Zeitschrift für Germanistik

Neue Folge
XVII – 1/2007

Herausgeberkollegium

Steffen Martus (Geschäftsführender Herausgeber, Erlangen-Nürnberg)
Werner Röcke (Berlin)
Erhard Schütz (Berlin)
Inge Stephan (Berlin)

in Verbindung mit

Bernd Hüppauf (New York)
Alexander Košenina (Bristol)

Sonderdruck

PETER LANG
Bern • Berlin • Bruxelles • Frankfurt am Main • New York • Oxford • Wien

ISBN 0323–7982

© Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Bern 2007
Hochfeldstrasse 32, Postfach 746, CH-3000 Bern 9; info@peterlang.com, www.peterlang.com, www.peterlang.net

Uwe Wirth

Herr Maier wird Schriftsteller (und Schreiber). Oder: Die ‚Literaturwissenschaft' der Literatur

I. Zu Beginn des Kapitels „Der Doppelzweig des bildlichen Witzes" schreibt Jean Paul in seiner *Vorschule der Ästhetik*:

> Der bildliche Witz kann entweder den Körper beseelen oder den Geist verkörpern. Ursprünglich, wo der Mensch noch mit der Welt auf einem Stamme geimpfet blühte, war dieser Doppel-Tropus noch keiner.[1]

Vielleicht liefert Jean Pauls Metapher der ‚Einimpfung' – ein Begriff, der ursprünglich aus der Botanik stammt und dort den Vorgang der ‚Aufpfropfung' beschreibt – auch eine Figur, um den Doppel-Tropus ‚Literatur der Literaturwissenschaft' und ‚Literaturwissenschaft der Literatur' zu denken. Wenn dem so ist, wenn Literatur und Literaturwissenschaft tatsächlich „auf einem Stamm geimpfet" sind, dann stellt sich – beinahe möchte man sagen *naturgemäß* (im Bernhard'schen Sinne, versteht sich) – die Frage: Was ist der gemeinsame Stamm? Aber auch: Wer pfropft?

In die gleiche Richtung zielt die von Roland Barthes in seinem 1960 erschienenen Aufsatz *Schriftsteller und Schreiber* aufgeworfenen Frage: „Wer spricht? Wer schreibt?",[2] die in die These mündet, „unsere Epoche" bringe „den Bastard-Typus zur Welt, den Schriftsteller-Schreiber".[3] Welche Erbanlagen werden hier gekreuzt? Während der Schriftsteller „eine Funktion" erfüllt, übt der Schreiber „eine Tätigkeit aus".[4] Der Schriftsteller hat etwas von einem Priester, er vollzieht den Akt des Schreibens als intransitive Geste, die sich selbst genug ist. Der Schreiber ist dagegen ein „transitiver Mensch", für den das Wort nur ein Mittel ist – sein Wort wird „im Schatten von Institutionen"[5] hervorgebracht – und konsumiert – etwa in der Universität, wie Barthes feststellt.

Es ist also nicht allzu gewagt zu behaupten, dass Literaturwissenschaftler Schreiber in dem zuletzt genannten Sinne sind, während diejenigen, die Literatur hervorbringen, sich darum bemühen, als Schriftsteller-Priester in Erscheinung zu treten, die mit dem Akt des Schreibens eine Art poetische Transsubstantiation vollziehen. Jean Paul nennt es in seiner *Vorschule der Ästhetik* die „Brotverwandlung ins Göttliche",[6] ein Vorgang, den man – nüchtern betrachtet – als besondere Form eines „Rahmenwechsels" im Sinne Goffmans verstehen kann:[7] Mit dem Klingeln des Wandelglöckchens wird aus einem einfachen Leib Brot ein theologisch aufgeladener Leib Christi.

1 Jean Paul: Vorschule der Ästhetik. In: Jean Paul Werke, Bd. 9, München 1975, S. 184.
2 Roland Barthes: Schriftsteller und Schreiber, Frankfurt a. M. 1960, S. 44.
3 Ebenda, S. 52.
4 Ebenda, S. 45.
5 Ebenda, S. 50.
6 Jean Paul (wie Anm. 1), S. 43.
7 Vgl. Erving Goffman: Rahmen-Analyse, Frankfurt a. M. 1996 ([1]1974), S. 57.

Der Unterschied zwischen Schriftsteller und Schreiber könnte mithin darin bestehen, dass sich der Schriftsteller darauf versteht, bei passender Gelegenheit mit dem poetischen Wandelglöckchen zu klingeln, das heißt: Literatur zu produzieren. Der Schreiber eilt dagegen an den Schreibtisch, um literaturwissenschaftliche Sekundärtexte zu produzieren, das heißt, er schreibt, um im Bild zu bleiben, eine Studie über die Tonhöhe poetischer Wandelglöckchen, oder er analysiert die Performativität des Transsubstantiationsrituals. Dabei verwandelt sich, wie in jeder wissenschaftlichen Untersuchung, das Beobachtungsobjekt, die Literatur, in spezifischer Weise und wird zur ‚Literatur der Literaturwissenschaft'.[8]

Doch was geschieht im umgekehrten Fall? Wie steht es mit der ‚Literaturwissenschaft der Literatur'? Was geschieht, wenn sich ein Priester des intransitiven Wortes in einen transitiven Menschen, sprich: in einen Literaturwissenschaftler verwandelt? Und was ist mit jenen Fällen, in denen es keine vollständige Metamorphose, sondern lediglich eine partikulare Pfropfung gibt? – in denen ein Schriftsteller zugleich als Schreiber auftritt?

Ich möchte im Folgenden diesen Übergangsformen nachgehen, also den Übertragungen, Anschlussmöglichkeiten und Unvereinbarkeiten, die an den Grenzen zwischen Literatur und Literaturwissenschaft zu beobachten sind, und zwar mit Blick auf den Gegenwartsautor Andreas Maier, der nicht nur mit seinem Romanen *Wäldchestag* (2000) und *Klausen* (2002) große Aufmerksamkeit erregt hat, sondern 2004 auch seine Dissertation über Thomas Bernhard mit dem Titel *Die Verführung* veröffentlichte.

In Anlehnung an den äußerst instruktiven Aufsatz *Systemtheorie in der Literaturwissenschaft oder ‚Herr Meier wird Schriftsteller'* von Gerhard Plumpe und Niels Werber[9] könnte man etwa so beginnen:

> Der Held unserer kleinen Geschichte heißt Andreas Maier und ist Promovend der Germanistik in Frankfurt am Main. Er ist fasziniert von Thomas Bernhard: ein Autor, dessen Schreibweise ihn einfängt; ein Autor, dem er auf die Schliche kommen will. Nicht nur literaturwissenschaftlich. Andreas Maier schreibt zwar seit Jahren an seiner Dissertation über Bernhard, doch nebenher unternimmt er auch literarische Versuche. Zunächst heimlich. Dann, eines Tages, offenbart er sich seinem Doktorvater: Er habe da etwas in der Schublade – ein Manuskript. Der Doktorvater, der ein Faible für Studierende hat, die nicht nur akademisch, sondern auch literarisch begabt sind, verspricht, sich die Sache einmal anzuschauen. Wochen später folgt dann ein wohlwollendes, joviales Lächeln: Der Doktorvater ist gerührt, ja, auch ein bisschen begeistert, dass er hier jemanden vor sich sieht, der seinen Gegenstand offensichtlich nicht nur literaturwissenschaftlich analysiert, sondern sich ihm auch literarisch entgegenschreibt. Natürlich fällt dem Doktorvater auf, dass der literarische Versuch Maiers im stilistischen Windschatten seines literaturwissenschaftlichen Untersuchungsgegenstands steht. Insbesondere die in *Das Kalkwerk* zur Perfektion

8 Dies lässt sich im Anschluss an Hans-Jörg Rheinberger auch so fassen, dass der Literaturwissenschaftler im Rahmen seiner Untersuchung ein „epistemisches Ding" herstellt, das dann ‚Literatur' heißt und das man als ‚literarisches Ding' bezeichnen könnte (vgl. Hans-Jörg Rheinberger: Experiment Differenz Schrift. Zur Geschichte epistemischer Dinge, Marburg an der Lahn 1992, S. 17 f.).

9 Vgl. Gerhard Plumpe, Niels Werber: Systemtheorie in der Literaturwissenschaft oder ‚Herr Meier wird Schriftsteller'. In: J. Fohrmann, H. Müller (Hrsg.): Systemtheorie der Literatur, München 1996, S. 173 bis 208: „Der Held unserer kleinen Geschichte heißt Doktor Meier und ist Zahnarzt in Hanau ..." (S. 173 ff.).

getriebene Manie der *oratio obliqua* finde sich, so lässt sich der Doktorvater (immer noch jovial lächelnd) vernehmen, in Maiers Manuskript in nachgerade noch manierierterer Form als bei Bernhard.

Was er denn nun mit dem Manuskript machen solle, will Maier wissen. Zurück in die Schublade legen, in den Papierkorb werfen, oder das Manuskript herausgeben, zum Verlag schicken, hoffen, dass es jemand publiziert? Der Doktorvater lächelt immer noch wohlwollend, nun aber etwas melancholisch. Er könne es ja mal versuchen, vielleicht bei irgend einem kleinen Verlag. Ja, das solle er auf jeden Fall tun, denn was ein literarischer Versuch wert sei, könne man nicht feststellen, wenn man das Manuskript in der Schublade liegen lasse. Ein Manuskript, das einer nur in der Schublade habe, existiere gar nicht in der literarischen Welt. Die Schwierigkeit bestehe ja nicht darin, etwas in der Schublade zu haben, in der Schublade hätten alle das Ungeheuerlichste und zwar bis an ihr Lebensende, sondern die Schwierigkeit sei, dieses Ungeheuerliche aus der Schublade heraus in die literarische Welt zu bringen.

Das lässt sich Maier – naturgemäß – nicht zweimal sagen. Er schreibt an Rowohlt, Fischer und Suhrkamp. Suhrkamp ist interessiert. Es kommt zum Vertragsabschluss. Das Manuskript wird gedruckt. Herr Maier ist Schriftsteller. Und, was das Beste ist: Die Presse zeigt sich begeistert. *Wäldchestag*: Ein Roman, der die Perfidie der Provinzialität im Tonfall Bernhards erfasst. Maier: Ein Autor, der es versteht aus den Anleihen bei Bernhard etwas „unverwechselbar Eigenes" zu machen. Absorption und Transformation gehen hier auf nachgerade ideale Weise Hand in Hand.

Eine Frage bleibt indes: Was soll nun aus der Dissertation werden, die Maier begonnen hat und die mittlerweile – angesichts des zeitraubenden Literaturbetriebs – in die Schublade gewandert ist? Und vor allem: Wer soll die Dissertation zuende schreiben? Maier, der literaturwissenschaftliche Schreiber oder Maier, der literarische Schriftsteller?

II. Mit diesen Fragen rückt die Grenze zwischen Literaturwissenschaft und Literatur in den Blick: Eine Grenze, die gleichermaßen als disziplinäre und als diskursive Rahmung zu verstehen ist. Das betrifft zum einen die unterschiedlichen Geltungsansprüche literarischer und literaturwissenschaftlicher Aussagen. Es betrifft zum anderen aber auch den Modus der Textverarbeitung. Doch wie soll man diese Grenze bestimmen? Man könnte sagen: Literatur erzeugt Texte, Literaturwissenschaft erklärt Texte. In manchen Fällen ist die Literaturwissenschaft sogar in der Lage zu erklären, wie Literatur Texte erzeugt, das heißt, wie ein Schriftsteller mit Hilfe seines poetischen Wandelglöckchens geschriebene Sprache in literarische Kommunikation transformiert. Aber stimmt dieses Bild? Erzeugt nicht auch der literaturwissenschaftliche Schreiber Texte und hat nicht auch der literarische Schriftsteller den Drang, die Texte anderer Schriftsteller – etwa die seiner literarischen Vorbilder – zu erklären? Ein Schriftsteller muss auch ohne literaturwissenschaftliches Studium in der Lage sein, die Stilprinzipien und Kombinationsweisen von Texten zu erkennen. Das könnte man als intuitiven Prozess der „Absorption und Transformation"[10] fassen, der in eine neue Stilschöpfung mündet, bei der die „Hinweise von außen" mit den eigenen Elementen „organisch"[11] kombiniert – zusammengepfropft – werden.[12]

10 Julia Kristeva: Sèmèiôtikè. Recherches pour une sémanalyse, Paris 1969, S. 146.

11 Michail Bachtin: Die Ästhetik des Wortes, Frankfurt a. M. 1979, S. 176.

12 Dabei lässt Bachtins Stilbegriff die Mehrstimmigkeit von Stilelementen zu, das heißt die organische Integration führt nicht zu einer totalen Homogenisierung, wie sie etwa der Stilbegriff Emil Staigers impliziert. Für Staiger sind Kunstgebilde erst dann vollkommen „wenn sie stilistisch einstimmig sind". In: Emil Staiger: Die Kunst der Interpretation, Zürich 1963, S. 14.

Die Frage ist nun, wie sich die unterschiedlichen Herangehensweisen des literarischen Schriftstellers und des literaturwissenschaftlichen Schreibers fassen lassen. Sowohl das Erzeugen als auch das Erklären von Texten folgt bestimmten Verfahren. Nun könnte man versucht sein zu sagen, der literarische Schriftsteller gehorche bei der Auswahl und der Ausführung seiner Verfahren einem ‚poetischen Gefühl'; der literaturwissenschaftliche Schreiber lasse sich dagegen von einer erlernten ‚wissenschaftlichen Methode' leiten.

Allerdings erweist sich dieses Unterscheidungskriterium als sandiger Grund. Und die Argumentation kommt nicht etwa von postmodernen Verächtern des wissenschaftlichen Methodenzwangs, sondern vom biederen Hausvater der 50er Jahre-Germanistik. So stellt Emil Staiger in *Die Kunst der Interpretation* fest:

> Es ist seltsam bestellt um die Literaturwissenschaft. Wer sie betreibt, verfehlt entweder die Wissenschaft oder die Literatur. Sind wir aber bereit, an so etwas wie Literaturwissenschaft zu glauben, dann müssen wir uns entschließen, sie auf einem Grund zu errichten, der dem Wesen des Dichterischen gemäß ist, auf unserer Liebe und Verehrung, auf unserem unmittelbaren Gefühl.

Beruht aber die Literaturwissenschaft auf dem Gefühl als einem „unmittelbaren Sinn für Dichtung", dann wird das „Kriterium des Gefühls" auch das „Kriterium der Wissenschaftlichkeit" sein, denn der „Literarhistoriker" braucht,

> außer der wissenschaftlichen Fähigkeit ein reiches und empfängliches Herz, ein Gemüt mit vielen Saiten, das auf die verschiedensten Töne anspricht. Ferner verschwindet so die Kluft, die heute noch immer zwischen dem Liebhaber und dem gelehrten Kenner besteht. Es wird verlangt, daß jeder Gelehrte zugleich ein inniger Liebhaber sei.[13]

Das Problematische dieser Auffassung ist offensichtlich: Während das Kriterium der Wissenschaftlichkeit darauf abzielt, die Verfahren, mit denen man zu Ergebnissen kommt, transparent zu machen und damit der Kritik auszusetzen, ist das Gefühl – auch wenn es ein intuitiv ‚richtiges Gefühl' ist – der Ausdruck einer Konstellation, in der die Wege, die zu dieser Intuition geführt haben, im Dunkeln bleiben.

Indem Staiger den Unterschied zwischen den Kriterien des Gefühls und den Kriterien der Wissenschaftlichkeit im Namen einer literarhistorischen „Begabung" nivelliert, führt er als neues Differenzial das Verhältnis zwischen dem „Liebhaber" und dem „gelehrten Kenner" ein. Indes wird dieses Differenzial sogleich zum Integral umdeklariert, wenn Staiger fordert, dass jeder Gelehrte *zugleich* ein „inniger Liebhaber" zu sein habe. Mit anderen Worten: Der Gelehrte und der innige Liebhaber sollen „auf einem Stamme geimpfet" blühen. Der gemeinsame Stamm dieser konjunktiven Pfropfung ist nicht nur der Text als der dem „gelehrten Kenner" und dem „innigen Liebhaber" gemeinsame Gegenstand, sondern auch, ja vor allem der Diskurs, der die Herangehensweise von Kenner und Liebhaber zu ihren Gegenständen reflektiert. Gemeint ist der Dilettantismusdiskurs.

Im *Adelung* wird der Liebhaber als *Dilettante* bezeichnet, der eine Neigung zu den schönen Künsten hat, „ohne selbst ein Künstler zu seyn".[14] Doch auch der „Kenner der

13 Staiger (wie Anm. 12), S. 12 f.

14 Johann Christoph Adelung: Wörterbuch der hochdeutschen Mundart, Leipzig 1793–1801, „Liebhaber", S. 2061.

schönen Künste" figuriert um 1800 als Dilettant, wie sich Jagemanns Antwort auf Goethes Anfrage, woher der Begriff des Dilettanten stamme, entnehmen lässt.[15] Nun darf man davon ausgehen, dass die Frage nach den *Dilettanti* immer auch als Frage nach den *Professori* gemeint ist. Während es um 1800 in erster Linie darum geht, die Professionalitätskriterien für den ‚wahren Künstler' zu formulieren, geht es um 1900 verstärkt darum, Wissenschaft als professionelles Handeln auszuzeichnen. Dies ist etwa in Max Webers Aufsatz *Wissenschaft als Beruf* der Fall, wo Professionalität an das Kriterium der „ganz harten Arbeit" rückgekoppelt wird. Zwar kann der Einfall eines Dilettanten wissenschaftlich genau die gleiche Tragweite haben wie der Einfall des Fachmanns, doch unterscheidet sich der Dilettant dadurch vom Fachmann,

> daß ihm die feste Sicherheit der Arbeitsmethode fehlt, und daß er daher den Einfall meist nicht in seiner Tragweite nachzukontrollieren und abzuschätzen oder durchzuführen in der Lage ist.[16]

Die „feste Sicherheit der Arbeitsmethode" ist nicht nur ein Professionalitätskriterium, es ist auch eine disziplinierende und insofern disziplinäre Regel, wie man ‚fachgerecht' zu Ergebnissen kommt, nämlich so, dass diese dem Geltungsanspruch der Wissenschaftlichkeit genügen. Diese Regeln bilden die „disziplinäre Matrix" der „normalen Wissenschaft"[17] – und der *normalen Literaturwissenschaft*.

Professionalitätsstandards gibt es freilich auch in der Literatur. Dabei gilt in gewisser Hinsicht noch immer Schillers Diktum, ein „anstrengendes und nichts weniger als reizendes Studium" sei der „untrügliche Probierstein [...], woran man den bloßen Dilettanten von dem wahrhaften Kunstgenie unterscheiden kann".[18] Das anstrengende Studium scheint schon deshalb unumgänglich zu sein, weil es einige Übung erfordert, bis man im Spannungsfeld von überindividueller intertextueller Produktivität einerseits sowie individueller Absorption und Transformation andererseits einen eigenen Stil entwickelt. Darüber hinaus lässt sich im Literaturbetrieb ein Inklusionsmechanismus erkennen, der ganz ähnlich funktioniert wie die disziplinäre Matrix Kuhns. Es gibt nicht nur eine normale Literaturwissenschaft, es gibt auch eine *normale Literatur*: eine Literatur, die von der Literaturkritik gut besprochen und vom Buchhandel gut verkauft wird, der aber trotz – oder vielleicht auch gerade wegen – aller Professionalität das wahrhaft Geniale fehlt.

Damit hat sich unter der Hand die Frage nach der Grenze zwischen Literatur und Literaturwissenschaft in eine Binnendifferenzierung aufgelöst. Anstatt der Literatur das Erzeugen von Texten und der Wissenschaft das Erklären von Texten als genuine Aufgabe zuzuweisen, geht es darum zu untersuchen, wie in den diskursiven respektive disziplinären Rahmungen von Literatur und Literaturwissenschaft die „innige Liebhaberei"

15 Vgl. Jürgen Stenzel: ‚Hochadeliche dilettantische Richtersprüche'. Zur frühesten Verwendung des Wortes ‚Dilettant' in Deutschland. In: Schiller Jahrbuch 18 (1974), S. 234–244, hier S. 237 f.

16 Max Weber: Wissenschaft als Beruf. In: Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre, hrsg. v. Marianne Weber, Tübingen 1924, S. 524–555, hier S. 532.

17 Thomas S. Kuhn: Neue Überlegungen zum Begriff des Paradigma. In: Die Entstehung des Neuen, Frankfurt a. M. 1978, S. 392.

18 Vgl. Friedrich Schiller: Ueber die nothwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen. In: Schillers Werke, NA, Bd. 21, S. 3–27, hier S. 19 ff.

und die „feste Sicherheit der Arbeitsmethode" interferieren. Dabei kann die Grenzbestimmung auf die bereits erwähnte Barthes'sche Unterscheidung zwischen intransitiven und transitiven Schreibweisen rekurrieren. Vor dem Hintergrund des bisher Gesagten könnte dies in die etwas systemtheoretisch anmutende Formel münden: *Literaturwissenschaft erklärt Primärtexte, um neue Sekundärtexte zu erzeugen. Literatur erklärt sich Primärtexte, um neue Primärtexte zu erzeugen.* Im ersten Fall haben wir es mit der Literatur der Literaturwissenschaft, im zweiten Fall mit der ‚Literaturwissenschaft' der Literatur zu tun.

III. Damit möchte ich auf die Frage zurückkommen, die diesen kleinen Exkurs zur Grenze zwischen Literatur und Literaturwissenschaft motiviert hat, nämlich ob Andreas Maier seine Dissertation über Thomas Bernhard als literaturwissenschaftlicher Schreiber oder als literarischer Schriftsteller verfasst hat.

Das erklärte Ziel von Maiers Dissertation ist es, Bernhards Prosa-Kunst als Verführungskunst zu entlarven. Bernhard wolle sich, so Maier, mit Hilfe eines nur oberflächlich geführten „‚Wahrheitsdiskurses'"[19] als tiefsinniger Autor in Szene setzen: „Man hat stets das Gefühl", schreibt Maier, „etwas sehr Tiefes, etwas sehr Bedeutungsvolles werde in diesen Texten verhandelt. Es hat den Anschein, die Texte oder der Autor befänden sich geradezu an den Wurzeln des Seins".[20] Allerdings lasse sich diese „Tiefe" und „Bedeutsamkeit" nicht wirklich fassen:

> Wo auch immer man genauer hinschaut, löst sich jede Bedeutung sofort in ein Meer verschiedenster Verstehensmöglichkeiten auf. Bernhards Prosa ist nämlich eine der Bedeutungsvermeidung.[21]

Dieser These, die für Maier gewissermaßen axiomatischen Charakter hat, kann man das Phänomen entgegenhalten, dass sich Texte einer eindeutigen Bedeutungsfestlegung verweigern, sei nachgerade so etwas wie die Signatur der Moderne. Auch der Umstand, dass es trotz der „Bedeutungsvermeidung" zu einem „Eindruck von Bedeutung"[22] kommt und dass Bernhards Prosa nur im Zusammenspiel dieser beiden Aspekte „funktionieren und ihren Effekt beim Leser erzielen" kann, wird einem literaturtheoretisch versierten Interpreten möglicherweise noch nicht zur Charakterisierung von Bernhards Schreibstils ausreichen. Bernhard, so die Erkenntnis Maiers, die er in einem beinahe vorwurfsvollen Ton vorträgt,

> hat eine Prosa geschaffen, die *funktionieren soll* und die den Leser dazu anleitet, ihr eine bestimmte Bedeutung und dem Autor einen bestimmten Rang zuzuschreiben. Das ist der stilistische Kern seiner Prosa.[23]

Aber was wäre Bernhards Alternative gewesen? Eine Prosa schreiben, die *nicht* funktionieren soll? Und ist es nicht das Ziel *jedes* Textes, den Leser dazu anzuregen, ihm Bedeutung zuzuschreiben? Bleibt die Frage, wie es Bernhard schafft, dass der Leser ihm, dem

19 Andreas Maier: Die Verführung, Göttingen 2004, S. 9.
20 Ebenda, S. 7.
21 Ebenda.
22 Ebenda, S. 8.
23 Ebenda, S. 8f.

Autor, einen „bestimmten Rang" zuschreibt. Dies scheint für Maier ein zentraler Punkt zu sein: „Welche Bedeutung hat das, was Bernhards Protagonisten über diese Autoren und Kunstwerke sagen?" fragt er am Ende der Einleitung seiner Dissertation – und: „Welche Folgen hat dieser Umgang mit Künstlern, Denkern und deren Werken für den Eindruck, den wir von Thomas Bernhard bekommen?"[24]

Tatsächlich schließt sich hier noch eine ganz andere Frage an, nämlich die, welches literaturtheoretische Konzept der Annahme zugrunde liegt, die Bedeutung von Figurenrede im Rahmen literarischer Texte könne Konsequenzen für den Eindruck haben, den der Leser vom Autor dieser literarischen Texte gewinnt. Ist mit „Eindruck, den wir von Thomas Bernhard bekommen" der *implied author* im Sinne von Booth gemeint, den sich der Leser als ideale „literarische Version des realen Menschen" erschließt?[25] Wenn ich es recht sehe, dann will Maier mehr: Er will, ausgehend von den Aussagen fiktiver Sprecherinstanzen (Bernhards Protagonisten) über nicht-fiktive Phänomene (andere Autoren, Kunstwerke, bzw. Philosophien), auf den Eindruck schließen, den die Leser von den Ansichten des realen Autors (Bernhard) über nicht-fiktive Phänomene (andere Autoren, Kunstwerke, bzw. Philosophien) bekommen.

Mit anderen Worten: Es geht Maier nicht um den impliziten Bernhard, sondern um den realen Bernhard. Und eben deshalb nivelliert das von Maier implementierte literaturtheoretische Konzept die Differenz zwischen den Meinungen fiktiver Sprecherinstanzen und der Meinung des realen Autors. Bei diesem Konzept werden fiktive und nicht-fiktive Elemente gewissermaßen auf einen Stamm geimpft. Der Stamm ist der reale Autor, und zwar der reale Autor als Aussagesubjekt, das seine ‚wahren Ansichten' über andere Künstler und Denker im Rahmen des fiktionalen Diskurses äußert. Die Frage ist indes, ob es sich bei diesem Konzept tatsächlich um ein literaturwissenschaftliches handelt. Anders gewendet: Ist das ‚literarische Ding', das Maier mit seiner Fragestellung erzeugt, eines, das in die disziplinäre Matrix der institutionalisierten Literaturwissenschaft passt? Oder verfolgt Maier überhaupt kein literaturwissenschaftliches Erkenntnisinteresse – was (naturgemäß) nicht bedeutet, dass seine Erkenntnisse deswegen uninteressant sein müßten.

Ein offensichtliches Indiz dafür, dass es Maier gar nicht um literaturwissenschaftliche Erkenntnisse im disziplinären Sinne geht, ist, dass er es vermeidet, das gelehrte Instrumentarium trivialer (aber eben darum auch grundlegender) literaturwissenschaftlicher Differenzierungen auf seinen Untersuchungsgegenstand anzuwenden. Das gilt nicht nur hinsichtlich der Übertragbarkeit von Aussagen im Rahmen des fiktionalen Diskurses auf den außerhalb des fiktionalen Diskurs stehenden, realen Autor – es gilt auch für den zentralen Begriff der Bedeutung, der (übrigens genau wie der Wahrheitsbegriff) an keiner Stelle expliziert wird.

Wenn davon die Rede ist, der Leser solle den Prosatexten eine „bestimmte Bedeutung" zuschreiben, dann meint *Bedeutung* hier etwas anderes als im Fall der „Bedeutungsver-

24 Ebenda, S. 10.

25 Vgl. Wayne Booth: The Rhetoric of Fiction, Chicago 1968, S. 74 f., wo es heißt: „The ‚implied author' chooses, consciously or unconsciously, what we read; we infer him as an ideal, literary, created version of the real man; he is the sum of his own choices".

meidung". Die „Bedeutungsvermeidung" wird vom Autor betrieben, die „bestimmte Bedeutung" wird vom Leser hergestellt. Die vom Leser hergestellte Bedeutung ist eine Hypothese, die vom Autor vermiedene Bedeutung ist eine Strategie. Wieder anders verhält es sich mit der Bedeutung, die das hat, was Bernhards Protagonisten über Autoren und Kunstwerke sagen. Maier geht offensichtlich davon aus, dass sich dem, was die Protagonisten sagen und was innerhalb des fiktionalen Diskurses den „Eindruck an Bedeutung" macht, auch außerhalb des fiktionalen Diskurses eine Bedeutung zuschreiben lässt. Aber diese „signifikante Struktur"[26] hat einen anderen logischen Status als die beiden anderen Bedeutungsarten – ganz abgesehen davon, dass das Verhältnis von Sinn und Bedeutung unbestimmt bleibt.

So fragt man sich etwa angesichts der folgenden Passage, ob es einen Unterschied zwischen Bedeutungsvermeidung und Sinnlosigkeit gibt: Nach Maier lautet die „einfachste Beschreibung des Bernhard'schen Frühwerks" folgendermaßen:

> Bernhard hat axiomatisch aufgestellt, daß erstens alles sinnlos ist und daß zweitens alles alles bedeuten und man also alles sagen kann. Statt eine Begründung zu erfahren, werden diese Sätze (sie sind nicht zu begründen) in eine fiktive Welt des Leidens und der Geisteskrankheit eingebettet und erhalten so einen existentiellen Richtigkeitsbeweis, nämlich den Leidensbeweis (der freilich bloß fiktionaler Natur ist).[27]

Die letzte Klammerbemerkung ist insofern signifikant, als das, was sie erläutert, das eigentlich selbstverständlich ist:[28] Ein existentieller Richtigkeitsbeweises *qua* Leidensbeweis ist im Rahmen eines fiktionalen Textes immer bloß fiktionaler Natur.[29] Aber für Maier ist dies offenbar nicht selbstverständlich, weshalb er, um diesen Punkt zu betonen, eine Reihe weiterer Klammerbemerkungen folgen lässt. Nachdem er festgestellt hat, dass es Bernhard gelingt, mit den beiden gerade erwähnten, „verblüffend einfache[n] Textkonstituentien [...] im Munde der Protagonisten [...] beliebig Worte [zu] machen", schreibt Maier:

> Indem er diese Worte den (fingierten) Leidenden in den Mund legt, erscheint jede dieser (beliebigen) Äußerungen als Ausdruck von Krankheit, und diese (meist rein fiktionale) Krankheit hat der gelenkte Leser, ohne daß er sich dessen bewußt ist, inzwischen als philosophische Wahrheit übernommen. Also ist jede dieser Äußerungen Ausdruck von Wahrheit. Ein vergleichsweise geringer literarischer bzw. denkerischer Aufwand erzielt somit einen größtmöglichen Eindruck.[30]

War der Leidensbeweis gerade noch „bloß fiktionaler Natur", so haben wir es nun auf einmal mit „(fingierten) Leidenden" zu tun. Wenn aber der Leidensbeweis „fiktionaler" Natur ist, dann können diejenigen, die diesen Leidensbeweis am eigenen Leib führen,

26 Jacques Derrida: Grammatologie, Frankfurt a. M. 1983, S. 273.

27 Maier (wie Anm. 19), S. 34.

28 Gleiches gilt für die Bemerkung, dass die von Bernhard aufgestellten Axiome nicht zu begründen sind.

29 Möglicherweise müsste man sogar sagen: bloß *fiktiver* Natur – vgl. hierzu Matias Martínez, Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, München 1999, S. 15.

30 Maier (wie Anm. 19), S. 34f.

nicht zugleich „fingierte Leidende" sein.[31] Aber ganz unabhängig von dieser Differenzierung stellt sich die Frage, wieso die den Leidenden in den Mund gelegten Äußerungen der Ausdruck einer „(meist rein fiktionale[n]) Krankheit" sind. Müssen die Krankheiten fiktiver Leidender nicht *alle* fiktiv sein? Und impliziert das „meist" nicht eine Zurücknahme all dessen, was Maier zuvor gesagt hat?

Auch das konklusive *Also* impliziert nur scheinbar einen Schluss. Zunächst einmal ist völlig unklar, was es bedeutet, dass der „gelenkte Leser" die Krankheit, die in den „(beliebigen) Äußerungen" zum Ausdruck kommt, „als philosophische Wahrheit" übernimmt. Meint Maier, dass der propositionale Gehalt der Äußerungen, in denen die fiktiven Leidenden über ihre Krankheit reden, vom gelenkten Leser als wahre Aussagen in einem philosophischen Sinne interpretiert werden? Wenn der Leser dies als wahre Aussage im Rahmen des fiktionalen Diskurses interpretiert, dann ist das völlig unproblematisch, weil er eine fiktionale Setzung als fiktive Wahrheit nimmt. Problematisch wird es erst, wenn der Leser die Äußerungen über Krankheit als Aussagen interpretiert, die auch außerhalb des fiktionalen Diskurses wahrheitsfähig sind. Wenn er dies tut, dann verkennt er, dass es sich um einen fiktionalen literarischen Text handelt. *Also* wird der Leser besser keine dieser Äußerungen als Ausdruck von Wahrheit außerhalb des fiktionalen Diskurses verstehen.

Doch halt! Was tue ich? Wie komme ich dazu, die Dissertation, die ein Schriftsteller über einen anderen Schriftsteller geschrieben hat, in dieser Weise auseinander zu nehmen? Klingt da nicht ein gewisser Standesdünkel durch, eine hochnäsige Haltung, die glaubt, es gebe so etwas wie eine ‚richtige' Literaturwissenschaft, die man nur betreiben könne, wenn man den Unterschied zwischen fiktiv, fiktional und fingiert gelernt hat? Drückt sich in den Intuitionen eines Schriftstellers über Literatur nicht sehr viel mehr Wahres über den Text aus, als es sich ein mit terminologischen Schulweisheiten hochgerüsteter institutionalisierter Literaturwissenschaftler je träumen lassen könnte?

Doch gerade wenn wir dem Schriftsteller das Recht einer ‚gefühlten Wahrheit' zugestehen, gehen wir zugleich von einer ‚gefühlten Grenze' zwischen Literatur und Literaturwissenschaft aus, ja bereits die Tatsache, dass wir feststellen, es handelt sich um eine Dissertation, die von einem Schriftsteller geschrieben wurde, markiert einen Rahmenwechsel mit Blick auf die anzulegenden Geltungsansprüche. Vielleicht liegt eben darin das Irritationsmoment von Maiers Dissertation, nämlich dass hier jemand *zugleich* als literarischer Schriftsteller und als literaturwissenschaftlicher Schreiber spricht, wobei er sich *zugleich* beiden damit verbundenen Geltungsansprüchen entzieht: Zwar will Maier als inniger Liebhaber und intimer Kenner der Werke Bernhards erklären, mit welch einfachen Mitteln es dem realen Autor Bernhard gelungen ist, einen eigenen Stil zu entwickeln, aber Maier will offensichtlich nicht im Paradigma der normalen Literaturwissenschaft argumentieren. Seine Dissertation wendet sich überhaupt nicht an ein literaturwissenschaftliches Fachpublikum, sondern an eine literarische Öffentlichkeit, die

31 Fingieren ist ein So-tun-als-Ob *mit* Täuschungsabsicht, das im Rahmen des fiktionalen Diskurs im Grunde gar nicht vorkommen kann, weil der Ausdruck ‚fiktional' eine intentionale Einstellung des Autors zum Ausdruck bringt, die ein So-tun-als-Ob *ohne* Täuschungsabsicht impliziert.

sich von einem Schriftsteller erklären lassen möchte, wie die Stilbildungsprinzipien eines anderen Schriftstellers funktionieren. Dabei bleibt der literarischen Öffentlichkeit natürlich nicht verborgen, dass Maier im Rahmen seiner Analyse von Bernhards Prosa auch jene Stilprinzipien erklärt, die er von Bernhard adaptiert. So beendet Thomas Meissner seine Rezension von Maiers Dissertation in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* mit der Feststellung:

> Auf das – keineswegs nur karikierende – Bernhard-Pastiche der Romane folgt nun, gleichsam nachgereicht, dessen analytisch-strukturelle Demontage. Wenn man mit Harold Blooms Studie ‚Einflußangst' die Geschichte der Literatur als ständige Abfolge von Auslöschungsversuchen übermächtiger Vorläufer begreift, wäre das vorliegende Buch so etwas wie Maiers ‚Vatermord'. Daß er aus ihm glänzendes literarisches Kapital zu schlagen vermag, hat er in seinen Romanen jedenfalls längst bewiesen.[32]

IV. Offensichtlich sind bei Maier die literarische und die literaturwissenschaftliche Begabung auf einen Stamm geimpft, wobei die literaturwissenschaftliche allerdings erst im Schatten der literarischen zur Blüte gelangt ist. Der Stamm, von dem sich beide Pfropfreiser nähren, ist die Autorschaft Thomas Bernhards: eine Autorschaft, deren Wirkungsmächtigkeit zum Teil das Resultat überraschend einfacher Stilbildungsprinzipien, zum Teil das Resultat überraschend erfolgreicher Selbstinszenierungen ist.

Nun kennt der erfahrene Gärtner das Phänomen, dass es bei Pfropfungen zu einer Virus-Infektion der Reiser durch den Stamm kommen kann.[33] Und so nimmt es im Falle Maiers auch nicht Wunder, dass sich diese Infektion sowohl am literarischen als auch am literaturwissenschaftlichen Pflänzchen bemerkbar macht: Maiers Dissertation wird von einem trotzig-apodiktischen Aussagegestus beherrscht, der Bernhards „‚Wahrheitsdiskurs'" in nichts nachsteht. Ja, man hat häufig den Eindruck, Maiers literaturwissenschaftliche Prosa folge den Stilprinzipien von Bernhards literarischer Prosa. So in der folgenden Passage gegen Ende von Maiers Arbeit:

> Wenn Schmidt-Dengler etwa über Reger sagt: „er führt die Kunst der Kunstvernichtung vor", dann scheint Schmidt-Dengler davon auszugehen, daß das, was Reger vorführt, tatsächlich eine „Kunst" ist – nämlich die Kunst der Kunstvernichtung. Bernhard dekretierte diese Kunst – und schon gab es sie. Ich jedoch würde das, was er da macht, nie eine Kunst nennen. Wieso sollte ich Reger dieses Wort einfach so nachreden, obgleich nirgendwo eine solche Kunst zu sehen ist, vielmehr ein völlig einfaches und unerquickliches Prinzip (zwei, drei rhetorische Wendungen) als Kunst behauptet wird?[34]

Kurz darauf wird es dann visionär, wenn Maier dekretiert: „Erst wenn diese Strampelei vorbei ist, diese Erfüllungsgehilfentätigkeit an Bernhards Prosa, wird für die Philologie Land in Sicht sein".[35] Amen!

32 Thomas Meissner: Auch ohne Wände steht das Haus. In: FAZ v. 9.12.2004, S. 36.

33 Vgl. Heiner Schmid: Veredeln. Pfropfen und Okulieren, Stuttgart 2003, S. 18.

34 Maier: Die Verführung, S. 298.

35 Ebenda, S. 299.

In dem fast schon priesterlichen Aussagegestus, mit dem Maier seine Thesen vorträgt, zeigt sich eine bestimmte Form von literaturwissenschaftlichem Dilettantismus: Häufig scheitert der innige Liebhaber aufgrund der fehlenden Sicherheit einer literaturwissenschaftlichen Arbeitsmethode daran, die von ihm gefühlte Wahrheit in eine schlüssige Argumentation zu transformieren. Das Bemerkenswerte ist jedoch, dass es Maier dennoch gelingt, mit einem vergleichsweise geringen literaturwissenschaftlichen Aufwand „einen größtmöglichen Eindruck" zu erzielen. Der literarische Stil Bernhards, den Maier als Schriftsteller intuitiv absorbiert und erfolgreich transformiert hat, prägt auch den intellektuellen Stil von Maier als Schreiber. Seine Dissertation ist ein Text, der von einem Schriftsteller-Schreiber erzeugt wurde, der seine Thesen nicht im „Schatten von Institutionen",[36] sondern im Schatten von Intuitionen entfaltet hat und dennoch als ‚literaturwissenschaftliches Ding' daher kommt. Eben dadurch zeichnet sich die ‚Literaturwissenschaft' der Literatur aus.

Anschrift des Verfassers: Uwe Wirth, Zentrum für Literaturforschung, Jägerstr. 11/11, D–10117 Berlin

36 Barthes (wie Anm. 2), S. 50.