

II.4. Andreas Maier

Zusätzlich zu allen Apostrophierungen antizipiert Hermann Burger in seinem Nachruf auf Thomas Bernhard eine umtriebige kreative und wissenschaftliche Rezeption seiner Texte:

Mit seinem umfangreichen Werk [...] werden sich nun noch ausgeprägter die Germanisten beschäftigen und sie werden nicht um die paradoxe Feststellung herumkommen, dass der exzentrische Einzelgänger eine Schule hinterlässt. Ein so wichtiges Werk wie E.Y. Meyers *In Trubschachen* wäre ohne das thematisierte Vorbild Bernhard nicht denkbar, in Jürg Laederachs Prosa lassen sich Stilelemente des Österreichers nachweisen, von vielen wird er schamlos imitiert, die der irrigen Meinung sind, ein bestimmter Duktus könne die Obsession durch den »einzigsten Gedanken« ersetzen.¹

Ein weiterer Autor, der eindeutig als Mitglied der ›Bernhard'schen Schule‹ betrachtet werden sollte, steht im Fokus der nun folgenden Ausführungen. Anders als in Burgers Einschätzung handelt es sich hier jedoch nicht um eine von Burger so bezeichnete ›schamlose Imitation‹ von Bernhards Sprache. Dennoch ist die Bernhard-Rezeption ein elementarer Bestandteil der Poetik sowie der Autoren-Persona Andreas Maiers. Auch er setzt sich auf kreativer und literarischer sowie metatextueller, vermeintlich wissenschaftlicher Ebene mit Bernhard, dessen Werk und dessen Einfluss auseinander. Wie Burger präsentiert sich also auch Maier als ein Autor, der sich des Einflusses dichterischer Vorväter sehr wohl bewusst ist: In seinen Frankfurter Poetikvorlesungen macht er literarischen Einfluss im Allgemeinen zu einem zentralen Thema; 2004 promovierte er zudem an der Universität Frankfurt zu Thomas Bernhards Prosa. Anders als im Falle Burgers wird der Einfluss anderer Autoren bei Maier jedoch nicht als unberechenbarer, aber zu Kreativität anleitender Stimulus durch einen bewunderten Vorgängerautor beschrieben. Maiers Blick insbesondere auf Bernhard und seine Wirkung auf das eigene Schreiben scheint stattdessen von offener Abneigung geprägt zu sein: So polemisiert Maier in seinen Meta- und Epitexten gegen Bernhard. Insbesondere seine unter dem Titel *Die Verführung* veröffentlichte Dissertation lässt sich als Dokument von Einflussangst

1 Burger: Ein abgründiger Mathematiker der Finsternis, o.P.

und »so etwas wie Maiers ›Vatermord‹² am Dichtervater lesen. Die in nichtliterarischen Äußerungen stattfindende mehrfache, öffentliche Destruktion erscheint paradox, lässt sich doch eine Nähe von Maiers Werk zu Bernhards Texten kaum von der Hand weisen: Erstens applizieren Maiers fiktionale Texte auf struktur- und sprachstilistischer Ebene diverse Stilelemente aus Bernhards Werk. Zweitens bedient sich Maier transfiktionaler Inszenierungsstrategien zur Konturierung seiner Autoren-Persona, die denen Bernhards ähneln.³ Drittens lässt sich Maiers epitextuell vorgetragene Ästhetik der radikalen Verweigerung in der Tradition des Österreicherers lesen. Bei genauerer Betrachtung löst sich diese ostentative Abneigung jedoch in eine vorgebliche auf; Maiers Werk in seiner Gesamtheit ist auf sprachlicher, aber insbesondere auf struktureller Ebene durchaus von einer affirmativen Nähe zu Bernhard geprägt.

Die erste Phase von Maiers literarischen Veröffentlichungen umfasst die fiktionalen Texte *Wäldchestag* (2000) und *Klausen* (2002) sowie *Kirillow* (2005) und – das primär fiktionale Schaffen vorerst abschließend – *Sanssouci* (2009). Die zweite, autofiktional-autobiographische Phase beginnt parallel dazu mit dem gemeinsam mit Christine Büchner, seiner Ehefrau, verfassten *Bullau. Versuch über Natur* (2006). Hauptbestandteil dieser Werkphase ist allerdings Maiers umfangreiches, autobiographisches Romanprojekt, aktuell bestehend aus *Das Zimmer* (2010), *Das Haus* (2011), *Die Straße* (2013), *Der Ort* (2015), *Der Kreis* (2016), *Die Universität* (2018), *Die Familie* (2019), *Die Städte* (2021) sowie *Die Heimat* (2023). Ebenso sind die Veröffentlichung seiner gesammelten Kolumnen unter dem Titel *Onkel J. Heimatkunde* (veröffentlicht 2010) sowie *Mein Jahr ohne Udo Jürgens* (2015) zu dieser autofiktionalen Phase zu zählen. Dieses zusammenhängende autofiktionale Projekt stellt einen zentralen Baustein in Maiers literarischem Werk dar, verfolgt allerdings »wie Verlag und Autor selbst [...] verkünden [...] ein[en] neue[n] Erzählansatz«.⁴ Zwar lassen diese Texte als autobiographische Selbstaussagen ebenfalls Rückschlüsse auf das fiktionale Schaffen ihres Autors zu, da aber die kreative Bernhard-Rezeption im Fokus dieses Kapitels steht, soll diese zweite, bis dato nicht abgeschlossene Werkphase nicht zentral berücksichtigt werden. *Die Verführung* (2004) wiederum steht als zentraler Übergangstext an der Schwelle von fiktionaler Prosa und autofiktionalen Selbstzeugnissen.

II.4.1. Poetik: Gesellschaftliche und literarische Wahrheit

In seinen 2006 unter dem Titel *Ich* veröffentlichten Frankfurter Poetikvorlesungen präsentiert Maier sein dichterisches Selbstverständnis und damit einhergehende, mögliche Deutungsansätze seines Werkes. Abgesehen von ihrer Funktion als Präsentationsfläche für Maiers mögliche Autorintention bieten die fünf Vorlesungen eine Bühne für

2 Meissner, Thomas: Auch ohne Wände steht das Haus, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung (09.12.2004), online: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/sachbuch/auch-ohne-waende-steht-das-haus-1197728-p2.html> (abger.: 30.04.2021); vgl. ebenfalls Wirth: Herr Maier wird Schriftsteller, S. 137.

3 Vgl. hierzu auch die Ausführungen ab S. 349 dieses Buches.

4 Rohde, Carsten: Der liebe Gott und das Nichts. Andreas Maier und der postmoderne Wahrheitsdiskurs, in: *Euphorion* 108 (2014), S. 85–103, hier S. 90.

seine gesteuerte transfiktionale Selbstinszenierung: Nicht der empirische Autor spricht hier, sondern eine gleichnamige Kunstfigur, die an der Gesellschaft und dem Einfluss Bernhards leidet und gegen beides ankämpft. Die poetologischen Ausführungen in dieser Vorlesung bestehen aus einer Abfolge von Auflistungen vermeintlicher literarischer Einflüsse, Herausstellung seiner Einflussangst und öffentlicher Selbsterniedrigung bei gleichzeitiger Verweigerung gegenüber dem gesellschaftlichen ›Mainstream‹.

Zentral für Maiers Literatur wie auch seine paradoxe Kritik und Imitation des Bernhard'schen Stils ist in diesem Kontext sein Literatur-, Gesellschafts- und Sprachverständnis. Dies wiederum ist eng verknüpft mit Maiers Wahrheitsbegriff. Carsten Rohde stellt hierzu fest: »Es gibt eine falsche, eine schlechte Wahrheit (die Wahrheit der Masse, das wahrheitsvergessene Leben der Menge), und es gibt eine richtige, eine gute Wahrheit (das gottgefällige Leben gemäß dem Matthäus-Evangelium).«⁵ Somit ist Maiers Begriff der ›Wahrheit‹ dichotom. Einerseits bezeichnet er die individuelle ›Wahrheit‹:

Diese Wahrheit, für die Maier auch den Begriff ›Gott‹ benutzt, kenne im Grunde jeder individuelle Mensch, sei jedem in seinem individuellen Gewissen gegeben. Die Begriffe ›Wahrheit‹, ›Gott‹, ›Gewissen‹ werden bei Maier mehr oder weniger gleichbedeutend.⁶

Andererseits bezeichnet ›Wahrheit‹ das durch eine fehlgeleitete Sprache erzeugte Weltbild der Gesellschaft. Diese Wahrheit des sozialen ›Geredes‹ ist eine konstruierte:

Eine normativ fixierbare, definierbare Wahrheit gibt es dort nämlich nicht. Sie ist anti-gesellschaftlich, insofern auch gesellschaftlich nicht zu verwirklichen. Sie ist Sache des Einzelnen und immer nur temporär, ephemer-epiphanisch einholbar, insofern intentional unverfügbar.⁷

Maier negiert, dass die zwischenmenschliche Kommunikation die Möglichkeit hat, Wahrheit zu vermitteln: »Wahrheit hat mit Sprache nichts zu tun, und Menschen können einander nicht verstehen [...]«, denn »verstanden werden kann man nur von Gott« (MI 109). Durch permanente Reproduktion von falschen Aussagen und fehlgeleitetem Dialog erzeugt das Sprechen performativ eine neue, falsche Wirklichkeit.

5 Rohde: Der liebe Gott und das Nichts, S. 96.

6 Harbers, Henk: »Reden könne jeder«. Nihilistische Thematik im Werk von Andreas Maier, in: Weimarer Beiträge 56,2 (2010), S. 193–212, hier S. 196. Dieser Gottesbegriff erscheint diffus: »Wenn Maier mit provokativer Schlichtheit kundtut: *Gott ist die Wahrheit* [...], dann handelt es sich dabei nicht um die naiven Bekenntnisse eines Frömmers, sondern diese Aussage ist an komplizierte Voraussetzungen und Implikationen gebunden. *Gott* oder vielmehr *das Wort Gott* [...] vertritt hier so etwas wie einen imaginären Punkt, eine ideale, allwissende – eben: göttliche – Beobachterstelle, von der aus das menschliche Dasein überblickt und im Wortsinne aufgehoben wird: die die Einzelstimmen und Einzelwillen im polyphonen Menschenchor werden im Gesamtzusammenhang gleichermaßen legitimiert, relativiert und sistiert. ›Wahrheit‹ ist hier also so etwas wie die von Gott oder einem anderen höheren Wesen oder auch nur der Evolution geschaffene Gesamtsumme des menschlichen Daseins.« (Rohde: Der liebe Gott und das Nichts, S. 97)

7 Rohde: Der liebe Gott und das Nichts, S. 98.

Menschen erscheinen Maier folglich als »Handlungsautomaten« (MI 15), die sich an festen sozialen und kommunikativen Regeln entlanghangeln, ohne jemals die »Wahrheit« auszusprechen zu können oder aussprechen zu wollen (vgl. MI 18). Es ist nicht möglich, das »Ich« des Gegenübers über Sprache zu kennenzulernen: »Die anderen Menschen werden vom Ich nur als funktionierende Teile einer geregelten Gesellschaft mit einer geregelten Sprache wahrgenommen.«⁸ Maier ist hierin »von den Theorien Carlo Michelstaedters beeinflusst«⁹ und positioniert sich somit beispielsweise auch gegen Ferdinand Ebners Sprachphilosophie:

Maier sieht als Michelstaedters Kernthese, daß unsere Sprache, auch die Sprache der Wissenschaft, nicht als Mittel zur Wahrheit funktioniert, sondern als Rhetorik, in der es nur um das Erreichen und Erhalten von Positionen von Macht geht. Dabei würden wir fortwährend unser beruhigendes Weltbild bestätigen[...]. Gerade dieses beruhigende Bewußtsein will Maier als das falsche darstellen. Denn der normale gesellschaftliche Verkehr bedeutet nach Maier in unserer Zivilisation nicht nur eine auf die Erhaltung von Macht gerichtete Sprache, sondern auch die Bestätigung einer konsumierenden Lebensweise, die letzten Endes die Erde zugrunde richtet. \Gesellschaftliches Funktionieren bedeutet also notwendigerweise ein falsches Leben. Nur ein Ich, das sich einigermaßen dem Treiben der Gesellschaft entziehen kann, ist zu fundamental wahrer Einsicht fähig.¹⁰

Das in *Ich* formulierte Literaturkonzept ist in Konsequenz dieses Gesellschafts- und Kommunikationsverständnisses positivistisch und konstruktivistisch. Das Bild einer sozial und sprachlich erzeugten Welt mit festen kommunikativen Ritualen steht im engen Zusammenhang mit Maiers Literatur-, Lektüre- und Autorschaftsverständnis: Ein:e Autor:in müsse mit dem »Willen zur Wahrheit« schreiben, denn die Literatur ist für Maier der Weg, zur »Wahrheit« und somit zu »Gottes Wort« zu gelangen:

Ich wüßte nichts anderes, als daß die Literatur den Zweck hat [...], die Wahrheit zu sagen, nicht explizit, sondern anders. Auch wenn die explizite Wahrheit vielleicht im Schweigen liegt und vielleicht sogar darin, daß ich immer nur erkenne, daß sie so niemand richtig sagen kann, und vor allem ich nicht. (MI 91f.)

Die literarische Wahrheit kann zumindest zeitweise eine dritte, vermittelnde Position neben erstens individueller und zweitens gesellschaftlicher Wahrheit einnehmen – wenn der:die Autor:in denn mit dem Willen zur Wahrheit schreibe. Die so entstehende »wahrhaftige« Literatur ermöglicht wiederum, was die »falsche« zwischenmenschliche Kommunikation nicht vermag: ein »anderes Ich« wahrnehmbar zu machen (vgl. MI 27).

Die andere für Maiers Poetik maßgebliche Annahme ist, dass Autor:in und Werk – durch den Anspruch zur »Wahrheit« bedingt – ineinander aufgehen. Der junge Maier identifiziert sich mit den Protagonisten seiner Lieblingsbücher (vgl. MI 23), die wiederum mit ihren jeweiligen Autor:innen (vgl. MI 27). Diese naive Lektürehaltung überträgt

8 Harbers: Nihilistische Thematik, S. 196.

9 Harbers: Nihilistische Thematik, S. 196.

10 Harbers: Nihilistische Thematik, S. 196.

er auch auf andere Leser:innen und die Literaturwissenschaft (vgl. MI 84). Das gleiche identifikatorische Literaturverständnis postuliert Maier (provokant) auch für seine eigenen Texte: »Alle Figuren sind ja immer ich, [...] und selbst wenn Adolf Hitler bei mir auftreten würde, [...] so wäre ich das auch.« (MI 44)

Maier konstruiert in seiner Poetikvorlesung so jedoch primär seine Autoren-Persona. Er stellt sich – in einem Akt autoaggressiver, poetologischer Selbsterniedrigung¹¹ – wiederholt als talentloser und an literarischen Traditionen oder formalen Erfordernissen desinteressierter Schriftsteller dar: Überhaupt »interessiere« er sich »für garnichts« (MI 71) und habe folglich auch »nichts zu sagen [...] außer einfachen Dingen und nichts zu erzählen« (MI 78). Maier stellt hier die erste Stufe seiner Einflussangst und die damit einhergehende *kenosis* aus. Den Einfluss anderer Schriftsteller:innen negiert er dabei jedoch keineswegs. Im Gegenteil habe er die ihn inspirierenden Autor:innen in sein Ich absorbiert (vgl. MI 124), seine Texte seien folglich »Bastarde« (MI 45) diverser Einflüsse.¹² Wie er als Kind »[z]uhause im Keller« (MI 19) Modellbausätze nach Anleitung zusammengebaut habe, schreibe er auch als Autor »aus einer Art Nachmachen« (MI 36), mit »keinerlei Selbstständigkeit« (MI 21) und schaffe so »nur Vorgefertigtes« (MI 21).¹³ An diesem Punkt ist die erste Phase eines Einflusskonfliktes auszumachen: Er sieht sein Schreiben »in einer Art von Meßbarkeitsverhältnis« zu seinen dichterischen Vorvätern, in dem er »immer nachmessen« kann, »wie klein und schlecht ich bin« (MI 86). Die Beschreibung dieser Dynamik erinnert in den verwendeten Bildern und Begriffen an Blooms *kenosis*, was nahelegt, dass Maier sich der Theorie der Einflussangst und/oder der dahinterstehenden Psychodynamik bewusst ist: »Sich selbst zu sagen, man habe nicht soviel Talent wie andere, heißt nichts anderes, als deren [...] Leistung zu mindern, kurzum, schmälern zu wollen.« (MI 82) Dennoch fühle Maier den Drang zu schreiben – und orientiert sich dabei erneut an Blooms Wortwahl: Er schreibe anfangs zwanghaft, »um nicht vor den verstorbenen Autoren jedes Recht zu verlieren, sie zu lesen« (MI 78). Literarisches Schaffen konturiert Maier somit als Versuch, sich durch die stilistische Nähe an literarische Vorväter anzunähern und so ihre »Anerkennung« zu verdienen. Er sei sich jedoch ebenfalls bewusst, dass es sich bei seiner Lesart der Vorgängertexte um eine subjektive Interpretation und Selektion handelt.¹⁴

11 Dieser psychische Prozess scheint Maier ebenfalls bewusst zu sein (vgl. MI 143).

12 Maier nennt hier – neben Gott – Lukrez, Horaz, Fjodor Dostojewski, Lew Tolstoi, Wolfram von Eschenbach, Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen, Thomas Mann, Wilhelm Raabe und Wolf Schmidt (vgl. MI 94–117), weiterhin auch »Stadler, und Kurzeck, und [...] und Marcel Proust, und Hamsun, [...] auch de[n] Massenmörder Julius Cäsar« (MI 127).

13 Dabei fühlt er sich von der Kleinbürger-Seifenoper *Die Firma Hesselbach* ebenso inspiriert wie von Dostojewski (vgl. MI 117–121); in der Frühphase seines Schaffens kopiert er nach dem »Bauplan« (MI 39) von Thomas Mann (vgl. MI 37–39) oder Alfred Andersch (vgl. MI 39–47).

14 So behauptet er beispielsweise, beim Verfassen einer Andersch-Kopie selektiert zu haben, »was [ihm] an ihm einnahm und was [ihm] völlig egal an ihm war« (MI 39).

II.4.2. Der ›wirre Autor‹ Thomas Bernhard

In seinen anfängliche Versuchen, andere Autor:innen zu imitieren und auf dieser Basis neue Literatur zu schaffen, scheitert Maier jedoch: Der junge Schriftsteller misst sich vorgeblich an seinen Idolen, kommt »aus einem Mangel an Talent« (MI 36) in seinen Schreibetüden nicht über erste Sätze hinaus und gerät mehrfach in Schreibblockaden. Der Moment der Lösung tritt erst spät ein, mit einem ersten fertiggestellten Text:

Mit fünfundzwanzig habe ich wieder angefangen, zu schreiben, und plötzlich hat etwas funktioniert. Es wurde sofort ein Text, der viel länger war als alles, was ich zuvor geschrieben hatte [...]. Die Erzählung war insgesamt wieder völliger Mist, aber dennoch versammelten sich plötzlich wie von selbst Dinge in ihr, an die ich später automatisch anknüpfte. Es ging um einen Wetterauer, also einen Mann aus der Landschaft, in die ich selbst hineingeboren worden bin [...]. Dieser Wetterauer war Jurist, vielleicht auch Notar [...]. Er hatte eine persische Frau, fragen Sie nicht warum, ich weiß es nicht. Die Frau hat [...] ihren Mann gerade für drei Tage verlassen, um Verwandte zu besuchen. Sie kommt nach Hause, ich glaube, nach Bruchenbrücken [...] und findet dort ihren Mann nicht vor, sondern nur eine Anzahl Ginflaschen. (MI 66f.)

Soweit der Beginn und die Grundanlage von Maiers erster, zusammenhängender Erzählung, die er pathetisch als »Anfang [s]eines Schreibens, die erste Zelle, aus der das spätere entstand« (MI 68) bezeichnet. Maiers Beteuerung »fragen Sie nicht, warum, ich weiß es nicht« wirkt in diesem Zusammenhang kurios: Sie hebt ex negativo die Quelle des Geschriebenen hervor und negiert Maiers kreative Autonomie als Schriftsteller. Schließlich weist dieser erste fertige Text einige Strukturmerkmale auf, die sich unschwer auf Bernhards Einfluss zurückführen lassen können: Wie in *Ja* (1978) werden ein Notar und eine »persische Frau« (MI 66) zu zentralen Figuren einer über drei Tage verlaufenden »erzählte[n] Erzählung« (MI 69) eines distanzierten Ich-Erzählers, mit einem »recht philosophisch[en]« (MI 67), »sehr tristen Monolog« über »Lebensuntauglichkeit« (MI 68).

Die Kontrafaktur eines Bernhard-Textes mag die Lösung von Maiers Schreibblockade hervorgebracht und weiteres Schaffen ermöglicht haben, sie scheint aber ebenso der Auslöser für einen weiteren Einflusskonflikt zu sein: Nun imitiert Maier nicht mehr selbst gewähltes, ihn begeisternde Autor:innen. Er steht im Einfluss und der schöpferischen ›Schuld‹ eines gerade wenig respektierten Autors, der zu produktiver Kreativität anleitet und so zum eigentlichen ›Dichtervater‹ wird. Maier begegnet Bernhards Einfluss mit Negation und Destruktion. Obwohl Bernhard als Impulsgeber für Maiers Schreiben fungierte, wird er in *Ich* nur kurz erwähnt: als »wirrer Autor« (MI 114) und mit Abneigung belegtes Negativbeispiel. Diese offen vorgetragene Abneigung ist aus zweierlei Gründen bemerkenswert:

Erstens veröffentlichte Maier noch im Jahre 2003 mit *Es gab eine Zeit, da habe ich Thomas Bernhard gemocht* einen kurzen Essay, in dem er Bernhard als lebens- und stilprägenden Autor bezeichnete, gegen den »andere Literatur [...] regelrecht peinlich, schlecht« (MZ 143) erscheint:

Es gab eine Zeit, da habe ich Thomas Bernhard gemocht. Seine Literatur rührte mich, sie erschütterte mich auch. [...] Die Menschen, die seine Prosa besiedelten, waren immer am Ende, in ihrem Gescheitertsein steckte Größe, das schien mir geradezu notwendig. So habe ich das damals gelesen, ich war etwa zwanzig Jahre alt. Es gab damals viele Autoren, mit denen ich lebte. Bernhard gehörte unbedingt dazu. Dostojewski, Hamsun, Thomas Mann, Proust. [...] Ich erinnere mich an einen Monat, den ich in einem piemontesischen Dorf verbracht hatte. Ich wollte mich unbedingt umbringen und war allein aus diesem Grund dort hingereist. [...] Ich hatte nur ein Buch dabei, *Der Untergeher*. [...] Ich [...] las den *Untergeher* und bewunderte, glaube ich, vor allem den Stil. [...] Wenn es ein literarisches Brot gab, das mich noch in meinen allererbärmlichsten Zuständen genährt hat, dann war es Dostojewski. Bernhard war es nicht. Und dennoch hatte ich ihn damals mitgenommen. (MZ 143, Hervorh. i. Orig.)

Auf diesen Essay soll am Ende des Kapitels noch eingegangen werden. Es bleibt jedoch die Feststellung, dass Maiers Abneigung und Bernhards weitestgehende Abwesenheit in der Poetikvorlesung unter allen anderen, ihn inspirierenden Autor:innen zumindest merkwürdig erscheint – zu insbesondere zu diesem Zeitpunkt und mit Blick auf seine weiteren Texte

Zweitens ist Maiers Schreiben – auch ohne seine fiktionale Prosa bisher betrachtet zu haben – von Bernhards Werk beeinflusst. Bereits der apodiktische, radikale Ton und Inhalt der Poetikvorlesung und die Verweigerung des Geniegedankens erinnern an Bernhards seltene, stilisierte poetologische Selbstaussagen. Auch Maiers öffentlich inszenierte Persona weist offenkundige Parallelen zum abgelehnten Dichtervater auf: Dies beschränkt sich nicht auf die paradoxe Ablehnung des Literaturbetriebs bei gleichzeitigem Profitieren von Honoraren, Stipendien und Preisen. Maier inszeniert sich nicht weniger selbst als Bernhard – und nutzt dabei Strategien und Topoi, an denen sich auch der Österreicher bediente: Er konstruiert bereits zu Beginn seiner Vorlesung eine ähnliche familiäre ›Urszene‹ seiner Poetik (vgl. MI 7) wie Bernhard in seinen autobiographischen Texten; ähnlich wie sein Vorgänger beansprucht Maier die Musik als sein eigentliches »Hauptlerngebiet«, die Literatur nur als »Nebenfach« (MI 51). Wie Bernhard konstatiert Maier bereits frühkindliche Suizidgedanken (vgl. MI 17) und Gesellschaftsverweigerung (vgl. MI 9) als bestimmende Merkmale seiner Persönlichkeit;¹⁵ von seiner Umwelt fühlt sich Maier durch eine »unüberbrückbare Kluft« (MI 22) getrennt. Bernhard wiederum gibt an, sich in der Gemischtwarenhandlung des Podlaha zum ersten Mal unter wahren Menschen und gut aufgehoben gefühlt zu haben; folglich benennt er den zweiten Band seiner Autobiographie nach dem Ort, in dem sich der Laden befindet: *Der Keller*.¹⁶ Maier wiederum sucht »[z]uhause im Keller« (MI 19) Zuflucht vor der Welt – und verweist damit somit einerseits auf seine Außenseiterrolle, andererseits auf seine

15 Ebenso berichtet Maier, dass er Stimmen höre und – anders als Bernhard – seit seiner Jugend mehrfach in psychologischer bzw. psychiatrischer Behandlung gewesen sei (vgl. MI 12–14).

16 Auch die Titel von Maiers autobiographischen Texten ähneln denen Bernhards: Heißen die des Österreichers *Die Ursache. Eine Andeutung, Der Keller. Eine Entziehung, Der Atem. Eine Entscheidung, Die Kälte. Eine Isolation sowie Ein Kind*, betitelt der Frankfurter seine mit *Das Zimmer, Das Haus, Die Straße, Der Ort, Der Kreis, Die Universität und Die Familie*.

Flucht in Bernhards Literatur. In diesem Lichte scheint auch Maiers Vorwurf »Der Bernhard der *Ursache* ist lediglich ein immerfort an den Umständen seiner Umwelt leidender Bernhard.« (MV 101) zumindest (selbst-)ironisch: Nichts anderes ist schließlich auch der Andreas Maier aus *Ich*.

Zusätzlich lassen sich auch in dieser Poetikvorlesung einige Marker ausmachen, die die Literarizität und Autofiktionalität des Vorgetragenen herausstellen: Der in Maiers fiktionalen Romanen häufige, auch im Schriftbild auffällige »Maierismus« »etcetera«¹⁷ findet sich insgesamt zwölf Mal im Text der Vorlesungen. Zweimal verwendet Maier hier zudem den markanten Bernhardismus »das ist die Wahrheit« (MI 45, 73). Hierüber verweist Maier erstens allgemein auf Bernhards Prosa, ihre markanten, wiederholten Redewendungen und ihren Einfluss auf seine Texte. Zweitens verweist er auf die Wirkung dieses Stillkischees: Die übermäßige Wiederholung dieser Phrase negiert eher den Wahrheitsgehalt des Gesagten, als dass sie ihn untermauert. Wenn Maier diese Phrase und ihre Funktionalisierung nun in seiner Poetikvorlesung zitiert, wird hervorgehoben, dass es sich auch bei dem Gesagten weniger um »Wahrheit«, als eher um Aussagen einer bernhardbeeinflussten Kunstfigur handelt.

II.4.2.1. *Die Verführung. Thomas Bernhards Prosa: Vermeintliche Destruktion*

Im Jahr 2004 veröffentlicht Maier bei Wallstein in Göttingen *Die Verführung. Thomas Bernhards Prosa*. Grundlage dieser Veröffentlichung ist seine Dissertation im Fach Germanistik an der Universität Frankfurt. Die Verlagswahl und weitere Paratexte weisen das Buch als wissenschaftliche Arbeit aus, sodass hier zunächst davon auszugehen ist, dass Maier mindestens »zugleich als literarischer Schriftsteller und als literaturwissenschaftlicher Schreiber spricht«.¹⁸ Allerdings geht es dem Autor um »keine vollständige Metamorphose« von Schriftsteller in Literaturwissenschaftler, sondern um »lediglich eine partikuläre Pfropfung«¹⁹ von Literatur auf Wissenschaft, über die eine bestimmte Botschaft formuliert wird. Grundsätzlich ist *Die Verführung* somit auf (mindestens) viererlei Arten lesbar: Mit Blick auf die Wirkung von Bernhards Werk handelt es sich um (I) einen wissenschaftlichen Metatext über Bernhard und (II) ein Dokument von schriftstellerischer Einflussangst sowie ein Mittel der Destruktion des literarischen Vorgängers. Mit Blick auf Maiers eigenes Schaffen handelt es sich bei *Die Verführung* um (III) einen poetologischen Text, der eine zusätzliche Perspektive auf das Werk des »Epheben« wie auch des »Dichtervaters« eröffnet. *Die Verführung* ist allerdings gerade kein *unbewusstes* »Missverständnis«, wie Jan Süsselbeck sie in seinem gleichnamigen Aufsatz²⁰ bezeichnet, sondern auch (IV) ein Vehikel der schriftstellerischen Selbstinszenierung: Die Aussagen in *Die Verführung* werden von einer bernhardkritischen Kunstfigur getätigt, erschaffen von einem Autor, der

17 MI 9, 24, 27, 40, 57, 65, 69, 80, 97, darüber hinaus zweimal auf S. 77, sowie einmal als »etcetera etcetera« auf S. 95, Hervorh. i. Orig. Vgl. hierzu auch die Ausführungen zum »etcetera« in Maiers Prosa ab S. 290 dieses Buches.

18 Wirth: Herr Maier wird Schriftsteller, S. 136, Hervorh. i. Orig. getilgt.

19 Wirth: Herr Maier wird Schriftsteller, S. 129.

20 Vgl. Süsselbeck, Jan: Das Missverständnis. Zu Andreas Maiers Rezeption der Prosa Thomas Bernhards, in: Thomas-Bernhard-Privatstiftung (Hrsg.): Thomas-Bernhard-Jahrbuch 2005/06, Wien u.a. 2006, S. 191–201.

als »inniger Liebhaber und intimer Kenner der Werke Bernhards«²¹ deren Stilmerkmale selbst anwendet – und vor allem auch weiterentwickelt. Stärker noch als in der Poetikvorlesung verschwimmen in *Die Verführung* somit die Grenzen von Authentizität und Inszenierung sowie von Faktualität und Fiktionalität. Gleiches gilt auch für Bernhards Einfluss: Auf der Ebene des Wortsinns polemisiert Maier hier gegen Bernhard und würdigt dessen Schreiben im Zuge seiner Analyse herab. Mit Blick auf die Struktur und Ästhetik des Textes wird jedoch deutlich, dass Maier Bernhards Schreibweise und Stil affirmiert, imitiert und transformiert. Dies wiederum steht in Einklang mit Maiers fiktionaler Prosa und der dort manifesten Bernhard-Rezeption. Aus dieser Perspektive betrachtet kann *Die Verführung* sogar als verdeckter Ausdruck der Wertschätzung von Bernhards Werk betrachtet werden.

Die Verführung als destruktiver Metatext. Trotz ihrer Länge ist die Dissertation ein eher essayistischer Metatext über Bernhard und seine Texte, der von Invektiven gegen den Autor und die Bernhard-Forschung durchzogen ist. Wie Süselbeck feststellt, verfolgt Maier in *Die Verführung* das »merkwürdige Ziel[], ihrem Untersuchungsgegenstand permanente Stilisierung, Unlogik und gar mangelnde Realitätstreue [...] vorzuwerfen«:²² Der Schriftsteller erscheint aus dieser Perspektive als »Blender«, der »peinlich genau Inhalte meide[]« (MV 70) und »Namedropping« betreibe, um Bedeutung zu suggerieren, wo keine sei. Maier nimmt hierbei Setzungen vor, die aus seiner subjektiven und etablierten Deutungsansätzen diametral entgegengesetzten Bernhard-Lesart resultieren.

Bereits in den Frankfurter Poetikvorlesungen artikuliert Maier seine Abneigung gegen als »hoch« verklärte Autor:innen sowie die sie verklärenden Leser:innen und die Literaturwissenschaft (vgl. u.a. MI 29, 50). Der Leser

konsumiert, aber er gewinnt dem Text gegenüber nicht dieselbe Augenhöhe. Er lässt sich unterhalten oder nicht, aber er liest nicht, was da gemacht ist, das Gemachte erkennt er gar nicht. Das trifft auf Literaturwissenschaftler [...] ebenso zu, und bei ihnen nimmt es sich so aus, daß sie den Autor immer möglichst heben, intelligent machen, ihn verklären, sich in ihn verlieben, ein Dienerverhältnis zu ihm entwickeln oder zu dem, was sie sich unter dem Autor vorstellen, und andere Autoren, die nicht ihre Lieb-linge sind, kanzeln sie dagegen ab [...]. (MI 84)

Maiers Spott trifft bereits hier explizit »Thomas Bernhard und seine phantastischen Erforscher«, die Forschung betrieben, »als gäbe es da überhaupt was zu erforschen« (MI 84). Maiers Invektiven gegen Bernhard scheinen zunächst gleichermaßen in seinem Verständnis von Literaturwissenschaft wie auch seiner (ödipal konturierten) Abneigung gegen den Dichtervater begründet zu sein: »Die Wissenschaft« mache »Autoren und Texte gerne intelligent«, nur um »sich selbst begründen« (MI 50) zu können. Allerdings betätigt sich Maier selbst als Literaturwissenschaftler – und geht dabei »in die entgegengesetzte Richtung« vor: *Die Verführung* erscheint zunächst wie der Versuch, Bernhard herabzuwürdigen, um das eigene Schreiben von Bernhards Einfluss unberührt erscheinen zu lassen.

21 Wirth: Herr Maier wird Schriftsteller, S. 136.

22 Süselbeck: Das Missverständnis, S. 192.

Während Maier Dostojewskis Einfluss in der Poetikvorlesung anerkennt (vgl. u.a. MI 109), ist sein Verhältnis zu Thomas Bernhard eins der permanenten Opposition. Die Abneigung gegenüber Bernhard und dem Bernhard'schen Stil in *Die Verführung* ist bereits auf den ersten Seiten offensichtlich – selbst die wenig schmeichelhafte, den jungen Bernhard zeigende Fotografie auf dem Titelbild kann als im Dienste von Maiers Bernhard-Destruktion stehend betrachtet werden.

In seiner »Analyse« von Bernhards »Prosa« kommt Maier zu dem immergleichen Ergebnis:

Wir sollen angeleitet werden, den Texten zu *glauben* und bei bestimmten Punkten nicht nachzufragen. [...] Man hat stets das Gefühl, etwas sehr Tiefes, etwas sehr Bedeutungsvolles werde in diesen Texten verhandelt. [...] Man kann diese »Tiefe«, diese »Bedeutsamkeit« der Texte 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. (MI 7, Hervorh. i. Orig.)

Dies macht Maier vor allem an der Sprache der Bernhard'schen Figuren und Erzähler fest:

Die Sprache ist uns ungewohnt, »tiefe« und »existentielle« Inhalte werden behauptet (zumindest wird ständig eine Semantik verwendet, die auf diese Inhalte verweist), aber was gemeint ist, kann man nicht sagen, es sei denn, der Leser schließt von undeutlichen Inhalten auf eine metaphorische Sprachverwendung und beginnt, einzelne Bedeutungen selbst herzustellen. Und selbst wenn man die (vermeintliche) Metaphorik einzelner Ausdrücke (mehr oder minder beliebig) aufgelöst hat, bleibt immer noch die komplexe und oft verwirrende, mitunter sogar widersprüchliche Satzstruktur übrig. (MV 14)

Der verächtliche Ton und der »trotzig-apodiktische Aussagegestus«²³ des Textes sind auffällig: Maier bezeichnet die Frage, ob Bernhard einen der vielen, in seinen Werken referenzierten Philosophen gelesen habe, als »die größte Spaßfrage der gesamten Bernhardforschung« (MV 227). Bernhard posiert für Maier in den »Masken« des »Aufklärer[s]« oder »Selbstaufklärer[s]« (MV 189); sein »doch eher redundantes Textmaterial« (MV 66) transportiere aus Selbstschutz nur »die totale inhaltliche Abstinenz« (MV 268): »Das ist immer der Kern seiner Fortifikationsleistung: Wo nichts ist, kann auch auf nichts ein Angriff erfolgen.« (MV 268)

Zwar setzt sich Maier auch mit der fiktionalen Prosa Bernhards auseinander, *Die Verführung* ist aber vorrangig als Metatext zu dessen autobiographischen Texten konzipiert. Der bereits in Maiers Poetikvorlesung *Ich* behauptete naiv-positivistische Zugang zu Literatur schlägt sich auch in dieser wissenschaftlichen Analyse nieder: Maier konstatiert mehrfach, über »das Ich im Text« (MV 143) zu schreiben und nicht »die autobiographischen Texte mit Bernhards »wahrem« Leben vergleichen« (MV 75) zu wollen, stellt aber in diesen Werken eine »Lust am Lügen und Fälschen« (MV 160) fest:

23 Wirth: Herr Maier wird Schriftsteller, S. 137.

Bernhard habe »es sich sowohl beim Schreiben wie beim ›Denken‹ vergleichsweise leicht gemacht« (MV 8), täusche »fast dreist« (MV 153) die Leser:innen »mithilfe notdürftiger Konstruktionen« (MV 151) und »recht beliebig[er] Sätze« (MV 36). Um zu diesem Schluss zu kommen, analysiert Maier »einige Sätze im Frühwerk«, die »Sprechsituation in den ersten Werken« sowie »den Begriff der Studie in *Das Kalkwerk*« und »Roithamers Korrekturkonzept« (MV 9). Er selektiert und isoliert in seinem »eher exzentrische[n] Zugriff auf die Texte«²⁴ also einzelne, kurze Passagen und Strukturelemente, analysiert diese auf ihre semiotischen Referenzen und semantische, logische Schlüssigkeit hin. Anschließend verallgemeinert Maier diese Befunde auf das Gesamtwerk: Was für einzelne Sätze gilt, gilt somit auch für alle anderen Sätze. So kommt Maier bereits auf den ersten Seiten der Dissertation zu dem Schluss:

Bernhard legt in seiner frühen Prosa den Menschen Sätze in den Mund, die uns in ihrer Bedeutung unklar scheinen oder vielfältige Interpretationen zulassen. Wenn jemand unklar oder vieldeutig spricht, dann weiß der Hörer nicht genau, was der Sprecher meint, und muß, sofern er am Gesagten interessiert ist, nachfragen, um es zu verstehen. Insofern reden die Sprecher der [...] Sätze also so, daß ihre Aussagen einer Erklärung bedürfen. Sie scheinen ziemlich weitgehende »Dinge« über Krankheit, Leben, über das Denken (Gehirn) *etcetera* zu äußern, aber dennoch weiß man bei näherem Hinschauen nicht, was sie sagen. Dieser Effekt, nämlich daß der Leser nicht genau bzw. gar nicht weiß, was gemeint ist, ist vom Autor offensichtlich beabsichtigt. (MV 16)

Die Verführung »entspricht« damit, wie auch Süselbeck anmerkt, »einem aus der Literaturgeschichte altbekannten Grundmuster schriftstellerischer Beerbung großer Vorbilder«:²⁵ Anders als im Falle seiner Poetikvorlesung geht es Maier hier jedoch nicht mehr um Selbsterniedrigung, *kenosis*, vor verehrten Autor:innen, sondern um die Destruktion Bernhards – oder, in Blooms Worten, um *Dämonisierung* und *tessera*:

In diesem Sinn [...] repräsentiert die *tessera* den Versuch eines jeden späteren Dichters sich (und uns) zu überzeugen, daß das Wort des Vorläufers abgenutzt wäre, wenn es nicht als von neuem erfülltes und erweitertes Wort des Epheben erlöst werden würde.²⁶

Das Verfassen der Dissertation fällt in den Zeitraum, in dem Maiers erste große und vielbeachtete Romanveröffentlichung *Wäldchestag* bevorstand (vgl. MI 80). *Die Verführung* markiert somit auch den realitätswirksam verbürgten Endpunkt der von Maier als prägend bezeichneten Schreibblockade und Einflusskrise. Die öffentliche, kritische Auseinandersetzung mit Bernhard ist also positivistisch als Befreiungsschlag gegen gerade denjenigen literarischen Vater zu lesen, der Maiers erste schriftstellerische Krise und Blockade beendet hatte.

24 Süselbeck: Das Missverständnis, S. 193.

25 Süselbeck: Das Missverständnis, S. 192.

26 Bloom: Einfluss-Angst, S. 60.

Maier betont mehrfach das eigene Unverständnis von Bernhards Literatur.²⁷ Grundsätzlich macht er in seiner Analyse zunächst auch keine direkt falschen Beobachtungen: Bernhards Texte sind durchaus von Widersprüchen, vermeintlichen Ungenauigkeiten sowie teils unauflösbaren Sprachbildern durchzogen. Maier ignoriert jedoch sowohl die mögliche hermetische Konzeption der frühen Prosa Bernhards als auch die Literarizität poetischer Sprache im Allgemeinen. Er ignoriert somit das Ästhetische und »Gemachte« (MI 84) von Bernhards Texten – obwohl er selbst widersprüchlich anmerkt, dass Bernhards »Sätze wie lyrikartiges Sprechen« eine Wirkung entfalten könnten und nicht zwangsläufig »einen diskursiven Gehalt« (MV 11) enthalten müssten.²⁸

Maier bezeichnet sich selbst als *ehemals* naiven Bernhardleser (vgl. MV 198), legt aber auch in *Die Verführung* ein positivistisches Literatur- und Lektürekonzept an Bernhard Werk und Persona an. So erscheinen einige seiner Deutungen »zunächst einmal [...] völlig unklar« und aus literaturwissenschaftlicher Perspektive »[p]roblematisch«.²⁹ Maier differenziert weder zwischen dem empirischen Autor, dem impliziten Autor, dem »Text-Ich« (MV 157) der Autobiographie und Bernhards sonstigen Figuren. Somit »nivelliert das von Maier implementierte literaturtheoretische Konzept die Differenz zwischen den Meinungen fiktiver Sprecherinstanzen und der Meinung des realen Autors«.³⁰

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.³¹

Ebenso unterscheidet Maier nicht zwischen sich selbst als Autor, privatem Leser und Literaturwissenschaftler, schließlich »verallgemeinert« er »eigene Leseerfahrungen«.³² Er schreibt auch dem Publikum die Unfähigkeit zu, über die Differenz von Literatur und Realität zu reflektieren, und geht davon aus, dass die Leser:innen die im Text getätigten fiktionalen Aussagen unreflektiert als faktuale Äußerungen des Autors betrachten (vgl.

27 Vgl. u.a. MV 13, 20, 253, 261, 269, 290.

28 Bernhards variierte Wiederholungen beispielsweise lassen sich als bewusste Stilentscheidungen im Dienste einer konkreten ästhetischen Wirkung lesen, ohne dem Autor Unfähigkeit oder Täuschungsabsicht unterstellen zu müssen. Maier dagegen liest beispielsweise die achronologische und widersprüchliche Schilderung der »Sterbezimmerszene« in Bernhards autobiographischem Band *Der Atem* als effekthascherische, »ziemlich notdürftige Konstruktion« (MV 129, vgl. 117, 156), als Unschlüssigkeit und somit Negation von Bedeutung und Wahrheitsanspruch (vgl. MV 119–129): »Wäre Bernhards autobiographischer Text ein Haus, würde es sofort einstürzen. Nichts trägt, nichts gehört zusammen, alles ist nur Effekt für die einzelne Seite. Es *fügt* sich nicht.« (MV 151, Hervorh. i. Orig.) Gerade das Widersprüchliche und Fragmenthafte des Erzählten lässt sich aber schlicht als Stilmittel lesen, die traumatischen Erlebnisse, den schlechten Geistes- und Gesundheitszustand und das ungeordnete Einströmen der Eindrücke zu versprachlichen.

29 Wirth: Herr Maier wird Schriftsteller, S. 136.

30 Wirth: Herr Maier wird Schriftsteller, S. 134.

31 Wirth: Herr Maier wird Schriftsteller, S. 134.

32 Süsselbeck: Das Missverständnis, S. 193.

u.a. MV 35, 47):³³ Bernhards Namedropping (vgl. MV 226) und seine »totale inhaltliche Indifferenz« (MV 220) würden aus Unkenntnis und Unreflektiertheit vom Publikum als Ausdruck einer die eigenen Fähigkeiten übersteigenden philosophischen Tiefe angesehen. Die »ganze Öffentlichkeit« (MV 170) glaube an Bernhards Lügen und seine »Realitätsverdrehung« (MV 157). Das ist eine provokante These, zumal gerade dieser Positivismus einerseits elementarer Bestandteil von Maiers Autoren-Persona ist und andererseits die positivistische Lesart seiner Epitexte diese Autoren-Persona erst mit hervorbringt. All dies geschieht, obwohl Maier kurz vor Ende der Dissertation selbst anmerkt, dass die autofiktionale Persona Bernhards mit seinen Figuren austauschbar ist (vgl. MV 267f.), weil dieser sich »wie seine Figuren aus demselben Fundus ausstattet« und so selbst »die Statur seiner erfundenen Figuren« (MV 268) gewinnt. Dies habe letztlich drei Konsequenzen für Bernhard und seine Literatur:

Der Autor des Textes erscheint erstens vor seinen gutmeinenden Lesern als philosophischer Autor: Der Text suggeriert, er im ganzen und jeder Satz im einzelnen verhandle auf nicht mehr hintergehbare Weise [...] Wahrheit und Existenz. Inhalt scheint die totale Verhandlung von Sein, Wahrheit und Möglichkeit von Sinn bzw. die totale Abstreitung jeder sinnfälligen Möglichkeit von Gehalt. Zweitens ist der Autor mit der aufgezeigten Methode nahezu total gegen seine Kritiker gewappnet. Drittens hat er mit ihr sein Schreiben klaren und einfachen Prinzipien untergeordnet. (MV 50)

Auf diesem Wege werde Bernhard auch in seiner Autobiographie nicht nur zu einer hoch gebildeten, sondern gar zu einer »heldisch[en]« (MV 140), »fast übermenschlichen Figur« (MV 262) stilisiert. Er könne

über sich und andere und über irgendwelche Situationen und Zustände behaupten, was er will, und wenn der Leser irgendwann entdeckt, daß Bernhard gar nicht die Wahrheit sagt, dann greifen Bernhards eigene Wahrheitsaphorismen dieser Kritik vor und haben sie bereits in sich aufgehoben. Denn es steht ja bei ihm dauernd da, daß er weiß, daß er nicht die Wahrheit sagt. (MV 159)

Darüber hinaus sei der Autor in der Wahrnehmung seines Publikums nun

für keinen dieser Sätze verantwortlich zu machen, da Kunstfiguren die Sprecher sind, und wenn man denen vorwirft, daß sie Unsinn reden, so trifft der Vorwurf nicht den Autor. Der schreibt nur über Kranke. Und daß die, im Stadium der Geisteskrankheit, Unsinn reden, überrascht nicht. (MV 35)

Dieser Grundannahme liegt ein offenkundiger Widerspruch zugrunde, der von Maier aber nicht thematisiert wird: Er erkennt zwar, dass es sich bei der vermeintlich »unsinnigen« Sprache der Bernhard'schen Kunstfiguren um »ein rhetorisches Konstrukt« (MV 269) und eine »Sprache der Krankheit« handelt (vgl. MV 35). Er geht aber nicht darauf ein, wieso diese Sprache nun überhaupt einen Anspruch auf »Wahrhaftigkeit« und »Richtigkeit« erheben müsse. Den Anspruch der Figuren auf Wahrhaftigkeit

33 Vgl. auch Wirth: Herr Maier wird Schriftsteller, S. 135.

macht er lediglich mehrfach an der obsessiven Wiederholung selbst fest. Maier kritisiert, dass Bernhards Figuren schlichtweg »unrealistisch« seien (vgl. MV 60); die absurdistische oder komische Komponente der Texte ignoriert er ebenso.³⁴ Die im Verlauf des Werkes gerdadezu werkkonstitutive Vermischung von Fiktion und Realität bezieht Maier gar auf Bernhards »zunehmende[s] Alter« (MV 208). Maier ignoriert den Modellcharakter und das »formgewordene Strukturmerkmal«³⁵ von Bernhards Literatur wie auch von Literatur im Allgemeinen: »Das Phänomen [...], dass sich Texte einer eindeutigen Bedeutungsfestlegung verweigern« ist schließlich »so etwas wie die Signatur der literarischen Moderne.«³⁶ Maier liest diese Texte stattdessen unter den Vorzeichen einer positivistischen Lektürehaltung und seinem poetischen Konzept der Wahrhaftigkeit, berücksichtigt dabei aber nicht, dass die analysierten Romansätze nicht affirmativ als Aussagen des empirischen Schriftstellers Thomas Bernhard zu lesen sein müssen. Diese Sätze werden schließlich in einer »fiktive[n] Welt des Leidens und der Geisteskrankheit«³⁷ und »von explizit als (nahezu) wahnsinnig erkenntlich gemachten«³⁸ Kunstfiguren in Sprach- und Denkkrisen gesprochen. Maier geht stattdessen davon aus, dass die Texte die eigentlich »geisteskrank[en]« und »sprachkrank[en]« (MV 33) Protagonisten und seinen Autor verklären:

Es ist, als kreise ein jeder Text um ein leeres Zentrum und als werde dem Leser suggeriert, es handle sich bei diesem Zentrum um das Größte, das es geben kann. Dieses Größte hat [...] irgend etwas zu tun mit Krankheit, Denken, Philosophie, Kunst, Wahrheit, Scheitern, Leiden, Wissenschaft. Wer im Zentrum dieser Texte lebte, wäre vermutlich eine Art »wünschenswerter« Mensch. (MV 70)

Über all diese Annahmen erscheint Bernhard als bloß »angebliche[r] Negativkünstler«, der schrieb, »wie er die Welt wollte und sich« (MI 120) und dessen Werke austauschbar seien (vgl. MV 213). So werden Bernhard und Maier zu vermeintlich »einander entgegengesetzte[n] Autoren« (MI 114): Während Maier schreibe, um sein eigenes Ich und die »Wahrheit« abzubilden, erschreibe sich Bernhard eine neue Welt und eine neue Persona und verstieße damit gegen die Prinzipien »wahrhaftigen« Schreibens.

Die Verführung als autofiktionaler, poetologischer Text. Nun lassen sich diese Befunde auf unterschiedliche Ursachen zurückführen: a) Maier ist möglicherweise ein dilettierender Literaturwissenschaftler, der für seine Dissertation einen gängigen akademischen Standards zuwiderlaufenden Zugriff wählt.³⁹ Ebenso ließe sich schließen, dass b) Maier ein von unbewusster, aber immenser Einflussangst geleiteter Schriftsteller ist. Bernhard fungiere somit zunächst ex negativo als Projektionsfläche, Ideenträger und Abgrenzungsobjekt für Maiers eigene Poetik: Erst durch die öffentlich vorgetragene Abneigung und Destruktion kann sich Maier aus dieser Perspektive als eigenständiger

34 Vgl. hierzu Süselbeck: Das Missverständnis, S. 195.

35 Süselbeck: Das Missverständnis, S. 194.

36 Wirth: Herr Maier wird Schriftsteller, S. 133.

37 Süselbeck: Das Missverständnis, S. 195.

38 Süselbeck: Das Missverständnis, S. 194.

39 Vgl. Wirth: Herr Maier wird Schriftsteller, S. 134–138.

Schriftsteller positionieren. Darüber hinaus ist es möglich, c) Maier als einen Schriftsteller zu betrachten, der sich – in Jan Süsselbecks Worten – »dumm [...] stellen«⁴⁰ will und Bernhard aus bloßer Abneigung einer »mutwilligen Fehllektüre«⁴¹ unterzieht.

Sieht man jedoch von dieser – auch von Maier immer wieder geforderten und hervorgehobenen – positivistischen Lesart ab, wird *Die Verführung* auch als Bestandteil von Maiers habitueller Selbstinszenierungspraktik lesbar, der nicht den Anspruch neutraler Wissenschaft erhebt. Uwe Wirth stellt in seiner Auseinandersetzung mit *Die Verführung* folgerichtig die Frage, »ob es sich bei [Maiers] Konzept tatsächlich um ein literaturwissenschaftliches handelt«⁴² und ob er »seine Dissertation [...] als literaturwissenschaftlicher Schreiber oder als literarischer Schriftsteller verfasst hat«.⁴³ Er kommt zu dem Schluss, dass »Maier überhaupt kein literaturwissenschaftliches Erkenntnisinteresse«⁴⁴ verfolgt und »nicht im Paradigma der normalen Literaturwissenschaft argumentieren«⁴⁵ will. Auch Süsselbeck kommt am Ende seiner Auseinandersetzung mit *Die Verführung* zu der zurückhaltenden, aber ähnlichen »Prognose«,

dass auch Maiers Dissertation in Zukunft weniger als wissenschaftlicher Beitrag denn als genuiner Teil seines produktiven ›Bernhard-Komplexes‹ gelesen werden dürfte. Maiers Beschreibung dieser intertextuellen »Verführung« ist tatsächlich nur als weitere Folge seines fiktionalen Erzählens über den unüberwindlichen poetischen Einfluss ernst zu nehmen, den sein österreichisches Vorbild auf ihn ausübt – als ein burlesker poetologischer Versuch der ›Überwindung‹ Bernhards, der ihn nur um so fester an den großen Ahnen kettet.⁴⁶

Somit scheint noch eine weitere Möglichkeit auf: Maier verwischt die »»gefühlte[] Grenze« zwischen Literatur und Literaturwissenschaft«⁴⁷ – mehr noch: d) Er inszeniert sich über seine Dissertation als eine Mischung aus a), b) und c) und macht dies zu einem elementaren Baustein seiner Poetik und Persona. Diese Untersuchung kommt weiterhin zu dem Schluss, dass dieser ›Versuch‹ nicht nur als ›gelingen‹ zu betrachten ist, sondern auch, dass Maier in dieser Überwindung und Übernahme einzelner seiner Stilmerkmale bereits in dieser ›Dissertation‹ ein positives Bild von Bernhard zeichnet. *Die Verführung* ist somit – entgegen Maiers oftmals vorgetragenen Wahrheitsanspruch – ein elementarer Epitext zu dessen autofiktionalem wie fiktionalem Werk im Gewand einer wissenschaftlichen Qualifikationsschrift, anhand dessen der Autor seine öffentliche Persona und Poetik fortschreibt. Damit gilt es, die Stimme, die hier ihre Abneigung gegen Thomas Bernhard artikuliert, nicht als die des empirischen Autor Maier zu lesen: Der ›Doktorand Maier‹ der diese ›Dissertation‹ verfasst hat, ist letztlich als autofiktionaler Erzähler zu betrachten. Er ist ebenso (auto-)fiktional wie das »Text-Ich« (MV 157) der Bern-

40 Süsselbeck: Das Missverständnis, S. 194.

41 Süsselbeck: Das Missverständnis, S. 197.

42 Wirth: Herr Maier wird Schriftsteller, S. 134.

43 Wirth: Herr Maier wird Schriftsteller, S. 133.

44 Wirth: Herr Maier wird Schriftsteller, S. 134.

45 Wirth: Herr Maier wird Schriftsteller, S. 136.

46 Süsselbeck: Das Missverständnis, S. 199.

47 Wirth: Herr Maier wird Schriftsteller, S. 136.

hard'schen Autobiographie, seine kritische, polemische Stimme ist die einer transfiktionalen Kunstfigur.⁴⁸ Gleichzeitig ist *Die Verführung* nicht weniger provokant als Bernhard-Texte wie beispielsweise *Meine Preise*: Schließlich agitiert Maier hier aus Perspektive des Schriftstellers gegen »gewisse[] Standesdünkel« und die »hochnäsige Haltung, [...] es gebe so etwas wie eine ›richtige Literaturwissenschaft‹, die man nur betreiben könne, wenn man den Unterschied zwischen fiktiv, fiktional und fingiert gelernt hat«. ⁴⁹ Für diese Lesart liefert *Die Verführung* im Kontext von Maiers Prosaliteratur gelesen einige Indizien, die im Folgenden genauer betrachtet werden.

Grundlegend kollidieren in *Die Verführung* die »unterschiedlichen Geltungsansprüche literarischer und literaturwissenschaftlicher Aussagen«. ⁵⁰ So weist die Dissertation auf inhaltlicher und stilistischer Ebene einige auffällige Brüche mit den »Professionalitätsstandards« rein wissenschaftlicher Texte und den damit einhergehenden »disziplinäre[n] Regeln, wie man ›fachgerecht‹ zu Ergebnissen kommt«. ⁵¹

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 [...] 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 [sic] stehenden, realen Autor – es gilt auch für den zentralen Begriff der Bedeutung, der (übrigens genau wie der Wahrheitsbegriff) an keiner Stelle expliziert wird. ⁵²

Ebenso weist *Die Verführung* – als wissenschaftliche Arbeit betrachtet – einen eher laxen Umgang mit Zitaten und Belegen auf und ignoriert literaturwissenschaftliche

48 Bemerkenswert ist in diesem Kontext, dass Uwe Wirth zwar nicht auf deren Funktion als selbstinszenatorisches Vehikel eingeht, seinen Ausführungen aber ein kurzes, fiktionales Szenario zur Entstehung der Dissertation voranschickt: »Der Held unserer kleinen Geschichte heißt Andreas Maier und ist Promovend der Germanistik in Frankfurt am Main. Er ist fasziniert von Thomas Bernhard [...]«. (Wirth: Herr Maier wird Schriftsteller, S. 129). Auch Wirth kommt somit nicht umhin, den »Verfasser« der Dissertation teilweise im Bereich der Fiktion zu verorten und ihn in einem wissenschaftlichen Text in einer metadiegetischen, fiktionalen Erzählung zu beschreiben. Interessant ist zudem, dass dieser kurze Text zum Ende hin stilistisch teils selbst an einen bernhardesken Text erinnert: »Ein Manuskript, das einer nur in der Schublade habe, existiere gar nicht in der literarischen Welt. Die Schwierigkeiten bestehen 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.« (S. 130)

49 Wirth: Herr Maier wird Schriftsteller, S. 136.

50 Wirth: Herr Maier wird Schriftsteller, S. 130.

51 Wirth: Herr Maier wird Schriftsteller, S. 132.

52 Wirth: Herr Maier wird Schriftsteller, S. 134.

Forschungsergebnisse zu Bernhard;⁵³ ein Fazit fehlt zudem.⁵⁴ Trotz des Anspruchs, ›Thomas Bernhards Prosa‹ zu analysieren, werden ebenso diverse, zentrale Prosatexte nicht in die Analyse einbezogen. Auch Veröffentlichungen, die eindeutig die fiktionalen und faktuale Ebene vermischen – wie beispielsweise *Wittgensteins Neffe* oder *Holzfällen* – werden kaum berücksichtigt. Es ist naheliegend, dass diese Werke eine analytische Bernhardsdestruktion (oder destruktive Bernhardanalyse) verunmöglicht hätten: Schließlich weisen diese Texte die Autofiktionalität und literarische Inszenierung realer Begebenheiten als zentrales Merkmal von Bernhards Werk aus und entkräften somit den Vorwurf der ›Täuschung‹ von vornherein. Im Falle des vorrangig fiktionalen *Der Untergeher* fragt sich ›Maier‹ dagegen: »[E]rzählt Bernhard hier seine Autobiographie weiter?« (MV 214) Fast komisch nach mehr als 200 Seiten Dissertation wirkt letztlich die Feststellung: »Man beginnt zu ahnen: Möglicherweise kommt es bei Bernhard überhaupt nicht auf den Unterschied zwischen Realem und Fiktivem an, weil alles von vornherein gleich behandelt wird.« (MV 219) Die geradezu naive Deutung einer offensichtlichen Textstrategie seines Analyseobjekts stößt die Leser:innen von *Die Verführung* darauf, dass Maier die gleiche Strategien nutzt – und damit nicht in kritischer Distanz, sondern affirmativer Nähe zu Bernhard steht. Auch bei Maier verschwimmt »der Unterschied zwischen Realem und Fiktivem«: In diesem Kontext ist auch die häufige Verwendung des Personalpronomens ›ich‹ in der Dissertation auffällig. Erstens markiert diese Stileigentümlichkeit, dass es bei dieser Dissertation weniger auf wissenschaftliche Nüchternheit, sondern auf stilisierte Selbstaussagen ankommt: Maier spricht vorrangig nicht über Bernhard, sondern über sich. Zweitens wird *Die Verführung* hierüber zu einer Erzählung eines autodiegetischen Erzählers in Gestalt der Autoren-Persona ›Andreas Maier‹. Dieser Erzähler, nicht unbedingt der empirische Schriftsteller, präsentiert sich in der Dissertation als von Bernhardhass geleitet und nimmt eine ganze Menge offensichtlicher Fehldeutungen vor – und die Einflussangst ist ein elementares Charaktermerkmal dieser Persona. Wenn ›Maier‹ in seiner Poetikvorlesung die Dissertation selbst als »pseudowissenschaftliche Studie« (MI 87) bezeichnet, mag dies einerseits im maiertypischen Gestus der Selbsterniedrigung geschehen. Diese Aussage weist aber andererseits darauf hin, dass *Die Verführung* nicht als objektive wissenschaftliche Studie zu lesen ist oder dass der Versuch, sich wissenschaftlich mit Bernhard auseinanderzusetzen, auch von ihrem Verfasser selbst als gescheitert betrachtet wird. Über den Begriff der ›Studie‹ konturiert der Autor aber ebenso seine eigene Persona: Maier tritt selbst in der Maske eines bernhardesken, gescheiterten Geistesmenschen mit einem pseudowissenschaftlichen Geistesprojekt auf.

Diese Vermengung der Fiktionsebenen wird auch in *Die Verführung* durch den aus Maiers Prosa bekannten, ursprünglich von Bernhard appropriierten Manierismus ›et cetera‹ deutlich hervorgehoben:

53 Maier verwendet größtenteils zeitgenössische Rezensionen sowie Louis Huguets *Chronologie. Johannes Freumbichler – Thomas Bernhard* (dt. Ausgabe: Weitra 1996), um seine Aussagen zu stützen. Er setzt sich also auch auf der Ebene der verwendeten Sekundärliteratur nicht mit wissenschaftlichen Quellen auseinander, sondern mit solchen, die Bernhards öffentliche Wirkung und Persona besprechen.

54 Der Text endet somit fast bernhardesk abrupt als Non sequitur.

Wenn Jörg Magenau [...] bemerkt, das ausgeschriebene »Etcetera« sei ein »häufig gebrauchter Begriff« bei Maier, der seine Prosa strukturiere [...], so muss man wohl hinzufügen, dass dieses »Etcetera« auch für Bernhard fast so typisch ist wie das berühmte Wort »naturgemäß«. Auffällig ist es nun, dass Maier dieses »Etcetera« auch in seiner Dissertation immer wieder benutzt und damit eine Formel in einen wissenschaftlich auftretenden Text hineinschmuggelt, die im Grunde nur als ironische Anspielung verstanden werden kann – als subversives Augenzwinkern an einer Stelle, an der es nach den strengen Regeln der Zunft überhaupt nichts zu suchen hat.⁵⁵

Bei diesem markierten Bruch handelt es sich nicht ausschließlich um ein »subversives Augenzwinkern«, sondern um ein weiteres transfiktionales Signal: Der wie in Maiers fiktionaler Prosa auffällig kursivierte Ausdruck findet sich insgesamt neunzehn mal im Text der Dissertation.⁵⁶ Auffälligerweise taucht der Begriff ein zwanzigstes Mal in einem Bernhard-Zitat auf: in einer Passage, in der Bernhards autofiktionaler Erzähler über den Willen zur Wahrheitsvermittlung und Lektürehaltung reflektiert. Die Haltung des Erzählers ähnelt wiederum Maiers eigener Poetik und Lektürehaltung:

Die Wahrheit [...] kennt nur der Betroffene, will er sie mitteilen, wird er automatisch zum Lügner. Alles Mitgeteilt kann nur Fälschung und Verfälschung sein, also sind immer nur Fälschungen und Verfälschungen mitgeteilt worden. Der Wille zur Wahrheit ist [...] der rascheste Weg zur Fälschung und zur Verfälschung eines Sachverhalts. [...] Das Beschriebene macht etwas deutlich, das zwar dem *Wahrheitswillen* des Beschreibenden, aber nicht der Wahrheit entspricht, denn die Wahrheit ist überhaupt nicht mitteilbar. [...] Immer wieder nichts als die Lüge als Wahrheit, die Wahrheit als Lüge et cetera. Es kommt darauf an, *ob wir lügen wollen oder die Wahrheit sagen und schreiben*, auch wenn es niemals die Wahrheit sein kann, niemals die Wahrheit ist. Ich habe zeitlebens immer die Wahrheit sagen wollen, auch wenn ich jetzt weiß, es war gelogen.⁵⁷

Das »et cetera« fungiert hier als markantes Signal an die Leser:innen. Das Zitat verweist einerseits auf den eigentlichen Ursprung dieses Stilmerkmals: Maier hat Bernhards Stilelemente appropriiert. Das gesamte Zitat wird so auch als Aussage in der literarischen Stimme Andreas Maiers lesbar. So betrachtet formuliert Maier über die Integration dieses Zitates einen Metakommentar über das Verhältnis seiner Dissertation zur Wahrheit: Auch hier ist alles möglicherweise nur »Verfälschung« und autofiktionale »Wahrheit als Lüge«.

Viele der »Fehler«, die der Erzähler bei Bernhard identifiziert und ihm als künstlerische Fehlleistung vorwirft, wendet Maier in seiner Prosa und in seiner Dissertation selbst als Stilmittel an: Wie Bernhard reden, heißt, ohne Inhalt zu reden.⁵⁸

55 Süsselbeck: Das Missverständnis, S. 199. Süsselbeck zitiert hier Magenau, Jörg: Trug und Wahrheit, in: TAZ am Wochenende (26.02.2005), S. 18.

56 Vgl. MV 16, 59, 91, 94, 113, 121, 131, 151, 160, 215, 239, 242, 247, 270, 274, 281, 290 sowie auf 299 zweimal.

57 Bernhard: Der Keller, S. 135f., Hervorh. i. Orig.; vgl. MV 74f.

58 Als zentralen Bezugspunkt dieses Stilmerkmals bezeichnet Maier in seiner Frankfurter Poetikvorlesung dagegen Fjodor Dostojewski: »Es gibt bei Dostojewski nie ein gelingendes Gespräch. Alle

Insbesondere Maiers frühe Texte stellen das soziale ›Gerede‹ und seine performativen, wirklichkeitskonstituierenden Konsequenzen in den Fokus des Erzählten, stehen dabei aber ebenso im Kontext von Maiers Bernhard-Rezeption. Der Erzähler unterstellt Bernhard zudem mehrfach, dass ›seine‹ Aussagen eine »völlige Abwesenheit von Begründungen für die [...] aufgestellten Behauptungen« (MV 42) aufwiesen, eben apodiktisch und letztlich falsch seien:

Diese Äußerungen sind allesamt axiomatisch, werden nicht begründet, nie am Beispiel expliziert, sondern beziehen [...] ihren (scheinbar) philosophischen Impetus immer aus einem Vokabular der Eigentlichkeit. Da wir Thomas Bernhard aber nicht zu einem Philosophen machen wollen, werden wir statt von einer *philosophischen* Sprachkritik besser von einer *taktischen* Sprachkritik sprechen, denn diese Sprachkritik erklärt offensichtlich [...] weniger etwas an der realen Welt als am fiktionalen Text. (MV 42f.)

Gleichzeitig fehlen auch in der Figurenrede in Maiers Prosa, aber auch der Erzählerrede seiner Dissertation Begründungen für die aufgestellten Behauptungen und Schlüsse. Auch die Argumentation des Erzählers ist einerseits so tautologisch wie die seines Analyseobjektes, andererseits nicht weniger widersprüchlich: Während er Bernhards Texte (wahrheitsgemäß) als höchst repetitiv bezeichnet, sind auch seine eigenen Ausführungen von Wiederholungen der immergleichen Thesen durchzogen. Der Vorwurf, die obsessive Wiederholung eines einzelnen, banalen oder falschen Gedankens suggeriere Bedeutsamkeit, lässt sich somit sowohl an Bernhards Texte als auch an Maiers Dissertation richten.⁵⁹

Es zeigt sich, »dass das, was Maier Bernhard vorwirft, ein Spiegelbild seines eigenen fiktionalen Schreibens ist«⁶⁰ und dass seine » literaturwissenschaftliche Prosa [...] den Stilprinzipien von Bernhards literarischer Prosa«⁶¹ folgt. Dass dies jedoch keine unbewusste Fehlleistung darstellt, sondern dieser doppelte Sinn ein elementarer Teil des Konzeptes von *Die Verführung* ist, stellt der Text selbst mehrfach heraus. So lässt sich die Kritik an Bernhards Texten oft als Metakommentar über die Dissertation selbst lesen. Die ausgewählten Bernhardzitate wirken weniger wie Beispiele, die die Analyse stützen, sondern kommentieren umgekehrt den wissenschaftlichen Text. Sie weisen die Leser:innen so auch auf die Konstruiertheit und autofiktional-poetologische Konzeption von *Die Verführung* hin. Im dialogischen Zusammenspiel zwischen Haupttext und rekontextualisierten Zitaten entsteht so die eigentliche (Meta-)Narration. Liest man die Analyse als bewusst fehldeutend, lässt sich beispielsweise das folgende Zitat aus *Das Kalkwerk* in Maiers Dissertation auch als passender Metakommentar betrachten: »Jede Erklärung führe zu einem vollkommen falschen Ergebnis, daran kranke alles, daß alles erklärt werde und in

reden im Grunde dauernd aneinander vorbei, weil alle wie durch einen metaphysischen Graben voneinander getrennt sind, jeder befindet sich in seiner eigenen Welt [...].« (M1 109)

59 Zudem wirkt es ironisch, wenn der Erzähler Bernhards seitenlange Schilderungen der Scherzhauserfeldsiedlung kritisiert, nur um sich anschließend seitenlang mit ebendiesen Passagen auseinanderzusetzen (vgl. MV 91–102).

60 Süsselbeck: Das Missverständnis, S. 197.

61 Wirth: Herr Maier wird Schriftsteller, S. 137.

jedem Fall immer falsch erklärt werde und die Ergebnisse aller Erklärungen immer verkehrte Ergebnisse seien.« (Ka 65f.; vgl. MV 43) Ähnliche, über Bernhardzitate konstruierte Metakommentare finden sich viele. Beispielsweise an dieser Stelle, in der »Maier« auffällt, dass der Erzähler von *Das Kalkwerk*

eine Sentenz hinzu[fügt], in welcher der Text eine wichtige Lektüreeinweisung an den Leser gibt. »[...] was nicht ernst ist, obwohl es doch ernst gemeint sei, sagt Fro, könne letzten Endes doch ernst und von größter Bedeutung sein, es komme nur darauf an, in welchen Köpfen, bei welchen Leuten, wann, wo.« (MV 46)⁶²

Im autofiktionalen Werkkontext gelesen handelt es sich bei dieser Konstruktion ebenfalls um eine ironische »wichtige Lektüreeinweisung an den Leser«, dass auch die Dissertation in gewisser Hinsicht »nicht ernst ist, obwohl es doch ernst gemeint sei«.

Der Erzähler spricht zudem in seiner Analyse oft unbestimmt von »dem Autor«. Auf der ersten Ebene meint er hiermit Thomas Bernhard. So handelt es sich beim folgenden Textauszug vorrangig um eine Kritik an den »ins Groteske übertriebene[n] Kalenderblattweisheiten« (MV 48) der Romanfigur Konrad, die erneut affirmativ mit Aussagen des Autors Bernhard gleichgesetzt werden:

Der Kunstgriff, den der Autor benutzt, ist also, seinen Text genau so zu organisieren, daß der Leser jede Aussage entweder als lächerlichen Unsinn oder als sinnhaft und sogar philosophisch bedeutsam aktualisieren kann. Das Mittel, das er benutzt, liegt darin, möglichst allgemeine, zwar grotesk übertreibende, aber dennoch mit einem wahren Kern versehene Aussagen zu machen und an anderen Stellen ebensolche Sätze, aber mit umgekehrtem Inhalt, hinzuschreiben. Der wahre Kern der Sätze ist übrigens niemals außergewöhnlich, sondern behandelt jedem Leser bekannte Grundwahrheiten. (MV 48)

Auf einer zweiten Ebene lassen sich in diesen Aussagen über »den Autor« letztlich Selbstaussagen der Autoren-Persona Andreas Maier erkennen: Wie Bernhards Figuren in ihren Studien und Monologen wiederholt auch »Maier« selbst »mit einem wahren Kern versehene«, aber genauso »jedem Leser bekannte Grundwahrheiten« über Bernhard. Dessen ist er sich beim Verfassen seiner eigenen »Studie« anscheinend zwar bewusst (MV 160); er präsentiert dies dennoch nicht weniger repetitiv, obsessiv, apodiktisch und widersprüchlich. Und so sind auch die Leser:innen von *Die Verführung* verunsichert, ob es sich auch bei *diesem* repetitiven »Wortschwall voller wütender, apodiktischer Behauptungen« (MV 59) nun um »lächerlichen Unsinn« oder doch einen »sinnhaft[en] und sogar philosophisch bedeutsam[en]« (MV 48) Text handelt.

Viele Aussagen über Bernhards Figuren lassen sich darüber hinaus als Aussagen über die durch die Dissertation kreierte Persona lesen: So führt der Erzähler beispielsweise aus, dass die Aggressivität und Maßlosigkeit Roithamers dem Text Authentizität verleihen solle – und fordert gar, dieser solle zurückhaltender sprechen (vgl. MV 59, 65, 68). Mit dieser aggressiv formulierten Kritik wiederum wird paradoxerweise ein verdecktes poetologisches Lob ausgesprochen: Die Persona Andreas Maier erscheint über ihre eigene

62 Maier zitiert hier Ka 148.

Aggressivität und Maßlosigkeit selbst zwar wie ein unwissenschaftlicher Literaturwissenschaftler, dadurch aber wie ein authentischerer, weil affektgeleiteter Autor.⁶³

Im weiteren Verlauf der ›Erzählung‹ von *Die Verführung* konvergieren die Ähnlichkeiten zwischen der hier konstruierten Autoren-Persona Maier und den literarischen Figuren Bernhards. Wie in seinen Prosatexten hebt Maier die Inhaltsleere der Bernhard'schen Sprache zwar kritisch hervor, affirmiert aber gleichzeitig die Lebensweise und Weltsicht Bernhard'scher Figuren. Auf diese Konvergenz weist auch *Die Verführung* an mindestens einer Stelle explizit hin. So berichtet ›Maier‹ kurz vor Ende der Dissertation über den Arbeitsprozess Rudolfs aus *Beton*:

Mendelssohn Bartholdy ist Rudolfs Lieblingskomponist. Rudolf hat ein Dreivierteljahr viele Bücher über ihn zusammengetragen, viele Bibliotheken aufgesucht und seinen Gegenstand gründlich studiert [...]. [...] Er war auf vielen Forschungsreisen seit über zehn Jahren. [...] In Peiskam richtet er ein Zimmer eigens für diese Schriften und Dokumente ein. [...] Auch im weiteren Verlauf der Erzählung sehen wir Rudolf hin und wieder Notizen machen. (MV 249)

Dieses als obsessiv dargestellte Verhalten aus *Beton* parallelisiert Maier mit seinem eigenen Arbeitsprozess:

Alles das klingt soweit aus dem Arbeitsleben gegriffen und trifft beispielsweise auch auf mich zu, während ich diese Arbeit hier schreibe. Ich bin zwar nicht über Jahre an viele Orte gereist, aber doch immerhin nach Innsbruck und Amras, nach Salzburg und nach Wien; ich habe mir aus verschiedenen Bibliotheken die verschiedensten Bücher kommen lassen, ich habe zwar keine Bernhardt Dokumente gesichtet, aber mit einigen Personen gesprochen, die ihn kannten, ich habe mir immer wieder Notizen gemacht [...]. Und wie auf dem Tisch Rudolf Moscheles, Schubring und Nadson liegen, so auf meinem Huguot, Schmidt-Dengler und Fleischmann. (MV 249f.)

Nicht nur *Die Verführung* wird so auf der Metaebene zu einer bernhardesken Studie: ›Maier‹ selbst rückt in die Nähe eines Bernhardcharakters. Auch wenn die Arbeit kein Fazit im wissenschaftlichen Sinne enthält, lassen sich die beiden letzten Kapitel *Regers Denken* und *Regers Überlegenheit* als Konklusion von Maiers Bernhard-Analyse und -Destruktion lesen. Wenn eine der letzten Bernhardfiguren, die Maier bespricht, gerade der obsessive Kritiker Reger aus *Alte Meister* ist und hierbei insbesondere seine Kunstbetrach-

63 Zudem erwähnt Maier, dass in *Korrektur* »das Moment der großen Ähnlichkeit zwischen Erzähler und Erzähltem erstmals vom Erzähler selbst thematisiert [wird]. Er sagt, es sei ihm klar, »wie anfällig ich den Ideen und Verwirklichungen Roithamers gegenüber immer gewesen bin, denn tatsächlich hatte ich mich zeitweise diesen roithamerschen Ideen und Verwirklichungen vollkommen ausgeliefert gehabt, was Roithamer dachte, war auch mein Denken, was er verwirklichte, glaubte ich verwirklichen zu müssen, [...] lange Perioden meines Lebens [...] hatte ich gar nicht mehr mein eigenes Denken denken können, sondern nur das Denken Roithamers [...]«. (MV 62) Diese Passage über das »völlig mimetische Verhältnis« (MV 62) von Gedankenvater und Nachahmer liest sich auf einer Metaebene wie eine Umschreibung von dichterischer Inspiration und Imitation: Der Ephebe Maier nimmt hier die Funktion des zitierenden Erzählers ein, der Dichtervater Bernhard bekommt die Rolle Roithamers zugeschrieben.

tung und -Zerstörung im Vordergrund stehen, stellt dies erneut die selbstinszenatorische ›Gemachtheit‹ der Dissertation aus. Der Erzähler tituliert Reger als »de[n] inhalts-leerste[n] Kunstschwätzer überhaupt« (MV 296). In ihrer Auseinandersetzung mit Literatur ähneln sich beide allerdings:

Man muß nicht alles lesen, lieber soll man nur eine Kleinigkeit lesen, aber genau und gründlich. Dann kommt er plötzlich auf folgenden Gedanken, der zunächst nur wie eine weitere Ausführung des eben Erwähnten erscheint: Wenn man von einer philosophischen Abhandlung nur ein Detail liest, kommt man, wenn man Glück hat, »auf das Ganze« (MV 249f.)⁶⁴

Der Erzähler imitiert Reger: Auch er fragmentiert seinen Untersuchungsgegenstand, liest nur einzelne, wenige Stellen aus Bernhards Prosa gründlich und extrapoliert von Einzelbefunden auf »das Ganze«. Im Falle dieser ›Analyse‹ zu *Alte Meister* beschränkt sich Maier ostentativ auf einzelne Zitate, die sich auf den Seiten 40–44 des über 300 Seiten langen Romans finden – und richtet sich somit nach Regers Diktum »Wer alles liest, hat nichts begriffen [...]« (AM 40; MV 283). Und wie Reger die ›perfekten‹ Bilder im kunsthistorischen Museum durch obsessive Betrachtung des Immergleichen zu zersetzen versucht, kreist auch die Argumentation in der Dissertation in einem Versuch der Destruktion um das Immergleiche. Beide verfolgen schließlich das gleiche Ziel:

Reger kann über jeden Künstler und über jedes seiner Kunstwerke sprechen, ohne mit ihnen etwas anderes verbinden zu müssen als den immer wiederholten Gedanken, man müsse diese Werke nur lange genug studieren, um den gravierenden Fehler in ihnen und damit das Scheitern des Künstlers aufzudecken. (MV 295, Hervorh. i. Orig. getilgt.)

Auch die Ursache für ihre Abneigung teilen sich ›Maier‹ und Reger:

Offenbar hat nur Reger Probleme mit dieser vermeintlichen Vollkommenheit. Er kann in allen diesen Bildern nur eines sehen: ein Vollkommenes, das er zu einem Fehlerhaften machen muß. Subreptiv ist die Verallgemeinerung: Reger unterstellt der Allgemeinheit, was alleine auf ihn selbst zutrifft. Denn andere Gemälde-Betrachter müssen die Bilder nicht zu etwas Fehlerhaftem machen, weil sie gar nicht in dem Maße etwas Vollkommenes darin sehen. [...] Zwanghaft wendet sich seine Abscheu dagegen, daß man in diesen Bildern etwas ›Vollkommenes‹, oder auch nur ›Großes‹, eben ein ›Meisterwerk‹ sieht. (MV 291f.)

Dieser Vorwurfskomplex, der hier an Bernhard und seine Figuren gerichtet wird, wäre ebenso an den Erzähler der Dissertation selbst zu richten: Auch er befolgt Regers Rat und nimmt durch seine fragmentierende Destruktion eine aggressive Position der ›regerschen Überlegenheit‹ gegenüber der als überragend verkärten ›Bernhardkunst‹ ein. Ironischerweise negiert der Erzähler selbst kurz vor Ende der Arbeit den eigenen Zugriff auf Bernhards Kunstwerke, wenn er über Regers Kunstbetrachtung ausführt: »Es kann

64 Maier zitiert hier AM 41.

keine Kunstfertigkeit und auch keine interpretatorische Qualität darin liegen, nach gravierenden Fehlern zu suchen.« (MV 291) Dass auch die ›Qualität‹ dieser Qualifikationschrift insgesamt eher im selbstinszenatorischen denn im wissenschaftlichen Bereich liegt, wurde zu diesem Zeitpunkt bereits deutlich.

II.4.2.2. *Wäldchestag*, *Klausen* und *Kirillow*: Instrumentale Mimotexte

In *Die Verführung* konstatiert Maier, dass

Bernhards Prosa will, daß ich ihre rhetorischen Strukturen übernehme, daß ich die Welt auf ihre Weise sehe, kurz, daß ich diese Strukturen reproduziere. Aber sie liefert mir in Wahrheit gar keine mögliche Sichtweise der Welt, sie liefert mir immer nur ein rhetorisches Konstrukt, dessen Lebensdauer allein davon abhängt, ob es von mir (und anderen) benutzt wird oder nicht. (MV 269)

Dieser ›Einladung‹ scheint Maier – trotz aller vermeintlichen Abneigung – gefolgt zu sein. Obwohl er Bernhard mit Bezug auf die Ein-Buch-These vorwirft, dass sich dessen Texte allesamt ähnelten, gilt ähnliches auch für seine eigenen Romane:

Seit seinem Romandebüt *Wäldchestag* steht ein Thema und damit verbunden eine spezifische erzählerische Form im Mittelpunkt von Maiers Romanen: das *Gerede* [...]. Ein Erzähler dirigiert in einem bestimmten sozial, geographisch wie zeitlich relativ eng abgesteckten Raum einen polyphonen Chor verschiedener Stimmen, der sich in direkter und indirekter Rede über eine bestimmte Begebenheit, eine bestimmte handlungsbezogene Situation erhebt und auf verschlungen-verwirrende Weise austauscht.⁶⁵

Bereits mit Blick auf seine eigenen werkübergreifenden Stilprinzipien steht Maier also durchaus in der Tradition Bernhards: Einzelne Themen, Motive und Strukturelemente des einen Werkes werden im anderen zitiert und wiederholt. Wenn also Maier

bei Bernhard eine fortlaufende Austauschbarkeit fiktional und autobiographisch auftretender Figuren herstellt [...] um sich damit auf die abgestandene ›Ein-Buch-These‹ zuzubewegen, die insinuiert, Bernhard habe im Grunde nur an einem einzigen großen Roman geschrieben, so wäre diese Perspektive sicherlich auch auf Maiers eigenes Werk anwendbar – und zugleich genauso fragwürdig.⁶⁶

Maier und Bernhard teilen sich jedoch nicht bloß das Prinzip der werkübergreifenden Wiederholung und der transfiktionalen Selbstinszenierung: Während die Poetikvorlesung und die Dissertation als retrospektiver Versuch der Destruktion Bernhards lesbar sind, weisen Maiers fiktionale Prosatexte auch sprach- und strukturstilistisch eine eindeutige Nähe zu dessen Texten auf. Insbesondere in *Wäldchestag* (2000) und *Klausen* (2002) lassen sich eine Vielzahl affirmativer Bezüge zu Bernhard ausmachen:

65 Rohde: *Der liebe Gott und das Nichts*, S. 90.

66 Süselbeck: *Das Missverständnis*, S. 199.

Wenn Maier also an Bernhards Roman *Der Untergeher* (1983) kritisiert, dieser verhalte sich zur Klavierkunst Glenn Goulds »parasitär« [...], so kann man das [...] auch von Maiers stilistischen und poetologischen Anleihen bei Bernhard sagen – übrigens ohne dies unbedingt pejorativ wenden zu müssen.⁶⁷

Auf den ersten Blick erscheinen die Handlung, die Vielzahl der Figuren und die damit einhergehende polyphone Erzählweise in Maiers Texten jedoch kaum bernhardesk:

Anders als bei Bernhard geht es bei Maier [...] nicht um so große historische und politisch relevante Themen wie die österreichische Mitschuld an den Verbrechen des Nationalsozialismus. Vielmehr darf der Leser hier den verworrenen Gesprächen ganz normaler junger Männer folgen, die auf Grillfesten und an Lagerfeuern höheren Blödsinn reden, Unmengen Alkohol konsumieren und sich währenddessen vor allem immer wieder den Kopf darüber zerbrechen, wie man schöne junge Frauen, in die man sich verliebt, am schnellsten und effektivsten für sich gewinnen könne.⁶⁸

Maiers Debütroman *Wäldchestag* ist eine »Satire auf das bundesdeutsche Provinzbürgertum«⁶⁹ und erzählt von einer »dörflichen Antiidylle«⁷⁰ – ohne dabei aber von bernhardesk antiheimatliterarischer Perversion durchzogen zu sein. An die Stelle der alltäglichen Abgründigkeit von Bernhards ersten Erzählungen tritt in Maiers Frühwerk die banale Alltäglichkeit: Um das Begräbnis des Sonderlings Sebastian Adomeits gruppiert sich eine missgünstige, mitleidlose Dorfgemeinschaft, in der jede:r allen alles neidet: »Die Geschehnisse an drei Tagen werden zu einem solchen Brei von Stimmen, Meinungen und Gerede, daß dadurch gerade die Nichtigkeit allen Redens deutlich wird.«⁷¹ Gegenstand des »Geredes« ist einerseits das Erbe, andererseits die Persönlichkeit des Verstorbenen. Die Erzählung endet abrupt (vgl. MWä 315): Adomeits mit Spannung erwartetes Testament ist letztlich unspektakulär (vgl. MWä 258), der im Gerede aufgebaute Skandal bleibt aus. Trotz aller widerstreitenden Meinungen ist die Dorfgemeinschaft in einem Aspekt »aber ziemlich einheitlich: Beschränktheit, Dummheit, Konsum- und Besitzgier sind die hervorstechenden Merkmale.«⁷²

Auch im wenige Jahre später veröffentlichten *Klausen* deutet oberflächlich zunächst wenig auf Bernhards Einfluss hin: Der Text setzt Struktur und Thema von *Wäldchestag* fast bruchlos fort; erneut werden vordergründig die alltäglichen Probleme einer Dorfgemeinschaft geschildert.⁷³ Auch erzählerisch sind beide Texte ähnlich konzipiert: *Klausen*

67 Süselbeck: Das Missverständnis, S. 198f., Hervorh. i. Orig. Süselbeck zitiert hier MV 238.

68 Süselbeck: Das Missverständnis, S. 198.

69 Harbers: Nihilistische Thematik, S. 198.

70 Köppe, Tillmann: Der Konjunktiv in Andreas Maiers Roman *Wäldchestag* und die Theorie der Metafiktionalität, in: Bareis, J. Alexander/ Grub, Frank Thomas (Hrsg.): Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Berlin 2010, S. 115–133, hier S. 126.

71 Harbers: Nihilistische Thematik, S. 197.

72 Harbers: Nihilistische Thematik, S. 198.

73 Auch Maiers zweiter Roman stellt die Dynamik innerhalb einer Dorfgesellschaft und »die ganze Künstlichkeit dieser Leute« (MKI 32) in den Mittelpunkt. Der Handlungsort wurde zwar von der hessischen Wetterau nach Südtirol verlegt; sowohl Florstadt und Klausen sind gleichermaßen dörflich und provinziell. In *Klausen* präsentiert sich das über das Gerede aufgebaute »Ge-

potenziert das von *Wäldchestag* vorgezeichnete Muster einer sprachkritischen Erzählung und Erzählweise. Die Erzählerrede ist jedoch nicht mehr durchgängig konjunktivisch, der Erzähler selbst ist anonym und heterodiegetisch. Anders als die homodiegetische Erzählinstanz von *Wäldchestag* kann dieser Erzähler durch seine Position außerhalb des dörflichen Geredes freier sprechen, autonom agieren und sich mehrfach kommentierend in die Erzählung einschalten.

Kirillow, Maiers bis dahin umfangreichste Prosaveröffentlichung, bereitet auf sprach- und strukturstilistischer Ebene eine Abkehr vom homogenen Frühwerk vor: Kritik wird diesmal nicht an einer lästernden Dorfgemeinschaft, sondern an hedonistischen Städten geübt. Allerdings nutzt auch *Kirillow* die Sprache, Themen und Topoi der ersten beiden Texte.⁷⁴

Unzweifelhaft erscheint die Textmasse der Maier'schen Romane höchst homogen: Größtenteils spielen die Texte im ländlichen Gebiet; der räumliche Radius der Handlung ist begrenzt. Allen ist gemein, dass sie fortschritts-, gesellschafts- und kulturkritische Themen verhandeln und soziale Gruppierungen und ihre Dynamik in den Blick nehmen. Die Handlung mündet in »entladenden« Massenereignissen wie Dorfversammlungen, Informationsveranstaltungen und Demonstrationen. Sie endet – trotz der bis zum Ende hin aufgebauten Spannung – antiklimaktisch, oftmals mit einem erneuten Todesfall. Einzelne Figuren nehmen in der sozialen Dynamik den Status des Sonderlings ein; die restlichen Mitglieder der betrachteten Gruppierungen präsentieren in der Erzählerrede ausschnitthaft ihre Ansichten über ebendiese Sonderlinge und ihren Blick auf die Welt im Allgemeinen. *Wäldchestag*, *Klausen* und *Kirillow* lassen sich somit als Teil eines zusammenhängenden Werkabschnittes betrachten. Auf den ersten Blick erscheinen diese frühen Texte höchstens subtil von allgemeinen Bernhard-Klischees beeinflusst. Liest man die Texte dieser Phase jedoch unter dem Vorzeichen von Maiers subjektiver Bernhard-Interpretation aus *Die Verführung*, sind die verdeckten Bezüge zum Österreicher offensichtlicher: Maier nutzt Bernhard'sche Stilelemente, aber separiert sie teils von ihrer ursprünglichen Funktion und nutzt sie instrumental im Sinne seiner eigenen Deu-

schehen[]« (MKI 156) zu Beginn als ökoterroristische, spektakuläre Sprengung einer Autobahnbrücke, stellt sich am Ende aber als dilettantische Protestaktion ohne Auswirkungen heraus (vgl. MKI 206–212). Es bleibt offen, wer den Anschlag nun verübte. Für die Dorfgemeinschaft ist aber »nichts [...] erwiesener« (MKI 212), als dass es sich entweder um »Globalisierungsgegner« oder »Terroristen beziehungsweise [...] Umweltschützer« handelt – »man verwendete die Worte je nach Bedarf« (MKI 203f.).

74 In *Kirillow* rückt Maier eine Gruppe Jugendlicher, wie sie bereits in *Wäldchestag* und *Klausen* eine Rolle spielten, in den Mittelpunkt des Erzählten: Sie bereiten sich auf einen Castor-Protest vor; hier fallen somit Massenereignis und Jugendgruppe zusammen. Im »Zentrum« des »Gesprächskreise[s]« befindet sich diesmal Frank Kober, aber, wie der Erzähler anmerkt, »könnte« man »auch jeden anderen dort hineinsetzen« (MKI 29). Auch das soziale Gerede agiert hier in die entgegengesetzte Richtung: Kober wird nach seinem fast schon lächerlicher Unfalltod auf der Demonstration im Gerede positiv zu einem Anführer und Märtyrer erklärt (vgl. MKI 347). Der Tendenz zu einer weniger monolithischen Erzählweise folgend teilt sich der Text in Prolog, Epilog und mehrere, durch Zwischentitel getrennte Kapitel sowie einzelne Binnengeschichten auf. Ebenso wird weitaus mehr diegetisch reale Handlung vermittelt; der Erzähler ist weitaus präsenter als in den Vorgängertexten. Während *Wäldchestag* und *Klausen* Maiers Sprachkritik vorrangig auf der diskursiven Ebene transportieren, wird sie spätestens in *Kirillow* in der Handlung thematisiert.

tung. Andere Elemente erscheinen zudem bewusst und botschaftstragend als affirmative Rückverweise auf Bernhard im Text positioniert. Im Folgenden werden daher diese *discours*- und *histoire*-basierten Bernhardismen, ihre Umwertung sowie die poetologische Kommentierung des Einflusses in Maiers Text betrachtet. Die Veröffentlichung des Romans *Sanssouci* im Jahre 2009 markiert das Ende dieser Werkphase und weist zusätzlich eine abgewandelte Form der Bernhard-Rezeption auf. Es soll daher abschließend gesondert besprochen werden.

Bernhardeske Figuren und Topoi. *Wäldchestag*, um 2000 parallel zu *Die Verführung* entstanden, ist der in *histoire* und *discours* am eindeutigsten von Bernhard beeinflusste Text dieser Werkphase. Einige Handlungsträger wirken wie abgeschwächte oder aktualisierte Varianten Bernhard'scher Strukturlikes: Betrachtet man den Text vor dem Hintergrund einer möglichen Bernhard-Rezeption, erscheint er bevölkert von bernhardesken Figuren: Rückkehrern in die Heimat, Außenseitern mit bewundernden Adlaten, die sich isolieren und wütende Pamphlete gegen »die Gesellschaft« verfassen, einer nihilistischen und selbstmörderischen Jugend sowie nach wie vor nationalsozialistischen Alten.⁷⁵ Ausgangspunkt der berichteten Handlung ist in diesen Texten zudem meist ein Todesfall und das Verwalten und Auslöschen des Erbes (vgl. u.a. MWä 53). Die impliziten Autoren Maier und Bernhard teilen sich zusätzlich eine Vorliebe für Schopenhauer;⁷⁶ in ihren Texten finden sich allgemein »viele Elemente aus der Tradition des literarischen Nihilismus wieder«.⁷⁷ Diese Analogien sind jedoch zunächst vage und implizit und werden erst durch die Analyse auf mögliche Bernhard-Artefakte hin immer deutlicher erkennbar.

Maier appliziert in seinen frühen Texten allerdings zusätzlich eine Vielzahl von konkreten, bernhardesken Strukturelementen und Anspielungen, die sich explizit auf Bernhard beziehen. Die Häufung dieser Bernhardismen lässt zudem darauf schließen, dass es sich insbesondere bei *Wäldchestag* um einen Versuch der Bernhard-Fort- und Umschreibung handelt und der Text auch als solche gelesen werden soll:

Die Liste der konkreten Bernhard-Zitate [...] lässt sich [...] beliebig fortführen. So zitiert etwa der »Südhesse« Benno Götz mit seinem Credo »*alles ist egal*« [...] wortwörtlich den pessimistischen Epilog auf Bernhards *Der Keller* [...]. Das titelgebende hessische Waldfest gemahnt wiederum an die Papierrosen-Anekdote in *Korrektur* (1975) – und der finale, »vermeintliche Amoklauf« des Protagonisten Anton Wiesner an das Ende des Bernhard-Dramas *Vor dem Ruhestand* (1979).⁷⁸

Darüber hinaus heißt die zentrale Figur in *Wäldchestag* eben »Wiesner« und erinnert damit an »Wieser«, eine der Hauptstimmen im *Kalkwerk*; ein Stadtverordneter heißt dagegen wie der Protagonist aus *Beton* Rudolf (vgl. MWä 97). In typischer Bernhardmanier wird von der »Adomeitsche[n] Wohnung« (MWä 41), einem »Götzsche[n]

75 So erscheint die Figur der Tante Lenchen (vgl. MWä 89) als beinahe drollige Figuration der insbesondere in *Auslöschung* thematisierten Familienschuld.

76 Vgl. Rohde: *Der liebe Gott und das Nichts*, S. 93f.

77 Harbers: *Nihilistische Thematik*, S. 195.

78 Süselbeck: *Das Missverständnis*, S. 198, Hervorh. i. Orig. Süselbeck zitiert hier MWä 156 und Bernhard: *Der Keller*, S. 143.

Sohn« (MWä 93) und einem »Wiesnerschen Schwur« (MWä 238) gesprochen; in *Klausen* treten »drei Delazersche[] Pakistaner« (MKl 98) auf. Wiesner spricht an einer Stelle in Anlehnung an die Redeweise Bernhard'scher Figuren »von der *naturwissenschaftliche[n] Unmöglichkeit*« »der Jungfrau Maria« (MWä 285, Hervorh. i. Orig.). Der Anwalt Halberstadt dagegen proklamiert einen »illusionslosen, streng logischen Materialismus«⁷⁹ und steigert sich in eine bernhardesk gesellschaftskritische Tirade über die notwendige Abschaffung von Krankenhäusern und der allgemeinen Moral (vgl. MWä 196f.). Die Form von *Wäldchestag* als Bericht »[z]ur Vorlage an die Kommission zur Bewilligung von Kuren auf Beitragsbasis der hiesigen Kassenstelle« (MWä [5, o.P.]) erinnert insbesondere an *Das Kalkwerk*, das ebenfalls als Bericht eines Lebensversicherungsvertreters präsentiert wird.⁸⁰ Und wie *Das Kalkwerk* wird auch *Wäldchestag* in seiner polyphonen Beredsamkeit und erzählerischen Unfokussiertheit kaum den Anforderungen einer nüchternen »Antragsprosa« gerecht.

Bereits der Beginn von *Wäldchestag* und somit die ersten von Maier veröffentlichten Sätze erscheinen eindeutig von Bernhard beeinflusst – oder eher, von dem Bild von Bernhards Literatur, das Maier in *Die Verführung* konstruiert:

Es ist, hat Schossau gesagt, als sei allem etwas entzogen worden, wie durch einen chemischen Vorgang, eine Substanz, die *nicht mehr* in den Dingen vorhanden sei, obgleich sie doch eigentlich in ihnen vorhanden sein müsste. Er könne auch überhaupt nicht sagen, wie er auf diesen Gedanken komme. (MWä 7, Hervorh. i. Orig.)

Dieser Erzähleinstieg nutzt eine Form des bernhardesken, indirekten Sprechens sowie eine Häufung von inquit-Formeln und die von Maier postulierte leere Rede. Schossaus Sprechweise entspricht der, die Maier in Texten wie *Amras* identifiziert hat: Dem:der Leser:in wird ein Satz präsentiert, der zwar semantisch korrekt, semiotisch aber inhaltsleer oder kryptisch erscheint. Auch Schossau selbst merkt an:

Eine Substanz in den Dingen könne man nämlich nur dann vermissen, wenn sie vormalig dagewesen sei, es sei aber, genau betrachtet, nichts in den Dingen nachweisbar, was auf eine vormalige Anwesenheit hindeuten würde. Genau betrachtet sei es das Wort *nicht mehr*, welches subreptiv verfahre. Aber es verfahre nicht subreptiv, es beschreibe lediglich, es beschreibe aber nicht Dinge, sondern ein Gefühl. *Meine Gedanken erlegen den Dingen keinerlei Notwendigkeit auf*. Er, Schossau, denke diesen Satz in den letzten Tagen immer wieder. (MWä 7, Hervorh. i. Orig.)

Über diesen Einstieg wird Maiers Text gleichzeitig in der sprachkritischen Tradition Bernhards verortet: Bernhards Protagonisten zerbrechen an ihrer Wahrnehmung und Erinnerung, die von der offiziellen, »staatlichen« Wahrheit divergiert. Schossau wiederum verzweifelt am Auseinanderklaffen von individuell wahrgenommener Realität und der über das soziale Gerede konstruierten Wahrheit:

79 Harbers: Nihilistische Thematik, S. 201.

80 Dies ähnelt zusätzlich Hermann Burgers Texten, die häufig von subalternen Erzählerfiguren an eine Bewilligungsstelle oder einen Vorgesetzten gerichtet werden.

Er könnte gar nicht mehr sagen, was von dieser ganzen Geschichte tatsächlich passiert sei, was ihm bloß erzählt wurde oder was er möglicherweise im Verlauf des dauernden Nachdenkens ergänzt oder erfunden habe. Es habe nicht mehr zu reden aufgehört in ihm. Alles habe durcheinander geredet. (MWä 8)

Dieser Erzähler wird somit einerseits direkt als höchst unzuverlässig und sich dessen bewusst gekennzeichnet.⁸¹ Er wird durch die ersten Sätze andererseits in *histoire* und *discours* als bernhardesker, denk- und »sprachkrank[er]« (MV 33) Protagonist präsentiert – ein Figurentypus, der sich in vielen Bernhard-Texten, aber auch in Maiers weiteren Prosatexten dieser Werkphase wiederfindet.

Im Zentrum des Geredes in *Wäldchestag* steht allerdings der Tod Sebastian Adomeits – einer abwesenden, ambivalent bewerteten und nicht weniger bernhardesken Hauptfigur:

Er verabscheut den überflüssigen Sportflugplatz, ist gegen die fortwährenden Straßenbauten, geht nicht mehr zur Wahl, baut nicht fortwährend sein Haus um, reist nicht, zahlt in keine Rentenkasse ein, ist nicht in einer Krankenversicherung und weigert sich, eine Lungenentzündung mit »modernen« Mitteln behandeln zu lassen.⁸²

Adomeits Konzeption als bernhardeske Figur besteht nicht lediglich in seiner Ablehnung gesellschaftlicher Trends, der Lungenentzündung und der Verwendung des Bernhardismus »fortwährend«: Er war ein Sonderling, mit »sogenannte[n] Lebensregeln« (MWä 60), »ein Mensch der Bücher, der jeden Tag mit Spaziergehen verbringt« (MWä 48) und der ein nicht näher bezeichnetes »großes und eindrucksvolles Werk in sich erzeugt habe«, das jedoch »nicht in Begriffen vorhanden« (MWä 62) sei. Wie sich Bernhards Protagonisten in der Kunstbetrachtung ergehen, verbringt Adomeit seine Zeit mit obsessiver Naturbeobachtung (vgl. MWä 31). Zudem habe »der alte grantelnde Mann« (MWä 48) »jedes Angestelltenverhältnis [...] verabscheut« (MWä 47), sei aber auch »wirtschaftlich so gut wie unabhängig« (MWä 131) gewesen und habe eine schwierige Beziehung zu seiner Schwester gehabt. Kurz: »der geistige Sebastian Adomeit« (MWä 131) wirkt wie die Fortführung des Bernhard'schen Geistesmenschen. Und wie es Maier Bernhard und seinen Figuren »vorwirft«, wird auch die antisoziale Lebensführung Adomeits von einzelnen Figuren als »Kunstwerk« und »philosophische[s] System« (MWä 61), seine kryptische Redeweise als hochgeistig verklärt:

[D]iese Gesprächswendung, [...] diese plötzliche Kehrwendung mitten im Gedanken, habe Adomeit [...] immer wieder gemacht. Immer wieder, wenn er [...] zu *sehr ins Abstrakte*, manchmal habe er auch gesagt, zu *sehr ins Hohe* abgeglitten sei, habe er sich plötzlich von dem zu Abstrakten und dem zu Hohen abgewendet und sich irgendeinem Ding der Empirie zugewendet. (MWä 61, Hervorh. i. Orig.)

81 Vgl. hierzu auch Köppe: Der Konjunktiv in *Wäldchestag*, S. 129f.

82 Harbers: Nihilistische Thematik, S. 204.

Henk Harbers zufolge stellt Adomeit »das erwachsene Pendant zu [den jugendlichen Rebell(en)] Benno Götz und Anton Wiesner«⁸³ dar. Er repräsentiert

so etwas wie die Möglichkeit eines Lebens, das dem Nichts des kopflosen ›Geredes‹ und des falschen Konsums entkommt, das sich aber auch nicht durch die Illusion einer streng rationalen [...] Kritik in einen kalten und lieblosen Nihilismus verrennt – und sich gerade so eine kindliche Unschuld bewahrt, die Maier in seinen Poetikvorlesungen als ›Wahrheit‹ andeutet.⁸⁴

Adomeit repräsentiert in Maiers Text somit einen möglichen Weg des Individuums, sich gesellschaftlichen Regeln und Zwängen zu entziehen. Trotz aller epitextuell vorgetragenen Bernhard-Ablehnung ist also eine Figur mit den Zügen eines Bernhard'schen Geistesmenschen eine der wenigen durchweg positiven Figuren in *Wäldchestag*. Während das Sprechen im Stile von Bernhards Figuren bei Maier negativ konnotiert ist, wird der bernhardeske ›Lebensstil‹ zwar ebenfalls kritisch beleuchtet, aber in letzter Konsequenz positiv bewertet.

Ebenso verweist *Wäldchestag* insbesondere im Zusammenhang mit Adomeit auf mehrere Einzeltexte Bernhards: Wenn eine »Schwiegertochter aus Butzbach« dem Geistesmenschen Adomeit »eine Suppe« (MWä 10) bringt, wird der Verweis auf *Der Theatermacher* gleich doppelt markiert. Adomeit selbst nimmt durch die apodiktische, superlativische Sprache seiner Reaktion die Rolle des bernhardesken Grantlers ein: »Fenchelsuppe. Pfui Teufel, habe Adomeit gerufen [...]. Ich habe in meinem ganzen Leben Suppen nur unter großem und größtem Widerwillen hinunterbringen können [...].« (MWä 10f.) Mehr noch als in Bernhards Texten wird dieses Verhalten jedoch bereits intradiegetisch als lächerlich markiert, wehrt sich hier doch ein renitenter Greis dagegen, von seiner Schwiegetochter auf Anraten der Krankenkasse mit Suppe gefüttert zu werden. Die Adomeit angedichteten (Liebes-)Beziehungen referenzieren weiterhin die aus Bernhards Dramen (vgl. MWä 243); England wird wie in vielen Bernhard-Texten zum Gegenbild der Heimat.⁸⁵ Der Leichenschmaus zu Adomeits Beerdigung erinnert wiederum an das »sogenannte künstlerische[] Abendessen« (u.a. Hf 29, Hervorh. i. Orig.) zum Begräbnis der Joana in *Holzfällen*. Zusätzlich spielt *Wäldchestag* auf die räumliche Konzeption von *Holzfällen* an, wenn eine Figur »interessiert von dem Ohrensessel herüber[]schaut« (MWä 125). Hierüber wird ein poetologisches Bild evoziert: Der verdeckt autofiktionale Erzähler von *Holzfällen* – und damit auch Bernhard – wird durch das mit ihm assoziierte Sitzmöbel in der Handlung präsent und beobachtet »interessiert«, wie der Nachfolgeautor mit den von ihm überlassenen Strukturbausteinen verfährt.

Ähnliche Details finden sich auch in Maiers zweitem Text:

83 Harbers: Nihilistische Thematik, S. 204.

84 Harbers: Nihilistische Thematik, S. 206.

85 Wenn sich Schossau direkt zu Beginn des Textes auf die »Bank unterhalb des Strauches« (MWä 7) setzt, kann dies als Verweis auf *Drei Tage* oder *Frost* gelesen werden.

Klausen erinnert schon im Titel an typische Bernhard'sche Schauplätze wie Ungenach oder Altensam – ganz zu schweigen davon, dass der Roman ähnlich wie auch Bernhards *Frost* in einem abgelegenen Alpental spielt.⁸⁶

Erneut finden sich diverse weitere konkreten Anspielungen und Zitate im Text: Julian Gasser und seine Freunde aus *Klausen* erscheinen wie vorgeblich zur Wahrheit verpflichtete, aber Unsinniges redende, bernhardeske Schwätzer (vgl. MKl 30). Gassers Beziehung zu seiner Schwester und seine Abneigung gegenüber deren Ehemann erscheint ebenfalls bernhardesk und insbesondere an *Auslöschung* angelehnt (vgl. MKl 31); er verwendet den Bernhardismus »Das ist die Wahrheit« und polemisiert im Bernhardstil, dass »das Kinderkriegen ein ganz und gar theoretisch-ideologischer Akt ist und nicht mit der Natur zu tun hat« (MKl 32). Die Figur Auer bewohnt eine Kammer (vgl. u.a. MKl 66) wie Roithamer in *Korrektur*; Gassers Mutter in ihrem abergläubisch »besessenen« Stuhl (vgl. MKl 30; 153f.) erscheint wiederum wie die weibliche Variante einer bernhardesken Dramenfigur. Die Kneipe »Keller« (MKl 22) verweist gleichermaßen auf Maiers kindliches Modellbau- und Nachahmungshobby wie auf Bernhards autobiographischen Text. Die Hessen- und Südtirolkritik in beiden Texten erscheint im Geiste von Bernhards Österreichkritik verfasst; gleiches gilt für die Kritik am Fortschritt einerseits und dem »konservativen Modernisierungswahn« (vgl. u.a. MWä 34–38) der Dorfgemeinschaft andererseits.

Auch die Protagonisten von *Kirillow* lassen sich als bernhardeske Figuren begreifen: Kober wird in Anlehnung an Bernhards Protagonisten als Suizidant (vgl. u.a. MKi 108f.) und Spazierengeher vorgestellt (vgl. MKi 127). Im Text taucht zudem – in offensichtlicher Anlehnung an das magnum opus von Bernhards *Der Weltverbesserer* – ein »Traktat über den Weltzustand« (MKi 139) auf. Der Verfasser dieses Traktats, der nach einer Dostojewski-Figur benannte Kirillow, tritt in der Erzählung selbst nie auf, erscheint in der Rede seiner Gefolgschaft aber ebenfalls als Bernhardfigur: als solipsistischer Einsiedler, der sich »von allen Verhältnissen abstrahier[t]« (MKi 119); über den viel gesprochen wird und dessen Worte befolgt werden, ohne dass er handelnd in Erscheinung tritt. Zusätzlich wird über diese Figur die gesellschaftliche Bernhard-Rezeption kommentiert, schließlich scheren sich auch seine »Jünger« nicht sonderlich um den eigentlichen Sinn seiner Worte:

Der Nachbar: Das hat dieser Andrej Kirillow geschrieben? Julian: Mann, wir diskutieren das seit drei Tagen, es ist doch inzwischen ganz egal, was er geschrieben hat. [...] Du hättest sehen müssen, wie sich das hier verselbstständigt hat [...]. (MKi 139)

Liest man den Hinweis »wir diskutieren das seit drei Tagen« zudem als Verweis auf Bernhards selbstinszenatorisches Filmportrait *Drei Tage*,⁸⁷ wird diese Passage als Metakommentar lesbar: »Seit *Drei Tage(n)*« hat sich auch Bernhards Persona »verselbstständigt«, bis sie nicht mehr vom Autor kontrolliert wird. Spätestens in seiner posthumen Rezep-

86 Süsselbeck: Das Missverständnis, S. 198, Hervorh. i. Orig.

87 Vgl. hierzu auch die Ausführungen ab S. 354 dieses Buches.

tion scheint »ganz egal, was er geschrieben hat«: Der Inhalt der Werke tritt im Gerede weit hinter die gesellschaftlich konstruierte ›Wahrheit‹ über ihren Verfasser zurück.

Bernhardeskes Sprechen und gesellschaftliches ›Gerede‹. Komplexer als die Nähe der *histoire* zu Bernhard ist jedoch der Einfluss auf die sprachliche Ebene von Maiers Romanen. Der *discours* der Texte weist diverse punktuelle, instrumentale Bernhard-Mimetismen auf. Das wohl ›vorlagentreueste‹ Bernhard-Zitat findet sich in *Kirillow*. Julians Gliederung eines Arbeitsberichts erinnert an die Studie aus *Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?* oder die ganz ähnlich Auflistung in *Das Kalkwerk*, die Maier auch in seiner Dissertation erwähnt und als »inhaltsleer« bezeichnet (MV 40, vgl. KT 39f., Ka 66):

Erstes Kapitel: Erklärung der folgenden Kapitel. Kapitel zwei: Schlüsse aus dem ersten Kapitel. Kapitel drei: Infragestellen von Kapitel eins und zwei. Kapitel vier. Infragestellen von Kapitel drei. Hahaha. Julian merkte, daß er bereits zuviel getrunken hatte [...]. (MKi 132)

Hier zeigt sich erneut: Nicht die – von Maier so gedeutete – bernhardeske Lebensführung oder Botschaft sind negativ konnotiert, vermeintlich bernhardeske Posen und Sprache dagegen schon. Anders als bei Bernhard nimmt die Erzählinstanz schließlich eine distanzierte Außenperspektive zu diesen Figuren ein, die sich auch auf die Leser:innen überträgt. Die gesteigerte Wiederholungsfrequenz, Rhythmisierung und sprachlichen Akzentuierung markieren – wie im Falle von Julians benebelter *Kalkwerk*-Mimesis – die geistige Unzurechnungsfähigkeit und Verwirrung der Protagonisten: Aussagen in diesem Duktus sind nicht Ernst zu nehmen, nur leere Aggressionen⁸⁸ – Sprechen wie Bernhard bedeutet inhaltsloses Sprechen.

Maiers frühe Texte etablieren in diesem Kontext statt einer konsequenten Bernhard-Imitation das für sein Gesamtwerk charakteristische Prinzip des gesellschaftlichen »Gerede[s]« (MWä 60). Die Gesellschaftsstruktur in diesen Texten ist starr dichotomisiert und kann nur von einzelnen Figuren aufgebrochen werden:

Die etwa vierzig redend oder handelnd auftretenden Romanpersonen [...] lassen sich [...] in zwei Hauptgruppen einteilen: diejenigen, die die bestehende Ordnung vertreten, und diejenigen, die diese in Zweifel ziehen und damit auch mehr oder weniger Außenseiter sind. Die bestehende Ordnung bedeutet Konsum- und Besitzdenken, die unreflektierte Übernahme von traditionellen kleinbürgerlichen Werten.⁸⁹

Dies entspricht Maiers dichotomem Wahrheitsbegriff: Der »Menge, in welcher lauter vereinzelte Egos mit Ellenbogen ein bestimmtes Wahrheits- und Machtziel verfolgen«, stehen die »Sonderlinge, Einzelgänger, Exzentriker, emphatische Sinn- und Wahrheits-sucher«⁹⁰ gegenüber, »Figuren, die mit ihrem anarchischen Eigen-Sinn dem Gerede der

88 Insbesondere Julian spricht in weiteren Momenten von Verwirrung und Überforderung bernhardeske (vgl. MKi 345). Auch die Nazi-Vorwürfe in *Kirillow* erscheinen zunächst bernhardeske formuliert; hierbei handelt es sich aber um die Aussagen eines Betrunknen (MKi 64).

89 Harbers: Nihilistische Thematik, S. 197.

90 Rohde: Der liebe Gott und das Nichts, S. 95.

Menge kontrastieren«. ⁹¹ Der erzählerische Fokus und somit auch die Macht über die diegetische Wahrheit liegen in *Wäldchestag* und *Klausen* bei der Dorfgesellschaft. ⁹² Dies schlägt sich auch in der erzählerischen Inszenierung der Handlung nieder: Figuren tauchen fließend im Monolog auf, die Sprecher wechseln, teils ist die Sprecherzuordnung unklar, Einzelaussagen gehen ineinander über. Letztlich ist es im Maierschen Gerede ohnehin egal, wer was sagt, schließlich bestehen die Dialoge allesamt aus »völlig leeren Phrasen« (MKl 188) und »ungewissen Formeln« (MKl 190). Anders als bei den meisten, monolithisch konstruierten Reden in Bernhards Texten findet sich bei Maier somit eine Polyphonie von Sprechern und Stimmen. Diese diversen Stimmen wiederum ähneln einander wie die von Adlatus und Geistesvater bei Bernhard. Die Sprache in Maiers Texten ist folglich nicht so »musikalisch« durchrhythmisiert wie die seiner Hypotexte. Sie steht eher im Zeichen einer »teils offenbar assoziativen Gedankenreihung« ⁹³ und einer simulierten, uneigentlichen Mündlichkeit und weniger eines bernhardesken, um Akribie bemühten Duktus. Dennoch finden sich auch auf dieser Ebene Anklänge an Bernhards Texte: *Wäldchestag* wird vor allem über konjunktivische, hypotaktische Sätze mit einer Vielzahl von Einschüben und Verba dicendi erzählt; *Klausen* nutzt dieses Stilmittel – wie erwähnt – weniger strikt; *Kirillow* entfernt sich noch weiter von diesem Prinzip. Die Zitatstruktur ist bernhardesk mehrfach verschachtelt: Eine Figur gibt wieder, was andere Figuren behauptet haben. Bei Bernhard steht dies im Zeichen der absoluten, geistigen Abhängigkeit einzelner Individuen von einem zentralen Vorredner, der seinen Zuhörern seine Weltsicht aufoktroziert. Maier nutzt die gleiche Form, aber füllt sie mit einem anderen Inhalt: Bei Maier zitiert jeder jeden, der genaue Ursprung des Zitierten ist nicht auszumachen, alles basiert auf Hörensagen. Die Rede dieses unablässig daherredenden »Volksmund[es]« (MKl 156) ist teils redundant, teils widersprüchlich, Figuren besprechen »Dinge [...], die schon abgehandelt seien« (MWä 91), verstehen einander nicht, sprechen dennoch unbeirrt weiter. Offenkundig handelt es sich hierbei um

91 Rohde: Der liebe Gott und das Nichts, S. 91. Rohdes Deutung der Figurenkonstellation weicht jedoch in zwei Aspekten von der in dieser Arbeit vertretenen Interpretation ab: Die Gegengruppe zur bürgerlichen Gesellschaft interpretiert er als diejenigen, »die das Prinzip des Sein-llassens, des Durchlässigseins, der Gelassenheit entdeckt haben und dementsprechend ihr Dasein zu gestalten versuchen« (S. 95). Rohde legt damit eine weitaus positivere Deutung an Maiers verzweifelte, zerfasernde, letztlich scheiternde Krisenfiguren an, als es im Text angelegt scheint. Rohde zählt zu dieser Gruppe weiterhin neben »Figuren wie Anton Wiesner und Benno Götz [...], Josef Gasser und Leopold Auer [...], Julian Nagel und Frank Kober« auch »das Zwillingsspaar Arnold und Heike Meurer sowie de[n] Mönch Alexej in *Sanssouci*« (S. 91, Hervorh. i. Orig.). *Sanssouci* verfolgt aber eine gänzlich andere poetische und inhaltliche Zielsetzung als Maiers frühere Texte; gerade Heike und Arnold stehen nicht für eine »anarchische Lebendigkeit, nicht priesterhaftes [...] Arkanwissen« (S. 101), sondern erfüllen als Verführerfiguren und »Racheengel« eine gänzlich andere Funktion als die erbärmlich-mitleiderregenden Außenseiterfiguren aus *Wäldchestag*, *Klausen* und *Kirillow*.

92 *Kirillow* und *Sanssouci* fokussieren dagegen inhaltlich wie erzählerisch auf jugendliche (Widerstands-)Gruppen. In beiden Texten nimmt das gesellschaftliche Gerede eine eher rahmende Funktion ein; der Fokus liegt auf der Schilderung von Individualschicksalen, die dann wieder im konjunktivischen Gerede der Masse untergehen (vgl. u.a. MKl 16–29, 348).

93 Köppe: Der Konjunktiv in *Wäldchestag*, S. 127.

die »pseudomimetische Erzählweise« (MV 22), die Maier auch an Bernhards Prosa kritisiert: ein Alltagsnähe suggerierender Wortstrom ohne Unterbrechung⁹⁴ oder kritisches Nach- und Hinterfragen der Gesprächsteilnehmer.

Durch die Schilderung von Alltäglichem in einem hohen, möglichst komplexen Register entsteht zudem ein geradezu komischer Effekt, der in zweifacher Hinsicht bernhardbeeinflusst ist: Banale Alltäglichkeit und absolute Inhaltsleere werden erstens im »effekthascherischen« Bernhardstil präsentiert und suggerieren so Bedeutung und Wahrheit, wo letztlich keine ist (vgl. u.a. MV 117, 156): Ob nun Immanuel Kant⁹⁵ oder Janis Joplin – diverse Aspekte des Lebens werden im »Ton großer Nachdenklichkeit« (MWä 183) und in der für Bernhard postulierten Manier des inhaltslosen Daherredens verhandelt. Zweitens erinnert die Schilderung des Hin-und-Hers banaler Renovierungsarbeiten im Bernhard-Stil (vgl. MWä 34–37) an Passagen in *In der Höhe* (Hö 33) oder *Auslöschung* (vgl. u.a. Au 111–116).⁹⁶ Die Komik in *Wäldchestag* entsteht somit nicht nur durch die subversive Rekontextualisierung von Bernhards Sprache, sondern – paradoxerweise – auch durch die affirmative Kontrafaktur komischer Szenen.

Das Gerede als Instrument sozialer Macht. Maiers frühe Texte kommentieren auf satirische Weise »die heutige Gesellschaft als eine Ansammlung von leere Worte dreschenden Personen«,⁹⁷ was ihm die von ihm selbst wenig geschätzte Apostrophierung als »Autor der Gerüchte« (MI 134) einbrachte.⁹⁸ Im Folgenden wird die wahrheitskonstituierende Funktion der Gerüchte exemplarisch anhand des »Geredes« über Adomeit in *Wäldchestag* erarbeitet, da die hier verwendeten Strategien der Wahrheitserzeugung nicht nur in enger Verbindung mit Maiers Wahrheitsbegriff und Sprachkritik, sondern auch seinem Bernhard-Bild stehen.⁹⁹

Aus dem Gespräch der Dorfgemeinschaft, die alles im »Bernhard-Ton« des absoluten Wahrheitsanspruches behauptet, bekommen die Leser:innen nur ein äußerst unklares Bild des Verstorbenen vermittelt; vom »Adomeitsche[n] Innenleben« (MWä 30) erfahren

94 *Wäldchestag* ist in drei Großkapitel gegliedert; *Klausen* besteht aus einem Textblock mit lediglich einem Absatz (vgl. MKI 204).

95 »Denken Sie bloß an Kant! Nehmen Sie einen Apfelwein! [...] Ich bin nämlich kantbegeistert, habe der Notar gesagt. Ich maße mir zwar nicht an, ihn zu verstehen, den Kant, aber dennoch bin ich kantbegeistert. Wenn ich ihn lese, verstehe ich, ja, aber ob ich Kant verstehe, ob ich erfasse, was er meinte [...], das weiß ich freilich nicht. Adomeit hat meine Kantbegeisterung immer als etwas sehr Liebenswertes empfunden.« (MWä 61f.)

96 Zudem finden sich insbesondere in *Frost* fortschrittskritische Passagen, die denen Maiers ähneln (vgl. F 97–99, 153, 202f.).

97 Harbers: Nihilistische Thematik, S. 200.

98 Henk Harbers sieht im Gerede »die Problematik des Nihilismus mit dem Funktionieren der menschlichen Sprache und mit der (klein)bürgerlichen Konsumwelt verbunden« (Harbers: Nihilistische Thematik, S. 195); Tillmann Köppe betrachtet dagegen das Gerede im durchgängigen Konjunktiv allerdings primär als Metafiktionalitätssignal (vgl. Köppe: Der Konjunktiv in *Wäldchestag*). Diese Arbeit wiederum geht davon aus, dass beide Funktionen einander bedingen.

99 Interessanterweise äußert auch der Erzähler in *Amras* seine Abneigung gegen »gemeinnachbarschaftliche Spekulationen« (Am 25); ebenso enthalten *Frost* und *Das Kalkwerk* Abschnitte, deren mehrfach gebrochene Redewiedergabe an Prototypen des Maier'schen Geredes erinnert (vgl. bspw. F 100f.; Ka 55–58, 138f.). – Maier steht somit auch in diesem Kontext durchaus affirmativ in der Nähe Bernhards.

sie nichts. Selbst über die Menge des vermeintlich vererbten, so sehr begehrten Vermögens ist sich die Dorfgemeinschaft unsicher:¹⁰⁰ Adomeit bleibt insgesamt »eine Art Leerstelle«.¹⁰¹ Das Gespräch über Adomeits politische Ausrichtung illustriert die Dynamik des sozialen Geredes, das die tatsächliche Wahrheit nicht ergründen will, sondern stattdessen selbst erst erzeugt. So beginnen die gesellschaftlichen Spekulationen in Maiers Texten häufig mit einer unbegründeten Behauptung, die binnen weniger Sätze in eine weitere umgewandelt wird:

Was habe er gesagt, der Tote sei ein Sozialist gewesen? Karl-Heinz! Karl-Heinz! Hast du das gehört! Adomeit war ein Sozialist. [...] Herr Breitinger habe gesagt, Adomeit sei sogar ein Kommunist gewesen. Nicht, Herr Breitinger, das haben Sie doch gesagt. (MWä 127)

Die Dynamik des Gerüchts ist nicht nur redundant, sondern auch rekursiv. Als Beleg für diese Spekulationen werden jeweils lediglich die Behauptungen anderer Personen angegeben: »[M]an behauptete das, weil jeder davon sprach« (MKI 213). Das Gerede begründet sich selbst, schließlich »mußte doch wenigstens *etwas geschehen sein*, da es ansonsten nämlich überhaupt keinen Anlaß gab, über diese Dinge zu reden« (MKI 157, Hervorh. i. Orig.).

Ohne inhaltliche Auseinandersetzung mit der aufgestellten ›These‹ folgt jedoch direkt die nächste, eigentlich widersprüchliche Behauptung, bis sich selbst die Wahrheit als gesellschaftlicher Konsens auflöst:

Frau Munk: Sie habe immer gedacht, Adomeit sei ein Nazi gewesen. Herr Munk: Wie sie denn darauf komme. Frau Munk: Nun, er habe immer so ausgesehen. Das habe schon ihre Mutter immer gesagt. Wie der Prototyp eines Nationalsozialisten. [...] Im übrigen [sic] sei er verschwiegen gewesen. Wer verschwiegen sei, habe etwas zu verschweigen, und er habe doch genau zu dieser Zeit gelebt, über die alle schwiegen. [...] Mulat: Aber Adomeit sei doch kein Nationalsozialist gewesen, wie komme sie denn darauf? Adomeit sei vielmehr ein streitbarer Demokrat gewesen, er sei immer gegen alle Ideologien gewesen. (MWä 127)

Daraufhin eskaliert das Gespräch in bloßes, erneut begründungsloses Stichwortgeben; das eben erst getätigte Gerede wird rekursiv als Beleg für neues Gerede instrumentalisiert, die Sprecher sind sich ihrer Behauptungen dennoch permanent »ganz sicher« (MWä 294). So entstehen »wie bei einer mathematischen Gleichung« (MKI 125) paradoxerweise »die verrücktesten Theorien« (MWä 291) über den Verstorbenen:

Rudolf: [...] Er glaube nicht, daß Adomeit ein Demokrat gewesen sei. Vielleicht sei er Monarchist gewesen. Rohr: Oder Anarchist. Er habe heute doch das eine, morgen das andere gesagt. [...] Becker: Diese Ansicht könne er gar nicht teilen. Adomeit habe feste

100 Mal war er arbeitslos, dann war er vielleicht »Wissenschaftler« (MWä 148) und unterrichtete »Frankfurter Studenten« »mehr geistig« (MWä 101), mal war er der reiche Besitzer »sagenhafte[r] Apfelbaumplantagen« (MWä 291).

101 Harbers: Nihilistische Thematik, S. 204.

Ansichten gehabt. Rohr: Welche denn? Breitinger: Viele, die früher Nationalsozialisten gewesen seien, seien später Sozialisten gewesen, das liege nicht weit auseinander. Mulat: Aber was habe denn Hitler mit Marx zu tun? Breitinger: Sehr viel. Solche wie Adomeit wußten genau, was sie wollten, aber nach außen verwischten sie ihre Spuren. [...] Mulat: Wie verwische man denn Spuren? Breitinger: Indem man Spuren nach überallhin legt. Kommunisten seien geschult. Man wisse nie genau, wer Kommunist sei, das sage alles. (MWä 127f.)

Was »solche wie Adomeit« aber überhaupt seien, wird nicht erläutert, doch für die Dorfgemeinschaft ist klar: »Das Gespräch [...] zeige doch ganz eindeutig, wie Adomeit verfahren sei.« (MWä 128) In *Klausen* steht dagegen Gasser im Fokus des Erzählten wie auch der »Nichtgespräche« (MKl 14). Auch über ihn weiß der »Volksmund« diverse, widerstrebende Narrative zu berichten.¹⁰² An diesen und diversen anderen ähnlichen Stellen zeigt sich die performative Dynamik des Geredes: Die Dorfgemeinschaft verwendet die gleichen Strategien wie Maiers »Bernhard« aus *Die Verführung*. Die »Wahrheit« konstituiert sich lediglich über das Gesagte, wird als gegeben akzeptiert und trotz aller Widersprüchlichkeit durch Wiederholung affirmiert.¹⁰³

Damit erfüllt das permanente Gerede – wie auch der zwanghafte »Modernisierungsdrang« der Dörfler – keinen progressiven, sondern lediglich einen konservativen, bestehende Verhältnisse stabilisierenden Zweck. Das gesellschaftliche Reden affirmiert gesellschaftliche Wahrheiten und wird als unausweichliche Konvention betrachtet, die Teilnahme dient dem sozialen Aufstieg (vgl. MKi 74). Schweigen wird dagegen als Zeichen von Unehrllichkeit gedeutet (vgl. u.a. MWä 127; MKl 103). Selbst alltägliche Handlungen werden als Affront gegen die Gesellschaft »sogleich politisch und fast extremistisch ausgelegt« (MKl 19). Durch die Einbindung in das Gerede werden Andersdenkende wörtlich »mundgerecht gemacht« (MKl 156):

Jeder hatte Gasser nun in der Hand, weil jeder plötzlich etwas über ihn *wußte*. Die Details des Geschehens, die Spuren, all das war strittig und zunächst eine Sache der Polizei und der Spurensicherung, also für den Volksmund unverfügbar (es sei denn in Form des Gerüchts), ein handfestes *Wissen* aber war das gefundene psychologische Muster beziehungsweise dessen Anwendung auf Gasser, jedem zugänglich und für alle frei verfügbar. (MKl 156, Hervorh. i. Orig.)

102 Beispielsweise »soll er als Schüler [...] gewisse Theorien über den Kapitalismus entwickelt und zugleich begonnen haben, sich sehr für die *italienische Wirtschaft* zu interessieren. [...] Vor allem seine früheren Mitschüler und Lehrer redeten plötzlich ständig davon, und zwar in so allgemeinen Wendungen wie: [...] Der Gasser habe von Anfang an den Staat ökonomisch betrachtet, und er habe sich auf keinem Gebiet so gut auskannt wie auf dem der italienischen Wirtschaft. Andere sagten, er habe überhaupt keine Ahnung von Ökonomie gehabt, sondern nur deshalb irgend etwas über Wirtschaftsformen dahergeredet, weil er sich [...] als Kommunist habe aufspielen wollen, und folglich habe er das Wort von der *italienischen Wirtschaft* bloß als ideologische Kampfvokabel gebracht, [...] so wie solche Schüler eben immer in völlig leeren Worthülsen reden.« (MKl 15, Hervorh. i. Orig.)

103 Von dieser Dynamik ist keine Figur ausgenommen; auch Wiesner erscheinen beispielsweise »sylogistische[] Gedankengänge[] [...] überaus wissenschaftlich« (MWä 203).

Das Gerede über eine Person macht sie handhabbar; Fremdes und komplexe Sachverhalte werden so vereindeutigt und vereinfacht, aber auch diffamiert: »Wo jemand ins Gerede kommt, werden ihm alsbald auch frei ins Kraut schießende Geschichten über irgendwelche Unzüchtigkeiten angehängt, und zwar von völlig erwachsenen Leuten, die ansonsten nie weiter auffallen.« (MKL 46) Der teils auch bei Bernhard verwendete, durchgängige Konjunktiv wird bei Maier in mehrfacher Hinsicht ein erzählerischer »Unzuverlässigkeitsmarker«.¹⁰⁴ Erstens lässt er keine Differenzierung des Gesagten zu. Alle zitierten Erzähler und verschachtelten Erzählebenen existieren grammatisch so auf der gleichen Ebene, die Sprecherzuordnung ist unklar. Somit können sich auch die Figuren und Erzählinstanzen nicht vom Gesagten distanzieren. Zweitens nivelliert der Konjunktiv den Wahrheitsanspruch des Erzählten: Alle Aussagen im Gerede scheinen für die Leser:innen gleichwertig wahr oder in Zweifel zu ziehen. Das soziale Gerede bekommt auf der sprachlichen Ebene eine absolute Gültigkeit und einen diffusen Wahrheitsgehalt:

[S]o entwirft die fiktive dörfliche Anti-Idylle ein Bild der Gesellschaft, in der auf recht unverantwortliche Weise vermeintliche Wirklichkeiten konstruiert werden, ohne dass jemand von sich behaupten könnte, der Wahrheit nahe genug zu kommen.¹⁰⁵

Einer der wenigen Sätze in *Wäldchestag* im Indikativ thematisiert dies – und wird also nicht über den Modus erzählerisch in Zweifel gezogen:¹⁰⁶

Weißt du, was die Leute gemeinhin für vernünftig halten, [...] ich glaube, sie halten es nicht einmal selbst für vernünftig, ich komme nur darauf, weil die Damen und Herren dort oben jetzt bestimmt herumstehen und meinen, sie redeten weiß Gott was Vernünftiges. Aber sie haben sich darauf geeinigt, daß alle reden, sie haben eine Art von Nichtangriffspakt geschlossen, die ganze Gesellschaft hat diesen Nichtangriffspakt geschlossen, tust du mir nichts, dann tu ich dir nichts, also bin ich freundlich, so daß du auch freundlich bist, und am Ende bleibt nur die Maske, unter der die Menschen so nichtig geworden sind, so leer ... Reiß die Maske herunter, und du siehst – nichts. (MWä 149)

Noch expliziter formuliert es Julian in *Kirillow*. Er nutzt dabei jedoch den »flammenden Ton« (MKi 141) einer bernhardesken Sprache und eine an den Bernhardismus »hunderte und tausende« angelehnte Phrase:

Die Sprache, nein, nicht allein die Sprache, die Welt, so wie sie uns erscheint, ist ein rhetorisches Gebilde, gemacht von Millionen und Millionen von Menschen. Unsere Welt und Sprache sind so wahr, wie diese Millionen und Millionen von Menschen sind, nämlich absolut unwahr, absolut aufgesetzt, immer nur im Hinblick auf die eigene Eitelkeit und die bequemste Ausrede für das eigene Tun gemacht. (MKi 141)

104 Köppe: Der Konjunktiv in *Wäldchestag*, S. 128, Hervorh. i. Orig. getilgt.

105 Köppe: Der Konjunktiv in *Wäldchestag*, S. 130.

106 Ähnlich funktioniert auch der eingeklammerte Einschub des Erzählers in MWä 209.

So entsteht nach außen hin »[d]as Bild einer vollkommen friedlichen und fröhlichen Gesellschaft« (MWä 311), in der die Dynamik schnell gegen die eigenen Mitglieder kippen kann: »Die Republik bewachte sich vor sich selbst.« (MKi 340) In *Kirillow* pervertiert Maier hierfür das Bild des Leviathans (vgl. u.a. MKi 121, 213). Thomas Hobbes staats-theoretisches Werk *Leviathan or the Matter, Forme and Power of a Commonwealth Ecclesiasticall and Civil* (1651) wird Julian ähnlich wichtig wie die Texte Voltaires, Pascals oder Schopenhauers für Bernhard-Protagonisten. Zudem wird der Leviathan bei Maier zu einem gesellschaftskritischen Sinnbild: Nicht im hobbesschen Staat, sondern im Gerede schließt sich die Gesellschaft zu einer wehrhaften Masse zusammen. Passend dazu zeigt das Titelbild von *Kirillow* das Frontispiz zur Erstausgabe des *Leviathan*. Bezeichnenderweise wurde das Bild aber beschnitten: Der Leviathan hält auf dem Cover noch das Schwert in der einen Hand, der Kopf und der andere Arm mit dem Fackelstab sind abgeschnitten – der Maier'sche Leviathan ist eine gott-, vernunft- und kopflose, aber gefährliche Menschenmasse.

Die Sprache verliert im Gerede ihren kommunikativen Gehalt und degeneriert zu einem »Hinundherknurren irgendwelcher Geräusche« (MKl 14). Die hinter der kommunizierten Wahrheit stehende Realität ist ohnehin irrelevant, alles kann behauptet, wiederholt und affirmiert werden und hat den gleichen Wahrheitsanspruch. Sachverhalte und Personen werden paradoxerweise »[b]is zum Zerrbild deutlich« (MKl 137) dargestellt, die Sprecher werden zu »Sprechmaske[n]« (MWä 311).¹⁰⁷ Individualität wird in der Sprache der Gesellschaft in Maiers Texten von vornherein verunmöglicht: Figuren bleiben stellenweise un- oder nur nach ihrer Funktion benannt; die Texte erwähnen beispielsweise einen »Wachtmeister X« (MWä 31), »Nachbar X« (MWä 32), »Professor für X« (MKl 59) oder einen »Herr[n] X aus der Xgasse in Xstadt« (MKi 212). Wenn an anderer Stelle nicht Harald Mohr, sondern explizit »die [...] Stimme Harald Mohrs« (MWä 41) etwas sagt, stellt dies die Rolle des Sprechers nicht als Individuum, sondern als weitere Schallquelle im Gerede heraus. Teils bricht die Rede ab; man »habe irgendwas weitergesprochen« (MWä 50), erneut ist der Inhalt nicht von Relevanz. In *Klausen* merkt der Erzähler nach »spekulative[n] Antworten« und »Mutmaßungen über Mutmaßungen« der Figuren gar an, »es steht jedem frei, hier beliebige Dinge zu erfinden« (MKl 157). Eine ähnliche Markierung für die Irrelevanz und Kontingenz des Gesagten findet sich später auch in *Kirillow*:

Was aus dieser Geschichte noch [...] gemacht wurde, kann man sich denken, man muß nur einzelne Worte aus jenen Sätzen herausnehmen, neu kombinieren und einige ähnlich klingelnde hinzuerfinden, man muß das alles nur mit rechter Redundanz tun, und schon hat man die Gespräche zusammen... (MKi 103)

Die Öffentlichkeit in Maiers Texten fällt somit den gleichen erzählerischen Strategien der Suggestion zum Opfer, wie – im Sinne von *Die Verführung* – vermeintlich Bernhards Lesepublikum: Beide sprechen der Inhaltsleere der *histoire* durch ihre wiederholte und

107 Vgl. hierzu auch das Titelbild zu *Wäldchestag*: die Verwendung von James Ensors *Masks looking at a tortoise* (1894) rückt das Maskenhafte sozialer Kommunikation somit auch paratextuell in den Fokus.

emphatische Inszenierung im *discours* Bedeutung zu. Die Parallelstellung der Bernhardkritik aus *Die Verführung* und der Gesellschaftskritik in seinen Romanen wird in *Klausen* ebenfalls kommentiert. So bemerkt der Erzähler über die Äußerung einer Figur: »Das war freilich eine ebenso geradezu logische wie vollkommen inhaltsleere Satzfolge, die da wer in rhetorischer Emphase in den Raum rief.« (MKL 150). Er zitiert dabei beinahe wörtlich aus der Dissertation seines Autors und parallelisiert das gesellschaftliche Gerede mit Bernhards vermeintlicher Erzählstrategie.

In diesem sprach- und gesellschaftskritischen Kontext steht auch das in Maiers frühen Texten omnipräsente, kursivierte ›*Etcetera*‹. Der Ausdruck wird bereits in *Wäldchetag*¹⁰⁸ zum markanten ›Maierismus‹, findet sich aber auch in allen weiteren Maier-Prosa-texten sowie in seiner Frankfurter Poetikvorlesung und seiner Dissertation. Erneut appropriiert Maier mit dem ›*Etcetera*‹ ein markantes Merkmal Bernhard'scher Prosa, das er rekontextualisiert und als eigenständiges Stilmerkmal absorbiert. Das ›*Etcetera*‹ fungiert bei Maier primär als Platzhalter und erzählerisches Signal. Es konstruiert eine erzählerische Leerstelle und verlagert die Fortsetzung der Handlung in die Imagination der Leser:innen:

Adomeit sei [...] immer dann in das Waldhaus gegangen, wenn die örtliche Parteifraktion des Bürgermeisters dort getagt habe *etcetera* ... Mohr habe irgendwas weitergesprochen [...]. [...] Aber immer, wenn der Bürgermeister sich auf ein Gespräch mit Adomeit eingelassen habe, habe Adomeit ihn [...] nach wenigen Minuten als den dastehen lassen, der er sei, nämlich als einfachen, unbedarften Mann vom Lande, politisch großgeworden in den hiesigen Wirtschaften und Bürgerhäusern [...] und auf den Fortbildungskursen seiner Partei bei Ausflügen in den Schwarzwald oder nach Thüringen und an die Mauer *etcetera*. (MWä 50f.)

Die häufige Verwendung dieser Partikel ist somit die sprachliche Konsequenz einer rigiden Kommunikations- und Gesellschaftsstruktur, in der das Ausgesagte bereits festgeschrieben ist. Der Inhalt des Weitergeredetens muss von der Erzählinstanz nicht mehr wiedergegeben werden, da er entweder zu antizipieren oder schlicht irrelevant ist: »*Blablabla* ist die ideale Übersetzung von *etcetera*.« (MKi 199) Gleichzeitig hält Maier den Leser:innen hier den Spiegel vor: Sie können die fehlenden Elemente der Geschichte von den gegebenen Informationen ausgehend extrapolieren und mit ihrem eigenen Weltwissen oder Vorurteilen füllen. *Klausen*¹⁰⁹ und *Kirillow*¹¹⁰ etablieren das ›*Etcetera*‹ vollständig als eigenständigen ›Maierismus‹. In *Die Verführung* und *Ich* greift Maier diesen Manierismus auf: Hier markiert das ›*Etcetera*‹ die (Auto-)Fiktionalität der eigentlich realitätswirk-

108 Vgl. MWä 13, 15, 30, 32, 46, 50, 51, 55, 66, 79, 112, 144, 180, 187, 191, 204, 224, 271, 296.

109 Vgl. MKL 10, 17, 38, 43, 46, 47, 56, 57, 68, 70, 72, 73, 81, 83, 85, 92, 94, 95, 101, 106, 107, 113, 119, 124, 128, 130, 131, 154, 161, 167, 170, 176, 180, 186, 193, 194, 208, 212. Auf den Seiten 102, 136, 140 und 188 findet sich das ›*etcetera*‹ zweimal, auf S. 207 sogar viermal. Auf S. 182 parodiert Maier seinen eigenen Maierismus mit einem gereimten »*hahaha etcetera*«.

110 Vgl. MKi 11, 16, 19, 21, 25, 59, 79, 89, 104, 119, 120, 129, 136, 153, 168, 172, 180, 181, 199, 212, 214, 229, 232, 233, 238, 249, 260, 283, 307, 325, 333; auf S. 9 direkt zu Beginn dreimal, auf S. 28 und S. 152 zweimal, auf S. 90 erneut dreimal, auf S. 215 viermal.

samen, epitextuellen Äußerungen des Autors. In *Sanssouci*¹¹¹ tritt es dagegen nur noch vereinzelt und in isolierten Passagen gesellschaftlicher Kommunikation auf und markiert auf diese Weise die thematische Abwendung vom sozialen Gerede.

Denk- und Sprachkrisen. Die Sprache und die dadurch erzeugte, dominante gesellschaftliche ›Wahrheit‹ korrespondieren bei Maier nicht mit der ›göttlichen‹, individuellen Wahrheit oder einer externen Realität. Die empirische Realität ist nicht mehr objektiv feststellbar; die Weltsicht wird performativ durch die Masse der Sprechakte hervorgebracht und ist letztlich sozialer Konsens. Diese soziale ›Wahrheit‹ ist fluide, denn das Gerede ist inkohärent und widersprüchlich: »So wurde alles, was gesagt wurde, immer alsbald in sein Gegenteil verdreht, mit fast gesetzmäßiger Notwendigkeit.« (MKl 20) Die Sprache wird so von der empirischen Realität und logischen Schlüssigkeit entkoppelt: »[M]an könnte alles an diesem Gedanken austauschen, jedes Wort könnte man durch ein anderes ersetzen, und doch bliebe sich alles völlig gleich [...].« (MKl 34f.)

Maiers Figuren wie Gasser, Schossau oder Wiesner erkennen die Gesellschaft jedoch als »wie im Theater [...] oder wie bei einer Pantomime, wenn alle versuchen, so ekelhaft und unnormale wie möglich zu sein« (MWä 313). Über die uneindeutige Sprache und konstruierte Wahrheit und den Zwang zur Partizipation am Gerede geraten sie in Lebens- und Sprachkrisen.¹¹² Sie sprechen folglich in einer Weise, die Maier in der Dissertation als bernhardeske Sprache der geistigen Krise konturiert hatte. In diesem Lichte werden auch die ursprünglich ›rätselhaften‹ ersten Gedanken Schossaus in *Wäldchestag* mit sprachkritischer Bedeutung gefüllt. Subjektive Wahrnehmung von Realität erzeugt keine objektive oder gesellschaftliche Realität:

Jeder Wortlaut sei in sein Gegenteil umdrehbar. Meine Gedanken erlegen den Dingen keinerlei Notwendigkeit auf. Alle reden, die ganze Welt sei ein einziges Gerede, und jede Rede sei jederzeit umdrehbar, und irgendwann haben sich die Leute daran gewöhnt. Ein Ja sei dir ein Ja, ein Nein ein Nein. Auch beliebig ersetzbar. Als sei allem die Substanz entzogen. (MWä 111)

In *Kirillow* verzweifelt Julian an der alltäglichen Kommunikation und versprachlicht eine ganz ähnliche Krise. Hierbei wählt er ironischerweise ein narratologisches Vokabular, das erstens auf die Fiktionalität der Diegese hinweist, zweitens das soziale Gerede als Erzählung markiert:

Man weiß nie, was man weiß, und dem kann keiner gerecht werden, nie, nimmermehr auf Erden, [...] auch kein Erzähler, denn das ist das Wesen unserer Geschichten. Man kann nichts einheitlich erzählen, und man kann alles überhaupt nur einheitlich erzählen. Alles Trug und alles Wahrheit! (MKi 221f.)

Figuren wie Schossau, Gasser und Julian wirken in ihrer bernhardesken, fortwährend versprachlichten Sprachverwirrung einerseits komisch und lächerlich.¹¹³ Sie fungieren in ihrer (Sprach-)Verzweiflung über das »leere Reden und Konsumieren der bestehenden

111 Vgl. Maier, Andreas: *Sanssouci*, Frankfurt a.M. 2009, S. 10, 141, 150, 209, 210, 237, 271.

112 Vgl. hierzu auch Harbers: *Nihilistische Thematik*, S. 198–201.

113 Vgl. u.a. Harbers: *Nihilistische Thematik*, S. 200–202.

Gesellschaft«¹¹⁴ aber andererseits als Stellvertreter und Sprachrohre ihres Autors. Sätze wie der folgende aus *Wäldchestag* artikulieren beispielsweise ähnliche Konzepte wie Maier in seiner Poetikvorlesung:

Aber wir reden ja immer alle so unklar. Daher kommt ja alles nur zustande, weil wir alle immerfort so unklar reden! Weil der eine nie weiß, was der andere will, auch wenn er sich sein Leben lang an den Aberglauben gewöhnt, er will wissen, was der andere wolle! Alle halten alles für so einfach, dabei sei alles völlig kompliziert, und wenn das alle einsähen, wenn sie diese Kompliziertheit sähen, die ja nur deshalb da ist, weil alle meinten, es sei alles so einfach, dann, ja dann wäre wirklich alles ganz einfach, denn in Wahrheit gibt es nur die Einfachheit, davon sei er, der Südhesse, schon ganz lange überzeugt. Es ist alles ganz einfach, aber keiner wisse es, weil es jeder schon meine, bevor er es wisse. Nein, das sei nicht zu verstehen. (MWä 155f.)

Die Grenzen zwischen Poetik und Prosa verschwimmen zunehmend, wenn fiktionale Figuren fast wörtlich das Sprachkonzept ihres Autors referieren. So ist auch das Ende der Protagonisten vorbestimmt: Sie zerfasern sich gedanklich, lösen sich in der Gesellschaft auf, bleiben am Ende sprachlos, fliehen in Rausch und Suizidalität. Sie werden auch hierüber als Stellvertreter ihres Autors markiert, der in seiner Poetikvorlesung anführt:

Wie mir heute vorkommt drohten [Maiers Familienmitglieder] geradezu regelmäßig damit, ins Auto zu steigen, um gegen den nächsten Baum zu fahren [...]. Aber sie fuhren nie gegen den Baum, sondern waren bald wieder da und betranken sich dann lediglich ziemlich schnell, ein Verhalten, das ich inzwischen auch übernommen habe und das auch ein paar meiner Romanhelden an den Tag legen, die ja immer negative Helden sind, Schwächlinge und Verweigerer und am Ende einfach Menschen, die gar nichts mehr sagen, weil jedes Wort im Kindergarten sowieso sinnlos wäre. (MI 18)

Poetologische und metafiktionale Kommentare. Maiers Texte erscheinen somit durchaus affirmativ von Bernhard beeinflusst, auch wenn die Performanzen dieses Einflusses durch Umdeutungen modifiziert sind. Durch die Häufigkeit und Markiertheit der Bernhardbezüge liegt der Schluss nahe, dass es sich hierbei um bewusst in den Text integrierte Artefakte handelt. Diese Lesart wird zudem durch viele Strukturelemente gestützt, über die Maier Bernhards Einfluss auf der Metaebene kommentiert.¹¹⁵

So wird beispielsweise die Figur des Adomeit in *Wäldchestag* über einzelne Referenzen auf das Werk und Leben von Bernhard und Maier als Amalgam der beiden Autoren konstruiert. Maier hebt so die Nähe beider Poetiken und Autoren-Personæ hervor: Mit beiden teilt sich der Dorfsonderling die radikale Opposition gegen die Gesellschaft. Von seinen Mitmenschen wird er auf der einen Seite – in einer unverkennbaren Anspielung auf Bernhards Rezeption in Österreich – als »Nestbeschmutzer« (MWä 259) apostrophiert, während man sich über seine eigentliche politische Ausrichtung uneins ist. Auf der anderen Seite präsentiert sich Adomeit als obsessiver Vogelkundler (vgl. MWä 194)

114 Harbers: Nihilistische Thematik, S. 202.

115 Ebenso tritt in *Kirillow* ein Andreas Beyer auf – ironischerweise bietet dieser aber kaum poetologisches Gehalt (vgl. u.a. MKi 66).

mit »[g]anze[n] Dossiers über Vögel« (MWä 194), der »lange Zeit lieber die Gesellschaft der Gräser und der Vögel als die der Florstädter gesucht« (MWä 31) habe. Dies wiederum verweist auf Maiers/ Büchners *Bullau. Versuch über Natur*, »einer Art Seitenstück zu den Frankfurter Poetikvorlesungen, in welchem der Autor gleichermaßen Natur- und Vogelkunde wie auch Naturphilosophie und -ästhetik betreibt«. ¹¹⁶ Adomeit konnte zudem »[a]ls Jugendlicher [...] manche Personen aus dem Dorf *perfekt* nachmachen« (MWä 129, Hervorh. i. Orig.) – während Maier von sich behauptet, als Jugendlicher nach »Bau-plan« (MI 39) Modellbausätze gebaut und später in ähnlicher Weise Autor:innen imitiert zu haben. ¹¹⁷

Eine ähnliche Funktion nehmen auch die beiden Künstlerfiguren Auer und Pareith in *Klausen* ein, die zwei einander entgegengesetzte Kunstkonzepte repräsentieren. Sie lassen sich ebenfalls als Reflexionsfiguren des Autors lesen, anhand derer er einerseits über seine Poetik, andererseits über sein Verhältnis zu Bernhard reflektiert.

Der Landschaftsmaler Pareith beansprucht in einer Diskussion mit Auer technische Perfektion und Realitätsnähe für seine Kunst und fordert, ein Kunstwerk müsse eine »saubere und profunde Arbeit« (MKI 52) mit »eine[m] sehr großen Anspruch« (MKI 51) sein. Sein Gemälde »Stadtansicht Klausens« ist allerdings »das einzige Bild, das Pareith je erfolgreich verkauft habe, er werde nie mehr eines für so viel Geld verkaufen, er werde seine Bilder wie ehemals wieder nur für die billigsten Preise an Idioten verkaufen, für Gaststuben und so weiter«. (MKI 51) Das Gemälde ist beim Publikum jedoch nicht erfolgreich, weil es technisch oder konzeptuell anspruchsvoll gestaltet ist. Es findet gerade gefallen, weil es die Realität verklärt, idealisiert und verkitscht:

Die Stadt hat das Bild einfach deshalb gekauft, weil darauf die Autobahn nicht zu sehen sei. [...] Und die Eisacktaler Straße sei auch nicht zu sehen. [...] Und die Speckwerke sind nicht zu sehen, die Kalkwerke auch nicht, ganz abgesehen vom Staudamm, der sei natürlich auch nicht da. Im übrigen habe er dem Eisack eine grüne Böschung gemalt. (MKI 52f.)

¹¹⁶ Rohde: *Der liebe Gott und das Nichts*, S. 92.

¹¹⁷ Auch die in Sprachkrisen befindliche Schossau und Wiesner sind Verehrer Adomeits. Sie repräsentieren somit auch ein bernhardeskes Verhältnis zwischen Ephebe und Geistesvater, zwischen Maier und Bernhard. Dies bildet sich auch motivisch ab: Adomeit war Vogelforscher, *Wäldchestag* endet mit Wiesners suizidal anmutendem Diebstahl eines Kleinflugzeuges; Schossau berichtet über die Geschichte. Beide Figuren sind zudem über das Fliegen und das Flughafengrundstück verbunden (vgl. MWä 313). Die Fähigkeit zum Fliegen wird in Maiers Poetik mit der Fähigkeit zur Erkenntnis der Wahrheit gleichgesetzt (vgl. hierzu u.a. Rohde: *Der liebe Gott und das Nichts*, S. 95–96). Adomeit als Ornithologe wusste, dieses Bild verfolgend, zwar um die Mechanismen der »Wahrheit der Singvögel« (S. 95), war aber selbst kein Vogel. Wiesners Zusammenbruch und der damit einhergehende Flugversuch am Ende ermöglichen ihm zwar kurzzeitig den Ausbruch aus der Gesellschaft, sind aber nur von kurzer Dauer. Auch Wiesners »Zusammenbruch« und die darauf folgenden »Erleuchtungen« (MWä 307) erscheinen letztlich wie »Spinnereien eines verwirrten und übernächtigten Jugendlichen, der sich in einer Liebes- und Identitätskrise befindet«. (Harbers: *Nihilistische Thematik*, S. 203). Sie werden schließlich nur von dem System ermöglicht, gegen das er aufbegehrt: »Seine Reisepläne und sein Fliegen verkörpern nur eine Scheinfreiheit, bedeuten nur eine etwas andere Art des Konsumierens, wie seine Logik und seine »Konsequenz« nur eine Art des das Wesentliche verdeckenden Redens sind.« (S. 202)

Erstens thematisiert Maier hierüber die Angst, mit seinem Erstling *Wäldchestag* lediglich einen Einzelerfolg erzielt zu haben, der zudem auf dem Missverständnis seiner antiheimatliterarischen, gesellschaftskritischen Botschaft basiert. Der Erfolg der »Stadtansicht Klausens« spielt schließlich zweitens auf eine fehlgeleitete Rezeption von Maiers Texten als heiter-volkstümliche Dorfportraits an: Dieser Lesart folgend präsentierten Maiers Texte lediglich ein paar verschrobene Charaktere in einer amüsanten Dorfsatire, wogegen die in ihnen verhandelte hässliche Realität und die bernhardesk antiheimatliterarischen Anteile, eben die »Kalkwerke«, ignoriert werden.

Diesem (selbst-)gefälligen »Kommerzkünstler« gegenüber positioniert Maier den Dichter Auer. Auch er vereint Züge von Maier und Bernhard in sich.¹¹⁸ Im Gegensatz zu Pareith will Auer »das Wort Künstler für sich nie gelten lassen, eher hätte er Worte wie *Depp* oder *Idiot* oder *Betrüger* für sich gelten lassen, aber nicht das Wort Künstler, das war ihm viel zu heilig« (MKl 170, Hervorh. i. Orig.). In Übereinstimmung mit Maiers Poetikvorlesung merkt die Figur Badowski in einer Diskussion über Auer an, Literatur solle nicht nur für Literaturwissenschaftler geschrieben werden (vgl. MKl 61). Auch er

habe sich anfänglich gefragt, was sollen die Gedichte Auers bedeuten. Dann habe er sie verstanden. Sie bedeuten gar nichts. Aber sie sind doch Gedichte, entgegnete Klein, also müssen sie auch etwas bedeuten. Badowski schlug sich vor Lachen auf die Schenkel [...]. (MKl 63)

Hier greift Maier seinen an Bernhard gerichteten Vorwurf aus *Die Verführung* auf. Badowskis Reaktion liest sich jedoch wie ein Lob über Bernhards Literatur: »Das ist genau die Kunst, rief Badowski, die Kunst ist es, ein Gedicht zu schreiben, das gar nichts bedeutet.« (MKl 63) Auffällig ist, dass diese Aussage im Indikativ formuliert wird, wodurch sie sich vom konjunktivischen Gerede abhebt und als wahr markiert wird. Der unbequeme Auer, der Kunst schafft, die »gar nichts bedeutet«, und der sein Schaffen »behandelt, als sei es nichts« (MKl 62), wird so als Idealbild des Künstlers präsentiert. Mit dem Erreichen dieses künstlerischen Ideals geht aber die Ablehnung durch das Publikum einher. So ist Auer ebenfalls als Zeichner tätig und fertigt Karikaturen seiner Mitmenschen an, »für die viele ihn im nachhinein [sic] am liebsten gesteint und gevierteilt hätten« (MKl 66):

Wann immer die Klausner später von Auer sprachen, erinnerten sie sich an Situationen, in denen Auer vermeintlich solche *pazzi* gezeichnet haben soll [...]. [...] Es wurden Auer später [...] alle möglichen Dinge angehängt, er wurde zu einem Katalysator des Geschehens gemacht, und später [...] hatte man in ihm einen der Hauptschuldigen gesehen [...]. [...] Dabei war Auer eine völlig unschuldige Person [...]. [...] Auer bezweckte mit seinen Servietten nie etwas Böses, er sah sich als Künstler vollkommen unabhängig. (MKl 66f.)

118 Die Nachnamen von Autor und Figur ähneln sich beispielsweise; ähnlich wie Maier selbst veröffentlicht auch Auer Texte in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* (vgl. MKl 62).

Zusätzlich wird die Wirkung dieses ›idealen‹ Künstlers mit der Thomas Bernhards parallelisiert:¹¹⁹ Für den »Volksmund« (MKI 156) besteht Auers Kunst zunächst lediglich

aus boshafter Nachrede, auch wenn es für die allermeisten die ausgemachte Wahrheit war. Man hätte Auer damals auch nicht ernstgenommen, sondern ihn für einen gewöhnlichen Dorfblödi an gehalten, wenn er nicht bereits zahlreiche Gedichte in renommierten deutschen Zeitschriften und Zeitungen veröffentlicht hätte [...]. (MKI 67)

Er bleibt wie Bernhard in seiner Rezeption »höchst umstritten« (MKI 68). Seine umfassende Heimatkritik wird posthum – ebenfalls wie die Bernhards – zum ›Heimatkult‹ verklärt: »[S]ein bekanntes Gedicht war ein Langgedicht, [...] heute eine Art Nationalhymne der Klausner, selbst der Bürgermeister kann neuerdings daraus zitieren« (MKI 67). Somit kann sich auch der ›echtere‹, unbequeme Künstler Auer nicht der Vereinnahmung durch Verkitschung und Heimatverbundenheit entziehen. Auch Auers Gedichte bewegen sich – wie Bernhards Texte für Maier – im Bereich des »Unverständlichen« (MKI 63). Obwohl man ihn nicht versteht oder er in der Wahrheit des Geredes mit seinen Zeichnungen zuerst »den geistigen und ästhetischen Nährboden« »für den Terror [...] geliefert habe«, wird er in seiner posthumen Rezeption zum »Aushängeschild des Eisacktals« (MKI 67) umgedeutet – er stirbt sogar einen ähnlichen Tod wie Bernhard:

Die meisten bewahrten Auers Verse damals nicht einmal auf, was sie nun für eine philologische Katastrophe halten, denn Auer ist heute sogar dem Einvernehmen des Landeshauptmanns nach der wichtigste und berühmteste Dichter, den das Eisacktal jemals hervorgebracht hat, allerdings ist er freilich auch schon längst verstorben (Leberembolie, offiziell hieß es: wegen verschleppter Gelbsucht). (MKI 68)

II.4.2.3. *Sanssouci und Es gab eine Zeit, da habe ich Thomas Bernhard gemocht: Versöhnung und Emanzipation*

Obwohl »in erzähltechnischer, inhaltlicher und motivischer Hinsicht nicht zu übersehen [ist], dass Maier seine literarische Anlehnung an typischen Bernhard-Topoi seither ungebrochen fortgeführt hat«,¹²⁰ setzt im weiteren Werk ein Wandel in der Form und Funktionalisierung seiner Bernhard-Rezeption ab. Dieser geht mit der Veröffentlichung der Frankfurter Poetikvorlesung und von *Die Verführung* im Jahre 2004 sowie *Kirillow* im Jahr darauf ein. *Wäldchestag* und *Klausen* stellen Gerücht und Gerede als gesellschaftliche ›Falschheit‹ hervorbringende soziale Phänomene in das Zentrum der Erzählung. Der sprachkritische Grundton setzt sich in *Kirillow* (2005) und *Sanssouci* (2009) zwar fort; die Kritik am Gerede tritt hier aber zunehmend hinter eine allgemeine Gesellschaftskritik zurück. Ebenso verschwinden die damit einhergehenden, sprach- und gesellschaftskritischen Bernhardbezüge in *histoire* und *discours* fast vollständig. In diesem Sinne bereiten

119 Hiervon ausgenommen erscheint der finanzielle Erfolg Bernhards, der den Auers naturgemäß bei weitem übertrifft.

120 Süselbeck: Das Missverständnis, S. 198.

Kirillow und *Sanssouci* die zweite Phase von Maiers Werk und einen »neue[n] Erzählansatz«¹²¹ vor.

Die Abkehr vom Prinzip des Geredes markiert bereits der Übergang zwischen Prolog und erstem Kapitel von *Kirillow*. Zunächst werden im Prolog die Maier'schen »Grundregeln« sozialer Kommunikation in einer Art Reprise komprimiert abgerufen: Das Gerede über andere fungiert als gemeinschaftsstiftender sozialer Mechanismus (vgl. MKi 16), Zurückhaltung und Nichtpartizipation am Gerede werden zum Marker von Arroganz und Dünkel (vgl. MKi 27), Individualität und Namen sind irrelevant – ob es sich beim gerade Besprochenen nun um einen Herrn »Meiermüller« (MKi 22) oder »Müllermeyer« (MKi 23) handelt, verschwindet in der Unschärfe des Geredes. Die darauffolgenden Kapitel sind jedoch in einem nüchterneren Sprachstil verfasst; ebenso nutzt Maier den noch im Prolog häufige Maierismus »etcetera« nicht mehr.

Der Wechsel von Raum und Milieu, in denen die Erzählungen spielen, bildet im wahrsten Sinne des Wortes das Verlassen der »Landschaft des Vorläufers«¹²² und die Loslösung von Bernhard ab: Florstadt und Klausen lassen sich durchaus als Provinzorte und damit Kulisse einer bernhardesken, antiheimatliterarischen Erzählung erkennen. Frankfurt am Main aus *Kirillow* und Potsdam aus *Sanssouci* sind dagegen räumliche Marker für Maiers fortschreitende stilistische Emanzipation.

Sanssouci (2009). Diese Abkehr von Bernhard setzt sich 2009 in *Sanssouci* auch strukturell und sprachlich fort: Die extensive Mimotextualität weicht in diesem »neue[n] Erzählansatz«¹²³ punktuellen und instrumentalen Mimetismen mit anderer Motivation. Die expliziten Verweise auf Bernhard, die die früheren Texte durchzogen, verschwinden fast vollständig. Gleichzeitig bezieht sich *Sanssouci* strukturell und thematisch auf Maiers vorherige Romane, sodass dieser Text nicht als Teil einer zweiten Werkphase, sondern als Endpunkt der ersten Werkphase zu begreifen ist: Erneut stehen soziale Gruppen, Jugendliche und einzelne Sonderlinge im Fokus. Wie Kober in *Kirillow* (MKi 277) stirbt auch Maja während einer Demonstration (MSa 299), erneut spielt ein Polizist bei diesem Todesfall eine Rolle, erneut ist die fatale Wunde eine Kopfverletzung.

In Maiers Frankfurter Poetikvorlesungen findet sich eine Aussage, die sich als programmatischer Leitsatz für das modifizierte Literatur- und Wahrheitskonzept in *Sanssouci* begreifen lässt: »Die Wahrheit ist, daß wir uns alle als moralische Wesen darstellen, aber faul sind, roh, verschlagen und brutal noch in den unbeachtetsten Momenten. Alles das läßt sich in der Literatur kaum sagen [...].« (MI 92) Dies schlägt sich insbesondere im modifizierten sprachkritischen Impetus des Textes nieder. Während die vorherigen Texte das exzessive Reden und die sprachliche Redundanz erzählerisch und inhaltlich in den Fokus stellen, verhandelt *Sanssouci* gerade über das Verschweigen der Wahrheit: Die Erzähler- und Figurenrede deutet mehrfach »[a]llerlei Unzüchtiges, in die verschiedensten Richtungen« (MSa 53) an. Dieses findet verborgen, im Untergrund des Schlosses Sanssouci und damit im übertragenen Sinne im Privatleben oberflächlich unbescholtener Bürger statt. Diese unmoralischen Ereignisse werden aber nicht ausgesprochen,

121 Rohde: Der liebe Gott und das Nichts, S. 90.

122 Bloom: Einfluss-Angst, S. 89.

123 Rohde: Der liebe Gott und das Nichts, S. 90.

sondern bleiben Leerstellen, die – ähnlich wie das Maier'sche »*etcetera*« – von den Leser:innen individuell gefüllt werden können. Mit dieser neuen Konzeption einhergehend findet sich in *Sanssouci* auch kein bernhardesker, homodiegetischer Beobachter oder Zitator des gesellschaftlichen Geredes mehr. Stattdessen wird das Geschehen anhand einer heterodiegetischen Erzählinstanz vermittelt. Mit dem »Verstummen« des Geredes in Maiers Werk und der Distanzierung des Erzählers vom Erzählten wird der Sprachstil neutraler, nüchterner und standardsprachlicher.

Dennoch findet sich in einem isolierten Aspekt in *Sanssouci* eine sprachliche Reminiscenz an Bernhard, die diesmal nicht werkübergreifend, sondern nur noch punktuell eingesetzt wird. So schreitet die kurze Passage über Christoph Mais Obsession mit Merle Johansson eine ganze Reihe von Verweisen auf Bernhards Texte ab (vgl. MSa 106–116):

Christoph Mai [...] konnte [...] keinen klaren Gedanken fassen. Seiner ihm vom Notar übertragenen Aufgabe, dem Sichten und Ordnen der Hinterlassenschaft, konnte er in diesem Zustand nicht nachkommen. [...] Er [...] beachtete die Potsdamer nicht, die wie eh und je auf den Trottoirs herumliefen und herumstanden ... genau wie vor drei Jahren. [...] Als er aber durch den Park von Sanssouci fuhr, merkte er auf ... (MSa 106)

Die Erwähnung des »Sichten[s] und Ordnen[s]« verweist wörtlich auf die Aufgabe des Erzählers in *Korrektur* (vgl. u.a. Ko 178). Sie markiert deutlich den Übergang hin zu einer Passage, die in mehrfacher Hinsicht als Bernhard-Mimotext konstruiert ist. Der Eintritt in den Park löst in Mai einen Zustand geistiger Verwirrung aus. Der Sprachstil dieser Gedankenwiedergabe ist fortan in mehrfacher Hinsicht bernhardesk: Der Beginn und das Ende dieser Passage mit seinen separat stehenden, die Sätze fragmentierenden drei Punkten erinnern an die ästhetisierte Sprache und Zeichensetzung von *Amras*. Die dazwischenliegenden Passagen mit ihren Wiederholungen, Konkretisierungen und Selbstbeteuerungen, aber auch Kursivierungen erinnern insbesondere an die inneren Monologe Rudolfs in *Beton*:

Ah, Sanssouci! sagte er sich. Jetzt bist du also wieder in Sanssouci, schau an! [...] Als er an einer Bank vorbeikam, einer ganz bestimmten Parkbank, hielt er an, denn es fiel ihm etwas ein, das mit dieser Parkbank zu tun hatte. Aber er sagte sich: Nein, Christoph, keinesfalls, unter keinen Umständen wirst du jetzt an das denken, was mit dieser Bank zu tun hat. [...] Dann bog er nach links, [...] wurde absurderweise für einen winzigen Augenblick von der Idee angeweht, *vielleicht sei alles normal und er könne mit einem wirklich touristischen Interesse einfach absteigen und sich für mehrere Minuten in den Anblick des vielbesuchten Palais vertiefen* ... aber dann fuhr er einfach [...] aus dem Park heraus [...]. (MSa 106f., Hervorh. i. Orig.)

Anders als im Falle Rudolfs und anderer Bernhard-Protagonisten legt der Text nahe, dass Mais »Verwirrung« eher in unerfüllter sexueller Lust begründet liegt, die durch die Erinnerung an seine Liaison mit Merle Johansson hervorgerufen wird. Diese unerfüllte Lust wiederum steigert sich in einen bernhardesken Ekel vor dem Weiblichen (vgl. MSa 108). Zur Vermeidung dieser »traumatischen« Lust verfällt Mai zudem auf ganz ähnliche Strategien, wie Bernhards Geistesmenschen. Erneut erinnert die Wortwahl und Ausgestal-

tung der Gedankenwiedergabe vor allem an den von seinen Krankheiten besessenen Rudolf:

Was in seinem Kopf vorhanden war, hätte man schwerlich als Gedanken bezeichnen können. [...] Du mußt dich disziplinieren, sagte die Stimme in seinem Kopf, hörst du? Du mußt dich disziplinieren! Du hast in der letzten Viertelstunde einen Anfall gehabt. Es war ein Anfall! [...] Du mußt dich vor diesen Anfällen schützen, unter allen Umständen. (MSa 107f.)

Dies steht nun – noch deutlicher als das soziale Gerede – im Lichte von Maiers Interpretation der bernhardesken Sprache: Christoph Mais sexuelle Obsession mit Merle Johansson manifestiert in einer bernhardesken Sprechweise, deren hypotaktische, repetitive Satzstruktur aus dem sonst geradezu parataktischen Stil von *Sanssouci* heraussticht.

Das Bernhardeske in dieser Passage beschränkt sich jedoch nicht auf Mai und seine Gedanken, sondern greift auch auf andere Figuren aus: So nutzt Mai bernhardeske Phrasen, wenn er beispielsweise darüber nachdenkt, ob Merles Eltern »weiterhin die Wohnung für sie hielten, [...] zur ewigen Sicherheit der von den Gefahren des Lebens bedrohten Tochter.« (MSa 108, Hervorh. i. Orig.) Dies erinnert an ähnliche Phrasen aus *Korrektur*: Merles Wohnung wird somit inhaltlich und sprachlich als ein von ihren Eltern errichtetes Gefängnis dargestellt, das sie einsperrt, wie Roithamers »Wohnkegel« (Ko 18), den er »seiner Schwester zu ihrem höchsten Glück [...] als Wohnung« (Ko 53) gebaut hatte.

Bernhards Sprach- und Strukturstil wird hier, wie es bereits Kirillow über das betrunkene und verwirrte Bernhardisieren vorgezeichnet hatte, zum Marker für Geisteskrankheit. Nach Phasen vermeintlicher Ablehnung und und eigentlich kreativer Modifikation des Bernhard'schen Sprachstils nutzt Maier ihn in *Sanssouci* schließlich als instrumentales, affirmatives Stilmittel, ganz im Sinne Bernhards. Im gesamten Text bleiben diese affirmativen Stilzitate jedoch auf die Darstellung von Mais Erinnerungen beschränkt. Diese punktuelle Imitation wirkt somit wie eine abschließende Reprise, die die vorherige, extensive Nähe zu Bernhard vor Ende der Werkphase noch einmal in Erinnerung ruft, ihre Funktionalisierung in Maiers Texten verdeutlicht und seinen Blick auf die Sprache des Vorgängers konturiert.

***Es gab eine Zeit, da habe ich Thomas Bernhard gemocht* (2003/11).** Maiers kurzer Essay *Es gab eine Zeit, da habe ich Thomas Bernhard gemocht* ist erstens als ein wichtiger Baustein und Schlüsseltext seiner Bernhard-Rezeption lesbar. Er ist zweitens anders als seine anderen, hier betrachteten poetologische Schriften und Reden von einer überraschenden Zuneigung zum Dichtervater geprägt.

Entstanden ist der Text augenscheinlich parallel zu *Die Verführung*: Unter dem Titel *Ein Totalbeherrscher der jeweiligen Situation*¹²⁴ wurde er 2003 als vermeintliche »auszugsweise Vorabpublikation seiner Dissertation in der österreichischen Literaturzeitung *Volltext* lanciert[]«, ¹²⁵ wobei sich die publizierte Dissertation von dieser »Vorschau« stark unterscheidet. 2011 wurde der Essay unter dem Titel *Es gab eine Zeit, da habe ich Thomas*

124 Vgl. Maier, Andreas: Ein Totalbeherrscher der jeweiligen Situation, in: *Volltext* 6 (2003), S. 31–32.

125 Süselbeck: Das Missverständnis, S. 193.

Bernhard gemocht (vgl. MZ 143–147) in Joachim Knapes und Olaf Kramers Sammelband *Rhetorik und Sprachkunst bei Thomas Bernhard* erneut unverändert publiziert.

Die Vergangenheitsform suggeriert, dass sich Maiers Blick auf Bernhard ins Negative gewandelt hat. Grundsätzlich wiederholt Maier hier zunächst auch seine bereits bekannte Kritik: Er bemerkt bei Bernhard prall gefüllte, aber »inhaltsleere[] Namenskataloge«, »Bildungserlebnisse und [...] geistige[] Drahtseilakte« auf vermeintlichem »Höchstniveau«, die ihm jedoch »stets vorgespielt« (MZ 145) erscheinen. Er merkt an, dass Bernhard sich in seiner Autobiographie »ständig selbst ans Kreuz nagelt« (MZ 146) und fragt sich, »ob die Pose seiner Literatur nicht auch die seines Lebens gewesen ist« (MZ 145).

Markant ist hier jedoch, dass Maier Bernhards Literatur eine Strategie der Einflussverneinung unterstellt und so erneut seine eigene Umsetzung dieses Stilmerkmals hervorhebt:

Ärgerlich ist es, wenn [...] behauptet wird, Kant schrumpfe für den, der ihn studiert hat, [...] auf eine ganz und gar vage Welt aus Nacht und Nebel zusammen. Das ist völliger Blödsinn. [...] Bernhard musste Kant zwanghaft vereinnahmen und schrumpfen, vielleicht war das für ihn der einzig mögliche Umgang mit solchen Größen. Bernhard musste Kant zu einer Person machen, die sich in ihrem Scheitern von einer beliebigen Bernhardfigur nicht unterscheidet. Voilà. Damit haben wir, fast ohne es zu bemerken, die Bernhardfigur auf denselben Rang wie Immanuel Kant gehoben[] (MZ 146)

Erneut lässt sich dies auf Maiers »Bernhard-Komplex« und seine Auseinandersetzung mit und Inszenierung von Einflussangst übertragen: Er vereinnahmt Bernhards Stil, lässt ihn selbst »schrumpfen«, macht ihn zu einer inhaltslos schwätzenden Maierfigur und zusätzlich seine eigenen Protagonisten zu Bernhardfiguren. Bernhards Prosa und Topoi werden für Maier beherrschbar – und damit Maier selbst zu einem dem Dichtervater ebenbürtigen Schriftsteller.

Maier kommt letztlich zu dem Schluss: »Aber man darf nicht zu sehr hinschauen. Das Phänomen Bernhard löst sich irgendwann in seinen eigenen Absichten auf, und dann ist man als Leser ein wenig verstimmt, man hat einen Kater.« (MZ 147) Anders als in seiner Dissertation liefert Maier in diesem Essay somit eine Begründung für seinen eigenen, als »wissenschaftliche« Auseinandersetzung präsentierten »Bernhard-Kater«: Lebenswelt und Weltsicht der Bernhard'schen Figuren erscheinen Maier zu Beginn seiner Lektüre zunächst als »gemachtes Bett« (MZ 144). Die eigene Situation und die von Bernhards Protagonisten gehen identifikatorisch ineinander auf:

Wenn ich die Welt durch die Bernhardbrille sah (anders als etwa durch die Dostojewskibrille!), dann war alles zum einen sehr einfach, und zum anderen musste man sich eigentlich um nichts mehr bemühen, weil die eigene Bemühung durch die eigene Verzweiflung ja irgendwie schon a priori bewiesen war. (MZ 144)

Dies also ist »die Zeit«, in der Maier dem Titel zufolge Bernhard »mochte«. Bernhard wird über die in seine Texte projizierte Nähe zur eigenen Lebenswelt zudem zu demjenigen Autor, der Maier bei einem geplanten Suizid »begleiten« sollte – ein Indiz für den zwar

pathosbesetzten, aber hohen Stellenwert, den er in Maiers Leben zu diesem Zeitpunkt einnahm:

Ich erinnere mich an einen Monat, den ich in einem piemontesischen Dorf verbracht hatte. Ich wollte mich unbedingt umbringen und war allein aus diesem Grund dort hingereist. [...] Ich hatte nur ein Buch dabei, *Der Untergeher*. (MZ 143, Hervorh. i. Orig.)

Maiers identifikatorische Lektüre scheitert bei diesem Buch jedoch. Im Angesichte der in jedwedes Extrem übersteigerten Bernhardfiguren wirken die zuerst in sie hineinprojizierten, eigenen Lebensprobleme unverhältnismäßig und irrelevant:

Das eigene »Leiden« wird klein gegen das eines Bernharthelden! Der leidet universal. Ich litt eher partiell, an dies und dem, manchmal auch an allem [...], aber deutlich sagen konnte ich es nicht, im Gegensatz zu Bernhards Helden, die sagten es auf jeder Seite [...]. [...] Dass man im Gegensatz zu Bernhards Protagonisten aber kein Werk und auch kein wirkliches Scheitern (etwa an einer großartigen Studie) vorzuweisen hatte, blieb ein gewisses Problem. Bernhards Protagonisten waren ja immer beim Letzten und Äußersten angekommen, man selbst aber war dort nicht angekommen, zumindest nicht von selbst, weil ja Bernhard erst dieses Letzte und Äußerste vorgeführt hat. Man stand an der Hand Bernhards am Abgrund des Seins. Aber hatte man seine Berechtigung dazu? (MZ 143f.)

Man muss Maier nun nicht zwangsläufig unterstellen, dass er seine ambivalent lesbare Dissertation absichtlich als bernhardeskes »Scheitern [...] an einer großartigen Studie« konzipiert und seine öffentliche Persona so in eine Bernhardfigur zu »verwandeln« versucht hat. Auf jeden Fall findet sich aber im Zusammenspiel seiner identifikatorischen Lektürehaltung, seiner Enttäuschung und der Unmöglichkeit, die »Größe« und das »Letzte und Äußerste« der Bernhard-Protagonisten zu erreichen, eine mögliche Begründung für die später vorgetragene, inszenierte Abneigung.

Anders als *Die Verführung* oder *Ich* lässt dieser Essay allerdings die Schärfe und Verächtlichkeit gegenüber Bernhard und seinen Texten vermissen. Am Ende wirkt der Tonfall des Essays – insbesondere verglichen mit dem der Dissertation – geradezu apologetisch:

Ich will damit nicht sagen: Bernhard schreibt in seinen Autobiographien Unwahres. Nein, ich möchte etwas anderes sagen: Auch bei bloß textimmanenter Betrachtung stürzt das Gebäude in sich zusammen. Bernhards Wille war m.E. nie der zur Wahrheit, sondern der zum Effekt. \Heute sehe ich Bernhard als einen Autor, der mich auf jeder Seite von etwas zu überzeugen sucht, das ich für recht unerquicklich und sehr bequem halte. Er ist ein Autor mit großer Verve, aber er ist ein unwahrhaftiger Autor, ein Tuschenspieler, wenn auch nicht ganz einfach zu durchschauen. [...] Ich will es Bernhard nicht vorwerfen. (MZ 147)

Der versöhnliche Ton kontrastiert mit der offenen Abneigung in *Die Verführung*, aber auch mit der Verschwiegenheit in *Ich*. Wertschätzend erkennt Maier Bernhard zu, dass dieser »vor allen Dingen ein rhetorischer Autor« (MZ 146) sei. Er schließt seinen Essay mit

einem geradezu euphorischen Lob von Bernhards stilistischer Finesse, wo er in seiner Dissertation nur Polemik gegen vermeintliche Inhaltsleere artikuliert:

Er hat eine große Kunst aus seiner Suggestion gemacht. Stilistisch bin ich nach wie vor von Bernhard beeindruckt. Texte auf ein solches Tempo zu bringen, eine solche Text-Einheitlichkeit an der materialen Oberfläche seiner Prosa zu erzeugen, da kann man nur den Hut ziehen. Bernhard ist ja auch ein stimmungsvoller Autor [...], wer könnte das je vergessen. [...] Nochmal: Bernhards Kunst ist auf ihre Weise beeindruckend, aber er hat dafür einen hohen Preis gezahlt. Für mich einen zu hohen. (MZ 147)

Diese Aussagen über Bernhard erscheinen mit Blick auf Maiers sonstige Epitexte zumindest kurios und widersprüchlich. *Es gab eine Zeit, da habe ich Thomas Bernhard gemocht* lässt sich aber ebenfalls als Baustein von Maiers Inszenierung seiner Bernhard-Einflussangst verorten: Bereits zur Erstveröffentlichung 2003 scheint Maier erkannt zu haben, dass Bernhards Kunstfertigkeit und Breitenwirkung nicht im Wahrheitswillen, sondern dem rhetorischen und stilistischen Effekt seiner Texte begründet liegt – eine Erkenntnis, die er in seiner Dissertation aber verschweigt. Mag man – im Sinne Blooms – eine bewusste oder unbewusste Schuldigkeit Maiers gegenüber Bernhard postulieren, wirkt die Publikation im Jahre 2003 wie eine Entschuldigung und Rechtfertigung des Epheben für die Geringschätzung des Dichtervaters. Daraus folgt: Maier scheint Bernhard eben doch wertschätzen zu können. Schließlich tut er diese Wertschätzung hier kund – und das parallel zu den polemischen Invektiven seiner Dissertation. Dies belegt letztlich, dass es sich bei Maiers aggressiv vorgetragener Abneigung gegen Bernhard zumindest teilweise um eine bewusst eingenommene Pose handelt und *Die Verführung* und andere Epitexte primär an Maiers Persona mitschreiben. Die Neuveröffentlichung 2011 untermauert diese Annahme: So erscheint es für sich genommen bereits ungewöhnlich, dass ein acht Jahre alter Zeitungsartikel eines Schriftstellers in einer wissenschaftlichen Publikation erneut veröffentlicht wird. Im weiteren Werkkontext betrachtet, ergibt diese Neuauflage jedoch durchaus poetologischen Sinn: Die Planung und Konzeption des Bandes müsste ungefähr in den Zeitraum fallen, in dem auch *Sanssouci* veröffentlicht wurde. Beide Texte zusammen zeichnen somit das von Bloom postulierte »Muster der rettenden Versöhnung«¹²⁶ nach und markieren Maiers Abkehr von bernhardbeeinflussten fiktionalen Texten hin zum »neue[n] Erzählansatz«¹²⁷ des autobiographischen Projektes.¹²⁸

126 Bloom: Einfluss-Angst, S. 59.

127 Rohde: Der liebe Gott und das Nichts, S. 90.

128 Passenderweise findet sich der Maierismus »etcetera« nur einmal auf den vier Seiten des Textes; noch dazu ungewöhnlicherweise recte (vgl. MZ 144).

