

*Offene Dialoge.
Narrative in Literatur, Kultur und Geschichte*

**Das fremde Wort in Hermann Burgers *Diabelli*,
*Prestidigitateur***

Eszter Pabis

Institute of German Studies, Department of Germanic Literatures
University of Debrecen
Egyetem tér 1.
H-4032 Debrecen
pabis.eszter@arts.unideb.hu

Abstract

The tongue conjurer Diabelli, the protagonist in Hermann Burger's novella *Diabelli, Prestidigitateur* intends to describe his tricks without breaking the magic oath he had sworn. The present article focuses upon the relation between concealing and revealing, language, writing and subjectivity: I intend to examine the function of foreign words and of Diabelli's artificial language in the context of the postmodern discussion of performativity.
Keywords: foreign word, camouflage, performativity, illusion

Der Turmbau zu Babel und das Pflingstereignis: die Geschichten der Sprachverwirrung und des Redens in anderen Sprachen oder des „Zungenredens“ belegen deutlich, dass die Fremdheit der fremden Sprache die unmittelbarste Form der Fremdheit, d.h., der Unzugänglichkeit, der Unverständlichkeit, der Nichtzugehörigkeit und der Distanz darstellt und damit zum Prototyp der Fremdheit wird.¹ Die Erfahrung des Fremden am Text gilt

¹ Daher der „verfremdende“ Gebrauch der Ausdrücke „fremde Sprache“ und „fremdes Wort“, die diese Kategorien der Unzugänglichkeit klar betonen, im Gegensatz zu den Formen „Fremdwort“ und „Fremdsprache“, wo gerade eine mögliche Überwindung der Distanz suggeriert und damit das Fremde aufgehoben wird. Zu den erwähnten biblischen Geschichten vgl. Weinrich 1990: 132, 136. Der obige Absatz des vorliegenden Aufsatzes stützt sich auf die Analyse der Fremdheitsproblematik in Burgers Text bei: Pabis, Eszter: „*Habe illudiert und illudiert und dabei mein Selbst verjuxt*“ – *das fremde Wort in Hermann*

seit Dilthey und Schleiermacher als Ausgangspunkt der hermeneutischen Praxis, als Voraussetzung der Auslegung: Gadamer betrachtet die Fremdsprachlichkeit als einen gesteigerten Fall der hermeneutischen Grundsituation, d.h. der Erfahrung der Fremdheit und ihrer Überwindung durch Verstehen.² Die augenfällige Anhäufung von Fach- und Fremdwörtern in Hermann Burgers 1979 verfasster Briefierzählung *Diabelli, Prestidigitateur. Eine Abschiedsvolte für Baron Kesselring* („460 Fremdwörter auf 54 Seiten“ – Burger 1986: 71) und ihre unauflösbare Fremdheit scheinen aber schon auf den ersten Blick jeglichem Verstehen im Sinne einer Horizontverschmelzung Grenzen zu ziehen. Die Fremdheit des Fremdwortes im Text ist gerade jenes Medium, das der Zauberkunst ähnlich und einem metaphorischen Spiegel gleich die Kontingenz, die Selbstreferenzialität, die Künstlichkeit und Simulierbarkeit der Sprache und der Identität entlarvt. Die Fachtermini der Zauberkunst, der „Wortschatz als Kuriositätenkabinett“ erweisen sich außerdem, wie im Text explizit steht, als „phonetischer Lärm um nichts“, als „Kautschukakrobatik der Zunge ohne inneren Auftrag“ (84³): Das Nachschlagen im Fremdwörterbuch führt zu nichts, die Abschiedsvolte entzieht sich jeglicher Interpretation. Der Leser wird hier augenscheinlich mit jener radikalen Form der Fremdheit im Sinne von Waldenfels konfrontiert, die sich der Verständigung und der semiotischen Annäherung entzieht, d.h. durch keinerlei Erklärung oder Zurückführung auf das Eigene (so beispielsweise in einem Akt der Horizontverschmelzung) aufzulösen ist, sondern einem performativen Ereignis ähnlich erfahren werden kann, als eine „Zugänglichkeit des Unzugänglichen“ (Waldenfels 1997: 85). Die Problematik der Fremdheit des fremden Wortes wird bei Burger in einem selbstbezüglichen literarischen Text reflektiert und es bleibt zu beachten, dass dies im Gegensatz zum weitaus größten Teil des untersuchten Textkorpus unabhängig vom aktuellen Kontext der kulturellen Grenzüberschreitung oder der migrationsbedingten Mehrsprachigkeit erfolgt.

Burgers Diabelli, Prestidigitateur. In: *Trans. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 16 (2005). www.inst.at/trans/16Nr/07_3/pabis16.htm (31.8.2015)

² Vgl. Waldenfels: „In den grundlegenden Betrachtungen von Wahrheit und Methode weist Gadamer der Hermeneutik eine Stellung zwischen Fremdheit und Vertrautheit zu. [...] Schon Schleiermacher und Dilthey betonten, dass Hermeneutik sich als unmöglich erwiese, wenn alles schlechthin fremd wäre, und dass sie sich als unnötig erwiese, wenn gar nichts fremd wäre“ (Schleiermacher, Friedrich: *Hermeneutik und Kritik*, hg.v. anfred Frank (1977), S. 313 und W. Dilthey, *Gesammelte Schriften*, Bd. VII., S. 225., zitiert nach Waldenfels 1999: 68).

³ Die hier und im Folgenden angegebenen Seitenzahlen beziehen sich auf die Seitennummerierung von Burger 1986 [1979].

Der performative Widerspruch: Selbstausslöschung als Voraussetzung der Subjektkonstitution und Selbstvervielfältigung als Camouflage

Bereits die ersten Seiten der Briferzählung, die Beethovens 33 Diabelli Variationen ähnlich in 33 Volten einzuteilen ist, lassen sich quasi als Illustrationen der von Ihab Hassan theoretisch formulierten Merkmale der postmodernen Ästhetik lesen. Einerseits liest man vom Versuch des sprechenden Subjekts, einen Nachruf auf sich selbst zu schreiben: Am Textanfang öffnet sich eine Kluft zwischen dem Subjekt des Textes (dem Erzähler) und dem Subjekt im Text (der Figur), d.h., zwischen dem Subjekt des Aussagens und dem ausgesagten Subjekt. Diabelli (der Name erinnert an den Topos des Künstlers als diabolische Variante des göttlichen Schöpfers) beschwört nämlich seine „Eigendisparation“ (39), sein Zerschellen: „Habe illudiert und illudiert und dabei mein Selbst verjuxt“ (33). Der Leser ist hiermit gezwungen, die Frage nach dem sprechenden Ich zu beantworten, und kann nur zu dem Schluss kommen, dass das Subjekt des Textes allein in und durch seine Beziehung zu dem Du des Adressaten Kesselring vorhanden ist und von der thematisierten Figur, dem Subjekt des Textes völlig entfremdet ist. Dem Leser wird ein performativer Widerspruch zwischen Aussageinhalt und performativem Gehalt vorgeführt. Diabelli soll in der Abschiedsvolte seinem Mäzen Kesselring seine abzubrechende Laufbahn als Großillusionist, seine „Hokuspokuskrise“ (30) und „Desillusionierung“ (31) erklären und diesem anfangs klar deklarierten Ziel gemäß verfährt er quasi autobiografisch, er verortet seine Biographie im Kontext der Geschichte der Zauberkunst bzw. der Zauberkünstler. Der Verlust des Subjektes und die Abwesenheit des zu beschreibenden Objektes fungieren im Text damit paradoxerweise beinahe als Voraussetzung der Repräsentation des Selbst und der Subjektkonstituierung. Das abwesende Subjekt wird ambivalenterweise sogar vervielfältigt, ganz im Sinne von Hassans Programmatik:

Die Postmoderne entleert das traditionelle „Ich“, spiegelt Selbstausslöschung vor [...] oder aber sie täuscht dessen Gegenteil vor, Selbstvervielfältigung, Selbstbespiegelung des Ich. [...] Das Ich, im Spiel der Sprache sich verlierend, [...] wird so zur Darstellung seiner eigenen Abwesenheit, und der Tod lauert bei all diesen Spielen im Hintergrund. Das Ich löst sich auf in eine Oberfläche stilistischer Gesten, es verweigert, entzieht sich jeglicher Interpretation (Hassan 1988: 50).

Auf die Ambivalenz von Auflösung und Vervielfältigung des Subjekts als konstitutiver Bestandteil postmodernen Denkens sei hier nicht eingegangen, wegweisend ist sie jedoch hinsichtlich der Interpretation der konstruktiven Rolle des fremden Wortes bei der Selbstvervielfältigung und Selbstbespiegelung des „verjuxten“ Selbst im Sprachspiel in der Erzählung.

Die anfänglich eingestandene Auslöschung des Subjektes, seine Auflösung als einheitliche Instanz wird manifest in vermehrten Hinweisen auf die Vervielfachung des Ichs, der Sprache und der Welt. Diese Multiplikation lässt sich sowohl als Konsequenz der Spaltung als auch als Auslöser der (Selbst)Auflösung deuten und ist nicht nur auf thematischer Ebene ein Leitmotiv der Erzählung, sondern kann auch als konstitutiv für den narrativen Diskurs interpretiert werden. So wird der Ichverlust in der Vermischung der Personalpronomina bereits in den ersten Sätzen des Erzählers greifbar: Baron Kesselring wird von einem Ich, in der ersten Person angesprochen (er erkundigte „sich brieflich nach *meinem* Ergehen als Künstler und Mensch, [...], nach *meinen* Plänen und den Verlauf *meiner* Karriere“ – 29, Hervorh. E.P.). Im nächsten Satz wird das Subjekt gewechselt und der bisherige Sprecher wird zum Objekt, über das in dritter Person Singular berichtet wird: „*Grazio Diabelli* [hat sich] in Schwierigkeiten verstrickt [...], aus denen *ihm* keine Entfesselungakrobatik hilft“ (ebd., Hervorh. E.P.). Gleich danach spricht dieser Er aber, die standestypischen (An)Redekonventionen aristokratischer Eliten zitierend, von sich selbst im majestätischen Plural: „Herr Baron schlossen mit dem Wunsch, *unsere* Wenigkeit möchten zur Feier des sechzigsten Geburtstages Ihrer Exzellenz auf der Wacholderhöhe vor versammeltem Adel [...] eine Kostprobe *unseres* Könnens liefern“ (ebd., Hervorh. E.P.) Das Gespaltensein des Sprechers wird explizit, als die beiden (für den Sprecher stehenden) Pronomina innerhalb einen Satzes, nebeneinander verwendet werden: „Leider wird *Grazio Diabelli* dieser Einladung nicht folgen können, verehrter Herr Baron, denn als Prestidigitateur und Großillusionist bin *ich* aller Wahrscheinlichkeit nach vernichtet“ (30, Hervorh. E.P.). Der Vervielfachung der auf den Sprecher bezogenen Personalpronomina entspricht die Multiplizierung (und Tarnung) des Selbst durch zahllose erfundene, selbstgewählte Decknamen:

Man moduliert sich von einer Tonart in die andere, und um herauszufinden, als wer ich eigentlich zu Ihnen spreche, Baron Kesselring, muss ich Diabelli in Graziani, Graziani in Mondelli, Mondelli in Masturbanni, Masturbanni in Santambrogio zurückübersetzen. Ich fürchte, dass auf dem Scheitelpunkt meiner Karriere im alter-egoistischen Fächer kein Ich mehr zurückbleibt, sich zum Bankrotteur zu bekennen (34).

Diabellis Bemerkung über seine diversen Pseudonyme entlarvt nicht nur die Maskenhaftigkeit und die intendierte Nicht-Identifizierbarkeit des Selbst als professionellen Trick des Zauberkünstlers, sondern sie wiederholt die bereits erläuterte Grundstruktur der Abschiedsrede: Die Vervielfältigung und die scheinbare Anreicherung (die Erweiterung der Biographie und des Selbst durch fiktive Namen) ist freilich eine Camouflage des ausgelöschten Subjekts. Das willkürliche Spiel mit der (Deck)Namenswahl greift auch in Diabellis Autorität als Autor der Abschiedsvolte ein, dessen Name

auch als Werktitel funktioniert (der erwähnte performative Widerspruch wird damit gesteigert). Die Annahme, dass sich kein Ich hinter den Alter-Egos versteckt, wird ferner auch dadurch bestätigt, dass im Fall der Pseudonyme die Signifikate lediglich mit dem Signifikanten identisch sind (und keinen Namensträger bezeichnen): Das Fehlen jeglicher Referenz führt zur Autoreferentialität. Diese liegt auch Diabellis willkürlicher Steigerung seines Vornamen zugrunde. Der Name, bzw. das Wort Xaver wird zum metaphorischen Spiegel eines *mise en abîme*, indem seine Steigerung die Vervielfachung des Ichs konkret, also auch auf der grammatischen Ebene verwirklicht:

Als der Lehrer einmal fragte, welche Wörter man steigern könnte, antwortete ich: die Namen: und als er mich belustigt aufforderte, meinen Vornamen zu steigern, steigerte ich meinen Vornamen, bildete, unter Gelächter den Komparativ zu Xaver und den Superlativ zu Xaver: am Xaversten. Ich war der Xaverste, der Spottnamen wurde zur Rangbezeichnung (45).

Dass die Täuschung (das Verbergen der Abwesenheit des Bezeichneten, der Absenz eines Ichs) ein der Sprache (und Diabellis Selbstoffenbarung) immanentes Moment ist, wird an mehreren Textstellen reflektiert. Die Autoreferentialität der Sprache, die willkürliche Verfremdung von Namen (und von Konventionen der Namengebung und Benennung) durch Diabelli betreffen auch den Umgang mit dem Reflexivpronomen: „Das Ich muss zum Reflexivpronomen werden, die Trickhandlung zur rückbezüglichen. Ich düpieri mich, ich werde von mir düpieri, es düpieri sich in mir, jetzt wird sich düpieri“ (50). Da die Reflexivpronomina an sich, als grammatische Kategorie die in Diabellis Abschiedsvolte zentrale Selbstbezüglichkeit (Subjektschwund, Narzissmus) verkörpern, kommt ihnen bei der Interpretation des Gesamttextes eine heuristische Rolle zu, so auch Burger:

Das Reflexivpronomen erfordert eine Person als Subjekt: ich wasche mich. Hier ist das Ich eskamotiert, zum Verschwinden gebracht, und das führt zu grammatischen Anomalien: „Ich düpieri mich, ich werde von mir düpieri, es düpieri sich in mir, jetzt wird sich düpieri!“ Das ist die engere Grammatik des Selbstverlusts. Der Zauberer ist ein Mensch ohne Profil (Burger 1986: 59).

Die Tarnung oder Täuschung ist nicht nur der Sprache, sondern evidenterweise auch der Zauberkunst immanent: Am Anfang von Diabellis Karriere wird die Vervielfachung des Ichs bewusst geübt, quasi als Bespiegelung der sprachlich-grammatischen Multiplikationsprozesse. Er berichtet vom folgenden Schlüsselerlebnis eines *mise en abîme*:

Als ich entdeckte, dass man, vor einem Spiegel stehend, mit einem zweiten, hinter das Ohr gehaltenen Frisierspiegel das Ich vervielfachen kann bis ins Unendliche, blockierte ich das Badezimmer. Wo meine Eltern Toilette machten, erprobte ich die Kindermaske eines Tausendkünstlers. Mich verbergen, erscheinen, aus dem Nichts auftauchen und wieder dahin verschwunden? Existentielle Knalleffekte waren meine Knabenspiele (44).

In einem anderen Kinderspiel Diabellis erweist sich diese Vervielfältigung des Selbst als paradoxes Pendant zur Selbstauslöschung: Er definiert sich als *l'homme masqué* (33), der immer weniger zu verbergen hat (weil letztendlich nichts mehr von ihm übrig bleibt) und eigentlich nur „[d]ie unschuldige Kindergebärde, decke ich meine Augen zu, siehst du mich nicht, mit dem Faktor artifiziiellster Verdorbenheit multipliziert“ (33). *L'homme masqué* verdeckt dabei sein *Facies hippocratica* (33): Der Ausdruck des camouflierten Gesichtes prophezeit den Tod, die Geburt und das Ende der Zauberkunst und des Zauberkünstlers fallen zusammen.

Die Ich-Auslöschung durch den Tod betrifft nicht nur das Subjekt (das verjuxte Selbst des „scheintoten“ [30] Diabellis), sondern auch das Objekt der Magierkunst, denn die meisten Zaubertricks zielen auf das Eskamotieren und das Palmieren, d.h. auf das Verschwinden-Lassen und das Wegzaubern ab, bzw. sie stellen die Grenzen der Leiblichkeit und Leibgebundenheit des Subjekts in Frage (wie es sich etwa in der Verletzung der Körpergrenzen beim Trick mit der zersägten Jungfrau manifestiert: „to saw a woman in two“ – 64). Die Entleibung betrifft die ganze (wegzauberte oder tote) Person beispielsweise als Endziel aller Fluchtillusionisten, das paradoxerweise gleichzeitig ihre Kunst (durch den Tod des Künstlers) begrenzt, denn „sich so rasch, so rätselhaft wie möglich in nichts aufzulösen“ bedeutet gleichzeitig „eine Disparationsmechanik zu Eliminierung seiner selbst zu konstruieren“ (37). Ähnlich verhält es sich auch mit dem Trick des Lebendigbegrabenwerdens (79) oder wenn der tatsächliche Tod des Zauberkünstlers im Rahmen der Konventionen der Disparationskunst als Scheintod interpretiert wird: Als sich Chung Ling Soo bei seiner Abschiedsvorstellung tatsächlich das Leben nimmt,

brach der Schamane zusammen, der Vorhang wurde so schnell gezogen, dass die vivatschreienden Besucher meinten, der Tod, so trefflich gemimt, gehöre zur Nummer: Der Schuss war aber nicht ins Leere gegangen, sondern ins Herz. [...] Selbst die Todesnachricht in der Times wurde für eine virtuose Dreingabe gehalten (40).

Subjekt und Objekt des Eskamotierens müssen aber nicht notwendigerweise zusammenfallen: Diabelli berichtet sehr ausführlich über den Trick mit dem palmierten Elefanten: Der Varieté-künstler Buatier de Kolta ließ einen fünfunddreißig Zentner schweren Elefanten „verschwinden“, indem er das Tier im Schwarzen Kabinett (wo „das Verschwindenlassen schwarz drapierter Gegenstände einerseits durch die blendenden Scheinwerfer, andererseits durch den samtdunklen Hintergrund möglich ist⁴“) mit einer gelben und darunter auch einer schwarzen Seidendecke abdeckte (38). Sehr evident wird der Leser an diesem Punkt eingeladen, die Zauberkunst und die Problematik der Identitäts- und Körperlosigkeit (bzw. jene ihrer

⁴ Zur Interpretation des Ichs als palmierter Elefant s. Schmitz-Emans 2004/a.

Pluralität) metaphorisch aufeinander zu beziehen:⁵ Der Körper des Täuschungsartisten verschwindet unter den Schichten der Verkleidung genauso, wie der Name unter den Pseudonymen, das Ich unter den sprachlichen „Decken“ und hinter den Masken der Alter-Egos, oder der palmierte Elefant im Schwarzen Kabinett.⁶ Die Metaphorik der Mehrschichtigkeit ist auf die sprachlichen Decken des Ichs oder die Natur der Intertextualität (Palimpsest) zu beziehen. Die Zauberei interpretiert metaphorisch die Identitätsproblematik (im Fall des palmierten Elefanten) und vice versa: der Konstruktcharakter, die Rezeptionsabhängigkeit, die Pluralität lebensweltlicher Wirklichkeiten modellieren die Zauberkunst Diabellis (sie beide bestätigen die Künstlichkeit, die Simulierbarkeit, die Kontingenz der Realität, denn der Prestidigitateur erzeugt Pseudorealitäten: Lebensweltliche Identitäten und Wirklichkeiten erweisen sich aber ähnlicherweise als Konstrukte und/oder Simulationen, als nicht mehr kenntliche Fiktionen).

Zur Analogie von Sprachkunst und Zauberei: Das fremde Wort als Medium der Konstruktion und Modellierung der Ambivalenz von Selbstverlust und Selbstvervielfältigung

Ambivalenterweise wird bei allen obigen Zaubertricks etwas Gewesenes (der lebendige Leib einer Person, der Eskamotiergegenstand Elefant) in seiner Absenz sichtbar gemacht, im Sinn Hassans wird „[d]as Ich, im Spiel der Sprache sich verlierend [...] zur Darstellung seiner eigenen Abwesenheit“ (Hassan 1988: 50). Diese Ambivalenz liegt auch der optischen Täuschung im Vexierbild zugrunde, welches das Versteckte deutlich zeigt, gleichzeitig jedoch auch dessen Unsichtbarkeit bewahrt. Das Vexierbild lässt sich als heuristische Metapher der Abschiedsvolte verstehen: Diabelli als Prestidigitateur und Mitglied des Magischen Zirkels war es nicht erlaubt, seine Kunst zu verraten, so war er gezwungen, um den magischen Eid nicht zu brechen, „wortreich und in exotischen Termini“ darüber zu „schweigen“, wovon er nicht sprechen durfte:⁷ „Einzig mit einer sprachlichen Trickhandlung könnte es gelingen, mich von diesem Versprechen loszusagen, Herr Baron. Wie in einem Vexierbild soll meine Kapitulation versteckt sein“ (34). Wie im Zitat angesprochen, erweist sich das fremde Wort als das genuine Medium der Konstruktion und Modellierung der Ambivalenz von Verlust und Vervielfältigung des Selbst. Gleichzeitig zeigt es auch

⁵ Zur Beziehung zwischen dem Elefantentrick und Diabellis Absage an die Magiertätigkeit vgl. Schmitz-Emans 2010: 176-178.

⁶ Vgl. hierzu Diabelli: „Eine Klauterermannhaut der Lüge. Unter dem Frack mit den saftglänzenden Revers ist der Wundersimulant eine Marionette mit saitengezogenen Gliedern, ein aufklappbarer Anatomiemensch: Bänder, Haken, Ösen, Verschlüsse: korsettiert mit technischer Perfidie“ (53).

⁷ Zu dieser Umkehrung der These Wittgensteins vgl. Burger 1983: 217.

die Bedeutung und Paradoxie von Tarnung und Offenbarung. Den Gebrauch von *Termini technici* strebt Diabelli bewusst an, er will Baron Kesselring gegenüber die Erklärung für seine „Hokuspokuskrise“ in einen „interdisziplinären Tour d’horizon über die Zauberkunst“ (31) einbetten. Dementsprechend (und da auch sein Adressat ein „Kollege“ und damit ein Eingeweihter ist) wimmelt es in den Schachtelsätzen in seinem Redefluss von akkuraten Fachausdrücken wie »eskamotieren«, zum Verschwinden bringen, »doublieren«, verdoppeln, »palmieren«, verbergen, »Servante« Geheimitasche in der Jacke, »Levitation«, Schwebefeeffekt, »Disparation«, das Verschwinden“ (Burger 1986: 56). Trotz des offenen Insistierens auf der wissenschaftlichen Akribie, der unzähligen Beispiele und Angaben, trotz der Wiederholungen und der Anreden des Adressaten, wird Diabellis Monolog nicht zu einer zusammenhängenden Darstellung seiner Persönlichkeit oder einer verstehbaren Illustration der Geschichte der Zauberkunst. Ganz im Gegenteil kommt es sogar zu einer Dekonstruktion (oder Parodierung) seines Konzepts, was in der (scheinbaren oder nichtigen) Erklärung des Titelwortes spiegelbildlich präsentiert wird: „Presto: schnell, digitus: Finger. Eine *Kleinfingerluxation*, und der Prestidigitateur ist erledigt.“ (54, Hervorh. E.P.) Das „Scheitern“ der Beschreibung (der Vita des Zauberers oder der Zaubertricks), d.h. den Erfolg der Geheimhaltung im Sinne des magischen Eids erklärt Diabelli durch Analogisierung zwischen dem Sprachgebrauch in der Abschiedsvolte und der Zauberkunst: Als Täuschungskünstler sei er „im Kaschieren besser geübt als im Entschleiern“ (83), er kenne sich in der Tarnrede aus und „nicht im Enthüllen, Bekennen, Beichten“ (31) und könne dementsprechend die „Aufgabe, von der bemäntelnden zur entmäntelnden Rede zu kommen“ (70) kaum bewältigen. In der Tat kann aber Diabellis Sprache deswegen keinerlei referentielle Funktion erfüllen, denn – dem Fall der sich auflösenden Eskamotierkünstler oder des „verjuxten“ doch sprechenden Ichs ähnlich – auch in seiner Abschiedsvolte gibt es nichts mehr zu verbergen, der Vortrag des Täuschungskünstlers ist nämlich nur eine „Mauldiarrhöe“, d.h. „ein Feuerwerk von Anaphern, Oxymora, Tautologien, Euphemismen, rhetorischen Fragen und Paraphrasen; Winkelparliererei und metonymischer Mummenschanz. [...] Jedes Wort das Falsifikat eines Sachverhalts“ (83). Das „Fremdwortungetüm“ ist nicht einmal eine Tarnrede zu nennen, denn es ist ein „phonetischer Lärm um nichts“ und damit wird das Medium und das Objekt der Beschreibung (die Sprache und/oder die Zauberkunst) eins:

Tatsächlich ist mir kein Zeichen abstrus genug, wenn es gilt, das Handwerk des Illudierens zu beschreiben. Eine möglichst kuriose Ansammlung von Buchstaben in kurioser Reihenfolge – der Wortschatz als Kuriositätenkabinett – , die sich bei der Enthüllung – und das ihnen, verehrter Herr Baron, aufoktroyierte Nachschlagen im Fremdwörterbuch führt ja zu nichts anderem als dem Entlarven solcher Lautverrenkungsgebilde – als phonetischer Lärm um nichts erweisen, als Kautschukakrobatik der Zunge ohne inneren Auftrag: das ist der dem Zauberer angemessene Duktus (84).

Das fremde Wort, das sich jedem Verstehen entzieht, zeigt die Absenz jeglichen konstitutiven Sinns auf und wird auch zur unverzichtbaren Voraussetzung der Vervielfältigung und Selbstbespiegelung des verlorenen, als einheitliche Instanz aufgelösten Ichs. Es macht nämlich nicht nur die Abwesenheit des bezeichneten Objekts greifbar (was dem Text Autoreferentialität verleiht), sondern führt auch zur Multiplizierung sowohl im materiellen Sinn („Die Kinder, les enfants, the children, i bambini” – 44) als auch auf der semantischen Ebene: Der Text entwirft eine Bedeutungspluralität, die nicht zuletzt aus der Verunsicherung durch mehrdeutige und/oder bedeutungslose Fremdwörter hervorgeht. Die bereits angesprochene *Entleibung* betrifft damit nicht nur den Zauberkünstler (und seine „Eigendisparation”), sondern auch den Sprachleib. Bedeutsam sind die Fremdwörter auch für die bereits behandelte Struktur der *Vervielfältigung*, welche einerseits das sich multiplizierende und reflektierende Selbst betrifft (Decknamen, Spiegelspiel), welche sich aber andererseits durch die Sprache, die in Diabellis willkürlichen Sprachspielen eine Vervielfachung erfährt (er bildet den Superlativ von Xaver oder verwendet den Namen reziprokerweise als „Revax”, erfindet Palindrome wie „Reliefpfeiler“, usw.), ergibt.⁸ In diesem Sinn – und um Diabellis Analogisierung zwischen Sprachkunst und Zauberei fortzusetzen – trifft auf die Fremdwörter die These Monika Schmitz-Emans‘ zu, laut der diese das Gegenteil des Schwarzen Kabinetts darstellen:

Das Schwarze Kabinett lässt etwas, das *de facto* präsent ist, als abwesend erscheinen; die Fremdwörter (und die ganze Performance des Magiers) zielt gerade auf das Gegenteil ab: auf die Suggestion einer magisch erzeugten Präsenz, wo eigentlich nichts ist (Schmitz-Emans 2010: 177).⁹

In Anlehnung an Adorno ist außerdem über den Gebrauch des fremden Wortes in Burgers Text festzustellen, dass das Fremdwort die Spaltung oder Diskrepanz zwischen dem Ich der Aussage und dem ausgesagten Ich oder zwischen der Aussage und dem ausgesagten Sachverhalt bezeichnet,

⁸ Ein paradigmatisches Beispiel für das Spiel mit Vervielfältigung und Auslöschung des Subjektes (die Wiederholung und Verneinung des Pronomens in der ersten Person Singular) stellt auch ein anderes Schlüsselerlebnis aus Diabellis Kindheit dar: Er stiehlt die Apfelsine eines Kameraden, der die Orange nur mit den Freunden, nicht aber mit Xaver teilen wollte: „Mit *dir nicht*, hatte er gesagt, *dirnicht, dirnicht*, und das hatte sich eingearbt” (47, Hervorh. E.P.).

⁹ Die Vielschichtigkeit (die Mehrsprachigkeit, die innersprachliche Polyphonie, die intertextuellen Zitate, usw.) interpretiert Schmitz-Emans auch als Technik des Palmierens. Dem Fremdwort ähnlich subvertiert die Vielsprachigkeit den Glauben an eine Autorenschaft: „Burgers Texte werden zur Variétébühne eines metaphorischen Sprach-Ichs, das zwischen ästhetischer Selbstinszenierung und Selbst-Demontage seine Kunststücke vollführt und sich dabei permanent und vielsprachig redend selbst palmiert” (Schmitz-Emans 2004: 65).

weswegen auch die Rede von einer „Diskrepanz zwischen Fremdwort und Sprache“ legitim ist – so Adorno:

Sprache hat teil an der Verdinglichung, der Trennung von Sache und Gedanken. Der übliche Klang des Natürlichen betrügt darüber. Er erweckt die Illusion, es wäre, was geredet wird, unmittelbar das Gemeinte. Das Fremdwort mahnt krass daran, dass alle wirkliche Sprache etwas von der Spielmarke hat, indem es sich selber als Spielmarke einbekennt. [...] Wogegen man sich beim Fremdwort sträubt, ist nicht zuletzt, daß es an den Tag bringt, wie es um alle Wörter steht: daß die Sprache die Sprechenden nochmals einsperrt; daß sie als deren eigenes Medium eigentlich mißlang. [...] In jedem Fremdwort steckt der Sprengstoff von Aufklärung, in seinem kontrollierten Gebrauch das Wissen, daß Unmittelbares nicht unmittelbar zu sagen, sondern nur durch alle Reflexion und Vermittlung hindurch noch auszudrücken sei (Adorno 1998 [1961]: 220).¹⁰

Da das fremde Wort – der literarisch verfremdeten Sprache ähnlich – die (vermeintlich natürliche) Identität von Rede und Gegenstand zerstört, ergeben sich strukturelle Parallelen zu Diabellis performativer Geste des Abschieds: In der letzten Volte wird von Anfang an darauf verzichtet, vorzugeben, hier spreche ein vorhandenes Ich zumindest ansatzweise verständlich, hier werde Diabellis Zauberkunst (und deren „Krise“) erklärt: Stattdessen verweist seine Sprache, wie die vorgestellten Beispiele zeigen, lediglich auf eine unabschließbare Kette von Bezeichnenden (und nicht auf einen finalen Sinn), die Abwesenheit, eine Art Selbstauslöschung wird zelebriert, oder deren Gegenteil, die Selbstvervielfältigung.

Im Lichte dieser konstitutiven Rolle der Unverständlichkeit und Fremdheit wird Diabellis Sehnsucht nach einer Muttersprache verdächtig: Er führt nämlich die Geschichte seines vielfach betonten Scheiterns psychologisierend auf sein Geburtstrauma und seine Kindheitserlebnisse zurück. So bekennt er bereits auf der ersten Seite, Depressionen in Verblüffungseffekte transformiert zu haben (30). Dann erklärt er, dass alle seine Anstrengungen als Magier darauf hinausliefen, die „durch den Akt der Geburt umgebrachte, geborenwordenerweise beiseite geschaffte und also für immer eskamotierte einzige Frau, auf die es in den ersten Lebensjahren – wenn nicht in der ganzen Vita überhaupt- ankommt herbeizuzaubern“¹¹ (73). Als Ursprung seiner Zauberkarriere betrachtet er „die aus der Einzelkindsituation resultierende Sucht nach Originalität, Andersartigkeit, Einmaligkeit, Unverwechselbarkeit“ (69) und stellt die allgemeine Diagnose: „Wahr-

¹⁰ Adornos Worte wiederholen beinahe Burgers Auslegung des Fremdwortungetüms in *Diabelli* in seiner Frankfurter Poetik-Vorlesung: Als Vorteile des Fremdwortes gibt er hier an, sie seien präzise, unschön, und „fremd«, das heißt, „die Beziehung von »signifiant« und »signifié« muß vom Leser mühsam, mit Hilfe von Nachschlagewerken erarbeitet werden. Das Fremdwort tarnt den gemeinten Sachverhalt, es stempelt den Leser zum Laien, genauso wie der Prestidigitateur seine Opfer in die Irre führt“ (Burger 1986: 56).

¹¹ Die Krise der Beziehung zur Mutter bzw. zur Muttersprache kommt als zentrales Thema in Burgers Roman *Die künstliche Mutter* (1982) explizit zum Vorschein. Zum Motiv der künstlichen Mutter als Chiffre einer gestörten Beziehung zur Muttersprache vgl. Schmitz-Emans 2004: 53.

scheinlich stammen alle Giganten der Verwandlungs- und Täuschungskunst aus einem Milieu der Lieblosigkeit" (46). Diese emotionale Mangelsituation verbindet er mit der Fremdartigkeit seiner reflexiv verwendeten Sprache: „Woher [...] sollte ich eine sogenannte Muttersprache nehmen, wenn es mir zeitlebens am mütterlichen Element gefehlt hat?" (85).¹² Dieser Umstand, sowie seine Beschreibung der zersägten Jungfrau fordern zu psychoanalytischen Deutungen geradezu auf: Dieser Trick wird nämlich mit einer augenfälligen Metaphorik der Sexualität erklärt:

Ich spannte ein Sperrholzblatt um den Bauch meiner Assistentin, damit das Eindringen der Präse in ihren Körper akustisch vernehmbar sei. Und Anastasia hatte zu kreischen wie eine Gebärende. Die Nummer in Masturbannis Ausführung hieß: der Kaiserschnitt mit der Kreissäge" (67).¹³

Über die Zauberkunst wird mit dem Vokabular der Sexualität gesprochen (die Volte beschreibt Diabelli als Kopulieren der Hände, seine Tätigkeit als Versuch, „alles Metaphysische zu entjungfern“ und als „ejaculatio praecox ins eigene Blut" – 59) und umgekehrt: Beim sexuellen Akt (der Entjungferung der zersägten Assistentin) verwendet er die Sprache der Zauberkunst: „Aufgebockt und glotzend lag sie da, wenn das Geschlechtswerkzeug in sie eindrang und Masturbanni keuchen repetierte, was zur Nummer gehörte... sich in ihren makellosen Körper frißt und ihn durchschneidet...*nur Erwachsene zugelassen*" (68, Hervorh. E.P.). Die Brief erzählung steht in einem eigenartigen Dialog mit Burgers Argumentation in seiner Frankfurter Poetik-Vorlesung, in der der Autor selber Anweisungen zur Interpretation gibt und dem Leser ein theoretisches Instrumentarium zur Lösung der Deutungsprobleme zur Verfügung stellt. Der Autor selber zieht hier die Analogie zwischen Fremdwortgebrauch und Täuschungskunst (das Fremdwort macht die Beziehung von *signifiant* und *signifié* zur mühsamen Arbeit für den Leser, den es zum Laien stempelt, „genauso wie der Prestidigitateur seine Opfer in die Irre führt" – Burger 56) und nennt die Subtexte der Er-

¹² Vergleiche die im Schweizer literarischen und literaturwissenschaftlichen Diskurs geläufige Verbindung der emotionalen Nähe mit der sprachlichen Vertrautheit, so die bekannte Unterscheidung zwischen der Muttersprache (des Schwyzerdütschen) und der Vatersprache (des Schriftdeutschen). Vgl. auch Michael Böhlers Konzept einer Differenzästhetik, wo das gesprochene Schweizerdeutsch und die geschriebene Hochsprache als Medien des Eigenen, während das gesprochene Schriftdeutsch und die geschriebene Mundart als jene des Fremden behandelt werden (Böhler 1991).

¹³ Der Geschlechtsakt nach dem Auftritt wird mit jener Sprache der Sterilität und des Narzissmus beschrieben, die auch hinter Diabellis Pseudonym Masturbanni und seiner Zeugung mit „doppeltem Pariser" (46) steckt: „wäre sie gravid geworden, wäre es aus gewesen mit der Illusion vom aufgeschnittenen Bauch, daher immer bei allen Kopulationen die doppelte Verhütung, weiblicherseits durch das Pessar, männlicherseits durch den Kondom. Gummi stieß auf Gummi" (68). Eros und Thanatos, die Sexualität, die Geburt und der Tod werden auf der Bühne des Illusionisten zu Wirklichkeiten, die doch keine sind: Sie bezeugen die Möglichkeit von Simulationen und Pseudorealitäten.

zählung (Thomas Mann, Gottfried Keller und Hermann Hesse¹⁴). Ferner vollzieht er ein *close reading* des Textes („»Ich düpiere mich, ich werde von mir düpiert, es düpiert sich in mir, jetzt wird sich düpiert!« Das ist die engere Grammatik des Selbstverlusts. Der Zauberer ist ein Mensch ohne Profil” – 59) oder zitiert Diabelli ohne Anführungszeichen, so dass die Sprecher in der Erzählung und in der Poetik-Vorlesung an manchen Stellen beinahe unklar voneinander abzugrenzen sind (der Satz „Jedes Wort das Falsifikat eines Sachverhalts” – ist ein unmarkiertes Zitat aus *Diabelli* – Burger 1983: 64.)

Burger und Diabelli verfahren auch dann analog, wenn sie beide den Leser warnen, getäuscht worden zu sein: Am Ende erweist sich die komplette Abschiedsvolt als Tarnrede:

Ich muss Sie bitten, Baron Kesselring, Diabelli um meinetwillen kein Wort zu glauben, meiner Wenigkeit aber, Diabellis unerachtet, der Prestidigitateurs und Wirbelwind-illusionisten, dessen Name [...] ein gelöschter sein wird, alles zu glauben, auch was nicht respektive nur sagbar war (88-89).

(Das *mise en abîme*, die erwähnte unabschließbare Kette ist hier nur abzuschließen und aufzuheben, indem die anfangs erwähnte Spaltung zwischen dem Subjekt des Textes und dem Subjekt im Text, der Figur und dem Sprecher aufgehoben wird, bzw. indem beide aufhören zu sprechen, zu täuschen und zu existieren: so der letzte Satz: „Genug jetzt!” – 88). Burger nennt in seiner Poetik-Vorlesung den Begleitvortrag auch eine „ablenkende Tarnrede” (Burger 1983: 62-62), also wird paradoxerweise der Einklang zwischen dem Text und seiner Interpretation letztendlich durch die Zurückweisung jeglicher Versuche zur Aufklärung der Geheimnisse (der Zauberkunst oder der Erzählung) und durch Verzicht auf Bedeutungssuggestion bzw. durch die Betonung der Pluralität der Versteh- und Deutbarkeit wiederhergestellt. *Diabelli* liest sich daher, so Schmitz-Emans, als Beitrag zu postsrukturalistischen, dekonstruktivistischen Theoremen, als metapoetologisches Gleichnis über den „Status der Literatur als Kunst” (Schmitz-Emans 2010: 165). Da seine Vernetzung mit literaturtheoretischen Diskursen zu evident ist (Burger selber gibt die Deutungsspuren an), scheint der Text kein Geheimnis zu haben. Die angegebenen Erklärungsmuster werden aber zum Teil sogar parodiert, sie werfen nur immer neue Fragen auf und erweisen sich damit als Mittel der Täuschung der Leser und der „Selbstmystifikation des Interpretieren” (ebd. 174):

¹⁴ Schmitz-Emans gibt weitere dichtungstheoretische Diskurse und poetologische Theoreme an, die in der Brief erzählung als Subtexte zitiert werden: *Diabelli* knüpft an den Diskurs über den Zusammenhang von Kunst und Magie (Novalis, Susan Sontag) und an jenen über die Dichtung als Illudierkunst (Blumenberg, Nietzsche) an, steht des Weiteren in der Tradition poetischer Sprachreflexion (Hofmannsthals Chandos-Brief) und seine Ausführungen sind von weiteren Anspielungen auf literaturtheoretische Diskurse umflochten (Tod des Autors, Subjektschwund, Semantik der Maske, usw.): Schmitz-Emans 2010: 165-168.

Das fremde Wort in Hermann Burgers Diabelli, Prestidigitateur

Diabelli sowie die Kommentierung der Erzählung in der Poetik-Vorlesung vermitteln keine begrifflich explizierbare Poetik. Sie gehen das Bündnis mit dekonstruktiven Literatur- und Texttheorien, mit psychologischen Modellen und Sprachkonzepten nur ein, um mit diesen ein poetisches Spiel zu treiben, an dessen Ende keine endgültige Aufklärung stehen kann. Aber auch kein endgültiger Abschied. Allein die Vorstellung, nach der Analyse eines Textes bleibe ein palmierter Elefant zurück, hat einen performativen Effekt: Der Elefant bleibt vorstellbar (Schmitz-Emans 2010, 181-182).

Das fremde Wort lässt sich bei diesem Palmieren nicht nur als Gegenteil des Schwarzen Kabinetts deuten, d.h. es erzeugt nicht nur eine scheinbare Präsenz, wo nur ein Mangel vorliegt. Vielmehr (bzw. dadurch) deckt ihre Fremdheit die genuine Abwesenheit des einheitlichen Selbst, der kohärenten Deutung, der nichtarbiträren Bindung zwischen *signifiant* und *signifié* auf: sie wird zum Medium der Vervielfachung (des Selbst und der Bedeutung) bis zu deren Auslöschung.

Literatur

- Adorno, Theodor W.: *Wörter aus der Fremde. Noten zur Literatur II*. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998 [1961] Bd. 11, S. 216-232.
- Böhler, Michael: Deutsche Literatur im kulturellen Spannungsfeld von Eigenem und Fremden in der Schweiz. In: Wierlacher, Alois (Hg.): *Das Fremde und das Eigene. Prolegomena zu einer interkulturellen Germanistik*. München: iudicium, 1985, S. 234-261.
- Böhler, Michael: Schweizer Literatur im Kontext deutscher Kultur unter dem Gesichtspunkt einer „Ästhetik der Differenz“. In: *Text und Kontext Sonderheft, Bd.30. „Deutsch – Eine Sprache? Wie viele Kulturen?“*, Kopenhagen & München: Fink, 1991, S. 73-100.
- Burger, Hermann: Diabelli, Prestidigitateur. Eine Abschiedsvolte für Baron Kesselring. In: ders.: *Diabelli-Blankenburg*. Zürich: Amman, 1986 [1979]. S. 29-88.
- Burger, Hermann: Die allmähliche Verfertigung der Idee beim Schreiben. Zur Entstehung der Erzählung „Diabelli, Prestidigitateur“. In: ders.: *Ein Mann aus Wörtern*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1983, S. 214-251.
- Hassan, Ihab: Postmoderne Heute. In: Welsch, Wolfgang (Hg.): *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Weinheim: Akademie-Verlag, 1988, S. 47-56.

- Schmitz-Emans, Monika: Volten, palmierte Elefanten und Variationen über das Lügnerparadox oder Zwischen wahren und falschem Zauber: Burgers Diabelli, Prestidigitateur. In: Wieland, Magnus & Zumsteg, Simon (Hg.): *Hermann Burger – Zur zwanzigsten Wiederkehr seines Todestages*. Zürich: Edition Voldemeer, 2010, S. 163-182.
- Schmitz-Emans, Monika: Wort-Zaubereien bei Hermann Burger. Zur Artistik der Sprachenmischung in der Moderne. In: Baumberger, Christa et al. (Hg.): *Literarische Polyphonien in der Schweiz*. Bern: Peter Lang, 2004/a, S. 41-70.
- Weinrich, Harald: Fremdsprachen als fremde Sprachen. In: Krusche, Dietrich & Wierlacher, Alois (Hg.): *Hermeneutik der Fremde*. München: iudicium, 1990, S: 24-27.
- Waldenfels, Bernhard: *Vielstimmigkeit der Rede. Studien zur Phänomenologie des Fremden 4*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999.
- Waldenfels, Bernhard: *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997.