (Michel Butor, *La Modification*, Paris 1957). Selbst die Geburtsstädte einer Metaphysik des Absurden, des Obszönen und Grotesken liegt nicht weit entfernt von der Verehrung des Fahrrads, für die Alfred Jarry (1873-197) wohl bekannt war.

1477 Hermann Burger, *Im Blechsarg durch den Eiskanal*, in: FAZ 27. 02.1982; Hermann Burger, *Als Glazionaut im Eiskanal*, in: (ders.), *Ein Mann aus Wörtern*, Frankfurt a. M. 1986, S. 22-30.

1478 Gerhard Köpf, *Die Strecke*, Frankfurt a. M. 1985, S. 202.

1479 Laut Anthropologen bildet jeder Organismus mit seiner Umwelt eine Einheit, sei es Tier oder Mensch. William Stern hat als erster die *Konvergenztheorie* formuliert, wonach sich die Wahrnehmungszentren der Tiere und Menschen so auf ihre Umwelt einstellen, dass sie sie als Einheit wahrnehmen (Wilhelm Schmidt, *William Stern und Lewis Terman. Deutsche und amerikanische Intelligenz- und Begabungsforschung im Lichte ihrer andersartigen politischen und ideologischen Voraussetzungen*, in: „Psychologie und Geschichte“, (1994), S. 3-26.). Das Gefühl dieser Einheit wird von unserem Nervensystem aufrecht erhalten, um unser Überleben zu sichern. Wenn sich aber der Mensch fortbewegt, dann durchbricht der ständige Bewegungsablauf die „eingebildete“ Einheit zwischen Beobachter und Beobachtetem.

Ausgleichsbewegungen kann das *Kohärenzprinzip* gewährleistet werden.¹⁴⁸⁰

Das von den Wissenschaftlern Uexküll und Weizsäcker untersuchte Phänomen stellt die Grundlage für folgendes Prinzip dar: da die Einheit von Umwelt und Individuum in die Innenwelt des Organismus verlagert wird, darf sie auf keinen Fall zerstört werden. Diesen Grundsatz erklärt auch die Tatsache, dass wir beim Lesen den „Sinn“ eines Textes trotz der unterschiedlichen Sprünge des Auges von einer Zeile zur anderen und von einem Wort zum anderen verstehen. Die logische Einheit (der Sinn) des Textes wird in unserem Bewusstsein erzeugt und, auch wenn sie von unterschiedlichen Reizen und von getrennten Phänomenen abhängt, nach und nach konsolidiert und ergänzt.

Jeder Bewegungsablauf beeinflusst also indirekt unser Bewusstsein, obwohl unser Organismus die Brüche und Sprünge kompensiert. Das Ich und seine Umwelt hängen voneinander ab, obwohl wir nicht bewusst mit den Veränderungen unserer Wahrnehmung konfrontiert werden. Trotz der hohen Geschwindigkeit nehmen wir beim Gleiten über die Landschaft diese als *Kontinuum* wahr. Beim Laufen oder Gehen setzen wir uns mit ihr auf völlig andere Weise in Verbindung. Die sprunghaften Bewegungen bringen unser Bewusstsein aus der Fassung. In Bezug auf die Kreativität und auf das Wohlbefinden des Geistes stellt sich die Frage, ob es nicht besser wäre, wenn das Bewusstsein in Bewegung gesetzt werde. Für die Gesundheit der Seele scheint gerade dies der Fall zu sein.

Aristoteles lehrte bereits, dass die Fortbewegung, besonders das Gehen, für die Meditation von Vorteil seien. Viele Autoren betonen den Zusammenhang von Fortbewegungsart und Qualität der Gedanken. Zu diesen gehören Montaigne und Rousseau.¹⁴⁸¹ Montaigne bemerkt im letzten seiner Essays (*Über die Erfahrung*), dass sich der Geist nicht auf fernen Höhen erheben kann, wenn er mit am Tisch sitzt. Erst auf einem einsamen Spaziergang oder in einem schönen Garten könne sich ein Gedanke entfalten. Für Montaigne spielt die Kombination von Einsamkeit und Bewegung also eine wichtige Rolle.

Nietzsche macht seinerseits auf den Zusammenhang zwischen Bewegung und Qualität der Gedanken aufmerksam. In *Ecce homo* erteilt er den Ratschlag: „So wenig als möglich sitzen; keinem Gedanken Glauben schenken, der nicht im Freien geboren und bei freier Bewegung“ entstanden sei.¹⁴⁸² Diese Schule des Denkens und des Erzählens beim Flanieren findet sich im Werk von Robert Walser (*Der Spaziergang*, 1917), Thomas Bernhard (*Gehen*, 1971), Günter Herburger (*Lauf und Wahn*, 1988) oder Gerhard Köpf (*Nurmi oder die Reise zu den Forellen*, (1996), *Die Strecke* (1985)).

Besonders Gerhard Köpf widmet lange Exkurse der Besonderheit des Gleitens als Fortbewegung und der Kunst des Beobachtens und Flanierens, die in ihrer Offenheit auch die Struktur seines Werkes prägt (besonders *Die Strecke*). Das Erzählen, die Beobachtungsgabe beim Gehen sind der Anlass für die Lockerung der Erzählstruktur, die Themen ausführlich darstellt und sich zur Meditation über verschiedene Themen entwickelt. Der im Mittelpunkt seines Romans *Die Strecke* stehende Antiheld tut nichts anderes als den Eisenbahngleisen entlang zu laufen, um sie zu pflegen. Der Roman ist ein Bericht seiner Gedanken beim Laufen. Seine Mitmenschen, die Zukunft der Eisenbahn, Radiosendungen usw. sind die Themen, auf die er sich konzentriert und sie sind auf lose Art miteinander verbunden, als wäre ihre Folge das Ergebnis einer zufälligen Begegnung.

Gerhard Köpf überlässt es dem Universitätsprofessor aus der Erzählung *Nurmi*, das Erzählprinzip, das ihn inspiriert, in einem Vortrag über „*Currologie* oder *Irologie*“¹⁴⁸³ zu erklären: die Philosophie des Laufens. Diese Laufwissenschaft befasst sich ausschließlich mit

1480 Jakob Johann von Uexküll, *Umwelt und Innenwelt der Tiere*, (1909); Viktor von Weizsäcker, *Der Gestaltkreis. Theorie der Einheit von Wahrnehmung und Bewegung*, (1940).

1481 Franz Loquai, *Vom Gehen in der Literatur*, (Parerga 11) Eggingen 1993.

1482 Friedrich Nietzsche, *Ecce homo*, KSA Bd. 6, hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montanari, S. 281.

1483 Gerhard Köpf, *Nurmi oder die Reise zu den Forellen*, München 1996, S. 72, bzw. Gerhard Köpf, *Die Strecke*, S. 218 ff.

dem Zusammenhang von Laufen und Denken.¹⁴⁸⁴ Das Laufen habe sich „zur esoterischen Privatreligion von Bürohengsten und Akademikern“¹⁴⁸⁵ entwickelt.¹⁴⁸⁶ In Wirklichkeit meint der Professor damit die Kunst des Erzählens. Das Erzählen im neuen Zeitalter gleicht dem Flanieren, es erzeugt keine Geschichten mehr, sondern entwickelt sich um abschweifende Themen, um dem Ende zu entkommen.

In seinem Aufsatz über die Vorzüge des Wintersports vergleicht Schildknecht die Wahrnehmung beim Bob-Fahren mit der Entdeckung der „Willkürlichkeit der Beziehung zwischen dem Zeichen und dem Bezeichneten“¹⁴⁸⁷ eine Erfahrung, die für sein Schreiben prägend sein sollte. Der Eiskanal symbolisiert die missglückte Geburt der Sprache aus einem Trauma. Dieses Trauma zu überwinden, dazu dienen die Geschwindigkeit und der vorgefertigte Kanal im Eistunnel, dem man sich überlassen kann. Um seine Schüler vor den Gefahren der Mobilität und des Geschwindigkeitsrausches zu warnen, liest er den Schülern aus der Sportzeitschrift *Winterfeuilleton* vor. Darin werden die Gefahren des schnellen Gleitens im Eiskanal beschrieben. Der „in D-Zug-Geschwindigkeit die Bahn hinabsausende Körper [hat] kaum mehr etwas Menschliches“ (Sch231), heißt es darin. Er gleiche vielmehr einem „formlos-hässlichen Kleiderpaket“ (Sch231), das völlig „willenlos“ in Kurven dahin und dorthin geschleudert wird. Der Scheintote erlebt die Außenwelt ebenso hilflos und passiv, wie der schnell herabfahrende Bob-Fahrer.

Das Lenkverhalten des Fahrers im Eiskanal gleicht dem Leben einer Person, die im Bann des Geschwindigkeitswahns die Bahn hinunter jagt, ohne sich der eigenen Willenslosigkeit bewusst werden zu können. Ein solcher Mensch täuscht sich, wenn er glaubt, er beherrsche die Sprache. Diese Illusion kann zerschellen, wenn er sich der Täuschungen und Gefahren bewusst wird, denen er sich aussetzt.

Montaigne behauptet in diesem Zusammenhang, dass der Mensch nur dann den Tod nicht verneint, wenn er auch das Leben zu bejahen lernt. Der Exkurs über den Wintersport hat in *Schilten* eine ähnliche Bedeutung wie die von Fritz Zorn im Roman *Mars* geäußerte Kritik an der bürgerlichen Welt. Laut Zorn sei die Angst vor dem Tod nur als eine Rechtfertigung für das „Versäumnis des Lebens“¹⁴⁸⁸ zu verstehen. In *Schilten* werden der Lehrer und die Eltern für die Missachtung der Freiheit des Menschen mitverantwortlich gemacht. Die Schulmeister und Erzieher sorgen dafür, dass die Todesangst und folglich die Unfähigkeit zum Leben im Menschen verankert werde.

Günther Grass bezeichnet die Kategorie von Lehrern, die wie Schildknecht ihre Zweifel über die Unfehlbarkeit ihrer Didaktik aussprechen, als „lernende Lehrer“.¹⁴⁸⁹ Diese Lehrer versuchen das Selbstvertrauen ihrer Schüler zu stärken, ihren Wissensvorsprung nutzen sie nicht, um ihre Autorität zu festigen. Günther Herburger erzählt in *Hauptlehrer Hofer* die Geschichte eines unorthodoxen Pädagogen, der den gewöhnlichen Unterricht vernachlässigt, um mit seinen Schülern Yoga oder Wintersportarten auszuüben. Seiner Schülerin Beatrice, deren Bewegungen durch eine Fehlbildung eingeschränkt sind, bringt er „Freude, Rausch, Geschwindigkeit und [...] Gesundheit“¹⁴⁹⁰ durch das Skifahren nahe. Das einzige Wissen, worauf es ankomme, um das Leben zu meistern, sei wie beim Kurvenfahren das „Gleichgewicht“, behauptet Lehrer Hofer. Außerdem komme es auf das Material an, aus dem die Bindung gemacht sei, denn das Gleiten könne nur dann funktionieren, wenn die Bindung zwischen dem Sportinstrument und den Fußplatten einwandfrei sei.

1484 Köpf 1996, S. 184.

1485 Ebd.

1486 Kurt Grashoffs Rezension des Romans, in: *Beiträge zur Sportgeschichte* (Heft 5/ 1997), S. 97-99.

1487 Hermann Burger, *Als Glazionaut im Eiskanal*, in: (ders.), *Ein Mann aus Wörtern*, Frankfurt a. M. 1986, S. 27.

1488 Adolf Muschg, *Literatur als Therapie? Ein Exkurs über das Heilsame und das Unheilbare*, Frankfurt a.M. 1981, S. 67 ff.

1489 Günther Grass, „Der lernende Lehrer“, in: *Die Zeit*, 20.05.1999.

1490 Günther Herburger, *Hauptlehrer Hofer*.

Adolf Muschg betont in seinem Exkurs über die Literatur als Therapie,¹⁴⁹¹ dass die Literatur dem *homo ludens*, gegen den der *homo faber* sein Ressentiment hegt,¹⁴⁹² Mut machen könne. In der modernen Zeit habe die Menschheit an ihrem eigenen „Gleichgewichtssinn“ zu arbeiten, um nicht das Opfer ihrer selbst zu werden. Die Schule dürfe im Menschen aber nicht das Gefühl entstehen lassen, dass er nicht zum Leben käme oder dass er das wahre Leben versäume,¹⁴⁹³ sonst verfehle sie ihr eigentliches Ziel.

Dass es auf Bewegung in der Schule ankomme, lehrt auch Gerhard Köpf, der seinerseits ein ganzes Kapitel aus seinem Roman *Die Strecke* einer Sportreportage widmet, die sich nur mit dem Thema „Gleiten“¹⁴⁹⁴ als wichtigster Form der Fortbewegung befasst und als deren Abzweige den Langlauf und das Schlitten-Fahren behandelt.

Es stecke, meint er, ein tieferer Sinn hinter dieser Fortbewegungsart, denn es gäbe keinen anderen „Schutzort auf dieser Welt“¹⁴⁹⁵ als einen neuen Weg, den man zu Fuß im richtigen Rhythmus gehen könne: das Gehen sei, so Köpf, das beste Mittel gegen das „schwarze Tier Melancholia“.¹⁴⁹⁶ In seinem Werk tritt Anna Kolik, eine Flüchtlingsfrau als Expertin für das Thema Scheintod auf. Sie spricht von den Erfahrungen des Krieges, vom Erstickungstod und von der erfahrenen Heimatlosigkeit.

Wie im Kapitel über die Eisenbahn gezeigt wurde, hängt der Stellenwert eines Ortes auch mit seiner verkehrsmäßigen Erschließung zusammen. Schildknecht vermutet, dass es eine Wechselbeziehung zwischen ökonomischen, sozialen, politischen Faktoren gäbe, die das Wachstum des Verkehrsnetzes ohne Rücksicht auf die Reisenden und die Städte beeinflusst hätten. Im 11. Quartheft zeigt er, wie schwer es das abgelegene Dorf und dessen Schule habe.

Wie auch das Fahrrad könnte der Schlitten als eine Art „Prothese“ gesehen werden, die dem Menschen eine verhältnismäßig freie Fortbewegungsart erlaubt: man ist an keine Schiene gebunden, man braucht nur eine freie Fläche mit der angemessenen Neigung. Wie jedes andere Transportmittel prägt auch der Schlitten das Verhältnis des Menschen zu seiner Umwelt: dank der Witterung und dem Wind spürt der Fahrer, anders als im Zug oder Auto, die Folgen der Geschwindigkeit an seinem Körper. Gerade diese Faktoren wie Geschwindigkeit, die Erschütterungen, der Rhythmus, die dank der Technologie in immer geringerem Ausmaß in Erscheinung treten, machen die subjektiv-empfundene Freiheit aus und beeinflussen unser „Verhältnis von Weg und Ziel“.¹⁴⁹⁷ Demnach nehmen wir die Landschaft viel stärker wahr, wenn wir diesen Faktoren ausgesetzt sind, als wenn wir im geschützten und behüteten Zugabteil oder in der Autokabine uns gleitend fortbewegen.

Da die Entwicklung der Verkehrsmittel nicht nur einen Einfluss auf unseren Bezug zur Landschaft hat, sondern die Fortbewegung und das Reisen auch eine Form der Selbstfindung darstellen, stehen sich die Formen der modernen Fortbewegungsmittel und unsere Fähigkeit, zu uns selbst und zur Umwelt ein persönliches Verhältnis aufzubauen, sehr im Weg. Gerade die

1491 Muschg (1981), S. 66.

1492 Ebd.

1493 Ebd., S. 67.

1494 Köpf, *Die Strecke*, S. 194.

1495 Ebd., S. 194.

1496 Ebd., S. 196. Der Autor schließt sich der Meinung der Experten zu den Ursachen der Melancholie an und lässt sie unter anderem von Bewegungslosigkeit und vom Mangel an Bewegung abhängen. Bereits in Robert Burtons Werk über dieses seelische Leiden (*Anatomy of Melancholy*), kommt der Müßiggang als Ursache für die Melancholie vor. Symptome wie „Überdruß, Unwohlsein, Ärger, Abscheu“ (Burton (1991), S. 189.) usw. können durch Bewegungsmangel hervorgebracht werden. In seinem 1621 erstmals veröffentlichten Werk *Anatomie der Melancholie*, geht er so weit zu behaupten, dass „ein Müßiggänger niemals echtes körperliches und seelisches Wohlbefinden spüren wird, solange er untätig bleibt“ (Ebd.). Das mit der mangelnden Körperbewegung verbundene Hauptlaster, die *Acedia* (Latinisiert aus griech. ἀκήδεια ‘Sorglosigkeit, Nachlässigkeit, Nichtsmachenwollen‘ von κήδος ‘Sorge’) kann ebenso sehr mit zu den Ursachen für die Melancholie angeführt werden.

1497 Köpf, S. 211.

Kunst hat im letzten und vorletzten Jahrhundert die Veränderung unseres Zeit- und Raumempfindens zum Thema gemacht. Besonders die Entwicklungen der Malerei hat uns bereits mit den Konsequenzen der Auflösung einer einheitlichen Perspektive bei der Wahrnehmung der Umwelt konfrontiert. Impressionismus, Kubismus und Futurismus zeigen uns die Auflösung der Umwelt im simultanen Erscheinungsbild.

Wie für den Lehrer von Schilten das Kurvenfahren und die Beherrschung des Schlittens ein wichtiger Bestandteil des Unterrichts darstellt, so sind für den Autor des Romans die Geschwindigkeit und der Rausch, wichtige Inspirationsquellen. Hermann Burger begründet seine Faszination für das Sportgerät, indem er es als Veranschaulichung des Scheintodes und der Scheinlebendigkeit erklärt. So wird aus dem Eiskanal ein zweiter Geburtskanal.¹⁴⁹⁸ Der Bob wird in Anspielung auf Thomas Manns Roman zu einem „Blechsarg“. In Thomas Manns Werk werden die Leichen der Verstorbenen *heimlich* und *schnell* mit der Rodelbahn ins Dorf befördert. Doch der Aufsatz, von dem die Rede ist, entstand erst viele Jahre nach der Veröffentlichung von *Schilten*. Der Schlitten ist in *Schilten* ganz einfach das, was er in den Augen der spielenden Schulkinder bedeutet: ein Spielzeug. Doch ist wirklich das Schlittenfahren ein zentrales Motiv im Roman von Burger?

Die Bewegung des Zuges oder die Unterbrechung der Zeichen im Buch stören die Einheit zwischen wahrnehmendem Subjekt und Umgebung.¹⁴⁹⁹ Der Inhalt des Buches, die Einheit der Landschaft in seiner Gesamtheit würden zerrissen werden, wenn unsere Organe nicht die Illusion einer Kontinuität erzeugen würden. Selbst beim Drehschwindel zeigt sich die Abhängigkeit von Bewegung und Wahrnehmung. Nun stellt für Hermann Burger die Geschwindigkeit eindeutig einen wichtigen Faktor dar, um das Erleben von Umwelt erfahrbar zu machen, und das Sportinstrument, das dazu dient, die Erschütterung einer festgefahrenen Wahrnehmung von Umwelt zu verdeutlichen, ist der Schlitten.

In seinem Aufsatz spricht Burger von drei Fortbewegungsmentalitäten, die er in Bezug zu jenen Fahrzeugen stellt, die eine wichtige Rolle in seinem Roman spielen. Er spricht von der Mentalität des Bobfahrers, des Skeleton-Fahrers und des Bummelbahn-Fahrers.¹⁵⁰⁰ Je höher die Geschwindigkeit des Mittels ist, desto größer scheint die Verantwortung des Insassen beim Steuern des Fahrzeuges zu sein. Desto ausgesetzter der Mensch im Fahrzeug zu sein scheint, umso höher darf der Wert des Erlebnisses eingeschätzt werden, doch nur, weil der Insasse selbst der Geschwindigkeit völlig ausgesetzt ist.

1498 Hermann Burger, *Im Blechsarg durch den Eiskanal*, in: FAZ 27. 02.1982; Hermann Burger, *Als Glazionaut im Eiskanal*, in: (ders.), *Ein Mann aus Wörtern*, Frankfurt a. M. 1986, S. 22-30.

1499 Die Wahrnehmung ist kein fabrikartiges Bild, sondern „geschehende Begegnung von Ich und Umwelt“ (Weizsäcker (1996), S. 101, Viktor von Weizsäcker, *Der Gestaltkreis. Theorie der Einheit von Wahrnehmung und Bewegung*, Stuttgart 1996.), heißt es bei Viktor von Weizsäcker, der als einer der Ersten den Begriff von Umwelt in die moderne Anthropologie eingeführt hat. Der Schauplatz dieser Begegnung ist notwendigerweise die Innenwelt des Beobachters. Dieser theoretische Ansatz stellt die Fortsetzung der von Jakob Johann von Uexküll in seinem Werk *Umwelt und Innenwelt der Tiere* (1921) dargelegten anthropologisch/physiologischen Theorie dar (J. J. v. Uexküll, *Umwelt und Innenwelt der Tiere*, Berlin 2014.). Der Seeigel nimmt Kenntnis von seiner Umgebung nur aufgrund von bestimmten Reizkombinationen und nicht von Gegenständen: zwischen dem Zentralnervensystem des Seeigels (seiner „Seele“) und der Umwelt gibt es einen Zusammenhang, der dem Seeigel (*Anemonia sulcata*) (Uexküll (2014), S. 67 ff.) das Gefühl gibt, eins mit seiner Umwelt zu sein (Ebd., S. 113 ff.). Uexkülls Theorie wird heute als Ausgangspunkt für die spätere Entfaltung der Ökologie und der individualistischen Biologie angesehen (Florian Mildenberger und Bernd Herrmann (Hrsg.), Uexküll (2014), S. 9.). Diese Theorie hat Konsequenzen auf die Wahrnehmung des Raumes: sie ist die Grundlage für das Postulat der „Verschränkung von Wahrnehmung und Bewegung“ (Kruse, S. 122.). Daraus folgt, dass die räumliche und zeitliche „Entsprechung von Wahrnehmung und Gegenstand nicht aprioristisch geregelt“ ist (Weizsäcker, *Der Gestaltkreis*, Stuttgart 1996, S. 102). Die geordnete Bewegung bedarf immer auch der Mitwirkung der Sinne (Prinzip der *Sensumotorik*): Wahrnehmung und Bewegung bilden, so besagt ein anthropologisches Prinzip, eine Einheit (Kruse (1974), S. 120). Alle Störungen dieser Einheit werden von jedem Lebewesen kompensiert, um die Beziehung zwischen sich und der Umwelt nicht abbrechen zu lassen, denn der Körper bildet den „Mittelpunkt der Umwelt“ (Uexküll, S. 64.).

1500 Burger, *Als Glazionaut im Eiskanal*, in: (ders.), *Ein Mann aus Wörtern*, Frankfurt a. M. 1986, S. 27.

Burger unterscheidet dabei zwei weitere Formen der Wahrnehmung der Umwelt neben der des Schlittensfahrens, die er von der Geschwindigkeit, mit der man in die Kurven fahren kann, ableitet und auf drei unterschiedliche „Fortbewegungsmentalitäten“¹⁵⁰¹ zurückführt. Sie zeigt Burgers Sensibilität für das Problem der Geschwindigkeit, die seit der „Revolution des Transportwesens“¹⁵⁰² den Menschen immer mehr zu einem Projektil gemacht hat. Das Zitat aus dem Winterfeuilleton, das Schildknecht seinen Schülern vorliest, macht genau auf die Modifikation des Menschen zu einem Projektil, zu einem Klumpen Fleisch aufmerksam. Diese Revolution des Transportwesens war zugleich Ausdruck einer Zähmung und einer Dressur des Lebewesens. Das neue Verhältnis zur Umwelt und die konsequente Veränderung des Menschen hat Anfang des letzten Jahrhunderts eingesetzt und bis heute starke Spuren hinterlassen. Als Produkt der *Mobilitätsgesellschaft*, die durch „Eisenbahnen, Autostrassen, Flugwesen, Rundfunk usw.“¹⁵⁰³ den Menschen immer mehr in den zwanghaften Rausch der Fortbewegung versetzt hat, trifft Burgers Vergleich vom Eistunnel mit einem Geburtskanal gut das Gefühl des modernen Menschen, der sich ununterbrochen im ungewohnten Zustand jener Fortbewegung befindet, die nichts als seine „Auslöschung“ und seinen „Tod“ bedeuten, weil er als Wahrnehmender seinen direkten Bezug zur Umwelt einbüßt.¹⁵⁰⁴ Bei Virilio heißt es in diesem Zusammenhang: „die Gewalt der Geschwindigkeit ist nichts als Auslöschung; der Passagier, der sein Pferd bestiegen hat und von seiner Schnelligkeit fortgetragen wird ist nur ein reitender Tod [...] Die Geschwindigkeit ähnelt dem Alter, dem lauernden Tod, der in der Krankheit umgeht; aufs Tier oder ins Motorfahrzeug zu steigen, heißt sich darauf einzustellen, im Augenblick des Aufbruchs zu sterben, um mit der Ankunft wiedergeboren zu werden.“

Je höher die Geschwindigkeit ist, desto weniger Bedeutung nimmt das Umfeld ein. Da die Geburt als Durchquerung des Geburtskanals die schmerzhafteste Trennung vom Mutterleib bedeutet, so kommt die schnelle Fahrt durch den Eiskanal auch einem Bruch mit der gewohnten Umgebung gleich. Bobfahren und Sprachtherapie mögen aus diesem Grund vergleichbar erscheinen, weil sie den Schüler darauf vorbereiten, ein neues Umfeld zu betreten. Da der Mensch und jeder Organismus gerade auf die Veränderung und Anpassung an die Umwelt angewiesen ist, kann der rauschende Bewegungsdrang auch eine Verdrängung des Bewusstseins eintreten lassen und eine Einsicht verändern, Sicherheiten zerbrechen lassen, die Abhängigkeit von vorgefassten Meinungen auflösen.

Aus diesem Grund vergleicht Burger in einem Text die Erfahrung von Geschwindigkeit mit dem Bewusstsein von der „Willkürlichkeit der Beziehung zwischen dem Zeichen und dem Bezeichneten“¹⁵⁰⁵, die dem Schock gleicht, den der Mensch dann erfährt, wenn er sein Vertrauen in die Sprache eingebüßt hat. Der passive Zustand, in dem sich ein Zuschauer oder ein Passagier befinden, verleitet zu irrtümlichen Wahrnehmungen, lässt den Beobachtenden jede Korrektur vergessen, die er selbst anstellt, um das Kohärenzprinzip zu wahren.

Das Bobfahren, mit seiner Rennbahn aus Eis, vergleicht Hermann Burger mit dem Geburtskanal, weil die Elemente von Eis und Kälte der Ausdruck der schmerzhaften und abrupten Trennung vom Mutterleib sind.

Die Beherrschung des Fahrzeugs, die Fähigkeit Kurven zu fahren, sich in die richtige Kurvenlage zu versetzen, um dadurch in Ideallinie jedes Hindernis zu meistern, wird existenziell gedeutet und mit dem Meistern des Lebens verglichen.¹⁵⁰⁶ In seinem Aufsatz vergleicht Burger in Anlehnung an Thomas Manns *Zauberberg* den Bob mit einem

1501 Ebd.

1502 Virilio (1978), *Fahren, fahren, fahren...*, S. 14.

1503 Ebd., S. 9.

1504 Virilio (1978), S. 84 ff.

1505 Burger, S 27.

1506 Hermann Burger, *Im Blechsarg durch den Eiskanal*, in: FAZ 27. 02.1982; Hermann Burger, *Als Glazionaut im Eiskanal*, in: (ders.), *Ein Mann aus Wörtern*, Frankfurt a. M. 1986, S. 22-30.

Blechsarg.¹⁵⁰⁷ Thomas Mann legt als erster „Leichenweg und Rennpiste“¹⁵⁰⁸ zusammen, als er im *Zauberberg* das System beschreibt, mit dem die Leichen aus der Klinik ins nahegelegene Dorf am leisesten und unauffälligsten transferiert wurden, ohne im Rahmen der Alpensportgegend von Davos aufzufallen: in einem Eiskanal auf einem Schlitten.

Seine Leidenschaft für das Bob- und Skeletonfahren stilisiert also der Autor zur Allegorie des Schreibens, denn beim »Schreiben arbeitet man [...] immer sehr langfristig« und »Gelingen oder Mißlingen eines Romans [...] wird [einem] immer erst „post scriptum“ bewußt«.¹⁵⁰⁹ Die Geburt und die Erfahrung im Geburtskanal scheint also auch mit der Berufung zum Schriftsteller zusammenzuhängen.

Der Schriftsteller ist als Bobfahrer selbst ein „Glazionaut“ (der Eis-Durchquerende-Steuerer), also eine Mischung zwischen dem Argonauten, dem mythischen Erforscher der Welt und einem „hibernalen Existenzphilosophen“,¹⁵¹⁰ der zwar die Kurvenlage kennt und die Geschwindigkeit einschätzen kann, mit der er den Kanal durchbrausen muss, um den Bahnrekord anzugreifen. Er ist aber auch dem Risiko ausgesetzt, für seine Arbeit mit dem Leben zu bezahlen. Wie die Dampfmaschine den Menschen aus seinem gesellschaftlichem Kontinuum reißt,¹⁵¹¹ die Entfernung zu einer ideellen Größe herabsetzt, ohne jeglichen Anschein von Realität beizubehalten (vgl. Kapitel über die Bahn), so habe die „schnelle Bewegung [...] die Erfahrung des durchquerten Bereichs mit Eis überzogen, die Tatsachen [...] aufgelöst“¹⁵¹² und die Geschwindigkeit stelle den „brutalen Einbruch eines Nicht-Ortes in die Geschichte“¹⁵¹³ dar.

Dieser Einbruch kann nur aus der Kombination von „Aggressivität und Schutz“¹⁵¹⁴ erklärt werden, der zugleich den hohen Wert von Fahrzeugen und Bewegungsmitteln erklärt. Dies ist das Ergebnis des ständigen Drucks, dem das Individuum durch die „Konstruktion des sozialen Raums“¹⁵¹⁵ ausgesetzt ist. Dieser Raum hat mittels seiner Baustrukturen die Beziehung von Angreifer und Angegriffenem, Verteidigung und Angriff auf die sozialen Strukturen übertragen. Es entstehen, wie im Eiskanal des Bobfahrers, bestimmte „Orte des Verschwindens“,¹⁵¹⁶ die der Inhaftierung und Gefangennahme von Menschen nahekommt,¹⁵¹⁷ deren Rechte verkannt werden. Die bewertete Form des Widerstandes besteht in der **funktionsüberschreitenden Nutzung** von Gebäuden, der Infragestellung von Raumaufteilungen. Dieses Verhältnis zur Umwelt hat der Lehrer in *Schilten* hervorgehoben. In der Schule werden die Räume zu ganz anderen Zwecken genutzt als die, für die sie erbaut wurden.

Die Bedeutung, die der erlebte Raum im Roman also eingenommen hat, erhält im Zuge dieser Entdeckungen der Phänomenologie der Sinne eine besondere Relevanz und ersetzt den geometrisch/mathematischen Raum, den wir laut Bollnow *sekundären Raum* nennen können. Der „erlebte Raum“ hat in der Literaturwissenschaft die Aufmerksamkeit vom Gegenstand und von der Außenwelt auf den eigentlichen Ort der Wahrnehmung, nämlich die Innenwelt des

1507 Elio Pellin, *Richtig ausgerüstet im Geburtskanal. Sportgeräte bei Hermann Burger*, in: Quarto. Zeitschrift des Schweizerischen Literaturarchivs, 23 (2007): Hermann Burger, S. 75–80.

1508 Burger, *Ein Mann aus Wörtern*, S. 29.

1509 Ebd., S. 29; vgl. auch Peter, André Bloch, *Familie und/oder Künstlertum*, in: Beatrice Sandberg (Hrsg.), *Familienbilder als Zeitbilder. Erzählte Zeitgeschichten bei Schweizer Autoren vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Frank & Timme, Berlin 2010, S. 229-253.

1510 Ebd.

1511 Virilio (1978), S. 27.

1512 Ebd., S. 26.

1513 Ebd.

1514 Ebd., S. 70.

1515 Ebd.

1516 Ebd., S. 71.

1517 Die Deportationen zur Arbeit, die Deportation oder die Erzeugung von Lagern zur Lösung der Frage „der Juden, der Staatenlosen, der Deportierten“ (Virilio, S. 71) sind die Kehrseite der modernen Wohnverhältnisse, die zu einer Sterilisierung der Beziehung des „Menschen zu seiner Umwelt“ (Ebd., S. 66) geführt haben und durch die Mobilmachung und den Schienenstrang sicherlich begünstigt wurden.

Wahrnehmenden gelenkt. Wenn es um den Raum der Wahrnehmung geht, dann handelt es sich nicht um den abstrakten Raum der Wissenschaft (lat. *spatium*), sondern um den Ort der Wahrnehmung (gr. *τόπος*), der sich stets im Verhältnis zwischen Mensch und Umwelt konstituiert und nie unabhängig vom Erkenntnissubjekt entstehen kann: er ist stets erlebter Raum.¹⁵¹⁸

Der Wahrnehmungsraum ist also gleichzusetzen mit dem Umfeld des Menschen: er stellt seine Lebensumwelt dar. Um die Achse des Leibkörpers organisiert der Mensch die Dreidimensionalität des Raumes. Wichtig ist dabei, dass Tiefe, Höhe, Weite, Enge oder Entfernung mit Gefühlen und räumlichen Eindrücken verbunden sind, die in Relation zum Subjekt stehen, zu seiner Wahrnehmung und Befindlichkeit gehören und von ihr beeinflusst werden können. Somit sind die Atmosphäre und die emotionale Qualität, die der Raum ausstrahlt, intersubjektiv nachvollziehbare Eigenschaften. Sie sind weder als „objektive Eigenschaften von Dingen noch [als] subjektive Gefühle“¹⁵¹⁹ einstuftbar, die auf den Raum projiziert werden: sie stehen zwischen „Subjekt und Objekt“.¹⁵²⁰ So stehen z.B. Weitung und Öffnung mit Freude in Verbindung,¹⁵²¹ während die Enge oft mit dem Gefühl von Trauer und Angst in Verbindung steht. Die Atmosphäre und die Stimmung, die ein Raum evoziert, können mit dem Taktsinn, Geschmack, Gehör zusammenhängen, denn in Folge somatischer Wahrnehmungen stellen sich auch Räumlichkeiten ein. Die räumliche Leere kristallisiert sich aus der Wahrnehmung von Stille oder Schweigen im Hörsinn, als dunkles oder blendendes Licht in Bezug auf das Sehen. Die Haut regelt wie eine Trennwand zwischen Innen- und Außenwelt das Verhältnis zwischen Leib und Umwelt, sodass, wenn das Gleichgewicht zwischen Offenheit und Geschlossenheit ins Wanken gerät, das Gefühl des Eingesperrtseins (Klaustrophobie) oder der Schutzlosigkeit (Agoraphobie) entstehen können.¹⁵²² Mit Virilios Worten könnte man das Lenken des Bobs eine Form der „Verwaltung von Angst“¹⁵²³ nennen.

All diese Umstände bestätigen die Annahme von Jurij Lotman, für den es keine wertneutrale räumliche Angabe geben kann. Der Raum und besonders das Verhältnis des Subjekts zum Raum erhält immer eine bestimmte Konnotation, die im Roman eine wesentliche Rolle spielt.

In den vergangenen Kapiteln setzten wir die Mörtelkammer in Verbindung mit der Enge und Platzangst des Gefangenen, die Turngeräte und die Turnhalle mit der Angst des Inspektors vor der Höhe der Reckstange und der Schüler vor den Übungen an den Geräten, den Estrich und die Estrich-Überquerung mit der Schutzlosigkeit des Protagonisten, den Wald mit Orientierungslosigkeit usw. In diesen Kapiteln ging es um Räumlichkeiten innerhalb oder außerhalb des Schulhauses und um die durch sie im Protagonisten evozierte Reaktion. Der Schlitten und die schnelle Fortbewegung im Eiskanal stellt ein Schlüsselerlebnis dar, denn er erzeugt eine Störung der statischen Begegnung von Ich und Umwelt. Die Beherrschung der Steuerungstechnik und des Instruments kommt für den Autor einer Meisterung des Lebens gleich.

Die Drosselung der Geschwindigkeit soll dem Menschen helfen, einen Bezug zur Umwelt wiederherzustellen, den er seit dem Einsatz der modernen Transportmittel verloren hat. Auf den Schreibakt bezogen, stellt die Langsamkeit eine Annäherung zum selbstreflexiven Denken dar. Die Literatur der Langsamkeit und Introspektion sollte die Einheit zwischen Mensch und Umwelt wiederherstellen, die durch die rasante Beschleunigung der Fortbewegungsmittel verflacht wurde. Den unterschiedlichen Bewusstseinsgraden entsprechen unterschiedliche Erlebnisstufen. Jedem Grad an Bewusstsein beim Handeln entspricht die Überwindung einer

1518 Mădălina Diaconu, *Phänomenologie der Sinne*, Stuttgart 2013, S. 44ff.

1519 Ebd., S. 47.

1520 Böhme 2001, S. 54; Gernot Böhme, *Aisthetik. Vorlesung über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München 2001.

1521 Hermann Schmitz, S. 73-89.

1522 Diaconu, S. 48.

1523 Virilio (1978), S. 70.

bestimmten Schmerzschwelle. Um einen seelischen Schmerz zu kurieren, schlägt Schildknecht als Kur die Geschwindigkeit vor, weil sie jedes Wahrnehmungsgefühl betäubt. Um so höher der Bewusstseinsstatus des Menschen von sich und seinem geistigen Zustand ist, desto gravierender sind die Folgen für das Individuum und komplexer die Abwehrreaktionen, um das Gleichgewicht im Leben zu bewahren.

3.3 Die Existenzformen des Lehrers

In diesem letzten Abschnitt der Arbeit werden drei Motive behandelt, die ganz wesentlich mit der Existenz des Lehrers zusammenhängen. Bei der Beschreibung der am Schulgebäude angrenzenden Räume ging es dem Lehrer darum, die konkreten Gründe für seine Vereinsamung zu beschreiben. In den letzten Kapiteln des Romans konzentriert er sich auf die atmosphärischen Gegebenheiten des Aargauer Seitentals, auf die Formen des Aberglaubens und auf die juristischen Details seiner Lebensversicherung. Um den Leser auf das Ende des Romans vorzubereiten, leitet er durch diese Motive das allmähliche >Verschwinden< der Hauptfigur ein. In diesen Lektionen erreicht der Prozess der Loslösung realer Gegenstände, Sachverhalte und örtlicher Angaben ihren Höhepunkt. Alle beschriebenen Motive stehen für die besondere Situation des Lehrers und zugleich für die typischen Merkmale der Welt Schiltens.

Der Nebel bietet sowohl die ideale Grundlage des Literaturunterrichts, als auch des >Rezitierens der Friedhofsinschriften<. Er dient dem Lehrer zur Einstimmung für die Behandlung der zwei letzten Motive, die den Roman dominieren: der Scheintod und die Verschollenheit.

Wie bei der Behandlung des Nebelmotivs gezeigt werden soll, weist der seelische Zustand des Menschen bei Nebel Ähnlichkeiten mit der Verfremdungsmethode, die Schildknecht erzeugt, auf. Außerdem begünstigt der Nebel die Loslösung von jeder Verankerung des Realen in ein rationales Erklärungssystem. Der Nebel versetzt vielmehr den Menschen in einen Zustand zwischen Wachsein und Träumen, der als Schlüssel für die Interpretation der meisten Episoden des Romans dienen kann.

Die Starre, die der Lehrer an seiner Umwelt feststellt, behandelt er in der Scheintodlektion. Im Rahmen dieser Lektion zitiert Schildknecht eine Episode aus Gotthelfs Roman *Leiden und Feuden eines Schulmeisters*, mit der er das Gefühl erzeugt, die Zeit sei in *Schiltens* stehengeblieben. Schließlich beriet er in der Lektion über die Verschollenheit mit seinen Schülern die rechtlichen und moralischen Schritte, um seine Lebensversicherung einzukassieren, im Fall seines tatsächlichen Verschwindens. Dadurch schließt er nicht nur den Roman ab, sondern führt auch die Anspielungen auf Kafkas Roman *Amerika* fort und stellt zu Kafkas erstmaliger Behandlung des rechtlichen Problems der Verschollenheit ein Kontinuum her. Der Motiv des Scheintodes ist, wie es der Inspektor im Nachwort zum Roman formuliert, auch als Folge der mangelnden „humanen Mitmenschlichkeit“ (Sch307) zu erklären. Er ist die Chiffre der „seelischen Not“ (Sch306) und der „psychosomatischen Leiden“ (Sch306), die dem Zustand der Verschollenheit vorausgehen.

Beide Motive versinnbildlichen die Innenwelt des Erzählers. Sie stehen nicht im Gegensatz zur Außenwelt, zum Nebel und zur verkehrsmäßigen und schriftlichen Vernachlässigung des Lehrers, sondern ergänzen sie. Es soll gezeigt werden, dass sich der Lehrer in mancher Sicht sogar absichtlich von den anderen Menschen absondert, alle Verbindungsmöglichkeiten zur Außenwelt ausschlägt und sich hinter den detaillierten Beschreibungen seiner Realität verbirgt, weil das die Arbeit an seinem Bericht begünstigt.

3.3.1 Die Nacht und Nebelexistenz des Lehrers

Wie in Kapitel 3.1 und 3.2 gezeigt, steht die Innenwelt des Lehrers im selben Verhältnis zum Innenraum des Schulhauses wie zu den einzelnen Gliedern der Außenwelt, weil die Realität zum Projektionsfeld seiner inneren Ängste und Befürchtungen wird. Der Lehrer ist außerdem aufgrund seines Berichts stärker als die Menschen in seinem Umfeld, dem Einfluss der Stimmungen seiner Umwelt ausgesetzt. Ausgerechnet das Wechselverhältnis zwischen ihm und seinem Umfeld ist das Untersuchungsfeld seines Berichts und dessen Ergebnisse bezieht er in die Didaktik seines Berichts ein. Somit entsteht ein spiralförmiger Prozess, der ununterbrochen die Grenzen zwischen seiner Studie und den Auswirkungen dieser Studie auf seinen Unterricht verändert.

Es wurde mit anderen Worten beobachtet, dass die Grenzen zwischen seinem Innenleben, seinen Stimmungen und der Beschreibung der Umwelt im Bericht zu einem einzigen Konglomerat zusammenschmelzen. Dabei vermischen sich Details mit Bezug auf das Reale (Objektive) mit den subjektiven Wahrnehmungen des Lehrers, ohne dass sie auseinander gehalten werden könnten.

So projiziert Schildknecht seinen seelischen Zustand auch auf die Orte außerhalb des Schulgebäudes und der Leser kann kaum einen klaren Unterschied zwischen Außen- und Innenwelt feststellen. Der berichtende Lehrer nimmt dennoch diesen Prozess erst im letzten Kapitel des Berichts wahr. Kurz vor seiner „disziplinarischen Entlassung“ (Sch271) wird er von „Halluzinationen“ (Sch288) verfolgt und kann nicht mehr „zwischen Wirklichkeit und Wahn“ (Sch288) unterscheiden. Davor hatte nur sein Arzt die Wechselwirkung zwischen subjektiver Stimmung und objektiver Beschreibung der Landschaft bemerkt. Erst nach der Episode der Dorfvereins-Probe in der „matt erleuchteten Turnhalle“ (Sch287) fängt der Lehrer an, seine Wahrnehmungen für Täuschungen und Pseudohalluzinationen zu halten.

Die Tatsache, dass der Innen- und der Außenraum zum Spiegelbild subjektiver seelischer Prozesse wird, zeigt, dass der Raum ausschließlich aus der Perspektive des Lehrers betrachtet wird: die Beschreibung des Raumes ist Barometer und Messlatte des „Umweltbezuges“¹⁵²⁴ der Hauptfigur. Schildknecht untertreibt diesen Aspekt seines Berichts, als er im 13. Quartett feststellt, dass er zur „Realität nichts anderes beiträgt“ als die „eigene Betrachtungsweise“ (Sch181). In Wirklichkeit spielt seine Sicht der Realität eine sehr große Rolle. Dies wird spätestens bei der Feststellung klar, dass er die Räume zweckentfremdend nutzt: er verwendet das Archiv als Korrekturzimmer, die Turnhalle als Esszimmer, die Rumpelkammer als Kompositionsraum und sogar das Lehrerzimmer hat er zu Beobachtungszwecken entfremdet. Die Umwelt wird dem Arbeitsprozess und der subjektiven Auslegung der Umgebung erzählerisch unterworfen.

Auch die Funktion der im Roman beschriebenen Transportmittel wird verfremdet: der Zug, das Postauto oder der Schlitten dienen nicht mehr dazu, Personen zu befördern oder das Schulhaus mit dem Rest der Welt zu verbinden. Im Gegenteil schirmen sie es eher von der Außenwelt ab. Auch die Kommunikationsmittel (3.2.1), wie ein Telefon oder ein Brief, verstärken das Gefühl des Lehrers isoliert zu sein: seine Analyse des Briefverkehrs und vor allem die Rolle des Postträgers, der die Briefe durcheinander bringt, vertiefen den Graben zwischen Adressaten (Leser bzw. Lehrer) und Sender (Schreibender bzw. Schüler). Auch die Topographie und Landschaft der Schweiz, wie die kunsthistorischen Exkurse über die Gebäuden und Anlagen,¹⁵²⁵ erscheinen als Projektionen der Ängste des Lehrers auf die Außenwelt. Insbesondere das geregelte und zielgerichtete Leben im Inneren des Schulhauses und das Disziplinarverfahren der Schulbehörde gegen den Lehrer verstärken seine Flucht in das Innere des Textes, in eine imaginäre Welt.

1524 Kruse, S. 57.

1525 *Schloss Rued* 4.1.1 (vgl. S. 255 ff.) und der *Friedhof von Schiltwald* 4.1.3 (vgl. S. 308 ff.).

Etwas anders steht es um die klimatischen Verhältnisse und atmosphärischen Faktoren, denn sie verändern die Umwelt tatsächlich, indem sie die Wahrnehmungen täuschen. Der Blick auf die Umwelt wird durch sie modifiziert.

Unter dem Druck der Schulbehörde und infolge des gegen ihn eingeleiteten Disziplinarverfahrens erfindet Schildknecht immer mehr Auswege aus der Realität. Jeder gestimmte oder gerichtete Raum zwingt ihn ein und vermittelt ihm selbst ein Gefühl der Unfreiheit. Das Haus, das der Ort der „maximalen Geborgenheit, Ruhe und Sicherheit“¹⁵²⁶ sein sollte, wird zum Auslöser von Ängsten wie des Fluchtinstinkts. Besonders vom Estrich, wo die komplexe Dachstruktur den Mechanismus der Schuluhr beherbergt, scheint die unerträglichste, akustische Beunruhigung auszugehen. Gerade an der Schwelle seiner Wohnungstür fühlt er sich wie ein gehetztes Tier. Die akustische Kulisse, die ihn an den Schullärm erinnert, quält ihn am meisten. Als er sich schließlich während der Concordia Probe vor dem Lärm der tosenden Instrumente aus dem Schulhaus in die Außenwelt zu flüchten versucht, ist es bereits zu spät.

Seine Gedankengänge haben sich sehr verdüstert. Sie sind von der drückenden Stimmung seiner Umwelt beeinflusst und seine Abwehrhaltung gegen die Dorfgemeinde drängt ihn zur Isolation. Dass seine Vereinsamung die Folge seiner „inneren Verletzungen“ (Sch220) und eines „schleichenden Leidens psychischer und physischer Natur“ (Sch220) ist, wird als nebensächlich abgetan und am Rande erwähnt. Der Autor wird sich mit dieser Problematik erst in seinen letzten Romanen eindringlicher auseinandersetzen. Dennoch scheint er die Isolation aktiv zu bevorzugen und zu begünstigen. Das herbstliche Wetter kommt seinem Drang zur Einsamkeit entgegen und erlaubt es ihm, ungestört seine letzten wichtigen Lektionen im Schutz der atmosphärischen Elemente zu halten, während seine „Mitmenschen [...] nichts davon merken“ (Sch220). Für Schildknecht bedeutet die letzte Phase des Romans sowohl eine bewusste Abkapselung vom Dorf, als auch die Möglichkeit sich heimlich aus der Öffentlichkeit und aus dem Beruf zurückzuziehen. Zuvor sind es jedoch die Nacht und der Nebel, die es ihm erlauben, in den Genuss der „Vorverschollenheit“ (Sch210,224) zu kommen.

Der Nebel begünstigt seine Abkapselung, weil er das Individuum in einen Tarnmantel hüllt, der ihn von den visuellen Reizen der sichtbaren Umwelt befreit. Für Bollnow kommt es zu einem „Entschwinden der Einzeldinge in einem gemeinsamen Ganzen“.¹⁵²⁷ Schildknecht sagt dazu, dass im Nebel die „Homogenität“ (Sch70) der Lerngemeinde deutlich wird. Die räumliche Umgebung wird auf eine kleine „Nahzone“¹⁵²⁸ beschränkt. Dem Menschen drängt sich ein „Gefühl der Wesenslosigkeit“ und des „Schwebens im leeren Raum“¹⁵²⁹ auf. Dabei wirken die akustischen Eindrücke des Umfeldes dumpfer. Sie werden dennoch mit höherer Konzentration wahrgenommen und die Welt erscheint mysteriöser und gleichzeitig unbekannt.

Wenn die Unsichtbarkeit der Welt mit einem Gefühl der Entspannung und nicht der Angst gekoppelt ist, wie in der Dämmerung, kann es auch zu einem „Nachlass der Leistungsfähigkeit aller psychophysischen Funktionssysteme“¹⁵³⁰ kommen. Dieses Entgleiten der Herrschaft des „Ich-Komplexes als Zentrum der Persönlichkeit“ kann zu einer aktiven „Dissoziation“ des Individuums von seiner Umwelt führen. In diesem Zustand kommt es zu einer „Vorherrschaft des Gefühlslebens“,¹⁵³¹ die Welt wird mit „mangelnder Schärfe“¹⁵³² wahrgenommen, der Mensch zeigt eine „verminderte Reaktivität“,¹⁵³³ aber auch eine „übergroße Beziehungsbereitschaft“.¹⁵³⁴ Das Verhältnis des Individuums zu seiner Umwelt wird von einem

1526 Kruse, S. 54.

1527 Bollnow (1963), S. 219.

1528 Ebd., S. 220.

1529 Ebd.

1530 Erhard Schmitz, S. 618.

1531 Mayer-Gross 1929, S. 246.

1532 Schneider, S. 13.

1533 Trömmner 1912, S. 41.

1534 Mayer-Gross 1929, S. 246.

sonderbaren „*désinterêt*“ (Claparède, Bergson) geprägt. Dieser modifizierte Bewusstseinszustand wird durch die Struktur des Nachtraums verstärkt, weil die Dunkelheit einen reinen „Tast- und Hörraum“¹⁵³⁵ erzeugt. Die Veränderung des Raumes wirkt also auf die Qualität der Gedankengänge, erhöht die Assoziationsfreude des Menschen. Der Kontakt zum Umfeld wird durch die höhere Bereitschaft und Konzentration auf die Geräusche eher verstärkt als vermindert. Schildknecht erfindet dafür die prägende Bezeichnung von „akustischen Wechselbädern“ (Sch37), denen er seine Schüler beim Diktat im Nebel aussetzt.

Während die Nacht und die Dämmerung von Beginn des Romans an im Zentrum seiner Didaktik stehen, führt Schildknecht die Nebellektion erst im 14. Kapitel des Romans ein, in der „Schlussphase seines Scholarchentums“ (Sch203). In dieser „Spätzeit“ führt er eins seiner „wichtigsten Unterrichtsmotive“ (Sch203) ein: die Verschollenheit. Den letzten winterlichen Monaten, deren Behandlung bereits im Zusammenhang mit dem „Schlitten“ vorweggenommen wurde, geht das herbstliche Wetter des 14. Quarthefts voran. Wie der Lehrer betont, gehören schon die Herbst-Monate zum Winter, da der „harte Schiltener Winter [schon] im November, der im Volksmund Neblung heißt“ (Sch204) beginnt. Es ist auch kein Zufall, dass die Erlebnisse der letzten Kapitel im Herbst und im Winter stattfinden, denn diese Zeit entspricht dem Beginn des Karnevals: „Schon haben wir Februar“ (Sch270), „bald ist Schmutziger Donnerstag, bald Bauernfastnacht, bald Ascher-mittwoch“ (Sch270), heißt es in den ersten Zeilen des 19. Quarthefts. Der Karneval bietet die Kulisse für den Maskenball, mit dem der Roman endet.

Im 14. Quartheft hält der Lehrer seine 2. Lektion über das Harmonium, das er das „Psychosomatiker-Sorgekind unter den Instrumenten“ (Sch40) nennt, weil es für die Luftfeuchtigkeit so anfällig ist. Die erste Beschreibung des Harmoniums fand bereits im 3. Quartheft statt. Das Instrument spielt eine zentrale Rolle, weil es die Wirkung der atmosphärischen Verhältnisse auf Schildknechts Musik übertragen kann. Der Lehrer trägt seinen Bericht mit Begleitung des Instruments vor und freut sich über dessen „asthmatische Heiserkeit“. Schildknecht empfindet den „nebelreichen November“ (Sch226) als seine „fruchtbarste Unterrichtszeit“ (Sch204) und beginnt sein Heft mit einer Danksagung an die Göttin der Wolken „Nephele [...] Mutter des Phrixos“ (Sch209) und der Aufforderung an seine Schüler: „Nutzen wir den Nebel [...] so lange er uns gnädig ist“ (Sch209).

Dass der Nebel im Zentrum des Unterrichts steht, liegt wesentlich an der innerlichen Stimmung des Lehrers. Er wählt das Unterrichtsthema, um die letzte Szene des Romans vorzubereiten. Die Wetterlage und die Zustände in der Außenwelt sind mit dem Wunsch nach Geheimhaltung seines Unterrichts und seiner Person verbunden. Die große Nacht und Nebel-Lektion soll dazu dienen, seinen Austritt aus dem Schein-Dasein als Lehrer und seinen Eintritt in die rechtlich verbürgte *Verschollenheit* zu vereinfachen. Erst draußen im Nebel können die Schüler die „Verschollenheit [...] atmosphärisch besser begreifen“ (Sch221), sagt er.

Um seine Nebellektion jederzeit durchführen zu können, erfindet der Lehrer ein „Nebeldispositiv“ (Sch204): den Nebelgenerator (Sch271,224) oder Armeenebelgenerator (Sch210), der es ihm erlaubt den Nebel und das für seinen Unterricht so förderliche „Dozentenklima“ (Sch206) beliebig herbeizuführen. Im Nebel müssen die Schüler ihren Orientierungssinn schärfen und das „Verhalten bei Nacht“ (Sch206) üben. Außerdem werden ihre „Konzentrationsfähigkeit“ (Sch212) und ihre Disziplin gestrafft: „jeder Schüler lernt für sich allein“ und „kein Schüler stört den anderen“ (Sch204). Darüber hinaus lernt jeder Schüler, „was es bedeutet eine nackte Zahl draußen im Nebel zu sein“.¹⁵³⁶ In diesem Fall könnte Schildknecht das Palindrom von Nebel, nämlich „Leben“ meinen. So wie seine Schüler vom Anblick des Lehrers verschont bleiben, profitiert auch der Lehrer vom visuellen Schutz, den ihm der Nebel garantiert. Im Nebel ist er vor dem Anblick der Umwelt geschützt und „das

1535 Bollnow, S. 225.

1536 Sch204: im Zusammenhang mit dem Motiv der Verschollenheit steht diese Andeutung für das Moment des Appells im Konzentrationslager.

Leben [wird] erträglich“ (Sch204), weil er den „Friedhof“ (Sch204) nicht mehr sehen muss. Der Nebel umhüllt den „Dozierenden“ (Sch241) in seinem „Tarnmantel“ (Sch241). Das Ziehen der Nebelregister am Harmonium ist eine der Hauptbeschäftigungen des Lehrers. In der Tat erfindet er eine ganze Reihe von Nebel-Wörtern wie: „Nebelgranate“ (Sch211), „Nebelheft“ (Sch206), „Nebelscheuche“ (Sch206), Nebeldiktat (Sch214), Nebelpfarrer (Sch209), Nebelkapelle (Sch207), Nebeltanz (Sch208), Nebelwunder (Sch209). Im Nebel tritt alles „Märchenhafte, Fremde, Entrückte“¹⁵³⁷ und Symbolische erschreckend deutlicher hervor, laut Bollnow. Schildknecht wählt ein Zitat aus Hesses Gedicht *Im Nebel*, um seine Vorliebe für die Einsamkeit und Isolation auszudrücken. Genau so wie im „Schutz der Dunkelheit“ (Sch242), wo er sich als Nachtschulmeister von den Zwängen seiner Umwelt und Umgebung erholen kann, kann er im Nebel die „Realien“ (Sch204) meiden. Die Einsamkeit des Wanderers, von der Hesse spricht, wird der didaktischen Funktion des Nebels unterworfen. Die Schüler sehen »weder Busch noch Stein« und vor allem stört »kein Schüler [...] den anderen« und »jeder ist für sich allein« (Sch204). Verständlich, dass der Lehrer bei Nebel das Harmonium auf »die Turnwiese hinauszerrt« (Sch204), denn nun ist auch der Friedhof erträglicher, »da man ihn nicht mehr sieht« (Sch204).

Wie bereits erwähnt, gilt für die Dunkelheit das, was Schildknecht über den Nebel sagt. Dies entspricht dem, was der Phänomenologe Bollnow über die „verdämmernden Räume“¹⁵³⁸ schreibt: „ähnlich wie beim Nebel liegen auch die Verhältnisse, wenn die Dämmerung hereinbricht“.¹⁵³⁹ Schildknechts Redaktion des Berichts wird durch den Tag/Nacht Rhythmus beeinflusst und jede einzelne Phase seiner Arbeit ist von diesem Rhythmus geprägt. Die Neologismen des Lehrers verdeutlichen, wie streng er an einer Trennung von Tag- und Nacht-Welt festhält, so als verändere sich das Wesen der Gegenstände selbst. In einem der früheren Quartefte erklärt er, dass er tagsüber den Schülern ganze Partien aus seinem Monolog und Monsterdiktat in das „Generalsudelhefte“ (Sch71) diktiert. Nachts hingegen korrigiere er die Urfassung. Er filtere aus den Heften seiner Schüler die Fehler und lerne dabei auch „von seinen Fehlern“ (Sch68) beim Diktieren. Die nachts erzeugte Fassung nennt er im Gegensatz zum „tintenkleksigen Tagwerk“ (Sch71) die sogenannte „Nachtfassung“ (Sch71) des Berichts. Sie unterscheidet sich wesensmäßig von der Fassung bei Tag, die alle Eigenschaften des Wachzustandes aufweist. Er arbeitet an der Korrektur seiner Urfassung des Berichts vorzugsweise bei Nacht, weil er nur nachts dem „Chaos der Varianten“, der „verworrenen, zerstreuten, unleserlichen“ Urfassungen eine „Botschaft“ (Sch71) abgewinnen kann. Schildknechts nächtlicher Arbeitselan trägt der Neigung des Menschen Rechnung, lieber „nachts zu lesen und tagsüber zu arbeiten“ (Sch71). Einerseits könnte die sogenannte Nachtfassung im Schlummer auf „indigoblaues Löschpapier niederträumt“ (Sch71) worden sein.¹⁵⁴⁰ Andererseits wirkt sich die Nacht auf die Auffassungsgabe des Lehrers positiv aus. Nur nachts kann er im Schutz der Dunkelheit das „aus dem Dunst in die Helligkeit hinüberretten“ (Sch214), was sonst wertlos bliebe. Die Verarbeitung der tagsüber verfassten Diktate zur Nachtfassung gelingt ihm dennoch nur mit viel Mühe und dank „mühseliger Buchstabenklauberei“ (Sch71). Aus ihr soll ein „einigermaßen objektiver Bericht“ (Sch71) werden.

Der Lehrer überlegt auch, die Schüler nachts einzuberufen, um das Diktat nachts zu halten. So könnten sie sich im Schlaf erholen und zugleich nur noch das aufnehmen, was sie „fördert“ (Sch212). Denn ein „schlafender Schüler“ stelle die »größte Herausforderung für einen Lehrer« dar, »sofern er sich nicht vom Stoff [erhole], sondern in den Stoff [hineinschlafe]« (Sch212). Für Schildknecht hängt dies damit zusammen, dass »es nun einmal keinen Spass macht, etwas

1537 Bollnow, S. 220.

1538 Bollnow 1963, Kruse S.133 ff.

1539 Bollnow, S. 222.

1540 Sogar „ultramarinblau“ hat für ihn eine „festliche Note“ S. 36.

im Gedächtnis zu behalten, das der Lehrer nicht wissen will«, vor allem dann, wenn man »dazu erzogen wurde, für ihn zu lernen und nicht für sich« (Sch213). Selbst die schlafenden Schüler träumen im Unterricht von ihrem Lehrer und davon, »dass sie in der Schule sitzen« (Sch212): das Reale und das Irreale verschmelzen im Halbschlaf und im Schlummer zu einer Einheit, während die Welt an Bedeutung einbüßt.

Im gesamten Roman werden der Schlaf und besonders der „Schlummer“ (Sch212) thematisiert, auch dann, wenn eine „Vernachlässigung der horizontalen Dimension“ (Sch259) beklagt wird. Der Schlummer oder „Dämmerzustand“¹⁵⁴¹ scheint nicht nur in der Didaktik Schildknechts, sondern auch beim Verfassen des Berichts eine zentrale Rolle zu spielen. Viele Vorzüge seines Berichts können nur erklärt werden, wenn man sie als Konsequenz des Schlummers oder der Müdigkeit erklärt. Sobald man einzuschlummern beginnt, lässt das Interesse für die Umwelt nach: die Welt wird flüchtig erfahren, alle Erlebnisse entziehen sich dem „Zugriff der Intention“.¹⁵⁴² Für die Mehrheit jener Autoren, die sich mit den Phasen des Einschlafens befasst haben, kommt es zu einer „Abschwächung der Gefühle“ (Claparede, Trömner, Carl Schneider). Für andere wie Mayer-Gross hingegen besteht die wichtigste Eigenschaft der Bewusstseinsveränderung beim Einschlafen darin, dass jede Wahrnehmung der Umwelt verstärkt stattfindet. Dieser Meinung scheint sich Schildknecht anzuschließen. Selbst im Dunst des Nebels, meint der Lehrer seien „alle Sinne geschärft“ (Sch214). Für ihn bedeutet der Nebel, wie das Einschlummern, eine Abkapselung von der klar gegliederten Welt des Wachzustandes. Das Nachlassen der Intentionalität, die eigenartige „Flüchtigkeit, Verschwommenheit und Uneindringlichkeit“¹⁵⁴³ welche die Erlebnisse in diesem Übergangszustand kennzeichnet, ist für das Entstehen von Täuschungen und Illusionen verantwortlich.

Der Lehrer nennt sich nicht zufällig einen „Wahrnehmungsbetäubte[n]“, „Anästhet“ und spricht von einer „Überdosierung der Wahrnehmungen“ (Sch181). Außerdem spricht er davon, dass ihm nur bei Nacht die „Nachtwahrheiten“ (Sch71) erscheinen könnten. Bei Nacht würden jene Wahrheiten, die „bei Licht gesehen“ ihren „Wert verlieren“ (Sch214) könnten, „phosphoreszieren“ (Sch71). In der Nacht und im Nebel zeige sich am besten die „Homogenität der Lerngemeinde“ (Sch70). In der „Nachtkonzentration“ (Sch71), die durch Dunkelheit und durch den Schlummer sogar verstärkt werde, nehme der Mensch die akustischen Reize verstärkt wahr. Schildknecht behauptet in diesem Zusammenhang, dass der Mensch, „nachts wacht, während er tagsüber, als Scheinwacher schläft“ (Sch71).

Weitere phänomenologische Vorteile der Nacht fasst Schildknecht unter den *ad hoc* produzierten Komposita und Neologismen zusammen. Ein Diktat, das nachts diktiert wird, nennt sich „Nachtdiktat“ (Sch63). Der philologische Wert der Nachtfassung seines Berichts sei die „Noktabilität“ (Sch71). Er bevorzugt Diktate mit möglichst vielen Flüchtigkeitsfehlern, weil „das hervorgegangene Werk“ (Sch71), je „verwirrter, zerstreuter unleserlicher eine Urfassung“ (Sch71) sei, um so mehr in Fachkreisen geschätzt werde. Im gesamten Roman kann eine starke **Dichotomie** zwischen Tag und Nacht festgestellt werden. Schildknecht spricht von den einbalsamierten Raubvögeln seines Vorgängers, als gäbe es zwei Sorten davon: die „Tagraubvögel“ (Sch55) und die „Nachtraubvögel“ (Sch58). Die Tatsache, dass er die Vogelarten nicht nach streng ornithologischen Kriterien, sondern in Bezug auf ihre Jagdgewohnheiten in zwei Sorten teilt, lässt darauf schließen, dass ihn die Wirkungssphäre der zwei Kategorien von Raubvögeln sehr am Herzen liegt. Diesen Vögeln müssen unterschiedliche Fähigkeiten und Vorlieben zugeschrieben werden. Genau so wie sich der Wirkungsraum dieser Vögel beim Jagen unterscheidet, so weichen auch ihre Wirkung auf den Lehrer und auf seine Stimmung bei Tag oder bei Nacht voneinander ab.

Wie im Fall der anderen phänomenologisch motivierten Neologismen, die auf die

1541 Erhard Schmitz, S. 618.

1542 Schneider, S. 13.

1543 Ebd., S. 13.

Unterscheidung zwischen *Tag und Nacht* schließen lassen, wie im Fall der Tages- und Nachtversion des Berichts, des Nachtdiktats, der Nachtkonzentration usw. lässt die Bezeichnung der Tag- und Nachtraubvögel den Stellenwert erkennen, den der Lehrer dem Wechselverhältnis zwischen Mensch und Umfeld beimisst. Meistens schreibt er dem Nachtraum einen höheren Stellenwert zu. In diesem Fall wirken die Raubvögel bedrohlicher als bei Tag und beeinflussen seine Stimmung beim Korrigieren und Schreiben.

Im Zusammenhang mit dem Vortrag seines Berichts deutet er den Umstand an, dass „die Rezeption [...] wesentlich von der Stimmung“ (Sch266) abhängt. Die Monotonie des Ausdrucks spiele eine wichtige Rolle, weil sie zum Schlafen am besten geeignet sei. Selbst seine Diktate seien als Narkotikum gedacht: „Diktieren“ (Sch64) bedeutet für Schildknecht „Narkotisieren“ (Sch64) und sein Monsterdiktat sei nichts anderes als eine Narkose, eine gegen die Inspektorenkonferenz gerichtete „Rezitations-folter“ (Sch268). Auch in diesem Fall gibt es eine Analogie zum Schlummer, wo sich die Erlebnisse dem Bewusstsein durch eine „amnesierende Wirkung“¹⁵⁴⁴ der Intention entziehen. Selbst wenn die Erlebnisse im Schlummer denen im Wachzustand gleichen, entgleiten sie, wenn man zu ihnen Stellung zu nehmen versucht: das Erleben hat also den „Charakter des Hinnehmens“,¹⁵⁴⁵ des bloßen Erscheinens.

Schon im Zusammenhang mit der Behandlung von Schloss Trunz wurde ein ähnlicher Umstand untersucht.¹⁵⁴⁶ Im Kapitel über das Schloss wurde gezeigt, dass Schildknecht die konnotativen Eigenschaften von Räumen und Raumverhältnissen, die in der Architektur gezielt genutzt werden,¹⁵⁴⁷ dazu verwendet, um auf den passiven (typisch rezeptiven) Zustand des Menschen hinzuweisen, der von Stimmungen beeinflusst wird. Wie die Architektur können auch atmosphärische Faktoren, wie Nebel und Dämmerung, das Gefühl von Enge oder Tiefe verstärken. Die Vorliebe des Lehrers für die Tiefe und für die horizontale Dimension zeigt sich also auch im Einbezug dieser Elemente in seine Didaktik. Durch die Erfindung eines „Nebelgenerators“ und eines „Armee-Nebelgenerators“ macht er auf die Möglichkeit aufmerksam, die Wirkung seines Berichts auf den Zuhörer durch den Einsatz einer besonders passenden Kulisse zu beeinflussen. Mit Hilfe des feuchtigkeitsempfindlichen Harmoniums und des Nebels kann er den Worten eine stärkere Wirkung garantieren.

Es ist unbestritten, dass die Wirkung atmosphärischer Faktoren tatsächlich das Verhältnis des Menschen zu seiner Umwelt verändert. Diese Wirkung ist so stark, dass durch sie eine Veränderung des Bewusstseinszustandes und der Denkprozesse motiviert wird, die unsere Existenz und unser Dasein wesentlich beeinträchtigen, aber auch erweitern kann. Einen ähnlichen Effekt zeigen auch die beim Einschlafen eintretenden Illusionen und Sinnestäuschungen.

Diese beim Einschlafen eintretenden „getrübten“ und „trügenden“ Wahrnehmungen unterscheiden sich von Traumerlebnissen, weil sie mit der Wahrnehmung der Realität noch verbunden sind, also „Kontaminationen“¹⁵⁴⁸ unterliegen, die sie „erweitern“. Einige Autoren betrachten sie sogar als „primitivere Formen des Wahrnehmungserlebnisses“.¹⁵⁴⁹ Auch die Dissoziation, die Beziehungslosigkeit zwischen Subjekt und Objekt und die „Lockerung der Ichbezogenheit“¹⁵⁵⁰ sind das Resultat einer „eigenartigen Stimmung“,¹⁵⁵¹ die uns in der ersten und zweiten Phase der *Somnolenz* und des Schlummers begegnet. Diese Phänomene führen zu „hypnagogischen Halluzinationen“ (Murray) oder zu „Erscheinungen“ (Schmitz), die „ein

1544 Carl Schmidt, S. 13.

1545 Ebd.

1546 Vgl. S. 255 ff.

1547 Vgl. „gestimmter Raum“, vgl. Binswanger 1933; Bollnow 1963; Kruse, S. 59 ff.

1548 Schmitz, S. 619.

1549 Storch, vgl. Schmitz, S. 629.

1550 Angyal; Schmitz, S. 623.

1551 Ebd.

aufretendes Unwirklichkeitsempfinden¹⁵⁵² zeitigen und die für den Wachzustand typischen „Raum und Zeitgrenzen“¹⁵⁵³ verändern. Man spricht von einem Gegensinn dieser Assoziationen, was sehr an den von Schildknecht immer wieder betonten „Gegenuhrzeigersinn“ (Sch206) seiner Gedanken erinnert. Sie sind außerdem mit schizophrenen Erlebnissen vergleichbar und so wundert es nicht, dass man bei Schildknecht einen „leichten Hang zur Hebephrenie“ (Sch217) diagnostiziert. Die Veränderungen des Raumerlebens in schizophrenen Psychosen¹⁵⁵⁴ und des Zeitempfindens bei der endogenen Melancholie (Minkowski, Straus) stehen seit langem im Fokus der Psychopathologie und Phänomenologie.

Schildknechts eigene Behauptung, dass man zwischen „Nachtwahrheiten und Tagwahrheiten“ (Sch71) differenzieren müsse, darf also nicht unterschätzt werden. Sie sollte hingegen in ihrer Tragweite erkannt werden, um das Prinzip seines Schulmodells zu verstehen. Das Baukasten-System, von dem Schildknecht von Beginn an spricht, das auf eine Verfremdung der Realität und der Verschmelzung der Realität mit Imaginärem abzielt, entspricht genau jener sonderbaren Charakterisierung der Denkprozesse, die uns beim Einschlafen begleiten, wenn wir uns von der „normalen“, sichtbaren Welt, die Schildknecht die „Realien-Tollwut“ (Sch52) nennt, verabschieden.

Surrealistische und hyperrealistische Effekte gehören gleichermaßen zu den Erlebnissen und mentalen Bildern während der Phase des Einschlummerns. Im Roman sind sie als fester Bestandteil der vom Lehrer angewandten Didaktik erwähnt. Wenn der Lehrer sich vorstellt, er habe „die sogenannte Nachtfassung auf indigoblaues Löschpapier niedergeträumt“ (Sch71), dann ist es ein Indiz dafür, dass sein Bericht die Imitation oder sogar das Resultat jener surrealen und hyperrealen Effekte erzielt, die ein solcher pendelnder Zustand zwischen Wachen und Träumen erzeugt. Diesem Zustand der angehenden Dissoziation verdankt er auch die Neologismen und die Assoziationsfreudigkeit seiner Gedankengänge. Er thematisiert außerdem ununterbrochen die hervorstechende Eigenschaft seiner Methode. Sie lautet: die Realien durch „Grund-Irrealien und Surrealien“ (Sch241) und dann durch „Komplettierungs-Irrealien“ zu ersetzen. Eins dieser Irrealien ist der „Nebelgenerator“ (Sch271). Gegen die „Realien-Tollwut“ und das „Heimweh nach Realien“ seiner Schüler verwendet er die Nacht und den Nebel, weil sie eine Abspaltung von der sichtbaren Welt begünstigen. Andererseits bedeutet ihm die Unordnung, die einzige Form des freien und kreativen Ausdrucks. Wenn man die Unordnung als Aufhebung oder Lockerung der Gliederung der Welt und Aufhebung der Grenzen versteht, dann wird sie durch Nacht und Nebel hervorgebracht. Ein Beispiel dafür sind z.B. die Hefte der Schüler, die in einem besonderen Format hergestellt wurden. Sie sind in „nebelhafter Notation“ (Sch66) hergestellt, damit sie in jeder Lage verwendet werden können. Die Schüler dürfen ihre Diktate auf sie „niedersudeln“ (Sch66), in welcher Lage es ihnen beliebt, denn es handelt sich um „syntosile Nebelhefte“ (Sch206). Alles was „nebelhaft“ ist, wird mit anderen Worten im Roman mit dem Nebel in Verbindung gebracht und didaktisch-positiv gewertet. Nur dem Harmonium wird als Mangel angerechnet, dass es nicht nebelhaft sei, weil es auf die Luftfeuchtigkeit sehr empfindlich reagiere. Dasselbe geschieht mit der Nacht: der Bezug zur Nacht ist stets positiv konnotiert, obwohl er mit Subjektivität und Unordnung verbunden ist. Die Nachtversion des Romans ist sehr unordentlich (Sch71), das Zeugnis einer wahren „Textzeugenkatastrophe“ (Sch71). Sie ist in einem „dutzend Varianten“ verfasst und muss daher vom Lehrer „nächtlicherweile“ (Sch56) gekürzt und den Schülern auf „nebelhaftes Papier“ (Sch66) diktieren werden, damit die darin enthaltenen Wahrheiten herausgefiltert werden können. Um dieser Fassung gerecht zu werden, müsste die Inspektorenkonferenz eine „Nachtsitzung“ (Sch71) halten.

Auch der Stoff kann im Schutz des Nebels unvoreingenommener behandelt werden, behauptet

1552 Schmitz, S. 621.

1553 Ebd., S. 619.

1554 Fischer 1930 sowie Hubert Tellenbach, S.12.

Schildknecht, denn die Themen und Inhalte des Unterrichts sollten nicht systematisch, nach den Vorgaben der Schulbehörde behandelt werden, sondern treten im Zusammenhang mit dem Kontext, in dem sie am besten zur Geltung kommen können, in das richtige Licht. Da die Sinne im Nebel und bei Nacht geschärft sind, sind unter diesen Umständen die besten Voraussetzungen gegeben. Nur dadurch, dass jeder visuell isoliert und akustisch auf sich gestellt sei, könne man der „Verkrüppelung des Lehrgebiets“ (Sch63) entgegen wirken. Auch daher zeige sich erst im Nebel die „Homogenität des Lerngebiets“ (Sch70). Da im Nebel und bei Nacht jeder für sich selbst lerne, müsse keiner seine Bildungs-„Pelerine“ (Sch62) anhaben. Etwa dieselben Vorzüge der Nacht hat auch der Nebel. Wie Schildknecht vom „Nachtunterricht“ gesprochen hat, erwähnt er gezielt den „Nebelunterricht“ und das besondere „Nebeldiktat“ (Sch213). Er nennt die Schule eine „Nebelschule“ (Sch211) und spricht von „Nebeltanz“ (Sch208), von einer „Nebelkapelle“ (Sch207), vom „Nebelpfarrer“, von Schilten als vom „Nebelzentrum“ der Welt. Außerdem erkennt Schildknecht im Wort Nebel ein Palindrom des Wortes „Leben“. In vielen Lehrerromanen wie z.B. Emil Strauß in *Freund Hein* (1902) oder Friedrich Torbergs *Schüler Gerber* (1930) steht Senecas Satz „*non vitae sed scolae discimus*“ mit der repressiven Pädagogik des 20. Jahrhunderts in Verbindung. Diese negative Konnotation und außerdem das Missverständnis des Zitats versucht Schildknecht so zu korrigieren, dass er statt Leben, das Wort Nebel einsetzt. So heißt es in *Schilten* humorvoll: „nicht für die Schule, sondern für den Nebel“ (Sch216) lernen wir.

Eine ähnliche, selbstreferentielle Behandlung findet man in Formulierungen wie: „der Stoff ist aus dem Nebel gegriffen“, oder „wir sind mit dem Nebel davongekommen“ (Sch216). Für die Didaktik Schildknechts gilt, dass der „Dunst“ (Sch214), der „Schlummer“ (Sch212) und der „Schlaf“ (Sch212) zu den primären „Lernvoraussetzungen“ (Sch212) zählen. Um dies besser zu begreifen, muss auf die phänomenologische Differenzierung von Tagtraum und Nachtraum eingegangen werden, die Schildknecht in seinem Roman trifft.

Unsere Abhängigkeit von der optischen Wahrnehmung der Gegenstände drängt uns tagsüber zum zwanghaften, praktischen, zielgerichteten Handeln, während die Nacht, deren „Vorzug“, wie Schildknecht ironisch bemerkt, nicht gerade „die Objektivität ist“ (Sch71), uns zu persönlicheren, subjektiven Spekulationen animieren kann. Unsere Aufnahmebereitschaft für die Reize der Außenwelt wächst sogar proportional zur Einschränkung unseres intentionalen Bewusstseins. Sobald wir unser intentional gesteuertes Handeln aufgeben müssen, werden wir von den Sorgen des Tages befreit und in einen passiven Zustand versetzt. Aus dem „handelnden Menschen wird bei Nacht ein Leidender“.¹⁵⁵⁵ In Goethes Gedicht *Willkommen und Abschied* wird die Eiche vom „Nebelkleid“ umhüllt zu einem Riesen, während sich hundert schwarze Augen in der Nacht öffnen.¹⁵⁵⁶ Bei Shakespeare wird der „heilige Schlaf“ als jene Kraft begrüßt, die „den wirren Knäuel der Sorge löst“.¹⁵⁵⁷

Wie bereits in 3.1.2 (Der Wald) bemerkt wurde, fühlt sich der Lehrer von den *verdämmernden Räumen* angezogen. Im Wald entsteht im Schutz der Dämmerung und im Dickicht der Bäume ein positives Gefühl der Orientierungslosigkeit und die Hauptfigur wird schonungslos mit ihrer eigenen Kondition konfrontiert. Auch die apokalyptische Traumvision im zweiten Quartett ruft Schildknecht mit Hilfe seines Harmoniums im „Schwefellicht“ einer „verdüsterten“ (Sch27) Turnhalle hervor, während die „Schiltener Hallenfinsternis“ (Sch27) hereinbricht. Die natürlich erzeugte und musikalisch untermalte Dämmerung verführt die Zuschauer in einen Zustand der Trance, überführt sie in eine „stille Umnachtung“ (Sch28). Erst dann wird ihnen Schildknechts „dahindämmernder Depressionszustand“ (Sch28) begreiflich. Die Turnhalle könnte also als Katalysator von Bewusstseins-zuständen verstanden werden, die der *verdämmernde* Raum hervorbringt. Ob dieser Raum mit der „Melancholie“ (Sch19) in

1555 Schmitz, S. 618.

1556 Vgl. auch Bollnow (1963), S. 223.

1557 *Macbeth*, II, 2; vgl auch Trömner 1912, S. 42.

Verbindung stehe, soll hier offen gelassen werden. Die gedämmten Lichtverhältnisse verstärken die ohnehin drückende Stimmung. Hinter den Worten „*Umnachtung*“ und „*dahindämmernd*“ wird man als Leser unwillkürlich daran erinnert, dass die Depression einer der seelischen Zustände sein könnte, die mit der Nacht und der Dämmerung in Verbindung stehen. Dass es eine enge Beziehung zwischen dem Verhalten und den Neigungen des Lehrers und seinem ganz „persönlichen und unverwechselbaren Leid“¹⁵⁵⁸ gibt, legen die Assoziationen nahe. Auch die zahlreichen von ihm gebildeten Neologismen drücken seine „wesensmäßige“¹⁵⁵⁹ Verbindung zur nächtlichen Umwelt und die Abhängigkeit seiner Arbeit von den atmosphärischen Gegebenheiten aus. Zur Nacht, wie bei Nebel und Dämmerung, setzt ein regelrechter Identifikationsprozess ein. So definiert sich der Lehrer als „Nachtdozent“ (Sch212). Seine gesamte Didaktik und Methodik sind so angelegt, dass sie den Schülern möglichst viel Freiheit einräumen können. Die Schüler selbst, die er auch seine „Tintenkulis“ (Sch69) oder die „Urfassungs Notare“ (Sch63) nennt, bilden mit ihm eine regelrechte „schreibende Gefahrengemeinschaft“ (Sch74), weil sie sich am Rande des Plausiblen, Objektiven und Erlaubten bewegen. Der Nebel und die Dämmerung sind im Unterschied zur Nacht Übergangszustände oder „Zwitterzustände“ (Sch221), die „dem Exil Suchenden“ Schutz anbieten.

Das Harmonium (vgl. 3.2.1 und 3.2.3) seinerseits, das auch „Äolodikon“ oder „orgue expressive“ (Sch34) genannt wird, ist für Luftfeuchtigkeit sehr empfindlich. Gerade dadurch verstärkt es den Einfluss des Nebels und der „melancholischen Jahreszeiten“ (Sch84). Dieses Instrument, das sich „jeder Stimmung anpassen“ und „jede Klangfarbe imitieren kann“ (Sch201), verleiht dem „nebelreichen November“ (Sch226) seine Ausdruckskraft. Da es eine „künstliche Seele“ (Sch226) besitzt, um die geeigneten Nebelregister wie die „englischen Fogs – und Flûte“, „Basson und Hautbois“ (Sch226) zu erzeugen, kann es in der „Nebelluft“ seine volle, „in der Mörtelkammer aufgelesene asthmatische Heiserkeit“ (Sch226) entfalten, sobald der Lehrer sie in seine Schöpfgefäße pumpt.

Im gesamten Roman klagt der Lehrer über die ihn störende Geräuschkulisse im Schulgebäude. Sie beeinträchtigt seine Arbeit am Bericht, hindert ihn am Unterrichten und stört seine Konzentration. Das Telefon, das Geräusch des Uhrwerks, die Schuldienerin und der Schuldiener sind einige dieser Störfaktoren. Sobald der defizitäre Raum der Dunkelheit einbricht, bekommen die Geräusche eine ganz andere, hypnotische, fast magische Funktion.

Bei Nacht kann er das Wissen „traumwandlerisch“ (Sch213) erarbeiten und verarbeiten, ohne dann bei Tag müde zu sein. Hätten ihm die Eltern und die Schulbehörde den Nachtunterricht erlaubt, hätte er die Schüler zu Nachtlektionen in die Schule eingeladen, um ihnen „seine Mitgift in den Schlaf einzuträufeln“ (Sch212), nachdem sie »nach Mitternacht in ihren barchentenen, bis auf den Boden reichenden Nachthemden« (Sch212) angetreten wären. Tatsächlich trägt diese Methode des Lehrers dem Umstand Rechnung, dass beim Einschlafen die Wahrnehmung eingeschaltet bleibt, ohne dass ein Willensakt erforderlich ist: sowohl die Dämmerung als auch die Dunkelheit versetzen den Menschen in einen passiven, rezeptiven Zustand. Die Nacht gilt allgemein als der Raum der Subjektivität. Sie besitzt den Vorteil, die Wahrnehmungen zu Gunsten des Einzelnen zu filtern, sodass ein „schlafender Schüler nur noch auf[nimmt], was ihn fördert« (Sch212). Beim Einschlafen findet das „Stillwerden des reflektierenden Geistes und die Rückkehr des Erlebens zum tiefsten „Seelengrunde“¹⁵⁶⁰ statt. Absichtlich soll hier nicht vom Träumen oder vom Tiefschlaf die Rede sein, sondern von einem Übergangszustand zwischen Wachheit und Schlaf, denn um Schildknechts Unterricht zu begreifen, müssen die Schüler noch in Kontakt zur Außenwelt und zu ihren Reizen stehen.

1558 Ebd., S. 22.

1559 Hillebrand, S. 14.

1560 Linschoten, *Über das Einschlafen*, S. 71.

Dies trifft aber nur auf den Zustand der Somnolenz, des Dämmerns oder des Versinkens¹⁵⁶¹ zu. Ausgerechnet dieser Zustand löst eine Lockerung der Persönlichkeit aus, durch die die Einheit von Denken und Wollen von reinen Assoziationen verdrängt wird, während „unbestimmte Gefühle“¹⁵⁶² und „Stimmungen“¹⁵⁶³ das bewusste Denken überwachsen. Die verdunkelnde Welt ist jedoch im Halbschlaf weder ausgelöscht noch negativ zu bewerten, nur weil sie eine „isolierende Wirkung“¹⁵⁶⁴ hat. Der isolierte Mensch hat Wahrnehmungen, die wie von „ferne“ erlebt werden und ihn in einen Schwebезustand versetzen. Wie bereits mehrfach erwähnt, werden diese sogar stärker empfunden als im Wachzustand, weil sie mit „übergroßer Beziehungsbereitschaft“¹⁵⁶⁵ aufgefasst werden und zu „andeutend wahnhafter Eigenbeziehung Anlass geben“ oder zur „räumlichen Scheidung von Wichtigem und Unwichtigem“¹⁵⁶⁶ führen. In der Tat muss, damit in der zweiten Phase des Schlummerns der „Bewusstseinszerfall“¹⁵⁶⁷ und die Dissoziation einsetzen können, eine Bereitschaft zum Loslassen von jeder intentionalen Handlung einsetzen, die von Claparade und Bergson mit dem Begriff des „desinterêt“ bezeichnet wurde. Im Stadium der Somnolenz treten „Ermüdungserscheinungen“ auf, wie das Nachlassen der Leistungsfähigkeit und aller „psychophysischen Funktionssysteme“.¹⁵⁶⁸ Erst dann entgleitet dem Ich-Komplex als Zentrum der Persönlichkeit die „Herrschaft über seine[n] Funktionssysteme“:¹⁵⁶⁹ die Willensfunktionen werden herabgesetzt. Als Grundbedingung, damit das Ich diese Herrschaft aufgeben muss eine Form von Stumpfheit und Indolenz,¹⁵⁷⁰ das „desinterêt pour la situation présente“ (Claparède) eintreten, bei dem wir uns von jeder Sorge befreien und uns einem Wohlgefühl überlassen. Erst in einem Zustand der Gleichgültigkeit für die handlungsbezogene Welt kann der Mensch von ihr loslassen und sich dem Bewusstsein und der freien Assoziation hingeben. Auch aus diesem Grund nennt man das Einschlafen einen Prozess der Umschaltung,¹⁵⁷¹ der im „Schwanken des Bewusstseins zwischen Schlafen und Wachen“¹⁵⁷² besteht.

Die damit verbundene Dissoziation von der sichtbaren Welt galt vielen Wissenschaftlern als Anlass, um die Denkprozesse beim Einschlafen in enger Analogie zur Befindlichkeit des Schizophrenen zu sehen.¹⁵⁷³ Das Einschlafenerleben und die Befindlichkeit des Schizophrenen sollen demnach von vergleichbaren Eigenschaften geprägt sein, wie unter anderem: die „Flüchtigkeit“, die „Uneindringlichkeit“ der Wahrnehmungen und die „Sinnestäuschungen“. Derartige Pseudo-halluzinationen oder „Verschmelzungen“ und das Versinken in sich selbst¹⁵⁷⁴ sind der Grund, weshalb beim Einschlafen und auch im Fall der Schizophrenie dem Menschen die Gegenstände nicht mehr „gleichsam ruhend vor dem Bewusstsein“,¹⁵⁷⁵ sondern unvermittelt, „psychologisch isoliert“¹⁵⁷⁶ und „kaleidoskopartig“¹⁵⁷⁷ erscheinen. In Anlehnung an die wegweisende Studie von Carl Schneider und die Beobachtungen von Mayer-Gross gelten also

1561 Ebd., S. 73.

1562 Ebd., S. 73.

1563 Ebd.

1564 Ebd., S. 77.

1565 Mayer-Gross, W. *Zur Struktur des Einschlafenerlebens*, S. 246-247.

1566 Mayer-Gross, *Einschlafdenken und Symptome der Bewusstseinsstörung*, S. 552.

1567 Erhard Schmitz, *Die Psychologie des Einschlafens in Beziehung zur Schichttheorie*, in *Archiv für Psychiatrie und Zeitschrift f.d.ges. Neurologie* 202, 616-633 (1926), S. 618.

1568 Ebd., S. 618.

1569 Ebd.

1570 Trömmner, S. 41.

1571 Schmitz, S. 617.

1572 Jaspers, S. 197.

1573 Vgl. Bumke, Carl Schneider, Beringer.

1574 Carl Schneider, *Die Psychologie der Schizophrenen*, S. 110 ff.; J.Berze und H.W.Gruhle, *Psychologie der Schizophrenie*, (1929), S. 51.

1575 Berze 1929.

1576 Ebd.

1577 Ebd.

diese wichtigen Parallelen zwischen der „schizophrenen Denkstruktur und dem Einschlafdenken“¹⁵⁷⁸ als Grundstein für eine vergleichende Untersuchung beider Bewusstseinsänderungen, um wichtige Einblicke in die Befindlichkeit des Schizophrenen zu gewinnen. In Schildknechts Augen besitzt das Lernen im Schlaf nur einen Nachteil. Das »traumwandlerisch erarbeitete« Wissen der Schüler wird von den Schülern nur für kurze Zeit im Gedächtnis behalten und das »in der Nacht Gelernte sofort wieder vergessen« (Sch213). Nun kann dazu bemerkt werden, dass für die Forscher die größte Schwierigkeit bei der Untersuchung der Gedanken und Erlebnisse beim Einschlafen tatsächlich in der nach der Tiefschlafphase eintretenden „Amnesie“ bestand. Alle Beobachtungen konnten nur durch systematische Versuche gewonnen werden, bei denen man den Einschlafenden aufgab, sich „von Zeit zu Zeit aufzuraffen und das Erlebte mitzuteilen“.¹⁵⁷⁹ Auch darauf gibt es einen konkreten Hinweis in *Schilten*. Der Lehrer unterwirft seine Schüler sogenannten „akustischen Wechselbädern“ (Sch37). Nach einer Tiefschlafphase fällt jede Erinnerung an die Schlafdämmerungsperiode der „Schlafamnesie“ zum Opfer: „Am anderen Morgen entsinnen wir uns kaum dessen, was wir abends im Bett bei beginnender Müdigkeit lasen“.¹⁵⁸⁰ Laut Mayer-Gross kann ein ähnlicher Prozess auch auf den schizophrenen Zustand übertragen werden. Mit anderen Worten, dem Schizophrenen fällt die Wiedergabe seiner Monologe auch sehr schwer und bleibt ihm bisweilen inhaltlich völlig verschlossen. Dieser Hinweis könnte klären, warum Schildknecht seinen Monolog und sein Monsterdiktat mit einem Narkotikum in Verbindung setzt. Mayer-Gross bezieht diesen Sachverhalt auf die „Umkehrung der >normalen< Wirkung des intentionalen Zugriffs“,¹⁵⁸¹ wie der Versuch einer nachträglichen Vergegenwärtigung, welche statt der Heraushebung eine Auslöschung der Erfahrungen zur Folge hat.¹⁵⁸²

Während das Einschlafdenken also unser „Vorstellungsleben“¹⁵⁸³ steigert und unsere Vorstellungen „lebhafter, deutlicher, reicher an Einzelheiten und halluzinatorisch“ macht, muss man festhalten, dass diese Verstärkung nur aufgrund der „Herabsetzung der Willens- und Denkfunktionen“¹⁵⁸⁴ in der ersten Phase des Schlummerns möglich ist und dass die Aufhebung dieses Zustandes uns die Vergegenwärtigung dieser Vorstellungen erschwert oder gar unmöglich macht. Die Assoziationen verdrängen während der zweiten Phase des Schlummerns alle Denk- und Willensfunktionen und verursachen jenen Assoziationsfluss, der mit der Ideenflucht und der „Zusammenhangslosigkeit“ der Gedanken zusammenhängt, die mit den Erlebnissen verglichen werden können, die bei Schizophrenen auftreten.¹⁵⁸⁵ Im Roman erwähnt Schildknecht, dass eine ganze Passage seines Romans aus dem „Bleuler“¹⁵⁸⁶ abgeschrieben wurde. Bleuler war der erste, der sich intensivst mit dem Studium der Schizophrenie befasste. Außerdem erklärt Schildknecht im selben Zuge die Etymologie des Wortes Schilten und leitet es unter anderem vom Verb „Abspalten“¹⁵⁸⁷ ab, was ein klarer Hinweis auf das Phänomen der Dissoziation ist, die nach der Meinung vieler Autoren mit dem Einschlafleben verwandt ist. Nach Merleau-Ponty stellt die Nacht noch nicht die „eindrucksvollste Erfahrung des Irrealen“¹⁵⁸⁸ dar, weil sie noch etwas „beruhigend Irdisches“¹⁵⁸⁹ besitzt. Der Traum hingegen

1578 Mayer-Gross, S. 552.

1579 Mayer-Gross 1926, S. 552.

1580 Ernst Trömmner, *Das Problem des Schlafes. Biologisch und psychopathologisch betrachtet*, Wiesbaden 1912, S. 41.

1581 Mayer-Gross, S. 435.

1582 Vgl. Ebd.: „Amnesierung“.

1583 Andreas Angyal, *Der Schlummerzustand*, S. 71.

1584 Angyal, S. 73.

1585 Ebd.

1586 Ebd.

1587 Ebd.

1588 Merleau-Ponty, S. 330.

1589 Ebd.

setzt das Desinteresse für den Tag, für das Licht und das Leben voraus (vgl. Bergson, Claparede). Er ist wie der Mythos oder das dichterische Bild, nicht „mit ihrem Sinn [...] durch einen Bezug von Zeichen zu Bezeichneten [verbunden] wie etwa dem zwischen Telefonnummer und Namen des Teilnehmers“,¹⁵⁹⁰ sondern schließen ihren Sinn in sich selbst ein.

Es gibt jedoch auch eine andere Erklärung, weshalb sich bei Nacht die Umwelt und unser Verhältnis zu ihr verändern. Die Dunkelheit und der Nebel modifizieren deren Konturen insofern, als uns die Abschätzung der Distanz erschwert wird. Wir werden augenblicklich empfänglicher für die akustischen Reize, weil wir die Geräusche und Klänge zwar orten, aber nicht auf ihren Ursprung zurückführen können. Dieser Umstand löst gewöhnlich eine Schutzreaktion aus.

Wie Konrad Lorenz bemerkt, ist die Abwesenheit des Lichtes ein „Auslösmechanismus“¹⁵⁹¹ von Angstreaktionen. Sie ist ein „rezeptorisches Korrelat“ zur Auslösung von Fluchtreaktionen beim Tier oder beim Menschen und stellt einen ganz besonderen Reiz der Umwelt dar. Diese Tatsache hängt damit zusammen, dass Angstphänomene nicht völlig autonom sind, sondern von der Umwelt abhängen und sogar „trainierbar“¹⁵⁹² sind. Auch aus diesem Grund erscheint die Idee eines „Nebelgenerators“ im Roman von Burger so interessant. Erst durch einen externen Reiz wird eine spezifische Instinkt-Erregung aktiviert oder Reaktion ausgelöst. Dunkelheit, Nebel und Dämmerung stellen unterschiedliche Intensitäten und Reize dar. Sie wirken sich anders auf die spezifische Reizschwelle aus, die den Instinkt (die Instinkthandlung) auslösen kann. Als physische und atmosphärische Faktoren sind sie nicht direkt für das Auslösen einer Schutzreaktion verantwortlich. Es handelt sich um das Gefühl der Desorientierung, die als Folge der Beeinträchtigung unserer optischen Wahrnehmungen eintritt. Bei Dämmerung, Nebel oder Dunkelheit verändert sich unsere Umwelt. Sie modifiziert sich und verliert jene Eigenschaften, die eine Steuerung durch den Willen und die Intentionalität begünstigen. Die Welt verliert an „Überschaubarkeit und Klarheit“,¹⁵⁹³ die Gegenstände verlieren bereits in der Dämmerung ihre klaren Konturen. Im Nebel, bei Schneefall oder in der Dämmerung werden unsere Bewegungsabläufe vorsichtiger, sie verlangsamen sich, da wir die Abstände nicht genau abschätzen können. Die Bedrohlichkeit des Raumes bei Nebel besteht darin, dass sich unser Sichtfeld auf eine „kleine Nahzone“¹⁵⁹⁴ beschränkt. Schildknecht selbst spricht die „komische Diskrepanz“ (Sch204) zwischen der „Linearität der Zahlenreihe und den unterschiedlichen Positionen“ der Schüler an: jede Zahl wird von einer Stimme verkörpert: mal „ganz nah und laut und stramm: eins“ (Sch204) und dann „tief im Nebel drin, zaghaft und kaum hörbar: zwei“. In der „weißen Finsternis“ des Schneesturms erfährt die Umwelt sogar eine „Entstofflichung“: die Dinge verlieren ihre „Greifbarkeit und entgleiten ins Unfassbare“.¹⁵⁹⁵ Bei Nacht vollzieht sich schließlich der Prozess der Modifikation des Umfelds bis zu seinen letzten Konsequenzen. Um diese Veränderung zu benennen, bedienen sich die Phänomenologen zweier Begriffe. Sie sprechen vom *Tagraum* und vom *Nachtraum*.¹⁵⁹⁶ Mit unterschiedlicher Intensität erhält die Umwelt unter diesen Umständen eine andere Struktur als bei Tag. Während im Nebel das „Märchenhafte, Fremde, Entrückte“¹⁵⁹⁷ in ihrem Symbolcharakter viel deutlicher werden, verwischt die volle Finsternis die Grenzen zwischen „Wahrnehmung und Sinnentzug“ noch stärker, wenn sie aufhört, bloße Dämmerung zu sein. Der problemlose *Tagraum*,¹⁵⁹⁸ eine

1590 Ebd., S. 331.

1591 K. Lorenz, S. 283.

1592 Ebd.

1593 Kruse, S. 129.

1594 Ebd., S. 134.

1595 Bollnow, S. 218.

1596 Vgl. Minkowski, S. 393; Merleau-Ponty 1945, S. 328 Bollnow, S. 224; Kruse, S. 133 ff.

1597 Bollnow, S. 220.

1598 Minkowski, „*espace visuel*“; vgl. Kruse.

Domäne der Gemeinsamkeit und des zielgerichteten Handelns, weicht dann dem „Hörraum“¹⁵⁹⁹ oder „Klangraum“¹⁶⁰⁰ der Nacht, in dem das Individuum durch Klänge und Töne durchströmt wird. Die Dominanz des auditiven Raums¹⁶⁰¹ wirkt sich durch die Kombination von Nacht, Dämmerung und Klang auf den Menschen erfüllend und homogenisierend aus.¹⁶⁰² Der Mensch bleibt in der Nacht oder bei eingeschränkter Sicht allein in einem *quasi subjektiven Raum*¹⁶⁰³ zurück. Seine Umwelt wird durch eine eigenartige Dimension der Tiefe erfüllt, die nichts mit den messbaren Abständen des Tages gemeinsam hat. Schildknecht spricht nicht zufällig von dem „Unendlichkeitspathos“ (Sch265), der das Erleben bei Nacht charakterisiert.

Zusammenfassend darf also wiederholt werden, dass der *Tagraum* durch die Überschaubarkeit und Klarheit charakterisiert ist, denn diese Eigenschaften machen dem „kognitiv gerichteten und zweckhaft handelnden Subjekt“¹⁶⁰⁴ die Welt besser zugänglich: ein Kind, das spielt, kann frei rennen, dem Ball hinterher springen usw. Zu bemerken ist auch, dass der Roman eine Umwertung des Tages und der Nacht anstrebt.

Die positive ethische Wertung, die dem Bereich der Helligkeit traditionell zugesprochen wird, hat tiefe kulturelle Wurzeln in der abendländischen Kultur. Sie fußt bereits in der antiken Philosophie, wurde von der mittelalterlichen Metaphysik übernommen und hat in der Literatur des Humanismus Fuß gefasst. Dante z.B. charakterisiert sein Paradies durch Abstufungen des Lichts, die den verschiedenen himmlischen Sphären entsprechen. Er verwendet eine große Zahl von Wörtern, Begriffen und metaphorischen Umschreibungen, die Lichtquellen und Unterschiede des Lichtes kennzeichnen, um die Nähe zu Gott und zur Wahrheit auf einen nach menschlichem Ermessen nachvollziehbaren Nenner zu bringen. Dante betont dabei immer wieder, dass ihm die Vergleiche und die Worte fehlen, um seine Empfindungen zu beschreiben. Streng genommen ist bei ihm das Licht ein Ausdruck dafür, dass der Dichter an die Grenzen der Vernunft und des Sprachlichen gelangt ist.

Die Sonne und das Licht, das man nicht direkt anschauen kann, symbolisieren nach dem platonischen Höhlengleichnis die Wahrheit, die den Menschen blendet. Wenn jedoch Dunkelheit oder Dämmerung die Klarheit der Sicht einschränken und die Wirkung der Helligkeit und des Lichtes reduziert werden, dann findet die Wahrnehmung des Menschen in einem „defizitären Modus“¹⁶⁰⁵ statt, der ihm erlaubt, sich der Wahrheit zu nähern. Nach dem Höhlengleichnis lernt der Mensch in einer ersten Stufe die Welt als Schatten kennen. Erst mit der Romantik, mit dem Geschmack für das Unvollkommene, für die Ruinen aus der Antike und der Phantasie erhalten auch der Nebel, die Nacht und die Dämmerung ihre künstlerische Rechtfertigung. Sie werden zum Ausdruck eines anderen Geschmacks und Gespürs für die Natur jener Phänomene, die durch Worte schwer zu fassen sind.

Im *defizitären Modus* der Dämmerung und der Dunkelheit büßen die Dinge ihre materielle Ausprägung ein und der Mensch muss sich auf seinen Tast- und Hörsinn verlassen, da er nicht über den primären Seh- und Handlungsraum verfügt, sondern sich nur mit Umsicht bewegen kann. Nacht und Nebel können die Betroffenheit von Schildknechts Schülern steigern, weil sie ein künstliches Mittel sind, um ein räumliches Kontinuum zwischen Innenwelt und Außenwelt herzustellen. Es geht ihm also um das Fördern subjektiver Zustände in seinen Schülern, die durch akustische Reize wie das Vorlesen eines Gedichtes erzeugt werden können. Die Schüler nehmen die qualitativen Ausdrucksgehalte des Raumes und einer Landschaft wahr, ohne sie auf die „objektive Beschreibung ihrer Formen, Farben, Größen und Mengenverhältnisse“¹⁶⁰⁶ zu

1599 Ebd.

1600 Minkowski (1972), S. 239.

1601 Straus (1930), S. 155.

1602 Vgl. Szene der Apokalyptischen Vision in der Turnhalle.

1603 Vgl. Kruse.

1604 Kruse, S. 129.

1605 Kruse, S. 130.

1606 Ebd., S. 61.

beziehen. Ohne die Ablenkung durch die visuelle Wahrnehmung der Farben und Konturen der Dingwelt können Schall und Geräusch, Ton und Klang zu einem Eigendasein gelangen. Besonders die Dunkelheit hebt den auditiven Raum von seiner Nebenrolle als Kulisse des Sichtbaren zu seiner eigentlichen Bedeutung hervor¹⁶⁰⁷ und leitet einen Prozess ein, bei dem die Welt ihre Gliederung einbüßt. Die Umwelt gewinnt bei Dunkelheit ihre ursprüngliche Tiefe und den „*profondeur primordiale*“¹⁶⁰⁸ wieder, sie umhüllt den Menschen, durchdringt ihn und vereinheitlicht ihn mit ihr zum profillosen „*Mana*“¹⁶⁰⁹ in einer mystischen Einigung, die das Handeln ablöst.

Aus der Perspektive des seine Einsamkeit genießenden Lehrers erhöhen die Nacht und der Nebel auf natürliche Weise den Schutz vor der Außenwelt. Sie begünstigen die Bereitschaft zum Schlaf.

Der „Gliederungsverlust“¹⁶¹⁰ und die „Entdifferenzierung“¹⁶¹¹ der Formen und Geräusche durch die Unsichtbarkeit der Welt sind von großer Bedeutung für ihn. Ihr Eintritt fördert nicht nur die Bereitschaft zum Schlummer, den Eintritt in die Entspannungsphase der Tages und motiviert den Entschluss zu schlafen, sondern leitet einen Prozess der Dissoziation des Bewusstseins ein, dem ein Verzicht auf die Welt als Raum der Verfügbarkeit vorausgeht. Damit stellen die Dunkelheit, die Dämmerung und der Nebel eine „Zäsur im Erleben“¹⁶¹² dar. Bereits im Kapitel über das Bett und die Krankheit des Lehrers wurde auf die anthropologische Bedeutung der „seelischen Entspannung“¹⁶¹³ hingewiesen, die mit dem Verzicht auf die „aufrechte Haltung“¹⁶¹⁴ verbunden ist. Das Fehlen einer solchen Entspannung verursacht seelisches Unwohlsein oder Krankheit (*Insomnia*). Die horizontale Lage des Körpers stellt im Unterschied zur aufrechten Haltung einen Verlust der Geborgenheit, durch die Nähe zur Erde, dar. Die vertikale Lage des Körpers hingegen ermöglicht die Freiheit der Bewegung, die Haltung, das Einnehmen und Verteidigen eines Standpunktes. Der Verzicht auf die aufrechte Position ist im Gegenzug notwendig, um im Schutz der Geborgenheit, fern vom Handlungsraum sich zu erholen.¹⁶¹⁵

Der Körper drängt tagsüber die Welt als Korrelat seiner Handlungen zurück. Der Verzicht auf die Kontrolle über diesen Körper und auf die Welt ist also keine leichte Entscheidung. Sie wiederum hängt mit dem Verzicht auf die aufrechte Haltung zusammen und führt zur Passivität und zur Übermacht des Raums über das Individuum.

In der Literatur über die Auswirkungen der Nacht und der Dämmerung auf unser Bewusstsein wird die *Liebe der Dichter* für diesen sonst so negativ konnotierten phänomenologischen Raum deutlich hervorgehoben. Linschoten bezieht sich auf Bachelard, um zu sagen, dass das Dahinschwinden des Lichtes nicht notwendigerweise „Unsicherheit und Angst“¹⁶¹⁶ auslösen muss, sondern uns auch dem sicheren Vertrauen der Dunkelheit überlässt, weil sie nicht einem „defizitäreren Modus“¹⁶¹⁷ entspricht, sondern vielmehr einen „quasi subjektiven Raum“¹⁶¹⁸ erzeugt, in dem die Welt ihren Wert verliert¹⁶¹⁹ und uns dazu verleitet, uns in ihr heimisch zu fühlen, um zu uns „selbst zu kommen“,¹⁶²⁰ um fernab von der scharfen Reflexion, im Reich der

1607 Ebd., S. 66.

1608 Merleau-Ponty 1966.

1609 Ebd., S. 329.

1610 Kruse, S. 136.

1611 Ebd.

1612 Schneider (1930).

1613 Kruse, S. 139.

1614 Straus 1960.

1615 Mary Eden, Richard Carrington, *Kleine Philosophie des Bettes*, 1963 Stuttgart.

1616 Linschoten S. 84.

1617 Kruse, S. 130.

1618 Ebd., S. 132.

1619 Linschoten, S. 86.

1620 Ebd.

Gefühle zu wandeln. Besonders Baudelaire nennt die Nacht „aimable soir“¹⁶²¹ und singt ihr Hymnen wie diese: „O nuit! ô rafraichissantes ténèbres! Vous êtes pour moi le signal d’une fête intérieure, vous êtes la délivrance d’une angoisse!“¹⁶²². Die einschläfernde Wirkung von Dunkel und Stille entsteht „in einer schöpferischen Begegnung von Mensch und Welt“¹⁶²².

3.3.2 Die Scheintodlektion

Armin Schildknecht entwickelt sich im Verlauf des Romans, wie er selbst bemerkt, zu einem Experten in der „Materie“ (Sch14) des Scheintodes: er hat sich „persönlich [...] im Lauf der Jahre gründlich“ in diesen Stoff „eingearbeitet“ (Sch14). Er entdeckt den Scheintod erst nach seiner Einstellung als Lehrer im Dorf Schilten, wo der Scheintod wie „in ländlichen Gegenden, zumal in Stuppen- und Sachtälern“ (Sch14) noch zu etlichen „uralten Aberglauben“ (Sch14) Anlass gibt. Besonders die Mörtelkammer, die Schildknecht als Proberaum für seine Interludien am Harmonium verwendet, dient als „Nebenraum für die Kapelle“ (Sch14), aus Angst, die Lebensgeister des Verstorbenen könnten „bei der Nennung seines Namens oder spätestens beim Vorlesen seiner Biographie zurückkehren“ (Sch14), im Fall er sei nur „scheintot“ gewesen.

Der Lehrer selbst lässt sich anfangs nicht von der verbreiteten Angst anstecken. Im Gegenteil nutzt er die Mörtelkammer sogar als Übungsraum zum Harmoniumspielen, obwohl die Abstellkammer auch als Aufbahrungsraum für die Verstorbenen verwendet wird. Er interludiert „mit dem Rücken zum Sarg lehnend in der Mörtelkammer“, ohne Angst zu haben, dass der Deckel „plötzlich“ aufspringen und ihn eine „Hand am Kragen“¹⁶²³ packen könnte.

Dennoch findet er, je mehr er sich in die Materie einliest, Parallelen zwischen dem Zustand des lebendig Begrabenen oder Scheintoten und seiner Kondition als Lehrer, als Mensch, als Intellektueller und leidenschaftlicher Leser, vermutlich auch als Schweizer. Wie gezeigt werden soll, zählen in diesem Sinne die Symptome, die den Scheintod kennzeichnen, zu den Merkmalen, die er ironisch übertreibend, kommentarlos und indirekt auf seinen Zustand überträgt. Diese Operation der Übertragung gelingt dem Leser aufgrund der Analogie zur Klaustrophobie, der Enge, die einerseits physisch und topographisch, durch die Beschreibung des Tals, andererseits geistig, durch die „Engstirnigkeit“ der Dorfbewohner suggeriert wird. Schließlich wird sie durch den Bericht selbst anhand der engmaschigen Beschreibungen veranschaulicht, die von der Estrichdämonie bestimmter Räume zeugen.¹⁶²⁴

Zwar wurde in der Sekundärliteratur häufig darauf hingewiesen, dass Hermann Burger mit diesem und mit seinem zweiten Roman *Die künstliche Mutter* auf Paul Nizons Diskurs in der Enge¹⁶²⁵ Bezug nehme.¹⁶²⁶ „Wie andere Schriftsteller seiner Generation“, heißt es im Nachwort von Remo H. Largo zur neuen Auflage des Romans, litt Hermann Burger „unter der Enge einer rückwärtsgewandten Schweiz“.¹⁶²⁷ Seine Antwort, wie die E.Y.Meyers, auf die Gefahr hin als regional eingestuft zu werden, war der Versuch einer Öffnung in Hinblick auf die Themen und besonders eine Annäherung an die postmoderne Literatur, die ein intertextuelles, komödiantisches Spiel mit den Texten der Vergangenheit führt, um das epigonale Verhältnis zur

1621 Baudelaire, *Le crépuscule du soir*, in: *Les Fleurs du mal*, S. 90.

1622 Linschoten, *Über das Einschlafen*, S. 85.

1623 Ebd.

1624 Anja Gerigk, *Raumwende(n) im Roman. Hermann Burgers Schilten als intermediale Kritik des Spatial Turn*, in: R. Krause, E. Zemanek, "Text-Architekturen. Die Baukunst der Literatur", Berlin/Boston 2014, S. 237-258.

1625 Pia Reinacher, *Verschwinden des Rechtschaffenen: eine Begegnung am Rand des vergangenen Literaturfestivals von Leukerbad*, in: Tagesanzeiger vom 14.07.1999.

1626 Thomas Strässle, *Nachwort zu Schilten*, Nagel&Kiemche 2009, S. 395; Franz Loquai, *Der verschollene Lachartist*, in: Literaturkritik.de, vom 5. 5. 2010.

1627 Hermann Burger, *Schilten*, S. Zumsteg (Hrsg.), S. 401.

Tradition zu überdenken und zu lockern.¹⁶²⁸ In diesem Sinne ist auch das Anprangern der Schule, als Ort, in dem Scheinfragen auf Scheinantworten präpariert werden, zu verstehen. Es ist kein Zufall, dass die Schule von Autoren wie Bernhard, Burger oder E. Y. Meyer in ein derart schlechtes Licht gestellt wird. Als Autoren beanspruchen sie für sich das Recht, den Blick auf die Kultur und Kunstwelt der Vergangenheit zu leiten. Sie stehen mit der Institution Schule in Konkurrenz. Schildknecht, der in der literarischen Fiktion unter der „topographischen Totenmaske“ des Aargaus, aber auch unter seinem Beruf leidet, tut dies der Enge wegen, jedoch auch, weil er sich gegen die Vorgaben der „Schulbehörde“ wehrt. Schildknecht ist eine literarische Transposition des Anliegens des Autors. Die Tatsache, dass der Scheintod, der im Umfeld der Autoren der Weimarer Klassik und der Aufklärung bekannt war, wie Schildknecht ausdrücklich unterstreicht, als er Hufeland als Hofarzt von Goethe ausweist, zeigt eindeutig die Absicht, mit der Tradition unter einem neuen Gesichtspunkt und einer subjektiven Perspektive umzugehen. Wie man das tun könnte, zeigt E. Y. Meyer im Roman *In Trubschachen*, wo der Protagonist einen Dialog zwischen Texten führt. Er rechnet aus der Perspektive eines Bernhard-Lesers (er liest *Watten*) mit einer Schrift von Kant ab. Diese erscheint ihm aus seinem subjektiven Standpunkt und im Lichte der jüngsten Geschichte, besonders in Verbindung mit dem Schweigen über die Vernichtungslager, moralisch unzumutbar geworden zu sein.¹⁶²⁹ In diesem Roman erörtert der Held die Schrift von Kant *Über ein vermeintes Recht aus Menschenliebe zu lügen* und verwirft Kants Argumentation. Auf die Warnung vor dem Stranden in der asthmatischen Lehrerprosa der Wandtafelsätze,¹⁶³⁰ die Paul Nizon den Autoren jüngerer Generation aus Stoffarmut in Aussicht stellte, reagieren E. Y. Meyer und Hermann Burger durch das Verfassen von Romanen, in denen sie sich stilistisch durch verschachtelte Sätze *à la* Bernhard vom allgemein verbreiteten reduktionistischen Stil *à la* Peter Bichsel artistisch distanzieren. Ihre Sprache soll künstlich und barock wirken, im Gegensatz zur Einfachheit Bichsels. Inhaltlich suchen sie jedoch das Weite und setzten sich in ihren Romanen aus den 70er Jahre, mit den Vorbildern auseinander, überdenken die überlieferte Tradition, wehren sich gegen ihre Rolle als passive Epigonen. In ihren Werken steht die Auseinandersetzung mit den Modellen der deutschsprachigen Philosophie, Literatur und in Burgers Fall der Medizin, im Vordergrund.

Wenig Aufmerksamkeit wurde bis jetzt in der Sekundärliteratur der ironischen Art und Weise geschenkt, wie Burger stofflich einen vermeintlich ironisch-kritischen Bezug zum Diskurs Nizons und der „Schweizer Enge“ herstellt. Das Thema existiert seit langem und reicht von der Besprechung der „Sonderstellung der Schweiz“ in Europa¹⁶³¹ bis zur Frage nach der Stellung der Schweiz in Europa, die von Karl Schmid behandelt wurde.¹⁶³² Im Panorama der heutigen Diskussion um die Einordnung der Schweizer-Nationalliteratur im Rahmen des „gesamt-deutschsprachigen Raums“¹⁶³³ und der Auswirkung von Phänomenen der „Grenzaufweichung“ und der Auseinandersetzung mit den typischen Nationalmythen¹⁶³⁴ spielt die Untersuchung der Motive und Stoffe im Roman eine zentrale Rolle. Als Ansatz einer ersten Dekonstruktion des Schweizer Mythos und seines Standortes in Europa wäre das scharfe Urteil von Graf Hermann

1628 Thomas Bernhard, *Alte Meister*, Frankfurt a.M. 1985.

1629 E. Y. Meyer, *In Trubschachen*. Frankfurt a.M. 1974, S. 140.

1630 Hermann Burger, *Gegenzauber im Staatszirkus. Die junge Generation der Schweizer Autoren*, in: „Frankfurter Allgemeine Zeitung“, 21.01.82; Martin R. Dean, *Plädoyer fürs Artistische. Eine späte Einschätzung Hermann Burgers*, in: „Welt Woche“ (Nr.10), 7.03.1991.

1631 Widmer Paul, *Die Schweiz als Sonderfall. Grundlagen-Geschichte-Gestaltung*, Zürich 2008; vgl. besonders das Kapitel: „Die Vier Säulen des Sonderfalls“, S. 101 ff., in dem die Rolle der Schriftsteller aufgezeigt wird.

1632 Anton Krättli, „Diskurs in der Enge“ und „Standortmeldung“, in: Schweizer Monatshefte, Bd. 73 (1993), S. 22-24.

1633 Corina Carduff, *Zum Diskurs „Schweizer Literatur“ in der Gegenwart*, in: M. Braun/B. Lermen, „Begegnungen mit dem Nachbarn (IV.): Schweizer Gegenwartsliteratur“, 2005, S. 65-96.

1634 J. Barkhoff/ V. Heffernan, *Schweiz schreiben. Zur Konstruktion und Dekonstruktion des Mythos Schweiz in der Gegenwartsliteratur*, BerlinNew York 2010.

Keyserling zu erwähnen, der in seinem Werk *Spektrum Europas* (1928) eine „Typologie der schweizer Mentalität“ entwirft, die zwar als „ungerechtfertigte Verallgemeinerungen“¹⁶³⁵ in den Augen seiner Opponenten galt,¹⁶³⁶ doch auch einen „Kern von Wahrheit“ zeigte, wenn man, wie es C. G. Jung formulierte, die unangenehmen Reaktionen nicht als Ablehnung, sondern vielmehr als Zugeständnis interpretiert.¹⁶³⁷ Keyserlings Urteil löste schon bald eine heftige Debatte aus. Im *Spektrum* hatte Keyserling in der Neutralität einen „engen Rahmen für die Schweizer Tugenden“¹⁶³⁸ erkannt. Er nannte die Schweizer abwertend den „Prototyp des Kleinbürgervolks“¹⁶³⁹ und stellte, im Licht der Mehrsprachigkeit und des Einflusses der Nachbarkulturen (Frankreich, Italien und Deutschland), die Eigentümlichkeit eines Schweizer Nationalcharakters heftig in Frage. Das „nationale Schweizertum“ interpretierte er zugespitzt aus deutschsprachiger Sicht provokativ, als eine „Karikatur des Deutschtums“.¹⁶⁴⁰ Heute kann man bestätigen, dass im „Kontext der Globalisierung“¹⁶⁴¹ der Terminus der „Nationalliteratur“ auf dem Prüfstand steht, während die eigenständige Literaturgeschichtsschreibung in Österreich und der Schweiz als Konsequenz des „hegemonial erfahrenen deutschen Kulturanpruchs“¹⁶⁴² gesehen werden kann. Das „Schweizertum“, fährt Keyserling fort, sei „unentrinnbar schollengebunden“ und die „allgemein-deutsche Grobheit“ erlebe in der Schweiz eine „phantastische Übersteigerung“,¹⁶⁴³ wo sich das Absperrn nach Außen hin (sog. Igelhaltung) oft bis zum „Erstickungstod der Seele“ erstrecke. Die Schweiz sei in Wahrheit das Land der „äußersten Enge [...] im innerlichen Sinn“, wo der Provinzialismus sogar als „Folge der Demokratisierung“¹⁶⁴⁴ zu erörtern sei.

Nun geht Hermann Burger bei der Konstruktion seiner Figur Schildknecht auch vom vehementen Ton solcher Kritik aus. Seine Behandlung des Scheintod-Stoffs erinnert in der komödiantischen und schelmischen Art des Bezugs zur kulturellen Lage an die Übertreibungskunst des Österreicherers Thomas Bernhard. Die Übertreibung des Vergleichs zieht natürlich die Objektivität des Vergleichs selbst ins Lächerliche und Unglaubwürdige. Doch dieser Zug passt zur Charakterisierung des Protagonisten Schildknecht. Nicht ohne Grund diagnostiziert der von der Versicherungs-gesellschaft bezahlte „Psychiater“ (Sch217) bei ihm einen Hang zur Schizophrenie, der sich durch „Geziertheit“, die Verwendung von „pathetischen Ausdrücken“ und „clownhaftes, negativistisches Treiben“ (Sch217) bemerkbar macht. Die „Leblosigkeit“,¹⁶⁴⁵ die Nizon am Kulturleben, neben der „Anpassung“ und das „sich-klein Machen“ als typische geistige Formen beobachtet und die er auch stilistisch am Werk von Schriftstellern wie Robert Walser feststellt, ist der Ausgangspunkt für die Wahl des Scheintodes (als großen Stoff), um der Figur Schildknechts die Möglichkeit zu geben, mit dem Vorwurf der „Enge, Vergangenheitsfixierung, Unbeweglichkeit und Angst vor Veränderung“¹⁶⁴⁶ insgesamt abzurechnen. Provinzialität und Immobilität scheinen in Schildknechts Augen mehr das Ergebnis einer klischeehaften Strukturierung von Nationalliteraturen zu sein. Für seinen Protagonisten und für den Leser ist der enge Winkel der Perspektive eines Lehrers, der in der „äußersten Pädagogischen Provinz“ verweilt und von dort aus berichtet, die Wiederentdeckung

1635 Andreas Urs Sommer, *Kleinbürgerlich, Kleinlich, Klein*, in: "Schweizer Monatshefte", Band 73 (1993), S. 14-21.

1636 August Rüegg, *Graf Keyserlings Urteil über uns Schweizer*, Basel 1930.

1637 Sommer, S. 16.

1638 Keyserling, *Spektrum*, S. 238.

1639 Ebd., S. 242.

1640 Ebd., S. 238.

1641 Corduff 2005, S. 65.

1642 Ebd., S. 66.

1643 Keyserling, S. 14.

1644 Ebd., (alle Zitate).

1645 Nizon, S. 52.

1646 Vgl. Christoph Siegrist, *Nationalliterarische Aspekte bei Schweizer Autoren*, in: „Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur“, Bd. 10, München/Wien 1986, S. 658.

einiger verschollenen Werke Gotthelfs, Kellers und Kempners wert.

Die Grenzen der Nationalliteratur hebt er durch den Scheintod aus ihren Anker und stellt Vertreter verschiedener Zeitalter und Herkunft gleichermaßen in den Dienst seiner Figur. Der Scheintod ist dann Kritikpunkt und zugleich Motor für das Bericht-Schreiben (Roman-Verfassen) und als Verhängnis der Figur zu verstehen, die sich ihrem Schicksal dadurch ergibt. Der überbordende, übertreibende Stil versteht sich als Gegenhaltung zur in der Schweiz verbreiteten reduktionistischen Prosa der Wandtafelsätze.¹⁶⁴⁷ Doch auch der überbordende, barocke Stil Schildknechts drückt ein Unbehagen aus, das nur die künstlerische Reaktion auf eine tatsächliche scheinot-ähnliche Starre sein kann. Die Polypen-Sätze und Schachtelkonstruktionen sind also als Reaktion auf die Prosa der „schmucklosen Sätzchen“,¹⁶⁴⁸ die zur „*nature morte* helvetischen Zusammenlebens“¹⁶⁴⁹ versteinert sind, zu verstehen. Dennoch kann auch die sprachliche Geste Burgers als „rhetorische Ersatzhandlung für Fehlendes“¹⁶⁵⁰ verstanden werden. Auch aus literaturwissenschaftlichen Kreisen wird ihr zum Vorwurf gemacht, im Zitat zu verpuffen.¹⁶⁵¹ Wie man bei der Behandlung der *Verschollenheit* sehen wird, können auch Parallelen zwischen Schildknechts heraufbeschworenem Verschwinden zur Position einer „Ablehnung der Zugehörigkeit zur Heimat“¹⁶⁵² in Max Frischs *Stiller* gezogen werden.

Zu Beginn des Romans distanziert sich Schildknecht stark vom Aberglauben der Dorfbewohner. Nach und nach jedoch wird er vom Thema fasziniert und schließt es so ins Herz, dass er selbst die Position der Vitalisten und Animisten aus dem 18. Jahrhundert, Prévinaire und Hufeland, übernimmt und weiter verfährt, aus deren Texte er ganze Auszüge zitiert. Somit setzt er bereits einen Prozess der Rücknahme seiner eigenen Autorschaft in Gang: während er es den Fachleuten überlässt, das Wort zu führen, zieht er sich ins Schweigen des Textes zurück.

Diese Tatsache ist die Konsequenz seiner methodischen Vorgehensweise. Als jener Bewohner des Tals, der von den „Mißständen, Zwitterverhältnissen, absurden Raum und Landschaftszwängen am meisten begriffen hat“ (Sch33), ist für ihn das „Schilteske schlechthin [nicht nur] zum Lebensinhalt“, sondern zum „Krankheitsinhalt“ geworden. Bereits im 9. Quartheft schlägt ihm Doktor Krähenbühl als einzige Heilungschance einen Orts- und Berufswechsel vor, da ihm seine Krankheit „lokal bedingt“ (Sch130) zu sein scheint. Er gibt ihm den Ratschlag, das Verfassen seines „Berichtleins“, auch „pestilenzialischer Schulbericht“ (Sch131) genannt, und seiner „Todes-Etüden“ abzubereiten, seinen „Beruf“ (Sch131) noch vor der disziplinarischen Entlassung an den Nagel zu hängen. Auch das Schulhaus erscheint dem Arzt als ein „Siechenhaus oder Sanatorium“ (Sch131) und nicht als eine Schule. Doch Schildknecht lässt sich nicht von seinem Aufzeichnungsprojekt abbringen und gerät immer mehr in den Bann seiner Lektüren, bis er selbst überzeugt ist, für scheinot gehalten werden zu können.

Im 17. Quartheft unterstreicht er die Tatsache, dass Schiltens keine „Leichenhalle“ (Sch243) besitze und setzt sich beim Totengräber dafür ein, die Mörtelkammer, seine „Harmonium-Gruft“, die ihm kaum mehr als ein „notdürftiger Ersatz für die Aufbewahrung während der Abdankungen“ (Sch243) scheint, durch eine richtige Leichenhalle zu ersetzen. Im 18. Quartheft klagt er schließlich darüber, ein süchtiger Leser von Abhandlungen über den Scheintod geworden zu sein. Als Lehrer predigt er seinen Schülern die „Hufeland-Enthaltsamkeit“ (Sch253), kommt selbst nicht umhin, darin selbst zu „schmökern“ (Sch253).

Nun muss einiges über den Scheintod als besondere Form der Todesangst gesagt werden. Aus

1647 Hermann Burger, *Vom Wandtafelsatz zur Polypenkonstruktion, Wie sich die Entwicklung der jüngeren Schweizer Literatur an der Satzbildung ablesen lässt*, in: „Tages Anzeiger“, vom 21. Juli 184, S. 37.

1648 Ebd.

1649 Ebd.

1650 Nizon, 53.

1651 Vgl. die wichtigsten Studien zu Burger Schön (1997), Wünsche (2000), Hammer (2005).

1652 Nizon, S. 53.

verschiedenen Studien, die sich in der Gegenwart mit dem medizinischen Phänomen „Scheintod“ befassen,¹⁶⁵³ geht hervor, dass weniger das Phänomen des Scheintods (oder Halbtods) als die Angst vor der Möglichkeit, beziehungsweise Hoffnung auf eine falsche Diagnose des Todes der Grund für die enorme Resonanz waren, die das Thema in der Presse und Fachliteratur bis weit in das 19. Jahrhundert wach hielt.

In ihrer Dissertation vertritt Ingrid Stoessel die These, es handle sich beim Scheintod um eine klare „Manifestation kollektiver Angst“,¹⁶⁵⁴ von der man unter Vorbehalt sogar sagen könne, sie sei vergleichbar mit einer „Neurose und Massenpsychose im heutigen Sinn“.¹⁶⁵⁵

Die Angst vor dem Scheintod tritt vereinzelt seit dem 16. Jahrhundert und vermehrt im 18. Jahrhundert auf. Sie wird oft von der Presse und von Schriftstellern aufgegriffen und findet sich bereits bei Boccaccio als humorvolles Motiv im *Decamerone* wieder. Erst in der Neuzeit wird es als Schauer- und Gruselmotiv bekannt und besonders durch die Erzählungen von Edgar Allan Poe (1809-1849) verbreitet. Die Suggestion des Stoffes ging so weit, viele Schriftsteller selbst von der Möglichkeit zu überzeugen, für scheinot gehalten werden zu können. Schildknecht unterstreicht ganz besonders diesen Umstand, wenn er bemerkt, dass „Dichter und Denker“, die „wissen oder glauben, dass sie geistig weiterleben, [...] dieses Weiterleben nicht auch noch erleben“ (Sch247) wollen. Er erwähnt die Namen von Schopenhauer, Johann Nestroy, Hans Christian Andersen und Friedrich Hebbel, weil sie alle Vorkehrungen trafen, um nicht im Schlaf oder nach dem Tod versehentlich begraben zu werden. Diese scherzhafte Erwähnung beabsichtigt eine ironische Distanzierung von diesen Autoren, die zum Opfer der Ängste ihrer Zeit wurden, obwohl sie heute wegen ihrer Werke als "weit ihrer Zeit voraus" eingeschätzt werden. Schildknechts Ausführungen gleichen einer sarkastischen Verunglimpfung dieser Autoren.

Während des 19. Jahrhunderts wird dieser „Aberglaube“, der aus heutiger Sicht „der Komik nicht entbehrt“,¹⁶⁵⁶ zum günstigsten Stoff, um die allgemein verbreitete „existenzielle Verunsicherung“¹⁶⁵⁷ anhand der Situation des Lebendig-begraben-seins zu veranschaulichen. Die „Angstbereitschaft“ und „Angstlust“ des Publikums kann durch Zeitungsmeldungen oder Erzählungen, die für uns heute als schauriger Kitsch erscheinen, befriedigt werden. In der Urangst vor dem Tod jedoch lag die Quelle der Betroffenheit und Aufnahmebereitschaft der Zuschauer. In Melodramen wie Zacharias Werners *Der vierundzwanzigste Februar* (1809), Mary Shelleys *Frankenstein* (1817) oder der Geisterszene aus Mozarts *Don Giovanni* wird das Bedürfnis nach „fantastischen Schreckensbildern“¹⁶⁵⁸ befriedigt und zugleich der Anspruch erfüllt, mit den eigenen Ängsten umzugehen. Laut Habermas drückt sich in der Aufnahmebereitschaft für literarisch „umgesetzte Angst“ auch die „ritualisierte Wiederholung historisch ausgestandener Ängste“¹⁶⁵⁹ aus. Schildknecht ironisiert seinerseits das Phänomen der Angstreitschaft seiner Schüler und empfiehlt dem Leser und Nachahmer zur „literarisch harmlosen Einstimmung in die Scheintodeskunde“ (Sch251) die Erzählung von Werner Bergengruen *Die wunderliche Herberge*. Wesentliche Pointe der Erzählung ist, dass keine der Vorkehrungen zur Errettung von Scheintoten je zum Einsatz kommt, weil niemand lebendig begraben wird, sondern Laken, Betten, Öfen und Zimmer zum heimlichen Treffpunkt verliebter Paare werden.

Über seine Schüler bemerkt Schildknecht, dass sie an „keiner Einstimmung, sondern [an] Horrorfakten“ (Sch252) interessiert sind. Zum romantischen Geschmack für den Scheintod bemerkt Poessel, dass es im Zuge der Wiederentdeckung von volkstümlichen Märchen und

1653 Insbesondere Patak 1967, Thürnau 1971, Stoessel 1983, Vogt 1986.

1654 Stoessel 1983, S. 2.

1655 Ebd.

1656 Poessel, S. 57.

1657 Ebd.

1658 Ebd., S. 61.

1659 Habermas, *Aspekte der Angst*, 1977, S. 152.

Sagen und in der „Rückwendung zur Vergangenheit“¹⁶⁶⁰ zu einer eigentümlichen Durchdringung der Interessen von Kunst und Wissenschaft kam.

Mitten im einbrechenden Zeitalter des modernen *Heliozentrismus des Kopernikus* und der *geisitg-naturwissenschaftlichen Revolution* gerieten zugleich die mittelalterliche Medizin von Galen und das mittelalterliche metaphysische System der Theologie der Scholastik ins Wanken. Sie hatten in der Synergie mit den religiösen Riten und Bräuchen als Auffangbecken der mit der Todesvorstellung verbundenen Ängste, gedient. Doch besonders die von Descartes postulierte Dichotomie von Leib und Seele und sein mechanistisches Weltbild hatten das althergebrachte Vorstellungsgebäude, welches im Jenseitsglauben auch die Hoffnung auf das Seelenheil verankerte, jäh abgelöst. Parallel zum neuen Weltbild verbreitete sich die Vorstellung des Automaten-Menschen. Die Angst vor dem Scheintod wurde so zum „Sündenbock für die vielfältigen Bedrohungen des Lebens“¹⁶⁶¹ und erscheint aus heutiger Perspektive ein Ersatz für den tröstenden, kollektiven Unsterblichkeitsgedanken und für die Vorstellung von einem „ewigen Leben verheißenden Paradies“.

Der Scheintod kann also mit einem der regelmäßig in der Geschichte der Menschheit wiederkehrenden Abwehrmechanismen gegen die Todesangst verglichen werden. Schildknechts Belesenheit in dem Thema wird in dieser Ventil-Funktion durch die Worte zu Beginn und am Ende des Romans bestätigt. Indem er sich in die Materie des Scheintodes einliest, denkt er den Einfluss des Friedhofes abwenden zu können und handelt, wie er sagt, aus „Notwehr“ (Sch10). Er ist überzeugt, über „die Instanz triumphieren“ (Sch272) zu können. Nun aber muss er sich eingestehen, dass er sich „insofern getäuscht hat, als alles, was sich über den Tod sagen und lehren lässt, durch das Todesereignis selbst widerlegt wird“ (Sch300).

Aus dieser Perspektive ist das unverhältnismäßig starke Interesse für Fälle des Scheintodes, das Schildknecht nur auf die Vorliebe für „Horrorfakten“ (Sch252) seiner Schüler zurückführt, obwohl es ihn selbst sehr interessiert, als Konsequenz einer nahezu pathologischen eigenen Angst zu verstehen. Die unverhältnismäßige Reaktion gegen den Tod, die sich in seiner Leidenschaft für dramatische Darstellungen widerspiegelt, benennt Schildknecht im Roman als vergleichbar mit einem „Verlegenheitsgrinsen aus Notwehr“ (Sch276). Die Reaktion auf den Tod äußert sich auf Grund der Unkenntnis in Form eines „verstörten [...] Todesgrinsens“ (Sch276). Das Grinsen sei die einzig „adäquate Grimasse für das Todesgrausen“, das den Lehrer und die Schüler in einer „Schulstube mit einem Grabsteinhorizont befällt“ (Sch276).

Doch selbst die Medizin kann nicht vom Vorwurf der Instrumentalisierung solcher Angst schürenden Tatsachen über den Scheintod frei gesprochen werden. Das beweisen die zahlreichen, pseudowissenschaftlichen Sammlungen über nachgewiesene Fälle von Scheintoten, wie jene, die Schildknecht erwähnt. Sie wirkten wie ein Köder, um das Interesse der Laien für einen rein medizinischen Streit zu wecken, der mit der Feststellung der Zeichen des sicheren Todes zusammenhing.

Nicht anders als im Fall der Inquisition, der Hexenverfolgung und der Pogrome spielte dabei der metaphysische Hintergrund eine wichtige Rolle. Wenn einerseits die geschürten Ängste und der Unsterblichkeitsgedanke sich anboten, um die Ausübung der Macht über Leben und Tod zu rechtfertigen und die Menschen im Bann dieser Ängste zu halten, so war andererseits ein Teil der medizinischen Fachwelt von Beginn an nicht darum bemüht, eine rationale Verarbeitung und Relativierung des Phänomens zu verursachen, sondern vielmehr gewillt, den Stoff zur Verbreitung eigener metaphysischer Überzeugungen zu missbrauchen. Von Anfang an wurde die Angst vor dem Scheintod von einigen Ärzten als übertrieben eingestuft. Doch wie es bei solchen „psychischen Epidemien“¹⁶⁶² oft der Fall ist, kann die Urangst unter dem „Erlebnisdruck bestimmter Situationen“, wie es eine Krise, ein Krieg, eine Revolution usw.

1660 Poessel, S. 55.

1661 Stoessel (1983), S. 2.

1662 Poessel, S. 1.

darstellen, mit „den latent vorhandenen psychischen Tendenzen verschmelzen“ und eine „enorme Eigendynamik entfalten“.¹⁶⁶³ Auch diese Überlegung spiegelt sich im Roman von Hermann Burger wieder. Auf die Ansteckungskraft des „pestilenzialischen Berichtleins“ (Sch131) spielt bereits der Arzt Kähenbühl an. Die Brisanz des Scheintodes als Stoff der Neuzeit rührt aus heutiger Sicht daher, dass zum ersten Mal die Medien eine zentrale Rolle spielten.

Solange die Gewissheit der Auferstehung dem Menschen die Furcht vor der Ungewissheit nahm, die der Tod darstellte, konnten also noch Gebete, Sterbebücher, sogar Darstellungen von Totentänzen als Mittel dienen, um über den eigenen Tod zu meditieren. Selbst die schrecklichsten Darstellungen des Todes halfen dem Menschen, die Angst zu bannen, wie sich in manchen Karnevalsbräuchen noch heute zeigt.

Erst nachdem der Mensch aus dem Mittelpunkt des Universums gerissen und sein Verhältnis zu Gott in der Moderne in Frage gestellt wurde, begannen der Tod und die Vergänglichkeit des Leibes „Angst einzulösen“.¹⁶⁶⁴ Der Todesgedanke wurde von da an mehr und mehr aus der Öffentlichkeit verbannt. Schildknecht nimmt explizit Bezug auf diese Verdrängungstendenz. In *Schilten* wird die Errichtung des Friedhofs auf das Bedürfnis zurückgeführt, einen „Schutz der Lebenden vor den Toten“ (Sch137) zu schaffen.

Wie bereits im Kapitel über den Friedhof in dieser Arbeit untersucht wurde, zeigt sich die Verdrängung des Todes in den zivilisierten, modernen Gesellschaften insbesondere anhand der Vernachlässigung der Beerdigungsrituale. Philipp Ariès spricht von diesem Phänomen in seiner Studie über die Geschichte des Todes unter der Rubrik der „unsichtbare Tod“.¹⁶⁶⁵ Es sei auch an Foucaults Worte erinnert¹⁶⁶⁶, der von der „Disqualifizierung des Todes“ spricht, die heute „im Absterben der ihn begleitenden Rituale zum Ausdruck kommt“.¹⁶⁶⁷ Die Sorgfalt, mit der „man dem Tode ausweicht“¹⁶⁶⁸, hängt weniger mit „einer neuen Angst zusammen, als vielmehr mit der Tatsache, dass sich die Machtprozeduren von ihm abgewendet haben“.¹⁶⁶⁹

Auch Baudrillard äußert sich in diesem Zusammenhang, um festzustellen, dass die „Beerdigungsrituale unwichtiger“¹⁶⁷⁰ werden. Als „sippenhafte Frömmigkeit“¹⁶⁷¹ gibt es heute ein „Besinnen auf den Tod“¹⁶⁷² nicht mehr. Im Leben haben die Menschen keine Gelegenheit mehr, den „Tod des anderen“¹⁶⁷³ zu erfahren, außer im Schauspiel oder im Fernsehen, was mit der Wirklichkeit nichts zu tun hat. All diese Bemerkungen verstärken den Eindruck, dass Schildknecht das Thema Scheintod aufgreift, um es parodistisch als Ausdruck eines unmotivierten Unbehagens an der heutigen Verdrängung des Todes zu entlarven. Zugleich jedoch ist es die Möglichkeit, als Lebender unter dem Desinteresse der Umwelt zu leiden, welche Schildknecht mehr noch als das Todesereignis selbst interessiert. Zu den heutigen Formen des Scheintodes wäre dann auch die Auslöschung der juristischen Person zu zählen, die Hannah Arendt in ihrem Werk über die totalitäre Herrschaft untersucht: *de facto* lebendig, aber *de jure* tot, hieße dies im heutigen Sinne.

Ingrid Stoessel bemerkt im spezifischen Zusammenhang mit der Angst vor dem Scheintod, dass ohne die „tröstende Aussicht auf das Danach“ eine „Umschichtung in der gesamten Gefühlswelt des Menschen“¹⁶⁷⁴ stattfand. Die Ängste die sich entwickelten, waren von einem Realitäts-

1663 Ebd.

1664 Stoessel 1983, S. 5.

1665 Ariès, S. 93.

1666 Foucault, *Sexualität und Wahrheit*, Frankfurt 1983.

1667 Ebd., S. 165.

1668 Ebd.

1669 Ebd.

1670 Jean Baudrillard, *Der symbolische Tausch und der Tod*, 2011, S. 289.

1671 Ebd.

1672 Ebd.

1673 Ebd.

1674 Stoessel, S. 5.

verlust geprägt, den die „Distanzierung vom eigenen Körper“¹⁶⁷⁵ mitbedingte. Diese Distanz vom eigenen Körper war die Folge des Umgangs des Anatomen mit dem Leichnam und eine Reaktion auf die Vorstellung von Verwesung und Dekomposition der Stoffe. Man spricht, so Baudrillard weiter, „immer weniger von den Toten“,¹⁶⁷⁶ denn der Anstand verbietet es; man „schweigt“ lieber darüber und selbst der „Sterbende“ verliert seine Rechte: „der Tod ist obszön und peinlich“, man stirbt nicht mehr in der Familie oder zuhause, sondern „im Krankenhaus“.¹⁶⁷⁷ Somit wird der Tod missachtet, exterritorialisert und versteckt. Es gibt keinen Zweifel darüber, dass Burger genau diese Abwehrreaktion im Leser hervorrufen will, wenn er in einem Interview die zentrale Funktion des Themas „Fäulnis“ im Roman *Schilten* unterstreicht. In *Schilten* gehöre es dazu, „einen Lehrer im Zustand der Verwesung zu zeigen - wie das Wort „Schulverweser“ schon sagt. Eine Mischung aus Fäulnis, Verwesung und Verrücktheit, die eine gewisse Erkenntnis zulässt“.¹⁶⁷⁸

Der Skandal, den Burger erzeugt, lässt die Haltung der Kultur wiedererkennen, die sich dieser Verdrängung des Todes und des Sterbenden aus dem Bewusstsein der Lebenden und der Gesellschaft seit den Anfängen des 19. Jahrhunderts widersetzte. Bereits 1910 schrieb Georg Simmel einen Aufsatz,¹⁶⁷⁹ in dem er die dauerhafte Präsenz des Todes im Leben zu beweisen suchte.

Das Werk vieler Autoren und Intellektuellen des 19. Jahrhunderts wie Barrès, Loti, Maeterlinck, Mallarmé oder Rilke, die viele Aspekte der Industrialisierung und der bürgerlichen Welt mit Abstand sahen, war von einer wahren „obsession de la mort“¹⁶⁸⁰ gekennzeichnet. Mit der Obsession für den Tod schienen sie den „Widerstand des Subjekts“ gegen die Anonymität, die auch im Tod zum Ausdruck kam, abzuwehren. Das geistige Leben und die Eigentümlichkeit des Individuums liefen in der „gesellschaftlich-technischen“ Gesellschaft Gefahr, „nivelliert und verbraucht zu werden“, wie es Simmel formulierte.¹⁶⁸¹ So kam es beispielsweise in jenem Roman, der die Moderne mitbegründete, *Maltes Aufzeichnungen* von Rilke, zur paradoxen Mindestforderung an das Leben, der Mensch möge einen „echten“, einen „ausführlichen“, nämlich den „eigenen Tod“¹⁶⁸² sterben. Nur so könne der Mensch der geistigen „Entwurzelung“¹⁶⁸³ und der „Vergewaltigung“¹⁶⁸⁴ der Großstadt entkommen. Die modernen Krankenhäuser verurteilen ihn sonst zu einem „fabrikmäßigen“ und anonymen Tod. Der Sterbe- und Krankheitsprozess dürfe im Schatten der Maschinen nicht „banal, ohne alle Umstände“¹⁶⁸⁵ werden. Auch der Literaturwissenschaftler Theodore Ziolkowski interpretiert die zentrale Bedeutung des Todes als Antwort auf die „Trivialisierung des Todes in der modernen Gesellschaft“ (Sch203), die zur „Lebenserkenntnis“ führt.

Mit der Erfolgsgeschichte des Scheintodes hängt die Tatsache zusammen, dass es zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch keine klar formulierte Definition davon gab, ab wann der Mensch für tot gehalten werden sollte. Die traditionellen Zeichen, die zur Feststellung des Eintritts des Todes führten, waren „allgemeine Pulslosigkeit und Atemstillstand sowie Blässe und Kälte der Haut, Augenveränderungen, Totenflecken und Totenstarre“.¹⁶⁸⁶ Die eigentliche Frage nach dem Sinn

1675 Ebd.

1676 Baudrillard, S. 289.

1677 Ebd.

1678 Burger, *Zur Kur im „Zauber“-Berg*, in: „Basler Zeitung“, 16.10.1981.

1679 Georg Simmel, *Metaphysik des Todes*, in: „LOGOS. Internationale Zeitschrift für Philosophie der Kultur“, hrg. von G. Mehlis, Bd. I, 1910/ II, I. Heft (April), S. 57-70.

1680 E. Morin, *L'homme et la Mort*, S. 339.

1681 G. Simmel, *Die Großstädte und das Geistesleben* (1903), in: „Georg Simmel-Gesamtausgabe“, Bd. 7, S. 116-131.

1682 Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Göttingen 2012.

1683 Simmel 1910, S. 58.

1684 Ebd.

1685 Rilke, S. 12.

1686 Stoessel (1983), S.28.

und Wesen des Todes blieb für die Medizin ein „Randproblem“.¹⁶⁸⁷ Von Fällen des Scheintodes wurde hauptsächlich aus Zeiten der Pest berichtet¹⁶⁸⁸ oder als Umschreibung für „Synkopen“ und „hysterische Anfälle“.¹⁶⁸⁹ Aus heutiger Sicht kann mit Klaus Feldmann gesagt werden, dass sich unser Umgang mit der Leiche (und mit dem Tod) dahingehend verändert hat, dass „in einer modernen Gesellschaft [...] die Diagnose des (erwarteten) Sterbens durch staatlich legitimierte Spezialisten“¹⁶⁹⁰ erfolgt, während in traditionellen Kulturen der Verlauf des Sterbens vom Sterbenden selbst und von seinen Bezugspersonen „definiert und mitgestaltet“¹⁶⁹¹ wurde.

Bei Schildknecht steht jedoch nicht der Gedanken des Todes im Mittelpunkt, sondern die Feststellung der Symptome der Atemnot, die ein Synonym für den Stoffmangel in der ihn umgebenden Landschaft ist. An ihr fürchtet er die Vorzeichen des Todes zu bemerken, die seinem Roman jede Existenzberechtigung nehmen könnten. Er spricht von der „Pulslosigkeit“ (Sch250), „scheintotenähnlicher Pulslosigkeit“ (Sch130) und der „sogenannten Scheintoten-Starre“ (Sch130), die für ein „abgeschnittenes Seitental“ ein typisches Symptom seien. Zugleich jedoch halten ihn ähnliche Symptome regelmäßig vom Schreiben ab, wie er dem Landarzt Krähenbühl erklärt.

Die Diagnose des Arztes, und später seine eigene, überzeugen ihn von der psychosomatischen, sprich eingebildeten Ursache seiner Ängste. Auch für diese Auslegung findet der Lehrer in der Literatur über den Scheintod eine passende, pseudowissenschaftliche Erklärung: im *Prévinaire* sind die spezifischen Symptome beschrieben, die zu seiner persönlichen Art des Scheintodes passen. In Folge einer „heftigen Leidenschaft“ (Sch249) trete die „sogenannte Pulslosigkeit“ ein. Da er immer wieder unter Atemnot und Atembeschwerden leidet, scheint der Vergleich von Schildknechts barockem, redundantem Stil mit der reduktionistischen Prosa der Generation von Autoren wie Bichsel, im Scheintod von grotesker Anschaulichkeit geprägt zu sein und eines gewissen „komparatistischen Moments“ (Sch125) in der „Rezeption der Schmerzen“ (Sch125) nicht zu entbehren. Schildknecht schreibt und wehrt sich gegen das Gefühl einer „totalen Erkältung [seines] Lebenswillens“ (Sch129). Sein Schmerz hat in seinem Leib das Glück „im Marterleib eines Märtyrers geboren zu werden“ (Sch127).

In der Beobachtung der Symptome selbst erkennt der Arzt Schildknechts den ersten „Schritt zur Besserung“ und eine „Form der Selbsterkenntnis“ (Sch130).

Kant erwähnt 1800 in seiner *Anthropologie* den Scheintod unter den Formen der Wahrnehmungs-Hemmung: er sagt im §26 der anthropologischen Didaktik, dass das „Sinnenvermögen“ in bestimmten Zuständen „geschwächt, gehemmt oder gänzlich aufgehoben“¹⁶⁹² werden könne. Sein Interesse ist rein erkenntnistheoretisch bedingt, sodass er insbesondere die Zustände der „Trunkenheit, des Schlafes, der Ohnmacht, des Scheintodes (*Asphyxie*) und des wirklichen Todes“ hervorhebt. Die Ohnmacht, die auf einen Schwindel folgt, ist für ihn ein „Vorspiel vom Tod“. Sie kann bei „Ertrunkenen, Gehenkten, im Dampf erstickten“ vorkommen und ist als *Asphyxie* zu bezeichnen. Sie kann aber auch mit dem Terminus „Scheintod“ umschrieben werden, unter Berücksichtigung der Tatsache, dass sie den Tod nicht herbeiführt, aber diesem äußerlich sehr ähnelt. In ihrem Fall bleibt die Trübung der Sinne zeitlich begrenzt.

Ein noch ausführlichere Definition findet man im Register der „chronischen Krankheiten“ von August Gottlieb Richter aus dem Jahre 1826, worin der Eintrag zum Scheintod die Überschrift *Die Ohnmacht. Der Scheintod*¹⁶⁹³ trägt. Eine ausführliche Bibliographie der bis dato erschienen

1687 Ebd.

1688 Bolte (1910), S. 53.

1689 Platter (1963), S. 130-132.

1690 Klaus Feldmann, *Tod und Gesellschaft. Sozialwissenschaftliche Thanatologie im Überblick*, Wiesbaden 2010, S. 51.

1691 Ebd.

1692 Immanuel Kant, *Anthropologie in pragmatischer Sicht*, Königsberg 1800, S. 52.

1693 August Gottlieb Richter, *Die Ohnmacht. Der Scheintod*, S. 501.

Abhandlungen und wissenschaftlichen Schriften über das Thema geht dem Artikel voraus. In dieser Bibliographie finden wir auch alle die Texte, die Schildknecht im Roman zitiert: P. J. B. Prévinaires *Abhandlung über die verschiedenen Arten des Scheintodes*, in der Übersetzung durch Schreger¹⁶⁹⁴ und die anonym erschienene Sammlung *Die wichtigsten Thatsachen und Bemerkungen über den Scheintod; in alphabetischer Ordnung*.¹⁶⁹⁵ Richter spricht wie Kant von einer Reihe von Zuständen, zu denen das „Flauwerden (Eclipsis, Elysis), die Beschwiemnis (Lypothimiea, Apopsychia), die Ohnmacht (Syncope, *Deliquium animi*, Leiposychia Hippocratis), die Pulslosigkeit (Asphyxia, der eigentlichen Bedeutung des Wortes nach), der Scheintod oder Halbtod (*Mors apparens Pseudothanatus*)“¹⁶⁹⁶ zählen. Alle sind als „verschiedene Benennungen für einen vorübergehenden Stillstand der Verrichtungen des Gefäß- und Nervensystems, die teils auf den Grad, teils auf die Dauer dieses Zustandes Bezug haben“, zu verstehen. Ihre Charakteristika sind ein „mangelndes Bewusstsein“, das „Aufhören der Empfindungen“, die „Unterdrückung des Atemholens“.¹⁶⁹⁷

Beim leichten Grad tritt nur eine Trübung des Bewusstseins als Folge ein: in diesem Fall werden Töne und die Außenwelt nur unvollkommen vernommen (wie beim Einschlafen). Bei einem höheren Grad treten hingegen Symptome wie „eine allgemeine Kälte über die Hautoberfläche“¹⁶⁹⁸ ein, die an die Todeszeichen erinnern, auch kann „kalter Scheiß“ ausbrechen. Nur im höchsten und schlimmsten Grad, der Ohnmacht, sind aber „Pulsschlag, Respiration, Bewusstsein und Empfindungsvermögen“¹⁶⁹⁹ gänzlich erloschen.

Unter den Krankheiten, die zur Ohnmacht führen können, nennt er die Reizbarkeit des Nervensystems in Verbindung mit „geringer Thatkraft“ (Atavia oder Depression), die „Hysterie und Hypochondrie“,¹⁷⁰⁰ Gemütsbewegungen wie „Zorn, Schreck, Traurigkeit“,¹⁷⁰¹ ein Übermaß an „Schmerzen und Seelenleiden“.¹⁷⁰² In diesem Zusammenhang ist zu bemerken, dass Schildknecht die Möglichkeit für scheintot erklärt zu werden, nicht für ausgeschlossen hält und er erwähnt nahezu alle eben genannten Symptome als negative Einflüsse und Stimmungen seines Umfeldes: die „Melancholie“ (Sch19) der Turnhalle, die Schwermut, die vom Friedhof ausgeht, die Atemnot in der Mörtelkammer.

August Richter nennt im Abschnitt über die Behandlung der „Ohnmacht und des Scheintodes“ ausdrücklich die Gefahr der „Misshandlung vermeintlicher Leichen“¹⁷⁰³ und der „Möglichkeit des Lebendigbegrabens“ auf Grund der „völligen Vernachlässigung der Wiederbelebungsversuche“ und der „großen Ungewissheit der Kennzeichen des Todes“. Aber in Bezug auf die Studien von Winslow,¹⁷⁰⁴ Bruhier,¹⁷⁰⁵ J. G. Janke,¹⁷⁰⁶ Brinkmann,¹⁷⁰⁷ Louis des Fontaines¹⁷⁰⁸ und besonders Hufeland spricht er von Schriftstellern, welche die Gefahr des Lebendigbegrabens „viel zu sehr übertrieben“.¹⁷⁰⁹

Einzig die Forderung nach einem richtigen Umgang mit der Leiche bis die Fäulnis als einziges,

1694 Leipzig 1790; vgl. *Schilten*: S. 249, 250, 251.

1695 Berlin 1808, vgl. *Schilten*: S. 252, 253, 280 f.

1696 Richter, S. 503.

1697 Ebd.

1698 Ebd., S. 504.

1699 Ebd.

1700 Ebd., S. 519, 523.

1701 Ebd., S. 524.

1702 Richter, S. 529.

1703 Ebd., S. 532.

1704 Winslow, *on mortis incertis signa*, Paris 1740.

1705 Bruhier, *Diss. Sur l'incertitude des signes de la mort et l'abuse des enterremens et enbaumemens précipités*, Paris 1744.

1706 J. G. Janke, *Abhandlung von der Ungewissheit d. Kennzeichen des Todes*, Leipzig 1754.

1707 Brinkmann, *Beweis der Möglichkeit, daß einige Leute lebendig begraben werden dürften*, Düsseldorf u. Leipzig 1772.

1708 Luis des Fontaines, *Lettres sur la certitude des signes de la mort*, Paris 1769.

1709 Richter, S. 532.

sicheres Todeszeichen eintrete, lässt Richter die Errichtung von „Leichenhäusern“¹⁷¹⁰ „Leichenkammern auf dem Lande“ oder sogar den Einsatz von „eigens eingerichteten Särgen und daran angebrachten Rettungsröhren“ oder von „andren mechanischen Vorrichtungen“ als nützlich erscheinen. Besonders die Forderung nach Leichenhäusern verbindet er mit den Studien von P. Frank, Thiery und besonders Hufeland. Dazu erwähnt Schildknecht die Rolle von Friederike Kempner, die sich für die Einführung einer „Wartefrist von fünf Tagen zwischen Tod und Beerdigung“ 1871 in Preußen einsetzte. Von ihr zitiert er das Gedicht *Nocturno*.¹⁷¹¹

Die Angst vor einer Fehldiagnose war jedoch nicht der einzige Grund, der die Ärzte bewog, ein „rein wissenschaftliches Problem“¹⁷¹² an die „Öffentlichkeit“ zu bringen.

Schildknecht führt in seinem Roman sogar ein Scheintotenpraktikum ein. Dabei sollen die Schüler eine Strophe aus dem Gedicht von Gottfried Keller „Gedanken eines lebendig Begrabenen“.¹⁷¹³ In Bezug auf den Einsatz des Nebels und des Nebelgenerators wurde bereits bemerkt, welche Bedeutung Schildknecht der Stimmung im Prozess der Rezeption eines Gedichtes oder Textes beimisst. Entsprechend der Absicht, eine „reale Örtlichkeit“¹⁷¹⁴ hyperrealistisch, durch eine „beklemmende Symbolik“¹⁷¹⁵ zu überblenden, die sich zugleich auf den Zustand der Erzählfigur bezieht, wählt er ein Gedicht von Keller, bei dem die Reflexion der eigenen Kondition zur Feststellung einer Abspaltung vom Umfeld führt. Diese Abspaltung, die das Leitmotiv des Romans darstellt, spiegelt sich in „Schilten“, „Schiltknecht“, „Schelknecht“ und in der Wurzel „skel*“ wider. Sie stellt den Ausdruck und zugleich die Diagnose der dissoziierten Persönlichkeitsstörung¹⁷¹⁶ Schildknechts dar.

Durch das Praktikum will er, dass seine Schüler am eigenen Leibe erfahren, was er durch den Lehrerberuf zu erleben gezwungen ist, nachdem er die „totale Unbrauchbarkeit“ seines „eigenen Schulwissens“ (Sch292) konstatieren musste. Alle Inhalte, die er bis zur „Patentklasse im Seminar“ in Reihenheften vollgeschrieben hat, erwiesen sich als „geistige Inutilitäten“ (Sch292). Schildknecht fühlt sich seiner Lebenskraft durch die „totale Inflation des Wissens“ (Sch242), das er immer wieder in seinen Lektionen „didaktisch verbreiten“ müsste, ausgebrannt. Er glaubt sich zu einer bloßen „Existenzhypothese“ (Sch288) degradiert. Außerdem hat er den Eindruck, dass im Dorf und von Seiten seiner ehemaligen Schüler eine komplette Gleichgültigkeit ihm gegenüber bestehe. Daher fühle er sich als scheinot und vor allem Opfer eines „Postvakuums“ (Sch169). Die Schüler sollen aber auch lernen, wie man einem Scheintoten „Erste Hilfe“ (Sch242) darbieten könne.

Die Rolle Hufelands, den Schildknecht im Roman so vehement zitiert, hängt im Streit um die Einführung der Leichenhäuser auch mit der Tatsache zusammen, dass man die Idee eines „isolierten Todesaugenblicks“¹⁷¹⁷ aufgab. Als Vertreter vitalistischer Tendenzen kam Hufeland der Scheintod gelegen, um eine Theorie des phasenweisen Todes einzuführen. Hufeland sprach nicht von Bewusstlosigkeit, sondern unterschied gleich drei „Grade des Todes“.¹⁷¹⁸ In den ersten zwei Phasen war eine Rettung noch möglich. Erst in einer dritten, die durch die „vollständige Auflösung in Fäulnis“¹⁷¹⁹ charakterisiert ist, erlischt die Lebenskraft.¹⁷²⁰ Für Patack ist eigentlich

1710 Ebd., S. 538.

1711 *Schilten*, S. 245.

1712 Poessel, S. 33.

1713 Elisabeth Büttiker, „*Und kann mich nicht regen in Grabesnacht*“ - in: „Identität und Identitätskrise“, hrsg. von Hans Wiesling, Bern, Berlin 1991, S. 13-43.

1714 Jean Pierre Bünter, „Fiktive Ortschaften als Identifikationsobjekt“, in: *Identität und Identitätskrise*, hrsg. Hans Wysling, Bern, Berlin 1991, S. 43-75. Vgl. S. 66.

1715 Ebd.

1716 >Depersonalisierung<; Hebephrenie usw.

1717 Poessel, S. 32.

1718 Ebd.

1719 Ebd., S. 32.

1720 Hufeland, Wien (1798), S. 13-16.

die Gründung von „Rettungsgesellschaften und ihrem Gefolge“¹⁷²¹ in erster Linie als Ausdruck der „philanthropischen und merkantilistischen Einstellung des aufgeklärten Absolutismus“¹⁷²² zu sehen und nicht als Konsequenz eines rational begründeten medizinischen Bedürfnisses.

Die medizinische Publikationsflut, die mit Bruhiers d’Ablaincourts Werk (1742) einsetzte und den vermeintlichen Streit um die sicheren Todeszeichen entfachte, dauerte bis weit ins XIX. Jahrhundert fort. Die Dauer und der Verlauf des Streits zeigen, wie stark die Phantasie eine Rolle bei der Verbreitung der Fachliteratur spielte und wie sehr sie von diesem Phänomen „angezogen war“.¹⁷²³ In Wirklichkeit schien der Streit weniger vom persönlichen Verantwortungsgefühl der Ärzte als von „metaphysischen Spekulationen“ angeregt zu sein. Die Tatsache, dass es sich bei der Ausgabe, die auch von Schildknecht im Roman zitiert wird, um eine Sammlung handelt, die anonym erschien, zeigt, dass ihr Erfolg insbesondere von der beeindruckenden Vielzahl an Fällen von Scheintod abhing. Nicht die wissenschaftliche Tragweite der Studie sondern ihre ungeprüfte Schilderungen von Fällen des Scheintodes reizte die Sensationslust der Leser. Ausgerechnet dieser Umstand löste die Kritik der Fachwelt aus. Schildknecht, der sich vom Einfluss der Angst auf die Phantasie bewusst ist, spricht das Interesse seiner Schüler für "Horrorfakten" (Sch252) an: es stelle alles andere in den Hintergrund, meint er.

Schon in der deutschen Übersetzung von Bruhiers' Werk (1754), das ursprünglich auf Lateinisch verfasst war, wurde das Ausgangsmaterial über die Fälle des Scheintodes von einem einzigen Bogen auf „über 800 Seiten“¹⁷²⁴ erweitert. Das Ausschmücken durch biographisches Material hatte das erklärte Ziel, wie der Verfasser selbst im Vorwort gestand, die „Leser zu ergötzen“.¹⁷²⁵ Nichtsdestotrotz fand unter Fachleuten Bruhiers Werk kaum Kritiker und wurde oft als unumstrittenes Standardwerk herangezogen. Nur der Rechtsmediziner Brouardel wagte es in seiner Abhandlung von 1895, *La Mort et la Mort subite*, Bruhiers vorzuwerfen, in seiner französischen Übersetzung von 1842, die erste Abhandlung von Winslow¹⁷²⁶ durch eine „Falldarstellung“¹⁷²⁷ aus eigener Hand bereichert zu haben, um das öffentliche Aufsehen zu erregen. Er habe „sämtliche Geschichten, deren er habhaft werden konnte“¹⁷²⁸ zusammengetragen obwohl allen Geschichten einzig die Tatsache gemeinsam sei, dass „kein Arzt“ die Leichen vorher „gesehen habe“.

Der Streit und das öffentliche Interesse, das durch zahlreiche Schriftsteller ständig wach gehalten wurde, verdeckt in Wirklichkeit die Kontroverse zwischen „Iatrophysikern und [...] und den sogenannten Vitalisten“.¹⁷²⁹ Die Iatrophysiker und Iatrochemiker führten alle Prozesse, die im menschlichen Körper stattfanden, ausschließlich auf physikalische oder chemische Prozesse zurück. Basierend auf den Studien, die bereits von Santorio Santoro (1561-1636) geführt worden waren, um den mittelalterlichen medizinischen Dogmen von Galen zu widersprechen, versuchen die Anhänger von Borelli und Descartes, den menschlichen Organismus „materialistisch“ zu betrachten.

Auch die Iatrophysiker setzten auf die Rettungsversuche an bewusstlosen Menschen, wie die Abhandlung von Jakob Ackermann¹⁷³⁰ beweist. Der Akzent lag jedoch in der Anleitung zum Einsatz verschiedener Hilfsmittel, nachdem in Mainz viele Rettungsanstalten für Ertrunkene und Scheintote errichtet worden waren. Ackermann wehrte sich vehement gegen alle

1721 Martin Patak, *Die Angst vor dem Scheintod in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Zürich, 1967.

1722 Ebd.

1723 Poessel, S. 34.

1724 Poessel, S. 34.

1725 Bruhier, S. 502; Poessel, S. 34.

1726 Winslow, Jakobus, Benignus, *Dissertation an mortis incertae signa minus incerta a chirurgicis quam ab aliis experimentis?* 1 Bogen, Paris 1740.

1727 Poessel, S. 35.

1728 Ebd.

1729 Ebd.

1730 Ackermann, *Der Scheintod und das Rettungsverfahren. Ein chymiatrischer Versuch*. (1804).

metaphysischen Spekulationen.

Für die Animisten und Vitalisten wie Hufeland waren hingegen die Vorgänge des Körpers auf die Einwirkung der Seele und der sogenannten Lebenskraft zurückzuführen. Somit war das Festhalten an der Bezeichnung „Scheintod“ für eine Ohnmacht ein zentraler Punkt der Theorie zu den Stadien des Todes.

Außerdem ging für die Vitalisten zugleich auch die Empfehlung der Mittel zur Verlängerung des Lebens und zur Stärkung der Lebenskraft mit der Bekämpfung des Scheintodes einher. Dieser Kampf gegen die Ursachen des Scheintodes, der auch moralische Vorgaben beinhaltete, gehörte der sogenannten Makrobiotik an. Ein Buch zu diesem Thema veröffentlichte Hufeland unter dem verheißungsvollen Titel *Die Kunst das menschliche Leben zu verlängern* (1796). Es wurde ein vielbeachtetes Werk und acht mal neu aufgelegt. Jahre später wurde es in gemeinsamer Autorschaft mit Immanuel Kant, unter dem Titel *Die Macht des Gemüths durch den bloßen Vorsatz seiner krankhaften Gefühle Meister zu sein* (1872) neu verlegt. Darin beschreibt Hufeland im praktischen Teil die Ursachen für eine mögliche Verkürzung des Lebens, wie schlechte Gewohnheiten, die im Menschen die Lebenskraft vermindern könnten, und schlägt Vorkehrungen vor, um die Lebenskraft vermehren zu können. Auch die Beschäftigung mit „abstrakten und schweren Gegenständen, z.B. Problemen der höheren Mathematik und Metaphysik“¹⁷³¹ können zur Verschwendung der Lebenskraft führen, etwa zum „Verlust der Verdauungskraft, zu Missmut, Niedergeschlagenheit, Nervenschwäche, Abzehrung, frühzeitigem Tod“.¹⁷³²

Das Atmen mit dem Mund und die Onanie können sich unter anderem auf den Menschen genauso negativ auswirken. Im 3. Kapitel führt er eine Diätetik des geistigen Lebens ein, in welcher er rät, die „eingeschlossene Stubenluft“¹⁷³³ sowie das „gekrümmte Sitzen“¹⁷³⁴ zu meiden. Er bemerkt im Vorwort, dass das Leben des Geistes allein „wahres Leben“ sei und das Leben des Leibes jenem immer untergeordnet werden solle.¹⁷³⁵

Für Schildknecht sind all diese Ratschläge von äußerster Relevanz, da er sich vom „psychosomatischen Scheintod“ (Sch251) befallen glaubt, den er für die geniale Entdeckung Prévinaires hält. Dieser habe den „wechselseitigen Einfluss des moralischen Zustandes auf den physischen, und des physischen auf den moralischen bewiesen“ (Sch251). Seinen Hang zur „Hebephrenie“ (Sch217) interpretiert Schildknecht im Einklang mit Hufelands Makrobiotik und mit Prévinaires Überlegungen zum Scheintod, als mögliche Folge „eines anhaltenden Nachdenkens oder eines übermäßigen Fastens“, also einer „Anstrengung des Geistes“ (Sch250). Interessanterweise erinnert auch Thomas de Quincey in seiner Erzählung über *Die letzten Tage des Immanuel Kant* daran, dass der Philosoph zur Entspannung beim Spazierengehen immer einen Gesprächspartner mitgenommen habe, aus dem „eigenartigen Grund – dass er ausschließlich durch die Nase atmen wolle“.¹⁷³⁶ Der Befolgung dieser Gewohnheit habe Kant eine lange „Immunität gegen Husten, Heiserkeit, Schnupfen und jegliche Lungenerkrankung zu verdanken“.¹⁷³⁷ Auf Grund ihrer Belesenheit und eingebildeter Krankheiten sind von Alexander Kosenina zwei Figuren aus Burgers Werk (*Der Büchernarr* und *Die Künstliche Mutter*) bereits mit der Tradition der gelehrten Satiren in Verbindung gebracht worden.¹⁷³⁸ Im Zusammenhang mit der Tradition der Gelehrtensatire anhand von Lehrern ist die Analogie zwischen Schildknecht und Jean Paul Richters Schulmeisterlein Wutz und Quintus Fixlein zu erwähnen. Ihre Züge spiegeln sich in Schildknechts Figur insofern wieder, als er mit dem einen die

1731 Hufeland, S. 83.

1732 Ebd., S. 83.

1733 Ebd., S. 21.

1734 Ebd.

1735 Ebd., S. 9, Vorwort.

1736 De Quincey, *Die letzten Tage des Immanuel Kant*, übers. v. Cornelia Langendorf, München 1984, S. 27.

1737 Ebd.

1738 Kosenina, *Der gelehrte Narr. Gelehrtensatire seit der Aufklärung*, 2005, S. 425.

tolpatschige Belesenheit und Neigung, Werke anderer Autoren so zu vereinnahmen, dass sie als eigene Erfindungen erscheinen, und mit dem anderen die Angst vor dem Scheintod teilt.

Es ist jedoch für den Leser schwer, die Ironie nicht zu sehen, die sich hinter der Erwähnung des Scheintodes erkennen lässt. Man mag Schildknechts Zitierlust eher unter der Rubrik einer Revision der Moderne führen, weniger als Charakteristikum der Postmoderne. Bei der Beantwortung der Frage, was die Postmoderne sei, setzt Jean-François Lyotard das Hinterfragen des „Überkommenen“ an die erste Stelle. In der „Ohnmacht des Darstellungsvermögens“, das bereits in der Moderne Ausdruck fand, wiederholt sich ihre permanente Wiedergeburt in der Postmoderne.¹⁷³⁹ Sie erfindet „Anspielungen auf ein Denkbare“¹⁷⁴⁰ und eröffnet ein Fenster auf das „innere Zeitbewusstsein“ der Helden in der „Diachronie der Diegese“.¹⁷⁴¹ Für Vattimo versucht die Postmoderne auch das Problem des „Epigontums“,¹⁷⁴² also des Übermaßes an historischem Bewusstsein zu überwinden. Schildknecht erkennt in der Konstellation Schule/Friedhof die tragische „Situation des Nachgeborenen“ und seines „Epigontums“ (Sch98), weil sie die „totale Inflation des Wissens“ (Sch242) bewirken: das Wissen muss „methodisch präpariert, rhetorisch erfragt und didaktisch verbreitet“ (Sch242) werden. In diesem Kontext muss Schildknechts Zitat der ersten Zeile von Conrad Ferdinand Meyers Gedicht *Chor der Toten*: „Wir Toten, wir Toten sind größere Heere / Als ihr auf der Erde, als ihr auf dem Meere“ (Sch100), verstanden werden. Die Vernarrtheit in alte Schriften und Traktate bedeutet zugleich, dass er mit Nostalgie auf die Vergangenheit blickt, doch die Tatsache, dass er dadurch die Zwiespältigkeit überlieferter Modelle hinterfragt, heißt, dass er sich mit der Tradition kritisch auseinandersetzt. Seine Zitate sind Ausdruck des unerschöpflichen Potentials, das in der Tradition als Stoff für den Gegenwartsroman liegt. Das „Geschriebene“ wird zwar wiederholt, doch zugleich „re-consideré“, also neu reflektiert¹⁷⁴³ und damit kritische Weise unterwandert und überholt.

An keiner Stelle des Romans steht im Zweifel, dass Schildknecht lebt. Bereits im 17. Quartett lässt er die wahre Dimension seines metaphorischen Diskurses erkennen: der „Scheintod ist die einzige Form, den Tod am eigenen Leben zu erfahren“ (Sch241). An der „Universal-Opposition des Todes gegen unser Denken“ (Sch300), bemerkt er gegen Ende des Romans, habe er „nie gezweifelt“ (Sch300) und auch nicht an der Tatsache, dass man nichts „über den Tod sagen könne“, das durch „das Todesereignis selbst widerlegt werde“ (Sch300). Die Landschulmeisterexistenz hat, so Schildknecht, „mit dem Schicksal eines lebendig Begrabenen viel gemeinsam“ (Sch60). Ein weiterer Punkt, den die Schulmeister Existenz mit dem Zustand des Scheinlebendigen gemeinsam hat, besteht für Schildknecht darin, dass er für „die Schüler aufhört zu existieren, sobald sie der Erziehungsanstalt entronnen sind“ (Sch172). Die Autorität, die er ausüben kann, erzeugt nur Scheinnähe und die „Einschüchterungsmethoden reichen nur aus, um die Schüler für ihr ganzes Leben zu verunmündigen“ (Sch172). Zugleich sieht Schildknecht das „Scheintotenhafte“ der Lehrerexistenz im Wesen der Didaktik, die darin liegt, das „Unwesentliche mit perfekter Systematik“ vorzutragen, sodass man dem Stoff dadurch den „Anschein des Wesentlichen verleihe“ (Sch172).

Auf Grund der Distanz, die zu seinen Schülern herrscht, und der „Verachtung für seinen Beruf“, die von den Schiltener Bewohnern ausgeht, die ihn meiden wie den „Leibhaftigen“ (Sch26), spielt sich die Krankheitsgeschichte des Lehrers in größter Isolation ab, „jenseits der menschlichen Schallgrenze“ (Sch220). Sie kann wie die Krankheit zum Tode, als „ein

1739 Jean-François Lyotard, „Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?“, in: Wolfgang Iser, „Wege aus der Moderne“, Weinheim 1988, S. 93-203.

1740 Ebd., S. 203.

1741 Ebd., S. 202.

1742 Gianni Vattimo, „Nihilismus und Postmoderne in der Philosophie“, in: Wolfgang Iser, „Wege aus der Moderne“, Weinheim 1988, S. 233 ff.

1743 Jean-François Lyotard, „Die Moderne redigieren“, in: *Wege aus der Moderne*, Weinheim 1988, S. 204-214.

strukturelles Scheitern der Lebensverständigung¹⁷⁴⁴ gesehen werden. Schildknecht erlebt in der Nachbarschaft des Friedhofes eine Krise, die ihn zum Überdenken seiner Berufswahl führt. Wie in E.Y.Meyers Roman *In Trubschachen*, werden der Sinn des Lebens und das Konzept der griechischen Glückseligkeit *Eὐδαιμονία*¹⁷⁴⁵ in der „Rede von der Pflicht“¹⁷⁴⁶ hinterfragt. Der Beruf des Lehrers bereitet Schildknecht keine Freude mehr: er zählt sich zu den „gescheiterten Existenzen“ (Sch289), fühlt sich als „ausgestoßener, als heruntergekommener und verlauster Schuldiener“ (Sch283). Nun muss er aus der „totalen Unbrauchbarkeit [des] eigenen Schulwissens“ (Sch292) die Konsequenzen ziehen. Seine Verzweiflung rührt von der Angst vor dem „Geistestod“¹⁷⁴⁷ wie ihn Kierkegaard nennt, vor der „Erkältung seines Lebenswillens“ (Sch129). So thematisiert der Roman doch eine Form des „innerlichen“ Absterbens (Sch224), das ihn zum „Scheinlebendigen“ (Sch224) macht. Auch E.Y.Meyer thematisiert die Haltung des Menschen, der sich aus „Schutz vor dem Verzweifeln und dem Wahnsinnigwerden an dieser Angst vor dem Tod“¹⁷⁴⁸ in Konventionen, Sitten und Gebräuche flüchtet. Unter Berufung auf Camus' Sisyphos-Mythos erörtert Meyer die Hypothese, dass das Leben völlig sinnlos erscheine, weil die „sture Pflichterfüllung“ nur das „sich ständig vollziehende Sterben“¹⁷⁴⁹ vor dem Bewusstsein verberge. In Haberstichs Figur findet man diese Existenzform als „mustergültiges Lehrerleben“ (Sch59) dargestellt: ihm sei sein „Beruf jahrzehntelang als der sinnvollste, dann aber von einer Sekunde auf die andere als der sinnloseste erschienen“ (Sch114), so habe sich seine „Lehr-Begeisterung“ so trostlos wie plötzlich in „Lehr-Ernüchterung“ (Sch114) umgewandelt und zum Selbstmord geführt.

Bei Schildknecht setzt die Resignation langsam ein. Er resigniert erst nach und nach, weil der Friedhof dominant wird. Die Erfahrung eines „lebenslangen Sterbens“, das zum Gefühl der „Erstorbenheit“¹⁷⁵⁰ wird, rettet ihn vor einer plötzlichen Katastrophe und erlaubt ihm, sein „Dorfschulmeisterleben im Laufe seiner Amts- und Verweserjahre zu einer Studie über das Schulhaus und seine Umgebung“ (Sch48) werden zu lassen. Im Unterschied zu seinem Vorgänger Haberstich hat „Schildknecht „nie einen Selbstmordversuch unternommen“ (Sch300). Es gibt jedoch nachträglich keinen Zweifel daran, dass er „eines ganz natürlichen, alltäglichen Todes gestorben“ (Sch300,301) ist. Was ihm den Eindruck vermittelte, ein „ungelebtes Leben“¹⁷⁵¹ zu fristen, war nichts anderes als die von Kierkegaard analysierte und dargestellte existenzielle Verzweiflung im engsten Sinne, die ihn nicht zum Leben kommen ließ. Für Kierkegaard hängen dieses Gefühl und das Bewusstsein der eigenen Verzweiflung wesentlich mit der dialektischen, heterogenen Natur des Menschen zusammen, denn der Mensch besteht nicht nur aus Endlichem (Körper), sondern auch aus einem unendlichem (Seele/Geist) Teil. Daher hat der Zustand der Verzweiflung mit dem eigentlichen Tod nichts zu tun, sondern bedeutet, „ewig zu sterben“¹⁷⁵² solange man lebt.

Nur die entwickelteren Stadien der Verzweiflung können zur Verschlussenheit führen und diese wiederum kann den Selbstmordtrieb als einzige Hoffnung erscheinen lassen. Das Schicksal von Haberstich im Roman entspricht dem besonderen Ausgang der Krankheit zum Tode, wenn es plötzlich zur „inneren Umkehr“, zum Bewusstsein der eigenen Verzweiflung kommt und der Mensch sein bisheriges Leben plötzlich als sinnlos erfährt. Die Gefahr hinter dem Zustand des *Scheinlebens* ist darin zu sehen, dass der Betroffene nichts von seiner seelischen Krankheit

1744 Thilo Wesche, *Kierkegaard, Eine philosophische Einführung*, Stuttgart 2003, 41.

1745 E. Y. Meyer, *In Trubschachen*, S. 164.

1746 Ebd., S. 160 ff.

1747 Wesche 2003.

1748 *In Trubschachen*, S. 182.

1749 Ebd., S. 178.

1750 Wesche, S. 45.

1751 Wesche 2003, S. 45.

1752 Sören Kierkegaard, *Die Krankheit zum Tode*, Hermann Diem/Walter Rest (Hrsg.), München 2005, S. 37, abgekürzt >KT<.

weiß. Dadurch kann ein Umbruch im Leben, wie die „Pensionierung“ (Sch112) zur Auflösung des „Gehäuses“¹⁷⁵³ und zur Desintegration der eigenen moralischen Werte und Überzeugungen führen, die einen Halt im Begrenzten überhaupt ermöglichten. Für den *Scheintoten* aber, der von seinem Zustand weiß, liegt die einzige Gefahr in der zermürbenden Wirkung der Verzweiflung, die alle seine vitalen Kräfte aufbrauchen kann. Die Reaktion auf diesen Zustand führt einerseits zur Flucht vor sich selbst oder zur Isolation und zur Verslossenheit. Diese zwei Momente sind für die menschliche Existenz und für den Lebenswillen sehr gefährlich, besonders wenn sie von der Umwelt nicht wahrgenommen werden. Gerade eine der Eigenschaften der Krankheit zum Tode, liegt jedoch darin, dass sie der Betroffene vor seiner Umwelt verborgen zu halten versucht. Das Zitat aus Kellers Gedicht soll den Moment der Bewusstwerdung der eigenen Verzweiflung veranschaulichen. Das Glockenläuten der Turmuhr dringt „zauberhaft“ (Sch247) und „erschütternd“ (Sch247) bis zu den Ohren des Begrabenen. Sie unterbricht die „banger Klagen“ und erweckt die Hoffnung auf ein „ärmlich stilles Mahl“ im hungrigen Eingesperrten. Der „dröhnende“ Laut der Glocke dringt durch „Mauern und durch Gräfte“, um dem Menschen die Erinnerung an den „sonnigen Lenz“ (Sch252) und an das „Ätherblau“ (Sch252) wach zu rufen. Diese „literarische Einstimmung“ (Sch252) soll die Schüler auf die Möglichkeit einer Existenz als Scheintoter aufmerksam machen, damit sie ihn wiederbeleben. Der Scheintote stirbt sonst „zwei Tode“ (Sch225): einen „juristischen und einen effektiven“, denn er wird während der Dauer seines Lebens für „endgültig tot gehalten, lebt aber noch“ (Sch225). Der Scheinlebendige hingegen stirbt überhaupt keinen Tod, denn ein „Leben, das nie ein wirkliches war, kann nicht in einen realen Tod münden“. Seine Tragödie besteht darin, dass er „äußerlich zu den Lebenden gezählt [wird], während er innerlich abgestorben ist“ (Sch224).

Der Standpunkt, aus dem Schildknecht seine eigene Theorie des existenziellen Scheintodes entwickelt, konfrontiert den Leser mit dem philosophischen Konzept der *Grenzsituation*, das Karl Jaspers in *Die Psychologie der Weltanschauungen* beschreibt. Es kann sehr hilfreich sein, die „Möglichkeit des Scheintoten und des Scheinlebendigen“ (Sch225) als eine Folge der Konfrontation des Menschen mit seiner Todesangst zu sehen, die wir eine Grenzsituation nennen können. Jaspers sagt, man müsse den Tod als „Widerspruch des Lebens“¹⁷⁵⁴ sehen. Er begegnet dem Menschen als Grenzsituation und zwingt ihn „von der endlichen Situation“ fortzuschreiten, „um sie im Ganzen zu sehen“ (PW231). Durch sie erlangt er das Bewusstsein der „antinomischen Struktur der Welt“ (PW230) und es kann eine „innere Umkehr“ (PW255) erfolgen. So entgeht der Mensch der Selbsttäuschung und gelangt zur Verantwortung für sein Handeln. Für den Menschen ist es nicht wichtig das Leiden zu erleben, sondern „zu entdecken, dass man darin ist“ (PW256). Er kann also seine Beziehung zum Tode nutzen, um neue Kräfte zu entwickeln, um seine „Lebenseinstellung“ (PW262) und „Lebensgesinnung“ (PW262) zu verändern oder zu hinterfragen. Der Tod bleibt als solcher ein unvorstellbarer Gedanke,¹⁷⁵⁵ etwas „Inkommensurables, etwas ganz geheimes, etwas ganz einsames im Menschen [...] das er auch nicht anderen vermitteln kann“ (PW261). Diese Überlegung stellt für Schildknecht eine lächerliche Feststellung dar: er fühlt sich als „Existenzhypothese“ (Sch288) und als

1753 Karl Jaspers, *Die Psychologie der Weltanschauungen*, München 1994, zum Unterschied zwischen lebendigem und totem Gehäuse, S. 304 ff.

1754 Karl Jaspers, *Die Psychologie der Weltanschauungen*, München 1994, S. 231, abgekürzt: >PW<.

1755 Auch Karl Jaspers äußert sich dazu ganz ähnlich. Man hat zum eigenen Tod, meint er, eine ganz einzigartige Beziehung, die mit dem „Nichtsein der Welt“ vergleichbar ist und die, wie das Zugrundegehen des eigenen Wesens oder der Welt, einen „totalen Charakter“ (Karl Jaspers, *Die Psychologie der Weltanschauungen*, München 1994, S. 261) hat. Er ist etwas „Unvorstellbares, etwas eigentlich Undenkbbares“ (Ebd.). Was wir über den Tod wissen oder uns vorstellen, sind nur „Negationen“ oder „Nebenerscheinungen“ und nie „Positivitäten“ (Ebd.). Wir erfahren auch den Tod des Nächsten im eigentlichen Sinne nicht. Was eigentlich uns am Tod interessieren kann, ist nur die „Reaktion auf die Situation der Grenze des Todes“ (Ebd.). Die Infragestellung der „objektiv selbstverständlichen Lebensformen, Weltbilder, Glaubensvorstellungen“ (Ebd. S. 281), die das Verhältnis zum Absoluten, zum Tod regeln, wird als dialektischer Prozess begriffen, als „Gehäuse“ verstanden.

„Problemlerher“ (Sh273), als „Schulverweser“ (Sch203), als „pädagogisches Pseudonym“ (Sch295), „Haupttraktandum“ (Sch266) des Romans und „Hauptakteur an seiner Abdankung“ (Sch300).

Jeder lebendige Prozess, jede Form lebendigen Daseins schließt also nach existenzialistischer Einsicht sowohl die „Auflösung“ (PW281) als auch die „Gehäusebildung“ ein: „ohne Auflösung würde Erstarrung eintreten, ohne Gehäuse Vernichtung“ (PW283).

Der Scheintote, wie sich Schildknecht bezeichnet, definiert sein Selbst unter der Bestimmung der Notwendigkeit, so dass ihn ein Mangel an Möglichkeit verzweifeln lässt. Viele Analogien zum Zustand und zu den Symptomen des sogenannten „Scheintods“, den Kant in seiner *Anthropologie* als „Asphixie“ bezeichnet, finden sich im Roman wieder und treffen mit der Beschreibung zu, die Kierkegaard von der Verzweiflung aus Mangel an Möglichkeit gibt. Der Mangel an Möglichkeit gleicht für Kierkegaard dem „Stummsein“.¹⁷⁵⁶ Gleichzeitig macht sich diese Form der Verzweiflung aus Mangel an Möglichkeit darin bemerkbar, dass man das Gefühl hat, es fehle die Luft um zu atmen.¹⁷⁵⁷ Darin kann man die Analogie zu Kants Definition der Ohnmacht und der Trübung der Wahrnehmungen durch Asphixie erkennen.

Kant spricht im ersten Buch der anthropologischen Didaktik,¹⁷⁵⁸ wo er die Facetten des Erkenntnisvermögens ausführlich erklärt, davon, dass unser Sinnvermögen geschwächt, gehemmt, oder gar „gänzlich aufgehoben“¹⁷⁵⁹ sein kann, wenn man sich im Zustand der „Trunkenheit, des Schlafs, der Ohnmacht, des Scheintodes (Asphyxie) und des wirklichen Todes“ befindet. Wie durch Schreck, Zorn oder Freude der Mensch in Ekstase versetzt wird, so kommt er durch den Schlaf beispielsweise in einen Zustand des Unvermögens, nicht der „Vorstellung durch äußere Sinne bewusst werden zu können“.¹⁷⁶⁰ Für Kant ist die Ohnmacht ein Vorspiel des Todes. Er zitiert Montaigne, der das Grauen aller Menschen vor dem Tod als eine natürliche Furcht vor dem „Gedanken gestorben zu sein“,¹⁷⁶¹ erklärt. Diese Täuschung, nämlich dass man sich selbst als nicht existierend denke, hängt für Kant mit der „Natur des Denkens“ zusammen.¹⁷⁶²

Wenn der Mensch sich über einen äußerlichen Zustand ärgert, über einen Wunsch, der nicht in Erfüllung geht oder über etwas Irdisches, dann leidet er unter der Bestimmung des Unmittelbaren, denn die Verzweiflung in ihm rührt nicht von der eigenen Reflexion und wendet sich vor allem gegen etwas Äußerliches / Irdisches. In solchen Fällen befindet sich dann der Mensch im Konflikt mit seiner Umwelt und meistens führt dieser Zustand, wenn er jeder Reflexion entbehrt, zur Mystifikation seines eigenen Zustandes. Die Abwehrreaktion besteht dann in einer Flucht vor sich selbst, weil er unbedingt etwas anderes sein will, als er ist. Er ist zwar nicht tot, sagt Kierkegaard, weil er ja als Person noch am Leben (KT80) ist, aber er nennt sich „verzweifelt und verhält sich wie tot, wie ein Schatten seiner selbst“ (KT80). In diesem Fall hätte der Scheintote etwas gemeinsam mit dem Scheinlebendigen. Er verzweifelt und stellt sich ganz still, „ein Kunststück gleich dem, >wie tot daliegen<“ (KT80). Die Dorfgemeinschaft und die verbreitete Angst vor dem Scheintod oder vor dem lebendig begraben sein, die Schildknecht schildert, gleicht den falschen Beteuerungen des unmittelbar und ohne Reflexion

1756 Kierkegaard, *Die Krankheit zum Tode*, München 2005, S. 64: „Der Determinist, der Fatalist ist verzweifelt und hat als Verzweifelter sein Selbst verloren, weil für ihn alles Notwendigkeit ist.“

1757 Ebd.: „Die Persönlichkeit ist eine Synthese von Möglichkeit und Notwendigkeit. Es ist daher mit ihrem Bestand wie mit dem Atemholen [der Respiration], was ein Ein- und Ausatmen ist [...]. Die Möglichkeit ist für das Selbst, was der Sauerstoff für das Atemholen ist.“

1758 Immanuel Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, Königsberg 1800.

1759 Ebd., S. 50.

1760 Ebd.

1761 Ebd.

1762 Im Fall, dass er unter dem Mangel an Möglichkeit leide, kann der Mensch laut Kierkegaard nur eins tun: er muss nach der Phantasie greifen. Manchmal würde diese reichen, um Möglichkeiten zu schaffen. Durch sie „atmet der Verzweifelte wieder, er lebt wieder auf“ (Kierkegaard, S. 62). Der Mangel an Möglichkeit ist die Krankheit des Deterministen und des Fatalisten auf der einen, aber auch des Spießbürgers auf der anderen Seite.

verzweifelten Menschen.

Wenn jedoch etwas Reflexion dabei ist, dann kommt es zur Besinnung auf sich selbst, was dazu führt, dass der Verzweifelte nicht in Folge der Anstrengungen der Selbstbehauptung, sondern an seiner Schwachheit leide, aber dennoch versucht, „sein selbst zu verteidigen“ (KT83). Dann muss er aber den Widerspruch aushalten, der durch die Umwelt bekräftigt wird, dass es Zeitvergeudung sei, „um seine Seele besorgt zu sein und Geist sein zu wollen“ (KT86), eine Tätigkeit also die „von bürgerlichen Gesetzen bestraft werden müsste“ (KT87) und jedenfalls mit „Verachtung und Spott“ (KT87) behandelt werden sollte. Aus diesem Grunde ist diese Form der Verzweiflung eine Form von *Trotz*.

Die Steigerung dieser Form der Krankheit nennt Kierkegaard die *Verzweiflung am Ewigen* (KT91ff.) in sich selbst. Der wesentliche Zug dieser Verzweiflung ist, wie Kierkegaard es ausdrückt, die *Verschlossenheit* (KT94). Die Einsamkeit ist, wie man bereits im Roman an der Figur Schildknechts und an den Bedingungen der meisten Romanhelden nachempfinden kann, die einen Dialog mit ihrer Umwelt aufbauen (sog. Raumromane), der von lebensnotwendiger Bedeutung ist. Sie ist das Zeichen dafür, dass doch „Geist im Menschen ist“ (KT95). Kierkegaard unterteilt alle Menschen entsprechend der Fähigkeit, allein sein zu können: wie „Gesellschaftsvögel“ sterben die nur „geschwätzigen Un- und Mit-Menschen“, wenn sie nur einen „Augenblick allein sein wollen“ (KT95). Im Mittelalter und im Altertum hatte man Respekt vor dem Drang nach Einsamkeit, während man sie in der Neuzeit als „Strafe für ein Verbrechen“ ansieht.¹⁷⁶³ Doch der so Verzweifelte lebt dahin, in Stunden die „mit der Ewigkeit etwas zu tun haben, beschäftigt mit seinem Selbst Verhältnis zu sich selbst“ (KT96). Nichtsdestotrotz kommt er nicht weiter. Er würde einen Mitwisser für seine Verschlossenheit brauchen, um weiter in „Inkognito“ (KT97) leben zu können. Findet er keinen solchen, wird dieser Geist ein unruhiger Geist sein, einer der sich in das Leben hineinstürzt. Wird er dagegen die Verschlossenheit *omnibus numeris absoluta* vollkommen behalten, wird er sich sehr stark, wie am Beispiel Schildknechts und seiner Todesspekulationen klar wird, der Gefahr des Selbstmordes aussetzen. Kierkegaard meint in diesem Zusammenhang und trifft darin eine Nuance, die Schildknecht immer wieder stark betont, dass die Menschen meist keine Ahnung davon haben, „was so ein Verschlossener zu tragen vermag; bekämen sie es zu wissen, sie würden entsetzt sein“ (KT98). Die Bedeutung der Klage Schildknechts, er habe sich als „Verweser“ im existenziellen Sinne, als Scheintoter „jenseits der menschlichen Schallgrenze“ (Sch220) aufgehalten, ohne dass es seine Mitmenschen begriffen hätten. Selbst die Öffnung einem anderen Menschen gegenüber kann vor dem Wahnsinn oder dem Selbstmord bewahren, oder aber dazu führen, dass derselbe Mensch es für ein besseres Schicksal erachte, es „in Verschwiegenheit ausgehalten zu haben, statt einen Mitwisser zu haben“ (KT98).

Zum Verhältnis zwischen Bewusstsein der Krankheit und Intensität äußert sich Kierkegaard noch ausführlicher als über die unterschiedlichen Formen der Krankheit, denn für den Verzweifelten gilt das Prinzip: „je mehr Bewusstsein desto mehr Krankheit“ (KT66). Im Roman von Burger zeigt der Verlauf der Themen, ihre Ausprägung und die Erscheinung der Symptome, die unter den Zeichen eines steigenden Bewusstseins der eigenen Verzweiflung stehen. Somit hat sie, die sich am Anfang noch im Gefühl der Enge, der Beengtheit und der Atemlosigkeit geäußert hatte, ihren höchsten Punkt dann erreicht, als der Lehrer in den letzten Kapiteln das Motiv des Scheintodes als Veranschaulichung und Metapher seiner existenziellen Lage unter verschiedenen Aspekten behandelt. Der Ausweg muss gewissermaßen auch die Auflösung des Romans zuwege bringen und durch die Aufhebung dieser sichtbaren Existenz in die Verschollenheit münden. Die Verschollenheit ist also konsequenterweise als Folge des Scheintodes und als Ende des Romans zu verstehen.

¹⁷⁶³ Man denke an die Geschichte von Franz Kulterer bei Thomas Bernhard.

3.3.3 Die große Lektion der Verschollenheit

Wie im Kapitel über den Nebel bereits erklärt wurde, kann Schildknecht nur im „Tarnmantel“ des „Hochnebels“ (Sch204) seine „große Verschollenheits-Lektion“ (Sch205) halten. Nur wenn der Friedhof unsichtbar wird und die Schüler ihn nicht mehr sehen, stellt sich das ideale „Dozentenklima“ (Sch206) ein: das „Leben wird erträglich“ (Sch204) und die „Konzentrationsfähigkeit“ (Sch212) und die „Disziplin“ steigen. Die *Verschollenheit* stellt also eines der „wichtigsten Unterrichtsmotive“ der Spätzeit des Lehrers dar. Er behandelt sie „naturgemäß am anschaulichsten im Nebel“ (Sch203), der als Palindrom von *Leben*, dem „eingefleischten Gegenuhrzeigersinn“ (Sch206) seiner Todes- Didaktik und Verschollenheits-Kunde entspricht.

Ihn interessieren die Voraussetzungen, um seine Existenz als eine „Todeshypothese“ (Sch218) ernst nehmen zu lassen. Da der Inspektor ihn nie besuchte, obwohl er zwischen „disziplinarischer Entlassung und voller Rehabilitierung“ (Sch203) schwebt, fühlt er sich sehr vernachlässigt. Schildknecht hat sich bereits mit der Wunsch-Vorstellung der Verschollenheit im 12. Quartheft befasst, wo er seine postalische Vernachlässigung ausführlich behandelte:¹⁷⁶⁴ er fühle sich als „postalischer Abschaum“ (Sch169), „postalisch unterernährt“ (Sch170). Da er „chronisch postlos“ (Sch174) sei und unter dem „Postvakuum“ (Sch169), sozusagen an „Postlosigkeit“ (Sch170) leide, könne er nur dann von seiner Post- und Nachrichtenlosigkeit profitieren, wenn er als Scheintoter oder Verschollener anerkannt werde. Nur in einem solchen Fall könne er die Postannahme verweigern. Erst im 15. Quartheft wird klar, dass er seine Nachrichtenlosigkeit eigentlich auch befürwortet, weil er seine Lebensversicherungsprämie kassieren (Sch214) möchte.

Da er auf Grund seiner Leiden psychischer und physischer Natur „außer Rufweite“ (Sch220) geraten ist und als Lehrer seit Jahrzehnten „jenseits der menschlichen Schallgrenze“ (Sch220) „dahinvegetiert“, hält er den Anspruch auf die Anerkennung seines Verschollenen-Status für berechtigt: so unwahrscheinlich könnte ein „Selbstmordversuch“ (Sch220) nicht sein, wiewohl ihn keiner wahrnehmen würde. An dieser Stelle sei an die Diagnose bei schwerer Depression erinnert: Bleuler spricht von hoher Selbstmordgefährdung der Patienten.

Im Zusammenhang mit seiner Lektion zur Verschollenheit analysiert Schildknecht die zwischenmenschlichen Aspekte seiner „Isolation“ (Sch220). Da er sein Pseudonym von der indogermanischen Wurzel „-*(s)kel“ (Sch217) ableitet, kann er damit sowohl die Bedeutung von „Abgespalten“, als auch die von „zerschellen-verschellen-verschollen“ (Sch217) verbinden. Die Verschollenheit ist also auch, als Konsequenz seiner Isolation und Krankheit zu verstehen. Bereits im 15. Quartheft stellt er den Roman als Geschichte vom „verhallten, verklungenen“ (Sch216) Armin Schildknecht vor. Der Bericht des „pädagogischen Künstlernamens“ (Sch216) endet auf kohärente Weise, mit dem Verschwinden des Lehrers. Die Gedanken des diktierenden Lehrers werden abgebrochen, weil die Vorstellung vom eigenen Tod undenkbar ist und eine „verbale Fehlkonstruktion“ (Sch301) darstellt. Im Nachwort des Inspektors wird von Peter Stirner, wie der Lehrer in Wahrheit heißt, berichtet, dass er, nachdem er das Schulhaus aufgekauft habe, sich darin zurückzog. In einer an die Schlusszene aus Hermann Hesses *Steppenwolf* erinnernden Maskenorgie, an der auch die Masken von Gregor Samsa und Till Eulenspiegel teilnehmen, feiert Armin Schildknecht seinen Eintritt in die literarische Welt. Sowohl im Kapitel über den Nebel, in dem die Einschlafphänomene untersucht wurden, als auch im Zusammenhang mit der Diagnose von Schildknechts Krankheit nach Bleulers *Lehrbuch der Psychiatrie* wurde der Einfluss des Nebels, mit einer Veränderung der Struktur der Denkprozesse des Lehrers in Verbindung gebracht. Den Eindruck, dass Schildknecht erst am Ende des Romans wirklich lebendig werde, bestätigt paradoxerweise der Eintritt in eine andere Stufe des Bewusstseins, auf der er sich, neben dem „Käfer Gregor Samsa“, „Till

¹⁷⁶⁴ Vgl. 4.2.1 (S. 320ff.).

Eulenspiegel“(Sch296) und anderen klassischen Mummenschanz-Figuren, als literarische Figur wahrnimmt. Der „Ich-Komplex“, heißt es bei Schmitz,¹⁷⁶⁵ entgleitet allmählich „der Herrschaft über seine Funktionssysteme“,¹⁷⁶⁶ die Willensfunktionen werden herabgesetzt, der Mensch wird von einem „handelnden“ zu einem „leidenden“, der Funktionskreis¹⁷⁶⁷ zwischen Subjekt und Wirklichkeit wird unterbrochen. Dadurch kann in der Umschaltphase der Übergang vom Wachbewusstsein zum Traumbewusstsein stattfinden. Nach der Umschaltphase, bei Eintritt der *Somnolenz*, werden die Wahrnehmungen flüchtig und verschwommen. Es kommt zu Dissoziationsphänomenen, die zum Faseln, zum Entgleisen (Substitution) oder zur Verschmelzung beim Sprechen führen können. Die Umwelt wird schattenhaft wahrgenommen.¹⁷⁶⁸ Ähnliche Formen der Dissoziation findet man jedoch auch im Denken von schizophrenen Menschen. Wenn das Denken nicht im Dienste der gegenseitigen Verständigung steht,¹⁷⁶⁹ dann wird vom „einsamen Denken“¹⁷⁷⁰ gesprochen. Über das akustische Erleben von Schizophrenen ist nicht viel bekannt, doch geht man auf Grund ihrer Berichte von einer „akustischen Überempfindlichkeit“¹⁷⁷¹ aus: „jedes Geräusch erscheint unerträglich stark“.¹⁷⁷² Die Denkfähigkeit wird vom „Dazwischentreten krankhafter Einfälle“¹⁷⁷³ oft begrenzt. Das Seelenleben des Schizophrenen ist von der Störung seines Verhaltens zur Umwelt gezeichnet. Besonders auf die Einstellung zu den Mitmenschen wirken sich „Autismus und Negativismus“¹⁷⁷⁴ stark aus: ihre Stellung schwankt zwischen „Weltoffenheit und Absperrung, Ablehnung, Widerwillen [...] Verbissenheit und Trotz“, mit einer Tendenz zur „Verulkung der Umwelt“.¹⁷⁷⁵ H. W. Gruhle sieht in der Ichstörung das primäre Symptom einer „schizophrenen Grundstimmung“.¹⁷⁷⁶ Solche Menschen entwickeln oft das Gefühl des „Nichtvorhandenseins“.¹⁷⁷⁷ Für Gruhle liegt einer der Ursprünge der schizophrenen Kunst im „Bewusstsein des Abgesondertseins von der Mitwelt, das oft in einem unlustbetonten Einsamkeitsgefühl ausklingt“.¹⁷⁷⁸ Zur Stellungnahme gegenüber der eigenen Krankheit, stellt bereits Carl Schneider 1930 die Tendenz fest, dass die Kranken das eigene Erleben als dem Ich „entfremdet“ beurteilten. Diese These wird in der Nachfolge von anderen Autoren bestätigt. H. W. Gruhle sieht die Ichstörung, gepaart mit einer „schizophrenen Grundstimmung“,¹⁷⁷⁹ als primäres Symptom der Schizophrenie an. Diese Grundstimmung verursacht sowohl das Gefühl des „Nichtverstandenseins“, als auch das „Bewusstsein des Abgesondertseins von der Mitwelt“.¹⁷⁸⁰ Mit der Veränderung der Erlebnisstruktur¹⁷⁸¹ hängen das Krankheitsbewusstsein und die Krankheitseinsicht zusammen. Die Denkstörungen äußern sich als „veränderte Stellung des Ich zu seinem Erleben“, wie in „Versprachlichungsmängel[n]“,¹⁷⁸² „Zerfahrenheit“,¹⁷⁸³

1765 Schmitz, *Die Psychologie des Einschlafens in Beziehung zur Schichttheorie*, in: „Archiv für Psychiatrie und Zeitschrift f.d.ges. Neurologie“ 202 (1962), S. 618 ff.

1766 Ebd.

1767 Vgl. Uexküll.

1768 Carl Schneider, *Die Psychologie der Schizophrenen*, Leipzig 1930, S. 236, 237.

1769 Vgl. „kommunikatives Denken“, Schneider, S. 43.

1770 Ebd.

1771 Ebd., S. 66.

1772 Ebd.

1773 Ebd., S. 123.

1774 Ebd., S. 236.

1775 Ebd., S. 169.

1776 Joseph Berze und Hans W. Gruhle, *Psychologie der Schizophrenie*, Berlin 1929, S. 87.

1777 Ebd.

1778 Ebd.

1779 Berze & Gruhle, *Die Psychologie der Schizophrenie*, Berlin 1929, S. 86 ff.

1780 Gruhle, S. 87.

1781 Berze, S. 36.

1782 Ebd.

1783 Vgl. Kraepelin.

„Dissoziation“¹⁷⁸⁴, „Bewusstseinszerfall“, „Schwäche der Assoziationsspannung“ oder „Schaltschwäche“¹⁷⁸⁵. Der Kranke spricht davon, dass er „nicht mehr Herr seiner Gedanken“ sei¹⁷⁸⁶ oder dass seine „Körperbewegungen wie von selbst [...], automatisch“¹⁷⁸⁷ kommen. Die Veränderung des Ichbewusstseins und das Entfremdungserlebnis kommen unter anderem infolge des „Schwebens“¹⁷⁸⁸ der Gedanken, die unentschlossen, offen bleiben und die Person handlungsunfähig machen. Die „schwebende Stellungnahme“ gibt einen Einblick, so Meyer-Gross,¹⁷⁸⁹ in das Spiel der Kranken zwischen Objektivität und Subjektivität. Wie auch bei schweren Depressionen werden die Entfremdungserlebnisse von den Patienten auf unterschiedliche Weise veranschaulicht.

So erwähnt Hubert Tellenbach in seiner Untersuchung zum Raumerlebnis des Melancholischen ein interessantes Selbstzeugnis von einem Patienten, der über das Gefühl klagt, „innerlich tot“¹⁷⁹⁰ zu sein. Der seelische Zustand kann die Selbstwahrnehmung und dementsprechend auch die Wahrnehmung der Umwelt verändern. Einige Patienten klagten über den Verlust der Rezeption von „Tiefenunterschieden“¹⁷⁹¹ während der Mensch unter normalen Umständen sein Umfeld, also den Raum, in dem er sich „von seinem Leib aus orientiert“¹⁷⁹² *dreidimensional* empfindet. Dieser wird in der Psychopathologie dem „orientierten Raum“ (O. Becker, Bollnow), dem „Zweckraum“ (E. Straus) oder dem „Raum der Naturwelt“ (Binswanger) zugeordnet. Der Melancholiker klagt über den Verlust der Dimensionalität, Plastizität des Räumlichen. Diese Veränderungen sind als „Symptome des Wirklichkeitsverlusts in der Melancholie (Depersonalisation-Derealisation)“ zu betrachten. Im Zweckraum und im orientierten Raum spielt sich die Auseinandersetzung von Ich und Umwelt geordnet ab: das Ich kann sich dadurch seiner Umwelt bemächtigen. Dem Kranken hingegen gelingt das „Inne-Sein“ (Jaspers) des Umraums „nicht mehr“¹⁷⁹³. Das Gefühl des „noch-am-Leben-seins“¹⁷⁹⁴ lässt das „*Entrücktsein* melancholischen Daseins“¹⁷⁹⁵ als Wesenszug melancholischer „Räumlichung“ erscheinen. Bleuler reiht die larvierte Depression und die depressive Verstimmung unter den „endogenen Geistesstörungen“ ein, unter denen viele schwere Melancholiker leiden. Er bemerkt, dass Menschen, die unter diesen Störungen leiden, einen starken „*Selbstmordtrieb* [entwickeln] und ohne Betreuung zugrunde gehen“¹⁷⁹⁶ würden. Symptome wie „Herzbeschwerden, Schlaflosigkeit, Appetitlosigkeit oder Impotenz“¹⁷⁹⁷ können die Geistesstörung begleiten. Bei den manischen und depressiven Erkrankungen spricht Bleuler von der Neigung zu „Wahnideen“¹⁷⁹⁸ zur „Hypochondrie“ oder zu „manischen Größenideen“. Diese Überlegungen müssen in Betracht gezogen werden, sowohl bei der Behandlung des Scheintod-Motivs als auch um die Verschollenheit als möglichen Stoff zur Veranschaulichung des seelischen Innenlebens von Schildknecht zu klären. Bereits in den ersten Studien über Burgers Werk wurde das Motiv des Scheintodes, der Verschollenheit und so manches Zitat als Hilferuf interpretiert.¹⁷⁹⁹

1784 Vgl. Gross.

1785 Vgl. Bleuler.

1786 Vgl. den Bericht eines Kranken *Benedeks*, zitiert in: Schneider, S. 162.

1787 Vgl. Kranken-Bericht von *Jaspers*, in: Schneider 1930, S. 163.

1788 Schneider, S. 163.

1789 Ebd.

1790 Hubert Tellenbach, *Die Räumlichkeit der Melancholischen I. Über Veränderungen des Raumerlebens in der endogenen Melancholie I.*, in: „Der Nervenarzt“, 27. Jahrg., Heft 1, S. 12 ff.

1791 Tellenbach, S. 13.

1792 Ebd.

1793 Tellenbach, S. 16.

1794 Hubert Tellenbach, *Die Räumlichkeit des Melancholischen II.*, in: *Der Nervenarzt*, 27. Jahrg. Heft 7, S. 296.

1795 Ebd.

1796 Eugen Bleuler, *Lehrbuch der Psychiatrie*, hrsg. v. M. Bleuler, Berlin/Heidelberg/New York 1972, S. 459.

1797 Tellenbach II, S. 459.

1798 Ebd., S. 449.

1799 Großpietsch.

Die große Lektion der Verschollenheit dient der inneren Struktur und globalen Kohärenz des Romans, da man von einer tatsächlichen Handlung nicht sprechen kann. Die Lektion über die „nachrichtenlose Abwesenheit“¹⁸⁰⁰ antizipiert die Ereignisse des letzten Quarthefts, in dem Schildknecht einem Maskenball beiwohnt und wie ein Schauspieler applaudiert wird, bevor sein Bericht endet.

Bei der Bekanntmachung seiner „Verschollenheitsabsichten“ (Sch217) erscheint dem Leser der Roman als minutiös angelegter Versicherungsbetrug, weil der Lehrer sein Verschwinden plant und sich dadurch bereichern will. Der Besuch eines Versicherungsinspektors vor Ort, wird von Schildknecht als Anlass genommen, um die „Örtlichkeiten“ des Schulhauses noch einmal als Ursache seines labilen Zustandes und der „permanent hohen Todesgefahr“ auszulegen: die „Turnhalle, die Mörtelkammer, das Unter- und Oberstufenzimmer“ (Sch218) und vor allem der Friedhof, sind ein „policeförderndes memento mori“ (Sch218). Seine Schüler sollen ihn beim zuständigen Richter, dem „Gerichtspräsident Schädlin von Schöllanden“ (Sch219), für „verschollen erklären“. Eine der wichtigsten rechtlichen Grundlagen für die Verschollenheitserklärung erfüllt das Dasein des Lehrers auf Grund der psychischen und physischen Leiden ohnehin: er schwebt ununterbrochen in „hoher Todesgefahr“ und gilt als „nachrichtenlos abwesend“. Das Gesuch müsse, so belehrt er seine Schüler, frühestens ein Jahr nach dem Verschwinden der Person gestellt werden und die Frist der Abwesenheit sei auf genau fünf Jahre festgelegt. Schildknecht spekuliert sogar über die Möglichkeit, bei „leibhaftiger Präsenz zu verschellen“ (Sch219), obwohl dies, sollte niemand von seiner Abwesenheit Notiz nehmen, einem Misserfolg und dem Scheintod gleichkommen würde. In einem solchen Fall würde er sich in einer „latenten oder partiellen Verschollenheit“ (Sch219) befinden, weil niemand ein Gesuch stellen würde. Sollte er der „eigenen Ediktalladung“ (Sch221) nicht Folge leisten, würde er einen Versicherungsbetrug begehen, weil er eine „simulierte Verschollenheit“ (Sch218) vortäuschen würde. Typisch für den Aufbau des „Sinn-Ausdrucksverhältnisses“ von Schizophrenen bzw. manisch depressiven Menschen ist es, den Ausdruck vom „Dienst der Mitteilungsfunktion“ zu entheben. Man müsse zwischen dem „kundgebenden“ und dem „mitbedeutenden“ Ausdruck unterscheiden: während beim kundgebenden Ausdruck die Intention des Mitteilenden in einem Sachverhalt gegeben ist, ist im *mitbedeutenden* Ausdruck keine „Mitteilungsfunktion“ vorhanden. Der Ausdruck läuft „absichtslos keineswegs aber immer unbemerkt nebenher“¹⁸⁰¹.

Um die Tatsache zu veranschaulichen, dass er seit Jahren in „höchster Todesgefahr“ (Sch220) schwebe, während die „Mitmenschen nichts davon merken“ (Sch220), erwähnt Schildknecht auch eine Episode aus den *Leiden und Freuden eines Schulmeisters* von Jeremias Gotthelf, die sehr bezeichnend für das Verhältnis zwischen Lehrer und Dorfgemeinde ist. Schildknecht schlägt im vorletzten Quartheft seines Berichts das Band mit dem „vergilbten Schutzumschlag“¹⁸⁰² auf und liest aus den „Leiden und Freuden eines Schulmeisters“ von „Edwin Stiefel“¹⁸⁰³ vor. Die Kapitelüberschrift, die Schildknecht nicht erwähnt, heißt: „Wie ein Schulmeister der ganzen Gemeinde Stand hält“¹⁸⁰⁴.

Wie bereits im Kapitel über den Scheintod bemerkt, spielen Atemnot, Pulslosigkeit, aber auch Platzangst (Klaustrophobie) eine zentrale Rolle im Roman. Die Enge, die zugleich geographisch-topographisch bedingt ist, stellt die für die Idylle einst typische Funktionalisierung des Schauplatzes als „schützenden Ort“ dar. In Bezug auf Schildknechts Krankheit jedoch wird sie zur Chiffre der ausweglosen Kondition des modernen und postmodernen (scheintoten) Schriftstellers umgedeutet. In Burgers Roman *Schiltén* dient die

1800 Ebd.

1801 Vgl. Schneider 1930, S. 190.

1802 Ebd., S. 278.

1803 Ebd.

1804 Gotthelf, S. 200 ff.; zitiert nach Jeremias Gotthelf, *Leiden und Freuden eines Schulmeisters*, (Büchergilde Gutenberg) Zürich 1897.

Wiederholung des Motivs der Enge dazu, den Zustand des erzählenden Ichs zu veranschaulichen. Die Wiederholung der Motive aus verschiedenen Perspektiven zeigt eine der typischen Kreisbewegungen der Gedanken, wenn sich die intentionale Komponente des Bewusstseins auflöst: der Schizophrene erhascht aus dem Wirrwarr der Wahrnehmungen „immer wieder die Ausgangspunkte des Denkens und kehrt zu ihnen zurück“.¹⁸⁰⁵ Dies spielt auch im Zusammenhang mit der Häufigkeit der Zitate eine Rolle. Die Enge, der Scheintod, die Pulslosigkeit und Atemnot zeigen den Widerstand, dem der Protagonist beim Verständnis des Seelengeschehens begegnet. Zugleich veranschaulichen sie die Kondition des Schriftstellers als Nachkomme und Epigone, für den alles bereits gesagt und geschrieben wurde. Kierkegaard erklärt dieses Leiden in *Die Krankheit zum Tode* als „Verzweiflung aus Mangel an Möglichkeit“.

Schildknecht präsentiert die überlieferten Träger der (kulturellen) Identität (Gotthelf und Keller insbesondere) aus einer neuen Perspektive,¹⁸⁰⁶ indem er sie nicht mehr in gewohnter Weise geltend macht. Wie er eine Spracherziehungstherapie und Schocktherapie einführt, um seine Schüler von der Einsicht zu befreien, die Bedeutung der Wörter und ihr Klang seien unentrinnbar miteinander verbunden,¹⁸⁰⁷ so „bezieht“ er die Zitate aus dem Werk der Schweizer Klassiker aus der engmaschigen, zerfahrenen, verwirrenden Perspektive eines entfremdeten Lehrers, auf seine Kondition, wie der Zyklus *Lebendig begraben* und das Zitat aus den *Leiden und Freuden eines Schulmeisters* zeigen.

Vattimo umschreibt die Möglichkeit der Genesung von der Krankheit, welche die Erkenntniskritik im modernen Menschen ausgelöst hat, als neue Metaphysik der *Verwindung*. Schildknecht behauptet ja, mit seinem Bericht die letzten Konsequenzen aus der „totalen Unbrauchbarkeit [seines] eigenen Schulwissens“ (Sch292) gezogen zu haben. Er fühle sich wie eine „Totenmaske“ (Sch295), da ihm „kein Dichter, kein historisches Datum, keine Altstadtskizze“ (Sch292) je gegen den Friedhof geholfen hat. Die *Verwindung* beschreibt das Verhältnis zwischen Zitat und Folgetext in Bezug auf den Entstehungsprozess von neuem Sinn im Roman: der Roman entsteht und wächst dadurch, dass Textstellen aus anderen Quellen einbezogen werden.¹⁸⁰⁸ Der Raum im Roman erwächst aus dem Zusammenspiel der Figur und der Reaktion des Lesers auf das von ihr recherchierte oder zitierte Werk. Die Spuren der Tradition und der Überlieferung sollen also nicht verloren gehen, sondern als leere Nusschalen präsentiert werden. Dadurch zersetzen sie die Werthaltigkeit ihrer Schöpfer als Identitätsträger, machen aber die Funktion des Schriftstellers als Entdecker neuer Perspektiven deutlich. Vattimo sieht die Aufgabe des postmodernen Denkens in der Dekonstruktion des Überlieferten und Schildknecht fasst seine Devise unter dem Motto des „Zersetzens“ zusammen: „[...] zersetzen, zersetzen, zersetzen. Schulmeister-Präparatoren zunichte machen, indem man ihren Lehrstoff Wort für Wort, Schnitt für Schnitt abbalgt“ (Sch292). Auch die Wirkung des *Züricher Literaturstreits* macht sich in diesen Worten bemerkbar. Dadurch verschärft Schildknecht seine Kritik an den Schulpräparatoren. Wie einst Max Stirner in seinem Werk gegen Pfarrer und Schulmeister wettete, so bettet Burger Schildknechts Didaktik in den Rahmen der postmodernen Aporie ein, um die kreativen Energien der Schüler frei zu legen. Ihm geht es, um den schielenden „Blick auf das Meisterhafte“¹⁸⁰⁹ beim kreativen Schreiben abzuschaffen.

Das Zitat aus Gotthelfs *Leiden und Freuden eines Schulmeisters* wirft das Problem der Solidarisierung mit einem Helden auf, der bei aller Unterschiedlichkeit des Erzählprinzips

1805 Schneider, S. 19.

1806 Martin R. Dean, *Hermann Burger. Absturz in die Heimat*, in: „Zeit Online“, 27. Februar 2014.

1807 *Eine Spracherziehungstherapie als semantische Schocktherapie*, in: *Basler Zeitung* (15.06.2002).

1808 Hermann Burger, *Die allmähliche Verfertigung der Idee beim Schreiben*, Frankfurt am Main.

1809 Mechthild Curtius, *Verwandlung der Wirklichkeit. Informationen und Materialien zur Literatur*, Frankfurt a. M. 1991. „Schreiben ist ein Stück weit Therapie. [...] Ich verstehe es als Therapie“ (Ebd., S. 147). „Im Umgang mit der eigenen Arbeit haben wir es nicht mit Meisterwerken zu tun, sondern mit Embryos, die entstehen wollen“ (Ebd., S. 148).

zwischen beiden Werken dennoch viel Sympathie erregen kann. Dabei fällt es nicht ins Gewicht, dass die beiden Werke so unterschiedlich geschrieben sind.¹⁸¹⁰ Burger erfindet für Peter Stirners Monolog ein „einmaliges Idiom“,¹⁸¹¹ denn er befindet sich in einer Situation **extremer Isolation**. Doch auch Gotthelf schildert uns einen Lehrer in äußerster Not. Das von Schildknecht zitierte Kapitel heißt „Wie ein Schulmeister der ganzen Gemeinde stand hält“ und bietet aus thematischer Sicht zahlreiche ironische Anspielungen auf die Situation Schildknechts, auf dessen Verhältnis zur Umwelt. Aus erzähltechnischer Sicht erzeugt es ein raffendes Moment: während Peter Käser sich aus Furcht vor der Dorfgemeinde in das Schulhaus zurückgezogen hat, wird Schildknecht das Schulhaus aufkaufen und darin alleine leben.¹⁸¹² Janos Szabo hält die Aussagen beider Werke „bei aller Unterschiedlichkeit“¹⁸¹³ für „erstaunlich gleich“, denn beide Autoren fordern vom Leser „mehr Verständnis, mehr Toleranz, mehr tätige Mitmenschlichkeit“¹⁸¹⁴ für den Schulmeister. Großpietsch (1994) hingegen sieht in der von Schildknecht wiedereingeführten „Winterschule“ und dem „Ein-Klassen-Schulsystem“ eine gewollte Analogie zum Werk Gotthelfs, der sie als einen „Rückfall“(Sch85) bewertet. Malcolm Pender (1998) hingegen sieht in Burgers Werk ein „modernes Gegenstück“¹⁸¹⁵ zu Gotthelfs Roman und beruft sich auf die von Janos Szabo bereits formulierte These. Bei Schildknecht hat der Rückzug in das „hibernale Institut“ eine symbolische Bedeutung, denn die Kälte deutet auf die Ausgrenzung des Lehrers hin. Der Rückzug ins Schulhaus kommt einer „Grenzziehung“ gleich, die nicht nur die Markierung und Verteidigung des eigenen Wohnortes manifestiert,¹⁸¹⁶ sondern für die Behauptung des eigenen Standpunktes gegen die Dorfbewohner steht. Der „Rückzug auf das eigene Ich“¹⁸¹⁷ und das „Aus-der-Zeit-Fallen“ des Protagonisten sind die Aspekte von Schildknechts Dasein, die durch das Zitat „mitbedeutet“ werden. Das Zitat ist sicher als eine indirekte, nicht mitteilende Form des Ausdrucks zu bewerten, die als Symptom des Negativismus eines Depressiven oder Schizophrenen eingestuft werden kann. Unter Negativismus ist die Neigung der Patienten zu verstehen, sich der Kommunikation zu verweigern. Er äußert sich insbesondere in Form des sturen Verstummens. Dieses Zitat bringt das Schulhaus in den Ruf, kein idyllischer Ort zu sein. Das Zitat dämonisiert gewissermaßen das Verhältnis zur Dorfgemeinde, stellt den Lehrer als verängstigtes Opfer der Gerüchte im Dorf dar. Die Wohnung Käasers wird als letzter Rückzugsort, als Notzuflucht ausgewiesen, die der nervlich angeschlagene Lehrer aufsucht. Das Zitat fügt sich also in das Bild des Schulhauses ein, das bereits bei der Behandlung des Estrichs dargestellt wurde: es zeigt, dass auch die Gedanken und Assoziationen Schildknechts unter der Estrichdämonie leiden. Dort sprach Schildknecht das Gefühl an, sich selbst im Schulhaus wie ein „gehetztes Tier“ zu fühlen, von der dämonischen Struktur des Dachgiebels und vom Rüstgeräusch der Uhr verfolgt zu sein. Die Panik Schildknechts lässt sich auf die typischen Symptome zurückführen, welche das Raumempfinden und die akustische Wahrnehmungsstörung bei chronisch-psychischer Krankheit auslöst. Sowohl das Raumempfinden des Depressiven als auch des Schizophrenen sind von einer gestörten Wahrnehmung der Umwelt betroffen, die durch die geistige Haltung des Kranken verstärkt wird. Eine hypersensible Reaktion auf Geräusche ist nicht nur Folge der Einsamkeit, sondern das Ergebnis der von „Bewusstseinsveränderungen“¹⁸¹⁸ beeinflussten „Umwelterfassung“.¹⁸¹⁹ Zu diesen gehören: „akustische Wahrnehmungs-

1810 Janos Szabo: er bemerkt: „Bei Sprache und Stil hört natürlich der Vergleich mit Gotthelf auf“, S. 18.

1811 Ebd. S. 118.

1812 Max Stirners, *Der Einzige und sein Eigentum*, Stuttgart.

1813 Szabo, S. 117.

1814 Ebd. (alle Zitate).

1815 Malcolm Pender, S. 203.

1816 Lenelis Kruse, *Räumliche Umwelt, Die Phänomenologie des räumlichen Verhaltens als Beitrag zu einer psychologischen Umwelttheorie*, Berlin 1974, S. 54.

1817 Großpietsch, S. 147.

1818 W. Mayer-Gross, *Pathologie der Wahrnehmung II.*, S. 432.

1819 Ebd.

anomalien“ wie „Überempfindlichkeit und Verfeinerung“ von Höreindrücken. Diese können auch bis hin zum Heraushören von Musik oder Wörtern aus vagem Geräuschmaterial führen: Meyer-Gross bezieht sich auf die Schilderung eines Patienten, der das Geräusch eines Autos und Hauslaute für „herrliche Orchestermusik“¹⁸²⁰ und „feine Geigenmusik“ hielt. Unangenehme Geräusche nehmen einen „weichen, xylophonartigen Klang“¹⁸²¹ an, meint Meyer-Gross. So berichtet auch Schildknecht im 20. Quartheft davon, dass ihm die Klänge des Schiltener Dorforchesters irreal vorkommen: „das hörst du nicht mehr, Armin Schildknecht, das bildest du dir ein“¹⁸²².

Was das Zitat aus Gotthelfs Werk außerdem veranschaulicht, ist die Übertragung der Symptome Schildknechts auf eine andere, fremde Figur. Das hängt mit den Folgen der „seelischen Spaltung“ des Schizophrenen zusammen: er neigt zur „Eingezogenheit in sich selbst, zur Absperrung von der Umwelt“¹⁸²³ in eine „autistische Scheinwelt“¹⁸²⁴. Diese Absperrung kann bis hin zur „nihilistischen Leugnung der Wirklichkeit“¹⁸²⁵ führen. In manchen Fällen kann die „akustische Überempfindlichkeit“ der Patienten dazu führen, dass ihnen jedes Geräusch „unerträglich stark erscheint“¹⁸²⁶. Diese innerliche Haltung äußert sich auf der Ebene der Wahrnehmungen dadurch, dass der Patient Halluzinationen haben kann, die ein „Verschmelzungsverhältnis zwischen anschaulichem und gedanklichem Anteil“¹⁸²⁷ aufweisen.

Auch wenn Schildknecht weder genaue Angaben über den Verfasser des Zitats macht, noch den Zeitraum für das Geschehen festlegt, ist das Zitat als Hinweis auf die Wiederholung ähnlicher Ereignisse in der Vergangenheit zu deuten: die Episode aus dem Leben Peter Käfers spiegelt das fremdartige, gestörte Selbstempfinden Schildknechts wieder. Es deutet auf die Folge von „Einengungserlebnissen“¹⁸²⁸ auf zeitlicher Ebene, die zu einer „Nivellierung des zeitlichen Ablaufs“¹⁸²⁹ wie beim Einschlafen führt, die man auch als „Raumverflachung, Raumunbestimmtheit“ erlebt. Man vergisst „sich, Ort und Zeit, man ist beherrscht vom Gefühl absoluter Zeitlosigkeit“¹⁸³⁰. Von der Aufhebung des Zeitgefühls spricht auch Großpietsch.¹⁸³¹

Die naive Weltflucht Peter Käfers und die Tatsache, dass Schildknecht seine eigenen Erlebnisse auf die zitierte Textstelle projiziert, sind keine Zufälligkeiten, sondern deuten auf die Intention des Autors hin, im Lehrerberuf die Gefährdung des Idyllischen zu sehen und die Verhinderung einer harmonischen Integration des Protagonisten zum Ausdruck zu bringen. Sie zeugen von dem neuen Umgang mit der Überlieferung, auf die Absicht das Heimatbild zu überdenken. Gerade im Umgang mit der Überlieferung zeigen sich einige Parallelen zu Kafkas Behandlung der griechischen Mythen. Burger wählt in *Schiltten* noch keinen zentralen Schweizer Mythos als Projektionsfeld seiner dekonstruktivistischen Bemühungen, wie es im Roman *Die Künstlichen Mutter* der Gotthard- und Transit-Mythos darstellen wird, sondern betreibt aufklärerische Arbeit. Die Übertragung der Empathie auf eine Figur wie Peter Käser/Armin Schildknecht, bewirkt im Endeffekt eine „Tilgung des zeitgenössisch-historischen Bezugs“¹⁸³². Sie zeigt eine Tendenz, die sich an der Handhabung der meisten klimatisch-atmosphärischen Charakterisierungen ablesen lässt: Kälte und Feuchtigkeit werden als typische Merkmale der Landschaft oder des Gebäudes vorgestellt (wie im Fall der „Schabziger-Grünen“ Farbe der

1820 Ebd.

1821 Ebd.

1822 Ebd., S. 287.

1823 Carl Schmidt, S. 7.

1824 Schmidt, S. 169, mit Bezug auf Bleuler.

1825 Ebd., S. 168.

1826 Schmidt, S. 66.

1827 Mayer-Gross, *Pathologie der Wahrnehmung II.*, S. 429.

1828 Ebd., S. 440.

1829 Ebd., S. 443.

1830 Ebd., S. 440.

1831 Vgl. auch Großpietsch (1994).

1832 Dietrich Krusche, *Kommunikation im Erzähltext I. Analysen*, München 1978, S. 107.

Turnhalle). Das Gotthelf-Zitat kann aus heutiger Sicht als ironische Polemik gegen den Ausdruck der Ur-Einsamkeit menschlicher Existenz am Beispiel des Lehrers verstanden werden. Wie in der „asthmatischen“ Lehrerprosa von Schriftstellern wie Bichsel, die Burger als Antagonisten sieht, geht es auch in seinem Roman um die Problematisierung der „zwischenmenschlichen Interaktion“,¹⁸³³ doch die Problematik wird durch Schildknechts Krankheit bagatellisiert und verulkt.

Der auffälligste Kontaktpunkt zwischen den Texten von Gotthelf und Burger ist, dass sowohl Schildknecht als auch Peter Käser Außenseiter im Dorf bleiben. Ihr Fremd-Sein lässt sich insbesondere daran nachvollziehen, dass sie trotz der „Gespräche“ mit anderen Dorfbewohnern niemand finden, der ihren Standpunkt vertritt. Bei Schildknecht stellen der Landarzt und der Versicherungsinspektor die einzigen Ausnahmen dar. Schildknechts Monologe zeugen von seinem „einsamen Denken“.

Peter Käser wird im Dorf, in dem er sich zunächst befindet (Schnabelweide) ausgegrenzt und fällt daraufhin in eine Depression. Im Unterschied zur Perspektive, die in *Schilten* vorherrscht, werden die „Pannen“ und „Missgeschicke“, die dem Helden das Misstrauen der Dorfgemeinde allmählich einbringen, in eine Handlung eingebunden, welche in linearer Abfolge den Aufenthalt des Lehrers im Dorf schildert. Wie bei den Helden Kafkas halten sich hingegen in *Schilten* Handlungslosigkeit (Ereignislosigkeit) und das „Fehlen einer inneren Entwicklung“¹⁸³⁴ die Waage. In Schildknechts Roman kommt die Tatsache hinzu, dass der Autor den Roman in Form eines fiktionalen Tagebuchs schreibt. Der starke Ich-Bezug der Erzählstimme, der auch bei Gotthelf vorhanden war, schlägt sich bei Schildknecht in ganz beträchtlichem Ausmaße auf die Erfahrung der Umwelt und des Raumes nieder.

Der Anlass und der Ausgang beider Geschichten wären nicht so unterschiedlich, wenn der Roman von Gotthelf mit der zitierten Episode aufhören würde. Ansonsten könnte Patrick Bühler das Zitat nicht so wie vor ihm bereits Monika Großpietsch¹⁸³⁵ als indirekten Hilferuf deuten. Durch eine List will Garnlise, die vom Dorf geächtete und gemiedene Witwe,¹⁸³⁶ dem Schulmeister die Vaterschaft für das uneheliche Kind ihrer Tochter Bäbeli anhängen. Doch der Plan fliegt auf und der „immer heiratssüchtigere“ (LFS189) Käser, der bereits von der reichen Bauerntochter Stüdin zurückgewiesen worden ist, zieht sich vor Angst und Scham vor den „üblen Nachreden“ (LFS196) der Dorfbewohner in sein Schulhaus zurück. Dort stürzt er in „bodenlose Tiefe“ (LFS197) und erlebt seine Stube als „wahre Hölle“ (LFS197), er steigt in das Bett und zieht sich „die Decke über den Kopf“ (LFS199) in der Hoffnung, keiner möge Notiz von ihm nehmen.

Die Dorfbewohner hingegen suchen ihn voller Besorgnis auf, weil sie befürchten, er habe sich „gehängt“ (LFS202). Als sie ihn im Schulhaus entdecken, fühlen sie sich zum Narren gehalten. Von diesem Zeitpunkt an hören sie auf, Käser zu unterstützen, bis er freiwillig das Dorf Schnabelweide verlässt. Käser vergleicht die vorwurfsvollen Worte und Blicke der Dorfbewohner mit einem „Spießbrutenlauf“ (LFS203).

Schildknechts Einsatz des Zitats erlaubt natürlich keinen Einblick in die Vorgeschichte von Peter Käser. Man muss sich erst die „Kompetenz hinsichtlich“ seines Falles, durch „beflissenes Aktenstudium“ (Sch289) erwerben, wie es Schildknecht formuliert. Dies verstärkt jedoch den Drang zur subjektiven, im Kontext des Romans verankerten Deutung des Textausschnittes. Der Text Gotthelfs hingegen erlaubt eine genaue Lokalisierung der Handlung und kommt dem Bedürfnis des Lesers entgegen, mehr über die Vorgeschichte, vielleicht über das Leben des Lehrers zu erfahren.

1833 Krusche, S. 107.

1834 Marianne Ruth Korst, *Die Beziehung zwischen Held und Gegenwelt in Franz Kafkas Romanen*, Diss. Marburg 1953, S. 99.

1835 Vgl. Großpietsch (1994), S. 89.

1836 Gotthelf, *Leiden und Freuden eines Schulmeisters*, S. 191, abgekürzt als >LFS<.

Im Roman von Kafka *Der Prozess* stellt die „Unbestimmtheit der Gerichtsinstanz“,¹⁸³⁷ ebenso ein ungelöstes Problem für den Leser dar, wie in *Schilten* die Bedeutung der detaillierten Beschreibungen. Die Dämonisierung der Figur des Dorfschullehrers gelingt auch durch den Bezug zu seinem Vorgänger Käser. Die Verarbeitung des Einsamkeits-Motivs, das auf eine sich entfaltende Individualproblematik im Zusammenhang mit der Dimension von Rechtfertigung und Erlösung hinweist, rückt jedes empirische Detail, das auf zeitgenössische, gesellschaftliche, soziale, kulturelle Zustände bezogen werden kann, in die Zeitlosigkeit zurück. Das zu einem Mikrokosmos - einem Schrebergarten (Sch268) - deformierte Heimatbild der Schweiz scheint in einer beliebigen Wiederholbarkeit erstarrt zu sein. Das Schulhaus als Gegenbild zur Wohnlichkeit und Geborgenheit des Protagonisten erscheint als Ort des Ausgesetztseins. Auch der Bericht über das Leben des Schulmeisters Käser soll seiner psychischen Not Abhilfe leisten. Käser richtet seinen Bericht wie Schildknecht an die Inspektoren der Schulbehörde, um seine eigene „negative Einstufung“¹⁸³⁸ durch das Erziehungsdepartement korrigieren zu lassen.

Eine Versöhnung mit der *als Gegenwelt* empfundenen Außenwelt erscheint jedoch unmöglich. Für die unbeabsichtigte, teilweise selbstverschuldete Zerstörung des Gefühls von Behaglichkeit und Geborgenheit ist Schildknecht als Harmonium-Spieler und als Lehrer mitverantwortlich. So eröffnet sich dem Leser die Diskrepanz zwischen realem bzw. historischem Weltzustand und „objektivierend-statischer Typisierung“¹⁸³⁹ der Verhältnisse, die dem Idyllen-Schema eigen sind. Der Versöhnung mit der Natur und Landschaft bedarf es nicht, würden beide nicht als Projektionsfelder kultureller, ideologischer Identifikationsprozesse gelten. So aber stehen die Landschaft und die Berge dem Prozess der Selbsterkenntnis im Wege, weil sie der Selbstdarstellung eines mit ihr versöhnten Menschen dienen. Für Schildknecht hingegen, der mit seiner Umwelt im Konflikt steht, bedeutet die „pädagogische Provinz“, wo er zum „Scholaren“ gemacht wurde, auch Rückständigkeit und Geschlossenheit. Aus seiner Perspektive kann das Bild der Berg- und Tal-Idylle vorbehaltlos in ihrer Fragwürdigkeit reflektiert werden. Somit schließt sich sein Roman der Tradition der aus dem Gleichgewicht zwischen Fortschritt und idealisiertem Bauernleben gefallen und fragwürdig gewordenen Idyllen an. Gerade in der Reflexion ihrer Fragwürdigkeit findet die Literatur des XX. Jahrhunderts eine Legitimation für neue Möglichkeiten und Grenzsetzungen. Auch in diesem Rahmen erhält das Zitat Gotthelfs eine zentrale Bedeutung. Für die Dorfbewohner, die zur Gegenwelt, der sich Schildknecht ausgesetzt fühlt, gehören, stellt die Umwelt als Idylle noch ein gängiges und vertretbares Schema für die Erhaltung eines Gefühls von Geborgenheit und Behaglichkeit im Heimatland dar. Auch die Problematisierung des Lehrerberufs wird bei Gotthelf nicht auf das Verhältnis Peter Käasers zur Berglandschaft oder auf sein Gefühl von klaustrophobischer Enge bezogen. Eine Versöhnung des Protagonisten mit seiner Umwelt ist noch möglich, sie wird sich im Verlauf des Romans in einem anderen Dorf verwirklichen. In Burgers Roman ist dies nicht der Fall.

Die Idylle wird von Schildknecht als unter seinem Vorgänger herrschendes „Erziehungsmittelalter“ (Sch173) verunglimpft. Die Reaktion der Dorfbewohner hingegen ist eine Paraphrase der Anschuldigungen Emil Staigers gegen die Schriftsteller neuerer Generation: seine „sogenannte Krankheit sei erstunken und erlogen“ (Sch120). Schildknecht bleibt unbeirrt und führt Todeskunde statt Heimatkunde ein. In diesem Punkt setzt der Roman *Schilten* die aufklärerische Tradition des Romans von Gotthelf insofern fort, als er mit der Figur Schildknechts vor einer höheren Instanz von Lesern, die topografische Verwertbarkeit des Modells, als Vorlage für eine Dorfgeschichte verwendet, die er Punkt für Punkt dekonstruiert. Bekanntlich spielt die Dorfgeschichte im Bergmilieu eine zentrale Rolle im Rahmen der

1837 Vietta (2007), S.160.

1838 Großpietsch (1994), S. 85, Fußnote 149.

1839 Vgl. Lemma „Idylle“ in: *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*, hrsg. Günther und Irmgard Schweikle, Stuttgart 1990, S. 217.

Heimatliteratur. Bereits bei J. P. Hebel führen die bäuerlichen Tugenden wie Daseinsfreude, Wirklichkeitssinn und Individualisierung zur ironisch-moralisierenden Darstellung einer nüchtern diesseitigen und eschatologischen Welt. Ein Nachklang dieser eschatologischen Sicherheiten, die das intakte Heimatbild bewahren sollte, wird durch das Motiv des Scheintodes regelrecht pervertiert. Die Angst vor dem Scheintod ist bei den Dorfbewohnern immer noch verwurzelt, wie zur Zeit von Gotthelfs Peter Käser, weil die Menschen auf ein jenseitiges Überleben hoffen. Hier liegt auch der Sinn für das Zitat von Jean Pauls *Rede des Toten Christus vom Weltgebäude herab*, die Schildknecht im Rahmen der Lektion über den Tod seines Vorgängers erwähnt.

Da die Dorfbewohner Ausdruck eines statischen, zähen und stabilen Kulturmodells sind, stehen sie dem veränderten Weltbild Schildknechts, seiner Didaktik und Methodik diametral entgegen. Auch in diesem Zusammenhang spiegeln der Gehalt und die Gegebenheitsformen des schizophrenen Erlebens die Position Schildknechts wieder: entgegen einer irrtümlich weitverbreiteten Meinung spielt die „Wertwelt im Denken der Schizophrenen eine nicht unerhebliche Rolle“.¹⁸⁴⁰ Bleuler nennt die Besorgnis, um die Erringung oder Erhaltung von Werten, die „Sorge um ihren möglichen Verlust“¹⁸⁴¹ eine „Gedankenaufregung“.¹⁸⁴² In diesem Zusammenhang müssen auch die „Pla(y)giarismen“¹⁸⁴³ und Zitate älterer Texte erwähnt werden, die Schildknecht modifiziert, um die Immobilität und Starre des Umfelds zugleich zu brechen und zu veranschaulichen. Die Verarbeitung und Modifikation von Zitaten und Anspielungen, die der Autor in seinen Roman einbaut, sind nicht nur Ausdrucksmittel der sich verschränkenden Zeitebenen, die der Relativierung von vorgefertigten, dementsprechend „leeren“, „überholten“ Mustern, Kulturmodellen, Wissensbeständen und literarischen Klischees entsprechen. Sie dienen dazu, die „Fähigkeit zur Distanzierung von sich selbst“ und zur „Selbstironie“¹⁸⁴⁴ der Hauptfigur zu unterstreichen. Sie signalisieren die postmoderne Perspektive der Didaktik dieses Lehrers, der den Leser bei der Entwicklung einer wohlwollenden Sympathie für einen Text aus einer vergangenen Zeit anregt und eine Situation erzeugt, die ihm erlaubt, sich mit einem literarischen Text anzufreunden, ohne vom Standpunkt der Verehrung des Verfassers auszugehen. Sie sind also ein wichtiges Mittel zur Streuung des Identifikationsangebots. Der eingebaute Text erhält eine Bedeutung im Spannungsfeld seines Umfeldes, er wird zersetzt. Die Zitate, sowohl die modifizierten,¹⁸⁴⁵ als auch die unveränderten¹⁸⁴⁶ führen den Leser zur Bestätigung des Standpunkts des Lehrers. Wenn der Autor die Zitate nicht kommentiert, so trifft er jedoch eine präzise Auswahl der Texte und der Stellen im zitierten Text. In einigen Fällen verändert er sogar das Zitat, um es der Argumentation des Lehrers anzupassen (Interferenzphänomene zwischen Prätext und Folgetext). Damit verlangt er vom Leser einen eigenständigen, performativen Akt der Selbstvergewisserung seiner Position: er muss den Originaltext aufsuchen, wenn er die Botschaft verstehen will, die erst aus einem Dialog der Texte entstanden ist. Je stärker die stilistische, historische, inhaltliche Interferenz ist, die durch das Zusammentreffen der beiden Texte entsteht, um so schärfer wirkt sie sich als Provokation für den Leser aus, der sich angeregt fühlt, Entsprechungen oder Unterschiede zu finden. Der Autor verschwindet gewissermaßen aus dem Visier des Lesers und hält sich in der Tiefenstruktur des Textes

1840 Schneider, S. 131.

1841 Ebd.

1842 Ebd.

1843 Vgl. Simon Zumsteg. »Playgiarism Rules: Hermann Burgers Poetologie«, in: Thomas Fries / Peter Hughes / Tan Walchli (Hgg.), *Schreibprozesse*, München 2008 (= Zur Genealogie des Schreibens 7), S. 289-313.

1844 Elisabeth Frenzel, *Annäherung an Werther. Literarisches Modell als Mittel der Selbstfindung für Ulrich Plenzdorfs Wibeau*, in: „Gelebte Literatur in der Literatur. Studien zu Erscheinungsformen und Geschichte eines literarischen Motivs“, hrsg. v. Theodor Wolpers, Heidelberg 1986, S. 338.

1845 Jean Pauls *Rede*, Goethes *Talismane*, Hesses *Im Nebel*.

1846 Kempners *Nocturno*, Kellers *Lebendig begraben*, Gotthelfs *Leiden und Freuden eines Schulmeisters*.

verborgen, um zu ihm durch die Zitate des Lehrers zu sprechen: er ist daher (aus dem Text) verschollen. Das komische Moment und die Fallhöhe der meisten Zitate bedingen den Paradigmenwechsel im Verhältnis zwischen Autor und Leser.

Ein Zitat wie das aus den *Leiden und Freuden eines Schulmeisters* von Gotthelf öffnet ein Fenster in die Gedankenwelt des Lehrers und weist seinen Monolog als literarische Echokammer aus. Der Autor meldet sich nur im letzten Quartheft einmal selbst zu Wort (als Stirner) und betont sein Bedauern darüber, dass alles „verdammte Schildknechtsche Gedanken sind“ (Sch301) und dass er befürchtet, seine Figur möge ihn überleben. Er meint, das „Verfluchte“ sei, diese Gedanken „lassen den Verdacht aufkommen, der Lehrer von Schiltlen werde sich überleben“ und damit keine „Ruhe im Grab finden“ und als „Nachzehrer herumgeistern“ (Sch301). Die Selbstreflexion des Protagonisten leidet immer mehr unter den Symptomen der Ich-Auflösung, der Dissoziation und Bewusstseinspaltung zwischen dem Ich (Peter Stirner) und seinem Pseudonym (Armin Schildknecht). Auch Peter Käser stellt eine Projektion der Gedanken des Lehrers über sich selbst dar. Gotthelfs Schilderungen der schweizerischen Dorfwelt gehören aber nicht zu den typisierenden Dorfschilderungen, wie man sie aus der Heimat- und Regionalliteratur kennt, die besonders in Österreich weite Verbreitung fanden¹⁸⁴⁷ und oft in Mundart verfasst wurden.¹⁸⁴⁸ Während in diesen Darstellungen die sozialen und ökonomischen Verhältnisse, die von kultureller Rückständigkeit, Verarmung, Bildungsmisere, Landflucht und Aberglaube geprägt waren, ausgespart wurden, hob Gotthelf diese Seite des Bauernlebens deutlich hervor. Außerdem tat er dies aus der Sicht eines ausgegrenzten Schulmeisters und bewies dadurch eine außergewöhnliche Sensibilität. Seine didaktisch-pädagogischen, unsentimentalen Schilderungen unterscheiden sich ganz erheblich vom Lokalkolorit der Idyllen-Gattung und sind vergleichbar mit Pestalozzis¹⁸⁴⁹ oder Hebels¹⁸⁵⁰ aufklärerischen, sozialkritischen und reformerischen Bauernerzählungen.

Die von Burger verwendeten positiv konnotierten, aber düsteren Darstellungen der Schweiz spielen auf den Mythos des geopolitischen und sprachlichen „Sonderfalls“ an, können also als Versuch gedeutet werden, den Mythos der Schweiz als Berg-Idylle zu revidieren. Auch das Zitat aus Gotthelfs Werk löst sich von der Dorfgeschichte und Heimatliteratur im 18. Jahrhunderts ab.¹⁸⁵¹ Es deutet darauf hin, dass die gängigen Identitätsträger des eigentlichen idyllischen Bildes der Berglandschaft der Schweiz, im Bereich der Erziehung und am Schicksal des Lehrer gemessen, traditionell keine Gültigkeit haben. Schildknechts Todeskunde bedeutet, dass ein idyllisches Heimatbild durch spannungsgeladenes Projektionsfeld abgelöst wird, das die Frage nach dem Isolationismus, dem Militärdienst und der „geistigen Landesverteidigung“¹⁸⁵² aufwirft.

Der Autor setzt bewusst jene stilistischen Merkmale ein, die sich mit der Idyllenstruktur und dem Schema der Dorfgeschichte überschneiden, um das Provinzbild zu dämonisieren. Die Detailbesessenheit des Lehrers ist als Ausdruck seiner Krankheit und Folge des Bildungsarrests zu bewerten. Die ausufernden Exkurse, die überbordenden, fachmännischen Ausführungen über die Dachkonstruktion oder den Uhrmechanismus sind eine Parodie des „Detailrealismus“¹⁸⁵³, in dem der Leser, der Idylle das Gefühl der Geborgenheit ausleben kann. Schildknechts Monolog, Symptom seiner Krankheit, wirkt dagegen dämonisch. Der Psychologe der Versicherung wirft ihm ein „clownhaftes, negativistisches Treiben“ (Sch217) vor.

1847 Vgl. P. Rosegger, *Der Waldschulmeister*.

1848 Vgl. *Metzler Lexikon*, S. 107: elsässisch A. Weill, böhmisch J. Rank, schwäbisch K. und R. Weitbrecht, bayrisch H. Hopfen, schlesisch F. Uhl, österreichisch M. von Ebner-Eschenbach.

1849 Vgl. *Metzler Lexikon*, S. 107.

1850 Vgl. *Kalendergeschichten*.

1851 Vgl. dazu das Lemma „Dorfgeschichte“ in: *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*, Stuttgart 1990, S. 107.

1852 Paul Widmer, *Die Schweiz als Sonderfall. Grundlagen, Geschichte, Gestaltung*, Zürich 2008, S. 13 ff.

1853 Vgl. Lemma zu „Idylle“ in: *Metzler Literatur Lexikon*, S. 217.

Gerade jene Wertebeständigkeit, die jeder „Verunsicherung und Veränderung“ (Sch217) im bäuerlichen Milieu der Bergidylle trotz und in der ländlichen Berglandschaft eine „bindungslos gesehene Existenzform und Geborgenheit“ garantiert („Heidi“-Mythos), wird im Roman durch die Motive der *Verschollenheit* und des *Scheintodes* in Frage gestellt. Die literarischen Echos, die Symptome der Schizophrenie, die zur „>nihilistischen< Leugnung der Wirklichkeit“¹⁸⁵⁴ und zu Verschmelzungen (das Entgleiten der Gedanken, das Schildknecht das Abirren vom Thema nennt), zum Schweben führen, sind der Ausdruck einer ambivalenten Einstellung des Lehrers zu seiner Umwelt. Sie äußert sich anhand seiner eigentümlichen „Tendenz zur Verulkung der Umwelt“¹⁸⁵⁵ durch das Schwanken zwischen „süffisanter Weltoffenheit und moroser Verkniffenheit“¹⁸⁵⁶ und zeigt durch die Erfindung der Irrealien (Nebelgenerator, Scheintotenpraktikum usw.), dass der Lehrer in seinen „phantasierenden Gedankengängen befangen“¹⁸⁵⁷ bleibt und „nie eine stichhaltige Würdigung der Wirklichkeit erreichen“¹⁸⁵⁸ kann. Es ist der „Zwang der Umwelt“, der den Schizophrenen nötigt, seine „Motive bald aus dieser, bald aus jener Reihe abzuleiten“¹⁸⁵⁹. Zugleich konstituieren diese Symptome den „satirischen Seitenblick auf die Wirklichkeit“¹⁸⁶⁰.

In *Schilten* ersetzt das Repertoire aus der surrealen Welt Kafkas die Funktion, die der griechischen und römischen mythisch-religiösen Götterwelt als Rahmen einer zeitgenössischen Erzählung zukommen könnte. Sowohl *Schilten* als auch die Darstellungen der österreichischen Provinz bei Thomas Bernhard, Ingeborg Bachmann oder Elfriede Jelinek, führen das *Dämonische* wieder als Kontrastelement ein, das aus der Heimatdichtung verdrängt worden war und eher dem Märchen entstammt. Das dämonische Element des Märchens galt schon der Romantik als „Kontrapunkt“¹⁸⁶¹ zur Idylle.¹⁸⁶² Damit wollen diese Autoren die Schattenseiten eines harmonischen und unversehrten Bildes der Realität ans Licht bringen. Das Dämonische, der Aberglaube verbergen sich im selbstgenügsam-beschaulichen Bild, das den Leser seiner Geborgenheit vergewissern soll.

Infolge des lange andauernden Scheintodes und der darauffolgenden Verschollenheit sowie der Tatsache, dass keine Nachrichten von ihm vorliegen, wird es höchst zweifelhaft, ob er überhaupt noch lebt. Die Ausgangslage eines Verschollenen deckt sich in gewissem Sinne mit der Aporie des Autors in der modernen Literatur, wenn dieser sich von der Oberfläche des Textes verabschiedet, um die Fäden, die die Lektüre steuern, als „Erzählfunktion“ von der „Tiefen-struktur“¹⁸⁶³ des Textes aus zu lenken.¹⁸⁶⁴ Die Verschollenheit kann also auf die Situation des Erzählers übertragen werden, der in *Schilten* in der ersten Person berichtet, obwohl er im letzten Quartheft seiner Beisetzung beiwohnt.

Aus wirkungsästhetischer Sicht sind die zwei Motive (Scheintod und Verschollenheit) aufgrund ihrer Unbestimmtheit ein Identifikationsangebot für den Leser. Durch sie wird die Appellstruktur des Textes wirksam.¹⁸⁶⁵ Sie funktionieren einerseits als Projektionsfelder für die Selbst-wahrnehmung des Protagonisten, der dadurch die „Subjektivität der Welt- und

1854 Schneider, S. 168.

1855 Ebd., S. 169.

1856 Ebd.

1857 Ebd.

1858 Ebd.

1859 Ebd., S. 123.

1860 Vgl. dazu das Lemma „Idylle“ in: Gero v. Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, S. 402 .

1861 Vgl. dazu das Lemma „Idylle“: *Metzler Literatur Lexikon*, S. 217.

1862 Vgl. Tieck und E.T.A. Hoffmann.

1863 Franz Stanzel, *Theorie des Erzählens*, S. 31.

1864 Patrick Heller, „*Ich bin der der schreibt*“. *Gestaltete Mittelbarkeit in fünf Romanen der deutschen Schweiz 1988-1993*, Bern 2002, S. 51.

1865 Wolfgang Iser, *Die Appellstruktur der Texte*, Konstanz 1970; ders., *Der implizite Leser*, München 1972; ders. *Der Lesevorgang*, in: Warning, R. (Hg.), „Rezeptionsästhetik“, München 1975; ders. *Der Akt des Lesens*, München 1976.

Selbsterfahrung¹⁸⁶⁶ thematisiert, andererseits stellen sie aber „Leerstellen“¹⁸⁶⁷ dar, die den Leser motivieren, sich am Konstituieren des Textsinns zu beteiligen. In diesem Sinne bleiben interpretativ offene Stellen im Text, wo „Unbestimmtheit generiert“¹⁸⁶⁸ wird. Der Roman bringt zwar die Folgen eines Verlusts von Mitmenschlichkeit zum Ausdruck, bietet aber zugleich dem Leser einen Spielraum, um die „eigene Erfahrung von Wirklichkeit mit der Wirklichkeit, die im Text erscheint, zu vergleichen“¹⁸⁶⁹. Jede wiederholte Lektüre führt den Leser erneut zum Dialog mit dem Text. So wird immer wieder eine vorzeitige oder endgültige Sinnfindung verhindert.

Laut Krusches Analyse müsste man Burgers Roman in die Reihe jener Isolations-Texte stellen, bei denen, wie in Kafkas Erzählung *Der Bau*, die „Selbstisolation des Text-Subjekts [...] radikalisiert“¹⁸⁷⁰ wird. Die Isolation des Subjekts wird durch die Erzählsituation verschärft: es handelt sich nämlich, wie auch bei Schildknecht, streng genommen nicht um einen inneren Monolog, sondern um „erzählte Gedanken“¹⁸⁷¹. Die Isolation wird durch die Bemühungen des Subjekts gesteigert. Die Einsamkeit ist das Ergebnis einer Verweigerung gegenüber Tod und Leben, die einerseits zum Rollenverlust führt, andererseits die Bedingung für die Existenz Erfahrung wird. Im Quartett-Format des Tagebuchs kann Schildknecht die Situation des „Freiseins von allen rollenhaften Bindungen“¹⁸⁷² erleben und andererseits seinem „Vereinsamtsein“¹⁸⁷³ Ausdruck verleihen. Im Tagebuch, in der Aufzeichnungsarbeit des Romans, führen die Einsamkeit und das Schreiben zur „Vergewisserung der Einmaligkeit und Unvergleichlichkeit des eigenen Selbst“¹⁸⁷⁴. Der Roman wird zum anthropologischen Entwurf eines latenten Anarchismus, wie die Anspielungen auf Max Stirner in *Schilten* (so wie auf Prokopkin in *Das Kalkwerk* von Thomas Bernhard) zeigen. Wie hängen die Neigung zur Einsamkeit und die absichtliche Generierung von Unbestimmtheit zusammen? Sie können sicherlich im Roman von Burger mit Schildknechts Neigung zur Hebephrenie erklärt werden. Die Abkapselung von der Außenwelt, die Dissoziation, die veränderte Wahrnehmung der Umwelt und die Neigung, sich der Kommunikation zu verweigern (Negativismus), wurden bereits erwähnt. Doch selbst die Aufhebung der Grenzen zwischen Realität und Irrealem können auf die Denkstörungen der Geisteskrankheit zurückgeführt werden.

In der Schizophrenie wird das „Übergangsgebiet zwischen Phantasie und Wirklichkeit“¹⁸⁷⁵ erweitert, weil „wirkliche und vermeintliche Gegenstände und Sachverhalte sich nicht durch ihre Gegenbenheitsweise unterscheiden lassen“¹⁸⁷⁶. In jeder Perspektive wird die Grenzziehung zwischen beiden in Mitleidenschaft gezogen: es ist keine Unterscheidung zwischen objektiver und subjektiver Haltung mehr möglich (1), die emotionale Richtung des Denkens überwiegt (2), die Beziehung zum Selbst und zur Umwelt schwankt (3), das Niveau der gefühlsmäßigen Anteilnahme sinkt (4), der Aufbau der kritischen Denkvorgänge wird durch die Psychose vereinfacht (5) usw. Schildknecht selbst klagt über diese Mängel seines Berichts. Er führt sie jedoch auf seine typische Didaktik und auf eine *déformation professionnelle*¹⁸⁷⁷ zurück. Er ist davon überzeugt, dass seine Denkstörungen (Entgleitungen und Verschmelzungen) auf die „lehrerhafteste von allen Lehrer-Untugenden“ (Schl76) zurückzuführen sind nämlich, dass er immer wieder vom Thema abkommt. Seine Abschweifungen sind wie beim Einschlafen die Folge eines Nachlassens der Intentionalität und der Bewusstseinsauflösung. Er begreift sie als

1866 Krusche, S. 227.

1867 Iser (1976), S. 134.

1868 Ebd., S. 22.

1869 Ebd.

1870 Ebd., S. 72.

1871 Krusche, S. 72; vgl. Binder, *Motiv und Gestaltung bei Kafka*, Bonn 1966, S. 340.

1872 Ebd., S. 228.

1873 Ebd.

1874 Ebd.

1875 Schneider, *Die Psychologie der Schizophrenen*, S. 168.

1876 Ebd.

1877 Auf Französisch „berufliche Entstellung“.

eine Form des Spazierengehens, nämlich als „Vagabundieren“ durch die „Wissensgebiete“ (Sch176). Dabei wendet er unbewusst seinen Erklärungszwang, also eine berufsbedingte Vorgehensweise jenseits ihres Geltungsbereichs an und wird dafür für die Erzeugung von Fehlurteilen wie auch für sein sozial unangemessenes bzw. verschrobenes Verhalten verantwortlich.¹⁸⁷⁸ Wenn der eigene Beruf „Entscheidungen, Argumente und Diskussionen“ oder die „komplette Lebenseinstellung“ einer Person vereinnahmt, dann ist es ein Zeichen für die Verinnerlichung der eigenen „sozialen Rolle“, die man auch im „Privatleben nicht mehr ablegen kann“.¹⁸⁷⁹ Im Roman heißt es wiederum etwas missverständlich, dass die „klare Trennung von Schulsphäre und Privatsphäre“ (Sch5) nur in den Köpfen der Schüler existiere. Durch diese Formulierung weist aber Burger auf das Dilemma der Romanwelt Kafkas hin, wo die räumliche Sphären von privatem und öffentlichem Leben ständig vermischt werden. Dass jedoch die Schilderung der speziellen Didaktik eine „Studie über das Schulhaus und seine Umgebung“ geworden sei, führt über die Definition der sogenannten Berufsblindheit hinaus und stellt eine Besonderheit dieses Romans dar, auf die mit der Gliederung dieser Arbeit hingewiesen werden sollte. Die Konzentration des Protagonisten auf sein räumliches Empfinden wird zum Inhalt seiner Schreib- und Geistestätigkeit. Der Anlass für seine soziale Ausgrenzung wird gewissermaßen als einzige Möglichkeit gefeiert, um schreiben zu können. Das Thema der Verschollenheit ist mit dem Versuch des Lehrers verbunden, einen Versicherungsbetrug in die Wege zu leiten, um seine Schüler zu den Begünstigten seiner „astronomisch hohen Lebensversicherung“ (Sch214) zu machen, für die er den größten Teil seines Einkommens ausgibt. Mit Hilfe seines „Armee-Nebelgenerators“ (Sch211) versetzt er die Schüler in ein Stadium der „Vorverschollenheit“ (Sch210), denn nur im Nebel können sie die Verschollenheit richtig begreifen. Sie gehört daher zu den herbstlichen Lektionen, die er am liebsten im November hält. Der Zustand der Unsichtbarkeit im Nebel stellt also einen Zwitterzustand dar, denn bereits im Nebel können die typischen Bewusstseinsveränderungen der Schizophrenie festgestellt werden: an der „übergroßen Beziehungsbereitschaft auf Reize“,¹⁸⁸⁰ an der „Dissoziation und dem Bewusstseinszerfall“.¹⁸⁸¹ Sie vermitteln wiederum ein stärkeres Gefühl der Einsamkeit.¹⁸⁸² Schildknecht zitiert aus diesem Grund Hesses Gedicht *Im Nebel*. Im Stadium der „Vorverschollenheit“, wie ihn Schildknecht nennt,¹⁸⁸³ rücken das „Märchenhafte, Fremde, Entrückte“ näher und das „Symbolische“ erscheint dem Menschen „erschreckend deutlich“.¹⁸⁸⁴ Auf der Ebene der totalen Verschollenheit äußert sich eine stärkere Bewusstseinsänderung, die des „einsamen Denkens“.¹⁸⁸⁵ Bei dieser Gedankenform steht der Mensch unter dem Einfluss des „Fremdheitserlebens“.¹⁸⁸⁶ Das sogenannte einsame Denken kann nur bedingt der Mitteilung dienen, da die Wahrnehmungen und Erlebnisse der Person verändert und schwer zur Sprache zu bringen sind. So schwankt sein Sprechen zwischen einer „kundgebenden“ und einer „mitbedeutenden“ Funktion. Es wirkt jedenfalls meistens verschwommen, sprunghaft. Die veränderte Wahrnehmung führt außerdem zu *Wortneubildungen*.¹⁸⁸⁷ Man denke hier an die „Benamungsenergie“ (Sch103) der Schüler Schildknechts und an die Schocktherapie, die er in den Unterricht einführt. Am intensivsten hat sich mit den sprachlichen und assoziativen Denkstörungen bei Schizophrenie Bleuler

1878 Philipp Schwenke/Eva Weber-Guskar, *Kein Leben jenseits der Arbeit*, in: „Zeit Campus“, April 2008.

1879 Julia Bönisch, *Beruflich bedingte Missbildung*, in: „Süddeutsche Zeitung“, 21. Mai 2010.

1880 Meyer-Groß, *Zur Struktur des Einschlaferslebens*, in: „Zentralblatt für die gesamte Neurologie und Psychiatrie“, Bd. 51, Berlin 1929, S. 246.

1881 Ernst Trömmner, *Das Problem des Schlafes*, Wiesbaden 1912, S. 41.

1882 Vgl. Bollnow.

1883 Vgl. *Somnolenz*, oder Unsichtbarkeit im Nebel.

1884 Bollnow, *Mensch und Raum*, S. 220.

1885 Carl Schneider, *Die Psychologie der Schizophrenen*, S. 43.

1886 Ebd., S. 164.

1887 Berze, *Die Psychologie der Schizophrenie*, S. 45.

beschäftigt. Sein Ansatz wird auch „assoziationstheoretisch“¹⁸⁸⁸ genannt, weil er das Phänomen der seelischen Spaltung und die Stellung der Kranken zur Umwelt als erster in den Mittelpunkt seiner Untersuchungen gestellt hat. Wenn bei leichten Formen der Hebephrenie, wie im Fall Schildknechts, die Mitteilungsfunktion noch erkennbar ist, dann handelt es sich meist um eine stellungnehmende Kundgabe, die sich wie eine „witzig gefärbte Darstellung“¹⁸⁸⁹ äußert. Sie erscheint „unreflektiert und naiv“.¹⁸⁹⁰ Schwerere Formen der Bewusstseinsstörung führen dagegen zu Verschmelzungen, Entgleisungen, Wortneubildungen, Bizarrerie und Verschrobenheit. Unter das Phänomen der „Verschmelzung und Entgleisung“ fällt die Vermischung von Fachbegriffen aus der Zimmermannssprache mit dem Angstgefühl des Lehrers vor der Estrich-Überquerung und Estrichdämonie im 14. Quartheft die Veranschaulichung der Angst des Lehrers vor der Komplexität des Estrichs und des „Sparrenraums“ (Sch192). Die Entgleisung der Gedanken Schildknechts im Zusammenhang mit der Verschollenheitslektion ist daran zu erkennen, dass er aufgrund einer emotionalen Haltung gegenüber seinen direkten Adressaten (dem Inspektor) und seiner Umwelt (den Schülern) sehr ausführlich einen juristischen Sachverhalt erklärt, der aber dem Verstandenwerden im Wege steht. Die Verschollenheit als juristisches Problem wirkt in Bezug auf seine Absichten kundgebend, in Bezug auf andere Sachverhalte, die nebenher im Roman „erzählt“ werden, als *mitbedeutend*. Charakteristisch für den *mitbedeutenden* Ausdruck ist gerade, dass die Mitteilungsfunktion nicht gegeben ist, sondern dass er „absichtslos nebenher“¹⁸⁹¹ läuft. Schildknecht erzählt nicht, sondern hält eine Lektion vor seinen Schülern. Das Unterrichten an sich erfüllt keine mitteilende Funktion, hängt aber mit dem Schicksal des Lehrers zusammen. Die Reaktion des Lesers wird aber im Roman immer mitbedacht, was auf seine Appellstruktur¹⁸⁹² zurückzuführen ist, und so wirken die sprunghaften Ausführungen des Lehrers für den Leser dennoch als „mitbedeutend“. Die eigentliche Abwesenheit der Schüler, die Tatsache, dass Schildknecht vor leeren Bänken unterrichtet hat und selbst verschwinden möchte, sind Hinweise dafür, dass die Verschollenheit keineswegs eine „unbemerkte“¹⁸⁹³ Darstellung der paradoxen Situation des Schreibens darstellt, sondern ebenso die Kondition des Lesers reflektiert.

Nun ist darauf aufmerksam gemacht worden, dass Schildknechts Verschollenheitslektion insofern einer Kundgabe seiner Intention gleichkommt, dass darin die Mitteilung enthalten ist, als er sich an seiner „psychischen Isolation“ (Sch220) bereichern möchte. Er möchte mit seinen Schülern aus den „vom Tod abgeleiteten Rechten“ (Sch221) die Lebensversicherungsprämie einfordern. Das ist natürlich eine sonderbare, sehr eigenartige und verschrobene Weise, sich an der Umwelt zu rächen. Der eigenen „Ediktalladung nicht Folge zu leisten“ (Sch221) gilt sogar als strafbar. Im Hinblick auf die Überlegungen, die im Kapitel über den Scheintod und den Friedhof angestellt wurden, die sich mit der „Verdrängung des Todes“ aus dem sozialen Leben beschäftigen, ist diese rein bürokratische Zugangsart zum Todeserlebnis jedoch nicht abwegig. Vor allem stellt sie eine Fortsetzung der Hoffnung auf ein Überleben des „Todesereignisses“ dar. Sie garantiert aus juristischer Hinsicht das Überleben und vergegenwärtigt sprachlich einen todesähnlichen Zustand.

Aus rechtlicher Sicht setzt der Zustand des Verschollenen die „Unwahrscheinlichkeit des Lebendigseins“¹⁸⁹⁴ voraus und stellt also einen weiteren Annäherungsschritt an die Grenzsituation des Todes dar. Eine Grundvoraussetzung dieser Rechtsbedingung ist, dass die

1888 Schneider, S. 7.

1889 Ebd., S. 191.

1890 Schneider, S. 191.

1891 Ebd., S. 190.

1892 Vgl. Wolfgang Iser.

1893 Schneider, S. 190.

1894 Vedder 2011, S. 548.

Abwesenheit einer Person überhaupt bemerkt werde.¹⁸⁹⁵ Aus rechtlicher Sicht handelt es sich um eine „Beziehung der Abwesenheit“:¹⁸⁹⁶ es „genügt nicht“, heißt es im Roman, „dass eine Person bloß grundlos abwesend“¹⁸⁹⁷ sei, sie muss auch „vermisst werden“. Das Tragische daran sei nur, so Schildknecht, dass man, um vermisst werden zu können, „irgendeinen Menschen auf der Welt, der diese Aufgabe auf sich nimmt“,¹⁸⁹⁸ brauche. Das Motto, dass es keinen „Vermissten ohne Vermissenden“ (Sch219) geben kann, ist ein klarer Hinweis darauf, dass er das Motiv als Fortsetzung der Scheintod-Problematik sieht. Beide richten die Aufmerksamkeit des Lesers eigentlich auf die Gefahr des Vergessenwerdens hin.

Eine völkerrechtliche Problematik wird in diesem Zusammenhang in ein versicherungsrechtliches Problem verwandelt, nicht ohne Folgen, denn ausgerechnet dieses Problem um die Rechte der Person jenseits ihres Todes, wirft eine Reihe von Fragen auf, die im bank- und versicherungsrechtlichen Sektor die Schweiz in der Nachkriegszeit betrafen. An dieser Stelle stellt der Text für den Leser eine Weiche dar. Ulrike Vedder sieht zwei Perspektiven, aus denen das Verschollenheitsmotiv sinnstiftend ergänzt werden kann, besonders dann, wenn sie, wie Schildknecht es tut, unter der präziseren Bezeichnung „nachrichtenlose Abwesenheit“ erfasst wird. Dann nämlich stellt sie eine sehr weitreichende Reflexionsproblematik dar, deren Projektionsradius breit winkelig ausgelegt werden kann. Ihr Radius geht dann von der „Frage nach der Subjektwerdung“, dem „Subjektverlust“ und dem „Verschwinden der Erzählbarkeit“¹⁸⁹⁹ in der Literatur des 20. Jahrhundert, bis hin zur rechtlichen Erfassung eines Phänomens, das die moderne Geschichte in besonderem Maße betrifft. Aus heutiger Sicht können nämlich sowohl die Migrationsphänomene als auch die zwei Weltkriege, der Holocaust, samt der zahlreichen noch existierenden totalitären Staatsformen als „gewaltige Urheber“¹⁹⁰⁰ des Phänomens der *nachrichtenlosen Abwesenheit* werden. Als Zeichen dafür, dass sich Schildknecht dessen sehr wohl bewusst ist, sei hier seine Definition von „Südamerika“ (Sch223) genannt, das für ihn das „Reservat aller Verschollenen“ (Sch223) in „Kontinentenform“ darstellt. In der Phantasie der Leute „zigeunere ein Verschollener meistens in den südamerikanischen Urwäldern“ (Sch223) umher. Seine Schüler und „Urfassungs-Notare“ (Sch63) will er auf keinen Fall „ohne jegliche juristische Vorbildung und Vorübung in den Rechtsstaat entlassen“ (Sch215). Zu ihren Gunsten will er eine besondere „Begünstigungsklausel“ (Sch215) im Nachlass einfügen lassen, um sie zu seinen Erben, „infolge Nichtvorhandenseins“ (Sch215), zu erklären. Er sieht dies scherzhaft als Entschädigung für die Schädigung ihres „Selbstvertrauens“ aus „völliger Unkenntnis [ihrer] Psyche“ (Sch219) während der Schulzeit.

Natürlich könnte diese Passage auch als Anspielung auf den Roman *Stiller* von Max Frisch interpretiert werden, der die Identitätsproblematik am Schicksal des Protagonisten behandelt und in den Schulen in Deutschland zur Pflichtlektüre gehört. Die Appellstruktur würde so das Problem der Fragwürdigkeit des Konzepts von Nationalliteratur aufwerfen, weil die Identifikationsproblematik grenzübergreifend und Nationalität-unspezifisch gelesen werden kann. *Stiller* ist eine Zeitlang in Südamerika untergetaucht, um sich von den sozialen, ideologischen und familiären Zwängen, die ihn einengten, herauszulösen. Schildknecht wird verschollen, weil ihn sein Beruf dazu bringt.

Das Motiv der Verschollenheit findet sich in der Moderne bereits in Kafkas Roman *Der Verschollene* als Beispiel von Migration unter Zwang. Detlef Kremer und im Anschluss an ihn Ulrike Vedder stellen in Kafkas wie in Burgers Roman fest, dass aus der unmöglichen

1895 Ebd.

1896 Vedder 2011, S: 549; Detlef Kremer: *Verschollen. Gegenwärtig. Franz Kafkas Roman „Der Verschollene“*, in: Franz Kafka. TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur. SONDERBAND, S. 239.

1897 Ebd.

1898 Ebd.

1899 Vedder 2011, S. 549.

1900 Ebd., S. 548.

Perspektive der „Abwesenheit“ (*in absentia*) erzählt¹⁹⁰¹ wird oder, wie es für *Schilten* sicherlich zutrifft, dass eine kleine Menschenkunde des Daseins, aufgrund seiner „Beziehung zur Abwesenheit“, erzeugt wird. Für Vedder ist dies der Beweis dafür, dass Schildknechts Bericht und die Behauptung der Authentizität von Beginn an unter dem „Vorbehalt der Fiktion und der Unzuverlässigkeit“¹⁹⁰² stehen. Diese Tatsache legitimiert laut Vedder besonders den Vergleich zwischen der Behandlung von Verschollenheit in Kafkas und Burgers Roman.¹⁹⁰³ Schildknecht verlängert also seine Existenz als Figur, indem er seine Todeshypothese zu Ende denkt und die rechtlichen Grundlagen der „Verschollenheitserklärung“ (Sch214) sprachlich durchwandert. Dieser Zustand stelle seiner Meinung nach eine wahre „Knacknuss für Versicherungsjuristen“ (Sch214) dar. Mit diesen „Grenzfällen“ (Sch166) beschäftigt Schildknecht seine Schüler, weil ein „solches Verfahren in einem sogenannten Rechtsstaat gelernt und geübt werden“ (Sch215) müsse. Schildknecht spielt noch einmal in der „novemberlichen Unterrichtsphase“ (Sch219) die theoretischen Aspekte seiner Existenz durch, deren Ursache er bereits an „allen Örtlichkeiten gezeigt“ (Sch218) hat. Den Versicherungsinspektor, der ihn besucht, nennt er die erste Person, die seinen „Tod ernst“ (Sch218) nehme, weil er „theoretisch“ davon ausgehe, dass er „schon morgen“ sterben könne, ungeachtet der Tatsache, dass er seit langem „oben in Schilten dahinvegetiere“ (Sch218).

Die Verschollenheit wirft also die Frage nach der Grenze zwischen *Leben und Tod* aus einer ganz ungewöhnlichen Perspektive auf. In der Grauzone jenseits der menschlichen Schallgrenze findet eine neue Form von „Recht- und Schutzlosigkeit“¹⁹⁰⁴ statt, die der *displaced persons*, der Staats- und Heimatlosen, die in dieser Form das Mittelalter und noch das 18. und 19. Jahrhundert nicht kannte. Das Selbstbestimmungsrecht zur nationalen Zugehörigkeit, das Problem von religiösen und ethnischen Minderheiten, die im Umkreis von jedem Konflikt und jeder Grenzverschiebung zum Opfer radikaler Gewalt werden, sind ein Phänomen von globaler Relevanz geworden. Hannah Arendt schreibt in ihrem Werk über diese rechtliche Grauzone, in der sich Staatenlose, Minderheiten oder Flüchtlinge befinden, die damit rechnen müssen, in einem „Internierungslager“ (EU578) zur „Routinelösung des Aufenthaltsproblems“ (EU578) zu enden, wenn die Repatriierung nicht möglich ist. In regelmäßigen Abständen werden Bevölkerungstransfers und Minderheitsprobleme zum europäischen und globalen Problem. Nach der Auflösung Österreich-Ungarns und der Wirtschaftskrise der 30er Jahre wurde zuletzt Osteuropa sehr stark davon betroffen. Ab da war das Problem der „*displaced persons*“ (EU579) zur Aktualität geworden.

Hinter dem rechtlichem Kuriosum, welches Schildknecht als „latente oder partielle Verschollenheit“ (Sch219) behandelt, verbergen sich zwei wesentliche Phänomene, die zeitlich zu unterscheiden sind. Das erste Phänomen bezieht sich auf die Nachkriegszeit und besteht im Ignorieren der Staatenlosigkeit. Wird die Staatenlosigkeit nicht anerkannt, drohen „Repatriierung, Rückverweisung in ein „Heimatland“, das entweder „den Repatriierten nicht haben und als Staatsbürger nicht anerkennen will oder ihn nicht allzu dringend zurückwünscht“ (EU579). Doch während sich die Zahl der „anerkannten“ Staatenlosen“, also „*de jure* staatenlosen“ in Grenzen hält, nahm bereits 10 Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges das Problem der „*de facto* Staatenlosen“ enorme Proportionen an, blieb aber dennoch „einfach unerhört“ (EU579). Dieser Zustand der rechtlichen Unsichtbarkeit, die den Menschen in einer Sphäre ansiedelt, in der sich kein Staat für ihn verantwortlich zu fühlen braucht, ist mit dem Zustand des Scheintodes oder der latenten Verschollenheit zu vergleichen. Schildknecht spricht vom „dubiosen Zwitterzustand“ des „Exil Suchenden“ (Sch221) und bezieht das auf sich selbst,

1901 Kremer, S. 239.

1902 Vedder 2011, S. 551.

1903 Vedder, *Die Figur des Verschollenen in der Literatur des 20. Jahrhunderts (Kafka, Burger, Treichel)*, in: ZfG, 3/2011, S. 548-562.

1904 Hannah Arendt, *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*, München 2009 (13. Auflage), S. 578, 579 ff. abgekürzt als >EU<.

der für seine Umwelt (den Inspektor und die Dorfgemeinde) die „interessante Variante“ eines Menschen darstellt, der „de jure tot und de facto lebendig“ (Sch221) ist. Das zweite Problem, das mit der nebulösen Terminologie Schildknechts angesprochen wird, ist die Möglichkeit, dass die administrativen Prozesse, die eine Naturalisierung erschweren oder sogar rückgängig machen können, „Staatenlose produzieren“ (EU587). Wie bereits in dieser Arbeit erwähnt wurde, stellte der Totalitarismus den ersten Schritt zur „Präparation lebender Leichname“ (EU921), wie es Arendt nennt, die „Tötung der juristischen Person“ (EU922) dar. Im Fall der Staatenlosigkeit, die automatisch den „Staatenlosen außerhalb allen geltenden Rechts“ (EU922) stellte, barg gerade die anerkannte (de jure) Staatenlosigkeit die Gefahr der „Entmachtung des regulären Justizsystems“ (EU922). Aus diesem Grunde spricht Schildknecht von der Möglichkeit, als für „de jure“ verschollen erklärt zu werden, und von diesem Zustand im „futurum exaktum“ (Sch224). Er spielt, wie der Versicherungsinspektor, der von einer „Todeshypothese“ ausgehend seinen versicherungs-rechtlichen Fall untersucht, mit dem Gedanken, dass sein Tod ernst genommen werde. In diesem Fall verliert der Text seine humoristische Fallhöhe. Wie sein Versicherungsbetrug zeigt, lässt die bürokratische Sprache einen Spiel- und Ermessungsraum zu, um die „Zerstörung der juristischen Person“ (EU924) zu verbergen und gleichzeitig zu erlangen. Jene Sprache, die er abwertend eine „korrekte“, dem „Schulschriftdeutsch“(Sch290) angepasste Sprache nennt, stellt keine Garantie für die Menschenrechte dar. Durch sie konnten diese Menschenrechte weder „philosophisch begründet noch politisch je gesichert“ werden, noch gegen den „Verlust des Arbeitsplatzes und damit angestammten Platz in der Gesellschaft“ (EU921) wirken. Der Verlust von „Pass, Heimat, gesichertem Aufenthalt und Recht auf Erwerb“ (EU921) waren nur ein erster Schritt, bis hin zur Billigung des Verbrechens mitten in Europa. Aus dieser Sicht ist verständlich, warum Schildknecht sagen kann, dass „Recht“ nichts anderes bedeute als „dass wir ausgelöscht werden, ausradiert, niedergemäht“ (Sch301). Zu dieser Aussage ist Schildknecht nicht kampfflos gelangt, sondern erst nach seinen „Verweserjahren“ (Sch301) und nur weil er im Leben „den Kampf gegen alle anrufbaren Instanzen verloren hat“ (Sch301). Arendt betont in ihrem Werk die Tatsache, dass sich mit der Zeit die für Staatenlose angewandte Terminologie verschlechtert habe: Schildknechts Lektion über die nachrichtenlose Abwesenheit schließt auf ihre nebulöse Art auch die Vagheit der Verschleierungs-absichten ein, die sich hinter der Unbestimmtheit und Komplexität begrifflicher Ausdrücke verbergen kann, um den Ermessungsspielraum einer Behörde zu vergrößern. Dass, wie Arendt unterstreicht, die „Seele“ nach der Erfahrung im Konzentrationslager/Internierungslager zerstört war, macht die Lektion des Scheintodes in diesem Sinne der Auslegung begreifbar. Jenseits „der menschlichen Schallgrenze“ (Sch301) wurde der Mensch nicht nur körperlich zerstört (Verweserjahre Schildknechts), sondern seiner Individualität so entfremdet, dass eine Rückkehr in die „psychologisch oder anders zu begreifende Menschenwelt, in der Tat der Wiederauferstehung des Lazarus auf das genaueste“ (EU912) glich. Klarer wird aus dieser Überlegung, warum der Bericht Schildknechts diesen epochalen Erfahrungen des Menschen so eindringlich, doch ohne Kommentar zu ermessen versucht. Alle Erklärungen des „gesunden Menschenverstandes“ oder Vergleiche aus der Geschichte würden sich auf Präzedenzfälle beziehen. Doch es gab nie einen solchen und daher würden Vergleiche und Formulierungen einer Relativierung des Phänomens gleichkommen. Dennoch sieht Hannah Arendt mit Georges Bataille einen Sinn darin, „beim Grauen zu verweilen“.¹⁹⁰⁵

Die traumatischen Erlebnisse haben den Menschen auf ein „Reaktionsbündel“ (EU913) reduziert und ihn auf radikale Weise von seiner „Person“ (EU913) getrennt, dass der Prozess des Erinnerns einer Geisteskrankheit gleicht. Der Roman von Burger versucht die Folgen und Prozesse des Verweilens beim Grauen zu versprachlichen. Er tut dies auch durch das Motiv der Vorverschollenheit und Verschollenheit. Daher kann er von sich behaupten, er trete als

1905 Georges Batailles, *Critique*, Januar 1948, S. 72; zitiert nach Arendt, S. 912.

„Gegenbeweis“ für die „Universal-Opposition des Todes“ (Sch300) auf und müsse *ex absentia* berichten, weil das Berichten aus dem „Niemandsländ zwischen Leben und Tod“,¹⁹⁰⁶ wie er das nennt, in der heutigen Gesellschaft unerlässlich sein sollte. Die Schizophrenie des Berichts, die in das Pseudonym des Lehrers und beim Verfassen untrennbar mit der Ortsbeschreibung verschmolzen ist, veranschaulicht ein typisches Verhalten, das die Beschreibung der Begebenheiten bei Überlebenden begleitet. Da sie nach der Befreiung zwar ihre Persönlichkeit, wie Lazarus „unverändert“ so auffanden, wie sie sie „verlassen hatten“ (EU913), kann sie mit der Rückkehr eines Scheintoten unter Lebendigen verglichen werden. Doch der Vergleich an sich schließt ein direktes „Verweilen beim Grauen“ (EU912) aus. Die Form der Angst, die bei der Erinnerung an die „Welt der lebenden Toten“ (EU912) zu Tage tritt, stellt einen Sprung über einen „furchtbaren Abgrund“ (EU912) dar, weil sie die Persönlichkeit zum ersten Mal mit der Nachrichtenlosigkeit ihres damaligen Zustandes konfrontiert. Dies lässt ihnen die Erlebnisse genau so „unglaublich erscheinen“ wie den Zuhörern. Vor allem aber, weil die Erinnerung die „verzweifelte Furcht“ (EU913) erst entzündet, die beim „real gegenwärtigen Grauenhaften“ jede Reflexion lähmen würde, „aber faktisch nichts auf den Leib gerückt ist“ (EU913). Diese Form der „antizipierenden Angst“, wie sie Arendt nennt, ist es, die es den Gefangenen mit der Radikalität einer Geisteskrankheit erlaubt, alles außer der momentanen Reaktionsfähigkeit zu lähmen. Hermann Burger hat im Roman versucht, eine Metaphysik jenes Zustandes zu versprachlichen, der den Leser durch seine „verkorkste Rechenschaftsgesuchs-Sprache“ und sein Fachwissen „entmündigt“¹⁹⁰⁷ und zugleich die „Einsamkeit“ Schildknechts zum Ausdruck bringt. Der Leser wird ins „juristische Nebelreich der Verschollenheit“¹⁹⁰⁸ gelockt, wo seine „Lebensinstinkte“ wachgerufen werden. Sie stellt im Niemandsländ zwischen Leben und Tod die Synthese der Möglichkeiten des „Scheintoten und Scheinlebendigen“¹⁹⁰⁹ dar. In den Worten Elsbeth Pulvers, die bereits 1977 einen Essay über den Roman schrieb, stellt Schildknechts Lektion den Versuch dar, bis „an die Grenzen des Erträglichen und Möglichen“, gleichermaßen die Todesangst darzustellen und sie zu überwinden. Bei diesem Versuch werden aber „Verzweiflung und Komik“ durchmischt, weil „Abwehr zugleich Rettung ist“.¹⁹¹⁰ Die Friedhofsruhe und „Friedhofsschwerkraft“,¹⁹¹¹ die er zu überwinden sucht, stellen sich auf Grund der jeder Erinnerungsarbeit „innewohnenden Richtung“ (EU912) ein, weil sie sich „von dem Erlebten fluchtartig“ (EU912) abwendet. Nach den Worten Hanna Arendts wäre unter der Friedhofsschwermet jene Kraft zu verstehen, die der Selbsterhaltung eines totalitären Staates dient, weil er sich gegen die „Welt aller anderen, die Welt der Lebenden überhaupt, abdichtet“ (EU908). Da die Spontaneität nahezu gänzlich durch die Isolation abgeschafft werden kann, erzeugt diese Abdichtung von der Außenwelt eine „eigentümliche Unwirklichkeit und Unglaublichkeit“ (EU908), die jeder Berichterstattung anhaftet, die aus der Grauzone stammt, wo Formen totaler Herrschaft geltend gemacht werden.

Mit dem Thema der Verschollenheit nehmen also die schwerwiegenden Folgen der Infragestellung des Asylrechts, der Erschwerung von Assimilierungs-, Naturalisierungs- und Intergrationsprozessen eine rechtliche Dimension im Roman an. Seit der Entstehung der Figur des Staatenlosen hat sich die Terminologie zur Umschreibung dieses Zustandes und des damit verbundenen „Rechtsentzugs auf politischer und legaler Ebene“ (EU579) oft verändert. Was Schildknecht bagatellisiert, ist der wesentliche Unterschied zwischen dem Phänomen, das Hannah Arendt als „Nichtanerkennung von Staatenlosigkeit“, also die rechtliche

1906 Elsbeth Pulver, *Das Niemandsländ zwischen Leben und Tod: zum Roman „Schilten“ von Hermann Burger*, in: „Schauplatz als Motiv, Materialien zu Hermann Burgers Roman *Schilten*“, Zürich/München 1977, S. 164-171.

1907 Hermann Burger, *Strategien der Verweigerung in „Schilten“*, in: „Aspekte der Verweigerung in der neueren Literatur aus der Schweiz“, S. 142.

1908 Ebd.

1909 Ebd., S. 141.

1910 Ebd., S. 142 (alle Zitate).

1911 Ebd.

„Unsichtbarkeit“ von Menschen begreift, die nur *de jure* unsichtbar sind, und dem Phänomen der tatsächlichen Unsichtbarkeit von Menschen, die *de facto verschollen* sind. Schildknecht, der das Provisorium des Lehrers als Ausgangspunkt für seine Ausführungen nimmt, beschreibt Formen des Entzugs von politischen und administrativen Rechten, die mit der Kondition des Scheintodes zusammenhängen. Der Schutz der Lebenden vor den Toten, die Diskussion des Asylrechts auf Friedhöfen, das Thema der „nachrichtenlosen Abwesenheit“ (Sch220) gehören zu den Motiven, die von Schildknecht besprochen werden. Die Bedeutung der Todeserklärung, um das Erbrecht eines Verschollenen anzutreten, bleibt von diesen Themen im Roman nicht unberührt. Doch das Problem der Verschollenheit erfasst gerade auch das, was jedes juristische „Verschollenheits- und Todesklärungsverfahren“ (Sch220) ausblendet, nämlich die subjektive Erinnerung an den Verschollenen.

Diese Perspektive kommt nur im Nachwort des Inspektors kurz zum Ausdruck, der sich rückblickend an den Lehrer „erinnert“. Der gesamte Roman jedoch ist im „*futurum exactum*“ verfasst, als stufenweise Annäherung an den Zustand der Verschollenheit (*de facto*), die mit dem Ende des Berichts in Kraft tritt. Aus den genannten Gründen könnte es reduktiv erscheinen, die „nachrichtenlose Abwesenheit“ (Sch220), die Schildknecht als einen Dauerzustand des Lehrers seines Berichts anführt, nur auf die postmodernen Aporien um das „selbstreflexive Erzählverfahren“¹⁹¹² zu beziehen. Wie gezeigt werden muss, hängt die Selbstbezüglichkeit des Romans auch von der Überschrift der Kapitel ab, die wie Kafkas Tagebücher in „Quartheften“ unterteilt sind. Ein konstruierter „autobiographischer Selbstentwurf“ wie Schildknechts Bericht sollte nicht allein als Beleg für die postmoderne Theorie vom „Verschwinden des Autors“¹⁹¹³ und der „Dezentrierung des Subjekts“¹⁹¹⁴ geltend gemacht werden. Dieser theoretische Diskurs darf nicht dazu führen, dass man dem Roman die Intention aberkennt, einen „Kampf gegen das Verstummen“¹⁹¹⁵ zu artikulieren und die Suche nach „literarischen und sprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten“¹⁹¹⁶ darzustellen, die mit der traumatischen Erinnerung zusammenhängen und die zur Verdrängung führen können. Die ungewohnten Züge, die der Roman durch seine Verzerrung einer als grotesk und makaber empfundenen Wirklichkeit der Realität beimengt, eröffnen dem Leser die Lektüre einer unreflektierten, unmittelbar tragischen und zugleich banalen Dimension. Und gerade die Banalität ist das Gesicht und zugleich der Grund für das Vergessen oder Ignorieren des Bösen heute. Das Verweilen beim Grauen hat bis zu Nachkriegszeit nie „politische Konsequenzen“ (EU913) gehabt, zur Gemeinschaft oder Gründung einer Partei geführt. Arendt meint, dass dies von der Tatsache abhängt, dass die „Erlebnisse selbst nur nihilistische Banalitäten mitteilen können“ (EU913). Doch die Lektion Schildknechts nutzt die Wirklichkeit, um die Spuren eines Traumas auszuloten, das vor jeder scheinbaren Normalität keinen Halt macht. Die Überzeichnung des Realen in *Schilten* darf nicht die literatur- und kulturgeschichtliche Perspektive, im Namen der Applikation „theoretischer Deutungsmodelle“¹⁹¹⁷ abwerten. Die Verdrängung jeder offenen Deutung durch den wissenschaftlichen Diskurs steht, wie Irmela von der Lühe in ihrem Aufsatz anhand der Erzählung Carl Friedmans *Vater* nahelegt, der Formung eines hypothetischen, konstruierten, sich erlebenden Selbst genau so im Weg wie die „Verweigerung von Dialogbereitschaft“¹⁹¹⁸ auf der Seite derer, an die der Text appelliert. Aus diesem Grund kann die „Undarstellbarkeit“¹⁹¹⁹ nicht zur Entschuldigung werden, um die

1912 I. von der Lühe, *Wie bekommt man „Lager“?*, in: Text+Kritik Heft 144, „Literatur und Holocaust“, Oktober 1999, S. 71.

1913 Ebd.

1914 Ebd.

1915 Ebd.

1916 Ebd., S. 70.

1917 Ebd.

1918 Ebd., S. 73.

1919 Ebd.

Korrespondenzen zwischen dem Modell des Realen und der historischen Auslegung von Vergangenheit zu auszublenden.

Aus diesem Grund soll hier abschließend das Motiv der Verschollenheit, insbesondere unter dem Aspekt der nachrichtenlosen Abwesenheit, noch einmal mit der Dekonstruktion des Mythos Schweiz als Idylle ins Auge gefasst werden. Burgers Roman, dessen zentrales Thema die Auslotung der Grauzone zwischen Leben und Tod darstellt, richtet das Augenmerk des Lesers auf das Problem der „nachrichtenlosen Abwesenheit“. Wie die anderen Themen im Roman funktioniert sie als Trichter, in dem unterschiedliche Aspekte, die zur Veranschaulichung von Schildknechts seelischem Befinden dienen, verschmelzen. Sie hängt in diesem Fall mit der Sonderstellung der Schweiz im Zweiten Weltkrieg zusammen. Die rechtliche Sachlage, auf die sich der Lehrer beruft und die er veranschaulicht, bringt die Möglichkeit eines bürokratischen Verfahrens zur Sprache, das im Banken- Sektor die endgültige Vernichtung aller Unterlagen zur Folge hatte, die eine letzte Erinnerung an die Verschollenen des Zweiten Weltkrieges hätte garantieren können, deren Konten sich in der Schweiz befanden und bei Banken hinterlegt waren. In der Sekundärliteratur über die Problematik der Nachrichtenlosigkeit von Bankkonten¹⁹²⁰ scheint Einigkeit darüber zu herrschen, dass das Thema absichtlich von der Öffentlichkeit fern gehalten und sogar systematisch verdrängt wurde. Erst 2002 schloss der Abschlussbericht der *Unabhängigen Expertenkommission Schweiz* (unter dem Namen ihres Präsidenten als *Bergier-Bericht* bekannt) offiziell die Lücke in der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, die unter anderem das Schicksal der „nachrichtenlosen“ Konten von Verschollenen aufdeckte, deren Verwandte bis dahin vergebens auf Informationen über das Verbleiben der Lebenspolizen und Konten warteten. Die unabhängige Expertenkommission stellte fest, dass die „Nachrichtenlosigkeit“, ein gängiger Begriff der schweizerischen Banken, der mit der Anonymität von Konten zusammenhängt, nach 1938 eine „ganz andere Dimension“¹⁹²¹ annahm. Obwohl sie von da an als Folge der „Verfolgung und Ausraubung hauptsächlich jüdischer Menschen durch die Nationalsozialisten in Deutschland“ (BeB462) gedeutet werden konnte, wurde sie völlig normal behandelt. Nach 1945 hätte der „starke Anstieg der nachrichtenlosen Guthaben klarmachen müssen, dass eine unbekannte Zahl von Menschen, zum größten Teil Juden, die Vermögenswerte bei Schweizer Banken deponiert hatten, Opfer des Holocaust geworden waren.“ (BeB463). Obwohl noch Dokumente zu den verschollenen Vermögenswerten aus nachrichtenlosen Konten greifbar waren, gaben die Banken nach Ablauf der Verjährungsfristen die „korrekte, faktisch aber irreführende Auskunft“ (BeB463), dass zwischen der Bank und den Kunden kein Kontakt bestanden habe. Die daraufhin entstandene Diskussion um die nachrichtenlosen Vermögen blieb während der Nachkriegszeit, durch Restitutionsforderungen von Überlebenden oder Erben, immer präsent. Gerade die besondere „Verankerung des Bankgeheimnisses“ (BeB464) in der privatrechtlichen Tradition des Eigentumsschutzes in der Schweiz spielte in diesem Zusammenhang eine sehr wichtige Rolle. Sie bildete nämlich die Basis für ein „Abwehrdispositiv“ (BeB466), das gegenüber jeglicher Art von Anfragen durch Erben eingesetzt werden konnte. Selbst dann, wenn Dokumente auf Grund der „Aktenaufbewahrungspflicht“ vorhanden gewesen wären, hätten die Banken den Anspruch auf Informationen herunterspielen oder durch die „Errichtung von Nachforschungshürden“ (BeB466) vereiteln können. Hohe Suchgebühren für Recherchen, eine zurückhaltende Auskunfts- und Informationspraxis wurden gewissermaßen legitimiert. In *Schilten* wird ein solches Verhalten auf komische Weise durch Schildknechts Absicht angedeutet, die Postannahme wegen Verschollenheit zu verweigern. Schließlich verschwanden die kleineren „nachrichtenlosen Konten, Depots und Safes“ (BeB466) aufgrund der Erhebungs- und

1920 Thomas Maissen, *Verweigerter Erinnerung. Nachrichtenlose Vermögen und Schweizer Weltkriegsdebatte 1989-2004*, Zürich 2004.

1921 *Bergier-Bericht*, S. 462, abgekürzt als >BeB<.

Verwaltungskosten gänzlich oder sie flossen mit der Zeit in „Sammelkonten“ (BeB467), wo sie ebenso keine Spuren hinterließen. So wurden auch die „Spuren über Einzelkonten“ (BeB467) aufgelöst und es entstand dadurch eine „Nachrichtenlosigkeit höherer Ordnung“ (BeB467). Die Banken konnten nach Jahren sämtliche Dokumente bezüglich der Kunden, „die von Ausbuchung betroffen waren“ (BeB467), vernichten. Ein nachrichtenloses Konto, das zuvor nur *de jure* ein solches war, wurde selbst nicht mehr auffindbar und damit *de facto* „nachrichtenlos“ (BeB467) gemacht. Im Namen eines „sturen Legalismus“ (BeB468), so schließen die Ausführungen der *Expertenkommission* über den Bankensektor, konnten die Banken, die sich auf „Rechtsordnung“ und „Rechtssicherheit“ (BeB468) beriefen, die Fiktion des Verschollenen schaffen und das Problem der „Nachrichtenlosigkeit“, das im Zusammenhang mit dem Holocaust stand, umgehen oder instrumentalisieren. Effektiv wurden die Vermögen „nachrichtenlos gemacht“, da der „Wille des Kunden [...] nicht mehr feststellbar“ (BeB468) war. Trat die Bank als Gläubiger eines „nachrichtenlosen Vermögens“ auf, zahlte sich die „(fiktive) Wahrung von Eigentumsrechten“ (BeB469) aus, denn sie war gegenüber jedem Anspruchsteller im Extremfall durch das Einfordern eines „Totenscheins“ (BeB469), geschützt da in „Auschwitz“ keine solchen Urkunden ausgestellt wurden. Im Fall hingegen, dass die Bank als „Schuldnerin, Depothalterin oder Safe-Vermieterin“ auftrat, musste sie ihre „Zahlungsversprechen“ oft nie einlösen, während sie, je länger sie auf die Auflösung warten musste, desto mehr von den Kommissionseinträgen und von der Verbesserung ihres Zinssaldos profitierte. Wie Schildknecht im Roman seinen Schülern erklärt, muss „Rechthaben“ und „sein Recht durchsetzen [...] gelernt, trainiert, gedrillt werden“ (Sch215), denn es beruht auf reiner „Interpretationskunst“ (Sch215). Eine Verschollenheitsklärung ähnelt seiner Meinung nach in mancher „Hinsicht einem großen Prozess“ (Sch215), bei dem es um „Leben oder Tod“ gehe. Die Schüler sind im Roman in der selben Ausgangssituation der Überlebenden, die sich gegen die Hüter des Bankgeheimnisses behaupten müssen, um die Eigentumsrechte ihrer Verstorbenen geltend zu machen. Dabei kommt es zur „paradoxen Situation“, dass sich die „Banken und Anspruchsteller mit denselben Argumentationen“ (BeB469) gegenüberstehen: beide Seiten basieren ihr Anliegen auf die Eigentumsrechte und auf die Behauptung, im Interesse ihrer Wahrung zu handeln. In derartigen Auseinandersetzungen waren aber die Banken „immer im Vorteil“ (BeB469), weil sie alle nötigen Informationen zu den gesuchten Vermögenswerten hatten, während sie sich auf das Bankgeheimnis berufen konnten. Auf der Seite des Versicherungsrechtes vermerkt die Expertenkommission dagegen, dass in Folge der „vollständigen Enteignung“ (BeB469) der deutschen Juden laut der Verordnung zum Reichsbürgergesetz vom 25. November 1941 auch ihre Versicherungswerte in der Schweiz pauschal dem deutschen Staat zufielen. Die Bereitschaft der Schweizer Versicherungsgesellschaften, „beschlagnahmte Versicherungswerte deutscher Juden auszuzahlen“ (BeB300), wurde hingegen als kontrovers bewertet.

In Schildknechts Bericht scheint das Gewissen immer wach zu sein. Er ist sich dessen bewusst, dass eine „simulierte Verschollenheit“ einem „Versicherungsbetrug größten Stils“ (BeB300) gleichkommt. Diesen Betrug muss der Lehrer vor Arbogast Nievergelt, dem Versicherungsinspektor verbergen, der nur das „Todesrisiko“ in seinem Beruf ernst nimmt. Der Versicherungsinspektor gehe laut Schildknecht als einziger logisch richtig vor, indem er in seinem besonderen Fall von der „Todeshypothese“ ausgehe und dem Ort, durch die Nachbarschaft des Friedhofs, als ein „policeförderndes Memento mori“ (Sch218) zugestehe. Obwohl die Absicht des Lehrers strafbar sei, erfülle er als Scheinlebendiger die rechtlichen Voraussetzungen der Verschollenheit, die mehr einer „Todesbestätigung“ (Sch221) als einer „Todesvermutung“ (Sch221) wie beim Scheintod gleichkommen. Als Lehrer vegetiere er in „unbegründeter nachrichtenloser Abwesenheit, in permanenter hoher Todesgefahr“ (Sch219) dahin. Das tragischste an seinem Zustand sei gerade, meint Schildknecht, dass das Individuum zwei Tode sterbe: „einen juristischen und einen effektiven“ (Sch225). Nur der Scheintote müsse

einen „heimlichen, grässlichen Tod“ im Grab erleiden.

Die Komplexität und Abstraktheit des Romans bringen jedoch die Verschollenheit auch in Verbindung mit dem Verlust räumlicher Überschaubarkeit.

Der Verlust der räumlichen Überschaubarkeit innerhalb des Romans *Schilten* hängt mit der Tatsache zusammen, dass die Raumstrukturen, die wir aus der Realität kennen, nicht auf das Raumverhältnis der Hauptfigur im Roman übertragen werden können. Der Raum kann nicht mehr als bloßer Hintergrund der Handlung bzw. nur als Schauplatz verstanden werden, sondern dient dem Protagonisten zur Gestaltung seines Unterrichts. Wie es der Autor selbst auf den Punkt bringt, mauert er sich in ausführlichen, „von Details prallen Fachdigressionen“¹⁹²² in seine Isolation wie in einer Festung ein, aus Angst, der Tod könne durch „die Lücke eines vergessenen Synonyms“ doch zu ihm vordringen. Dazu muss gesagt werden, dass es sich im Fall von Schildknecht um eine typische Aspekt- oder Reflektorfigur handelt.¹⁹²³ Als solche steht ihr ein größerer Spielraum zur Verfügung, um die Grenzen zwischen Realem und Fiktionalem fließend zu gestalten. Der Leser wird dadurch mehr in die Deutung sprachlicher Bezüge, aber auch räumlicher Relationen einbezogen. Dies hängt davon ab, dass die Aspektfigur „Vorgänge der Außenwelt in ihrem Bewusstsein widerspiegelt“, diese „wahr nimmt, empfindet, registriert“,¹⁹²⁴ all das jedoch „immer stillschweigend [tut], denn sie erzählt nie“.¹⁹²⁵ Dieser Vorgang erinnert an die *mitbedeutende* Kundgabe bei Selbstschilderungen von schizophrenen Patienten. Einer solchen Aspekt- oder Reflektorfigur ermangelt es in erster Linie einer realen Kommunikationssituation und daher steht sie im Gegensatz zum klassischen Erzähler. Sie stellt zwischen Leser und Stoff des Romans eine Verbindung dar, die man *ex negativo* nennen könnte, weil sie in Abwesenheit des kommentierenden Autors, des real-anmutenden Hintergrunds der nachvollziehbaren Handlung usw. geschieht. Sie deutet dem Leser Sachverhalte an, von denen sie nicht direkt spricht. Der Leser wiederum erhält „unmittelbar, durch direkte Einschau in das Bewusstsein der Reflektorfigur, Kenntnis von den Vorgängen und Reaktionen“¹⁹²⁶ in ihr. Diese außerordentliche Situation wird an der Beschreibung der Schulräume im Roman deutlich, weil der Lehrer ihnen die Rolle überträgt, die im klassischen Roman der Handlung zukommt. Er tut dies dadurch, dass er die einzelnen Räume, wie bereits Sven Spiegelberg bemerkt hat, „funktionalisiert“. Die Räume, ihre Eigenschaften, ihr Einfluss auf die Hauptfigur werden diskutiert und bilden den fortlaufenden Rahmen für den Roman. Das besonders enge Verhältnis der Hauptfigur zur ihrer Umwelt hängt außerdem von der Abwesenheit eines „externen“ Erzählers, einer kommentierenden, auktorialen Autor-Stimme ab, die gewöhnlich im klassischen Roman den Eindruck einer sogenannten Außenperspektive erzeugt. Die schwerwiegende Rolle des Raumes im Roman moderner Prägung interpretiert die Forschung als eine Folge des *Verschwindens der auktorialen Erzählinstanz* im Werk. Lehrer Schildknecht stellt eine Romanfigur dar, aus deren Wahrnehmungen ein Weltbild entsteht, das keiner realen Welterfahrung entstammt, sondern das Resultat der reflektierten Analyse ihrer fiktionalen Umwelt ist.

Zugleich ist die Bewusstseins- oder „Aspektfigur“¹⁹²⁷ von einem Denkverhalten geprägt, das Horst Steinmetz eine suspensive Logik nennt. Sie ermöglicht es der Figur, die Erfahrung von Widerstand durch die Unbestimmtheit bemerkbar zu machen und den Aufwand von Sinn- und Bedeutungszuweisungen zu illustrieren. Sie geht wie ein prüfender Wissenschaftler vor, der Methoden konfrontiert, Thesen vergleicht, ohne eine feste Position einzunehmen. So bemerkt Hermann Burger, dass er ursprünglich „die Idee hatte, dem Roman ein Verzeichnis von

1922 Hermann Burger, *Strategien der Verweigerung in „Schilten“*, in: Grotzer, „Aspekte der Verweigerung“, Zürich 1988, S. 138.

1923 Stanzel, *Theorie des Erzählens*, Göttingen 1995, S. 194 ff.

1924 Ebd., S.194.

1925 Ebd.

1926 Ebd.

1927 Steinmetz, *Suspensive Interpretation. Am Beispiel Franz Kafkas*, Göttingen 1977, S.

imaginärer Sekundärliteratur über den Scheintod, das Friedhofswesen“¹⁹²⁸ folgen zu lassen. Die besondere Färbung des Phantastischen und Surrealen rührt in *Schilten* auch von der traumatisierten Natur des Protagonisten ab. Seine „Realitätsunfähigkeit“ wird spürbar in einer der realen Kommunikation unfähigen Mitteilung. Dies hat Konsequenzen auch für die Wahl der Erzählstruktur. Die wesentliche Eigenschaft einer „Reflektorfigur“¹⁹²⁹ ist auch darin zu erkennen, dass sie zur „Entfamiliarisierung des Erzählaktes“¹⁹³⁰ beisteuert, indem sie eine „Relativierung der Vorurteilhaftigkeit von Wirklichkeitserfahrungen“¹⁹³¹ im Leser erzeugt. Schließlich hat Patrick Heller bereits festgestellt, dass die Erzählfunktion im Text des letzten Romans von Burger *Brenner* im *Reflektormodus* agiert.¹⁹³² Er zeigte in seiner Arbeit, wie sich der kommentierende Autor in die *Tiefenstruktur des Textes* zurückziehe, um als bloße Erzählfunktion präsent zu bleiben.

Betrachtet man den Roman als Roman der Diskurse,¹⁹³³ so fällt auf, dass selbst Exkurse und Ausführungen des Protagonisten, die objektiv und sachbezogen wirken und deren Anlass die Untersuchung der Umwelt ist, meist als Anspielungen auf die Innenwelt des erzählenden Subjekts ausgelegt werden können. Dieses Ergebnis hat auch im Zusammenhang mit der Analyse der Raumstruktur im Roman *Schilten* wichtige Folgen. Es ist das Indiz dafür, dass die im Modus der Reflektorfigur „gestaltete Mittelbarkeit“¹⁹³⁴ und die Metaebene des Romans mitverantwortlich dafür sind, dass die Außenperspektive und die Innenperspektive nicht mehr klar voneinander getrennt werden können. Selbst die Welt außerhalb des Schulgebäudes besteht aus Chiffren der Innenwelt, des unmittelbar erlebenden und wahrnehmenden Bewusstseins der Reflektorfigur. Auch sie können als Formen der Verweigerung ausgelegt werden, die einem Stadium der Vorverschollenheit angehören.

Einerseits bedingt die Unmittelbarkeit des Erzählten eine Dynamisierung der Erzählsituation, die zwischen Er- und Ich- Erzählung schwanken kann, ohne dass dieser Wechsel für den Leser spürbare Konsequenzen hat. Im Fall einer Reflektorfigur hat dieser Wechsel keine Umstrukturierung der *Unbestimmtheitsstellen*¹⁹³⁵ zur Folge, sondern steigert sich bis hin zur Erzeugung unerklärlicher und unbestimmt wirkender Nebel-Effekte. Burger nennt diese Wechsel zwischen Ich- und Er-Perspektive „Fluktuation der Perspektive“ und trifft dabei eine ähnliche Wortwahl wie F. Stanzel, der vom „Fluktuieren der Erzählperspektive“ in einem ähnlichen Zusammenhang spricht.¹⁹³⁶ Doch während die Erzählung in der Er-Perspektive den Leser nicht zur Eigeninitiative zwingt, ihn also kaum zur Komplettierung des Erzählten motiviert, steht eine Reflektor-Figur wie Schildknecht in „keinerlei persönlichem Verhältnis zum Leser“¹⁹³⁷ und kann daher gar keine Rechenschaft darüber geben, ob das, was sie wahrnimmt, von ihrem eigenen Bewusstsein registriert und bereits zum Metadiskurs im Roman gehört.

Die Mittelbarkeit des Erzählens wird also verdeckt, indem der Leser einen Einblick in das Innenleben der Figur bekommt, ohne dabei von der Außenperspektive eines Erzählers abzuhängen. Der Raum wirkt für den Leser und oft auch für den Protagonisten unüberschaubar, ohne jegliche Orientierungshilfe, einem Labyrinth gleich. Da sich der Protagonist der Parallelität zwischen seiner Innenwelt und der scheinbar objektiven Auslegung und

1928 Burger, in: *Aspekte der Verweigerung*, S. 139.

1929 Stanzel, *Theorie des Erzählens*, S. 22.

1930 Ebd., S. 18.

1931 Stanzel, S. 25.

1932 Patrick Heller, „*Ich bin der der schreibt*“. *Gestaltete Mittelbarkeit in fünf Romanen der deutschen Schweiz 1988-1993*, Bern 2002, S. 51, S. 53 ff.

1933 Ulf Eisele, *Die Struktur des modernen Romans*, Tübingen 1984.

1934 Stanzel, *Theorie des Erzählens*, S. 33.

1935 R. Imgarten, *Das literarische Kunstwerk*, S. 261 ff. und *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerkes*, S. 12, 49ff., 250ff., 300 f., 409 ff.; vgl. auch Stanzel, *Theorie des Erzählens*, S. 203 ff.

1936 Stanzel, *Theorie des Erzählens*, S. 33.

1937 Ebd., S. 205.

Beschreibung der Außenwelt bewusst ist, untersucht er ununterbrochen die Grenzen zwischen imaginärem und realem Raum und empfindet die Durchlässigkeit dieser Grenzen zu Recht als Bedrohung für die Integrität seiner Persönlichkeit und als Folge des dissoziativen Prozesses beim Schreiben.

Bereits 1954 hat Wolfgang Kayser auf die Typologie des *Raumromans* hingewiesen, ohne jedoch auf eine genaue Differenzierung zwischen Zeitroman und Raumroman einzugehen.¹⁹³⁸ Dennoch ist es seiner Definition des Raumromans zu verdanken, wenn sich die Aufmerksamkeit von der „bestimmten Handlung“¹⁹³⁹ im Roman auf die „Fülle von Räumlichkeiten [als] strukturtragende Schicht“¹⁹⁴⁰ des Raumromans verschoben hat. Es ist außerdem auf die Entwicklung der neueren Literaturwissenschaft zurückzuführen, wenn das Raumproblem als Symptom der Identitätsproblematik des Abendlandes interpretiert und zu der „Reduktionsform der Subjektivität“¹⁹⁴¹ als Symptom der Krise des Erzählens¹⁹⁴² betrachtet wurde. Wie schon das Motiv des Scheintodes, nun aber auch das der Verschollenheit zeigen, werden die Leser um das gemeinsame Projektions- und Identifikationsfeld (mit der Romanfigur) gebracht, das im klassischen Roman der Außenraum, als Erfahrungs- und Handlungsfeld der fiktionalen Gestalten, darstellte. In der „Fülle der Räumlichkeiten“¹⁹⁴³ die im Roman thematisiert und behandelt werden, sind die Fragmente des poetologischen Diskurses enthalten, die von der Auflösung einer Illusion von Wirklichkeit im Roman handeln. Der Raum spielt im Roman also keine ephemere Rolle,¹⁹⁴⁴ sondern wird zum Ausdrucksträger der subjektiven Perspektive und einiger fundamentaler Wesenszüge der Zentralfigur. Der Raum und die Raumgrenzen stellen mit anderen Worten die „strukturtragende Schicht“¹⁹⁴⁵ des Romans dar. Der Raum in *Schilten* ist eine Form des „erlebten Raums“ bzw. *espace vécu* im Sinne Bollnows: er ist der Träger bewusstseinspezifischer Vorgänge und löst sich allmählich von seiner rein mimetischen Funktion ab. Daran wird auch die große Abhängigkeit des Protagonisten von seiner Umwelt messbar. Diese erzeugt die beiden Diskurse über den Scheintod und die Verschollenheit und regelt auch die Kriterien für die Auswahl der intertextuellen Referenzen im Roman.

Schildknechts Innenwelt wird zum „unabdingbaren Zentrum mannigfaltiger Bezüge zur Außenwelt“¹⁹⁴⁶ ohne die es für den Leser unmöglich wäre, die Raumstruktur der dargestellten Welt zu entschlüsseln. Die Projektion der Innenwelt auf die Wahrnehmung der Umwelt erzeugt somit ein neues Raumkonzept und löst jede „anschauliche Umweltkonzeption“¹⁹⁴⁷ ab, die der Illusion einer erfassbaren, nachvollziehbaren Wirklichkeit im Roman Form verleihen könnte, um dieses Versprechen nur dank der freien Interpretation des Lesers wieder einzulösen.

Einen sehr wichtigen Punkt in diesem Zusammenhang erkennt die Forschung darin, dass nur der einsame Mensch, ein Individuum, dem wie Schildknecht ein ehrlicher, mitmenschlicher Dialog mit gleichgestellten Partnern fehlt, auf die „Zwiesprache“ mit seiner Umwelt angewiesen ist. Nur aufgrund jenes psychologischen Profils der Hauptfigur, das der Scheintod klar auf den Punkt bringt, kann die „Raumentfremdung und Raumverlorenheit“¹⁹⁴⁸ des Lehrers als Schlüssel zum Verständnis der Einsamkeit des modernen Menschen plausibel gemacht und

1938 Wolfgang Kayser, *Entstehung und Krise des modernen Romans*, Stuttgart 1954, 24 ff.

1939 Kayser, S. 24.

1940 Ebd.

1941 Wolfgang Iser, *Reduktionsformen der Subjektivität*, in: H.R. Jauss, „Poetik und Hermeneutik“, Bd. II, München 1968, S. 435-491.

1942 Walter Benjamin, *Der Erzähler*, in: Honold, „Walter Benjamin Erzählen“, Frankfurt 2007, S. 103 ff.

1943 Kayser, S. 24.

1944 Vgl. „sekundärer Raum“, in: Bruno Hillebrand, *Mensch und Raum im Roman*, München 1971, S. 15.

1945 Ebd. S. 19: „primärer Raum“.

1946 Bruno Hillebrand, *Mensch und Raum im Roman*, München 1971, S. 19.

1947 Ebd., S. 23.

1948 Ebd., S. 28.

zugleich aus dem „Niemandland zwischen Leben und Tod“¹⁹⁴⁹ berichtet werden. Die Reflexion des räumlichen Bezugs zur eigenen Umwelt kompensiert das Schwinden des auf ein Handlungsschema aufgebauten Romans, worin die Erfahrung der Umwelt von zweitrangiger Bedeutung war, weil sie sich mit der empirischen Raumvorstellung des Lesers deckte. Nun werden die Abwesenheit des Berichterstatters und seine Unsichtbarkeit zum Hauptthema des Romans.

Sven Spiegelberg hat in seiner 1990 veröffentlichten Arbeit bereits auf die eigentümliche „funktionale Überbelastung“¹⁹⁵⁰ der räumlichen Strukturen hingewiesen. Er sieht in der übergenauen, ausufernden Darstellung der Räumlichkeiten des Schulhauses das Zentrum der grotesken Raumkonzeption dieses Romans, der durch die „Doppel- und Mehrfachbelegung“¹⁹⁵¹ (Ebd.) der einzelnen Räume gekennzeichnet ist. Die Umfunktionierung der Räume, das Abweichen von ihrer ursprünglichen Funktion, die im ersten Teil dieser Arbeit gezeigt wurden, sind ein Phänomen, das die gesamte Architektur des Abendlandes betrifft.¹⁹⁵² Für Spiegelberg kompensiert die Darstellung des Raumes das mangelnde gesellschaftliche Gefüge und den mangelnden Kontakt der Hauptfigur: der Protagonist erlebt durch die Analyse seiner Umwelt einen Selbstfindungsprozess. All diese Überlegungen werden durch die Behandlung der Postlosigkeit, durch das Ausbleiben der Schüler am Ende des Romans und besonders durch das Zitat aus Jeremias Gotthelfs *Leiden und Freuden eines Schulmeisters* veranschaulicht, um dann in der Verschollenheitslektion zu gipfeln.

Andere Texte die ähnliche Konstellationen aufweisen wie *Schilten*, sind. Dazu gehören alle Romane von Bernhard und die Erzählung von Kafka *Der Bau*, in denen sich der Erzähler in ein selbstgewähltes Refugium zurückzieht, um sich einer geistigen Arbeit zu widmen.¹⁹⁵³ Wie zum Teil schon anhand des Zitats von Gotthelf gezeigt wurde, hängt dies auch mit der Umkehrung der typischen Idyllenform zusammen. Die meisten dieser Helden sind einerseits „scheiternde Helden“, die ihre bohrenden Bekenntnisse ungehemmt äußern, ohne sie bewusst als Stoff für einen Roman zu erachten. Im Gegenzug dazu, behauptet der Literaturwissenschaftler Žmegač, werden sie mit poetologischer Kompetenz ausgestattet.¹⁹⁵⁴ Wie im Fall von Schildknechts Bericht steht die Authentizität seiner Aufzeichnungen von Anfang an unter dem Verdacht, eine schelmische Ausgeburt der Phantasie zu sein. Dies ist jedoch auf die Folgen der „antizipierenden Angst“ zurückzuführen, die stets zum Ausweichen, zur Aberration (von lateinisch *aberratio* „Abirring“, „Abweichung“) verleitet. Ein solcher, auf sich gestellter einsamer Denker und Protagonist findet sich bereits im Repertoire von Dostojewski. Im Zusammenhang mit seiner persönlichen Sicht der Wirklichkeit erklärt Dostojewski schon 1869 sein Interesse an der Verfremdung des Realen. Er tut dies in einem Brief an den Kritiker Stratov, wo er eine Auffassung vorwegnimmt, die in den literaturwissenschaftlichen Kompendien erst mit dem Namen von Kafka in Verbindung gesetzt wird.¹⁹⁵⁵ Dostojewski traut der Literatur zu, Einfluss auf das Modell der Wirklichkeit des Lesers haben zu können. Er erklärt dadurch die romantisierende Veranlagung des Lesers zum Ausgangspunkt seiner These. Diese Veranlagung führt den Leser dazu, eine durch die Literatur evozierte Stimmung auf das Reale zu übertragen, ohne dabei die eigene Rolle als Mitträger des Verfremdungseffektes zu bedenken.

An dieser Stelle darf die Bedeutung des fiktionalen Korsetts, das die Quartheftes Kafkas als Quelle und Ursprungsort für die einzelnen Kapitel von *Schilten* darstellen, nicht vergessen werden. Die Tagebücher Kafkas beinhalten zugleich Protokolle, Selbstreflexionen, rein

1949 E. Pulver, *Das Niemandland zwischen Leben und Tod: zum Roman „Schilten“ von Hermann Burger*, in: „Schauplatz als Motiv, Materialien zu Hermann Burgers Roman *Schilten*“, Zürich/München 1977, S. 164-171.

1950 Sven Spiegelberg, *Diskurs in der Leere: Aufsätze zur aktuellen Literatur in der Schweiz*, 1990, S. 16, 17.

1951 Ebd.

1952 Vgl. das „überwiegen des Unechten“ S. 9 in Sydlimayr, 1985.

1953 Vgl. Thomas Bernhards *Das Kalkwerk, Korrektur* usw.

1954 Žmegač 1991, S. 208 ff.

1955 Žmegač 1991, S. 215; Dostojewski, Briefe, Bd. II., Leipzig 1984, S. 109; Florenz 26. Februar 1869.

fiktionale Prosa und sind ein Medium der Selbstinszenierung. Damit operiert der Roman ganz im Sinne einer der ersten Forderungen der Postmoderne,¹⁹⁵⁶ denn er schließt die Kluft zwischen unterschiedlichen Gattungen, einem Sachbuch, dem Lexikon, einem Gedicht, als Teile des Ganzen, in seinen Roman ein. Die Raumkonzeption des Romans, die der Autor konsequent und durchgängig so gestaltet, dass sie zum Ausdruck von Isolation, Unerreichbarkeit, Chaos und Enge wird, ist als Aufforderung zur „Emanzipation des Lesers“¹⁹⁵⁷ und des Betrachters zu verstehen, der sich als Mitautor im Text herausgefordert fühlen soll, um die Leerstellen im Text zu konkretisieren.¹⁹⁵⁸ Der Genuss beim Lesen des Romans entsteht unter anderem dadurch, dass er der Affirmation einer auf die Tendenz des Lesers abgestimmte Wirkungsstruktur und Erwartungswelt keinen Vorschub leistet. Mit dieser rezeptionsästhetischen Deutung des Romans hängt unter anderem auch die Wahl der Überschrift der einzelnen Romankapitel zusammen. Da Burger durch die Überschrift >Quartheft< einen markierten intertextuellen Bezug zu Kafkas Tagebüchern herstellt, gilt es, das Problem der Verselbstständigung der Außenwelt (Realität) näher zu untersuchen. Das Verhältnis von Selbstreflexion, Protokoll aus Notwehr und Authentizität weist, in Hinsicht auf die Funktion der „Selbstdarstellung“, viele Analogien zu Kafkas Tagebüchern auf: sie spielen für den Leser eine wichtige Rolle, weil sie auf die Bestimmung des fiktionalen Charakters der Wirklichkeit abzielen, die Burger im Roman beschreibt.

Die Besonderheit der Kapitelüberschrift liegt darin, dass die Tagebücher Kafkas als Rahmen für die Episoden des Romans gewählt werden. Das Tagebuch eignet sich gut, um eine Überwindung des Grundnenners der Romanpoetologie der Romantik in Gang zu setzen, als Enttäuschung des „Totalitätsanspruch“¹⁹⁵⁹ des Lesers. Im Zuge der Entwicklung der Romanform zu einer Kunstform, die kein „Universalmedium der Weltbegegnung“¹⁹⁶⁰ mehr sein will und daher ihren „poetischen Wirklichkeitsbezug“ hinterfragt, wie es bereits Friedrich Schlegel in seiner Wiener Vorlesung ankündigt,¹⁹⁶¹ eignet sich gerade die Überschrift *Quartheft*, um einen Ort für das Schreiben auszuweisen, der einem der Väter des modernen Romans (Kafka) als Labor und Schreibwerkstatt diene. Die Überschriften bieten einen besonders passenden Rahmen, um als Projektionsfeld für Schildknechts fiktionales, durch die Auflösung seiner Identität ständig bedrohtes Protokoll zu dienen. Der Roman reflektiert nämlich sowohl den Schreibprozess als auch die Formen der Darstellung der Welt, um darin die „Fremdheit und Feindlichkeit der innerlichen und der äußerlichen Welten“¹⁹⁶² erkennbar zu machen. Das Tagebuch versperrt dem Ich den Weg zu einem einheitlichen Weltbewusstsein, obwohl es zum Zweck der Vergewisserung von Existenz geschrieben wird.

Die Überschrift der Kapitel lenkt unsere Aufmerksamkeit auch auf das Verhältnis von fiktionaler und nicht-fiktionaler Prosa. Das Quartheft kann als Ausdrucksmittel einer Sprachskepsis gesehen werden, deren prägnantestes Symptom es ist, den Schreibakt als Form der Vergewisserung auszuweisen. Dies ist nur dann der Fall, wenn das Schreiben existenziell wird, weil es auf „die metaphysische Obdachlosigkeit“ und auf die „Undarstellbarkeit einer aus den Fugen geratenen Welt“¹⁹⁶³ verweisen will.

Der Schreibakt wird als existenzielle Notwendigkeit ausgewiesen, denn auf das Tagebuch trifft zu, dass darin „ein authentisches Ich“ reflektiert wird. Zu diesem Zweck muss in der

1956 Leslie A. Fiedler, *Überquert die Grenze, schließt den Graben! Über die Postmoderne*, in: W. Welsch, *Wege aus der Moderne*, Weinheim 1988, S. 69 ff.

1957 Franz K. Stanzel: *Die Komplementärgeschichte. Entwurf zu einer leserorientierten Romantheorie*. In: „Erzählforschung 2“, hrsg. Wolfgang Iser, Göttingen 1977, S. 242.

1958 Burger, *Aspekte der Verweigerung*, S. 142.

1959 Hillebrand, *Theorie des Romans*, Frankfurt a. M. 1996, S. 184.

1960 Ebd.

1961 Friedrich Schlegel, *Geschichte der alten und neuen Literatur*, Vorlesungen 1812.

1962 Hillebrand, S. 275.

1963 G. Lukács, *Die Theorie des Romans*, Neuwied 1971, S. 11

Überschrift der Kapitel auch der Nachlass-Charakter des gesamten Romans erkannt werden: „Posthum, alles kommt posthum“ (Sch272). Das Tagebuch enthält eine unvermeidliche Neigung zur „Selbststilisierung im Schreibprozess“.¹⁹⁶⁴ Es überschneiden sich die „Bereiche des Privaten und des Öffentlichen“.¹⁹⁶⁵ Für die Tagebuchform gilt, dass in ihr der Schreiber eine Relation zwischen seinem Selbst und seiner Umwelt herstellt, die ganz persönlicher Natur ist. Beim Tagebuchschreiben ist es meist ein Gefühl der Angst und der Ungewissheit, die den Schreibakt rechtfertigen.¹⁹⁶⁶ Die Gefahr dabei ist, dass der Verfasser eine „Entfremdung von den Mitmenschen und die Nähe zu den sprachlichen Zeichen“¹⁹⁶⁷ erfahre: er gibt sich der Sprache immer mehr hin, „verlässt [aber] das wirkliche Leben“.¹⁹⁶⁸ Im Sinne Maurice Blanchots lässt sich der Zustand des Verfassers am ehesten als *absence*, „als Abwesenheit charakterisieren“,¹⁹⁶⁹ die zugleich eine „Steigerung des Selbstgefühls“¹⁹⁷⁰ bedeutet. Diese Tatsache darf aber nicht als negatives Erlebnis erfahren werden, sondern stellt im Gegenteil die einzige Hoffnung für das Überleben dar. Das Spiel zwischen Identität und Nicht-Identität, welches im Schreibakt erfahren wird, kann ein „entlastendes [Moment] des Schreibens“¹⁹⁷¹ sein. Das Ich verschiebt sich im Schreibakt unendlich, hält den Prozess, den Schildknecht sein „Provisorium“ nennt, in Gang und verhält sich zu sich selbst abwechselnd als „schreibendes und beschriebenes Ich“.¹⁹⁷² Schildknecht nennt es den Unterschied zwischen dem in Zukunft beschollenen und dem verschellenden Ich (Sch224). Im letzten Kapitel wird die komplette Abkapselung der Figuren, des beschollenen „Peter Stirner“ und des verschellenden „Armin Schildknecht“ (Sch300,301) beschrieben. Schildknecht rühmt sich, der erste der „Weltliste aller Verschollenen“ zu sein, der von sich „behaupten kann, er sei im Begriffe zu verschellen“, während er seine Schüler, „die in Zukunft Beschollenen“, noch selbst auf „ihre rechtlichen Schritte vorbereitet“ (Sch224). Doch „das Bewusstsein des Schreibenden“¹⁹⁷³ ist beim Schreiben immer auf eigentümliche Weise gespalten, denn der Autobiograph vollzieht immer eine widerstreitende Bewegung: er bewegt sich auf den zu, der er war, und indem er dies tut, entfernt er sich zugleich von dem, der für ihn zum „anderen seiner selbst“ geworden ist. In Schildknechts Ausführungen stellt der Verschollene das fremde Selbst dar, während der Scheintote das vergangene Selbst ist, zu dem der Schriftsteller durch das Schreiben Distanz gewinnt.

Im Diarium nähern sich die Seinsart der „dichterischen“ und der sogenannten „realen“ Welt“ derart, dass „die Kunst schlechthin zu einem existenziellen Problem“¹⁹⁷⁴ wird. Im Tagebuch, das als das „prädestinierte Medium“ zur Weitergabe von Bewusstseinsinhalten „moderner Prägung“ gehalten werden kann,¹⁹⁷⁵ steht das Problem der Identität des Autors an erster Stelle. Man könnte sogar mit einigen Autoren behaupten, man befinde sich heute im „Zeitalter der Tagebücher“ (Gerhard Nebel). Darin sucht der Mensch/Autor eine Orientierung, die das „Erlebnis einer fundamentalen Unsicherheit“ und besonders das Gefühl der Angst, aufheben könnte. Es wirkt wie ein „Seismograph“, ein „Logbuch“ (Ernst Jünger), ein „Fluchtpunkt“ (Peter Weiss) oder ein „Barometer“ (Max Frisch) für den Schreibenden. Sowohl in der Erfahrung des Tagebuchschreibens von Autoren wie Kafka, als auch von fiktionalen Schreibern

1964 Klaus Vogelsang, *Das Tagebuch*, in: Klaus Weissenberger (Hg.), „Prosa-kunst ohne Erzählen.“, Tübingen 1985, S. 185.

1965 Ebd., S. 186.

1966 Bürger, *Das Verschwinden des Subjekts: Eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes*, Berlin 1998, S. 200.

1967 Bürger 1998, S. 200.

1968 Ebd. (alle Zitate).

1969 Ebd., S. 201.

1970 M. Blanchot. *Thomas l'obscur. Nouvelle version*. Paris 1950, S. 147.

1971 Bürger 1998, S. 235.

1972 Ebd., S. 234.

1973 Ebd.

1974 Vogelsang (1985), S. 185.

1975 Ebd., S. 187.

wie Rilkes Malte, wird das Tagebuch-Schreiben als eine existenzielle Tätigkeit geschildert: sie dient dem Überleben im „Niemandland zwischen Leben und Tod“ (Sch224), „jenseits der menschliche[n] Schallgrenze“ (Sch220), falls man „außer Rufweite geraten ist“ (Sch220). Es hält einen am Leben und ist eine Reaktion auf die Isolation. Im Tagebuch schreibt der Mensch aus Notwehr gegen den „ennui“ und gegen die Symptome die Sprachkepsis (vgl. Hofmannsthals „*Brief an Lord Chandos*“). Laut Hebbel weist es die Richtung beim „verunglückten Versuch des Individuums, Form zu erlangen“.¹⁹⁷⁶ Das Diarium ist nicht zuletzt der Begleiter auf einer Reise, die zu „Formen der Isolation“¹⁹⁷⁷ führen kann. Zu seinen markantesten Ausprägungen sind seit der Romantik die „Melancholie und die Schwermut“¹⁹⁷⁸ zu zählen.

Sowohl die Angst davor, ungehört zu bleiben, als auch das Bedürfnis weiter zu leben, dienen dem Autor als Antrieb für das Verfassen eines Tagebuchs. Das moderne Subjekt, welches in einem Zustand der kompletten Isolation entsteht, befindet sich in der „Abgeschiedenheit eines Zimmers, in dem der Denker mit sich selbst alleine ist“.¹⁹⁷⁹ Bei Montaigne ist es ein Turmzimmer, bei Descartes, der den methodischen Zweifel zur Regel im Denken erhebt, ist es hingegen die *chambre chauffée*, ein mit Dampf beheiztes Zimmer, das an einen Nebelgenerator erinnert, das zum Ort der Zurückgezogenheit und des Schreibens wird. Das Alleinsein, die Reflexion, der „Erkenntniswille“¹⁹⁸⁰ gehen einher mit der Problematisierung des Subjekts, mit dem Zweifeln an der Sprache, die der Kommunikation nicht mehr fähig ist, wenn sie in der Abgeschiedenheit agiert. Aus diesem Grund spricht Schildknecht von der Notwendigkeit, die Schüler im Nebel zu unterrichten, da sie nur dort die Verschollenheit atmosphärisch begreifen können. Als radikale Form der Verweigerung hat Schildknecht bereits im 12. Quartheft vom Zustand der Verschollenheit gesprochen. Dort hat er die endemische, „briefmäßige und paketmäßige Vernachlässigung“ (Sch267) seiner Person behandelt. Als Schriftsteller und Autor kommt er natürlich nie mit dem Leser in Kontakt. Doch als Romanfigur stellt er sich ein Ich als „Pseudonymadresse“ und als Grenzfall vor. Er überlegt sich die Möglichkeit, durch einen „Kleber [mit dem Zusatz] „Verschollen““ (Sch166) an der Tür, in den Genuss der „Unzustellbarkeitsbehandlung“ (Sch166) zu kommen (vgl. das Kapitel über die Post). Bis zu dem Moment, an dem der Tod oder Scheintod des Adressaten „völlig ausgeschlossen werden“ kann, müsse die Post „im Fach für vorläufige Unzustellbarkeit aufbewahrt“ (Sch166) werden. In diesen zwei Fällen tröstet sich das *schreibende Ich* über die Gewissheit hinweg, dass es nicht gänzlich vergessen worden sei, indem es weiterschreibe.

Schildknecht tritt in der Rolle des „Berufsschreibers“ (Sch8) auf, kann aber an dieser Stelle als verschollener Adressat verstanden werden, der das unerreichbare Gegenüber des Lesers darstellt, der ihm wiederum von der entgegengesetzten Seite entgegenkommt. Die erzählte Figur unterhält sich mit dem abwesenden Leser und bildet mit ihm eine „schreibende Gefahrengemeinschaft“ (Sch74). Schildknecht fühlt sich daher als „erweiterte Klenkstätte“¹⁹⁸¹ der Gedanken und der „Seelenbiographie“ (Sch69) Peter Stirners. Seine Schüler müssen seine Gedanken fixieren und arbeiten auf den Grenzfall hin, jede „Minute [s]eines Denkens [zu] protokollier[en]“ (Sch68). Nur so könne seine „unanfechtbare Schulmeisterexistenz“ (Sch68) nicht zur bloßen „Existenzhypothese“ (Sch288) verkümmern.

Tagebücher und Tagebuchaufzeichnungen sind insofern wie „literarische Texte“¹⁹⁸² zu behandeln, weil sie nicht die „Beziehung zur Mitwelt“ des Subjekts reflektieren, sondern immer

1976 Vogelsang, S. 188.

1977 Klaus Günther Just, *Das Tagebuch als literarische Form*, in: K. G. Just, „Übergänge. Probleme und Gestalten der Literatur“, Bern und München 1966, S. 40.

1978 Vogelsang, S. 189.

1979 Peter Bürger, *Das Verschwinden des Subjekts*, S. 43.

1980 Vogelsang, S. 186.

1981 Ebd., S. 111.

1982 Bürger, S. 306.

auch einen Versuch der Ich-Konstitution darstellen. Im Prozess des Tagebuchschreibens verleiht man dem „Selbst feste Konturen“,¹⁹⁸³ selbst dann, wenn es nur zur „Darstellung einer entgleitenden Identität“ kommt. Was Schildknecht in seinem Bericht erzeugt, erscheint als ein intertextuelles Konstrukt, das ein Zeugnis der Kollage-artigen Zusammensetzung der wichtigsten Entwicklungsphasen seines Bewusstseins enthält. Durch den Hinweis auf die Tagebücher Kafkas kann sich Burger auf viele Analogien berufen, durch die Kafkas Tagebücher die moderne Romanform vorausnahmen: die zerrissene „Organik der Individualität“,¹⁹⁸⁴ das Problem der Undarstellbarkeit der Außenwelt als Ganzes¹⁹⁸⁵ usw.. Wegweisend sind sie, weil sie das Dokument der zum Labor gewordenen nichtfiktionalen Prosa enthalten.

Der Gattungsunterschied zwischen fiktionaler und nichtfiktionaler Prosa wird also durch ihre Funktion als Überschrift der Kapitel des Romans aufgehoben. Da Kafka in seinen Tagebüchern auch ästhetische Probleme reflektierte, verdienen sie einen besonderen Platz in der Literaturgeschichte und gehören nicht pauschal zur nichtfiktionalen Prosa.

Klaus Weissenberger behandelt die nichtfiktionale Prosa, weil ihr Einsatz im Rahmen eines Romans oder eines literarischen Textes den Konflikt zwischen Allgemeinem und Partikulärem zum Ausdruck bringt. Dem „Einzelnen, Beobachteten, Bemerkten, sinnlich Aufgenommenen“ steht seine Aufhebung im „Allgemeinen, Merksatzhaften, Reflektierten“¹⁹⁸⁶ entgegen: nichtfiktionale Texte sind also geeignet, die Symptome der „kopernikanischen Wende“ und des „Verlusts der Mitte“, die der Säkularisierungsprozess für den modernen Menschen bedeutet hat, in der Prosa darzustellen.

Dieser theoretische Ansatz findet in den Thesen Wulf Eiseles eine Bestätigung. Er erkennt im modernen Roman die Tendenz, sich seiner Struktur nach zum Roman der Diskurse entwickelt¹⁹⁸⁷ zu haben. Die einzelnen Diskurse sind ebenso eine Folge der Zersplitterung des Wissens, schränken den Erzählvorgang ein und beziehen den Leser viel stärker in der Deutung mit ein. Im Fall des Romans *Schilten* greift die Zersplitterung des Realen in alle Teilbereiche des Wissen ein und veranschaulicht die Folgen der Sprachskepsis, die bis in die Sphäre des Privaten reichen.

Durch die Beschränkung auf einen witzigen Einfall oder auf eine Pointe, die durch die Veränderung eines Zitats erreicht wird, spitzt der Lehrer seinen Monolog immer wieder zum Aphorismus zu. Das sprachliche Korsett, in das der Autor seinen Bericht einfügt, verleiht dem Roman nicht nur den Habitus eines Tagebuchs, sondern zugleich eines Briefes. Beide Textsorten tendieren dazu, ihre Vermittlungsfunktion zu leugnen. Die Briefform löst diese erst beim Empfänger ein und tendiert zur Formlosigkeit.¹⁹⁸⁸

Im Nachwort des Inspektors heißt es von Peter Stirner, er habe nach seiner „disziplinarischen Entlassung im April 1972“ (Sch304) das „veralterte Schulhaus mit der unbrauchbar gewordenen Turnhalle [...] von der Gemeinde gekauft“ (Sch304), was vermuten lässt, er habe seinen Plan, die Versicherung zu betrügen, erfolgreich durchgeführt. Nachdem Schildknecht/Stirner während des Provisoriums täglich vor „leeren Bänken“ nach einem „exakten Stundenplan“ seine Geisterlektion gehalten habe, hätte er den Inspektor wissen lassen, dass er auf Grund einer Erbschaft „finanziell und moralisch“ (Sch306) unabhängig geworden sei. Nun wolle er sich in aller Ruhe „und Zurückgezogenheit einer wissenschaftlichen Studie“ widmen. Die bittere Lehre aus dem Schulbericht, der in Jahren „größter seelischer Not und Depression“ geschrieben worden ist, sei neben einigen „kritischen Anregungen zur problematischen Stellung des Lehrers in der Gesellschaft“ (Sch307) die, dass die Gefahr zu Grunde zu gehen dann am höchsten sei, wenn „unsere humane Aufmerksamkeit“ (Sch307) nachlasse.

1983 Ebd., S. 309.

1984 G. Lukás, *Die Theorie des Romans*, Neuwied 1971, S. 68.

1985 Ebd. S. 69.

1986 Weissenberger 1985, S. 3.

1987 Wulf Eisele, *Die Struktur des modernen deutschen Romans*, Tübingen 1984, S. 1 ff.

1988 Weissberger 1985, S. 3.

Bibliographie

- THEODOR W. ADORNO, *Erziehung zur Mündigkeit*, Frankfurt a. M. 1970.
-, *Tabus über den Lehrerberuf*, in: „Kulturkritik und Gesellschaft II“, Frankfurt 2003, S. 670 ff.
-, *Der Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman*, in: ders., „Noten zur Literatur“, Frankfurt a. M. 1991, S. 41-48.
- ALFRED ANDERSCH, *Der Vater eines Mörders. Eine Schulgeschichte*, Zürich 1982.
- HEINZ LUDWIG ARNOLD (Hrsg.), *Franz Kafka, Text+Kritik, Zeitschrift für Literatur*, Sonderband VII/ 1994, München 1994.
- HANNAH ARENDT, *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*, München / Zürich 2009, (ERST 1955).
- ARMIN AYREN, *Über den Konjunktiv*, Eggingen 1992.
- GASTON BACHELARD, *Poetik des Raumes*, Frankfurt a. M. 1987.
- MICHAIL BACHTIN, *Rabelais und seine Welt: Volkskultur als Gegenkultur*; übers. v. Gabriele Leupold, Frankfurt a. M. 1995
- BÄCHTOLD-STÄUBLI, *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, (Hsg.) Hoffmann und Krayer, Berlin 1929.
- JÜRGEN BARKHOFF/ VALERIE HEFFERNAN, *Schweiz schreiben. Zu Konstruktion und Dekonstruktion des Mythos Schweiz in der Gegenwartsliteratur*, Berlin/New York 2010.
- JOHN BARTH, „The literature of Exhaustion“, in: *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*. London 1984.
- ROLAND BARTHES, *Das Rauschen der Sprache*, Frankfurt a. M. 2005.
-, *Am Nullpunkt der Literatur*, Frankfurt a. M. 2006.
- JEAN BAUDRILLARD, *Der symbolische Tausch und der Tod, >L'echange symbolique et la mort<*, übers. v. Gabriele Riecke, Berlin 2011.
- HANS BELTING et.al., *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Bonn 2003.
- FRIEDRICH BEISSNER, *Der Erzähler Franz Kafka und andere Vorträge. Mit einer Einführung von Werner Keller*. Frankfurt a.M. 1983.
- WALTER BENJAMIN/ Alexander Honold (Hrsg.), „*Walter Benjamin Erzählen*“, Frankfurt 2007.
- JEAN- FRANÇOIS BERGIER et.al. (Hrsg.), *Die Schweiz, der Nationalsozialismus und der Zweite Weltkrieg-Schlussbericht*, Zürich 2002.
- HENRI BERGSON, *L'énergie spirituelle*, Paris 2012.
-, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, (Avant-propos), Paris 2011.
- THOMAS BERNHARD, *Ungensch*, Frankfurt a.M. 1968.
-, *Der Italiener*, Salzburg 1971.
-, *Verstörung*, Frankfurt a. M. 1969.
-, *Thomas Bernhard. Die Eehölle. Acht Szenen*. Ausgewählt von Raimund Fellingner, Frankfurt a. M. 2008.
-, *Der Kulterer*,
- JOSEPH BERZE UND HANS WALTER GRUHLE, *Psychologie der Schizophrenie*, (1929), S. 51.
- HANS BICKEL ET.AL (HRSG.), *Duden. Schweizerdeutsch. Wörterbuch der Standardsprache in der deutschen Schweiz*, Mannheim 2012.
- HARTMUT BINDER, *Kafka. Der Schaffensprozess*. Frankfurt a.M. 1983.
-, *Motiv und Gestaltung bei Kafka*, Bonn 1966.
- MAURICE BLANCHOT. *Thomas l'obscur. Nouvelle version*. Paris 1950

- BERND ARNOLD BLANCK, *Zur Schul- und Schulbauentwicklung im 19. und 20. Jahrhundert, (Dissertation)* Berlin 1979.
- HERWIG BLANKERTZ, *Die Geschichte der Pädagogik. Von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Wetzlar 1992.
- CORNELIA BLASBERG ET.AL. (HRSG.), *Denken/Schreiben (in) der Krise Existenzialismus und Literatur*, St. Ingberg 2004.
- EUGEN BLEULER, *Lehrbuch der Psychiatrie*, hrsg. v. M. Bleuler, Berlin/Heidelberg/New York 1972.
- MANFRED BLEULER, *Die schizophrenen Geistesstörungen*, Stuttgart 1972.
- PETER ANDRÉ BLOCH, *Familie und/oder Künstlertum*, in: Beatrice Sandberg (Hrsg.), *Familienbilder als Zeitbilder. Erzählte Zeitgeschichten bei Schweizer Autoren vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart.*, Frank & Timme, Berlin 2010, S. 229-253.
- HAROLD BLOOM, *Eine Topographie des Fehllesens*, Frankfurt a. M. 2011 [zuerst 1975].
 -, *The Anxiety of Influence, a Theory of Poetry*, Oxford 1997[zuerst 1973].
 -, *Einflussangst. Eine Theorie der Dichtung*, Frankfurt a. M. 1995.
- HANS BLUMENBERG, *Die kopernikanische Wende*, Frankfurt a. M. 1965.
- GERNOT BÖHME, *Asthetik. Vorlesung über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München 2001.
- MICHAEL BÖHLER, „Schweizer Literatur im Kontext Deutscher Kultur unter dem Gesichtspunkt einer „Ästhetik der Differenz““, in: Klaus Bohnen, Bjørn Ekmann, *Deutsch – Eine Sprache? Wie viele Kulturen?*, Kopenhagen 1991, S. 73-100.
- OTTO FRIEDRICH BOLLNOW, *Das Wesen der Stimmungen*, 1941.
 -, *Mensch und Raum*, Stuttgart 1963.
- FRANÇOIS BONDY, *Die Formen zerbrechen*, in: „Zeit Online“, 05.01.1968.
- WAYNE C. BOOTH, *The rhetoric of fiction*, Chicago 1961.
- PETER J. BRENNER, *Der Reisebericht in der deutschen Literatur: Ein Forschungsüberblick als Vorstudie zu einer Gattungsgeschichte*, Frankfurt a. M. 1994.
- HERMANN BROCH, *Die Schlafwandler. Eine Romantrilogie*, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1994.
- ULRICH BROICH UND MANFRED PFISTER (HRSG.), *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen 1985.
- HORST BRÜCK, *Die Angst des Lehrers vor seinen Schülern*, Hamburg 1978
- REINHOLD BRUDER, *Über das Lesen eines Scheintoten. Zu Hermann Burgers Roman „Schilten“*, in:
 „Aargauer Tagblatt“, 25.9.1976.
- MICHAEL BRAUN/ BIRGIT LERMEN (Hrsg.), *Begegnung mit dem Nachbarn (IV.): Schweizer Gegenwartsliteratur*, Sankt Augustin 2005.
- ANDRÉ BRETON, *Die Manifeste des Surrealismus*, Hamburg 1986.
 -, *Anthologie de l'humour noir*, Paris 1940.
- OTTO FRIEDRICH BOLLNOW, *Mensch und Raum*, Stuttgart 1963.
- FRANÇOIS BONDY, *Die Formen Zerbrechen*, in: „Die Zeit“, 5.01.1968.
- HORST BRÜCK, *Die Angst des Lehrers vor seinem Schüler*, Hamburg 1978.
- DIETHELM BRÜGGEMANN, *Gellert, der gute Geschmack und die üblen Briefsteller. Zur Geschichte der Rhetorik in der Moderne*, Dvjs, 45 (1971), S. 117-149.
- ROMAN BUCHELI, *Die melancholische Poesie der Hauptsätze*, in: NZZ 13./14.11.1999.
- PATRICK BÜHLER, „In der äussersten pädagogischen Provinz. Pädagogischer Eros in Hermann Burgers Schilten: Schulbericht zuhanden der Inspektorenkonferenz.“ In: KOLLER, Hans-Christoph/RIEGER-LADICH, Markus (Hg.). *Figurationen von Adoleszenz. Pädagogische Lektüren zeitgenössischer Romane II*. Bielefeld 2009, S. 79–93.
- JEAN PIERRE BÜNTER, „Fiktive Ortschaften als Identifikationsobjekt“, in: *Identität und Identitätskrise*, hrsg. Hans Wysling, Bern, Berlin 1991, S. 43-75.

- MARIANNE BURKHARD, *Diskurs in der Enge. Ein Beitrag zur Phänomenologie der Schweizer Literatur*, in: K. Pestalozzi et. al., „Vier deutsche Literaturen, Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses“, Bd. 10, Göttingen 1985.
- PETER BÜRCEL, *Der Privatbrief. Entwurf eines heuristischen Modells*, in: DVjs 50 (1976), S. 286 ff.
- HERMANN BURGER, *Schilten, Schulbericht zuhanden der Inspektorenkonferenz*, München 2009.
- , *Die allmähliche Verfertigung der Idee beim Schreiben*, in: „Frankfurter Poetik Vorlesung“, Frankfurt a. M. 1986.
 - , *Vom Wandtafelsatz zur Polypenkonstruktion, Wie sich die Entwicklung der jüngeren Schweizer Literatur an der Satzbildung ablesen lässt*, in: „Tages Anzeiger“, vom 21. Juli 1984, S. 37.
 - , *Auf der Suche nach der verlorenen Sprache*, Frankfurt a. M. 1989.
 - , *Verfremdung zur Kenntlichkeit. Fünf Reden*, BERN 1995.
 - , *Zur Kur im „Zauber-Berg“*, in: „Basler Zeitung“, 16.10.1981, S. 47- 48.
 - , *Blankenburg. Erzählungen*. Frankfurt a. M. 1986.
 - , *Als Autor auf der Stör*, Frankfurt a. M. 1987.
 - , *Die künstliche Mutter*, Frankfurt a. M. 1993.
 - , *Der Schuss auf die Kanzel*, Frankfurt a. M. 1995.
 - , *Zentgraf im Gebirg oder das Erdbeben zu Soglio*, in: Willi Köhler, *Gehen im Gebirg. Eine Anthologie*, Frankfurt a. M. 1990.
 - , „Strategien der Verweigerung in *Schilten*“, in: Peter Grotzer, *Aspekte der Verweigerung in der neueren Literatur aus der Schweiz*, Zürich 1988.
 - , „Als Glazionaut im Eiskanal“, in: (ders.), *Ein Mann aus Wörtern*, Frankfurt a. M. 1986.
- ELISABETH BÜTTIKER, „Und kann mich nicht regnen in Grabesnacht“ - in: *Identität und Identitätskrise*, hrsg. von Hans Wiesling, Bern; Berlin 1991, S. 13-43.
- ERNST CASSIRER, „Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum“, in: Jörg Dünne, Stephan Günzel (Hg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt/M 2006, S. 495, Erstveröffentlichung in: *Zeitschrift für Ästhetik und allg. Kunstwissenschaft*, Bd. 25 (1931).
- CORINA CARDUFF, „Zum Diskurs „Schweizer Literatur“ in der Gegenwart“, in: M. Braun/B. Lermen, *Begegnungen mit dem Nachbarn (IV.): Schweizer Gegenwartsliteratur*, 2005, S. 65-96.
- MECHTILD CURTIUS, *Verwandlung der Wirklichkeit. Informationen und Materialien zur Literatur*, Frankfurt a. M. 1991.
- ULI DÄSTER, *Schauplatz als Motiv, Materialien zu Hermann Burgers Roman „Schilten“*, Zürich 1977.
- MARTIN R. DEAN, *Hermann Burger. Absturz in die Heimat*, in: „Zeit Online“, 27. Februar 2014.
- WALTER DELABAR ET. AL, *Neue Generationen-Neues Erzählen. Deutsche Prosa-Literatur der achtziger Jahre*, Opladen 1993.
- PETER DEMETZ, *Fette Jahre, magere Jahre: deutschsprachige Literatur von 1965 bis 1985*, (dt. von Christiane Spelsberg), München 1988.
- MĂDĂLINA DIACONU, *Phänomenologie der Sinne*, Stuttgart 2013.
- FRIEDRICH DIECKMANN ET. AL. *Psychologie und gebaute Umwelt*, Darmstadt 1998.
- FRIEDRICH DÜRRENMATT, *Rede zur Verleihung des Gottlieb- Duttweiler-Preises an Vaclav Havel*, in: F. Dürrenmatt und W. Jens, „Kants Hoffnung“, Zürich 1991
- UMBERTO ECO, *L'opera aperta*, Milano 1962.
- , *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano 1979.
- MARY EDEN / RICHARD CARRINGTON, *Kleine Philosophie des Bettes*, Stuttgart 1963.

- ULF EISELE, *Die Struktur des modernen deutschen Roman*, Tübingen 1984.
- JÜRGEN EHLERS, *Das Eiszeitalter*, Heidelberg 2011.
- WILHELM EMRICH, *Franz Kafka*, Frankfurt a. M./ Bonn 1964.
- RIA ENDRES, *Am Anfang war die Stimme*, Hamburg 1986.
- , *La femme n'existe pas*, 1980.
- MANFRED ENGEL, BERND AUEROCHS, *Kafka Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Stuttgart 2010.
- KLAUS FELDMANN, *Tod und Gesellschaft. Sozialwissenschaftliche Thanatologie im Überblick*, Wiesbaden 2010.
- LESLIE FIEDLER, *Überquert die Grenze, schließt den Graben! Über die Postmoderne*, in: W. Welsch, *Wege aus der Moderne*, Weinheim 1988
- WILHELM FLITNER/ GERHARD KUDRITZKI (HG.), *Die deutsche Reformpädagogik*, Bd. 1, München 1961.
- MICHEL FOUCAULT, *Der Wille zum Wissen, Sexualität und Wahrheit 1*, Frankfurt a. M. 1977.
- ELISABETH FRENZEL, „Annäherung an Werther. Literarisches Modell als Mittel der Selbstfindung für Ulrich Plenzdorfs Wibeau“, in: *Gelebte Literatur in der Literatur. Studien zu Erscheinungsformen und Geschichte eines literarischen Motivs*, hrsg. v. Theodor Wolpers, Heidelberg 1986.
- MAX FRISCH, *Unbewältigte schweizerische Vergangenheit*. In: „Neutralität“, 10/1965.
- ROSMARIE GERBER, *Zur Kur im «Zauber» - Berg*, in: „Basler Zeitung“, 16.10.1981.
- ANJA GERIGK, „Raumwende(n) im Roman. Hermann Burgers Schilten als intermediale Kritik des Spatial Turn“, in: ROBERT KRAUSE, EVI ZEMANEK (Hrsg.), *Text-Architekturen: Die Baukunst der Literatur*, Berlin/Boston 2014, S. 237-251.
- JOHANN WOLFGANG V. GOETHE, *Briefe*, hrsg. von Karl Robert Mandelkow, Bd. IV., München 1988.
- ROLAND GOHL, *Die Schweizer Bundesbahn, Geschichte-Strecken-Fahrzeuge*, München 2015.
- MAJA GOTH, *Franz Kafka er les lettres françaises (1928-1955)*, Paris 1956.
- JEREMIAS GOTTHELF, *Leiden und Freuden eines Schulmeisters*, (Büchergilde Gutenberg) Zürich 1897.
- GÜNTHER GRASS, *Schreiben nach Auschwitz: Frankfurter Poetik-Vorlesung*, Frankfurt a. M. 1999.
- ROLF GRIMMINGER (Hrsg.), *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Bd. 10, LUDWIG FISCHER (HRSG.) „Literatur in der Bundesrepublik Deutschland bis 1967“, München 1986.
- , *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur. Gegenwartsliteratur seit 1968*, Bd. 12, München 1992.
- FRANZ JOSEPH GÖRTZ, *Literatur und Telefon. Ein Lockruf*, Rieden 1994.
- RICHARD GRAY, *A Franz Kafka encyclopedia*, Westport 2005.
- MAYER-GROSS, „Zur Struktur des Einschlaferslebens“, *Zbl. ges. Neurol. Psychiat.* 51, (1929) S. 246-247.
- , „Einschlafdenken und Symptome der Bewusstseinsstörung“, *Zbl. Ges. Neurol. Psychiat.* 44, (1926), S. 552 ff.
- / W., u. J. STEIN, *Allgemeine Symptomatologie. Pathologie der Wahrnehmung*, in: O. BUMKE, (Hrsg.), *Handbuch der Geisteskrankheiten*, Allgemeiner Teil I, Berlin 1928, S. 351–507.
- MANFRED GSTEIGER, *Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart*, Frankfurt a.M. 1980.
- KARL-HEINZ GÜNTHER, *Quellen zur Geschichte der Erziehung*, Ostberlin 1971.
- WALTER HAGENBÜCHLE, *Narrative Strukturen in Literatur und Film. Schilten ein Roman von Hermann Burger. Schilten ein Film von Beat Kuert*. Bern, Frankfurt/M 1991.
- WERNER HAGER, „Über Raumbildung in der Architektur und in den darstellenden Künsten“, in: *Studium Generale* (10) 1957, S. 630-645.

- ERIKA HAMMER, „Das Schweigen zum Klingen bringen“: *Sprachkrise und poetologische Reflexionen bei Hermann Burger*, Hamburg 2007 (Poetica – Schriften zur Literaturwissenschaft 95).
- WALTER HASENCLEVER, *Prosaschreiben*, Berlin 1964.
- CLEMENS HASELHAUS, „Die Metaphorik der Krankheit“, in: Hans Robert Jauß (Hg.), *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*, München 1968, S. 407-433.
- WOLFGANG HAUBRICHS (Hrsg.), „Erzählforschung: Theorien, Modelle u. Methoden d. Narrativik“, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, Beih. 6., Göttingen 1977.
- FRITZ HAUSWIRTH, *Burgen und Schlösser der Schweiz*, Bd.3 Aargau, Kreuzlingen 1978.
- PATRICK HELLER, „Ich bin der der schreibt“. *Gestaltete Mittelbarkeit in fünf Romanen der deutschen Schweiz 1988-1993*, Bern 2002.
- HERMANN HESSE, *Kindheit des Zauberers*, Frankfurt a. M. 1974.
- , „Über das Lesen“ (1911), in: *Gesammelte Werke II. Schriften zur Literatur*, Frankfurt a. M. 1970.
- , „Vom Bücherlesen“ (1920), in: *Gesammelte Werke II., Schriften zur Literatur*, Frankfurt a. M. 1970, S. 237.
- GUSTAV HILLARD, *Vom Wandel und Verfall des Briefes*, in: *Merkur* 23, 1969, S. 344 ff.
- BRUNO HILLEBRAND, *Mensch und Raum im Roman. Studien zu Keller, Stifter, Fontane*, München 1971.
- , (Hrsg.), *Zur Struktur des Romans*, Darmstadt 1978.
- , *Theorie des Romans. Erzählstrategien der Neuzeit*, Frankfurt a.M. 1996.
- HEINZ HILLMANN, *Franz Kafka. Dichtungstheorie und Dichtungsgestalt*, Bonn 1973.
- HANS HÖLLER, *Kritik einer literarischen Form. Versuch über Thomas Bernhard*, Stuttgart 1979.
- HENRIK IBSEN, *Die Wildente Hedda Gabler*, (übers. v. Georg Schulte-Frohlinde), München 1960.
- RUDOLF INGOLD, *Der Erzähler in Hermann Burgers Schilten. Ein Vergleich mit Grass' „Blechtrommel“, Frischs „Homo Faber“ und Loschers „Abwässer“*. Bern 1984.
- WOLFGANG ISER, „Reduktionsformen der Subjektivität“, in: H.R. Jauss, *Poetik und Hermeneutik*, Bd. II, München 1968, S. 435-491.
- , *Die Appellstruktur der Texte*, Konstanz 1970.
- , *Der implizite Leser*, München 1972.
- , „Der Lesevorgang“, in: Warning, R. (Hg.), *Rezeptionsästhetik*, München 1975.
- , *Der Akt des Lesens*, München 1976.
- FREDRIC JAMESON, *The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*, Princeton 1972.
- SZABÓ JÁNOS, *Erzieher und Verweigerer: zur deutschsprachigen Gegenwartsprosa der Schweiz*, WÜRZBURG 1989.
- GUSTAV JANOUCHE, *Gespräche mit Kafka*, Frankfurt a. M. 1961.
- OLIVER JAHRAUS, *Kafka. Leben, Schreiben, Machtapparate*, Stuttgart 2006.
- , *Das Monomanische Werk*, Frankfurt 1992.
- GEORG JAPPE, *Vom Briefwechsel zum Schriftwechsel*, in: *Merkur* 23, 1969, S. 351-362
- KARL JASPER, *Die Psychologie der Weltanschauung*, München 1994.
- MANFRED JÜRGENSEN, *Thomas Bernhard. Der Kegel im Wald oder die Geometrie der Verneinung*, Bern 1980.
- , *Das fiktionale Ich. Untersuchungen zum Tagebuch*, Bern/München 1979.
- KLAUS GÜNTHER JUST, *Übergänge. Probleme und Gestalten der Literatur*, Bern und München 1966
- IMMANUEL KANT, *Anthropologie in pragmatischer Sicht*, Königsberg 1800.
- FRANZ KAFKA, *Der Prozess*, *Gesammelte Werke*, hrsg. Max Brod, Frankfurt a. M. 1958.
- , *Das Schloss. Roman*, *Gesammelte Werke*, hrsg. v. Max Brod, Frankfurt a. M. 1951.

- , *Tagebücher 1910-1923, Gesammelte Werke*, hrsg. v. Max Brod, Frankfurt a. M. 1951.
- , *Erzählungen, Gesammelte Werke*, Frankfurt a. M. 1946.
- , *Beschreibung eines Kampfes, Novellen, Skizzen, Aphorismen aus dem Nachlass, Gesammelte Werke*, hrsg. v. Max Brod, Frankfurt a. M. 1946.
- , *Amerika, Gesammelte Werke*, hrsg. v. Max Brod, Frankfurt a. M. 1953.
- WOLFGANG KAYSER, *Entstehung und Krise des modernen Romans*, Stuttgart 1954.
- ELLEN KEY, *Das Jahrhundert des Kindes*, Berlin 1904.
- HERMANN KINDER, *Du musst nur die Laufrichtung ändern. Erzählung*, Zürich 1978.
- SÖREN KIERKEGAARD, *Die Krankheit zum Tode*, Hermann Diem/Walter Rest (Hrsg.), München 2005.
- LUDWIG KLASSEN, *Grundriss-Vorbilder von Gebäuden aller Art. Abth. III., Grundriss-Vorbilder von Schulgebäuden, Handbuch für Baubehörden, Bauherren, Architekten, Ingenieure, Baumeister, Bauunternehmer, Bauhandwerker und technische Lehranstalten*, Leipzig 1884.
- HEIKE KLÜNKER, „Schulbaudiskussion und Schulbauforschung in Deutschland“, in: *Bildung und Erziehung*, 1/1994, S. 5-17.
- CLAYTON KOELB, „Kafkas Tagebücher“, in: Bettina von Jagow / Oliver Jahraus, *Kafka-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Göttingen 2008.
- GERHARD KÖPF, *Nurmi oder die Reise zu den Forellen*, München 1996.
- , *Die Strecke*, Frankfurt a. M. 1985.
- HERMANN KORTE, „Schreib-Arbeit. Literarische Autorschaft in Kafkas Tagebüchern“, in: Ludwig Arnold (Hrsg.), *Franz Kafka, Text + Kritik*, Sonderband, München 1994.
- MARIANNE RUTH KORST, *Die Beziehung zwischen Held und Gegenwelt in Franz Kafkas Romane*, MARBURG 1953.
- DETLEF KREMER, „Verschollen. Gegenwärtig. Franz Kafkas Roman „Der Verschollene““, in: Ludwig Arnold (Hrsg.), *Franz Kafka, Text + Kritik*, Sonderband, München 1994.
- DIETRICH KRUSCHE, *Kafka und Kafka-Deutung: Die problematisierte Interaktion*. München 1974.
- , *Kommunikation im Erzähltext, 1. Analysen*, München 1978.
- , *Kommunikation im Erzähltext 2. Texte*, München 1978.
- LENELIS KRUSE, *Räumliche Umwelt*, Berlin/New York 1974.
- MILAN KUNDERA, *Verratene Vermächtnisse, Essay*, Frankfurt a.M. 1996.
- DIETER LANGEWIESCHE, HEINZ-ELMER TENORTH (Hrsg.) *Handbuch der deutschen Bildungsgeschichte, Volume 5, 1918-1945 Die Weimarer Republik und die nationalsozialistische Diktatur*, Bd. 5, München 1989
- WILHELM LEHMANN, *Gesammelte Werke*, Bd. 4, *Romane III. Der Provinzlärm*. Hrsg. v. Klaus Weissenberger, Stuttgart 1986.
- , *Gesammelte Werke*, Bd. 5, *Erzählungen*. Hg. v. David Scrase u. Reinhard Tgahrt, Stuttgart 1994.
- , *Gesammelte Werke*, Bd. 8, *Autobiographische und vermischte Schriften*. Hg. v. Verena Kobel-Bänniger. Stuttgart 1999.
- KURT LEWIN, *Der Richtungs-begriff in der Psychologie. Der spezielle und allgemeine hodologische Raum. Psychologische Forschung*. 19. Bd., (1934).
- GEORG CHRISTOPH LICHTENBERG, *Schriften und Briefe*. Bd. 1, München 1967.
- LINDA HESS-LIECHTI, *Das Gefängnis geht nebenan weiter...*, Stuttgart 1996.
- JOHANNES LINSCHOTEN, *Über das Einschlafen*, in: „Psychologische Einträge“, 1955/56 (2), 70-97, 266-298.
- FRANZ LOQUAI, „Der Lehrer in der Literatur: Täter, Opfer, Utopie. Mit Ausblicken auf Literaturdidaktik und Lehrerbildung“, in: Schwarz, Hans-Günther et. al. (Hrsg.),

- Fenster zur Welt. Deutsch als Fremdsprachenphilologie*, München 2004, S. 423-438.
- , *Vom Gehen in der Literatur*, Eggingen 1993.
- , „Der verschollene Lachartist“, in: *Literaturkritik.de*, vom 5.5.2010.
- JURIJ Mikhailovich LOTMAN, *Die Struktur literarischer Texte*, München 1972.
- , „Das Problem des künstlerischen Raums in Gogols Prosa“, in: Jurij M. Lotman, *Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur.*, Kronberg 1974, S. 200-271.
- IRMELA VON DER LÜHE, „Wie bekommt man „Lager“?“, in: Text+Kritik Heft 144, *Literatur und Holocaust*, Oktober 1999.
- GEORG LUKÁCS, *Die Theorie des Romans*, Berlin 1971.
- MICHAEL LULEY, *Eine kleine Geschichte des deutschen Schulbaus. Vom späten 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Frankfurt a. M. 2000.
- JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, „Die Moderne redigieren“, in: Wolfgang Iser, *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Weinheim 1988
- , „Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?“, in: Iser 1988.
- GOLO MANN, *Briefe und Briefwechsel als Literatur*, in: *Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung Darmstadt*, (Jahrbuch 1975), Heidelberg 1976, S. 77-100
- THOMAS MAISSEN, *Verweigerter Erinnerung. Nachrichtenlose Vermögen und Schweizer Weltkriegsdebatte 1989-2004*, Zürich 2004.
- KURT MARTI, *Die Schweiz und ihre Schriftsteller – die Schriftsteller und ihre Schweiz*, Zürich 1966.
- DORIS MICHEL, „Maja Beutlers 'Fuss Fassen'“, in: Peter von Matt (Hrsg), *Krisen und Krisen bestehen im Schreiben über mich selbst*, Zürich 1984, S. 33-59.
- CHRISTOPH MEISTER, *Ein Roman und sein Schauplatz: Die Logik des erzählten Raums bei Thomas Bernhard*, Frankfurt a. M. 1989.
- JON D. MIKALSON, „Hemera apophras“, in: *American Journal of Philology* 96, 1 (1975), S. 19-27
- HERMAN MEYER, „Raumgestaltung und Raumsymbolik in der Erzählkunst“, in: *Studium Generale* 10 (1957), S. 620-630.
- ADOLF MUSCHG, *Literatur als Therapie?*, Frankfurt a.M. 1981,
- , *Wenn Auschwitz in der Schweiz liegt*, Frankfurt a. M. 1997.
- , *Die Zerstörung der deutschen Literatur*, Berlin 2009.
- FRIEDRICH NIETZSCHE, *Zur Genealogie der Moral*, KSA 5., hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montanari, München 1977.
- , *Ecce homo*, KSA Bd. 6, hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montanari.
- PAUL NIZON, *Diskurs in der Enge. Aufsätze zur Schweizer Kunst*. Bern 1970.
- CECIL ARTHUR M. NOBLE, *Sprachskepsis über Dichtung der Moderne*, München 1978.
- NOVALIS, „Der wahre Leser muß der erweiterte Autor seyn“, in: *Vermischte Bemerkungen und Blütenstaub*, Novalis Schriften, Bd. II., *Das philosophische Werk I.*, hrsg. von R. Samuel, Stuttgart 1968, S. 470.
- , „Die meisten Schriftsteller sind zugleich ihre Leser“, Novalis Schriften, Bd. II., *Das Philosophische Werk I.*, hrsg. von R. Samuel, Stuttgart 1968, S. 609.
- MARTIN PATAK, *Die Angst vor dem Scheintod in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Zürich 1967.
- MALCOLM PASLEY, *Die Schrift ist unveränderlich... Essays zu Kafka*, Frankfurt 1995
- ELIO PELLIN, „Richtig ausgerüstet im Geburtskanal. Sportgeräte bei Hermann Burger“, in: *Quarto. Zeitschrift des Schweizerischen Literaturarchivs*, 23 (2007): Hermann Burger, S. 75–80.
- PETER PERLICK, *Architektur im Dienste der Pädagogik*, Ratingen 1969.
- JÜRGEN H. PETERSEN, *Der deutsche Roman der Moderne, Grundlegung-Typologie-Entwicklung*,

- Stuttgart 1991.
- KARL PESTALOZZI ET. AL., *Vier deutsche Literaturen, Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses*, Bd. 10, Göttingen 1985.
- MAURICE MERLEAU-PONTY, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1965.
- ELSBETH PULVER, „Das Niemandsland zwischen Leben und Tod: zum Roman „Schilten“ von Hermann Burger“, in: *Schauplatz als Motiv, Materialien zu Hermann Burgers Roman „Schilten“*, Zürich/München 1977, S. 164-171.
- AUGUST OBERMAYER, „Der Locus terribilis in Thomas Bernhards Prosa“, in: Manfred Jürgensens, *Bernhard. Annäherungen*, Bern 1981.
- MARCEL REICH-RANICKI, „War Hermann Burger zu anspruchsvoll?“, in: FAZ, 3.6.2008.
- JEAN PAUL RICHTER, *Selberlebensbeschreibung, Rektor Fälbel, Schulmeisterlein Wutz, Quintus Fixlein, Die wunderbare Gesellschaft*, Wolfgang Hecht (Hrsg.) Bibliothek deutscher Klassiker, Werke Bd. 1, Berlin 1973.
- , *Avertissement meiner Rettungsanstalten auf dem Buchbinderblatte, für romantische Scheintote, Palingenesen, Achter Reise-Anzeiger*, Sämtliche Werke Bd. IV., hrsg. N. Miller, Zweitausendeins 1996, S. 899-901.
- , *Wie ich tausend gute Menschen vom Tode auferweckte, Launiger Anhang, Teufelspapiere (1789), I. Zusammenkunft, IV. Abteilung*, Sämtliche Werke Bd. II., hrsg. von N. Miller, Zweitausendeins 1996², S. 225-227.
- GERHARD RIECK, *Kafka konkret – das Trauma ein Leben: Wiederholungsmotive im Werk als Grundlage einer psychologischen Deutung*, Würzburg 1999.
- MICHAEL RIFFATERRE, *La production du texte*, Paris 1979.
- RAINER MARIA RILKE, *Aufzeichnungen des Malte Lauridde Brigge*, München 1998.
- CHRISTIAN RITTELMAYER, „Zur pädagogischen Bedeutung der Schularchitektur“, in: *Baumeister* 83/1986, S. 54-69.
- ALAIN ROBBE-GRILLET, *POUR UN NOUVEAU ROMAN*, PARIS 1963.
- MARGRET ROTHE-BUDDENSIEG, *Spuk im Bürgerhaus. Der Dachboden in der deutschen Prosaliteratur als Negation der gesellschaftlichen Realität*, Kronberg 1974.
- AUGUST RÜEGG, *Graf Keyserlings Urteil über uns Schweizer*, Basel 1930.
- PETER RUSTERHOLZ, ANDREAS SOLBACH (Hrsg.), *Schweizer Literaturgeschichte*, Suttgart/Weimar 2007.
- JEAN-PAUL SARTRE, *Das Sein und das Nichts*, Hamburg 1962.
- FRIEDRICH SCHLEGEL, *Geschichte der alten und neuen Literatur: Vorlesungen gehalten zu Wien im Jahre 1812*, Wien 1847.
- AUGUST SCHICK, ET. AL. „Die Lärmbelästigung von Lehrern und Schülern – Ein Forschungsstandesbericht“, in: *Zeitschrift für Lärmbelästigung*, 46 (1999), 77-87.
- KARL SCHMID, „Versuch über die schweizerische Nationalität“, in: *Aufsätze und Reden*. Zürich 1957.
- , *Unbehagen im Kleinstaat*. Zürich 1963.
- SIEGFRIED SCHMIDT, *Ästhetizität: philosophische Beiträge zu einer Theorie des Ästhetischen* München 1971.
- ALBRECHT SCHÖNE (HRSG.), *Kontroversen, alte und neue, Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen*, Tübingen 1985
- ARTHUR SCHOPENHAUER, „Über Lesen und Bücher“, in: *Parerga und Paralipomena, Sämtliche Werke*, (Bd. 5), München 1913.
- KARL SCHMID, *Aufsätze und Reden*, Zürich 1957,
- , *Unbehagen im Kleinstaat*. Zürich 1963.
- WENDELIN SCHMIDT-DENGLER/ NORBERT WINKLER, *Die Vielfalt in Kafkas Leben und Werk*, Furth IM WALD 2005.

- ERHARD SCHMITZ, „Die Psychologie des Einschlafens in Beziehung zur Schichttheorie“, in: *Archiv für Psychiatrie und Zeitschrift f. d. ges. Neurologie* 202, 616-633 (1926).
- WALTER SCHMITZ, „Labor des Zeitlosen, Zu Werken von Hermann Burger.“, in: *Deutsche Bücher* 14 (1984), S. 94.
- CARL SCHNEIDER, *Die Psychologie der Schizophrenen*, Leipzig 1930.
- JÜRGEN SCHRAMKE, *Zur Theorie des modernen Romans*, München 1974.
- GÜNTHER UND IRMGARD SCHWEIKLE (HRSG.) *„Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen“*, Stuttgart 1990.
- GABRIELE FAUST-SIEHL, *Die Zukunft beginnt in der Grundschule. Empfehlungen zur Neugestaltung der Primarstufe*. Hamburg 1996.
- CHRISTOPH SIEGRIST, *Nationalliterarische Aspekte bei Schweizer Autoren*, in: ROLF GRIMMINGER (Hrsg.), „Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur“, Bd. 10, München 1986.
- GEORG SIMMEL, „Metaphysik des Todes“, in: *LOGOS. Internationale Zeitschrift für Philosophie der Kultur*, hrsg. v. G. Mehlis, Bd. I, 1910/ II, I. Heft (April), S. 57-70
- „Die Großstädte und das Geistesleben“ (1903), in: „Georg Simmel-Gesamtausgabe“, Bd. 7, S. 116-131.
- ANDREAS URS SOMMER, „Kleinbürgerlich, Kleinlich, Klein“, in: *Schweizer Monatshefte*, Band 73 (1993), S. 14-21.
- SVEN SPIEGELBERG, *Diskurs in der Leere: Aufsätze zur aktuellen Literatur in der Schweiz*, 1990.
- RAINER STACH, *Kafka. Die Jahre der Erkenntnis*, Frankfurt 2008.
- FRANZ K. STANZEL, *Theorie des Erzählens*, Göttingen 1995.
- „*Typische Formen des Romans*“, Göttingen 1981.
- „*Die Komplementärgeschichte. Entwurf einer leserorientierten Romantheorie*“, in: Haubrichs (1977), S. 240-260.
- HORST STEINMETZ, *Suspensive Interpretation. Am Beispiel Franz Kafkas*, Göttingen 1977.
- WILLIAM STERN, „Raum und Zeit als personale Dimensionen“. (1936), in: „*Acta Psychologica*“, 1, S. 220-232.
- OLIVER SILL, „Rückzug ins Grenzenlose. „Das Bett“ als Leitmotiv in der Prosa Brigitte Kronauers“, in: Walter Delabar et. al, *Neue Generationen-Neues Erzählen. Deutsche Prosa-Literatur der achtziger Jahre*, Opladen 1993, S. 25-25.
- MAX STIRNER, *Der Einzige und sein Eigentum und andere Schriften*, H.G. Helms (Hrsg.), München 1968.
- CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *Traurige Tropen, (Tristes Tropiques)*, über. v. Eva Moldenhauer, Frankfurt a. M. 1982.
- ELISABETH STROWICK (New Haven), „Unzuverlässiges Erzählen der Existenz. Thomas Bernhards Spaziergänge mit Kierkegaard.“ In: Cornelia Blasberg et.al. (Hrsg.), *Denken/Schreiben (in) der Krise Existenzialismus und Literatur*, St. Ingberg 2004, S. 453-481.
- NATALIJA SUSMANN, ET. AL., „Akustische Phänomene bei Franz Kafka: Lärm, Geräusch, Gesang, Geschrei und Musik“, in: Wendelin Schmidt-Dengler, Norbert Winkler, *Die Vielfalt in Kafkas Leben und Werk*, Furth im Wald 2005.
- JAKOB JOHANN VON UEXKÜLL, *Umwelt und Innenwelt der Tiere*, hrsg. v. Florian Mildenerberger et. al., Heidelberg 2014.
- HUBERT TELLENBACH, „Die Räumlichkeit der Melancholischen I. Über Veränderungen des Raumerlebens in der endogenen Melancholie I.“, in: *Der Nervenarzt*, 27. Jahrg., Heft 1, S. 12 ff.
- „Die Räumlichkeit des Melancholischen II.“, in: *Der Nervenarzt*, 27. Jahrg. Heft 7, S. 296.
- PHILIPP THEISOHN, *Hermann Burger. Was die Schweizer Welt im Innersten zusammenhält*, in: „Die Welt“ 28.02.2014.

- JENS TISMAR, *Gestörte Idyllen: eine Studie zur Problematik der idyllischen Wunschvorstellungen am Beispiel von Jean Paul, Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard*, München 1973.
- ERNST TRÖMNER, *Das Problem des Schlafes. Biologisch und psychopathologisch betrachtet*, Wiesbaden 1912.
- CHARLES TSCHOPP, *Der Lebenskandidat*, Zürich/New York 1943.
 -, *Der Aargau*, Aarau 1962.
 -, *Vier Aargauer Novellen*, Aarau 1964.
- GIANNI VATTIMO, „Nihilismus und Postmoderne in der Philosophie“, in: Wolfgang Welsch, *Wege aus der Moderne*, Weinheim 1988, S. 233 ff.
- ULRIKE VEDDER, *Die Figur des Verschollenen in der Literatur des 20. Jahrhunderts (Kafka, Burger, Treichel)*, in: ZfG, 3/2011, S. 548-562, S. 548.
- SILVIO VIETTA, *Der europäische Roman der Moderne*, München 2007.
 -, *Die literarische Moderne*, Stuttgart 1992.
 -, *Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard*, Stuttgart 1992.
- PAUL VIRILIO, *Fahren, fahren, fahren...*, Berlin 1978.
 -, *Ästhetik des Verschwindens*. Berlin 1986.
- CLAUS VOGELSANG, „Das Tagebuch“, in: Klaus Weissenberger (Hrsg.), *Prosa Kunst ohne Erzählen. Die Gattungen der nicht-fiktionalen Kunstprosa*, Niemeyer 1985.
- BARBARA VOGT, „Der reinste Horror auf Schloss Rued“, in: „Aargauer Zeitung“ vom 29.09.2010.
- ROTRAUT WALDEN / SIMONE BORRELBACH, *Schulen der Zukunft. Gestaltungsvorschläge der Architekturpsychologie*, Kröning 2002.
- MARTIN WALSER, *Beschreibung einer Form. Versuch über Franz Kafka*, Frankfurt a. M. 1973.
- TOBIAS WARNECKE, *Literarische Gestaltung affektiver Störungen im Werk von Hermann Burger*, Hamburg 2007.
- KLAUS WEISSENBERGER, *Prosa Kunst ohne Erzählen. Die Gattung der nicht-fiktionalen Kunstprosa*, Tübingen 1985.
- NORBERT WEHR, „Telefonanie“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 10.11.1992.
- FLORIAN FELIX WEYHM, „Zarte Bande, heiße Kabel?“, in: JÜRGEN BRÄUNLEIN/BERND FLESSNER (HRSG.), *Der sprechende Knochen: Perspektiven von Telefonkulturen*, Würzburg 2000.
- ALBERT WELLEK, „Zur Phänomenologie des Briefes“, in: *Die Sammlung* 15, (1960), S. 343
- WOLFGANG WELSCH, *Unsere postmoderne Moderne*, Berlin 1993.
- THILO WESCHE, *Kierkegaard, Eine philosophische Einführung*, Stuttgart 2003.
- PAUL WIDMER, *Die Schweiz als Sonderfall. Grundlagen-Geschichte-Gestaltung*, Zürich 2008.
- URS WIDMER, *Die sechste Puppe im Bauch der fünften Puppe im Bauch der vierten und andere Überlegungen zur Literatur*, Zürich 1995.
- HEINRICH WIESNER, „Die Angst des Lehrers vor seinem Schülern“, IN: NZZ 29.9.1979.
 -, „Lehrerängste“, in: *Schweizer Schule*, Bd. 74 (1987), S. 44.
- GERO VON WILPERT, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 1989
- HANS WYSLING, *Zur Situation des Schriftstellers in der Gegenwart*, Bern 1974.
 -, *Streifzüge. Literatur aus der deutschen Schweiz 1945-1991*, Zürich 1996.
- MARIE-LUISE WÜNSCHE, *Briefcollagen und Dekonstruktionen. «Grus» – das artistische Schreibverfahren Hermann Burgers*. Bielefeld 2000.
- ALINE WÜST, *Heruntergekommenes Schloss wartet seit Jahren auf einen Märchenprinz*, in: „Aargauer Zeitung“, 17.01.2013.
- GERDA ZELTNER-NEUKOMM, *Im Augenblick der Gegenwart*, Berlin 1974.
 -, *Das Wagnis des französischen Gegenwartromans*, Hamburg 1960.

- , *Das Ich ohne Gewähr*, Frankfurt a. M. 1980.
- THEODORE ZIOLKOWSKI, *Strukturen des modernen Romans*, München 1972.
- VIKTOR ŽMEGAČ ET. AL., *Kleine Geschichte der deutschen Literatur*, Frankfurt a. M. 1981.
- SIMON ZUMSTEG, »Playgiarism Rules: Hermann Burgers Poetologie«, in: Thomas Fries / Peter Hughes / Tan Walchli (Hgg.), *Schreibprozesse*, München 2008 (= Zur Genealogie des Schreibens 7), S. 289-313.
- W. ZWEZ, *Das Schulhaus und dessen innere Einrichtung. Für alle bei Schulbauten Beteiligten: Lehrer, Schulvorstände, Bauverständige und Aufsichtsbehörden*, Weimar 1864.

Abkürzungsverzeichnis

- AS Hermann Burger, *Als Leser auf der Stör*, Frankfurt a. M. 1987.
- AvS Brück, Horst, *Die Angst des Lehrers vor seinem Schüler*, Hamburg 1978.
- Beb Jean- François Bergier et.al. (Hrsg.), *Die Schweiz, der Nationalsozialismus und der Zweite Weltkrieg-Schlussbericht*, Zürich 2002.
- DTA Roland Barthes, *Der Tod des Autors*, in: Ders., *Das Rauschen der Sprache*, Frankfurt a. M. 2005
- EE Max Stirner, *Der Einzige und sein Eigentum*, H.G. Helms (Hrsg.), München 1968.
- EifA Harold Bloom, *Einflussangst. Eine Theorie der Dichtung*, Frankfurt a. M. 1995.
- EU Hannah Arendt, *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*, München 2009 (13.Auflage).
- FKT Franz Kafka, *Franz Kafka. Die Tagebücher*, Frankfurt a. M. 2005.
- Kult Thomas Bernhard, *Der Kulterer*, in: ders., *An der Baumgrenze. Erzählungen*, Stuttgart 1986 [zuerst 1969].
- KT Sören Kierkegaard, *Die Krankheit zum Tode*, Hermann Diem/Walter Rest (Hrsg.), München 2005.
- LFS Jeremias Gotthelf, *Leiden und Freuden eines Schulmeisters*, Zürich 1897.
- Lk Charles Tschopp, *Der Lebenskandidat*, Zürich/New York 1943.
- LTM Karl Kraus, *Die letzten Tage der Menschheit*, Frankfurt a. M. 1986.
- PV Hermann Burger, *Die allmähliche Verfertigung der Idee beim Schreiben. Frankfurter Poetik Vorlesung*, Frankfurt 1986.
- PW Karl Jasper, *Die Psychologie der Weltanschauungen*, München 1994.
- RW Michail Bachtin, *Rabelais und seine Welt: Volkskultur als Gegenkultur*; übrs. v. Gabriele Leupold, Frankfurt a. M. 1995.
- Sch Hermann Burger, *Schilten. Schulbericht zuhanden der Inspektorenkonferenz*, München 2009.

- SK Hermann Burger, *Der Schuss auf die Kanzel*, Frankfurt a. M. 1987.
- SM Uli Däster, *Schauplatz als Motiv. Materialien zu Hermann Burgers Roman „Schilten“*, Zürich 1977.
- Topo Harold Bloom, *Eine Topographie des Fehllesens*, Frankfurt a. M. 2011 [zuerst 1975].
- TT Claude Lévi-Strauss, *Traurige Tropen*, Frankfurt a. M. 1982.
- VeM Alfred Andersch, *Der Vater eines Mörders. Eine Schulgeschichte*, Zürich 1982.
- VK Hermann Burger, *Verfremdung zur Kenntlichkeit. Fünf Reden*, Aarau 1995.