

Der Autor in der Postmoderne
Mit einer Fallstudie zu Patrick Süskind

Pfister, Andreas
Universität Fribourg
2005

**Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde
an der Philosophischen Fakultät der Universität Freiburg (CH)**

Genehmigt von der Philosophischen Fakultät
der Universität Freiburg / Schweiz
auf Antrag der Professoren Harald Fricke und Klaus Weimar.
Fribourg, den 14. Mai 2004:
Dekan Prof. Dr. Richard Friedli

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	4
Grundthesen.....	8
Der Autor in der Postmoderne.....	8
Patrick Süskind als postmoderner Autor	18
1. Der Autor in der Postmoderne.....	23
1.1. Literaturgeschichte	23
1.2. Schreiben in der Postmoderne	31
1.2.1. Konstruktionen	31
1.2.2. Modernes und postmodernes Schreiben	32
1.2.3. Originalität und Innovation.....	35
1.2.4. Mehrfache Autorschaft?	36
1.2.5. Stimme	39
1.2.6. Der Autor als DJ	41
1.3. Der Autor in der Literaturwissenschaft	45
1.3.1. Strukturalismus: Gérard Genette	47
1.3.2. Poststrukturalismus.....	58
1.3.2.1. Roland Barthes: La mort de l'Auteur	62
1.3.2.2. Michel Foucault: Was ist ein Autor?	71
1.3.3 Hermeneutik: Klaus Weimar	84
2. Patrick Süskind als postmoderner Autor	96
2.1. Autorschaft in Süskinds Werk.....	96
2.1.1. Das Parfum	99
2.1.1.1. Der Künstlerroman.....	99
2.1.1.2. Das Anschauungsobjekt.....	102
2.1.1.3. Grenouilles Lebenslauf	106
2.1.1.4. Absage an das Genie	115
2.1.1.5. Absage an die bürgerliche Subjektkonzeption.....	123
2.1.2. Der Kontrabaß	125
2.1.3. Der Zwang zur Tiefe.....	132
2.1.4. Ein Kampf.....	138
2.1.5. Amnesie in litteris.....	145
2.1.6. Rossini	149
2.1.7. „Film ist Krieg, mein Freund!“	156
2.2. Süskind in der Literaturwissenschaft.....	166
2.2.1 Text und Autor.....	166
2.2.2. Figur und Autor	169
2.2.3. Erzähler und Autor	171
2.2.4. Intention	175
2.2.5. Aussagen.....	179
2.2.6. Biographie.....	181
2.3. Süskind in der Öffentlichkeit.....	183
2.3.1. Deutschland, eine Midlife-crisis	186
2.3.2. Patrick Süskind in der Literaturkritik	187
Literaturverzeichnis.....	200

Einleitung

1985 wird Patrick Süskinds Roman „Das Parfum“ veröffentlicht. Das Buch ist ein Publikumserfolg und wird auch von der Kritik meist positiv aufgenommen. Trotzdem bereitet es einige Probleme, diesen Autor und seine Schreibweise einzuordnen. So schreibt Marcel Reich-Ranicki in der FAZ:

Also das gibt es immer noch oder schon wieder: einen deutschen Schriftsteller, der des Deutschen mächtig ist; einen zeitgenössischen Erzähler, der dennoch erzählen kann; einen Romancier, der uns nicht mit dem Spiegelbild seines Bauchnabels belästigt; einen jungen Autor, der trotzdem kein Langweiler ist. (...) Tatsächlich schreibt Süskind, als hätte er nie Kafka gelesen und nie von Joyce gehört. Seine Vorbilder sind eher bei den Romanciers des neunzehnten Jahrhunderts zu suchen, zumal den französischen von Balzac bis Victor Hugo. Einiges mag er auch, bewußt oder unbewußt, von Marcel Proust gelernt haben.

Sicher ist: Um die verschiedenartigen Mittel und Errungenschaften, um die ausgeklügelten Techniken und raffinierten Tricks der modernen Prosa kümmert sich dieser Autor nicht einen Pfifferling. Er verzichtet auf den inneren Monolog, den übrigens schon Schnitzler um 1900 in die deutsche Literatur eingeführt hat. Den Perspektivenwechsel, den schon Tolstoi kannte, braucht er nicht. Der Vorwurf, er spiele den allwissenden Erzähler und sei somit ein ganz altmodischer Kerl, scheint ihm herzlich gleichgültig. (...)

In dieser zweiten Hälfte mutet Süskinds Prosa ein wenig epigonal an.¹

Wie soll man diesen Autor, dessen Roman sich äusserlich und im Untertitel „Geschichte eines Mörders“ als Kriminalroman ausgibt, einschätzen? Ist er ein Autor von Trivilliteratur, ein Nachahmer, bei dem man allenfalls das Schreibhandwerk bewundern kann?

Die Geschichte vom geruchlosen Riechgenie Grenouille, der 26 Jungfrauen ermordet und aus deren Düften ein geniales Parfum herstellt, das ihn die Vergötterung der Masse einträgt, wird bald auch als Allegorie für das Vorgehen des Autors gesehen. So schreibt Gerhard Stadelmaier am 12. März in der „Zeit“:

„Grenouille plündert tote Häute, Süskind tote Dichter.“²

Verstanden als Allegorie für das Vorgehen des Autors scheint „Das Parfum“ nicht nur ein Kriminalroman, sondern auch ein Künstlerroman zu sein – und aus der „Geschichte eines Mörders“ wird die Geschichte des Künstlers bzw. des Autors.

Neben Lesern, die Süskind v.a. aufgrund seines Schreibstils für genial halten, gibt es Leser, die Süskind umgekehrt als Epigonen bezeichnen, weil sie im Roman die Bezugnahme auf literarische Vorlagen sehen. Daneben gibt es noch eine dritte Lesart. Zu

¹ Reich-Ranicki, M.: Des Mörders betörender Duft. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 2. März 1985

² Stadelmaier, G.: Verbrecher aus verlorener Sphäre. In: Die Zeit. Hamburg, 12. – 15. März 1985

dieser dritten Gruppe von Lesern gehören z.B. Werner Fritzen und Marilies Spancken³, die „Das Parfum“ für den Schulunterricht interpretiert haben.

Auch ist Süskinds parodistischem Verfahren neben dem Vorwurf der Epigonalität zur Last gelegt worden, er habe in der Literaturgeschichte geräubert wie Grenouille unter den Jungfrauen, die Skalps zusammengetragen, destilliert und wahllos zu einem Alleinheitsparfum zusammengebraut. Süskind jedoch zitiert nicht einfach drauflos. [...] Süskind mischt kein Konglomerat von Zitaten, sondern führt einen systematischen und konstruktiven Dialog mit der Bibliothek der Zeiten. [...] Über die Transformation des Künstlerromans, die Kritik des prometheischen Geniegedankens und die groteske Verzerrung der Prototypen der Dekadenz-Literatur lässt sich sogar die anachronistische Formel der Parabel integrieren, und zwar nicht im Sinne eines *anything goes*, sondern in einer Synchronisierung kultureller Traditionen.⁴

Hier wird bereits angetönt, wie Süskind, verstanden als Autor der Postmoderne, gelesen werden kann: In der Tat nimmt der Autor der Postmoderne Bezug auf literarische Vorlagen, sein Schreiben ist intertextuell. Doch muss dieses Aktivieren von bekannten literarischen Mustern nicht heißen, dass dieser Autor ein Nachahmer ist. Im Gegenteil: die Bezugnahme auf das Bestehende ist funktional. Sie ist im Fall von Süskind nicht beliebig und wahllos, sondern, wie Fritzen und Spancken schreiben, „systematisch“ und „konstruktiv“. So ist es beispielsweise bedeutsam, dass Süskind in seine Geschichte ins 18. Jahrhundert, in die Zeit der Entstehung des Genie-Gedankens verlegt. Oder es ist bedeutsam, dass er auf die Gattungen des Schelmen- und Kriminalromans mit dem Künstlerroman verknüpft, denn damit kann er den Künstler mit einem Mörder gleichsetzen. Süskind tritt in einen Dialog mit seinen literarischen Vorlagen und bearbeitet sie. Fritzen und Spancken geben uns hier drei Hinweise, wie eine solche Bearbeitung durch den Autor der Postmoderne aussehen kann: „Transformation“, „Kritik“, „groteske Verzerrung“.

Offenbar lässt sich das Parfum auf verschiedenen Ebenen lesen: Sowohl als Kriminal- oder Schauerroman wie auch als Künstlerroman. Damit haben wir neben der Intertextualität, genauer dem produktiven Rückgriff auf bestehende Literatur, der Selbstreferentialität und der Rückkehr des Erzählens ein weiteres Merkmal für den Autor in der Postmoderne, nämlich seine Öffnung hin zu trivialen Formen, ohne deswegen nur trivial zu sein, also die mehrfache Codierung des Werks.

Die Frage nach dem Autor in der Postmoderne erweist sich aus dieser Perspektive als untrennbar mit der Frage nach seiner künstlerischen Leistung verbunden, denn die Konstrukte bzw. Vorstellungen davon, was ein Autor bzw. was Autorschaft sei, sind grundsätzlich wandelbar.

³ Fritzen. W. / Spancken. M.: Das Parfum

⁴ Fritzen. W. / Spancken. M.: Das Parfum, S. 112

Ist der Autor der Postmoderne „soviel wert“ wie der Originalkünstler? Oder ist er „nur“ ein Bearbeiter? Oder sind unsere Vorstellungen vom Originalkünstler ein Mythos?

Für die traditionelle bzw. klassisch-moderne Auffassung von originalem Künstlertum gilt die künstlerische Leistung des postmodernen Autors als minderwertig, weil sie darin keine Neuschöpfung, sondern nur eine Weiterverarbeitung von Bestehendem sieht. Und so werfen die Kritiker, die aus Positionen der Moderne argumentieren, dem Autor der Postmoderne Selbstüberschätzung und Epigonalität vor. Diesem Werturteil zufolge ist der Autor der Postmoderne bloss ein Vermittler von vorhandener Kunst, der Bestehendes mehr oder weniger beliebig zu etwas bloss halb Eigenem kompiliert.

Die Postmoderne kontert diese Herabsetzung durch die Moderne mit einer Doppelbewegung: Zum einen glauben Autoren der Postmoderne wie Süskind nicht länger an den Mythos des prometheischen Genies, das Neues und Eigenes ohne Übernahme von Fremdem hervorbringt. Vielmehr sieht die Postmoderne im Beharren auf Originalität und Innovation eine Selbsttäuschung und eine Verdrängung dessen, was sie für realistischer hält: nämlich dass Kunstschaffen immer – ob bewusst oder unbewusst – Übernahme von Bestehendem impliziert. Zum anderen wird der produktive Umgang mit fremdem Material zum eigentlichen Kunstschaffen aufgewertet. Die Postmoderne betont, dass sich dieses unterbewertete Weitervermitteln, Kompilieren und Bearbeiten zu einer vollwertigen künstlerischen Praxis im Sinne der Genie-Ästhetik entwickelt hat. So lässt sich das Vexierspiel der deutschen postmodernen Literatur in den achtziger Jahren als eine neue, eine postmoderne Form von Originalität verstehen.

Trotz der unterschiedlichen künstlerischen Praktiken von Autoren der Moderne bzw. Postmoderne haben sich grundsätzliche Kriterien der Genie-Ästhetik, nämlich Originalität und Innovation, auch in der Postmoderne durchgesetzt – paradoxerweise trotz deren Kritik am Geniekult. Beispielsweise werden im Zeichen der Anonymität angetretene "DJs" zu „Stars“ von Beginn weg hochgejubelt wie Rockstars. Der Autor in der Postmoderne erweist sich zumindest diesbezüglich als ein weiterer Erbe des Originalkünstlers.

Ein Schwerpunkt meiner Arbeit liegt auf der Rolle des Autors bei der Texterklärung. Als Deutschlehrer wurde und werde ich immer wieder mit der altbekannten Aussage von Gymnasiastinnen und Gymnasiasten konfrontiert, man müsse halt den Autor fragen, wie er den Text gemeint habe. Als methodisch geschulter

Germanist kenne ich die Problematik einer solchen naiven Auffassung. Trotzdem hat mich das hartnäckige Festhalten am Autor von Seiten meiner Schüler beschäftigt und das Unbehagen an meinem eigenen Umgang mit dem Autor verstärkt. Entsprechend kritisch habe ich die verschiedenen methodischen Ansätze aus der Literaturwissenschaft untersucht, um Antworten zu finden, warum dem Autor - im Methodenpluralismus der Postmoderne - bei der Beschäftigung mit den Texten seine jeweilige Rolle zugewiesen wird.

Angesetzt habe ich Ende der 60er Jahre: Die französischen Poststrukturalisten Roland Barthes und Michel Foucault richten sich vor allem gegen die *critique classique* – eine literaturwissenschaftliche Methode in Frankreich, die in positivistischer Tradition den Text vor allem in Hinblick auf die Autorintention liest. Barthes, dessen Diktum vom „Tod des Autors“ sprichwörtlich geworden ist, geht es in erster Linie um eine Befreiung des Lesers von der Autorität des Autors. Foucaults Autorkritik ist Teil seiner grundsätzlichen Kritik an der bürgerlichen Subjektkonzeption.

Dreissig Jahre nach Barthes und Foucault wenden sich in der Anthologie „Rückkehr des Autors“⁵ verschiedene Autoren, unter ihnen der Mitherausgeber Fotis Jannidis, gegen den poststrukturalistischen Ansatz. Jannidis zufolge bezieht sich die heutige Literaturwissenschaft bei der Textinterpretation immer noch auf den Autor – trotz der poststrukturalistischen Forderungen nach einer Abkehr von diesem. Für Jannidis stellt dies der Beweis dar, dass der Autor heute alles andere als tot ist. Damit setzt Jannidis den poststrukturalistischen Forderungen die aktuelle literaturwissenschaftliche Praxis entgegen. Doch ob der Ansatz des Poststrukturalismus deshalb verfehlt ist, wird damit nicht beantwortet. Schliesslich haben sich Barthes und Foucault schon damals gegen eine gängige Praxis gewandt.

Besonders intensiv habe ich mich mit dem Modell von Klaus Weimar⁶ beschäftigt. Mit seinem Aufsatz "Doppelte Autorschaft" ist er ebenfalls in der Anthologie "Rückkehr des Autors" vertreten. Weimar stellt dar, weshalb die naive Vorstellung, man könnte einfach den Autor fragen, wie er seinen Text gemeint habe, nicht haltbar ist. Nach Weimar ist der Autor ein Konstrukt, das der Leser auf Grund seiner Textlektüre selbst produziert. Mit dem Konzept der "doppelten Autorschaft" erreicht Weimar zweierlei: Einerseits entzieht er dem Autor die Möglichkeit, dem Leser gegenüber autoritär die

⁵ Rückkehr des Autors. Hg. v. F. Jannidis u.a.

⁶ Weimar, K.: Enzyklopädie der Literaturwissenschaft

Weimar, K.: Doppelte Autorschaft. In: Rückkehr des Autors. Hg. v. F. Jannidis u.a.

"richtige" Textmeinung zu vertreten, andererseits versteht der Leser nie den "realen Autor", sondern immer nur sein eigenes Autorkonstrukt.

Hier schliesst sich für mich allerdings die Frage nach der Verbindlichkeit dieses Autorkonstrukts an. Und an diese die nächste Frage, und dann die nächste Frage ... Dieses Gefühl, mit den Antworten immer neue Fragen zu entdecken, hoffe ich mit allen Forschenden zu teilen.

Grundthesen

Der Autor in der Postmoderne

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem Autor in der Postmoderne und untersucht exemplarisch einen Hauptvertreter postmoderner Literatur in Deutschland: Patrick Süskind. Ich möchte mit zwei Hauptthesen, die gleichsam eine äusserst geraffte Conclusio dieser Arbeit darstellen, beginnen:

1. Zwar gibt es Unterschiede zwischen dem Autor in der Moderne und dem Autor in der Postmoderne, doch grundsätzlich sind beide von der im 18. Jahrhundert entwickelten Vorstellung vom Originalkünstler geprägt und unterliegen den dort entwickelten Kriterien der Originalität und Innovation.

2. Als Autor der Postmoderne steht Patrick Süskind im Spannungsfeld von Antimoderne und Fortsetzung der Moderne: Es ist vor allem sein Verknüpfen von sogenannt "hoher" und "trivialer" Literatur, das ihn als Vertreter der Postmoderne zeigt, während ihn unter anderem seine Kritik am Genie-Gedanken als einen Erben der Moderne ausweist.

Will man den Autor in der Postmoderne erfassen, greift man zu kurz, wenn man ihn nur dem Autor in der Moderne gegenüberstellt. Aufschlussreicher ist es, die Geschichte beider Autorkonzeptionen – sowohl die der Moderne als auch der Postmoderne – bis zur Entstehung des Genie-Gedankens im 18. Jahrhundert zurückzuverfolgen. Wenn diese historische Dimension ausser Acht gelassen wird, besteht die Gefahr, zum einen den Autor der Moderne in die Nähe des traditionellen Autors, also des Originalkünstlers, zu rücken; zum anderen werden bei einer solchen Gegenüberstellung die Unterschiede zwischen dem Autor der Moderne bzw. der

Postmoderne meist stärker betont als ihre Gemeinsamkeiten. Dadurch wirkt der Autor der Postmoderne antimoderner als er ist, denn viele Errungenschaften der Moderne – deren Erbe der postmoderne Autor ist – werden dabei dem Autor der Moderne ab- und dem Autor der Postmoderne zugesprochen.

Eine Grundannahme, auf der diese Darstellung beruht, besteht darin, dass Autorbilder grundsätzlich wandelbar sind. Sie hängen ab von bestimmten Vorstellungen, was künstlerische Leistung sei. Autorbilder verändern sich zusammen mit literarischen Entwicklungen und Epochen. Da sich diese Arbeit nur mit dem Autor in der Postmoderne beschäftigt, kann dessen Vorgeschichte hier bloss skizziert werden. Für eine ausführliche Darstellung der Entwicklung des Genie-Gedankens sei vor allem auf Schmidts „Geschichte des Genie-Gedankens“⁷ verwiesen. Auch in der Einleitung der Anthologie „Rückkehr des Autors“⁸ findet sich eine stark geraffte, jedoch sehr brauchbare Darstellung. Die Einträge zu „Genie“ (Weimar) und „Inspiration“ (Till) im „Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft“⁹ stellen den aktuellen Forschungsstand dar.

Die moderne Geschichte des Genie-Gedankens nimmt ihren Anfang im 18. Jahrhundert, deshalb muss diese Skizze dort ansetzen. Der epochale und zentral wichtige, bis heute massgebliche Wendepunkt in der Autorkonzeption findet sich dort, wo der Autor nicht länger als blosser „Kunsthändler“, der wie im Mittelalter nach Vorgabe von rhetorischen und anderen Normen für einen Auftraggeber arbeitet, sondern als Originalkünstler gesehen wird. Dieses Autorbild des Originalkünstlers entsteht im 18. Jahrhundert im Rahmen der bürgerlichen Autonomiebestrebungen. Es findet im Genie seine radikalste Form und prägt in unterschiedlicher Weise die Autorbilder der nachfolgenden Epochen – darunter die Moderne und die Postmoderne. Der Originalkünstler befreit sich von bis ins 18. Jahrhundert gültigen Normen und Zwängen. Als autonomer Produzent tritt aus der Anonymität des Auftragskünstlers. Interessant ist dabei, dass es zunächst die Stellen der Zensur sind, welche die Namensnennung des Autors und des Verlags vorschreiben. Das unterstreicht, dass mit der Urheberschaft zunächst die Verantwortung für das Werk auf den Autor übertragen wird. Erst später im 18. Jahrhundert wird dem Autor sein geistiges Eigentum auch juristisch zugesichert. Das geistige Eigentumsrecht gilt wie jedes andere Eigentumsrecht zu der Zeit als eine Errungenschaft des revolutionären Bürgertums. Die Merkmale des neuen Autortyps – Autonomie, Verantwortung, Eigentumsrechte – sind zugleich zentrale politische,

⁷ Schmidt, J.: Die Geschichte des Genie-Gedankens

⁸ Rückkehr des Autors. Hg. v. F. Jannidis u.a.

⁹ Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Hg. v. H. Fricke / K. Weimar u.a.

juristische und wirtschaftliche Merkmale der neu entstehenden bürgerlichen Gesellschaft überhaupt. Die bürgerliche Autorkonzeption hängt also eng mit der bürgerlichen Subjektkonzeption zusammen. Genauer: Der Künstler ist der Prototyp des autonomen Subjekts – das Genie. Der Genie-Gedanke ist noch weitgehend von religiösen Denkstrukturen geprägt. Das zeigt sich z.B. darin, dass dem an die Stelle Gottes gerückten Menschen bzw. Autor göttliche Attribute wie Schöpfertum, Autorität, Unhintergebarkeit usw. übertragen werden. Einen prominenten Beleg für diesen Prozess stellt Goethes Gedicht "Prometheus" dar, in dem das schöpferische Subjekt göttliche Qualitäten für sich reklamiert. Im selben Zug, wie sich der Autor von Vorbildern und Normen emanzipiert, wird originales Schaffen zum eigentlichen Künstlertum erhoben. Das Befolgen von poetischen Regeln wird als zweitrangig, als Epigonentum degradiert. Da das Genie in seiner Originalität und Einzigartigkeit repräsentativ ist für alle Subjekte, wird die Abweichung von der Norm nicht als Defizit, sondern im Gegenteil als Grundgestus künstlerischen Schaffens angesehen.

Der Ende des achtzehnten Jahrhunderts entwickelte Genie-Gedanke beeinflusst auch die Autorbilder des neunzehnten Jahrhunderts, insbesondere diejenigen der Romantik und des Ästhetizismus. Er prägt aber auch die Moderne und Postmoderne – paradoxerweise obwohl diese gegen ihn antreten. Die Moderne verabschiedet die bürgerliche Subjekt- und mit ihr die bürgerliche Autorkonzeption, also den Genie-Gedanken. Allerdings ist die Erfahrung des Selbstverlusts des Subjekts in der Moderne leidvoll und verlangt nach einer Kompensation. So erhält der Genie-Gedanke in der Moderne eine neue Färbung: An die Stelle des Geniekults tritt die Sehnsucht nach dem verlorenen Genie. Diese Sehnsucht ebnet z.B. auch den Boden für den Führerkult im Faschismus. Der vermasste, atomisierte Mensch sehnt sich in einer unüberschaubar gewordenen und scheinbar unabhängig von ihm funktionierenden Welt zurück nach Unmittelbarkeit, Einheit, Ganzheit, Kontrolle. In einer Art zweiter kopernikanischer Wende macht das Subjekt im Lauf der Moderne die schmerzliche Erfahrung, dass es entgegen der bürgerlichen Subjektkonzeption nicht den Fluchtpunkt der Welt darstellt, die Welt weder in sich bündelt noch kontrolliert. Der Säkularisierungsprozess radikalisiert sich in der Moderne: Wurde im 18. Jahrhundert Gott durch den Menschen ersetzt, so verliert jetzt der Mensch auch die göttlichen Attribute. Der autonome Weltenschöpfer findet sich wieder als blosser Träger von Funktionen innerhalb subjektunabhängiger Strukturen. Diese Subjekt- und mit ihr die Autorkonzeption der Moderne unterscheidet sich von derjenigen der Postmoderne vor allem durch eine Art säkularisierte

Jenseitsorientierung; sie wird bestimmt durch eine eigenartige Mischung aus Nostalgie (Abschied vom Genie) und Fortschrittsglauben (erst der Übermensch wird wirklich zu sich selbst finden).

Die zwanghafte Forderung nach Abweichung und Originalität führt den Autor der Moderne in die Krise. Hier setzt der Autor in der Frühphase der Postmoderne mit einem neuen Befreiungsschlag ein, indem er sich lossagt von kanonisierten Formen der Originalität und Innovation, wie sie im Lauf der Moderne geprägt worden sind. Die Postmoderne teilt das Grundgefühl des modernen Menschen – die Entfremdung – nicht mehr. Zu sehr ist in der Postmoderne der einst als entfremdet empfundene Zustand des Menschen zur Selbstverständlichkeit geworden. Wenn sich die Postmoderne also gegen das Autorbild der Moderne auflehnt, dann richtet sich dieser Widerstand gegen ein Autorbild, das eigentlich hinter der Moderne zurückliegt, gegen Vorstellungen von Unmittelbarkeit und Originalität, wie sie ursprünglich in der Geniezeit entwickelt worden sind. Es handelt sich um die Absage an ein Autorbild, das schon von der Moderne selbst totgesagt worden ist. Aus postmoderner Perspektive allerdings hat die Moderne trotz ihrer Absage an das Genie viel von diesem Autorbild weiter tradiert. Die Kritik der Postmoderne am Genie-Gedanken kann so als eine Radikalisierung der Kritik der Moderne verstanden werden, denn die Moderne hat den Geniemythos zwar kritisiert, in ihren Avantgarde-Bewegungen aber doch weiter getragen.

Blickt man heute, am Beginn des neuen Jahrhunderts, auf die Postmoderne zurück, so fällt das Paradox auf, dass nicht nur die Moderne, sondern auch die Postmoderne trotz ihrer Kritik am Genie auf gewisse Weise eben diesem Genie-Gedanken weiterhin verpflichtet bleibt. Das Autorbild der Postmoderne bleibt – wenn auch in abgewandelter Form – der Originalkünstler. Weder verabschiedet die Postmoderne die Kriterien der Originalität und Innovation, noch ist das Interesse an der Person des Autors erloschen. Dieser ist nicht in die Anonymität zurückgekehrt.

Dieses Paradox, das einerseits die Totsagung des Autors durch Roland Barthes¹⁰ und Michel Foucault¹¹ in den Sechziger Jahren und andererseits die "Rückkehr des Autors" 1999¹² umspannt, bedarf der Erklärung.

Die Poststrukturalisten Barthes und Foucault wenden sich in den sechziger Jahren radikal gegen die traditionelle Vorstellung des Originalkünstlers. Bei Foucault ist diese Kritik eingebettet in eine umfassende Kritik an einem Welt- und Geschichtsbild, das unter

¹⁰ Barthes, R.: La mort de l'auteur

¹¹ Foucault, M.: Was ist ein Autor? In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. v. F. Jannidis

¹² Rückkehr des Autors. Hg. v. F. Jannidis

anderem künstlerische Leistungen einzelnen Individuen zuschreibt. Foucault verwirft diese Autor- und Subjektkonzeption und sieht das künstlerische Werk als ein Produkt von überindividuellen Strukturen bzw. Diskursen. Dem Poststrukturalismus zufolge gibt es Originalität im Sinne der Genie-Ästhetik nicht. Die bürgerliche Autorkonzeption des Genies gilt als Mythos. In Wirklichkeit – so der Poststrukturalismus – sind Autoren nur Wiederverwender und Kompilatoren. Sie sind nicht der gottähnliche Ursprung ihres Werks, sondern sie sind eher einer Art Medium vergleichbar, durch das die Sprache bzw. die Kunst hindurchfließt. Autorschaft beschränkt sich nie auf ein einzelnes Individuum, sowenig wie sich z.B. historische Entwicklungen durch einzelne Individuen erklären lassen. Ein Autor ist nie der Ursprung seines Werks, er ist bloss ein Glied in einer unendlichen Kette von Urhebern. Der Poststrukturalismus wirft die traditionelle bürgerliche Vorstellung von Urheberschaft überhaupt über Bord. Dem Poststrukturalismus zufolge ist es ein Trugschluss, Urheberschaft einem einzelnen Individuum zuzuschreiben, denn die Urheberschaft ist überindividuell und damit anonym. Sie verliert sich in der Unendlichkeit und in der unüberschaubaren Masse von Individuen.

Das Autorbild, welches die Poststrukturalisten hier kritisieren, ist im Prinzip das des Originalkünstlers, wie es sich im 18. Jahrhundert herausgebildet hat. Aus der Perspektive des Poststrukturalismus jedoch hat es sich bis in die Moderne tradiert. Das zeigt sich beispielsweise darin, dass der Autor der Moderne an der Unterscheidung von eigenem und fremdem Sprechen festhält. Er weist in seinen Werken das Fremde deutlich als solches aus; zum Beispiel wie in Döblins "Berlin, Alexanderplatz" in Form von Collage- und Montagetechniken. Diese Technik des Zitierens kann als Indiz dafür gelten, dass die Moderne neben dem Zitieren weiterhin an die Möglichkeit eigenen Sprechens glaubt.

Der Glaube an diese Form einer eigenen, originalen Stimme des Autors wird in der Postmoderne endgültig verabschiedet. Der Autor in der Postmoderne sucht sein eigenes Sprechen nicht mehr neben oder hinter dem Zitierten, sondern in der Art und Weise des Zitierens selbst. Für ihn gibt es kein eigenes Sprechen neben dem Sprechen mit fremden Stimmen – das eigene Sprechen *ist* dieses Sprechen mit fremden Stimmen. Nicht nur stellenweise, beispielsweise als eingefügtes Zitat, sondern grundsätzlich und immer. Die Auffassung, dass jedes Sprechen des Autors ein Zitieren ist, stellt in der Postmoderne – im Gegensatz zur Moderne – keine Neuigkeit mehr dar, deshalb wird die Deklaration der fremden Stimmen überflüssig. Indem der Autor der Postmoderne das Fremde nicht

mehr explizit als solches deutlich macht, wird aus dem Zitieren der Moderne in der Postmoderne ein Homogenisieren: Zitate werden nicht mehr als solche ausgewiesen.

Nun gilt es aber eine entscheidende Entwicklung zu berücksichtigen, die den Autor der Postmoderne – im Sinne des Poststrukturalismus verstanden als Medium – wieder in die Nähe des Originalkünstlers traditioneller Prägung rückt: Wenn jedes Sprechen als ein Zitieren verstanden wird, gilt der Autor in der Postmoderne zwar nicht im traditionellen Sinn als Urheber seines Werks, doch die Art und Weise, wie er in seiner Rolle als Medium das übernommene Material bearbeitet und weitergibt, erweist sich als weder bedeutungslos noch als subjektunabhängig – im Gegensatz zur Darstellung der Poststrukturalisten in den sechziger Jahren. In der Postmoderne erweist sich gerade in der Bearbeitung und Weitergabe des Bestehenden die Originalität und Innovation des Autors. Ein Autor, dessen Bearbeitung von vorhandenem Material den traditionellen Kriterien von Originalität und Innovation nicht genügt, gilt – wie in der Moderne – auch in der Postmoderne als Epigone. Das der Moderne und Postmoderne gemeinsame "Feindbild" des Epigonen zeigt, dass die Postmoderne dem Autorbild des Originalkünstlers, das sie zwar angreift, trotzdem verhaftet bleibt. Im Gegensatz zu epigonalem Nachahmen stellt die Postmoderne ihren Rückgriff auf das Bestehende als produktiven Akt dar und bewertet diesen mit traditionellen Kriterien von Originalität und Innovation. Diese Kriterien, an denen der Autor der Postmoderne gemessen wird, sind ein Indiz dafür, dass sich die Erwartungen, die das Publikum an den Autor der Postmoderne heranträgt, diesbezüglich seit der Moderne nicht wesentlich verändert haben. Insofern steht der Autor in der Postmoderne trotz seiner von der Moderne verpönten künstlerischen Praxis – dem Rückgriff auf Bestehendes – in der Tradition der Genie-Ästhetik.

Der Autor der Postmoderne hat seine Rolle als Medium zu weit mehr als einer blossen Wiedergabe und Wiederholung von Bekanntem entwickelt – nämlich zu einer neuen Kunstform: der Kunst der produktiven Bearbeitung. Seine künstlerische Leistung liegt in dieser produktiven Bearbeitung des Vorhandenen. Doch von dieser Entwicklung, die im deutschen Sprachraum ihren Höhepunkt in den achtziger Jahren erreicht, können die Poststrukturalisten der sechziger Jahre noch nichts wissen. Die historische Entwicklung des "DJ-ing" (vgl. Kapitel 1.2.6. Der Autor als DJ) kann hier zusätzlich verdeutlichen, wie aus dem unterschätzten Vermitteln das Produzieren und damit ganze Musikstilrichtungen wachsen können.

Die Vorstellung von Autorschaft in der Postmoderne verändert sich mit der künstlerischen Praxis. Während der Autor der Moderne sein Kunstwerk als neu und nie

dagewesen darstellt, nimmt der Autor der Postmoderne Bezug auf die Herkunft seines Materials. Beim Verwenden von fremden Texten, Stilrichtungen, Gattungen, Epochen usw. handelt es sich aber nicht um schlichte Nachahmung. Der entscheidende Unterschied zur Nachahmung liegt in der postmodernen Brechung, das heisst in der produktiven Aneignung dieser Formen, Stoffe und Inhalte durch den Autor. Trotzdem gilt diese Form von künstlerischer Leistung für die traditionelle Auffassung von Genialität als minderwertig, weil sie darin keine Neuschöpfung, sondern nur eine Weiterverarbeitung von Bestehendem sieht. Und so werfen Kritiker aus Positionen der Moderne dem Autor der Postmoderne Selbstüberschätzung vor. Aus ihrer Perspektive bleibt der Autor der Postmoderne im Gegensatz zum wahren Schöpfer letztlich ein Epigone. Diesem Werturteil zufolge vermittelt der Autor der Postmoderne bloss vorhandene Kunst und kompiliert Bestehendes mehr oder weniger beliebig zu etwas halb Eigenem.

Die Postmoderne kontert diese Herabsetzung mit einer Doppelbewegung: Zum einen glauben Autoren der Postmoderne nicht länger an den Mythos des prometheischen Genies, das Neues und Eigenes ohne Übernahme von Fremdem hervorbringt. Vielmehr sieht die Postmoderne im Beharren auf Originalität und Innovation eine verlogene Überheblichkeit und eine Verdrängung dessen, was sie für realistischer hält; nämlich dass Kunstschaffen immer – ob bewusst oder unbewusst – Übernahme von Bestehendem impliziert. Zum anderen wird der produktive Umgang mit fremdem Material zum eigentlichen Kunstschaffen aufgewertet. Die Postmoderne betont, dass sich dieses unterbewertete Weitervermitteln, Kompilieren und angeblich epigonale Nachahmen zu einer vollwertigen künstlerischen Praxis im Sinne der Genie-Ästhetik entwickelt hat. Im Umgang mit dem bestehenden Material hat sich der Autor der Postmoderne den Kriterien der Originalität und Innovation zu stellen. Es ist letztlich die Qualität dieses „Rückgriffs“, die den postmodernen Autor der Postmoderne vom Epigonen unterscheidet.

In der Spätphase der Postmoderne stellt sich heraus, dass sich originales Künstlertum bei Autoren der Moderne bzw. Postmoderne zwar in unterschiedlichen künstlerischen Praktiken ausdrückt. So lässt sich beispielsweise das Vexierspiel der deutschen postmodernen Literatur in den achtziger Jahren als eine neue, eine postmoderne Form von Originalität verstehen. Trotzdem bleibt die Postmoderne mindestens in ihrer Spätphase, d.h. ab den achtziger Jahren – von der traditionellen Auffassung originalen Schöpfertums geprägt. Trotz der unterschiedlichen künstlerischen Praktiken von Autoren der Moderne bzw. Postmoderne haben sich grundsätzliche Prinzipien der Genie-Ästhetik wie Originalität und Innovation auch in der Postmoderne

durchgesetzt – paradoxerweise trotz deren Kritik am Geniekult. Im Zeichen der Anonymität angetretene "DJs" werden zu Stars hochgejubelt, ihre Namen sind heute allgemein bekannt. Im Literaturbetrieb ist der Starrummel traditionell weniger ausgeprägt, doch auch hier bleibt die Person des Autors zentral wichtig. Der Autor in der Postmoderne erweist sich damit als ein weiterer Erbe des Genie-Gedankens des 18. Jahrhunderts. Gleichzeitig ist er ein Erbe des Autors der Moderne. Der Autor der Postmoderne führt in verschiedener Hinsicht dessen Gestus fort: Auch in der Postmoderne strebt der Autor nach Originalität als zentralem Wert. Doch im Gegensatz zum Autor der Moderne schlägt er dazu einen anderen Weg ein: Er geht davon aus, dass seine eigene Stimme eine fremde Stimme ist und kann sich fragen, wer und was durch ihn hindurch spricht. Indem er nach der Herkunft seiner fremden Stimmen sucht, erhofft er sich – wie vor ihm der Autor der Moderne – immer wieder Befreiung von unbewusster Fremdbestimmung.

Ein Schwerpunkt dieser Arbeit liegt auf der Rolle des Autors bei der Texterklärung, genauer in der Literaturwissenschaft. In der Frühphase der Postmoderne richten sich die französischen Poststrukturalisten Barthes und Foucault vor allem gegen die *critique classique* – eine literaturwissenschaftliche Methode in Frankreich, die in positivistischer Tradition den Text vor allem in Hinblick auf die Autorintention liest. Barthes geht es in erster Linie um eine Befreiung des Lesers von der Autorität des Autors, und Foucaults Autorkritik ist Teil seiner grundsätzlichen Kritik an der bürgerlichen Subjektkonzeption. Barthes' und Foucaults antiautoritäre Angriffe auf den Autor sind vor dem Hintergrund der Achtundsechziger Bewegung zu sehen. Foucault relativiert das Autorbild der *critique classique*, indem er den Autor als ein historisches Konstrukt darstellt, das erst im 18. Jahrhundert im Rahmen der bürgerlichen Gesellschaft entstanden ist. Nach Barthes und Foucault liegt die Autorschaft nicht bei einzelnen Individuen. Die Subjekte sind nicht die Produzenten, sondern im Gegenteil die Produkte überindividueller Strukturen. Es ist daher verfehlt, bei der Texterklärung auf den Autor zu referieren, wie die *critique classique* das tut, da der Autor nur scheinbar der Urheber des Werks ist. In Wirklichkeit liegt die Autorschaft ausserhalb des Individuums, nämlich in überindividuellen Strukturen, die sich selbst in den Subjekten reproduzieren. Die Rolle, welche die Poststrukturalisten dem Autor beimessen, ist der bürgerlichen Autorkonzeption des autonomen, selbstverantwortlichen Originalkünstlers diametral

entgegengesetzt. Nach Barthes ist es nicht der Autor, der spricht, sondern die Sprache. Der Autor ist nicht der Produzent von Sprache, sondern umgekehrt ihr Produkt.

Der Poststrukturalismus sieht in einer Literaturwissenschaft, die den Autor als Schöpfer hinter der Sprache stehend begreift, Einflüsse der christlichen Exegese. Diese Art von Literaturwissenschaft behandelt das literarische Werk in teilweiser Analogie zur Heiligen Schrift: So wie die Bibel zu Gotteserkenntnis führen soll, soll sich im literarischen Werk die Intention des Autors offenbaren. Der Poststrukturalismus kritisiert an dieser Lesart, dass sie dem Autor in Analogie zu Gott („Poeta alter deus“) eine übergeordnete Autorität einräumt, was eine Unterwerfung des Lesers unter die Autormeinung impliziert. Der Poststrukturalismus "säkularisiert" die Literaturwissenschaft: er entmachtet den Autor, indem er ihm göttliche Attribute wie Urheberschaft, Unhintergebarkeit und Autonomie abspricht, und stellt das Machtverhältnis von Autor und Leser auf den Kopf. Der Autor ist nicht länger der letzte Bezugspunkt bei der Texterklärung, er ist nur Teil eines übergeordneten "Subjekts" – wenn man dieses noch so nennen darf – und dieses "Subjekt" sind die Strukturen selbst. Diese Strukturen laufen nach Barthes nicht beim Autor, sondern wenn überhaupt, dann höchstens beim individuellen Leser zusammen.

Mehr als dreissig Jahre nach Barthes und Foucault wenden sich in der Anthologie „Rückkehr des Autors“¹³ verschiedene Autoren, unter ihnen der Mitherausgeber Fotis Jannidis, gegen den poststrukturalistischen Ansatz – schon allein der Titel der Anthologie ist richtungsweisend. Nach Jannidis bezieht sich die heutige Literaturwissenschaft bei der Textinterpretation immer noch auf den Autor – trotz der poststrukturalistischen Forderungen nach einer Abkehr von diesem. Weil das so ist, kann Jannidis zufolge der Autor nicht tot sein. Jannidis setzt den poststrukturalistischen Forderungen die aktuelle literaturwissenschaftliche Praxis entgegen. Ob der Ansatz des Poststrukturalismus deshalb verfehlt ist, wird dadurch nicht beantwortet. Klar ist nur, dass sich das Autorbild des Poststrukturalismus in der heutigen Literaturwissenschaft nicht durchsetzen können. Mit ein Grund für die Erfolglosigkeit des poststrukturalistischen Autorbilds mag sein, dass das Autorbild, das er bekämpft hat, eine Überzeichnung des Autorbilds der Literaturwissenschaft der Moderne war. Die naive Vorstellung vom Genie, vom gänzlich autonomen Autor ist zu dem Zeitpunkt, als der Poststrukturalismus gegen sie antritt, längst von einer selbstkritischen Literaturwissenschaft relativiert worden.

¹³ Rückkehr des Autors. Hg. v. F. Jannidis u.a. (Titel)

Klaus Weimar¹⁴, der mit seinem Aufsatz "Doppelte Autorschaft" ebenfalls in der Anthologie "Rückkehr des Autors" vertreten ist, stellt dar, weshalb die naive Vorstellung, man könnte einfach den Autor fragen, wie er seinen Text gemeint habe, nicht haltbar ist. Nach Weimar ist der Autor ein Konstrukt, das der Leser auf Grund seiner Textlektüre selbst produziert. Dieser Autor entspricht in etwa dem „implizierten Autor“. Mit dieser Trennung des realen Autors und des Autors, den der Leser konstruiert, kommt Weimar zu seinem Konzept einer "doppelten Autorschaft". Nach Weimar kann der Interpret sein Textverständnis an Selbstäußerungen des Autors u.ä. überprüfen. Dieses Überprüfen wird bei Weimar aber doppelt relativiert: Zum einen bleiben auch die Selbstäußerungen des Autors immer ein Konstrukt des Interpreten, zum anderen weist Weimar dem "realen Autor", wenn dieser sich zu seinem Text äußert, nur die Rolle eines weiteren Lesers zu. Damit beschneidet Weimar die traditionelle Autorität des Autors. Mit dem Konzept der "doppelten Autorschaft" erreicht Weimar zweierlei: Einerseits entzieht er dem Autor die Möglichkeit, dem Leser gegenüber autoritär die "richtige" Textmeinung zu vertreten, andererseits versteht der Leser nie den "realen Autor", sondern immer nur sein eigenes Autorkonstrukt: den "implizierten Autor".

Diese Gegenüberstellung poststrukturalistischer und hermeneutischer Positionen zeigt, dass in der Postmoderne mehrere Autorbilder nebeneinander stehen. In der Frühphase sorgt die poststrukturalistische Abkehr vom Autor für Aufsehen, doch in der literaturwissenschaftlichen Praxis der Spätphase scheint sich wieder ein Umgang mit dem Autor durchzusetzen, der von einer Orientierung am Originalkünstler zeugt – wobei dem Autor beispielsweise bei Weimar nicht mehr die gleiche Autorität zugesprochen wird wie vor dem Poststrukturalismus der Sechziger Jahre. So widersprüchlich die beiden Autorbilder, so unterschiedlich ist der Umgang mit dem Autor bei der Textinterpretation. Dieser Vielfalt entspricht der aktuelle Methodenpluralismus in der Literaturwissenschaft.

Nicht nur in der Literaturwissenschaft, auch in der Öffentlichkeit verändert sich in der Postmoderne die Rolle des Autors. Als Beleg dafür kann die Literaturkritik dienen. Zwar lässt sich in der Öffentlichkeit keine so radikale Abkehr vom Autor feststellen, wie sie der Poststrukturalismus gefordert hat. Doch die Autorität des Autors wird auch hier zugunsten des Lesers eingeschränkt. Dafür werden andere Erwartungen an den Autor – wie zum Beispiel Unterhaltung – stärker betont.

¹⁴ Weimar, K.: Enzyklopädie der Literaturwissenschaft; Weimar, K: Doppelte Autorschaft. In: Rückkehr des Autors. Hg. v. F. Jannidis

Das politische Engagement von Autoren in den Sechziger Jahren weicht in den Siebziger Jahren einem Rückzug aus dem Politischen. In den Achtziger Jahren, der Hochphase der Postmoderne, ist die didaktisierende Autorrolle verpönt. Am Ende der "grossen Erzählungen" (Lyotard) wirkt sie geradezu lächerlich. Politisches Engagement von Autoren spielt in der Postmoderne höchstens eine Nebenrolle. Der in den Sechziger Jahren emanzipierte Leser will sich vom Autor weder belehren noch erziehen lassen. Er schreibt dem Autor und der Literatur auch keine Vorbildfunktion mehr zu. Die Aufgabe des Autors in der Postmoderne ist nicht das Predigen von Überzeugungen, sondern vermehrt das Unterhalten eines anspruchsvollen Publikums. Diese Abwendung von der Erbauung zugunsten der Unterhaltung ist nicht erstmalig in der Postmoderne, doch im Gegensatz zum Autor sogenannt "hoher" Literatur in der Moderne verbindet der Autor der Postmoderne "hohe" und "triviale" Literatur. Einerseits ist das Belehren in der Postmoderne obsolet geworden, andererseits wird Unterhaltung nicht länger verachtet, sondern als eigener literarischer Wert angesehen. Die Verabschiedung des Dichter-Predigers (z.B. Bertolt Brecht) eröffnet dem Autor in der Postmoderne neue Möglichkeiten: Wenn das Ausbleiben von „Predigten“ oder anderen Formen der Erbauung in der Literatur vorausgesetzt wird, kann er als künstlerisches Novum in die Rolle dieses Dichter-Predigers schlüpfen und aus dieser postmodern gebrochenen Rückkehr des belehrenden und predigenden Autors, aus dieser spezifisch postmodernen Schwebelage zwischen Eigentlichkeit und Ironie, neue Effekte erzielen. So wie der Dichter-Prediger stehen dem Autor in der Postmoderne verschiedenste historische Autor-Modelle zur Verfügung, in deren Maske er auftreten kann. Schliesslich gilt es zu berücksichtigen, dass die Abkehr vom politisch engagierten Autor mit dem veränderten Stellenwert des Politischen in der Gesellschaft zusammenhängt. Der Rückzug des Autors aus der Politik muss in der Postmoderne nicht auch seinen Rückzug aus der Gesellschaft bedeuten. Vielmehr ist in der Postmoderne der Rückzug aus der Politik ein gesamtgesellschaftliches Phänomen. Und so erhält der Autor in einer eher ästhetisch als politisch orientierten Gesellschaft neue Wichtigkeit – jedoch nicht mehr als autoritäre politische Leitfigur.

Patrick Süskind als postmoderner Autor

Der zweite Teil der Arbeit beschäftigt sich mit Patrick Süskind. Dabei geht es nicht vorrangig um den konkreten Nachweis der Postmodernität von Süskinds Schreibweise – dies wird überzeugend und zum Teil ausführlich in verschiedenen zitierten Arbeiten geleistet – sondern es geht einerseits um Süskinds Künstler- bzw.

Autorbild, das er in seinem Werk entwickelt, andererseits um Süskinds Rolle in der Literaturwissenschaft und in der Öffentlichkeit. Sehr aufschlussreich für Süskinds Künstlerbild ist sein Roman "Das Parfum". Dort überspitzt er das Genie zum Klischee. Durch dieses parodistische Verfahren distanziert er sich vom Geniegedanken. Das Genie erscheint im "Parfum" gleichsam als Karikatur und Hohlform. Doch nicht nur Grenouille im "Parfum", auch der junge Schachspieler in der Erzählung „Ein Kampf“ ist ein Scharlatan, der Genie vortäuscht, und auf den – wie auf Grenouille – Genialität von aussen, vom Publikum projiziert wird. Dem Schwindel dieser beiden Figuren steht das Leiden am eigenen Ungenügen des Kontrabassisten aus dem Einakter "Der Kontrabaß" gegenüber. Dieser Kontrabassist ist nicht stolz auf sein Musizieren, das er selbst als Handwerkertum bezeichnet, sondern er misst sich an Genies wie Schubert und leidet daran, dass er diese Genialität nicht erreichen kann. Die junge Frau in „Der Zwang zur Tiefe“ wird zum Spielball der Kunstkritiker und der Öffentlichkeit. In dieser Erzählung prangert Süskind eine elitäre Kunstkritik an, die sich an der sogenannten "hohen" Kunst orientiert und entsprechende "Tiefe" von der Künstlerin verlangt. Die junge Frau scheitert an diesem Anspruch, den sie gar nicht nachvollziehen kann. Mit dem öffentlichkeitsscheuen, jedoch von Presse und Filmindustrie bedrängten Bestsellerautor Jakob Windisch aus dem Spielfilm „Rossini“ karikiert Süskind sich selbst und seine Autor-Rolle nach dem Welterfolg seines Romans "Das Parfum“. In der "Betrachtung" „Amnesie in litteris“ zeigt Süskind einen belesenen und gebildeten Autor – vielleicht sich selbst –, dessen Voraussetzung für das eigene Kunstschaffen im „Vergessen“ des literarischen Erbes besteht. Die Frage des fiktiven Journalisten nach einzelnen Quellen und Vorbildern erweist sich als unbeantwortbar, da sich das Schreiben dieses Autors nicht aus den Werken einzelner, sondern aller "vergessenen" Autoren speist. Auch der Essay „Film ist Krieg, mein Freund!“ dreht sich um die Frage nach dem Wert der künstlerischen Leistung. Dort verteidigt sich der Drehbuchautor Süskind gegen die Verachtung seiner Zunft durch Vertreter der sogenannten "hohen" Kunst. Gleichzeitig grenzt er sich selbstbewusst ab von unschöpferischen "Script Doctors" – den eigentlichen Handwerkern im Unterschied zum literarischen Drehbuchautor.

Aus diesem Abriss geht hervor, dass es in Süskinds Werk immer wieder um den Genie-Gedanken und die Kritik daran geht. Süskind lässt im "Parfum" das Genie als Hohlform zurückkehren. Das vermeintliche Genie ist dort bloss ein Scharlatan, der Genialität vortäuscht. Im gleichen Zug kritisiert Süskind auch Kunstkritiker und Publikum, die dem Mythos der Genialität verhaftet bleiben. Süskind entlarvt im "Parfum"

den Künstler als der traditionellen, verklärenden Vorstellung von Genie völlig entgegengesetzt: Der Künstler ist kein Genie, sondern im Gegenteil – was sein Verhältnis zur Kunst angeht – ein Scharlatan, Mörder und Kannibale. Mit diesem Künstlerbild steht Süsskind in radikalster Opposition zur traditionellen Vorstellung vom Originalkünstler. Den "Mord" und "Kannibalismus" an literarischen Vorbildern führt er – in Analogie zu Grenouilles Vorgehen – im Roman selbst quasi exemplarisch vor, indem er verschiedene Stoffe, Formen und Stilrichtungen der Literaturgeschichte "kannibalisiert". Als Scharlatan hingegen kann man Süsskind hier nicht bezeichnen, da er das verbrecherische Prinzip seines Kunstschaffens im Roman offenlegt. Paradoxe Weise zeigt aber Süsskinds Anschauungsobjekt – der Roman selbst –, dass sein Autor, der sich im Werk als „Kannibale“ darstellt, weit von Epigonalität entfernt ist. Trotz Süsskinds Frontalangriffs auf den Genie-Gedanken wird ausgerechnet ihm von Kritikern Genialität attestiert.

Im Essay "Film ist Krieg, mein Freund!" grenzt sich Süsskind als Drehbuchautor klar vom Handwerker ab, indem er seine eigene Tätigkeit als nicht lernbar darstellt. Diese Definition des Künstlers entspringt allerdings der Tradition des Genie-Gedankens. Das heisst: Wo sich Süsskind des Vorwurfs, bloss ein Handwerker zu sein, erwehren will, stellt er sich letztlich doch wieder als Originalkünstler in die Tradition des Genie-Gedankens. Eine Erklärung für diese widersprüchliche Selbstinszenierung kann der Literaturwissenschaftler nur vermuten. Sie könnte, mindestens was den Drehbuchautor Süsskind anbelangt, darin liegen, dass Süsskind mit einer doppelten Strategie um künstlerische Anerkennung kämpft: Einerseits, indem er die Autorkonzeption der "hohen" Kunst unterwandert, andererseits, indem er sich als literarischer Drehbuchautor vom Handwerkertum abgrenzt und sich damit in den Bereich der – eigentlich kritisierten – Genialität rückt. Für diese Vermutung über die Intention des Drehbuchautors Süsskind – nämlich die Aufwertung des eigenen Status' als Drehbuchautor – sprechen einerseits seine literarisch und ausserliterarisch formulierte Kritik am Genie-Gedanken, andererseits der historische Hintergrund, in den sich Süsskind einordnen lässt – genauer die Bestrebungen der Postmoderne, den Graben zwischen hoher und trivialer Kunst zu schliessen, und die damit verbundene Aufwertung des Drehbuchautors. Dies sind jedoch nur mögliche Hinweise – eine schlüssige Erklärung für die Widersprüchlichkeit von Süsskinds Autorbilder sind sie nicht. Ausserdem dürfen Süsskinds Äusserungen in seinem Essay "Film ist Krieg, mein Freund!" im Vergleich zu seinem viel gewichtigeren Künstlerporträt im "Parfum" auch nicht überbewertet werden.

Trotzdem zeigen "Der Kontrabaß" und vor allem der Essay "Film ist Krieg, mein Freund!""", dass Süskind – entgegen der im "Parfum" dargestellten Kritik am Genie – nicht den Handwerker und noch weniger den raubenden Epigonen als die eigentlichen Künstler sieht. In diesen Werken verabschiedet Süskind die Vorstellung vom Originalkünstler nicht grundsätzlich. Er setzt im Essay "Film ist Krieg, mein Freund!"" dem Handwerkertum sein eigenes "originales" Schöpfertum entgegen. Das heisst, bei Süskind steht der Künstler der Postmoderne zwischen den beiden Polen Originalgenie und epigonaler Scharlatan bzw. Süskinds Künstlerbild umfasst sie beide. Süskind spielt verschiedene Künstlerbilder gegen einander aus, statt sich auf eines festzulegen: der Handwerker entlarvt das Genie als Pseudo-Genie und das Genie stellt den Handwerker als bastelnden Epigonen bloss. Einerseits kritisiert Süskind den Genie-Mythos und hält ihm die harte und mühselige Arbeit des Handwerkers entgegen ("Film ist Krieg, mein Freund!""), andererseits lässt er den Handwerker an seiner fehlenden Genialität leiden ("Der Kontrabaß", "Der Zwang zur Tiefe"). Einerseits bezeichnet er das Plagiat als Grundlage originalen Schaffens ("Amnesie in Litteris"), andererseits stellt er es als Betrug bloss ("Das Parfum"). Einerseits setzt er sich selbst als Originalkünstler gegen das Handwerk ("Film ist Krieg, mein Freund!""), andererseits trägt gerade dieses Schaffen typische Züge des Handwerks (ebenfalls "Film ist Krieg, mein Freund!""). Süskind "spielt" mit verschiedenen Künstlerkonzeptionen, stellt sie nebeneinander, setzt sie zueinander in Beziehung und lässt sie sich gegenseitig aushebeln. Er verabschiedet die Vorstellung vom Genie, jedoch ohne dieses Genie durch einen neuen Künstlertypus zu ersetzen. Und dies kann als charakteristisch für die Postmoderne gelten.

Was den Umgang der Literaturwissenschaft mit dem Autor Süskind angeht, so zeigen verschiedene (zitierte) Arbeiten, dass dem Autor bei der Textinterpretation eine wichtige Rolle beigemessen wird. Besonders das „Parfum“ wird als Allegorie des Prozesses, nach dem Süskind vorgegangen ist, gelesen. Zudem fördert die Untersuchung des literaturwissenschaftlichen Umgangs mit Süskind eine interessante Entdeckung zutage: Die Literaturwissenschaftler haben die meisten Informationen über Süskind aus der Literaturkritik und verweisen auch auf diese. Und wie diese Literaturkritiker leiden auch die Literaturwissenschaftler daran, dass sich Süskind so stark zurückzieht, denn für die Literaturwissenschaftler bedeutet dies, dass es kaum Möglichkeiten gibt, das eigene Textverständnis und Autorbild an ausserliterarischen Aussagen des Autors zu überprüfen.

Die Gründe für Süskinds Rückzug sind für den Literaturwissenschaftler, der aufs Psychologisieren oder Spekulieren verzichten will, letztlich nicht einsehbar. Er kann nur auf Süskinds literarische und ausserliterarische Selbstdarstellung (siehe v.a. "Film ist Krieg, mein Freund!") verweisen. Dort inszeniert Süskind die Ursachen seines Rückzugs als ein Gemisch aus Angst und Menschenverachtung. Mit Poststrukturalismus und Postmoderne hat das allerdings nichts zu tun.

Die Literaturkritik schliesslich, die sich nie in gleichem Masse vom Autor distanziert hat wie die Literaturwissenschaft, beklagt sich lautstark über den Rückzug des „Phantoms“ Süskind, der mit seiner Weigerung, Interviews zu geben, öffentlich aufzutreten oder Preise anzunehmen, die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit an seiner Person unterläuft. Dabei belegt die Aufmerksamkeit der Literaturkritik für die Person Süskind, dass das Interesse der Öffentlichkeit am Autor in der Postmoderne ungebrochen ist. Im Fall von Süskind scheint es, dass sich die Forderung der Poststrukturalisten nach einer Abkehr vom Autor nur beim Autor selbst durchgesetzt hat – die Literaturkritiker fragen weiterhin nach ihm.

1. Der Autor in der Postmoderne

1.1. Literaturgeschichte

Von postmodernen Autoren kann man ab den sechziger Jahren sprechen. Als Referenzen werden vor allem die Nordamerikaner Kurt Vonnegut, Thomas Pynchon, John Barth, John Fowles genannt.¹⁵ Auch Autoren aus Lateinamerika – wo in den zwanziger Jahren der Begriff „Posmodernismo“ geprägt wurde - prägen das deutsche Bild von postmoderner Literatur: Julio Cortázar, Manuel Puig, Alejo Carpentier, Carlos Fuentes, José Lezama Lima, Gabriel García Márquez.¹⁶ Die beiden wichtigsten postmodernen Romanciers in Europa sind die beiden Italiener Umberto Eco und Italo Calvino.¹⁷

Der Begriff Postmoderne gewinnt in den 50er-Jahren durch US-amerikanische Literaturkritiker an Gewicht. Einer ihrer wichtigsten Vertreter, Leslie A. Fiedler, hält im Juni 1968 an der Universität Freiburg/Br. den Vortrag: „Close the Gap and Cross the Border - The Case for Post-Modernism“. Fiedler gibt sich betont kämpferisch gegen eine für tot erklärte Moderne.

Fast alle heutigen Leser und Schriftsteller sind sich der Tatsache bewußt, daß wir den Todeskampf der literarischen Moderne und die Geburtswehen der Post-Moderne durchleben. Die Spezies Literatur, die die Bezeichnung „modern“ für sich beansprucht hat (mit der Anmaßung, sie repräsentiere äußerste Fortgeschrittenheit in Sensibilität und Form, und über sie hinaus sei „Neuheit“ nicht mehr möglich) und deren Siegeszug kurz vor dem ersten Weltkrieg begann und kurz nach dem zweiten endete, ist *tot*, das heißt, sie gehört der Geschichte an, nicht der Wirklichkeit. Für den Roman bedeutet dies, daß das Zeitalter von Proust, Joyce und Mann vorüber ist, ebenso sind in der Lyrik T.S. Eliot und Paul Valéry passé.¹⁸

Dieser kämpferische Ton ist typisch für die Frühphase der Postmoderne, die noch weitgehend vom revolutionären Gestus der Moderne bestimmt ist. So wie sich die Moderne gegen die Tradition gewandt hat, wendet sich nun die Postmoderne gegen die zur Tradition gewordenen klassische Moderne. Die Postmoderne beginnt in den USA als Emanzipationsbestreben gegenüber der europäischen Kultur.

¹⁵ Ortheil, H.J.: Was ist postmoderne Literatur? In: Roman oder Leben. Hg. v. U. Wittstock. S. 125
Harbers, H.: Gibt es eine „postmoderne“ deutsche Literatur? In: Literatur für Leser. Nr.1, 1997. Hg. v. K. Bullivant. S. 53

¹⁶ Ortheil, H.J.: Was ist postmoderne Literatur? In: Roman oder Leben. Hg. v. U. Wittstock. S. 125
Harbers, H.: Gibt es eine „postmoderne“ deutsche Literatur? In: Literatur für Leser. Nr.1, 1997. Hg. v. K. Bullivant. S. 53

¹⁷ Ortheil, H.J.: Was ist postmoderne Literatur? In: Roman oder Leben. Hg. v. U. Wittstock. S. 125
Harbers, H.: Gibt es eine „postmoderne“ deutsche Literatur? In: Literatur für Leser. Nr.1, 1997. Hg. v. K. Bullivant. S. 53

¹⁸Fiedler, L.A.: Überquert die Grenze, schließt den Graben (1968). In: Roman oder Leben. Hg. v. U. Wittstock. S. 14

Er [Fiedler] verkündete nämlich eine Art Monroe-Doktrin in Sachen Literatur. Parallel zu der damals vollzogenen Emanzipation der amerikanischen Malerei von europäischen Vorbildern, zu einer seit 1960 sich organisierenden Polemik gegen die Doktrinen des Bauhauses, argumentierte Fiedler für eine Unabhängigkeitsbewegung auch der amerikanischen Literatur.¹⁹

In seinem Vortrag fordert Fiedler eine Literaturkritik, welche die zeitgenössische Literatur nicht mehr mit den auf die Literatur der Moderne angewandten Kriterien misst. Unter postmoderner Literatur versteht er vor allem die Aufhebung der Distanz zwischen Hoch- und Trivialkultur (Close the gap), und damit zusammenhängend die Öffnung der Literatur hin zu von der Moderne abgelehnten populären Gattungen und Genres wie Western, Pornographie, Mythos, Comic usw. (Cross the border). Fiedlers Vortrag wird in „Christ und Welt“ veröffentlicht und es schliesst sich eine Debatte unter Literaten und Kritikern an. Die wichtigsten Befürworter Fiedlers unter den deutschen Autoren sind Brinkmann und Chotjewitz. Martin Walsers Pamphlet „Über die neueste Stimmung im Westen“ hingegen wird zum kanonischen Text der politisch links orientierten Literaten, die sich in Deutschland zunächst skeptisch gegenüber einer Öffnung hin zu populären Formen verhalten.²⁰

Die amerikanische Postmoderne stösst mit ihrer Totsagung der Moderne gerade in Deutschland nicht nur bei den Linken auf Misstrauen. Hier gilt die Moderne noch weitgehend als unantastbar. Die Moderne ist die Kunstform, die von den Nazis unterdrückt wurde, entsprechend hoch ist ihr Prestige in den sechziger Jahren. In Deutschland bleibt in den sechziger Jahren der Einfluss der Moderne vorherrschend. Dominierende Autoren wie Böll, Grass, Frisch, Johnson stehen in der Tradition der Moderne und werden deshalb nicht der Post-, sondern der Spätmoderne zugeordnet. Nur im Umfeld der an die historische Avantgarde anknüpfenden experimentellen Literatur gibt es vereinzelte postmoderne Versuche. Vor allem der von der amerikanischen Literatur beeinflusste Brinkmann und der sich an französischer Sprachphilosophie, Strukturalismus und Linguistik orientierende frühe Handke werden genannt.

Es gibt - erstens - im Umfeld der „experimentellen“ Literatur vereinzelte postmoderne Versuche um 1970. Diese stehen zum Teil unter dem Einfluß der frühen amerikanischen Postmoderne und haben wie diese eine deutliche Nähe zur Tradition der Avantgarde. Dabei sind in der deutschsprachigen Literatur die Grenzen zwischen einer „postmodern“ zu nennenden und traditionell „experimentell“ genannten Literatur fließend.²¹

¹⁹ Baumgart, R.: Postmoderne Literatur - auf deutsch? In: Roman oder Leben. Hg. v. U. Wittstock. S. 138

²⁰ Baumgart, R.: Postmoderne Literatur - auf deutsch? In: Roman oder Leben. Hg. v. U. Wittstock. S. 137

²¹ Harbers, H.: Gibt es eine „postmoderne“ deutsche Literatur? In: Literatur für Leser. Nr.1, 1997. Hg. v. K. Bullivant. S. 53

Diese „fließende“ Grenze verdeutlicht, in welchem Mass die Literatur der Postmoderne der Literatur der Moderne verpflichtet ist. Doch obwohl die Literatur der sechziger Jahre an Leitgedanken der Moderne wie Innovation und Experiment anknüpft, richtet sie sich gleichzeitig gegen Normen dieser mittlerweile selbst zur Tradition gewordenen Moderne. Damit ist die Frühphase der postmodernen Literatur zugleich modern und antimodern. Sie ist modern, weil sie gewissen Prinzipien der Moderne folgt – wie z.B. dem Überwinden vergangener Epochen –, und sie ist antimodern, weil diese vergangene Epoche die klassische Moderne ist. Dieses Paradox spitzt sich zu und aus ihm wächst in den achtziger Jahren die Hochphase der Literatur der Postmoderne: Eine Literatur, die Prinzipien der Moderne wie Innovation, Avantgarde und Überwindung und damit den Kern der Moderne „redigiert“ (Lyotard), ohne sie zu überwinden und durch etwas Neues zu ersetzen. Erst die postmoderne Literatur der achtziger Jahre wird sich deutlich von einer im engeren Sinn gesellschaftlich, politisch und sozial engagierten Literatur abgrenzen lassen. In der Frühphase der postmodernen Literatur gehören Postmoderne und politisches Engagement noch zusammen.

Die siebziger Jahre erscheinen bei Baumgart²² als eine widersprüchliche Dekade in der deutschen Literatur. Nach dem Dokumentarismus und dem Engagement für gesellschaftliche Veränderung tritt eine Phase des Rückzugs aus politischen und sozialen Diskursen ein. Gesamtgesellschaftliche Anliegen weichen radikaler Subjektivität. Eine naive Auffassung von Authentizität, die hinter die Moderne zurückfällt, wird propagiert.

Eine neue Unschuld und Unmittelbarkeit begann draufloszuschreiben, als hätte es das kritische Produktionsbewußtsein der Moderne nie gegeben.²³

Baumgart wertet die Literatur der siebziger Jahre als vermeintlich naturwüchsigen, unmittelbaren Widerstand gegen Ästhetik ab. Entsprechend könne sich diese naive Position in den achtziger Jahren nicht halten. Im Gegensatz zur romantischen und naiven Subjektkonzeption der enttäuschten Achtundsechziger ist dieser Rückzug in die Subjektivität für die Postmoderne ein Mythos. Das authentische Subjekt im traditionellen Sinn gibt es für die Postmoderne nicht mehr und dies wird auch nicht als Verlust empfunden.

Eine breite Postmoderne-Debatte kommt erst in den achtziger Jahren, also fast zwanzig Jahre nach ihrem Höhepunkt in den USA in den deutschsprachigen Raum. Mitte

²² Baumgart, R. Postmoderne Literatur - auf deutsch? In: Roman oder Leben. Hg. v. U. Wittstock S. 135–145

²³ Baumgart, R. Postmoderne Literatur - auf deutsch? In: Roman oder Leben. Hg. v. U. Wittstock S. 135

der achtziger Jahre beginnt sowohl in der Literaturkritik als auch an deutschen Universitäten die Diskussion über die Postmoderne.

Barner untersucht die Literaturkritik der achtziger Jahre und hält die am meisten diskutierten Autoren und Werke fest.²⁴ Die deutschsprachige Literatur der achtziger Jahre skizziert Barner zunächst mit einer Krise zu Beginn des Jahrzehnts. Als Reaktion auf Peter Handkes „Der Chinese des Schmerzes“ (1983) und Botho Strauß' „Der junge Mann“ (1984) konstatiert Barner eine „Anti-Handke-Strauss-Front“²⁵ von jüngeren Autoren und Lesern. Am meisten Aufruhr in der Literaturkritik machen neben den Bestsellerautoren Günter Wallraff und Patrick Süskind (Das Parfum (1985)) Johannes Mario Simmel (Doch mit den Clowns kamen die Tränen (1987)) und Christoph Ransmayr (Die letzte Welt (1988)).²⁶ Letztere beiden Autoren seien aber bloss hochgejubelt und schnell wieder vergessen worden.

Uwe Wittstock macht den Begriff Postmoderne am 1987 erschienenen Aufsatz „Was ist postmoderne Literatur?“ von Hanns-Josef Ortheil und Reinhard Baumanns Antwort darauf fest.

Mit Hanns-Josef Ortheils Aufsatz „Was ist postmoderne Literatur?“, der am 17. April 1987 in der *Zeit* erschien, wurde der Begriff schließlich hierzulande durchgesetzt. Allerdings folgte diesem Aufbruch gerade ein halbes Jahr später, am 16. Oktober 1987, ebenfalls in der *Zeit* schon wieder so etwas wie ein Abgesang, als Reinhard Baumann das „Gerede und Gewese um die Postmoderne“ als eine „sich erregt dahinschleppende Debatte“ bezeichnete, die man aus guten und schlechten Gründen getrost „verschlafen“ oder doch zumindest „verdösen“ könne.²⁷

Baumgart knüpft an die 1968 durch Fiedler ausgelöste Debatte an und setzt den Streit in den achtziger Jahren über Postmoderne mit dem Streit über Pop in den sechziger Jahren gleich.

Denn es gab damals, vor zwanzig Jahren, schon eine Postmoderne-Debatte in der westdeutschen Literatur, auch wenn sie, den Schlagworten des damaligen Zeitgeists gemäß, eher als ein Streit über Pop verstanden wurde. [...]

Post galt [im Deutschland der 60er Jahre] als Pop und dieser als ästhetischer Populismus, genauso anrühlich wie der politische.²⁸

Baumgarts Anbindung an die sechziger Jahre zeigt deutlich, dass es sich um zwei Phasen desselben Phänomens handelt. Man kann sie auch als die Früh- und Hochphase der Postmoderne sehen. Dass die frühe Literatur der Postmoderne vor allem als Pop

²⁴ Geschichte der deutschen Literatur. Hg. v. W. Barner. S. 811–813

²⁵ Geschichte der deutschen Literatur. Hg. v. W. Barner. S. 812

²⁶ Geschichte der deutschen Literatur. Hg. v. W. Barner. S. 811–813

²⁷ Wittstock, U.: Tausend neue Sachen, die gibt es überall zu sehn. In: Roman oder Leben. Hg. v. U. Wittstock. S. 117

²⁸ Baumgart, R.: Postmoderne Literatur - auf deutsch? In: Roman oder Leben. Hg. v. U. Wittstock. S. 137

verstanden wurde, ist dabei kein Widerspruch. Der Literaturkritiker-Streit um die deutsche Literatur von 1989/90 hat also eine Tradition, die ihren Anfang in den sechziger Jahren hat. Der Streit ist mehr als ein Generationenkonflikt; es handelt sich um eine Auseinandersetzung zwischen der Spätmoderne (Gruppe 47) und der sich mit zwanzigjähriger "Verspätung" in Deutschland durchsetzenden Postmoderne.

In der berücksichtigten Fachliteratur²⁹ wird für die deutsche Literatur der Postmoderne in den meisten Fällen mindestens zwischen der Literatur der sechziger und derjenigen der achtziger Jahren unterschieden. Die Grenze verläuft jeweils irgendwo in den als diffus und widersprüchlich empfundenen siebziger Jahren.

In seiner Analyse der deutschen Literatur der Postmoderne kommt Harbers³⁰ zum Schluss, Postmoderne dürfe im Fall der deutschen Literatur nicht als Epochenbezeichnung verwendet werden, denn selbst in den achtziger Jahren bleibe sie nur eine Tendenz innerhalb einer weiterhin von Autoren der Moderne dominierten Epoche. Mit dieser Verwendung des Begriffs Postmoderne, der nicht eine Epoche, sondern eine Tendenz bezeichnet, will Harbers die Bezeichnung „postmodern“ vor Beliebigkeit schützen.

Wenn man wie Harbers nur eine bestimmte Tendenz als postmodern, und andere, zeitgleiche, als nicht postmodern ansieht, kristallisieren sich für den Zeitraum von den sechziger bis Ende achtziger Jahren im Wesentlichen vier Gruppen heraus:

1. nicht moderne Autoren
2. Autoren der Spätmoderne
3. Autoren der Frühpostmoderne
4. Autoren der Hochpostmoderne

Diese Aufteilung wird – allerdings ohne Berücksichtigung der vormodernen Autoren – auch von Barner gestützt. Barner unterscheidet sowohl zwischen Spätmoderne und Postmoderne als auch innerhalb der Postmoderne zwischen Früh- und Hochpostmoderne:

Sichtbar wird [bei einer neuen Generation von Erzählern (Gerhard Köpf, Marcel Beyer, Hanns-Josef Ortheil, Bodo Kirchhoff, Bodo Morshäuser)] eine Differenz einerseits zu den spätmodernen Repräsentanten einer Sakralisierung der Sprache wie Handke oder Strauß und andererseits zu jenen realistisch arbeitenden Autoren der mittleren Generationen, die in der Erfahrung der Studentenbewegung zu schreiben begonnen haben.³¹

²⁹ siehe Quellenverzeichnis

³⁰ Harbers, H.: Gibt es eine „postmoderne“ deutsche Literatur? In: Literatur für Leser. Nr.1, 1997. Hg. v. K. Bullivant. S. 53

³¹ Geschichte der deutschen Literatur. Hg. v. W. Barner. S. 840

Der Vergleich der Arbeiten von W. Barner³², R. Baumgart³³, I. Hoesterey³⁴, P.M. Lützeler³⁵, K. Modick³⁶, H.-J. Ortheil³⁷, und U. Wittstock³⁸ ergibt eine Bestandesaufnahme, welche Autoren Ende achtziger bzw. Anfang neunziger Jahren der Postmoderne zugerechnet werden. Jeder Autor, der im Folgenden entweder der Gruppe Früh- oder Hochpostmoderne zugeordnet wird, kommt bei mindestens zwei der genannten Verfasser vor. Die Autorenliste wäre beträchtlich länger, wollte man alle – auch die von nur einem Einzelnen erwähnten – Autoren auflisten. Die Nennung von Autornamen und Titeln hat hier also nur den Charakter einer Schnittmenge. Eine grössere Genauigkeit kann unter anderem deshalb nicht erzielt werden, weil die genannten Autoren von den einzelnen Verfassern unterschiedlich gewichtet und bewertet werden. Auf einzelne Gründe, weshalb welche Autoren (nicht) zur Postmoderne gerechnet werden, kann ich in dieser Arbeit nicht eingehen. Besonders wenig aussagekräftig sind die aufgeführten Titel. Werkangaben finden sich vor allem in der Literaturgeschichte von Barner. Wenn im Folgenden also Werke fehlen, heisst das nicht, dass sie nicht auch zur postmodernen Literatur gezählt werden können. Es heisst lediglich, dass sie von keinem der genannten Verfasser explizit genannt wurden.

1. Die Gruppe der weder modernen noch postmodernen Autoren (z.B. Autoren von Trivilliteratur) wird hier negativ bestimmt: Sie gehören zu keiner der nachfolgenden Gruppen.

2. Zur Spätmoderne gehören Autoren der Gruppe 47 und deren Umfeld (Böll, Grass, Frisch, Johnson).³⁹

3. Zur Frühpostmoderne gehören die Dichter der sechziger und frühen siebziger Jahre. Als wichtigste Autoren dieser ersten Phase postmoderner Literatur in Deutschland werden meist Rolf Dieter Brinkmann⁴⁰, Peter O. Chotjewitz⁴¹, Hans M.

³² Geschichte der deutschen Literatur. Hg. v. W. Barner. S. 819

³³ Baumgart, R.: Postmoderne Literatur - auf deutsch?

³⁴ Hoesterey, I.: Verschlungene Schriftzeichen

³⁵ Spätmoderne und Postmoderne. Hg. v. P.M. Lützeler

³⁶ Modick, K.: Steine und Bau

³⁷ Ortheil, H.-J.: Was ist postmoderne Literatur? (1987);

Ortheil, H.-J.: Postmoderne in der deutschen Literatur(1990);

Ortheil, H.-J.: Zum Profil der neuen und jüngsten deutschen Literatur (1991)

³⁸ Roman oder Leben. Hg. v. Uwe Wittstock

³⁹ Harbers, H.: Gibt es eine „postmoderne“ deutsche Literatur? In: Literatur für Leser. Nr.1, 1997. Hg. v. K. Bullivant. S. 53

⁴⁰ Ortheil, H.-J.: Was ist postmoderne Literatur? (1987);

Ortheil, H.-J.: Postmoderne in der deutschen Literatur(1990);

Ortheil, H.-J.: Zum Profil der neuen und jüngsten deutschen Literatur (1991);

Enzensberger (Ach, Europa!)⁴², der frühe Handke⁴³ und Ludwig Harig (Der kleine Brixius)⁴⁴ genannt.

4. Zur Hochpostmoderne gehören zunächst Wolfgang Hildesheimer (Marbot (1981))⁴⁵, Klaus Hoffer (Bei den Bieresch)⁴⁶ und Gerold Späth⁴⁷. Diese werden in den achtziger Jahren wesentlich verstärkt durch Thomas Bernhard (Auslöschung; Holzfällen (1984))⁴⁸, den späteren Handke (Der Chinese des Schmerzes (1983))⁴⁹, Bodo Kirchhoff

Roman oder Leben. Hg. v. U. Wittstock;

Baumgart, R.: Postmoderne Literatur - auf deutsch?;

Harbers, H.: Gibt es eine „postmoderne“ deutsche Literatur? In: Literatur für Leser. Nr.1, 1997. Hg. v. K. Bullivant

⁴¹ Harbers, H.: Gibt es eine „postmoderne“ deutsche Literatur? In: Literatur für Leser. Nr.1, 1997. Hg. v. K. Bullivant;

Roman oder Leben. Hg. v. U. Wittstock

⁴² Spätmoderne und Postmoderne. Hg. v. P.M. Lützel;

Roman oder Leben. Hg. v. U. Wittstock

⁴³ Spätmoderne und Postmoderne. Hg. v. P.M. Lützel;

Ortheil, H.-J.: Was ist postmoderne Literatur? (1987);

Ortheil, H.-J.: Postmoderne in der deutschen Literatur(1990);

Ortheil, H.-J.: Zum Profil der neuen und jüngsten deutschen Literatur (1991) (Nur der frühe Handke);

Baumgart, R.: Postmoderne Literatur - auf deutsch?;

Hoesterey, I.: Verschlungene Schriftzeichen;

Harbers, H.: Gibt es eine „postmoderne“ deutsche Literatur? In: Literatur für Leser, 1997, Nr.1, Hg. v. K. Bullivant

⁴⁴ Spätmoderne und Postmoderne. Hg. v. P.M. Lützel;

Ortheil, H.-J.: Was ist postmoderne Literatur? (1987);

Ortheil, H.-J.: Postmoderne in der deutschen Literatur(1990);

Ortheil, H.-J.: Zum Profil der neuen und jüngsten deutschen Literatur (1991);

Harbers, H.: Gibt es eine „postmoderne“ deutsche Literatur? In: Literatur für Leser. Nr.1, 1997. Hg. v. K. Bullivant

⁴⁵ Ortheil, Hanns-Josef: Was ist postmoderne Literatur? (1987);

Ortheil, H.-J.: Postmoderne in der deutschen Literatur(1990);

Ortheil, H.-J.: Zum Profil der neuen und jüngsten deutschen Literatur (1991);

Geschichte der deutschen Literatur. Hg. v. W. Barner. S. 819

⁴⁶ Spätmoderne und Postmoderne. Hg. v. P.M. Lützel;

Ortheil, H.-J.: Was ist postmoderne Literatur? (1987);

Ortheil, H.-J.: Postmoderne in der deutschen Literatur(1990);

Ortheil, H.-J.: Zum Profil der neuen und jüngsten deutschen Literatur (1991);

Harbers, H.: Gibt es eine „postmoderne“ deutsche Literatur? In: Literatur für Leser. Nr.1, 1997. Hg. v. K. Bullivant;

Geschichte der deutschen Literatur. Hg. v. W. Barner. S. 819

⁴⁷ Harbers, H.: Gibt es eine „postmoderne“ deutsche Literatur? In: Literatur für Leser, 1997, Nr.1, Hg. v. K. Bullivant;

Ortheil, H.J.: Was ist postmoderne Literatur? (1987);

Ortheil, H.-J.: Postmoderne in der deutschen Literatur(1990);

Ortheil, H.-J.: Zum Profil der neuen und jüngsten deutschen Literatur (1991)

⁴⁸ Spätmoderne und Postmoderne. Hg. v. P.M. Lützel;

Ortheil, H.J.: Was ist postmoderne Literatur? (1987);

Ortheil, H.-J.: Postmoderne in der deutschen Literatur(1990);

Ortheil, H.-J.: Zum Profil der neuen und jüngsten deutschen Literatur (1991);

Hoesterey, I.: Verschlungene Schriftzeichen;

Geschichte der deutschen Literatur. Hg. v. W. Barner. S. 811

⁴⁹ Spätmoderne und Postmoderne. Hg. v. P.M. Lützel;

Baumgart, R.: Postmoderne Literatur - auf deutsch?;

Hoesterey, I.: Verschlungene Schriftzeichen;

Harbers, H.: Gibt es eine „postmoderne“ deutsche Literatur? In: Literatur für Leser. Nr.1, 1997. Hg. v. K. Bullivant

(Körper und Schrift (1980); Die Einsamkeit der Haut (1983); Zwiefalten (1983); Infanta (1990))⁵⁰, Brigitte Kronauer (Frau Mühlenbeck im Gehäus (1980); Rita Münster (1983); Berittener Bogenschütze (1986); Die Frau in den Kissen (1990))⁵¹, Friedericke Mayröcker (mein Herz mein Zimmer mein Name)⁵², Klaus Modick (Das Grau der Karolinen (1986))⁵³, Sten Nadolny (Netzkarte (1981); Die Entdeckung der Langsamkeit (1983); Selim oder Die Gabe der Rede (1990))⁵⁴, Hanns Josef Ortheil (Fermer (1979); Hecke (1981); Schwerenöter (1987); Agenten (1989))⁵⁵, Christoph Ransmayr (Die letzte Welt (1988))⁵⁶, Botho Strauß (Paare, Passanten (1981); Der Park (1983); Der junge Mann (1984); Die Zeit und das Zimmer (1988))⁵⁷, Patrick Süskind (Das Parfum (1985); Die Taube (1987); Die Geschichte von Herrn Sommer (1991))⁵⁸.

⁵⁰ Roman oder Leben. Hg. v. U. Wittstock;

Geschichte der deutschen Literatur. Hg. v. W. Barner. S. 837

⁵¹ Spätmoderne und Postmoderne. Hg. v. P.M. Lützel;

Geschichte der deutschen Literatur. Hg. v. W. Barner. S. 829

⁵² Spätmoderne und Postmoderne. Hg. v. P.M. Lützel;

Geschichte der deutschen Literatur. Hg. v. W. Barner. S. 849

⁵³ Roman oder Leben. Hg. v. Uwe Wittstock;

Geschichte der deutschen Literatur. Hg. v. W. Barner. S. 819

⁵⁴ Spätmoderne und Postmoderne. Hg. v. P.M. Lützel;

Roman oder Leben. Hg. v. U. Wittstock;

Geschichte der deutschen Literatur. Hg. v. W. Barner. S. 829

⁵⁵ Roman oder Leben. Hg. v. U. Wittstock;

Geschichte der deutschen Literatur. Hg. v. W. Barner. S. 836

⁵⁶Ortheil, H.J.: Was ist postmoderne Literatur? (1987);

Ortheil, H.-J.: Postmoderne in der deutschen Literatur(1990);

Ortheil, H.-J.: Zum Profil der neuen und jüngsten deutschen Literatur (1991);

Roman oder Leben. Hg. v. Uwe Wittstock;

Harbers, H.: Gibt es eine „postmoderne“ deutsche Literatur? In: Literatur für Leser, 1997, Nr.1, Hg. v. K.

Bullivant;

Geschichte der deutschen Literatur. Hg. v. W. Barner. S. 813

⁵⁷ Spätmoderne und Postmoderne. Hg. v. P.M. Lützel;

Ortheil, H.J.: Was ist postmoderne Literatur? (1987);

Ortheil, H.-J.: Postmoderne in der deutschen Literatur(1990);

Ortheil, H.-J.: Zum Profil der neuen und jüngsten deutschen Literatur (1991);

Geschichte der deutschen Literatur. Hg. v. W. Barner. S. 824;

Hoesterey, I.: Verschlungene Schriftzeichen;

Geschichte der deutschen Literatur. Hg. v. W. Barner. S. 812

⁵⁸ Spätmoderne und Postmoderne. Hg. v. P.M. Lützel;

Ortheil, H.J.: Was ist postmoderne Literatur? (1987);

Ortheil, H.-J.: Postmoderne in der deutschen Literatur(1990);

Ortheil, H.-J.: Zum Profil der neuen und jüngsten deutschen Literatur (1991);

Roman oder Leben. Hg. v. U. Wittstock;

Hoesterey, I.: Verschlungene Schriftzeichen;

Modick, K.: Steine und Bau; Geschichte der deutschen Literatur. Hg. v. W. Barner. S. 813

1.2. Schreiben in der Postmoderne

1.2.1. Konstruktionen

Ich halte es für keine Spitzfindigkeit, wenn ich die Merkmale postmodernen Schreibens, die ich zu entdecken glaube, weniger als meine Entdeckung denn als meine Konstruktion bezeichne. Ich gehe davon aus, dass es keine kontextunabhängige Kriterien zur Bestimmung des Autorbilds gibt. Entsprechend werden in verschiedenen Epochen oder Kulturen verschiedene Praktiken als Literaturproduktion akzeptiert oder abgelehnt. Einige künstlerische Praktiken werden höher bewertet als andere, und auch diese Hierarchien sind wandelbar. Kurz: Autorbilder sind relativ und wandelbar.

Bei der Analyse des Autorbilds der Postmoderne gilt es zunächst, dessen Geschichte zu berücksichtigen. Diese Geschichte führt über das Autorbild der Moderne zum Originalkünstler, wie er im achtzehnten Jahrhundert hervorgebracht wurde.

Es ist die Vorstellung vom Künstler als ‚alter deus‘, als ‚second maker‘ einschließlich der geniezeitlichen und romantischen Überhöhung, daß das Werk Ausdruck der unverwechselbaren Individualität des schaffenden Künstlers sei.⁵⁹

In dieser Autorkonzeption des 18. Jahrhunderts wird dem Autor einerseits das Eigentumsrecht an seinem Werk zugesichert, andererseits trägt er die Verantwortung dafür. Woodmansee setzt hier, im 18. Jahrhundert, den Beginn des Autorbilds der Moderne an. Er zeigt auf, wie Schreibende, die diesem Autorbilds nicht entsprechen, auch nicht als Autoren angesehen werden.

Seit dem Beginn der Moderne versteht man unter einem ‚Autor‘ den alleinigen Schöpfer ‚einmaliger‘ literarischer und künstlerischer ‚Werke, deren Originalitätsstatus ihnen den Schutz durch das geistige Eigentumsrecht, das als ‚Urheberrecht‘ oder ‚Autorsrecht‘ bezeichnet wird, zusichert. Diese Anschauung hat sich derart fest im allgemeinen Bewußtsein verankert, daß sie trotz gegenteiliger Praxis fort dauert. Im Unterschied zu diesem Konzept von Autorschaft scheint die tägliche Praxis nämlich nahe zulegen, daß sich kreative Prozesse weitgehend aus dem Traditionszusammenhang speisen, und daß sie im allgemeinen kollektiv und in steigendem Maße korporativ und kooperativ sind. [...]

Mit der Betonung von Originalität und Genialität hat dieses Konzept von Autorschaft bewirkt, daß die Werke vieler kreativ Schaffender marginalisiert oder ihnen sogar in Abrede gestellt wurden. Hierzu gehören Frauen, Nicht-Europäer, Künstler, die innerhalb traditionsgebundener Formen und Genres arbeiten, sowie diejenigen, die an Gruppen- oder kooperativen Projekten beteiligt sind, um hier nur einige wenige zu nennen.⁶⁰

Auch der Autor der Postmoderne entspricht den Kriterien des Originalkünstlers vordergründig nicht – er scheint gegen Normen von Originalität und Innovation zu

⁵⁹ Jannidis, F.: Einführung: Der Autor in Gesellschaft und Geschichte. In: Rückkehr des Autors. Hg. v. F. Jannidis, S. 298

⁶⁰ Woodmansee, M.: Die globale Dimension des Begriffs der ‚Autorschaft‘. In: Rückkehr des Autors. Hg. v. F. Jannidis, S. 391

verstossen – und deshalb wird er teilweise nicht als Autor akzeptiert. Indem der Autor der Postmoderne die geniezeitlich geprägten Vorstellungen von Kunstproduktion unterläuft, setzt er sich zunächst dem Vorwurf der Epigonalität aus. Ob der Autor der Postmoderne als vollwertiger Autor oder als minderwertiger Epigone verstanden wird, hängt von den Autor-Konstruktionen der Leser, Kritiker und Wissenschaftler ab. Postmodernes Schreiben wird denn auch nicht nur positiv gewertet, sondern es weckt auch kulturpessimistische Töne.

Verglichen mit den Höhepunkten der modernen angelsächsischen Literatur in der ersten Hälfte des Jahrhunderts erschienen [den Literaturkritikern] die Neuerscheinungen ihrer Gegenwart minderwertig, und so sprachen sie von einer Phase post-moderner Erschöpfung. Bereits Mitte der sechziger Jahre aber werteten Autoren wie Leslie A. Fiedler, Susan Sontag, Ihab Hassan und John Barth den Begriff in einigen Essays auf, indem sie den Blick ihrer Leser für die spezifischen Qualitäten zeitgenössischer Schriftsteller und Schreibweisen schärften.⁶¹

Wie der Epigone bezieht sich der Autor der Postmoderne auf das Vorhandene. Doch im Unterschied zum Epigonen ahmt der Autor der Postmoderne das Vorhandene nicht nach, sondern er bearbeitet und verwendet es als Material, um daraus etwas Neues zu schaffen.

Die mutierende, persiflierende Reproduktion verschiedener Genres und Ausdrucksmöglichkeiten, als ironisches Zitat oder auch als Parodie, darf jedoch nicht mit epigonaler Ideenarmut und postmodernem Plagiats-Raubrittertum verwechselt werden. [...]

Die Elemente von Collage, die sie nutzen, sind kein bloßes Recycling des Vorgefundenen, sondern Bausteine für völlig neue Zusammenhänge.⁶²

Indem sich auch der Autor der Postmoderne vom Epigonen distanziert und sich den traditionellen Kriterien der Originalität und Innovation stellt, unterläuft er die Konstruktion vom Originalkünstler letztlich nicht. Er bekräftigt vielmehr – wie die schon der Autor der Moderne – die in der Geniezeit geprägte Autor-Konstruktion.

1.2.2. Modernes und postmodernes Schreiben

Postmodernes Schreiben lässt sich nicht nur von aussen her mit Merkmalen bestimmen – man kann es auch aus seinem Verhältnis sowohl zu modernem als auch zu traditionellem Schreiben verstehen.

Wenn Postmoderne nicht nur ein Begriffs-Passepartout darstellt, dessen Inhalt beliebig wechseln kann, mehr ist als ein begrifflicher Kaspar Hauser [...], der im Intellektuellen-Small-Talk reüssierte, dann

⁶¹ Wittstock, U.: Nachwort. Schreiben in den Zeiten des Zweifels. In: Roman oder Leben. Hg. v. U. Wittstock. S. 324

⁶² Modick, K.: Steine und Bau. Überlegungen zum Roman der Postmoderne in: Roman oder Leben. S. 169

lassen sich die inhaltlichen Akzentuierungen dieses Begriffs nur im historischen Rekurs auf seine Entstehung konkretisieren.⁶³

Innerhalb des deutschen Sprachraums gibt es verschiedene Auffassungen von Postmoderne und Moderne. Hinzu kommt, dass verschiedene Merkmale postmodernen Schreibens, die jedoch schon vor der Postmoderne entstanden sind, manchmal ausschliesslich der Postmoderne zugeschrieben werden. Diese Faktoren komplizieren das ohnehin komplexe Verhältnis von Moderne und Postmoderne zusätzlich.

Und beschränkt man sich auf einen Fachbereich, die Literaturwissenschaft, so kann man staunend wahrnehmen, daß eine bestimmte Struktur poetischer Texte der Amerikanistik als postmodern gilt, während dasselbe Stilelement in der Germanistik und auch Romanistik für typisch modern angesehen wird.⁶⁴

In dieser Arbeit kann nicht ausführlich auf die Merkmale der Postmoderne eingegangen werden, deshalb verweise ich hier auf eine exemplarische Merkmalsliste, in der Harbers zentrale Aspekte der Postmoderne aufführt:

Insbesondere der frühe amerikanische Postmodernismus der sechziger und siebziger Jahre wird getragen von einer gewissen Rebellion gegen eine allzu hermetische, akademische Tradition der Moderne. Die Kunst soll ihren Autonomieanspruch aufgeben, soll weniger elitär und esoterisch werden. Die kulturellen Werte sollen enthierarchisiert und pluralisiert werden. Formen von Trivialkunst werden bewußt einbezogen. Nach diesen Anfängen macht sich eine Art Rethoretisierung bemerkbar: Die Bedeutung des französischen poststrukturalistischen Denkens für die Postmoderne wird schon rasch besonders stark, [...] Postmoderne Literatur kennzeichnet sich durch ein ausgeprägtes Bewußtsein der Sprach- oder Diskurs-Bestimmtheit aller Erkenntnis. Dieses Bewußtsein hat wichtige Folgen für Inhalt und Form. Postmoderne Literatur zeigt eine starke Skepsis gegenüber jeglicher Möglichkeit von wahrer Erkenntnis und einer ordnenden zentrierenden Rolle des Subjekts. Fragmentarisierung, Pluralisierung, Dezentrierung werden zu Schlüsselbegriffen. Und postmoderne Texte sind sich sehr stark der konstitutiven Rolle des Mediums Literatur bewußt: sie sind in irgendeiner Form fast immer sowohl „metafiktional“ wie auch „intertextuell“.⁶⁵

Im Anschluss an diese Merkmalsliste zeigt Harbers, dass genau diese für die Postmoderne reklamierten Merkmale schon für die Moderne als konstituierend galten:

Bei solchen Kriterien muß man sich aber kritisch fragen, ob sich postmoderne Literatur mit ihnen wesentlich von der Tradition der Moderne unterscheidet. Wie kann man die Rebellion gegen die gefestigte Tradition einer elitären Moderne mit ihrem Konzept von der Autonomie der Kunst von avantgardistischen Bewegungen wie Dada unterscheiden? Erkenntnis- und Sprachkritik sind zumindest seit Nietzsche unlöslich mit der Moderne verbunden; das Thema der Undurchdringbarkeit und Unerkennbarkeit der Wirklichkeit findet man genauso gut bei Kafka oder bei Carl Einstein. Fragmentarisierung und Dezentrierung sind ebenfalls Schlüsselbegriffe für die Moderne (Bradbury and McFarlane machen Yeats' Zeile „Things fall apart; the centre cannot hold“ zum Leitsatz des Modernismus. [Malcom Bradbury und James McFarlane (Hrg): *Modernism 1890-1930*. Sussex: The Harvester Press / New Jersey: humanities Press 1978] Von der „Unrettbarkeit des Ich“ spricht 1904 schon Hermann Bahr. Metafiktionalität ist geradezu ein wesentlicher Bestandteil vieler Werke aus der Romantik (Strohschneider-Kohrs macht es sogar zum Kernstück der romantischen Ironie) und ist auch in der Moderne nichts Seltenes.

⁶³ Geschichte der deutschen Literatur. Hg. v. W. Barner. S. 816

⁶⁴ Hoesterey, I.: *Verschlungene Schriftzeichen*. S. 130

⁶⁵ Harbers, H.: *Gibt es eine „postmoderne“ deutsche Literatur?* In: *Literatur für Leser*. Nr. 1, 1997, Hg. v. K. Bullivant. S. 53

Klassisch moderne Werke wie Thomas Manns *Doktor Faustus* oder T.S. Eliots *The Waste Land* gelten als Musterbeispiele von Intertextualität.⁶⁶

Bei der Frage, was genau nun die Postmoderne von der Moderne unterscheidet, postulieren Harbers und andere Autoren im Wesentlichen einen Paradigmenwechsel. Viele Merkmale treffen sowohl auf die Moderne als auch auf die Postmoderne zu – doch sie stehen unter umgekehrtem Vorzeichen. Was im Fall der Moderne negativ gewertet wird, wird im Fall der Postmoderne positiv gesehen und umgekehrt.

Die moderne Literatur ist wesentlich paradox: Sehnsucht nach einer nicht-entfremdeten Einheit und ironische Skepsis bedingen sich gegenseitig und heben sich zugleich auf. Dieses paradoxe Grundmodell entwickelt sich dabei dahingehend, daß die Seite der Ironie und Skepsis immer stärker wird - auf Kosten des Ideals der angestrebten neuen Einheit.

Und genau hier, in dieser Entwicklung läßt sich vielleicht so etwas wie „postmoderne Literatur“ orten. Das Andere der Postmoderne könnte man dann - in Anlehnung an Lyotard und Welsch - darin sehen, daß die skeptische Ironie gänzlich die Oberhand bekommt: Die Postmoderne verzichtet dankend auf die Sehnsucht und die Suche nach der großen Wahrheit und Einheit. Die Postmoderne ist skeptisch und ironisch, aber ohne daran (allzusehr) zu leiden. Die Ironie der Moderne ist immer auch eine tragische Ironie: Sie bedeutet noch die Erfahrung eines Verlusts. Postmoderne Texte markieren eine Art Endpunkt in der Verschiebung des Gewichtes auf die Ironie-Seite: Die Skepsis bedeutet nicht mehr an erster Stelle einen Verlust, sie ist auch ein Gewinn. Sie bedeutet die Möglichkeit einer liberal-subversiven Haltung gegenüber jeder Autorität und Dogmatik, einer Haltung, die nicht in einem tragischen Nihilismus enden muß. Sie ist so die als positiv erfahrene Pluralität, von der Lyotard und Welsch sprechen. Postmodern wäre somit eine Haltung des fröhlichen Skeptizismus - eine Haltung, die Nietzsche als „fröhliche Wissenschaft“ schon predigt, die bei im aber meistens noch von einem tragischen Pathos übertönt wird.⁶⁷

Harbers Metapher des Paradigmenwechsels entstammt einem Geschichtsverständnis der Moderne, nach dem Epochen diachron aufeinander folgen. Demgegenüber betont z.B. Lyotard, dass die Postmoderne keine neue Epoche sei. Nach Lyotard hebt die Postmoderne gleichzeitig mit der Moderne auch deren Geschichtsverständnis eines diachronen Nacheinanders von Epochen aus.

Daher zählt auch die Ansicht, daß die Postmoderne die Moderne einfach ablösen oder überwinden wolle, allenfalls zu ihren (Selbst-)Mißverständnissen. In solchem Überwindungsgestus erlage die Postmoderne ja gerade der Moderne – und keineswegs deren prospektiver, vielheitlicher Tendenz, sondern ihrem dubiosen Neuzeitrest, denn die modernistische Ideologie der Dauerüberholung ist offenbar genau die moderne-dynamisierte Form des neuzeitlichen Absolutheitsdekrets.⁶⁸

Setzt man die Postmoderne im Rahmen eines Paradigmenwechsel der Moderne entgegen, erscheint sie vor allem als Antimoderne. Harbers wählt diese Vorgehensweise, um präzise zwischen modernem und postmodernem Schreiben unterscheiden zu können.

⁶⁶ Harbers, H.: Gibt es eine „postmoderne“ deutsche Literatur? In: Literatur für Leser. Nr. 1, 1997, Hg. v. K. Bullivant. S. 53

⁶⁷ Harbers, H.: Gibt es eine „postmoderne“ deutsche Literatur? In: Literatur für Leser. Nr. 1, 1997, Hg. v. K. Bullivant. S. 53

⁶⁸ Welsch, W.: Unsere postmoderne Moderne. S. 6 / 7

Versteht man die Postmoderne jedoch im Sinne Lyotards nicht als Antimoderne, wird sichtbar, wieviele Merkmale der Moderne auch Merkmale der Postmoderne geblieben sind. Nach Lyotard wird die Moderne in der Postmoderne nicht abgelöst, sondern "redigiert". Allerdings verliert die Moderne in der Postmoderne ihre Ausschliesslichkeit und wird zu einer relativierten Positionen neben anderen.

1.2.3. Originalität und Innovation

Für die Postmoderne lässt sich eine Entwicklung von einer Früh- über eine Hoch- zu einer Spätphase aufzeigen. Diese Entwicklung betrifft auch zentrale Aspekte des Autorbilds wie Originalität und Innovation. Die Postmoderne wächst zunächst aus der Moderne und übernimmt dabei Werte der Moderne wie Originalität und Innovation. Dadurch ergibt sich eine paradoxe Situation: Die Postmoderne in ihrer Frühphase wendet sich – wie die Moderne – zugunsten von Innovation gegen die Tradition. Der historische Unterschied liegt jetzt darin, dass in der Postmoderne die Moderne selbst den Platz der bekämpften Tradition eingenommen hat. Das bedeutet, dass sich die Werte der Originalität und Innovation gegen sich selbst richten und sich damit selbst aushebeln. Das führt dazu, dass der Originalitäts- und Innovationsgedanke, wie ihn die Moderne versteht, in der Frühphase der Postmoderne als selbst traditionell erscheint. In dieser Frühphase steht deshalb die Forderung nach Originalität und Innovation moderner Prägung im Hintergrund und der Autor der Postmoderne greift auf Vorhandenes zurück – eine künstlerische Vorgehensweise, die in der Moderne nicht erlaubt war. Diese Form des Bearbeitens von vorliegendem Material ist in der Frühphase der Postmoderne neu und spektakulär. Doch schon bald nutzt sich der Neuheitswert dieser Form der Kunstproduktion ab, sie wird zur Selbstverständlichkeit. Jetzt wird die Qualität des produktiven Rückgriffs entscheidend. In diesem Prozess bringt die ursprüngliche Verweigerung kanonisierter Formen von Originalität und Innovation neue Produktionstechniken hervor, die sehr wohl als originell und innovativ zu bezeichnen sind.

In der Hochphase der Postmoderne ist nicht mehr der Rückgriff auf Vergangenes als solcher interessant, sondern innovative und originelle Formen dieses Rückgriffs. Für den Autor der Postmoderne gilt es zu differenzieren: er lehnt Innovation und Originalität nicht schlechthin ab, sondern nur die spezifisch modernen Ausprägungen davon. Für ihn gehören sie einer veralteten Vorstellung von Literaturproduktion an. Damit ist für den

Autor der Postmoderne zwar alles erlaubt ("Anything goes"), aber – und das ist der springende Punkt, wo Welschs Formel „Unsere postmoderne Moderne“⁶⁹ zum Tragen kommt – für den Autor der Postmoderne gelten weiterhin die Kriterien der Moderne von Originalität und Innovation. Dies, obwohl sich sein Schreiben von demjenigen der Moderne unterscheidet. Anders gesagt: Postmodernes Schreiben besteht aus neuen Praktiken, die sich vom Schreiben der Moderne unterscheiden, aber diese Praktiken werden weiterhin an traditionellen Kriterien wie Originalität und Innovation gemessen. In der Spätphase der Postmoderne zeigt sich daran, dass diese Kriterien beibehalten werden, wie stark der Autor der Postmoderne dem Autor der Moderne verbunden bleibt.

1.2.4. Mehrfache Autorschaft?

Postmodernes Künstlertum steht grundsätzlich im Spannungsfeld zwischen Eigen- und Fremdproduktion. Die Eigenleistung des Autors der Postmoderne besteht in der Bearbeitung von fremdem Material. Dabei sind die Veränderungen der Vorlagen durch den Autor der Postmoderne – im Gegensatz zum Epigonen – signifikant: In ihrem neuen Kontext, in den sie der Autor stellt, verweisen die verfremdeten Elemente doch immer noch auf ihren ursprünglichen Zusammenhang, aus dem sie gelöst wurden – und damit auf dessen Autor. Im Gegensatz zum Epigonen arbeitet der Autor der Postmoderne gezielt mit diesem doppelten Bezug der verschiedenen Elemente (z.B. eines bestimmten Stils) einerseits zum aktuellen und andererseits zum ursprünglichen Kontext. Beim Autor der Postmoderne ist die Spannung zwischen dem neuen und dem ursprünglichen Zusammenhang der Vorlage bedeutungstragend. Anders formuliert: Weil dem Autor der Postmoderne grundsätzlich alle literarischen Vorlagen als Material für sein eigenes Schaffen bereitstehen, ist es aufschlussreich, welche Form er wählt und in welchen neuen Zusammenhang er diese stellt. Spielt dies allerdings keine Rolle, dann handelt es sich um beliebigen Eklektizismus.

Wenn der Autor der Postmoderne z.B. auf traditionelle Erzählformen zurückgreift, handelt es sich dabei nicht um eine naive Rückkehr zu realistischem Erzählen. Der Unterschied liegt in der Bearbeitung. Der Autor der Postmoderne bearbeitet bzw. verfremdet die traditionelle Erzählform. Sein Realismus ist im Prinzip ein verfremdeter, ein "Pseudo-Realismus". "Pseudo-Realismus" zum einen, weil der Autor der Postmoderne den historischen Realismus nur als Maske verwendet. Und "Pseudo-Realismus" zum

⁶⁹ Welsch, W.: Unsere postmoderne Moderne

anderen, weil der so verwendete Realismus seinen ursprünglichen Anspruch, "realistisch" zu sein, eingebüsst hat. Allerdings ist es in der Postmoderne oft schwierig, zu entscheiden, inwiefern ein Autor die Form eigentlich bzw. uneigentlich verwendet. Um beim Beispiel "Realismus" zu bleiben: Verwendet der Autor der Postmoderne die Form "Realismus" im eigentlichen Sinn, so behält die verwendete Form "Realismus" ihren Geltungsanspruch, Realität abzubilden. Hingegen wenn der Autor dieselbe Form im uneigentlichen Sinn verwendet, so distanziert er sich von ihr und entzieht ihr ihren ursprünglichen Geltungsanspruch. Im letzteren Fall handelt es sich eindeutig um "Pseudo-Realismus". Die postmoderne Brechung der ursprünglichen Form kann stärker oder schwächer sein. Und in dieser graduellen Abstufung bzw. in dieser Gleichzeitigkeit von Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit liegt die Schwierigkeit bzw. die Raffinesse des postmodernen "Spiels". So kann der Autor der Postmoderne die besagten traditionellen Erzählformen gleichzeitig nur als Maske verwenden und trotzdem verschiedene Möglichkeiten, die sich ihm in diesem Rollenspiel bieten, ausschöpfen. Diese gebrochene Einstellung zum Erzählen illustrieren beispielsweise Aussagen des postmodernen Autors Modick:

Unterhaltsamkeit und Spannungsdramaturgie dieses [postmodernen] Romantyps sind nicht bloß produktive Reflexe auf die Medienkonkurrenz der Zerstreuungsindustrie. In unterhaltsamer Spannung ist vielmehr auch die Rückkehr des aus der Moderne verabschiedeten Erzählers gelungen. Das Erzählen in Handlung ist das Kompositionsprinzip dieses Romantyps, denn erzählte Handlung und Kombinatorik nimmt den Leser an die Hand bei seinen Reisen durch wiedererkannte Bruchstücke des Gewesenen - das Erzählen ist der Klebstoff für Zitat, Parodie und Collage; es ist aber auch das Medium, in dem die bekannten, vorgefundenen Teile um- und eingeschmolzen werden zu neuen Einheiten.⁷⁰

Der Autor der Postmoderne löst Formen, Motive, Stoffe usw. aus ihrem ursprünglichen Kontext, indem er sie übertreibt, vereinfacht, schematisiert oder benennt. Auf diese Weise aus dem ursprünglichen Kontext gelöst, kann er das Material in einen neuen Kontext überführen, mit neuen Elementen kombiniert, kontrastieren oder sonstwie in Beziehung setzen. Dieses Vorgehen drückt sich in verschiedenen Formen, die im Rahmen dieser Arbeit nur angetönt werden können, aus. Die meisten stammen aus dem Umkreis von Anspielung, Hommage, Paraphrase, Pastiche, Parodie, Kontrafaktur, Travestie und Zitat. Oft ist es eine Mischform, und so kann der Autor der Postmoderne durchaus z.B. Hommage und Parodie miteinander kombinieren, denn er bewegt sich der Vorlage gegenüber im bezeichnenden Spannungsfeld von Eigentlichkeit und

⁷⁰ Modick, K.: Steine und Bau. Überlegungen zum Roman der Postmoderne in: Roman oder Leben. Hg. v. U. Wittstock. S. 175

Uneigentlichkeit, von Hommage und Parodie, Vollendung der Form und kritischer Distanz dazu.

[Es scheint,] „daß unsere Schwierigkeiten mit postmodernen Texten vor allem in deren eigenartiger Situation z w i s c h e n Parodie und Pastiche ihren Ursprung haben“⁷¹.

Auch in der Moderne kann der Autor auf Fremdes und Vergangenes „zurückgreifen“ und dieses in sein Eigenes einbauen. Doch im Gegensatz zum Autor der Postmoderne hält er das Fremde immer noch für fremd und weist es als solches z.B. in Form eines Zitats aus. Der Autor der Postmoderne hingegen macht das Fremde durch seine spezifische Bearbeitung zum Eigenen. Aus dem Zitieren der Moderne wird so beim Autor der Postmoderne ein Homogenisieren. Das heisst: Weder empfindet der Autor der Postmoderne die Vorlage, nachdem er sie bearbeitet hat, als etwas vollständig Fremdes, noch weist er sie als solches aus. Hingegen ist das so Produzierte auch nichts vollständig Eigenes, und der Autor der Postmoderne will es auch nicht als solches ausgeben. Schliesslich soll das verwendete Material – im Sinne des doppelten Bezugs – über den neuen, eigenen Kontext hinaus immer noch in den ursprünglichen, fremden verweisen. Und hier liegt der Punkt, wo sich in der Postmoderne die Autorschaft über den Einzelnen hinaus aufzusplittern beginnt: Das Werk hat durch den doppelten bzw. mehrfachen Bezug des Texts gleichsam mehrere Autoren. Es liegt an der Qualität der produktiven Bearbeitung durch den Autor der Postmoderne, ob das Werk eher ihm oder eher dem Autor der Vorlage zuzuschreiben ist.

Während in der traditionellen Vorstellung der Originalkünstler dem Bearbeiter, also dem nachfolgenden Autor, der die Vorlage oder Elemente daraus bearbeitet, – ob in parodistischer oder anderer Absicht, sei dahingestellt – eindeutig übergeordnet ist, haben sich in der Postmoderne diese Hierarchien verschoben. Der Poststrukturalismus erklärt den Originalkünstler zum Mythos. Nach Auffassung der Poststrukturalisten ist ein Autor nie der Ursprung, sondern immer nur ein Medium, ein weiterer Bearbeiter in einer unendlichen Kette von sogenannten Urhebern. Im gleichen Zug, wie der Originalkünstler relativiert wird, gewinnt der Bearbeiter an Bedeutung. Der Autor in der Postmoderne gilt so gesehen nicht mehr als zweitrangiger Bearbeiter im Gegensatz zum Originalkünstler, sondern im Prinzip als Bearbeiter eines Bearbeiters – und damit mindestens als gleichrangig. Anders formuliert: Wenn in der Postmoderne die traditionellen Kategorien vom "Schöpfer" eines "Originals", das anschliessend durch einen "Bearbeiter" zur

⁷¹ Ryan, J.: Pastiche und Postmoderne. In: Spätmoderne und Postmoderne. Hg. v. P.M. Lützeler. S. 92

"Version" wird, ins Wanken geraten, dann kann die künstlerische Leistung sowohl beim einen als auch beim anderen liegen – bzw. bei beiden. So gut, wie das angebliche "Original" in Wirklichkeit als "Version" verstanden werden kann, so gut kann die Leistung des postmodernen Bearbeiters im Lichte originalen Schöpfertums gesehen werden.

1.2.5. Stimme

Nach Darstellung des postmodernen Autors Modick bringt das Innovationsgebot den Autor der Moderne an den Rand des Verstummens, und der Autor der Postmoderne nimmt diesen Krisenzustand als Ausgangspunkt:

Diese sogenannte historische Avantgarde wollte mit der Vergangenheit abrechnen und die Selbstgewißheit künstlerischer Produktion zerstören - und sie tat es auch. In der Literatur führte diese Abrechnung bis zur Zerstörung des Redeflusses, von Handlung, Plot und äußerer Spannung zu schweigen. Aber diese zerstörerische Tendenz der Moderne führte eben auch zum Ende des Ausdrucks, zur leeren Seite, zum Schweigen Becketts oder Hildesheimers, von der Krise der Sprache zur sprachlosen Krise, aus der kein Chandos-Brief mehr hinauswies. Eine Überwindung dieser Sprachlosigkeit, an der die Postmoderne arbeitet, indem sie sich Nuancen und Details zuwendet, statt sich dem geilen Drang aufs große Ganze weltgeist-beatmeter Monumentalphantasien hinzugeben, erfordert ein sensibles Traditionsbewußtsein und ein vielfältiges Arsenal sprachlicher Ausdrucksmittel.⁷²

Zunächst kann das vielstimmige Sprechen des Autors in der Postmoderne als Antwort auf das Verstummen des Autors in der Moderne gesehen werden. Das wirkt weniger paradox, wenn man berücksichtigt, dass das Sprechen des Autors in der Postmoderne ein uneigentliches Sprechen mit fremden Stimmen und damit gleichsam ein Pseudo-Sprechen ist. Uneigentlicher Lärm in der Postmoderne als Pendant zum Verstummen der Moderne? Das Sprechen des Autors der Postmoderne mit allen beliebigen Stimmen, Stilrichtungen, Genres usw. kann – insbesondere aus kritischen Positionen der Moderne – tatsächlich als hohle Geste erscheinen: als genau jenes Epigontum, das die Moderne ablehnt.

Berücksichtigt man dazu den Stand der Informationstechnologie, die unzählige Stimmen zugänglich macht und damit die technischen Voraussetzungen für den Autor in der Postmoderne verändert, scheint der Vorwurf der Epigonalität schier unausweichlich.

Andererseits ist der traditionsbewußte Pluralismus unserer Gegenwart überhaupt nur funktionsfähig, weil erst das Zeitalter technischer Produzierbarkeit und Reproduzierbarkeit dem Künstler Gleichzeitigkeit mit praktisch allen Traditionen erlaubt. Die durchschnittliche Heimbibliothek eines durchschnittlichen Studienrats ist heute größer und besser sortiert als die eines Berufsschriftstellers vor 100

⁷² Modick, K.: Steine und Bau. Überlegungen zum Roman der Postmoderne in: Roman oder Leben. Hg. v. U. Wittstock. S. 168

Jahren - und die elektronischen Bild- und Tonträger erlauben es, jederzeit die Abbilder des Gewesenen in unsere Gegenwart zu projizieren.⁷³

Auch der Autor der Moderne kennt das Sprechen mit fremden Stimmen – doch für ihn ist es ein Zeichen der Entfremdung. Die Stimme des Autors der Postmoderne hingegen konstituiert sich durch das Sprechen mit fremden Stimmen. Der Autor der Postmoderne sucht seine eigene Stimme nicht hinter oder ausserhalb, sondern *in* der Bearbeitung der fremden Stimmen selbst. Seine Stimme resultiert aus der Auswahl, Kombination, Veränderung usw. der fremden Stimmen. Dabei sind diese fremden Stimmen nicht wie im traditionellen Autorbild etwas, was der eigenen Stimme übergestülpt werden kann, sondern das Eigene entsteht ausschliesslich aus dem Fremden heraus. In der Postmoderne entsteht damit aus der scheinbaren Identitätslosigkeit eine neue Identität des Autors:

Der Schriftsteller der Postmoderne sieht sich mit der schier endlosen Klaviatur von Sprachebenen in unserer Gegenwart konfrontiert. Statt einen zusätzlichen, mit seinem persönlichen Signum versehenen, Ton zu etablieren, reizt es ihn, auf der gesamten vorhandenen Klaviatur zu spielen - was ihn nicht daran hindern muß, seinem Spiel einen unverwechselbaren Rhythmus und Charakter zu geben. [Die Leser] kennen jene Klaviatur wie er selbst, und er weiß, daß sich bei ihnen, sobald er eine Taste anschlägt, bestimmte Erwartungen, Assoziationen oder Erinnerungen einstellen. Sobald er dieses Vorwissen in seine artistische Kalkulation einbezieht, kann er sein Publikum mit verblüffenden und ironischen Kontrasten oder Harmonien konfrontieren.⁷⁴

Die Suche des Autors in der Postmoderne nach seiner eigenen Stimme führt über die Suche nach den fremden Stimmen, mit denen er spricht. Deshalb wendet sich der Autor in der Postmoderne genau diesen zu.

[Der Autor der Postmoderne (hier Strauß)] macht die Intertextualität des Schreibenden, traditionellerweise im Hintergrund, zum Vordergrund der Schrift.⁷⁵

Nach Strauß – der hierin Octavio Paz und Valéry folgt – ist es die Aufgabe des Autors der Postmoderne, sich zunächst bewusst zu werden, dass immer fremde Stimmen bzw. Autoren durch ihn hindurch sprechen. Weiter ist es seine Aufgabe, dieses Fremde nicht zu verdrängen, sondern sich ihm zuzuwenden, es zu erforschen und ans Licht zu bringen. Nach Strauß liegt die Selbsterkenntnis des Schreibenden in der Erkenntnis des Fremden in sich. Erst wenn sich der Autor dessen bewusst ist – so Strauß' Argumentation

⁷³ Modick, K.: Steine und Bau. Überlegungen zum Roman der Postmoderne in: Roman oder Leben. Hg. v. U. Wittstock. S. 168

⁷⁴ Wittstock, U.: Nachwort. Schreiben in den Zeiten des Zweifels. In: Roman oder Leben. Hg. v. U. Wittstock. S. 330

⁷⁵ Hoesterey, I.: Verschlungene Schriftzeichen. S. 166

–, wird wahre Originalität möglich. Wendet sich der Autor nicht dem Fremden in sich zu, ist er ein unbewusstes, ein vom Fremden getriebenes Medium, das nichts Neues schafft, sondern nur Bestehendes reproduziert, und dies irrtümlicherweise für seine Eigenleistung hält. Erst, wenn sich der Autor des Fremden in sich bewusst wird, kann er der Gefahr entgehen, unbewusst gleich einem Epigonen nachzuahmen.

Octavio Paz: „Der Schriftsteller spricht nicht vom Nationalpalast, vom Volksgerichtshof oder von den Büros der Zentralkomitees aus; er spricht nicht im Namen der Nation, der Arbeiterklasse, der Parteien. Er spricht nicht einmal im Namen seiner selbst: das erste, was ein wahrhaftiger Schriftsteller tut, ist, an seiner eigenen Existenz zu zweifeln. Literatur beginnt, wenn einer sich fragt: wer spricht in mir, wenn ich spreche?“

Und Valéry sagt: „Anonymität wäre die paradoxe Bedingung, die ein Tyrann des Geistes der literarischen Kunst auferlegen sollte. ‚Letzten Endes‘, könnte er sagen, ‚hat man in sich selbst keinen Namen. In seinem eigenen Innern ist keiner *Der und Der*.“

Man schreibt einzig im Auftrag der Literatur. Man schreibt unter Aufsicht alles bisher Geschriebenen. Man schreibt aber doch auch, um sich nach und nach eine geistige Heimat zu schaffen, wo man eine natürliche nicht mehr besitzt.⁷⁶

1.2.6. Der Autor als DJ

Das Autorbild der Postmoderne lässt sich am Bild des DJs veranschaulichen. Das DJing hat die Produktion nicht nur von Musik, sondern von verschiedenen Kunstformen, darunter auch die Literatur, nachhaltig geprägt.

Die DJ-Kultur⁷⁷ beginnt mit dem Aneinanderreihen von Musikstücken. Die ersten DJs sind nur Vermittler zwischen dem Künstler und dem Publikum. Diese DJs gibt es natürlich immer noch, doch ihre Funktion ist eine andere als die des hier gemeinten DJs. Erst wo das Vermitteln zum Produzieren wird, wird der DJ zum Künstler.

Aus dem Aneinanderreihen von einzelnen Stücken wächst der Mix als neues Kunstwerk. Dieser Mix ersetzt das traditionelle Werk bzw. er wird selbst zu einem solchen. Die einzelnen Bestandteile des Mix‘, die Originale, verlieren dabei ihre Selbständigkeit, sie kommen nur noch als einzelne Bestandteile vor. Die Originale werden zu blossen „Rohstofflieferanten“, während der Mix zum eigentlichen Kunstwerk avanciert.

Der Produzent, wie der Komponist sinnigerweise genannt wird, wehrt sich allerdings gegen die "Selbstüberschätzung" des DJs und beharrt auf dem Primat des Produzierens vor dem Vermitteln. Das Gerangel um Prestige zwischen DJ und Produzent ist bezeichnend für Autorschaft in der Postmoderne: Sowenig wie der DJ nur vermittelt, sowenig ist der Produzent der alleinige Urheber. Autorschaft lässt sich in der

⁷⁶ Strauß, B.: Paare, Passanten. S. 103

Postmoderne nicht an einer einzelnen Person festmachen – Autorschaft ist eine Kette von verschiedenen Bearbeitern.

Am Verhältnis von Produzent und DJ kann aufgezeigt werden, dass Produzieren und Vermitteln in der Postmoderne nicht prinzipiell getrennt werden kann. Die Grenze ist fließend, viele DJs sind gleichzeitig auch Produzenten – teilweise auch umgekehrt. DJ und Produzent arbeiten nach dem gleichen Prinzip: Einzelne Bestandteile bestehender Kunst werden möglichst kunstvoll zu einem neuen Amalgam zusammengefügt. Und beide verwenden bei der Herstellung ihrer Kunstwerke – dem einzelnen Stück oder dem Mix bzw. der Party – fremdes Material.

Das Verhältnis zwischen plattenproduzierender und plattenlegender Zunft ist ja auch traditionell nicht unbedingt das beste und zudem besetzt mit einigen unheilvollen Mißverständnissen. Wer war zuerst da, die Henne oder das Ei? [...] Hält sich ein DJ jedoch an einige ungeschriebene Gesetze seiner Kunst, indem er sich einen Grundstock an Respekt bewahrt, seine technische Macht und Fähigkeit nicht überschätzt und sich zudem bewußt macht, dass er mitunter die Lorbeeren anderer einheimst, wenn die Tanzfläche zum finalen Kriegsgeheul ansetzt, so hat er das definitive Recht, Platten so einzusetzen wie er es für richtig hält, sie zum Material zu degradieren, umzufunktionieren und ihre „ursprüngliche Denkart“ zu interpretieren. Schließlich bedient er sich dabei derselben Mechanismen, die auch der Produzent für sich in Anspruch nimmt. Spätestens seit den weitreichenden Auswirkungen des digitalen Zeitalters (Sampling, Internet, [...]) sind Besitzverhältnisse, Urheberrechte und Nutzungsverträge [...] anachronistisch geworden ...⁷⁸

DJ und Produzent übernehmen nicht nur Elemente aus fremden Originalen (die oft ihrerseits einen Mix darstellen), sondern sie verändern diese auch. Je nach Bearbeitung können sie sich näher oder weiter entfernt vom Original bewegen. Dabei ist die künstlerische Eigenleistung aber nicht unbedingt grösser, wenn sie sich weiter von der Vorlage entfernen.

Zu der Bearbeitung des fremden Materials kommt sowohl beim Produzieren als auch beim DJing die traditionelle Eigenproduktion hinzu. Produzent und DJ können mit Hilfe von elektronischen Musik-„Instrumenten“ eigene Bestandteile in den Mix einfließen lassen. Damit besteht DJing nicht nur aus dem Bearbeiten von Bestehendem, sondern die Grenze zwischen Fremd- und Eigenproduktion verschwindet.

Bei der Untersuchung des DJings drängen sich Parallelen zur mittelalterlichen Kunstproduktion auf. Der postmoderne wie der mittelalterliche Künstler variiert und kompiliert bestehende Formen, Strukturen und Topoi. Diese Assoziation darf natürlich nicht überstrapaziert werden, weil bei zwar ähnlichen Techniken die Beweggründe doch völlig unterschiedlich sind: Der mittelalterliche Künstler will nicht etwas Neues im Sinn

⁷⁷Poschardt, U.: DJ Culture

⁷⁸ –: Mythos DJ. In: Groove. Hg. v. Thomas Koch, 1997

der Moderne. Er orientiert sich an vorgegebenen Normen, während für den Künstler der Postmoderne Kriterien wie Originalität und Innovation gelten.

Diese neue Art der Musikproduktion beruht ganz wesentlich auf der technischen Entwicklung. Hier liegt ein bedeutsamer Unterschied zur Literatur. Vom technischen Standpunkt aus gesehen wäre DJing in der Literatur längst möglich gewesen. Dass es trotzdem erst zeitgleich mit dem DJing in der Musik stattfindet, sehe ich als ein Indiz dafür an, dass DJing ein übergreifendes epochenspezifisches Prinzip der Kunstproduktion ist.

In der Frühphase der Postmoderne erscheint der Mix des Bestehenden bei aller implizierter Antimodernität selbst als Neuigkeit und wird entsprechend gefeiert. In der Hochphase der Postmoderne jedoch verliert der Mix diesen Glanz der Neuheit und wird traditionellen Kriterien der Moderne unterzogen. Der Mix ist nicht mehr als Mix interessant, sondern er wird zur normalen Form der Kunstproduktion. Spätestens hier scheidet sich künstlerische Qualität von Beliebtheit. Die Unterschiede zwischen den einzelnen Genres sind schnell aufgesogen, das Mixen von immer spektakuläreren Originalen wird rasch inflationär. Die Qualität des Mixes misst sich an der Auswahl und Zusammenstellung der Originale sowie an der Art und Weise deren Bearbeitung. Der Mix lebt von Kontrasten, Parallelen, Anspielungen usw. Er lebt von der Beziehung seiner Bestandteile zu deren ursprünglicher Herkunft, und diese stellt er in den Vordergrund, statt sie zu verdrängen.

Der Autor als Kompilator gilt in einer traditionellen Kunstauffassung, die durch den Genie-Gedanken geprägt ist, als minderwertig im Vergleich zum Originalkünstler. Es ist nicht dasselbe, ob einer etwas neu schafft, oder ob er bloss aus bestehenden Versatzstücken etwas Neues zusammenstellt. Die Postmoderne folgt einer doppelten Bewegung: Einerseits kritisiert sie diese verächtliche Haltung gegenüber dem Kompilieren als unberechtigt und die Vorstellung vom originalen Schaffen als Mythos. Andererseits differenziert sie das Kompilieren: Beliebige Kompilieren bleibt auch für die Postmoderne minderwertig. Qualitativ hochstehendes Kompilieren jedoch, das sich durch einen klugen Anschluss an das Vorhandene, also durch eine gezielte Auswahl und eine hochstehende Verarbeitung auszeichnet, wird als originales Künstlertum in dem Sinn angesehen, dass gerade *durch* den Bezug auf Bestehendes das Eigene entsteht. Erst die Überzeugung, dass kein Kunstwerk nur einen einzigen Autor hat, weil jeder Künstler kompilierend und nachahmend vorgeht und dabei fremdes Material benutzt, löst das fremde Kunstwerk aus seinen starren Besitzverhältnissen und gibt es frei zur weiteren

Benutzung durch andere Künstler. Ständige gerichtliche Prozesse im Musikgeschäft betreffend der Urheberrechte zeigen jedoch, dass die traditionelle Vorstellung von originalem Schöpfertum auch auf juristischer Ebene weiter existiert. Dabei sind es nicht nur die traditionellen Künstler, die ihre „Originale“ schützen wollen, sondern die postmodernen Künstler sind ebenso bemüht, ihrerseits Urheberrechte auf ihren „Remix“ geltend zu machen.

Die Aufwertung des DJing als Kunstproduktion ist mehr als nur eine Prestigefrage. Es wird nicht einfach eine vormals verpönte Art der Kunstproduktion als das wahre Künstlertum gefeiert. Es ist vielmehr so, dass sich das DJing durch die Hinwendung zu dem vernachlässigten und herunter gespielten Prinzip der angeblichen Nachahmung erst richtig entwickelt hat. Es ist raffinierter und anspruchsvoller geworden und hat sich als sehr viel reicher, aber auch schwieriger, als zu Beginn erahnbar war erwiesen.

Durch diese Aufwertung ihrer Produktionstechniken geraten die Künstler der Postmoderne – z.T. entgegen ihrer ursprünglichen Intention – in die Tradition des Genie-Gedankens. Man entdeckt Originalität im angeblichen Nachahmen bzw. im Kompilieren. So gelten schliesslich die mittels Kompilation und Sampling hergestellten Kunstwerke als Eigenproduktion im Sinn traditioneller Kunstwerke. Somit bleibt das Schaffen des Künstlers der Postmoderne, auch wenn es sich von dem des Künstlers der Moderne unterscheidet, geniezeitlich geprägten Werten wie Innovation und Originalität verpflichtet. Die Geschichte der DJ-Kultur zeigt denn auch, wie sehr Attribute des traditionellen Künstlers auf den DJ übertragen werden: Es gibt DJ-Superstars, wie es Rockstars gibt. Die Autorschaft verliert sich paradoxerweise nicht in den unzähligen Beiträgen und Veränderungen, die das Kunstwerk zu dem machen, was es ist. Die kollektive Autorschaft wird in der Postmoderne erneut übergangen. Gefeiert wird vor allem deren letztes Glied in der Kette, der DJ.

Nicht zuletzt aus dieser quasi-religiösen Aufwertung des DJs entstanden die schlimmsten Mißverständnisse der Generation Techno: Der DJ als der Menge überlegen, als „mehr wert“, als sozialer Status. [...] Nicht daß diese Entwicklung nun deshalb so fatal gewesen wäre, weil dadurch die erste Direktive des Technoflottenkommandos „Du sollst keinen Star haben neben der Musik“ so ganz nebenbei ausgehebelt wurde. Viel schlimmer war das sich in den Köpfen einnistende Hierarchie-Denken ...⁷⁹

Ist die Verwandlung des DJs in den traditionellen Originalkünstler auch das Ende des Künstlers der Postmoderne? Fast scheint es so. Das Vermitteln hat sich als eine

⁷⁹ –: Mythos DJ. In: Groove. Hg. v. Thomas Koch, 1997

eigene Produktionsform in traditionellem Sinn herausgestellt. Zwar wird in der Postmoderne die Idee von originalem Schöpferum in Frage gestellt, doch Konzepte kollektiver oder anonymer Autorschaft haben sich nicht durchgesetzt. In der Spätphase der Postmoderne zeigt sich, dass der Autor der Postmoderne trotz seiner Unterschiede zum Originalkünstler traditionellen, also geniezeitlich geprägten Vorstellungen von Autorschaft verpflichtet bleibt.

1. 3. Der Autor in der Literaturwissenschaft

Einmal mehr ist es nicht möglich, *den* Autor in der Literaturwissenschaft aufzuspüren, denn so wenig wie ihn gibt es in der Postmoderne *die* Literaturwissenschaft. Der Universalitätsanspruch der einzelnen literaturwissenschaftlichen Methoden weicht in der Postmoderne einem selbstreflexiven Methodenpluralismus. Die Autorkonzepte dieser Methoden sind unterschiedlich, ebenso die jeweilige Rolle, die dem Autor bei der Texterklärung zugesprochen wird. Die Hintergründe einiger wissenschaftlichen Strömungen sollen hier zumindest skizziert werden, um die Bedingungen der jeweiligen Autorkonzeption erklären zu können.

Für die sechziger Jahre stellt Bogdal eine vermehrte Konzentration der Literaturwissenschaft auf sich selbst und ihre Methoden fest:

In der Geschichte der Literaturwissenschaft vollzieht sich in den sechziger Jahren ein 'Bruch', der die Ideologie der Literatur von ihrer Wissenschaft trennt und einen methodologischen Modernisierungsschub bewirkt.⁸⁰

Die Literaturwissenschaft der Postmoderne beginnt in den sechziger Jahren als ideologisch-politisch aufgeladene Kritik an der Literaturwissenschaft der Moderne und am als scheinheilig empfundenen Rückzug der Werkimmanenz auf die Texte. Dabei kann diese Kritik als eine Selbstkritik, die aus der Moderne selbst hervorgeht, gesehen werden: Die Selbstkritik bestehender Methoden der Moderne führt zum Methodenpluralismus der Postmoderne.

Während man im Bereich des liberalen bis linksliberalen Lagers bis dahin vorwiegend in einem übersubjektiv-normativen Sinn von Nation, Gesellschaft oder Klasse gesprochen hatte, wurden jetzt im gleichen Lager eher Begriffe wie Identität, Authentizität oder Selbstfindung als richtungsweisend empfunden. Und zwar geschah dies meist im Sinne eines neuen Pluralismus oder einer neuen Toleranz, wie es innerhalb dieser neusubjektiven Gruppen hieß, wodurch sich die ehemals von bestimmten linksliberalen Leitideen beeinflusste Opposition innerhalb der westdeutschen Germanistik zusehends in eine Vielzahl höchst unterschiedlicher Richtungen zersplitterte. Das Resultat dieser Entwicklung war eine Situation, die in den frühen 80er Jahren zu einer Fülle neuer Diskurse poststrukturalistischer, destruierender, systemtheoretischer, psychoanalytischer, feministischer und hermeneutischer Art führte, die entweder in

⁸⁰ Bogdal, K.M.: Einleitung. In: Neue Literaturtheorien. Hg. v. K.M. Bogdal. S. 22

Reinkultur auftraten oder sich mit den bestehenden sozialgeschichtlichen Interpretationspraktiken vermischten, während neue Formen eines politischen Engagements, wie sie um 1980 mit der Friedensbewegung und den Grünen entstanden, von der Germanistik kaum noch wahrgenommen wurden.⁸¹

Die Selbstkritik der Methoden führt zu ihrer Relativierung. Im gleichen Zug können in der Postmoderne literaturwissenschaftliche Methoden – und mit ihnen die Autorbilder – von ihrem historischen Hintergrund und den jeweiligen ideologischen Implikationen gelöst werden. Elemente verschiedener Methoden werden übernommen, und so entsteht eine Vermischung und Gleichzeitigkeit verschiedener Methoden und ihrer jeweiligen Autorbilder.

Sieht man einmal von dem Sonderfall der völkisch-nationalistischen Literatur ab, läßt sich generalisierend sagen, daß alle dargestellten Richtungen wichtige und notwendige Gesichtspunkte der literaturwissenschaftlichen Arbeit bezeichnen [...] Und alle genannten Hauptrichtungen [Positivismus, Geistesgeschichte, literatursoziologisch-materieller Ansatz, Werkimmanenz] haben wichtige Ergebnisse erzielt...⁸²

Mit dem Zusammenbruch der sogenannten grossen Erzählungen verlieren die ideologisch gebundenen Methoden ihren Universalitätsanspruch. In der Literaturwissenschaft findet eine Akzentverschiebung von der Diskussion über Texte zur Diskussion über Methoden statt.

...; jede Richtung versuchte, die literarischen Phänomene in den Rahmen der eigenen Begrifflichkeit und Systematik zu zwingen, wobei - und darin liegt der eigentliche negative Gesichtspunkt - die unausweichliche Notwendigkeit von Abstraktionen und Konstruktionen selbst nur im Ausnahmefall zum Gegenstand der Reflexion gemacht wurde. Jede Richtung glaubt sich im Gegenteil, mehr oder weniger selbstherrlich, jeweils im Besitz der gültigen Wahrheit.

Möglicherweise hat die Zeit nach 1945 in diesem Punkt wirklich einen Fortschritt gebracht, wenn man denn von einem solchen sprechen will: Vielleicht ist das selbstreflektorische Moment einer jeden Beschäftigung mit der Literatur stärker geworden; vielleicht treten die eigenen Interessen, Intentionen, historischen Voraussetzungen, Interpretationsbedingungen stärker als in der Vergangenheit ins Bewußtsein des Literaturwissenschaftlers, und es gelingt ihm besser, den Gefahren zu begegnen, denen das Fach in seiner Geschichte immer wider erlegen ist...⁸³

„Vielleicht“, „möglicherweise“ usw. – H. Brackerts Formulierungen zeigen einen vorsichtigen, selbstkritischen Literaturwissenschaftler:

Vielleicht könnte die Geschichte der Literaturwissenschaft uns aber lehren: etwas selbstkritischer zu werden gegenüber der eigenen Arbeit, etwas nachsichtiger gegenüber den Auffassungen anderer und überhaupt etwas gelassener im Umgang mit der eigenen Wissenschaft.⁸⁴

⁸¹ Hermand, J.: Neuere Entwicklungen zwischen 1945 und 1980. In: Literaturwissenschaft. Hg. v. H. Brackert / J. Stückrath. S. 556

⁸² Brackert, H.: Zur Geschichte der Germanistik bis 1945. In: Literaturwissenschaft. Hg. v. H. Brackert / J. Stückrath. S. 556

⁸³ Brackert, H.: Zur Geschichte der Germanistik bis 1945. In: Literaturwissenschaft. Hg. v. H. Brackert / J. Stückrath. S. 556

⁸⁴ Brackert, H.: Zur Geschichte der Germanistik bis 1945. In: Literaturwissenschaft. Hg. v. H. Brackert / J. Stückrath. S. 556

Was Brackert hier quasi als Tugenden des Literaturwissenschaftlers inszeniert, sind jedoch nicht einfach Errungenschaften der Postmoderne, sondern vor allem das Resultat der schon in der Moderne angelegten Selbstkritik. Die Haltung des Literaturwissenschaftlers in der Postmoderne lässt sich auch als das unausweichliche „Nebenprodukt“ einer selbstkritischen Moderne umschreiben. Der Wissenschaftler ist nicht aus Toleranz und Nachsicht bescheidener geworden, sondern er kann gar nicht anders, weil es keine festen, sicheren Positionen mehr gibt, auf die er sich zurückziehen könnte. Zentrale Werte der Postmoderne wie Fragmentarisierung und Zersplitterung erweisen sich gleichsam als Produkte einer sich weiterentwickelnden Moderne.

In den siebziger Jahren verebbt die frühe, revolutionäre Phase der Postmoderne. Die Kategorien, in denen die revolutionären Studenten gedacht haben, zerfallen. So verschwindet z.B. die Opposition des kalten Kriegs. Politische Oppositionen lösen sich auf und verlieren an Wichtigkeit, auch in der Wissenschaft.

In den achtziger Jahren erreicht die Postmoderne in der deutschen Literatur ihre Hochphase. In dieser späteren Phase der Postmoderne werden die Dogmen der Frühpostmoderne – z.B. vor die „absolute“ Relativität von Wissenschaft, deren politisch-ideologische Aufladung sowie die Betonung der Subjektivität des Wissenschaftlers – als letztlich floskelhafter Hyperkritizismus relativiert. Floskeln wie "Alles ist relativ." werden als selbst relativ abgewertet. Zwar kann der Universalitätsanspruch einer einzelnen Methode nicht aufrecht erhalten werden, doch auch der Methodenpluralismus löst nicht einfach die alten Probleme. Es droht die Gefahr einer neuen Beliebigkeit statt eines neuen Pluralismus – herbeigeführt dadurch, dass herkömmliche wissenschaftliche Positionen – und ihre Autorbilder – bis zur Bedeutungslosigkeit relativiert werden. Die Literaturwissenschaft der Hochpostmoderne ist deshalb nicht einfach relativ, sondern vielmehr selbstreflexiv, im Wissen, dass diese Selbstreflexivität ihrerseits keinen Endpunkt darstellt. Und indem die Postmoderne zentrale Prinzipien der Moderne wie Selbstkritik und Selbstreflexivität fortführt, erweist sie sich als Erbin der Moderne.

1.3.1. Strukturalismus: Gérard Genette

In "Die Erzählung" präsentiert Gérard Genette, ein Hauptvertreter des französischen Strukturalismus, eine "Analyse des narrativen Diskurses"⁸⁵. Im ersten Teil, "Diskurs der Erzählung"⁸⁶, geht Genette nur auf den Erzähler ein und klammert den

⁸⁵ Genette, G.: Die Erzählung. S. 16

⁸⁶ Genette, G.: Die Erzählung. S. 5

Autor aus. Der Autor gehört für Genette nicht zur Narratologie, sondern zur Poetik. Die Narratologie aber betrifft nur "die narrative, nicht die literarische Instanz"⁸⁷. Genette unterscheidet grundsätzlich zwischen Autor und Erzähler. Die Erzähler können unterschiedliche Ausprägungen haben, doch ob es sich um einen intradiegetischen Erzähler handelt, also um einen Erzähler, der in der Erzählung selbst vorkommt und diese aus der Ich-Perspektive erzählt – wie zum Beispiel Zeitblom in „Doktor Faustus“ – oder um einen extradiegetischen Erzähler, der nicht in der Erzählung vorkommt – in keinem Fall ausser in der Autobiographie ist der Erzähler mit dem Autor gleichzusetzen.⁸⁸

Diese Betonung der Nichtidentität von Autor und Erzähler ist als Opposition zu einer Textlektüre zu verstehen, die den Erzähler, manchmal sogar die Figur mit dem Autor gleichsetzt. Als Gründe für diese Gleichsetzung vermuten die Strukturalisten entweder eine naive Lektüre von inkompetenten Lesern oder ein einengendes, vom Positivismus des 19. Jahrhunderts geprägtes Kunstverständnis, das die Literatur nur als mehr oder weniger chiffrierten Code ansieht, den es zu knacken gilt, um direkt zum Autor zu gelangen. Die Ausklammerung des Kontexts und damit des Autors ist deshalb keine neutrale Geste, obwohl sie sich als solche ausgibt. Sie verteidigt die Freiräume des Autors, indem sie einen allzu simplifizierenden Rückschluss vom Werk auf den Autor verhindert. Vor diesem Hintergrund wird das, was den Autor mit dem Werk verbindet, weitgehend ignoriert. Genette räumt allerdings ein:

Natürlich steht der narrative Inhalt der *Recherche* [Proust: „A la recherche du temps perdu“] für mich nicht völlig beziehungslos neben dem Leben ihres Autors: nur ist die Beziehung eben nicht von der Art, daß man letzteres für eine strenge Analyse der ersteren benutzen kann (oder umgekehrt).⁸⁹

Genettes angestrebte Beschränkung auf die Narratologie ist problematisch. Er geht davon aus, dass man den Kontext der "Erzählung" ausblenden könne und diese dann quasi „objektiv“ vor sich habe. Was allerdings ausgewählt und isoliert wird – hier die Narratologie – welche Bestandteile davon man wahrnimmt und welche nicht, welche wie stark gewichtet werden usw. – das alles hat nichts mit der Narratologie selbst zu tun, sondern mit dem Kontext, den Genette auszublenden vorgibt.

Eine Analyse kann nicht ohne analytischen Apparat vorgenommen werden. Und dieser analytische Apparat besteht aus Kategorien, Mustern, Kriterien usw., die nicht einfach gegeben sind, sondern diese werden konstruiert. Beispielsweise die Auswahl und Gewichtung von Kriterien im Feld der Narratologie hängt weniger von der analysierten

⁸⁷ Genette, G.: Die Erzählung. S. 164

⁸⁸ Genette, G.: Die Erzählung. S. 288 / 289

⁸⁹ Genette, G.: Die Erzählung. S. 17

"Erzählung" ab, als vielmehr vom Analysierenden, der aufgrund von bewussten oder unbewussten Denkkonstruktionen entscheidet, was er als relevant und was als irrelevant ansieht. Unter dieser Voraussetzung lässt sich Narratologie nicht grundsätzlich von der Poetik trennen, und auch die Absolut-Setzung des Erzählers in der Narratologie ist so gesehen nicht möglich. Vielmehr ist der Erzähler – die letzte Instanz der Narratologie – wie alles andere ein Produkt des Autors. Es ist bedeutsam, ob der Autor einen Ich- oder einen auktorialen Erzähler gewählt hat. Wäre sich die Narratologie dessen nicht bewusst, so würde sie den Erzähler gar nicht analysieren. Analyse ist also nicht die Grundlage, auf die dann die Erklärung und Wertung folgt, sondern umgekehrt fusst die Analyse auf Konstrukten.

Genettes Analyse des narrativen Diskurses erhebt den Anspruch, quasi „objektiv“ formale Elemente wie z.B. den Erzähler analysieren zu können. Er grenzt diese formale Analyse von psychologisierenden, ideologisierenden und moralisierenden Ansätzen ab. Genette formuliert mit Nachdruck:

Jeder beschäftigt sich mit dem, was ihm liegt, und wenn die Formalisten nicht da wären, um die Formen zu untersuchen, wer wollte es an ihrer Stelle tun? Es wird immer genug Psychologen geben, um zu psychologisieren, genug Ideologen, um zu ideologisieren, und genug Moralisten, um uns Moralpredigten zu halten: Man lasse den Ästheten also ihre Ästhetik und erwarte nicht Dinge von ihnen, die sie nicht leisten können. Es gibt ein Sprichwort hierüber, wahrscheinlich sogar mehrere.⁹⁰

Wie problematisch diese Sichtweise einer wertfreien, objektiven Ästhetik ist, stellt unter anderem Eagleton in seiner „Einführung in die Literaturtheorie“ dar:

Ganze soziale Ideologien können in einer scheinbar neutralen literaturwissenschaftlichen Methode enthalten sein.⁹¹

Das ausgeblendete Autorbild der Strukturalisten drückt sich nach Eagleton in deren Vorgehen selbst – eben dem Ausblenden – aus. Auch die Strukturalisten haben eine Vorstellung von Autorschaft: die eigentliche Autorschaft liegt für sie jedoch nicht im einzelnen Individuum, sondern in überindividuellen Strukturen. Und diese Strukturen aufzuzeigen ist das Ziel der strukturalistischen Textanalyse.

In dem Augenblick, in dem der Strukturalismus das reale Objekt ausklammert, klammert er das menschliche Subjekt aus. [...] Weder verweist das Werk auf ein Objekt, noch ist es der Ausdruck eines individuellen Subjektes; [...] das neue Subjekt war in Wirklichkeit *das System selbst* [...] Der Strukturalismus ist ‚anti-humanistisch‘, was nicht bedeutet, daß seine Befürworter kleinen Kindern ihren

⁹⁰ Genette, G.: Die Erzählung. S. S. 295

⁹¹ Eagleton, T.: Einführung in die Literaturtheorie, S. 107

Lutscher wegnehmen, sondern daß sie den Mythos vom Anfangs- und Endpunkt der Bedeutung in der ‚Erfahrung‘ des Individuums ablehnen.⁹²

Im zweiten Teil von „Die Erzählung“, „Neuer Diskurs der Erzählung“⁹³, geht Genette infolge von Kritik an seinem stillschweigenden Übergehen des Autors auf diesen ein.

Eine bequeme Antwort bestände natürlich darin, nicht nur den realen, sondern auch den „implizierten“ Autor vom narratologischen Feld auszuschließen oder genauer gesagt das Problem (denn für mich ist es eins) seiner Existenz. Eine bequeme und gerechtfertigte Antwort, denn meines Erachtens muß die Narratologie nicht über die narrative Instanz hinausgehen, und die Instanzen des *implied author* und des *implied reader* liegen nun einmal jenseits von ihr. Aber wenn diese Frage für mich auch nicht ins Ressort der Narratologie fällt (sie betrifft übrigens nicht nur die Erzählung, und Rimmon spricht hier zu Recht vom *Text* im allgemeinen), so fällt sie doch offenkundig ins größere Ressort der Poetik, und vielleicht sollten wir sie abschließend an dieser Grenze, an die wir hier gelangt sind, doch noch ins Auge fassen.⁹⁴

Der Begriff „implied author“ wird 1961 von Wayne Booth in Opposition zum realen Autor eingeführt. Genette bezeichnet den implizierten Autor als „das Bild dieses [des realen] Autors, wie es sich (vom Leser natürlich) auf der Basis des Textes konstruieren ließ“⁹⁵. Führt die Unterscheidung von Autor und Erzähler zu zwei, so werden es mit dem implizierten Autor drei Entitäten. Dasselbe gilt für die Leserseite, wie folgendes Schema zeigt:

[Realer Aut. [impl. Aut. [Erzähler [Erzählung] Adressat] impl. Leser] realer Leser]⁹⁶

Allerdings kritisiert Genette den implizierten Autor als eine überflüssige Instanz. Genette führt dafür sowohl methodische als auch historische Gründe an. Für Genette gibt es keine dritte Entität zwischen realem Autor und Erzähler, denn die Erzählung wird faktisch produziert vom realen Autor und fiktiv vom Erzähler und somit gibt es nur zwei Entitäten.

Eine Fiktionserzählung wird fiktiv von ihrem Erzähler produziert und faktisch von ihrem (realen) Autor; zwischen ihnen wird kein Dritter aktiv.⁹⁷

Zum einen ist für Genette der implizierte Autor das Produkt eines methodischen Fehlers: Er bezeichnet entweder den realen Autor in Opposition zum Erzähler oder umgekehrt.

IA [der implizierte Autor] scheint mir daher *im allgemeinen* eine Art Schatteninstanz zu sein [...], die durch zwei Unterscheidungen konstituiert wird, die sich wechselseitig ignorieren: 1) IA ist nicht der

⁹² Eagleton, T.: Einführung in die Literaturtheorie. S. 93

⁹³ Genette, G.: Die Erzählung. S. 6

⁹⁴ Genette, G.: Die Erzählung. S. 284

⁹⁵ Genette, G.: Die Erzählung. S. 285

⁹⁶ Genette, G.: Die Erzählung. S. 285

⁹⁷ Genette, G.: Die Erzählung. S. 286

Erzähler, 2) IA ist nicht der reale Autor – wobei übersehen wird, daß es sich in 1) um den realen Autor handelt und in 2) um den Erzähler, so daß hier nirgends Platz ist für eine dritte Instanz, die *weder* der Erzähler *noch* der reale Autor wäre.⁹⁸

Zum anderen begründet Genette die Einführung des implizierten Autos mit soziologischen und historischen Argumenten. Ausserhalb der Narratologie – im Feld der Poetik, dem Genette den implizierten Autor zuschreibt – erklärt der Strukturalist Genette den Autor zu einem historisch bedingten Konstrukt. Mit diesem Ansatz zeigt sich auch bei Genette, wie sehr das Formale auf dem Kontext fusst. Genette sieht den implizierten Autor als das Produkt des historischen Bestrebens, den realen Autor vom Erzähler zu trennen.

Zu einer Zeit, da die Trennung von realem Autor und Erzähler [narrateur] noch nicht sonderlich geläufig war, diente der *implied author* dazu, ihre Differenz kenntlich zu machen ...⁹⁹

Genettes literaturhistorisch bzw. -soziologisch fundierte Kritik am implizierten Autor zeigt, wie problematisch das strukturalistische Bemühen um die Ausklammerung des Kontexts ist. Dieses Ausklammern ignoriert Hintergründe, die das So-und-nicht-anders-Sein angeblich objektiver Strukturen bestimmen. Genettes Kritik am implizierten Autor zeigt auch, dass das Autorbild der Literaturwissenschaft historisch wandelbar und das Resultat von bestimmten Absichten ist.

Es gibt hier keinen Raum für die Aktivität eines Dritten, keinen Grund, den realen Autor von seinen faktischen Verantwortlichkeiten zu entlasten (solchen ideologischer, stilistischer, technischer oder sonstiger Natur) -...¹⁰⁰

Für Genette ist die Einführung des implizierten Autors der Ausdruck von Bestrebungen der Linken in den sechziger Jahren, eine vom realen Autor unabhängige Entität zu schaffen. Durch die möglichst grosse Distanz zwischen Erzähler und Autor soll die Freiheit der Kunst und des Künstlers verteidigt werden gegen Rückschlüsse vom Werk auf den Autor. So wird es möglich, einen Text zu verurteilen, ohne seinen Autor verurteilen zu müssen, denn der verurteilte "implizierte" Autor kann als "blosses" Konstrukt des Lesers im Gegensatz zum "realen" Autor gelten. Der "reale" Autor kann sich dem Zugriff des Lesers und damit seiner Verantwortung entziehen. Genette kritisiert diese Bestrebungen, den Autor immer weiter von seinem Werk zu entfernen. Während die revolutionären und subversiven Bestrebungen der sechziger Jahre eine grösstmögliche Freiheit der Kunst und der Künstler anstreben, beharrt Genette auf der Verantwortung des

⁹⁸ Genette, G.: Die Erzählung. S. 289

⁹⁹ Genette, G.: Die Erzählung. S. 285

¹⁰⁰ Genette, G.: Die Erzählung. S. 286

Autors. Genette erweist sich in seiner Kritik an einer übermäßigen Distanz zwischen Autor und Erzähler als eher konservativer als die achtundsechziger Bewegung.

In der Erzählung, oder eher hinter oder vor ihr, gibt es jemanden, der erzählt, den Erzähler. Jenseits des Erzählers gibt es jemanden, der schreibt und für alles, was diesseits von ihm liegt, verantwortlich ist. Die ist, welch große Neuigkeit, schlicht und einfach der Autor, und mir scheint, wie schon Platon sagte, daß dies genügt.¹⁰¹

Genette akzeptiert zwar die Definition des implizierten Autors als „Bild des Autors im Text“¹⁰², erklärt diesen implizierten aber für den realen Autor. Eine Berichtigung des „implizierten Autors“ kann es nach Genette nur dann geben, wenn ein „inkompetenter oder stumpfsinniger Leser“¹⁰³ ein falsches Autorbild konstruiert – also beispielsweise glaubt, Daniel Dafoe habe achtundzwanzig Jahre auf einer einsamen Insel verbracht. Welche Leser aber konstruieren das „richtige“ Autorbild? Bezeichnenderweise beruft sich Genette dafür wiederum auf den Autor. Der Zirkelschluss ist evident: Das richtige Autorbild entwirft derjenige Leser, der dem Leserkonstrukt des Autors entspricht. Wer aber gibt Auskunft darüber, welchen Leser der Autor voraussetzt?

Um [...] individuelle Fehldeutungen auszuschließen, müssen wir beim Leser also aus methodischen Erwägungen eine perfekte Kompetenz voraussetzen. Was – Keine Angst! – nicht unbedingt heißt, daß er einen übermenschlichen Verstand haben muß, sondern nur, daß er über ein Minimum an Scharfsinn verfügt und die fraglichen Codes, zu denen natürlich auch die Sprache als solche gehört, einigermaßen beherrscht. *Einigermaßen* aber bedeutet, denke ich, zumindest in dem Maße, wie der Autor dies für seine Zwecke (einen klassischen Kriminalroman zum Beispiel) voraussetzt.¹⁰⁴

Genette erklärt zunächst das Autorbild des Lesers – den implizierten Autor – zum realen Autor, doch dann macht er den Leser vom Autor abhängig. Der "Machtkampf" zwischen Autor und Leser um das „richtige“ Autorbild scheint bei Genette nur vordergründig zu Gunsten des Lesers auszugehen. Letzlich macht Genette den Leser wieder vom Autor abhängig.

Geht man trotzdem mit Genette von einem kompetenten Leser aus, bleibt die Frage nach der Möglichkeit eines Auseinanderklaffens von impliziertem und realem Autor immer noch bestehen. Genette stellt für diesen Fall zwei Hypothesen auf: Die erste ist die einer „*unwillentlichen Offenbarung einer unbewußten Persönlichkeit*“¹⁰⁵. Demnach ist der implizierte Autor eine Art „anderes Ich“ des realen Autors und die mögliche Widersprüchlichkeit der Ideologien in Werk und Leben verweist auf eine vielleicht unbewusste Spaltung in der Person des Autors selbst. Genette bestätigt diese Möglichkeit,

¹⁰¹ Genette, G.: Die Erzählung. S. 291

¹⁰² Genette, G.: Die Erzählung. S. 286

¹⁰³ Genette, G.: Die Erzählung. S. 286

¹⁰⁴ Genette, G.: Die Erzählung. S. 287

¹⁰⁵ Genette, G.: Die Erzählung. S. 287

indem er sich – dem strukturalistischen Ansatz einmal mehr zuwider laufend – auf die Autoren selbst beruft. Er zitiert Proust, der das Buch das Produkt eines anderen Ich nennt, und zeigt am Beispiel von Balzac, wie politische und gesellschaftliche Ansichten eines Autors im öffentlichen und im literarischen Diskurs divergieren können. Genette erklärt in diesem Fall das Autorbild des Lesers als das ausschlaggebende. Wie sich der Autor selbst sieht, ist irrelevant für das „reale“ Autorbild. Hierin scheint Genette der Entmachtung des Autors und der Emanzipation des Lesers von dessen Autorität in den sechziger Jahren zu folgen. Wenn das Autorbild des Lesers in Konflikt gerät mit dem Selbstbild des Autors, ist für Genette das Autorbild des Lesers verbindlich.

Was aber folgt daraus? Daraus und aus all den anderen Fällen, die die Psycho- und Soziokritik täglich aufarbeitet? Offensichtlich doch wohl dies, daß das vom (kompetenten) Leser konstruierte Bild *treuer* ist als die Vorstellung, die der Autor sich von sich selbst machte; Proust spricht in diesem Zusammenhang übrigens von einem "moi profond", das, so wird man annehmen dürfen, *wahrer* ist als das "oberflächliche" Ich des Bewußtseins. So gesehen also *ist der implizierte Autor der authentische reale Autor*.¹⁰⁶

Das ist der Klartext des Strukturalisten Genette, und zwar an einer entscheidenden Stelle. Genette meint denn auch vorsichtig:

Man könnte das Ganze sicher ausgefeilter und geschickter formulieren, ...¹⁰⁷

Genette steht in Bezug auf den Autor vor dem klassischen Problem eines jeden Interpreten. Es gibt immer mindestens zwei Bilder des Autors; das Autorbild des Lesers und das Selbstbild des Autors. Genette fordert nun keine Angleichung des Lesers an den Autor – im Gegenteil: das relevante Autorbild ist nicht Selbstbild des Autors, sondern das Autorbild des Lesers.

IA = RA [implizierter Autor = realer Autor] Exit IA.¹⁰⁸

Genette erklärt den implizierten zum eigentlichen Autor. Er beansprucht für diesen das Attribut „real“.

Meine Einstellung zum „implizierten Autor bleibt also – in einem bestimmten Sinn – wesentlich negativ. In einem anderen Sinn allerdings ist sie wesentlich positiv. [...] Meint man damit, dass der narrative Text [...] eine *Vorstellung* [...] *vom Autor* induziert, so meint man damit etwas völlig Evidentes, dem ich mich nur anschließen kann [...] Das Feld [...] der Poetik [...] schließt den realen Autor aus, den implizierten aber schließt es ein [...].¹⁰⁹

Das Gleichheitszeichen zwischen impliziertem und realem Autor heisst nicht, dass das Autorbild des Leser identisch ist mit dem Selbstbild des Autors, sondern es bedeutet,

¹⁰⁶ Genette, G.: Die Erzählung. S. 288

¹⁰⁷ Genette, G.: Die Erzählung. S. 288

¹⁰⁸ Genette, G.: Die Erzählung. S. 288

dass das Autorbild des Lesers relevant ist, während das Selbstbild des Autors, falls es nicht mit dem Autorbild des Lesers übereinstimmt, irrelevant ist. Es geht also nicht um das Zusammenlegen von zwei Entitäten, sondern es geht um die Frage der Autorität bzw. der Definitionsmacht. Falls das Autorbild des Lesers und das Selbstbild des Autors nicht übereinstimmen, hat nach Genette nicht der Autor, sondern der Leser Recht. Der Leser versteht den Autor besser, als dieser sich selbst versteht.

„Exit IA“ kann missverständlich sein. Genette lässt den implizierten Autor nur insofern verschwinden, als er ihn - verstanden als Autorbild des Lesers – zum realen Autor erklärt. Was wirklich verschwindet, ist das aus Genettes Perspektive zu Unrecht als realer Autor bezeichnete Selbstbild des Autors. Das Gleichheitszeichen zeigt, was hier vorgeht; nämlich eine Revolution, in deren Lauf der Leser mit seinem Autorbild den Autor und dessen Selbstbild ersetzt hat. Es gibt immer noch zwei Autorbilder, doch auf die Frage, wer denn nun der wirkliche oder relevante – eben der reale – Autor sei, kann nicht der Autor antworten, sondern der Leser.

Der zweite hypothetische Fall, wo implizierter und realer Autor auseinander klaffen könnten, ist derjenige der bewussten Simulation: Der reale Autor gibt sich in seinem Werk willentlich als eine andere Person aus. Dies betrifft nicht die Unterscheidung zwischen Erzähler und Autor. Der Autor kann beispielsweise einen Erzähler wählen und sich ironisch von diesem distanzieren. Hier gibt sich der Autor aber nicht als eine andere Person aus, sondern die Ironie soll als solche erkannt werden, denn „allein ist nicht gut lachen“¹¹⁰. Genette geht hier vertrauensvoll davon aus, dass der Autor letztlich so erkannt werden will, wie er ist, bzw. wie er sich selbst sieht. Die bewusste Täuschung des Lesers durch den Autor gibt es für Genette demnach gar nicht. Es gibt nur eine Ausnahme, und auch die ist problematisch: Die Fälschung. Nur wenn sich ein Fälscher als ein anderer ausgibt, ist der implizierte Autor der vorgetäuschte Originalkünstler, der reale Autor hingegen der Fälscher. Die Problematik besteht darin, dass die Diskrepanz zwischen impliziertem und realem Autor erst dann wahrnehmbar wird, wenn die Fälschung als solche erkannt wird.

Andere Strukturalisten halten im Gegensatz zu Genette an der Unterscheidung zwischen impliziertem und realem Autor fest, oder sie splittern den Autor in noch mehr Entitäten auf. Manfred Pfister stellt an den Anfang seiner strukturalistischen

¹⁰⁹ Genette, G.: Die Erzählung. S. 291

¹¹⁰ Genette, G.: Die Erzählung. S. 289

Dramentheorie ein "Kommunikationsmodell narrativer und dramatischer Texte"¹¹¹. Dort schlüsselt er die verschiedenen literarischen Instanzen nach semiotischen Niveaus auf:

"In diesem Kommunikationsmodell, das die Sender (S)- und Empfänger (E)-Positionen nach einander übergeordneten semiotischen Niveaus aufschlüsselt, bedeutet S4 den empirischen Autor in seiner literatur-soziologisch beschreibbaren Rolle als Werkproduzenten, S3 den im Text implizierten "idealen" Autor als Subjekt des Werkganzen, S2 den im Werk formulierten fiktiven Erzähler als vermittelnde Erzählfunktion, S/E1 die dialogisch miteinander kommunizierenden fiktiven Figuren, E2 den im Text formulierten fiktiven Hörer als Adressat von S2, E3 den im Text implizierten "idealen" Rezipienten des Werkganzen und E4 die empirischen Leser, sowohl die vom Autor intendierten Leser als auch andere und spätere.¹¹²

S/E 1 liegen auf dem ersten, dem "inneren Kommunikationssystem" des Textes, S2 und E2 auf dem "vermittelnden Kommunikationssystem", S3 und E3 auf dem idealisierten und S4 und E4 auf dem empirischen "äusseren Kommunikationssystem". In dramatischen Texten entfallen die Instanzen S2 und E2.

Dieses Kommunikationsmodell stammt ursprünglich von R. Fieguth. In dessen Modell findet sich noch eine fünfte Ebene, die S5 und E5 – den Autor und den Rezipienten in der "Totalität ihrer jeweiligen Lebensbezüge ohne literarische Spezifikation ihrer Rollen"¹¹³ – umfasst. Pfister führt diese Ebene nicht auf, da sie für ihn nicht mehr zum literarischen Kommunikationssystem gehört.

Insgesamt ergibt sich eine Aufteilung des Autors in zwei bzw. drei literarische Instanzen: Nach Figur (S1) und Erzähler (S2) folgt der implizierte Autor. Hinter ihm steht der reale Autor (S4), der sich vom implizierten Autor, also dem Autorbild des Lesers, unterscheiden kann. Mit der Unterscheidung von impliziertem und empirischem Autor steht Pfister in Widerspruch zu Genette, der den implizierten Autor zum realen Autor erklärt hat. Es scheint jedoch möglich, die beiden Modelle zu vereinbaren. Wie für Pfister ist auch für Genette der implizierte Autor das Autorbild, das sich der Leser auf Grund des Texts macht:

Zunächst schlage ich vor, die Definition des implizierten Autors als Bild des Autors im Text zu akzeptieren.¹¹⁴

Pfister geht aber über den Text hinaus auf das "äussere Kommunikationssystem". Mit dem Einbezug dieser ausserliterarischen Ebene berücksichtigt er, dass das Autorbild des Lesers nicht allein aus dem Text hervorgehen muss. Auf dieser Ebene wird das Autorbild des Lesers über den Text hinaus mit Informationen zum Autor aus Interviews,

¹¹¹ Pfister, M.: Das Drama. S. 20

¹¹² Pfister, M.: Das Drama. S. 20 / 21

¹¹³ Fieguth, R.: Zur Rezeptionslenkung bei narrativen und dramatischen Werken, S. 186

¹¹⁴ Genette, G.: Die Erzählung, S. 286

Biographien, literaturhistorischen Arbeiten usw. ergänzt. Auf dieser Ebene kann der Leser zusätzliche Informationen über den Autor erhalten, die er allein aufgrund der Textlektüre nicht gehabt hätte. Diese zusätzlichen, eventuell abweichenden Informationen erweitern und beeinflussen das Autorbild des Lesers. Das Problem liegt nur darin, dass das so verstandene Autorbild bei Pfister als „empirisch“ bezeichnet wird. Genau genommen ist jedoch sowohl das auf Grund des Texts konstruierte Autorbild als auch das auf Grund zusätzlicher und anderer Informationsquellen konstruierte Autorbild das Konstrukt des Lesers. Aus dieser Perspektive gibt es keinen Grund, das eine für "empirisch" bzw. „realer“ als das andere zu halten. Trotzdem ist die Aufteilung des Autors in mehrere Entitäten sinnvoll. Denn trotz der Voraussetzung, dass jedes Autorbild konstruiert ist, kann es doch unterschiedliche Autorbilder geben, je nachdem, aus welchen Informationsquellen sie konstruiert werden. Der Text ist dabei nur eine von verschiedenen möglichen Quellen.

Pfister unterscheidet mit dem implizierten und dem empirischen Autor zwischen der literarischen und der ausserliterarischen Ebene. Letztere erscheint bei Pfister als literatur-soziologische Ebene. Diese ausserliterarische Ebene kann nun in beliebig viele Untergruppen aufgeteilt werden: die erwähnte soziologische mit all ihren Untergruppen, die historische, die psychologische usw. Genau unterscheidende Literaturwissenschaftler können den Autor auf jeder dieser Ebenen separat untersuchen und allfällige Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den verschiedenen Autorbildern festhalten. Diese Vorgehensweise steht in keiner Weise in Widerspruch zu Genette, der den Autor grundsätzlich als verbindliches Konstrukt des Lesers darstellt – unabhängig davon, ob zusätzlich zum Text ausserliterarische Ebenen beigezogen werden oder nicht.

Geht man davon aus, dass nicht nur der Autor, sondern grundsätzlich alles vom Wahrnehmenden konstruiert wird, kann man mit Genette den Begriff des „implizierten Autors“ verabschieden. Und hält man dann – unter dem grundsätzlichen Vorbehalt der Konstruiertheit alles Wahrgenommenen – nur noch am realen Autor fest, so wird das Attribut „real“ redundant: das Konstruierte *ist* dann das Reale. Jeder Autor ist in diesem Sinn impliziert bzw. konstruiert. Es bleibt also nur noch der Autor. Jetzt wird aber die Unterteilung der Autorbilder nach den Quellen, aus denen sie hervorgehen, umso interessanter. Jenseits der zweifelhaften Unterscheidung zwischen impliziertem bzw. konstruiertem und realem Autor lassen sich die unterschiedlichen Aspekte des Autorbilds umso genauer ins Auge fassen. Dabei wird besonders die Unterscheidung zwischen der literarischen und ausserliterarischen Ebene im Vordergrund stehen. Aus dieser

Unterscheidung resultieren zentrale literaturhistorische und -soziologische Fragestellungen: Inwiefern unterscheidet sich das aus der Textlektüre gewonnene Autorbild vom Autorbild, das beispielsweise ein Interview mit dem Autor vermittelt? Inwiefern beeinflussen sich das literarische und das ausserliterarische Autorbilder? Wann werden skandalöse öffentliche Auftritte und Äusserungen eines Autors verharmlost, weil er grossartig schreiben kann? Wann wird ein Autor aufgrund seines Texts verurteilt, obwohl er beteuert, alles nicht so gemeint zu haben? Oder umgekehrt: Wann liest man ein Buch, nur weil man den Autor aus den Medien kennt? Und inwiefern wird die Literaturwissenschaft durch Selbstaussagen des Autors zu seinem Werk beeinflusst?

Genette geht es nicht um die Verwischung dieser Grenze zwischen Literatur und Wirklichkeit. In seinem System tauchen die ausserliterarischen Diskurse, die mithelfen, das Autorbild zu konstruieren, ganz einfach nicht auf. Genette versteht zwar den Autor als Konstrukt des Lesers, doch er sieht dieses Konstrukt eben nicht als „blosses“ Konstrukt, das sich vom „realen“ Autor unterscheidet, an. Für Genette ist das Autorbild des Lesers verbindlich. Die Tatsache, dass es sich dabei um ein Konstrukt handelt, macht dieses nicht irrelevant – im Gegenteil: es ist dort, wo es vom Selbstbild des Autors abweicht, massgebend. Das Konstrukt des Lesers *ist* die Realität, es gibt keine dahinter liegende. Die Autorität über das Autorbild liegt bei Genette nicht beim Autor, sondern beim Leser. Umgekehrt ist der Autor verantwortlich für sein Werk.

Die juristische Praxis bestätigt Genettes Position. Ein Werk gehört zu einem Autor, und dieser ist dafür verantwortlich. „Was der Autor mit dem Werk sagen will“, ist nicht das Konstrukt des Autors, sondern der Leserschaft und als solches verbindlich. Wenn nun ein Text als gesetzeswidrig eingestuft wird, wird der Autor verantwortlich gemacht, auch wenn dieser behauptet, das aus dem Text konstruierte Autorbild und die Textmeinung seien falsch, „blosses“ Konstrukt eben, er werde missverstanden und meine „in Wirklichkeit“ etwas ganz anderes. Umgekehrt wird der Autor eines besonders bewunderten Texts ausgezeichnet.

Besonders brisant wird diese Frage im folgendem Beispiel: Wenn ein Autor auf Grund eines Texts als Holocaust-Lügner oder Rassist angeklagt und vor Gericht gestellt wird, dann nützt es ihm nichts, das Textverständnis der Richter als Missverständnis hinzustellen. Das Gericht wird nach eigenem Verständnis ein Urteil fällen über denjenigen, den es als Autor bezeichnet, und den es für den Text verantwortlich macht. Das Gericht kann die Autormeinung unmöglich schon „zum Voraus“ kennen, und es hat auch keine Möglichkeit, sein eigenes Verständnis zu überprüfen. Die einzige Basis,

aufgrund derer das Gericht sein Urteil fällt, ist das Verständnis der Richter selbst, und zwar ihr Verständnis vom Text, ihr Verständnis von eingeholten Gutachten, ihr Verständnis von Antworten des verhörten Autors usw. Es gibt keine über dieses Verständnis hinausgehende "reale" Textmeinung, die das Gericht "missverstehen" kann. Diese Situation birgt Chancen und Gefahren: Faschisten, Holocaust-Lügner, usw. können trotz ihrer Ausreden verurteilt werden. Auf der anderen Seite steht die künstlerische Freiheit in Gefahr, denn immer droht Willkür aufgrund politischer oder moralischer Gegebenheiten. Man sieht hier, wie weit reichend die Folgen sind, wenn man den Autor nicht als das Konstrukt des Autors, sondern des Lesers begreift und dieses Konstrukt als verbindlich ansieht. Die Aufmerksamkeit fokussiert sich jetzt auf den Leser. Doch wer ist dieser Leser, dem die Kompetenz zugesprochen wird, beispielsweise einen sexistischen Autor moralisch oder einen Rassisten juristisch zu verurteilen? Genette rekurriert für die Ermittlung des Lesers mit dem „richtigen“ Autorbild und dem „richtigen“ Textverständnis wieder auf den Autor. Die Frage, wessen Autorbild und Textverständnis verbindlich – bzw. „real“ – ist, erweist sich letztlich als eine Frage der Definitionsmacht.

1.3.2. Poststrukturalismus

Sehr kurz gefasst lässt sich das Autorbild des Poststrukturalismus als radikale Verabschiedung der bürgerlich geprägten Auffassung vom Originalkünstler umschreiben: Das Verschwinden des Autors setzt mit der strukturalistischen Sprachphilosophie ein. Diese klammert den Autor zusammen mit dem gesamten aussersprachlichen Kontext aus und betrachtet die Sprache nur als „langue“, nicht aber als „parole“, das heisst; als in konkreten Kontexten verwendetes Gebilde. Der Poststrukturalismus und die Sprechaktttheorie kritisieren dieses Isolieren der Sprache von ihrem Kontext. Mit dem Begriff des Diskurses führen sie den Autor wieder ein. Allerdings meinen sie damit nicht die Rückkehr des vormodernen Autors, also des Originalkünstlers, sondern der Autor wird als von überindividuellen Strukturen konstituiert und abhängig betrachtet. Autorschaft ist somit nicht mehr beim einzelnen Individuum zu suchen, sondern in anonymen, überindividuellen Strukturen.

Dieses revolutionierte Autorbild resultiert aus der Umkehrung der traditionellen Hierarchie von Sprache und Sprachverwender. Der Poststrukturalismus verabschiedet das bürgerliche Denkmodell von Sprache als Widerspiegelung von Wirklichkeit zugunsten eines neuen Verständnisses von Wirklichkeit als Sprache. Der Autor steht nicht gottgleich hinter oder über der Sprache und verwendet diese, um ausserhalb der Sprache liegende

Inhalte und Botschaften zu vermitteln. Das bürgerliche Bild des über die Sprache verfügenden autonomen Subjekts ist aus poststrukturalistischer Perspektive ein Mythos, eine Selbsttäuschung. Der Sinn ist der Sprache immanent, er gehört nicht dem Individuum, das ihn in Sprache verpacken und mitteilen könnte. Die Sprache ist überindividuell, das Individuum nur ein Teil davon, und somit verschwindet es in deren Strukturen.

Die nachdrückliche Betonung der 'Konstruiertheit' menschlicher Sinngebung stellte einen großen Fortschritt dar. Der Sinn war weder eine persönliche Erfahrung noch ein von Gott geweihtes Ereignis: er war das Ergebnis bestimmter Bedeutungssysteme, die von allen geteilt wurden. Der zuversichtliche kleinbürgerliche Glaube daran, dass das isolierte Individuum Quelle und Ursprung allen Sinnes sei, musste einen schweren Schlag hinnehmen: die Sprache ging dem Individuum voraus und war viel weniger sein Produkt, als dass das Individuum umgekehrt ein Produkt der Sprache war. [...] Die Wirklichkeit wurde nicht von der Sprache widerspiegelt, sondern erst durch sie hervorgebracht: sie war nur eine besondere Art, die Welt einzuteilen, und stand in tiefer Abhängigkeit von den Zeichensystemen, über die wir verfügten - oder genauer, die über uns verfügten.¹¹⁵

Die Autorschaft eines Werks liegt demnach nicht in einem einzelnen Individuum, sondern in überindividuellen Strukturen. Anfangs- und Endpunkt der Bedeutung liegen nicht im Individuum, sondern im sprachlichen System. Der neue Autor, kann plakativ formuliert werden, sind die Strukturen. Und statt wie im Positivismus auf das einzelne Individuum, werden die Texte nun auf diese Strukturen hin untersucht.

Die traditionelle Kritik hatte das literarische Werk manchmal auf wenig mehr als ein Fenster zur Psyche des Autors reduziert; der Strukturalismus schien ein Fenster zum universellen Denken daraus zu machen. Die 'Materialität' des Texts selbst, seine detaillierten sprachlichen Prozesse liefen Gefahr, aufgelöst zu werden: die 'Oberfläche' eines Textes war wenig mehr als die gehorsame Widerspiegelung seiner verborgenen Tiefen. [...] alle 'Oberflächen'-Merkmale des Werkes konnten auf eine 'Essenz' zurückgeführt werden, eine einzige zentrale Bedeutung, die sich sämtlichen Aspekten des Werkes mitteilte, und diese Essenz war nicht mehr länger die Seele des Schriftstellers oder der Heilige Geist, sondern die 'Tiefenstruktur' selbst.¹¹⁶

Der Poststrukturalismus stellt das Sprachverwendungsmodell des 18. und 19. Jahrhunderts, nach dem das bürgerliche Subjekt im vollen Besitz seiner selbst ist und die Sprache als transparentes Medium seines Seins verwendet, auf den Kopf: Nicht das Subjekt produziert Sprache, sondern das Subjekt ist selbst ein Produkt des übergreifenden Sprachsystems. Es gibt nichts Vor- oder Aussersprachliches, alles ist Sprache. Anders ausgedrückt: Es gibt keinen transzendentalen Signifikanten – denn selbst die bürgerliche Vorstellung vom autonomen Sprachverwender bleibt letztlich dem Sprachsystem verhaftet. Entsprechend dem Gottesbeweis des Thomas von Aquin, der einen Erstbewegenden voraussetzen muss, und entsprechend dem Säkularisierungsprozess der

¹¹⁵Eagleton, T.: Einführung in die Literaturtheorie. S. 87 / 88

¹¹⁶T. Eagleton: Einführung in die Literaturtheorie. S. 93

Aufklärung, der Gott durch das „gottgleiche“ Individuum ersetzt, stellt nun der Poststrukturalismus die Sprache selbst an diese „göttliche“ Stelle. Anders formuliert: Der Poststrukturalismus ersetzt, nachdem die Aufklärung Gott durch das Subjekt ersetzt hat, dieses Subjekt seinerseits durch die Sprache. Der „göttliche“ Sprecher, das Subjekt, das in bürgerlicher Sicht der Schöpfer und Ursprung der Sprache ist, wird im Poststrukturalismus als selbst von der Sprache konstituiert angesehen. Das heisst: Der Autor im Poststrukturalismus ist nicht mehr Schöpfer, sondern Produkt. Dabei fällt auf, dass dieses Denken, das den Menschen als Teil eines übergreifenden Ganzen sieht, dem mittelalterlichen Weltbild nicht fremd ist. Doch im Gegensatz zum mittelalterlichen Denken, das Gott als Ursprung dieser Strukturen begreift, verabschiedet der Poststrukturalismus die Vorstellung von Gott und Individuum gleichermassen.

De Saussures Sichtweise des Zeichens als einer klaren symmetrischen Einheit zwischen einem bestimmten Signifikanten und einem bestimmten Signifikat wird von den Poststrukturalisten in Frage gestellt. Sie sehen in der Entsprechung von Signifikant und Signifikat ein Fortleben der traditionellen Trennung von Wirklichkeit und Sprache. Signifikanten verweisen für Poststrukturalisten immer nur auf andere Signifikanten, nie auf ein Signifikat. Die Bedeutung ist in einem Zeichen nicht unmittelbar präsent. Das Zeichen wird nur negativ dadurch bestimmt, was es nicht ist. Damit verteilt sich seine Bedeutung auf alle Signifikanten: Bedeutung ist immer gleichzeitig an- und abwesend. Beim Lesen wird im Vor- und Rückgriff Bedeutung konstruiert. Diese Zersplitterung der Bedeutung hat Konsequenzen für das Subjekt:

[E]s wäre Illusion, zu glauben, daß ich in dem, was ich sage oder schreibe, jemals einem anderen völlig präsent sein könnte, denn Zeichen überhaupt zu gebrauchen, zieht nach sich, daß meine Bedeutung stets verstreut, zerteilt und niemals ganz mit sich selbst eins ist. Und nicht nur meine Bedeutung, sondern in der Tat auch ich selbst: da Sprache etwas ist, woraus ich bestehe, und nicht so sehr ein bequemes Werkzeug, das ich benutze, muß auch der ganze Gedanke, daß ich eine stabile, einheitliche Entität bin, eine Fiktion sein. Nicht nur, daß ich niemals für einen anderen völlig gegenwärtig sein kann; ich kann es auch mir selbst gegenüber nicht.¹¹⁷

Dabei ist es nicht so, dass es eine vor- oder aussersprachliche Bedeutung oder Erfahrung gibt, die nachträglich vom Medium Sprache verändert würde, sondern es existiert nur die Bedeutung, die durch die Sprache produziert wird, und nur so, wie die Sprache selbst konstruiert ist.

Die Sprechakttheorie wendet sich im Unterschied zur strukturalistischen Linguistik wieder dem Kontext und damit den Subjekten und Intentionen zu. Allerdings

¹¹⁷ T. Eagleton: Einführung in die Literaturtheorie. S. 113

werden Intentionen nicht länger als private mentale Prozesse betrachtet. Die Sprechakttheorie glaubt an keine objektive "langue" im Gegensatz zur subjektiven, aktuellen "parole". Die Wörter haben keine feste Bedeutung, sondern sie sind "multiakzentual": Es gibt einfach keine andere Sprache als die jeweils in einem aktuellen Funktionszusammenhang stehende.

Das Verstehen meiner Intentionen ist das Begreifen meines Sprechens und Verhaltens in Relation zu einem signifikanten Kontext.¹¹⁸

Sprache wird so mehr als Praxis denn als Objekt gesehen. Es wird nicht mehr nur die "Sprache" betrachtet, sondern der "Diskurs". Als Argument wird auch hier auf das Sprachsystem verwiesen: Der Sprechakttheorie zufolge widerspricht die Ausklammerung des Subjekts dem Sprachsystem als solches, denn das Subjekt ist der Sprache implizit.

'Diskurs' meint die als *Äußerung* begriffene Sprache, unter Einbezug der Sprechenden und schreibenden Subjekte und damit auch, zumindest potentiell, der Hörer/innen und Leser/innen.¹¹⁹

Die Sprechakttheorie geht von der Unmöglichkeit aus, den Text vom Kontext zu isolieren. Sie blendet den Autor nicht aus, doch sie stellt seine Autorität in Frage:

Das Engstirnige an den vorherigen Bedeutungstheorien war gewesen, daß die Intention der Sprechenden oder Schreibenden stets die oberste Instanz für die Interpretation darstellte. Um diesen Dogmatismus zu kontern, war es eigentlich nicht nötig, zu behaupten, daß es gar keine Intentionen gäbe: es bestand nur die Notwendigkeit, die Willkür der Behauptung, daß sie stets die den Diskurs *beherrschenden* Strukturen waren, aufzuzeigen.¹²⁰

Der Autor wird im Poststrukturalismus zwar wieder berücksichtigt, doch wird seine Position relativiert. Er verfügt nicht mehr über seine traditionelle Autorität. Diese anti-autoritäre Haltung dem Autor gegenüber lässt sich in den historischen Kontext des Poststrukturalismus – die Studentenbewegung der sechziger Jahre – einbetten.

Die Feindbilder des Poststrukturalismus sind zusammenhängende gedankliche Systeme aller Art, insbesondere politische Systeme, gesellschaftliche Strukturen und wissenschaftliche Theorien – und in diesem Sinn auch der Strukturalismus selbst. Alles Ganzheitliche gerät in den Verdacht des terroristischen Totalitarismus. Dem System, der Ordnung, der Repression werden anarchistische Spontaneität entgegengesetzt, Infantilität, Erotik, lokal begrenzte, diffuse, selbstwidersprüchliche politische und wissenschaftliche Formen. Der Widerstand darf, um dem System zu entkommen, selbst nicht totalisierend sein. Der Kapitalismus ist nicht mit Stalinismus zu bekämpfen, der Totalitarismus nicht

¹¹⁸Eagleton, T.: Einführung in die Literaturtheorie. S. 95

¹¹⁹Eagleton, T.: Einführung in die Literaturtheorie. S. 96

¹²⁰Eagleton, T.: Einführung in die Literaturtheorie. S. 97

mit neuen Totalitarismen. Und doch wird diese Politik der Fragmente zum neuen Dogma. Der wissenschaftliche Skeptizismus weist Wörter wie "Wahrheit", "Gewissheit" oder "Realität" als metaphysisch zurück. Es gilt das Dogma der Unmöglichkeit, überhaupt irgendetwas erkennen zu können. Kritiker dieses Dogmas werden in die konservative Ecke gestellt oder als naiv belächelt, da sie sich bloss an nostalgischen Vorstellungen wie „Wahrheit“ festklammern würden.

In den achtziger und neunziger Jahren, der Hochphase der Postmoderne, wird der Poststrukturalismus und sein Autorbild bereits aus historischer Distanz gesehen. Seine eigene Dogmatik wird ihm zum Vorwurf gemacht, dazu der Umstand, dass seine Kritik dem Kritisierten zum Teil nicht gerecht wird. Zu oft übersieht der Poststrukturalismus die selbstkritischen Tendenzen innerhalb der Moderne und richtet sich gegen ein durch die Moderne selbst längst überwundenes, nämlich positivistisches Wissenschaftsbild.

Das Wissenschaftsmodell, das von den Poststrukturalisten häufig verspottet wird, ist gewöhnlich ein positivistisches - irgendeine Version des rationalistischen Anspruchs des 19. Jahrhunderts auf ein transzendentes, wertfreies Wissen über 'die Fakten'. Dieses Modell ist in Wirklichkeit ein Papiertiger. Er erschöpft den Begriff 'Wissenschaft' bei weitem nicht, und mit dieser Karikatur wissenschaftlicher Selbstreflexionen ist nichts gewonnen. Mit der Äußerung, daß es keine absoluten Grundlagen für solche Wörter wie Wahrheit, Gewißheit, Realität etc. gibt, ist noch nicht gesagt, daß diese Wörter keine Bedeutung haben oder ineffektiv sind.¹²¹

Mit der poststrukturalistischen Wissenschaftskritik ist vor allem deshalb wenig gewonnen, weil ihr bekämpftes Wissenschaftsbild kaum noch existiert. Kein ernsthafter Wissenschaftler glaubt an „absolute“ Wahrheit oder Objektivität. Trotzdem können Begriffe wie Wahrheit und Wirklichkeit nicht einfach verabschiedet werden. Im Gegenteil: Die Einsicht, dass alles relativ ist, relativiert Wahrheit und Wirklichkeit eben gerade nicht. Als Konstrukt des Erkennenden erhalten sie neue Verbindlichkeit. Die Erkenntnis, dass der Autor wie alles andere auch ein Konstrukt des Wahrnehmenden ist, macht dieses Autorbild nicht weniger verbindlich. Um noch einmal mit Genette zu argumentieren: „Exit IA“ heisst: das Autorbild des Lesers *ist* der reale Autor.

1.3.2.1. Roland Barthes: La mort de l'Auteur

Ein zentrales Thema bei Roland Barthes ist die Sprache. Barthes ist geprägt durch Saussures Erkenntnis, dass das Zeichen immer von historischen und kulturellen Konventionen abhängt. Diese Auffassung weist auf die politische Dimension Barthes' Theorie hin: Zeichen, die sich statt als konventionell als natürlich ausgeben, sind nach

¹²¹ Eagleton, T.: Einführung in die Literaturtheorie. S. 130

Barthes autoritär und ideologisch. Solche Zeichen findet er vor allem in der Literatur des Realismus; dort thematisiert sich das Zeichen nicht selbst als Produzent von Wirklichkeit, sondern versucht, zu verschwinden und sich als blosses Medium zur Repräsentation von Wirklichkeit auszugeben. Im Rahmen der antiautoritären und ideologiekritischen Achtundsechziger-Bewegung insistiert Barthes auf der Selbstthematizierung des Zeichens, weil es sonst als normal und natürlich statt als historisch und kulturell bedingt ausgegeben wird. So kann es plötzlich als natürlich gelten, eine Uniform zu tragen oder den Kapitalismus als naturgemässe Ordnung gutzuheissen.

Eine der Funktionen der Ideologie besteht darin, die gesellschaftliche Wirklichkeit ‚natürlich‘ zu machen, sie als so unschuldig und unveränderlich wie die Natur selbst erscheinen zu lassen. Die Ideologie versucht Kultur in Natur zu verkehren, und das ‚natürliche‘ Zeichen ist eine ihrer Waffen.¹²²

Der Poststrukturalist Barthes glaubt nicht an wissenschaftliche Objektivität und beansprucht diese auch nicht für sein eigenes Schreiben, das sich auf der Grenze zwischen Wissenschaft und Literatur bewegt. Mit "Die Lust am Text" (1973) kritisiert er das zentrale Wesen des Strukturalismus: Das Reaktionäre am Strukturalismus ist der Strukturgedanke selbst. Theorie, Ideologie, festgelegte Bedeutung, usw. sind totalitär. Einziger Ausweg aus diesem Totalitarismus ist das Schreiben, wozu auch das Lesen-als-Schreiben gehört. Die Lust, die Erotik, die Ekstase sind die Zufluchtsorte vor dem Zugriff des Politischen.

Roland Barthes verkündet in "La mort de l'auteur" (1968) den Tod des Autors. Er beginnt seinen Aufsatz mit der These von der Destruktion von Stimme, Herkunft und Identität durch die Schrift. Einen Autor als Ursprung der Schrift zu konstituieren heisst nach Barthes, das Wesen der Schrift zu verkennen. Die Schrift beginnt mit dem „Tod“ des Autors.

An einem Textbeispiel aus "La mort de l'auteur" kann Roland Barthes' Vorgehen exemplarisch dargestellt werden:

En France, Mallarmé, sans doute le premier, a vu et prévu dans toute son ampleur la nécessité de substituer le langage lui-même à celui qui jusque-là était censé en être le propriétaire; pour lui [Mallarmé], comme pour nous, c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur; écrire, c'est, à travers une impersonnalité préalable - que l'on ne saurait à aucun moment confondre avec l'objectivité castratrice du romancier réaliste -, atteindre ce point où seul le langage agit, "performe", et non "moi":...¹²³

Solches Schreiben und solches Vokabular ist typisch für Barthes: "En France" betont den regional begrenzten Geltungsbereich der Theorie. Barthes spricht von einer Notwendigkeit („nécessité“), den Sprach-Besitzer durch die Sprache zu ersetzen. In dieser

¹²²Eagleton, T.: Einführung in die Literaturtheorie, S. 119 / 120

¹²³Barthes, R.: La mort de l'auteur. In: Roland Barthes. Oeuvres complètes. Tome II. Hg. v. E. Marty. S. 492

Formulierung zeigt sich das Engagement des Wissenschaftlers, das über als pseudoobjektiv empfundene Deskription hinausgeht. Indem Barthes von einem Sprach-Besitzer („propriétaire“) spricht, referiert er auf den historischen Kontext der kritisierten Sprachkonzeption. Die Vorstellung eines sprachunabhängigen, autonomen Subjekts, das über Sprache verfügt, diese beherrscht und besitzt, gehört in den Kontext der bürgerlichen Gesellschaftsordnung. Aus Barthes Perspektive erscheint dieses sprachbesitzende Subjekt gleichsam als kapitalistischer Ausbeuter, dem die Achtundsechziger-Revolution gilt. Aufschlussreich ist auch die „objectivité castratrice“. Barthes, der sich strikt zur Subjektivität bekennt und sein eigenes Schaffen nicht grundsätzlich von dem des Schriftstellers unterscheidet, macht sich lustig über den Glauben an Objektivität. Seiner subjektiven Position schreibt er den Bereich der Lust, der Erotik, der Sexualität, des Körpers zu und wertet diesen gegenüber dem traditionellen Logozentrismus auf. Positivistische Objektivität verhöhnt er als kastrierte Subjektivität. Nach Barthes geht Objektivität nicht über Subjektivität hinaus, im Gegenteil, im Vergleich mit betont subjektiven Positionen ist sie defizitär. Es liegt auf der Hand, dass eine solche Kastrationsdrohung an die Adresse der positivistisch geprägten Wissenschaftler bei diesen andere als rationale Reaktionen hervorrufen wird. Die Frauenbewegung kritisiert denn auch solche männlichen Machtspiele. Diese Betonung des Körperlichen ist typisch für Barthes. Mit solchen Provokationen will er die Subjektivität des Wissenschaftlers und dessen körperliche Bedingtheit in die Wissenschaft zurückbringen.

Diese Absage an die Selbstüberschätzung der denkenden Subjektivität, insbesondere an die Philosophie des deutschen Idealismus, wird manchen Hermeneutiker die Eingrenzung des Sinnverstehens zugunsten des Lustgenießens lauthals beklagen lassen. Dieser Irrationalismus-Vorwurf gegen die zeitgenössischen französischen Denker läuft allerdings so lange Gefahr, nur ein oft dahergeredetes Vorurteil zu wiederholen, wie der aufklärerische neuzeitliche Idealismus sich nicht einer kritischen Selbstreflexion unterzieht. Diese müßte ihn die Grenzen seines überzogenen Universalismusanspruchs erkennen lassen, der hinter der Maske der Autorität bislang nur die Relativität seiner Erkenntnis verborgen hat. Gerade im Vergleich zur deutschen Schulphilosophie, die sich bisher aus dem Bannkreis Hegels nicht recht zu befreien wußte, hat die französische Gegenwartsphilosophie ein entwickelteres Bewußtsein von der Begrenztheit des abendländischen Logozentrismus. Ihr Versuch, „das Unmögliche zu denken“, hat viele traditionelle Kategorien in Frage gestellt, aber auch viele produktive Anstöße gegeben. Dies gilt nicht zuletzt auch für das eigenwillige Werk von Roland Barthes, das dem verselbständigten Geist seinen Widerpart ins Gedächtnis ruft: den Körper.¹²⁴

Den Autor bezeichnet Barthes mit verschiedenen Termini. Mit „impersonalité préalable“ wird ein nicht genau definierter Begriff eingeführt. Barthes verwendet in „La mort de l’auteur“ keine fixe Terminologie, und doch ist diese nicht beliebig. In poetischer Schreibweise aktiviert Barthes die verschiedenen Bedeutungen der jeweiligen Termini. Allein für den „Autor“ verwendet er die verschiedensten Begriffe und wechselt zudem

deren Schreibweise: "individu", "auteur", "*auteur*", "Auteur", "'personne' de l'auteur", "'moi'", "Moi", "*je*", "celui qui dit *je*", "sujet", "personne", "écrivain", "scripteur moderne", "celui qui écrit", "voix", "origine", "identité", "génie", "Auteur-Dieu", usw. Mit der Verwendung dieser verschiedenen Termini können ihre jeweiligen historischen, psychologischen, soziologischen, juristischen, theologischen, literarischen, positivistischen, geisteswissenschaftlichen, strukturalistischen usw. Kontexte aktiviert werden. Die Analyse seiner Verwendung der verschiedenen Begriffe für den Autor ergibt, dass sich Barthes nicht auf alle Autoren bzw. auf den Autor schlechthin bezieht, sondern nur auf eine bestimmte Autorkonzeption. Trotz des polemischen Titels verkündet Barthes nicht den Tod des Autors schlechthin, sondern nur des Autors verstanden als Autor-Gott. Der Autor existiert weiter als "scripteur moderne"¹²⁵.

Barthes dekonstruiert den Autor, indem er dessen historische Entwicklung aufzeigt: Der Autor, zeigt Barthes, ist das Produkt der modernen Gesellschaft, genauer des englischen Empirismus, des französischen Rationalismus, der Reformation, des Humanismus und der kapitalistischen Ideologie:

L' *auteur* est un personnage moderne, produit sans doute par notre société dans la mesure où, au sortir du Moyen Age, avec l'empirisme anglais, le rationalisme français, et la foi personnelle de la Réforme, elle a découvert le prestige de l'individu, ou, comme on dit plus noblement, de la "personne humaine". Il es donc logique que, en matière de littérature, ce soit le positivisme, résumé et aboutissement de l' idéologie capitaliste, qui ait accordé la plus grande importance à la "personne" de l'auteur.¹²⁶

Mit der Formulierung "Person des Autors" zeigt Barthes die Konzentration der positivistisch geprägten Literaturwissenschaft auf das Individuum. Die „Person des Autors“ beinhaltet für die traditionelle Literaturwissenschaft die bürgerliche Autorkonzeption, die sich aus dem Geniegedanken speist. Ihrzufolge liegt die Autorschaft beim einzelnen Individuum. Der Autor ist der Ursprung der Sprache, sie ist sein Produkt. Roland Barthes stellt dieses Verhältnis auf den Kopf, indem er den Autor von der strukturalistischen Linguistik ausgehend definiert:

Enfin, hors la littérature elle-même (à vrai dire, ces distinctions deviennent périmées), la linguistique vient de fournir à la destruction de l'auteur un instrument analytique précieux, en montrant que l'énonciation dans son entier est un processus vide, qui fonctionne parfaitement sans qu'il soit nécessaire de le remplir par la personne des interlocuteurs: linguistiquement, l'Auteur n'est jamais rien de plus que celui qui écrit, tout comme *je* n' est autre que celui qui dit *je*: le langage connaît un "sujet", non une "personne", et ce sujet, vide en dehors de l'énonciation même qui le définit, suffit à faire "tenir" le langage, c' est-à-dire à l'épuiser.¹²⁷

¹²⁴Röttger-Denker, G.: Roland Barthes. S. 31/32

¹²⁵ Barthes, R.: La mort de l'auteur. In: Roland Barthes. Oeuvres complètes. Tome II. Hg. v. E. Marty. S. 493

¹²⁶Barthes, R.: La mort de l'auteur. In: Roland Barthes. Oeuvres complètes. Tome II. Hg. v. E. Marty. S. 491

¹²⁷ Barthes, R.: La mort de l'auteur. In: Roland Barthes. Oeuvres complètes. Tome II. Hg. v. E. Marty. S. 493

Aus dem Autor als „Person“, die ausserhalb der Sprache steht und diese hervorbringt, wird bei Barthes der Autor als „Subjekt“, welcher der Sprache implizit ist und nur von ihr hervorgebracht wird. Das heisst nun nicht, dass Barthes wie z.B. Genette den Autor nur ausklammert, sondern das heisst, dass der Poststrukturalismus eine ausserhalb der Sprache liegende Wirklichkeit und damit den Autor als sprachunabhängige Entität negiert. Alle Versuche, eine Wirklichkeit hinter der Sprache zu konstituieren, gehören für den Poststrukturalismus in den Bereich der Metaphysik. Nach Barthes hat die Sprache keinen letzten Ursprung – im Gegenteil: sie stellt diesen aufgrund ihrer Struktur in Frage. Sieht man wie Barthes die Grenzen der Sprache auch als Grenzen der Wirklichkeit, dann gibt es nur Sprache, und auch das Wort „Ich“ ist nur ein sprachliches Konstrukt. Der Autor gehört als Subjekt zum Sprachsystem und stellt kein Verbindungsglied zu einer ausserhalb liegenden Wirklichkeit dar, etwa in dem Sinn, wie sich Gott dem christlichen Weltbild zufolge zwar manifestiert in der Bibel, jedoch als Schöpfer dieser Schrift über sie hinausreicht.

Als Subjekt ist der Autor nur eine Funktion der Sprache. Nicht er produziert die Sprache, sondern die Sprache produziert ihn. Das heisst: Es ist nicht der Autor, der spricht, sondern die Sprache.

..., c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur...¹²⁸

Der Analogie von Autor und Gott entspricht die Analogie von traditioneller Literaturwissenschaft und Exegese bzw. die von Barthes hergestellte Analogie von einerseits zeitgenössisch-bürgerlichem und andererseits christlich-mittelalterlichem Welt- und Menschenbild. Es handelt sich hier um den gemeinsamen Tod des Autorbilds sowohl der christlichen Exegese als auch der traditionellen – Barthes zufolge positivistisch geprägten – Literaturwissenschaft. Es ist der Tod des hinter der Sprache stehenden Autors im Gegensatz zum Autor als Subjekt der Sprache, und damit der Tod des mystifizierten Originalkünstlers im Sinne eines Urhebers und Schöpfers. Diesen ersetzt Barthes durch den Autor als Medium. Bei Barthes handelt es sich um den Tod des „Auteur“ mit grossem „A“ in Analogie zur französischen Grossschreibung von „Dieu“ („Auteur-Dieu“). Der Tod des Autors steht also nicht isoliert da: er ist Teil der Kritik des Poststrukturalismus am bürgerlichen Weltbild. Innerhalb dieses umfassenden Wandels weicht der geniezeitlich geprägte Autor dem Autor der Postmoderne.

¹²⁸ Barthes, R.: La mort de l'auteur. In: Roland Barthes. Oeuvres complètes. Tome II. Hg. v. E. Marty. S. 492

Barthes ersetzt den Autor durch zweierlei: erstens durch die Sprache ("language"¹²⁹) und zweitens durch den Leser ("lecteur"¹³⁰). Indem Barthes die Wirklichkeit als durch die Sprache konstituiert darstellt, schliesst er alles Aussersprachliche aus: Geschichte, Objekte, Personen, Sinn, Wahrheit, Wirklichkeit, Systeme, Gesetze, Gott usw. – und eben den Autor. Dies alles wird ersetzt durch die Sprache. Die Personen sind nur Funktionen der Sprache, nur Subjekte. Der Autor als gottähnlicher Sprachschöpfer weicht dem Autor als Vermittler von immer schon existierender Sprache. Die Biographie des Autors, überhaupt der Kontext, ist in der Sichtweise der Welt als Sprache nur ein weiterer Text und bleibt innerhalb des übergreifenden Sprachsystems. Es gibt kein "Inneres" im Autor, das dieser in Sprache übersetzt, sondern dieses Innere ist selbst auch überindividuelle Sprache.

Mit dem Verschwinden des Autors als Bezugspunkt des Werks verschwinden auch die Werkgrenzen. Zu den Funktionen, die dem Autor abgesprochen werden, gehört auch diejenige der Abgrenzung seines Werks von demjenigen anderer Autoren. Wenn man ein Werk keiner Person mehr zuschreibt, heben sich die Werkgrenzen und der Werkbegriff selbst auf – es gibt nur noch anonymen Text.

Auf den Tod Gottes folgt im Poststrukturalismus der Tod der bürgerlichen Subjektkonzeption und mit ihr der Tod bzw. die Dekonstruktion des bürgerlichen Autorbilds. Dieses wird bei Barthes ersetzt durch den "scripteur moderne"¹³¹. Dieser „Schreiber“ existiert im Gegensatz zum traditionellen Autor nicht vor und ausserhalb des Texts, sondern er entsteht gleichzeitig mit dem Text. Barthes schreibt diesem „scripteur moderne“ auch andere Tätigkeiten zu. Die Produktionsweise des Autors der Postmoderne ist eine andere als die des Autors als Originalkünstler. Wenn der Text kein Individuum, sondern sich selbst als Ursprung hat, dann hat er auch keine Botschaft mit einem einzigen klaren Sinn. Es gibt keinen Autor, der gottähnlich zum Leser spricht, sondern der Text, verstanden als ein Gewebe aus allen anderen Texten, enthält verschiedene Bedeutungen.

Nous savons maintenant qu'un texte n'est pas fait d'une ligne de mots, dégageant un sens unique, en quelque sorte théologique (qui serait le "message" de l'Auteur-Dieu), mais un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle: le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture.¹³²

Nach Barthes ist der Autor nicht der Urheber seines Texts, sondern so etwas wie das Medium. Durch ihn fliesst die Kunst und Literatur hindurch. Es gibt keine Originalität

¹²⁹ Barthes, R.: La mort de l'auteur. In: Roland Barthes. Oeuvres complètes. Tome II. Hg. v. E. Marty. S. 492

¹³⁰ Barthes, R.: La mort de l'auteur. In: Roland Barthes. Oeuvres complètes. Tome II. Hg. v. E. Marty. S. 495

¹³¹ Barthes, R.: La mort de l'auteur. In: Roland Barthes. Oeuvres complètes. Tome II. Hg. v. E. Marty. S. 493

¹³² Barthes, R.: La mort de l'auteur. In: Roland Barthes. Oeuvres complètes. Tome II. Hg. v. E. Marty. S. 494

beim Schreiben und keinen Ursprung des Texts, denn Autorschaft lässt sich nicht auf eine einzelne Person reduzieren. Obwohl ein Individuum den Text vielleicht allein geschrieben hat, sieht Barthes in diesem Individuum nicht den Autor des Texts. Selbst wenn dieser Einzelne den Text faktisch geschrieben hat und ihn erfunden zu haben glaubt, hat der Text seinen Ursprung doch nicht in ihm. Schöpferum ist bei Barthes ein Mythos, der im Geniegedanken seinen Ausdruck findet. Weil der Autor nicht der Urheber seines Texts ist, sondern diesen nur geschrieben hat, darf er auch keine Besitzansprüche geltend machen. Sein Text ist nicht sein Produkt, er ist nicht der Besitzer. Der Autor, das sind die unzähligen „foyers de la culture“, die unendlich vielen bereits bestehenden Kunstwerke und die Autoren, die vor ihm und zeitgleich existieren. Autorschaft ist unendlich und anonym. Der Autor vermittelt immer nur schon Vorhandenes, er kann die verschiedenen Schriften nur weiterreichen, nie produzieren.

Barthes richtet sich gegen das Vorgehen der traditionellen Literaturwissenschaft in Frankreich, die „critique classique“¹³³, und es ist dieser Frontalangriff, der Barthes und diesem Aufsatz seine Brisanz gibt.

Eine befriedigende Antwort [auf die Frage, weshalb Barthes' und Foucaults Totsagung des Autors so viel Einfluss hatte] wird man nur geben können, wenn man den Rahmen der Theoriedebatte verläßt und auf die historische und wissenschaftspolitische Situierung der poststrukturalistischen Autorkritik durch Barthes und Foucault blickt. Ihre Kritik erschien im Umfeld der 68er Bewegung. [B]eide gewinnen sie ihre Glaubwürdigkeit gerade aus einer Kritik, die nicht auf methodische Detailfragen beschränkt blieb. Das mußte in Frankreich um so mehr Brisanz besitzen, als hier mit der *explication de texte* eine seit dem Jahrhundertbeginn staatlich sanktionierte Instruktion umfassende Geltung für Schulen und Universitäten beansprucht hatte.¹³⁴

Für die traditionelle Literaturkritik stellt der Autor den letzten, transzendentalen Signifikanten dar, das heißt, sie sieht ihn als ausserhalb des Sprachsystems stehend. Nach Barthes gilt das Hauptinteresse dieser Literaturwissenschaft der Entdeckung des Autors. Der Text ist genau dann erklärt, wenn der Autor gefunden ist. Barthes kritisiert diese Fokussierung der traditionellen Literaturwissenschaft auf die Person des Autors. Trotzdem werden Texte nach wie vor – auch in Methoden, die das traditionelle Autorbild verabschiedet haben – im Hinblick auf Urheberschaft gelesen – auch wenn diese nicht mehr im einzelnen Individuum gesehen wird. Noch immer wird der Text als Fenster zum Kontext gesehen – selbst der Poststrukturalismus liest den Text im Hinblick auf überindividuelle, das Individuum determinierende Strukturen, die den Platz des Autors einnehmen. Ähnliches gilt für die Literaturgeschichte und –soziologie, die sich ebenfalls vom grossen Einzelnen ab- und den ihn tragenden Strukturen zuwenden.

¹³³ Barthes, R.: La mort de l'auteur. In: Roland Barthes. Oeuvres complètes. Tome II. Hg. v. E. Marty. S. 495

Die Totsagung des Autors steht im Zeichen der Befreiung des Lesers von der Autorität des Autors. Der Leser soll nicht mehr den Autor und dessen Sinngebung suchen müssen, sondern der Leser bestimmt den Sinn selbst. Diese Umkehrung der Machtverhältnisse zwischen Autor und Leser bedeutet eine Neuausrichtung der Literaturwissenschaft: Es geht nicht mehr darum, einen einzigen, „richtigen“ Sinn festzulegen. Gegenstand der literaturwissenschaftlichen Untersuchung ist die Mehrdeutigkeit des Texts, seine Widersprüchlichkeit, die Unmöglichkeit, ihn auf eine einzige Bedeutung zu reduzieren. Die Literaturwissenschaft im Sinne Barthes' versucht nicht mehr, die Autormeinung zu rekonstruieren, sondern sie bewegt sich lustvoll im vom Text erschlossenen Feld und zeigt die Unendlichkeit von Bedeutungsmöglichkeiten auf.

Barthes wirft der traditionellen Literaturwissenschaft vor, sie betrachte den Text bloss als Fenster zu einem einzigen dahinter liegenden Sinn. Der Poststrukturalismus hingegen will den Text als eine nicht transzendente, sondern als eigene Wirklichkeit verstanden wissen.

...; l'espace de l'écriture est à parcourir, il n'est pas à percer;...¹³⁵

Aus der historischen Distanz, aus der die Postmoderne in ihrer Hochphase auf den Poststrukturalismus zurückschaut, werden einige dessen Ideale relativiert. Das scheinheilige "parcourir" Barthes' muss sich den Vorwurf eines erneuten "percer" gefallen lassen, denn ob hinter dem Text ein einziger Sinn oder umgekehrt eine Fülle von möglichem Sinn gezeigt werden soll, ist insofern dasselbe, als der Text in beiden Fällen instrumentalisiert wird. Noch immer geht es um die Autorschaft hinter dem Text. Im Poststrukturalismus ist es nicht mehr der Originalkünstler, der grosse Einzelne, dem die Aufmerksamkeit gilt – diese gilt jetzt den Strukturen, die den Autor determinieren bzw. ersetzen, den Traditionen, die er weiterführt, dem vielfältigen Sinn, der durch ihn hindurch fliesst. Im gleichen Zug, wie der Autor vom Urheber zum Medium wird, rückt das „hinter“ diesem Medium Stehende ins Zentrum des Interesses. Die Abkehrung vom Autor als Person ist deshalb auch im Poststrukturalismus keine Abkehrung von Autorschaft schlechthin. Obwohl Barthes den Autor plakativ dekonstruiert, hält er im Grunde an der Idee von Autorschaft fest. Wie die traditionelle Literaturwissenschaft durchdringt er den Text im Hinblick auf einen dahinter liegenden Autor. Nur heisst dieser Autor bei Barthes Sprache.

¹³⁴ Jannidis, F.: Rede über den Autor. In: Rückkehr des Autors. Hg. v. F. Jannidis, S. 16 / 17

¹³⁵ Barthes, R.: La mort de l'auteur. In: Roland Barthes. Oeuvres complètes. Tome II. Hg. v. E. Marty. S. 494

Wenn es politisch motiviert ist, der Literatur einen letzten Sinn zuzusprechen, dann hat die poststrukturalistische Antithese, nämlich die Verweigerung von Sinn, ebenfalls politische Dimensionen: der Poststrukturalismus ist revolutionär, er richtet sich gegen die religiösen Überreste, die in der Moderne in säkularisierter Form weiterleben. In diesem Sinn erscheint der Poststrukturalismus trotz seiner antimodernen Spitzen im Grunde als eine Fortsetzung und Radikalisierung der Moderne. Wie sich die Moderne gegen den kritiklosen Glauben an Gott aufgelehnt hat, lehnt sich der Poststrukturalismus darüber hinaus gegen den kritiklosen Glauben an die Wissenschaft auf.

Par là même, la littérature (il vaudrait mieux dire désormais l'*écriture*), en refusant d'assigner au texte (et au monde comme texte) un "secret", c'est-à-dire un sens ultime, libère une activité que l'on pourrait appeler contre-théologique, proprement révolutionnaire, car refuser d'arrêter le sens, c'est finalement refuser Dieu et ses hypostases, la raison, la science, la loi.¹³⁶

Diese antiautoritäre Geste erfolgt bei Barthes nicht nur, um den Autor zu eliminieren, sondern um dessen Autorität auf den Leser zu übertragen. Dies bedeutet keine Aufhebung, sondern letztlich nur um eine Umkehrung des Mythos.

..., il faut renverser le mythe: la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur.¹³⁷

Es geht hier um die Emanzipation des Lesers vom Autor. Während die traditionelle Literaturwissenschaft danach fragt, was der Autor mit dem Text sagen will, fragt Barthes, was der Leser im Text sieht. Was sollte die Dekonstruktion des Autors, ist man versucht zu fragen, nur um jetzt in traditioneller Manier den Leser einzuführen? Ist dieser vielleicht – im Gegensatz zum Autor – kein Konstrukt der Sprache? Wenn es nicht der Autor ist, der spricht, sondern die Sprache, ist es dann nicht konsequenterweise auch die Sprache, die liest, und nicht der Leser? Barthes bezeichnet den Leser als "quelqu'un"¹³⁸, ein von der Wirklichkeit abstrahiertes Konstrukt. Dieser ideale Leser ist aber keineswegs neutral, sondern er steht bei Barthes stellvertretend für die Studenten der Achtundsechziger-Bewegung. Dieser Leser ist weiss, männlich, westeuropäisch, jung, politisch links usw. Mit dem Vatemord, den die Söhne hier inszenieren, führen sie eine Grundgeste der Moderne weiter. Im Prinzip kann Barthes den Autor nicht durch die Sprache entmachten, ohne damit gleichzeitig den Leser zu relativieren. Trotzdem macht er den Leser zum neuen Bezugspunkt der Literatur, bzw. der Schrift. Innerhalb des Sprachsystems scheint es also auch Asymmetrien zu geben. Die Konflikte zwischen den Subjekten innerhalb des Sprachsystems sind denjenigen zwischen den Personen

¹³⁶ Barthes, R.: La mort de l'auteur. In: Roland Barthes. Oeuvres complètes. Tome II. Hg. v. E. Marty. S. 494

¹³⁷ Barthes, R.: La mort de l'auteur. In: Roland Barthes. Oeuvres complètes. Tome II. Hg. v. E. Marty. S. 495

¹³⁸ Barthes, R.: La mort de l'auteur. In: Roland Barthes. Oeuvres complètes. Tome II. Hg. v. E. Marty. S. 495

ausserhalb des Systems verblüffend ähnlich. Die Einsicht, dass alles Sprache ist, scheint den Leser in keiner Weise zu hindern, den Platz des Autors einzunehmen. Auch als Konstrukte der Sprache hören die Subjekte nicht auf, einander zu morden.

Aus dieser Perspektive stellt sich die Frage nach der Relevanz des Diktums, alles sei Sprache. Wenn alles Sprache ist, dann ist nichts Sprache und wir sind soweit wie vorher. Hier liegt ein Grundproblem vieler Modeströmungen, die aus dem Poststrukturalismus gewachsen sind. Was heisst denn: alles ist Sprache, alles ist Diskurs, alles ist Text, alles ist relativ, alles ist subjektiv usw.? Solche Vereinheitlichungen führen nicht weiter.

Ob dies nun war, was die Gründungsväter des Poststrukturalismus wirklich gemeint hatten, oder auch nicht, jedenfalls wurde diese Art von Skeptizismus schnell zu einer Moderichtung in linken akademischen Kreisen. Wer Wörter wie ‚Wahrheit‘, ‚Gewissheit‘ und ‚Realität‘ gebrauchte, wurde in bestimmten Kreisen sofort als der Metaphysik verhaftet denunziert.¹³⁹

Dieses Diktum einmal ausser Acht gelassen, ergibt sich besonders aus dem Schluss des Aufsatzes ein recht klares Bild von Barthes' Anliegen: Die Literaturwissenschaft soll sich nicht mehr um den Autor und die Produktionsseite, sondern um den Leser und die Rezeptionsseite von Literatur kümmern. Das heisst, bei der Dekonstruktion des Autors geht es Barthes vor allem um die Dekonstruktion von dessen Autorität. Die Literaturwissenschaft soll den Text, die Zeichen, die Kunst als eigene Wirklichkeit behandeln, nicht als blosses Fenster zum Autor, als Widerspiegelung von ausserhalb liegender Wirklichkeit. Der Charakter von Literatur wird verkannt, wenn sie zum Fenster zum Autor reduziert wird. Barthes fordert Autonomie und Freiheit der Kunst. Mit dieser Abkehr von der Einbindung der Kunst in politische und ideologische Funktionen ist Barthes auch ein Wegbereiter der hochpostmodernen ästhetischen Generation.

1.3.2.2. Michel Foucault: Was ist ein Autor?

Ein Jahr nach Roland Barthes' Aufsatz "La mort de l'auteur" fragt Foucault 1969: "Was ist ein Autor?"¹⁴⁰. Diese Fragestellung zielt auf Autorschaft schlechthin, nicht nur auf den Autor literarischer Werke. Foucaults Aufsatz ist, wie derjenige von Barthes, ein Frontalangriff auf alles, was das traditionelle, das heisst das im 18. Jahrhundert entstandene, geniezeitlich geprägte Autorbild, also den Originalkünstler ausmacht:

¹³⁹Eagleton, T.: Einführung in die Literaturtheorie. S. 130

¹⁴⁰Foucault, M.: Was ist ein Autor? In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. v. F. Jannidis. S.

[D]er Autor ist genaugenommen weder der Eigentümer seiner Texte, noch ist er verantwortlich dafür; er ist weder ihr Produzent noch ihr Erfinder.¹⁴¹

Foucaults Angriff auf den Autor ist ein Angriff auf ein Weltbild, das die Welt aus einzelnen Individuen statt aus anonymen Strukturen heraus erklärt. Nach Foucault ist der Autor eine historisch gewachsene und deshalb relativierbare Grösse. Der Autor ist der Ausdruck der Individualisierung von Überindividuellem. Er entsteht im 18. Jahrhundert im selben Zug wie die bürgerliche Subjektkonzeption des autonomen Einzelnen.

Der Begriff Autor ist der Angelpunkt für die Individualisierung in der Geistes-, Ideen und Literaturgeschichte, auch in der Philosophie und Wissenschaftsgeschichte.¹⁴²

In seinem Aufsatz „Was ist ein Autor?“ untersucht Foucault den „Bezug Text–Autor“¹⁴³. Der Tod des Autors drückt sich nach Foucault in einer Gleichgültigkeit dem Autor gegenüber aus. Der Autor stirbt erst dann, wenn niemand mehr an ihn bzw. an die Idee von individueller Autorschaft glaubt. In dieser Gleichgültigkeit dem Individuum des Autors gegenüber sieht Foucault ein „ethisches Grundprinzip“.

In dieser Gleichgültigkeit [„Wen kümmert’s, wer spricht.“] muß man wohl eines der ethischen Grundprinzipien heutigen Schreibens erkennen.¹⁴⁴

Foucault bringt zwei Hauptargumente für seine These vom Tod des Autors. Erstens sagt er über die zeitgenössische Literatur, dass diese nicht im traditionellen Sinn als "Medium" verstanden werden kann: zeitgenössische Literatur transportiert keine ausserliterarische Inhalte. Sie ist damit auch nicht Ausdruck des Autors – weder seiner Erlebnisse, noch seiner Innerlichkeit, noch überhaupt seiner Individualität. Zeitgenössische Literatur ist nicht der "Ausdruck" von dahinter Liegendem, sie „verweist“ weder auf den Autor, noch auf irgend eine andere „Realität“. Das Schreiben thematisiert nur sich selbst.

Zunächst läßt sich sagen, daß sich das Schreiben heute vom Thema Ausdruck befreit hat: es ist auf sich selbst bezogen, ...¹⁴⁵

Zweitens sagt Foucault, dass das Entstehen eines Texts den Tod seines Autors impliziere. Der Text selbst beweist den Tod des Autors: Der Produzent ist per definitionem nicht im Text enthalten. Einziges Merkmal des Textproduzenten im Text ist deshalb seine Abwesenheit. Während die traditonelle Auffassung den Text als Beweis

¹⁴¹Foucault, M.: Was ist ein Autor? In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. v. F. Jannidis. S. 198

¹⁴²Foucault, M.: Was ist ein Autor? In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. v. F. Jannidis. S. 202

¹⁴³Foucault, M.: Was ist ein Autor? In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. v. F. Jannidis. S. 202

¹⁴⁴Foucault, M.: Was ist ein Autor? In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. v. F. Jannidis. S. 202

¹⁴⁵Foucault, M.: Was ist ein Autor? In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. v. F. Jannidis. S. 203

sieht, dass er geschrieben worden ist, sieht ihn Foucault als Beweis für die Abwesenheit des Schreibers.¹⁴⁶

Drittens beinhaltet für Foucault Schreiben das Verschwinden von Individualität. Im Schreiben drückt sich – entgegen traditionellen Vorstellungen von Originalität – nicht die Einzigartigkeit des unverwechselbaren Individuums aus. Im Gegenteil: Schreiben beinhaltet für Foucault die „Verwischung der individuellen Züge des schreibenden Subjekts“¹⁴⁷. So wie für die Genie-Ästhetik ein Kunstwerk dann gelungen ist, wenn es unverkennbar die "Handschrift" seines Schöpfers trägt, so ist es für Foucault dann gelungen, wenn es gerade nicht auf eine Einzelperson verweist. Nach Foucault hat der Künstler sein Ziel dann erreicht, wenn er anonym wird, wenn sein Werk gerade so gut von einem anderen stammen könnte. Das heisst nicht, dass alle Kunstwerke gleich oder mittelmässig sein sollen, sondern das heisst, dass sie ihren ästhetischen Wert nicht mehr daraus beziehen, Ausdruck einer unverwechselbaren Einzelperson zu sein. Mit seiner Absage an die geniezeitliche Auffassung von Autorschaft entwickelt Foucault auch andere Erwartungen an den Autor: Wer Schreiben als Selbstverwirklichung missversteht, hat nach Foucault nicht begriffen, dass das Schreiben die Überwindung von Individualität zugunsten von Anonymität bedeutet.

Mit Hilfe all der Hindernisse, die das schreibende Subjekt zwischen sich und dem errichtet, was es schreibt, lenkt es alle Zeichen von seiner eigenen Individualität ab; das Kennzeichen des Schriftstellers ist nur noch die Einmaligkeit seiner Abwesenheit; er muß die Rolle des Toten im Schreib-Spiel übernehmen.¹⁴⁸

Aus Foucaults Formulierungen geht hervor, dass sich offensichtlich niemand so recht mit dem Tod des Autors abfinden will:

[S]chon seit geraumer Zeit haben Kritik und Philosophie von diesem Verschwinden oder diesem Tod des Autors Kenntnis genommen.

Ich bin jedoch nicht sicher, ob man auch rigoros alle notwendigen Konsequenzen aus dieser Fragestellung gezogen und ob man das Ereignis in seiner Tragweite ganz erkannt hat.¹⁴⁹

Foucault zählt zwei Symptome auf, die das Festhalten am Autor-Mythos belegen. Der Autor wird durch Begriffe ersetzt, die sein Verschwinden verhindern. Ein erster solcher Begriff ist das "Werk"¹⁵⁰. Der Begriff "Werk" als Einheit impliziert die Vorstellung eines Autors, der es produziert hat. Wenn Autorschaft aber anonym ist, dann

¹⁴⁶ Diese Beobachtung bezieht sich nicht auf den fiktiven Erzähler, sondern auf den sich im fiktiven Ich äussernden Schreibenden.

¹⁴⁷ Foucault, M.: Was ist ein Autor? In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. v. F. Jannidis. S. 204

¹⁴⁸ Foucault, M.: Was ist ein Autor? In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. v. F. Jannidis. S. 204

¹⁴⁹ Foucault, M.: Was ist ein Autor? In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. v. F. Jannidis. S. 204

¹⁵⁰ Foucault, M.: Was ist ein Autor? In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. v. F. Jannidis. S. 205

kann es auch keine Werkgrenzen geben. Ein zweiter Begriff ist das "Schreiben"¹⁵¹. Für Foucault führt das geniezeitliche Autorbild zu einer falschen Auffassung des Begriffs Schreiben. Foucault begreift „das Schreiben als Abwesenheit“¹⁵² des Autors. Der Schreibvorgang ist untrennbar mit dem Verschwinden des Schreibenden verbunden. Der traditionell, genauer geniezeitlich geprägte Gebrauch des Begriffs missversteht demnach das Schreiben als eine ursprünglichen Geste des Autors und führt diesen durch die Hintertür wieder ein.

Wenn man nämlich dem Schreiben ein ursprüngliches Statut zuweist, so ist das wohl nur eine Art, einerseits die theologische Behauptung vom geheiligten Charakter des Geschriebenen und andererseits die kritische Behauptung seines schöpferischen Charakters ins Transzendente rückzuübersetzen.¹⁵³

In dieser Auffassung von Schreiben als ursprünglicher Geste bekommt der Text den Charakter einer Schöpfung und der Autor den quasi religiösen Charakter seines Schöpfers. Die Theologie heiligt die Schrift, und der Gläubige erkennt durch sie hindurch den Autor; Gott. Nach Foucault folgt die traditionelle Literaturwissenschaft dem gleichen Muster: Sie sieht den Text als Zeugnis für seinen Urheber, anstatt dass sie den Text als Zeugnis für das Verschwinden bzw. den Tod des Urhebers ansieht. Foucault zeigt mit der Parallelisierung von Exegese und Literaturwissenschaft auf, wie "religiös" die moderne Literaturwissenschaft ist. Er zeigt, wieviele religiöse Strukturen und Denkweisen das moderne Denken bis heute beherrschen. Der Wechsel von der Gottes- zur Wissenschaftsgläubigkeit bedeutet für Foucault noch nicht den Wechsel vom Glauben zum Wissen, und das Ersetzen von Gott durch den Menschen setzt im Grunde die Struktur der Gottesfurcht fort. Denn nun werden dem Menschen die göttlichen Attribute zugeschrieben, und das zeigt sich besonders deutlich in der Schöpfer-Allegorie des Autors. Konsterniert bemerkt Foucault:

Als Leeraussage zu wiederholen, daß der Autor verschwunden ist, reicht aber offenbar nicht aus. Ebenso reicht es nicht aus, endlos zu wiederholen, daß Gott und Mensch eines gemeinsamen Todes gestorben sind.¹⁵⁴

Um den Tod des Autors zu beweisen, geht Foucault den durch das Verschwinden des Autors entstehenden "Lücken und Risse[n]"¹⁵⁵ und "freien Stellen"¹⁵⁶ nach. Zunächst unterscheidet er den "Autornamen[n]"¹⁵⁷ vom „Eigennamen[n]"¹⁵⁸. Nicht alle Diskurse

¹⁵¹ Foucault, M.: Was ist ein Autor? In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. v. F. Jannidis. S. 206

¹⁵² Foucault, M.: Was ist ein Autor? In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. v. F. Jannidis. S. 207

¹⁵³ Foucault, M.: Was ist ein Autor? In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. v. F. Jannidis. S. 206 / 207

¹⁵⁴ Foucault, M.: Was ist ein Autor? In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. v. F. Jannidis. S. 207

¹⁵⁵ Foucault, M.: Was ist ein Autor? In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. v. F. Jannidis. S. 208

¹⁵⁶ Foucault, M.: Was ist ein Autor? In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. v. F. Jannidis. S. 208

¹⁵⁷ Foucault, M.: Was ist ein Autor? In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. v. F. Jannidis. S. 208

haben eine Funktion "Autor", z.B. ein Privatbrief z.B. hat einen Schreiber, aber keinen Autor.

Die Funktion Autor ist also charakteristisch für Existenz-, Verbreitungs- und Funktionsweise bestimmter Diskurse in einer Gesellschaft.¹⁵⁹

Der Ausdruck "Funktion Autor" weist darauf hin, dass der Autor nicht ausserhalb des Sprachsystems steht, sondern eine Funktion desselben ist. Foucault untersucht die Funktion Autor und hält vier Merkmale fest, die Diskurse mit der Funktion Autor von anderen Diskursen unterscheiden:

Erstens ist die Funktion Autor eine juristische und wirtschaftliche Funktion. Texte haben seit dem Ende des 18. Jahrhunderts von juristischem Standpunkt aus gesehen einen Autor, dem sie zugeschrieben werden. Der Autor wird für seine Texte und Reden verantwortlich gemacht und allenfalls bestraft. Dafür genießt er die Besitzrechte an seinem geistigen Eigentum.

Zweitens ist die Funktion Autor historisch und kulturell wandelbar.

In unserer Kultur haben nicht immer die gleichen Texte einer Zuschreibung bedurft. Es gab eine Zeit, in der die Texte, die wir heute „literarisch“ nennen (Berichte, Erzählungen, Epen, Tragödien, Komödien) aufgenommen, verbreitet und gewertet wurden, ohne daß sich die Autorfrage stellte; ihre Anonymität machte keine Schwierigkeit, ihr echtes oder vermutetes Alter war für sie Garantie genug. Im Gegensatz dazu wurden die Texte, die wir heute wissenschaftlich nennen, über die Kosmologie und den Himmel, die Medizin und die Krankheiten, die Naturwissenschaften oder die Geographie im Mittelalter nur akzeptiert und hatten nur dann Wahrheitswert, wenn sie durch den Namen des Autors gekennzeichnet waren. „Hippokrates sagte“, „Plinius erzählt“ waren nicht nur die Formeln eines Autoritätsbeweises, sondern die Indizien für Diskurse, die als bewiesen angenommen werden sollten.¹⁶⁰

Nach Foucault kehrt sich diese Situation im 17. oder 18. Jahrhundert um: der wissenschaftliche Diskurs benötigt die Funktion Autor nicht mehr, weil der Wissenschaft überindividuelle „Richtigkeit“ zugeschrieben wird.

...; man begann wissenschaftliche Texte um ihrer selbst willen zu akzeptieren, in der Anonymität einer feststehenden oder immer neu beweisbaren Wahrheit; ihre Zugehörigkeit zu einem systematischen Ganzen sicherte sie ab, nicht der Rückverweis auf die Person, die sie geschaffen hatte.¹⁶¹

Hingegen wird die Funktion Autor für den literarischen Diskurs, der sich durch seine Abkehrung von übergreifenden Normen und die Hinwendung zum einzelnen Subjekt auszeichnet, unabdingbar:

Aber „literarische“ Diskurse können nur noch rezipiert werden, wenn sie mit der Funktion Autor versehen sind: jeden Poesie- oder Fiktionstext befragt man danach, woher er kommt, wer ihn geschrieben

¹⁵⁸ Foucault, M.: Was ist ein Autor? In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. v. F. Jannidis. S. 208

¹⁵⁹ Foucault, M.: Was ist ein Autor? In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. v. F. Jannidis. S. 211

¹⁶⁰ Foucault, M.: Was ist ein Autor? In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. v. F. Jannidis. S. 212

¹⁶¹ Foucault, M.: Was ist ein Autor? In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. v. F. Jannidis. S. 212 / 213

hat, zu welchem Zeitpunkt, unter welchen Umständen oder nach welchem Entwurf. [...] Literarische Anonymität ist uns unerträglich, wir akzeptieren sie nur als Rätsel.¹⁶²

Drittens ist der Autor das Konstrukt des Rezipienten bzw. Literaturwissenschaftlers. Der Rezipient geht von einem „Vernunftwesen“¹⁶³ aus. Er hält sein Autorbild für den realen, von ihm unabhängig existierenden Autor, und erkennt nicht, dass dieser seine eigene Projektion, das Resultat seiner kulturellen und methodischen Voraussetzungen ist. Ein „philosophischer Autor“ ist ein anderes Konstrukt als ein „Dichter“, und im 18. Jahrhundert hat man andere Vorstellungen vom Autor als heute usw.

..., tatsächlich aber ist das, was man an einem Individuum als Autor bezeichnet (oder das, was aus einem Individuum einen Autor macht) nur die mehr bis minder psychologisierende Projektion der Behandlung, die man Texten angedeihen läßt, der Annäherungen, die man vornimmt, der Merkmale, die man für erheblich hält, der Kontinuitäten, die man zuläßt, oder der Ausschlüsse, die man macht.¹⁶⁴

Um den Autor im Werk zu „finden“, nimmt sich die traditionelle Literaturwissenschaft die christliche Exegese als Vorbild. Die vier Authentizitätskriterien von Hieronymus für die Zuschreibung eines Werks zu einem Autor sind nach Foucault immer noch gültig: 1. „Wertniveau“¹⁶⁵, 2. „begrifflicher und theoretischer Zusammenhang“¹⁶⁶, 3. „stilistische Einheit“¹⁶⁷, 4. „geschichtlicher Augenblick und Schnittpunkt einer Reihe von Ereignissen“¹⁶⁸.

Foucault relativiert den Autor, indem er ihn „nur“¹⁶⁹ als Projektion des Lesers darstellt. Die Erkenntnis, dass es keinen realen, historisch unwandelbaren, subjektunabhängig existierenden Autor gibt, wird bei Foucault als Argument gegen den Autor verwendet. Dabei müsste die Auffassung, dass alles ein Konstrukt des Wahrnehmenden ist, keineswegs zu einer Relativierung des Konstrukts führen, sondern – um einmal mehr mit Genette zu argumentieren – das Autorbild des Lesers *ist* der reale Autor.

Viertens drückt sich die Funktion Autor durch „Ego-Pluralität“¹⁷⁰ aus. Ein Text trägt Zeichen, die auf den Autor verweisen, z.B. das Personalpronomen „ich“ usw. In einem Diskurs ohne Funktion Autor, z.B. einem Privatbrief, verweisen die Zeichen auf

¹⁶² Foucault, M.: Was ist ein Autor? In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. v. F. Jannidis. S. 213

¹⁶³ Foucault, M.: Was ist ein Autor? In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. v. F. Jannidis. S. 214

¹⁶⁴ Foucault, M.: Was ist ein Autor? In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. v. F. Jannidis. S. 214

¹⁶⁵ Foucault, M.: Was ist ein Autor? In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. v. F. Jannidis. S. 215

¹⁶⁶ Foucault, M.: Was ist ein Autor? In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. v. F. Jannidis. S. 215

¹⁶⁷ Foucault, M.: Was ist ein Autor? In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. v. F. Jannidis. S. 215

¹⁶⁸ Foucault, M.: Was ist ein Autor? In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. v. F. Jannidis. S. 215

¹⁶⁹ Foucault, M.: Was ist ein Autor? In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. v. F. Jannidis. S. 214

¹⁷⁰ Foucault, M.: Was ist ein Autor? In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. v. F. Jannidis. S. 217

den „realen Sprecher“¹⁷¹. In einem Diskurs mit der Funktion Autor hingegen verweisen die Zeichen auf ein „alter ego, dessen Distanz zum Schriftsteller verschieden groß sein“¹⁷² kann.

Es wäre ebenso falsch, wollte man den Autor beim wirklichen Schriftsteller oder auch beim fiktionalen Sprecher suchen; die Funktion Autor vollzieht sich gerade in diesem Bruch – in dieser Trennung und dieser Distanz.¹⁷³

Nicht nur der literarische Diskurs kennt diese „Ego-Pluralität“, sondern alle Diskurse mit der Funktion Autor.

Als nächstes geht Foucault über den „Autor eines Buchtexts“¹⁷⁴ hinaus auf den „Autor einer Theorie, einer Tradition, eines Fachs“¹⁷⁵ ein. Diese Autoren nennt Foucault „Diskursivitätsbegründer“¹⁷⁶. Z.B. Freud oder Marx sind Diskursivitätsbegründer. Von diesen unterscheiden sich Wissenschaftsbegründer wie z.B. Newton und Galilei. Im Unterschied zur Wissenschaft muss man in Diskursivitäten immer wieder auf den Diskursbegründer zurückkommen. Die Wissenschaft hingegen, z.B. die Mechanik, funktioniert nach internen Normen (z.B. Naturgesetzen), unabhängig vom Begründer. Das heisst, es gibt verschiedene Diskurse, die in verschiedener Relation zum Autor stehen.

Schliesslich geht Foucault auf die Beziehung von „Stoff“¹⁷⁷ und Text ein. Mit „Stoff“ ist hier ganz allgemein die Wirklichkeit in Gegensatz zur Literatur gemeint. Foucault lehnt zwar den „Vorrang des Stoffs“¹⁷⁸ – zu dem auch der Autor gehört – vor dem Text ab. Trotzdem will er ihn nicht ausklammern, wie der Strukturalismus es tut. Nach dem Strukturalismus kehrt bei Foucault der Stoff und mit ihm der Autor in die Literaturwissenschaft zurück – allerdings unter umgekehrtem Vorzeichen.

[E]s geht darum, dem Stoff (oder seinem Ersatz) seine Rolle ursprünglicher Begründung zu nehmen und ihn als variable und komplexe Funktion des Diskurses zu analysieren.¹⁷⁹

Der Autor, der bei Foucault zurückkehrt, ist wie bei Barthes nicht der „gottgleiche“ Schöpfer, wie ihn die Autorkonzeption der Genie-Ästhetik sieht. Der Autor ist nur eine Funktionen des literarischen Diskurses und damit von diesem abhängig. Anders formuliert: der Stoff und mit ihm der Autor sind eigene Diskurse, die keinen

¹⁷¹ Foucault, M.: Was ist ein Autor? In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. v. F. Jannidis. S. 216

¹⁷² Foucault, M.: Was ist ein Autor? In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. v. F. Jannidis. S. 216

¹⁷³ Foucault, M.: Was ist ein Autor? In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. v. F. Jannidis. S. 216 / 217

¹⁷⁴ Foucault, M.: Was ist ein Autor? In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. v. F. Jannidis. S. 218

¹⁷⁵ Foucault, M.: Was ist ein Autor? In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. v. F. Jannidis. S. 218

¹⁷⁶ Foucault, M.: Was ist ein Autor? In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. v. F. Jannidis. S. 219

¹⁷⁷ Foucault, M.: Was ist ein Autor? In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. v. F. Jannidis. S. 226

¹⁷⁸ Foucault, M.: Was ist ein Autor? In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. v. F. Jannidis. S. 226

¹⁷⁹ Foucault, M.: Was ist ein Autor? In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. v. F. Jannidis. S. 227

Anspruch auf Überlegenheit gegenüber dem literarischen Diskurs haben. Dies gilt über den Autor fiktionaler Texte hinaus auch für den Autor von wissenschaftlichen Texten. Der Wahrheit beanspruchende wissenschaftliche Autor, die wissenschaftlichen Institutionen usw. haben als Autoren keine Möglichkeit, über den wissenschaftlichen Diskurs hinaus Wahrheit zu beanspruchen, denn es gibt keine ausserhalb der Diskurse liegende Wahrheit. Die wissenschaftliche Autorität bzw. die künstlerische Freiheit sind selbst nur Funktionen ihrer Diskurse.

Betrachtet man die Ordnung des Diskurses in diesem weiten Sinne, so leuchtet ein, daß nicht alle Diskurse auf einen namhaften oder benennbaren Autor zurückgeführt werden können. Vielmehr verhält es sich so, daß der Autor mehr oder weniger bekannter Werke auch in Diskurse verwickelt ist, die nicht von ihm selbst verantwortet werden - und deren strukturierende Funktion ihm von Fall zu Fall nicht einmal bewußt ist. Die Diskursanalyse leitet daraus die weitergehende Konsequenz ab, daß der Autor auch dort, wo er sich selbst die Verantwortung für seinen Diskurs zuschreibt, nicht wirklich Herr im eigenen Hause sei. Mit anderen Worten: Dem *auctor* wird die *auctoritas* entzogen. Ihren metaphorischen Höhepunkt erreicht diese argumentative Tendenz in der kollektiven Rede vom 'Tod des Autors', deren Autorität allerdings ihrerseits zum Gegenstand einer Befragung gemacht werden muß.¹⁸⁰

Foucaults Frage nach dem Autor erweist sich als Teil der übergeordneten Frage nach der Beziehung zwischen Stoff und Diskurs.

Foucaults Angriff richtet sich gegen die Mystifizierung des Subjekts, das der Kommentar als Ursprung, Wesen, Substanz hinter den "bloßen Erscheinungen", die die sprachlichen Aussagen für ihn darstellen, aufspüren will. Die "Diskursanalyse", die er dem entgegenstellt, soll nicht in der metaphysischen Vertikale des Gegensatzes von Signifikant und doppelbödigem Signifikat, von "oberflächlicher", "scheinbarer" und "verborgener", "eigentlicher" Bedeutung angesiedelt sein, sondern gleichsam in einer Horizontale...¹⁸¹

Für Foucault ist der Stoff nicht die Grundlage, sondern umgekehrt nur eine Funktion des Diskurses. Diese Auffassung steht in Opposition zur Widerspiegelungstheorie des Realismus. Die Wirklichkeit hat bei Foucault nicht das Primat vor dem literarischen Diskurs. Vielmehr besteht die Wirklichkeit aus verschiedenen Diskursen, deren einer der literarische Diskurs ist. Dies hat verschiedene Konsequenzen: Zunächst ist Literatur ein Diskurs unter vielen anderen. Dann spiegelt der literarische Diskurs die anderen nicht wider. Er ist kein Spiegel der Wirklichkeit, sondern selbst Teil der Wirklichkeit. Es gibt keinen transzendentalen Bezugspunkt, der die Diskurse ordnet und hierarchisiert, sondern die Diskurse treten ohne letzte Verbindlichkeit zueinander in Kontakt und existieren in den verschiedensten Beziehungen nebeneinander. Kein Diskurs hat mehr Autorität als ein anderer - wodurch als durch den Diskurs sollte er sie legitimieren? In Bezug auf die Diskurse von Literatur und

¹⁸⁰Japp, U.: Der Ort des Autors. In: Diskurstheorien und Literaturwissenschaft. Hg. v. J. Forman / H. Müller. S. 225

¹⁸¹Kammler, C.: Historische Diskursanalyse. In: Neue Literaturtheorien. Hg. v. K.-M. Bogdal. S. 33

Wissenschaft heisst das, dass die Kategorien von Fiktion und Wahrheit aufhören, in bisheriger Opposition zueinander zu stehen, denn kein Diskurs kann für sich Wahrheit in Anspruch nehmen. Es gibt keine diskurs-externe Instanz, die für Wahrheit verbürgt. Die Suche nach Wahrheit muss sich auf die Diskurse selbst und deren Beziehung untereinander richten.

Konsequenz dieser Vereinheitlichung der Welt zur "Namenlosigkeit des Gemurmels"¹⁸² bzw. zu Diskursen ist die Selbstauflösung des poststrukturalistischen Ansatzes nach bekanntem Muster: Wenn alles Diskurs ist, dann ist nichts Diskurs. Die Aussage „Alles ist Diskurs“ ist ebenso redundant wie „Alles ist Sprache“ oder „Alles ist Konstrukt“. Deshalb kann das Verständnis der Welt als Diskurs keine Relativierung und auch keine Beliebigkeit bedeuten. Im Gegenteil, das Verständnis der Welt als Diskurs entlarvt die Berufung auf den Autor als hohle autoritäre Geste – und um diese Entlarvung geht es dem Poststrukturalismus. Das verhindert nicht, dass man Foucault gewissermassen „gegen den Strich“ lesen kann: Das Postulat, dass alles, auch der Autor, "nur" Sprache sei und dass es nichts hinter der Sprache Liegendes gebe, mit dem sowohl der Autor als auch Begriffe wie "Wahrheit" usw. relativiert werden soll, muss zu keiner Relativierung dieser Begriffe führen – im Gegenteil: sie bringt – in aufklärerischer Geste – Freiheit und Verantwortung für den Einzelnen zurück. Wenn es keine diskursunabhängige Wahrheit zu erkennen gibt, dann konstruieren die Menschen diese selbst und dann sind sie auch selbst verantwortlich dafür.

Schliesslich kann man einwenden, dass auch die Diskurse letztlich vom Subjekt konstruiert sind und nur subjektabhängig existieren. Die das Subjekt konstruierenden Diskurse, lässt sich den Poststrukturalisten entgegenhalten, sind ihrerseits Konstrukte von Subjekten. Das führt zu einem unauflösbaren Zirkelschluss: Subjekte einerseits und Diskurse andererseits sind beide gleichzeitig Produkt und Produzent. Obwohl Foucault das Subjekt als Produkt des Diskurs‘ darstellt, mischt er doch immer wieder Bestandteile der gegenteiligen Auffassung, die das Subjekt als Produzenten ansieht, in seinen Aufsatz; z.B. dort, wo er den Autor als Produkt des rezipierenden Subjekts darstellt. In der Hochphase der Postmoderne sind die plakativen Thesen sowohl des Positivismus als auch des Poststrukturalismus gleichermassen zu Floskeln geworden. Die Distanz zum Poststrukturalismus wurde auch schon mit "Post-Poststrukturalismus"¹⁸³ bezeichnet. Aktuelle Konzeptionen verstehen das Subjekt weder nur als Produzent noch nur als Produkt, sondern es geht um die Wechselbeziehung zwischen den beiden Polen. Dabei

¹⁸² Foucault, M.: Was ist ein Autor? In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. v. F. Jannidis. S. 227

geht es nicht darum, inwiefern dem Subjekt *trotz* aller Determiniertheit durch Strukturen noch eine Restautonomie bleibt. Die Frage lautet, inwiefern das Subjekt seine Autonomie gerade *in* seiner angeblichen Determiniertheit entdecken kann.

Foucaults Autorbild stimmt im Wesentlichen mit demjenigen von Barthes überein. Bei beiden ist der Autor nicht der ausserhalb der Sprache stehende quasi metaphysische Produzent von Sprache, sondern er ist umgekehrt das Produkt von Sprache bzw. eine Funktion von Diskursen. Damit wird das traditionelle Urheberverhältnis umgekehrt: Die Sprache bzw. der Diskurs produziert den Autor. Das freie, selbstbestimmte und -verantwortliche Individuum der bürgerlichen Aufklärung steht dem von historischen, wirtschaftlichen, politischen, psychologischen usw. Strukturen determinierten Subjekt gegenüber. Auf der einen Seite steht der Autor als Schöpfer, als Ursprung, als Genie, auf der anderen Seite der Autor als Träger von Funktionen in den jeweiligen Diskursen. Im Poststrukturalismus ist der Autor nicht mehr Produzent, sondern Produkt der Diskurse. Der Autor, und mit ihm die Subjekte überhaupt, verschwindet in den Diskursen.

Der Tod des Autors bei Barthes und Foucault ist ein typisches Zeugnis für die Frühphase der Postmoderne. In der Tradition der Moderne richtet sich hier die Postmoderne gegen traditionelle, geniezeitlich geprägte Autorkonzepte. Gott ist tot, mit ihm stirbt der gottgleiche Mensch und mit ihnen der Autor. Das stellt in der Postmoderne nun nicht etwa einen beklagenswerten Verlust dar, sondern eine "Erlösung": Der Tod des Autor-Gotts erlöst die Leser-Menschen. Der Tod des Autors, verstanden als Tod des bürgerlichen Subjekts, bewirkt nicht die Versklavung der Subjekte in unkontrollierbare Systeme, sondern diese Systeme werden als solche entlarvt und bewusst gemacht. Dem Menschen erwachsen durch den vermeintlichen Verlust seiner selbst neue Freiräume.

Das Individuum in der Moderne und Postmoderne ist nicht mehr eine ursprüngliche Einheit, sondern ein Produkt von verschiedenen Strukturen bzw. der Schnittpunkt von unterschiedlichen Diskursen. Die Einheit des Subjekts versplittert, fragmentarisiert sich und wird unübersichtlich. Die Moderne beklagt diesen Verlust von Ganzheit und Authentizität. Die Attacken der Poststrukturalisten jedoch zeugen von einer anderen Haltung: Die Postmoderne sieht das Verschwinden des Subjekts im Modernisierungsprozess nicht als Verlust, sondern als Gewinn.

Dinge en masse, Menschen en masse – obgleich die Redeweise von der Massengesellschaft immer den Vorgang der Vermassung nahelegt, ist doch langfristig das Gegenteil feststellbar: die große Menge ist auch Rahmen für Individuation; durch die Vielfalt von Begegnungen und Begegnungsarten, damit von Abgrenzungen und Distanzierungsformen, die in ihr möglich wird und die zu immer unterschiedlicheren

¹⁸³ Fricke, H.: Postmoderne. In: Compass. Nr. 1. 1996. S. 3

Lebensstilen und Kulturformen führt. Der Lust zur Masse entspricht auch die Lust zu mehr Person, als die wir uns unsere Handlungsspielräume **durch neuartige Verbindungen zu Menschen und Dingen** schaffen, um unsere Gewohnheiten herum, aus ihnen heraus, ja von ihnen fort. [...]

So kommt es, dass wir unser heutiges Leben **in immer vielfältigeren Situationen, situativen Mischungen** leben. [...] ...: zu unterschiedlichen Zeiten ist man **an unterschiedlichen Orten ein irgendwie anderer Mensch**; die unterschiedlichen Situationen verhelfen uns dazu. Anpassung als schöpferischer, zutiefst menschlicher Wille. Mancher Romantiker sah darin das eigentlich Menschliche und erkannte in der Starrheit dessen, was wir Identität nennen, den Verlust von Menschlichkeit. Der Mensch ist Vielfalt, Einfall, Nuance.¹⁸⁴

Ganzheitliche, universelle Modelle, die grossen Erzählungen, haben aus dieser Perspektive nur dazu gedient, das Individuum zu unterdrücken. Die Fragmentarisierung des Systems und damit des Subjekts als Teil des Systems befreit das Subjekt vom Totalitarismus homogenisierender, gleichschaltender Systeme. Die scheinbar antihumanistischen Ansätze des Poststrukturalismus stehen in der revolutionären Tradition der Moderne und haben die Befreiung des Subjekts von unterdrückenden Autoritäten – die ihrerseits von einem einst selbst revolutionären Bürgertum konzipiert wurden – zum Ziel. Ziel ist es, aufzuzeigen, wie mit Hilfe der bürgerlichen Subjektkonzeption Gewalt und Unterdrückung ausgeübt wird. Es gilt, die Autorität des Unterdrückers zu unterhöheln. Die Autorität des gottgleich über den Strukturen schwebenden Subjekts kann nur dann gebrochen werden, wenn dieses Subjekt nicht als Herrscher über die Strukturen, sondern als deren Produkt, sogar als deren Spielball angesehen wird. Dieser Ansatz fragt z.B. in der Geschichtsschreibung nicht länger dem grossen Einzelnen, nach Napoleon vielleicht, sondern nach wirtschaftlichen, sozialen und anderen Strukturen jener Epoche. Verstanden als Befreiungskampf ist der Poststrukturalismus in einem neuen, von der bürgerlichen Subjektkonzeption losgelösten Sinn humanistisch.

Die antiautoritäre Haltung der Poststrukturalisten, die zum Verschwinden des Subjekts in Strukturen und Diskursen führt, richtet sich in erster Linie gegen den Autor. Der Leser kann sich nur vom Autor befreien, wenn er diesen und damit das Subjekt schlechthin auflöst. Damit löst er aber auch sich selbst auf. Bei Barthes scheint die Auflösung des Subjekts absurderweise nur den Autor zu betreffen, und der Leser kann dessen Autorität beanspruchen. Foucault schafft den Autor und mit ihm das Subjekt schlechthin zu Gunsten von Diskursen ab. Er verkündet als „ethische[s] Grundprinzip[...]“¹⁸⁵, dass man sich nicht mehr für das Subjekt, sondern nur noch für die Diskurse zu interessieren habe. Wenn das Subjekt nicht als Produzent, sondern als

¹⁸⁴ Der situative Mensch. Der Mensch und seine Dinge in der Massengesellschaft. Hg. v. K. Brandmeyer, A. Deichsel. S. 10 / 11

¹⁸⁵ Foucault, M.: Was ist ein Autor? In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. v. F. Jannidis. S. 202

Produkt der Diskurse dargestellt wird, führt das nicht nur zu einer Entmachtung des angegriffenen Autor-Gott-Vaters, sondern auch zur Selbstauflösung des Lesers – und diese Selbstauflösung wird im Poststrukturalismus als Akt der Befreiung empfunden.

Foucault schliesst den Aufsatz mit der von Beckett entliehenen und berühmt gewordenen Frage: "Wen kümmert's, wer spricht?"¹⁸⁶. Seit dieser Frage sind mehr als dreissig Jahre vergangen und heute ist die Antwort eindeutig. 1999 erscheint die Anthologie „Rückkehr des Autors“¹⁸⁷, die sich mit ihrem Titel als Antwort auf das poststrukturalistische Diktum vom Tod des Autors zu verstehen gibt.

Wer sich beim Interpretieren literarischer Texte auf den Autor bezieht, findet in den gängigen Interpretationstheorien wenig methodischen Rückhalt. Im Gegenteil: Die Auffassung, der Autor sei für die Erklärung der Bedeutung seiner Texte relevant, wurde in den letzten Jahrzehnten aus ganz unterschiedlichen theoretischen Haltungen heraus in Zweifel gezogen. [...] Der radikalste Angriff gegen den Autor wurde jedoch gegen Ende der sechziger Jahre in Frankreich unternommen. Roland Barthes proklamierte den „Tod des Autors“. [...] Zur selben Zeit überführte Michel Foucault die Instanz des individuellen Autors in eine auf die Epoche der Moderne begrenzte diskursive Funktion.¹⁸⁸

Bei den in diesem Band veröffentlichten Beiträgen handelt es sich vor allem um Auseinandersetzungen mit Autorkonzepten der letzten beiden Jahrzehnten. Mitherausgeber Fotis Jannidis begründet in seiner „Rede über den Autor an die Gebildeten unter seinen Verächtern“¹⁸⁹ die „Rückkehr des Autors“ damit, dass sich die Literaturwissenschaft in der Praxis immer noch am Autor orientiert. Er listet verschiedene wissenschaftliche Methoden auf, um schliesslich für alle ein Festhalten am Autor festzustellen.

Interpreten literarischer Texte beziehen sich auf den Autor, um die oder eine Textbedeutung zu ermitteln und/oder Texte gesellschaftlich, geistesgeschichtlich, medial etc. zu kontextualisieren. Dabei kann der Autorbegriff die empirische Person bezeichnen, eine intentionsfähige und intentionale Instanz oder die Funktion eines Sprechers, einer ‚Ich-Origo‘ im Text. Die Bezugnahme auf die Äußerungen des empirischen Autors – seien es Aussagen oder Handlungen – dienen dazu, Interpretationshypothesen zu belegen beziehungsweise zu plausibilisieren und die Vielzahl potentiell einbeziehbarer Kontexte zu begrenzen. Unser grober Überblick hat ergeben, daß Autorkonzepte in den Funktionen, die ihnen in Literaturtheorien zugeschrieben werden, auch die Interpretationspraxis bestimmen, wenn auch in unterschiedlichen Argumentationszusammenhängen.¹⁹⁰

Foucault hat sich zwar nicht auf eine solche Breite von Methoden sondern hauptsächlich auf die critique classique bezogen. Trotzdem muss die Feststellung, dass sich in der Praxis die Wissenschaft auf den Autor bezieht, noch kein Argument dafür sein, dass dies vom theoretischen bzw. methodischen Standpunkt aus gesehen auch richtig ist so. Vor dreissig Jahren steht Foucault vor einer ähnlichen Situation. Die critique classique

¹⁸⁶ Foucault, M.: Was ist ein Autor? In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. v. F. Jannidis. S. 227

¹⁸⁷ Rückkehr des Autors. Hg. v. F. Jannidis

¹⁸⁸ Jannidis, F.: Rede über den Autor, In: Rückkehr des Autors. Hg. v. F. Jannidis. S. 3

¹⁸⁹ Jannidis, F.: Rede über den Autor, In: Rückkehr des Autors. Hg. v. F. Jannidis. S. 3–36

bezieht sich ebenfalls auf den Autor, doch Foucault kritisiert genau diese Praxis. Für ihn ist die Abwendung vom Autor ein „ethische[s] Grundprinzip[...]“¹⁹¹. Die Bezugnahme der Wissenschaft auf den Autor ist für ihn ein Fehler, den es zu beheben gilt. Die Feststellung, dass dieser "Fehler" in der Praxis überall gemacht wird, macht ihn für Foucault nicht besser. In seinem Aufsatz zeigt Foucault, welche historischen und anderen Voraussetzungen zur Konstruktion des modernen Autorbilds geführt haben. Durch dieses Aufdecken der historischen Bedingtheit des Autorbegriffs strebt er das Ziel an, diesen Ist-Zustand bzw. die literaturwissenschaftliche Praxis zu verändern. Ist der Verweis darauf, dass sich die Orientierung am Autor auch nach dreissig Jahren nicht verändert hat, ein Argument gegen Foucault? Die gleiche Argumentationsweise findet sich für den Fall der Autor-Intention:

Wenn es in literaturwissenschaftlichen Theoriediskussionen um die Interpretationsrelevanz der Kategorie ‚Autor‘ geht, dann wird damit zumeist die ‚Autorintention‘ thematisiert. [...]

Die literaturwissenschaftliche Praxis zeigt, daß trotz der theoretischen Schwierigkeiten und trotz der teilweise vernichtenden Kritik an intentionalistischen Konzepten dennoch – wenn auch oftmals implizit – an ihnen festgehalten wird.¹⁹²

Ich meine, dass diese Einwände Foucault nicht widerlegen. Das Problem liegt anderswo: Der Wandel vom Originalkünstler zum Autor der Postmoderne, im Sinne des Poststrukturalismus verstanden als blosser Vermittler, hat im Prinzip gar nicht stattgefunden. Aus dem Genie, dem originalen Schöpfer und innovativen Urheber ist nicht das blosse Medium, der neutrale Vermittler geworden. Das Vermitteln hat sich vielmehr zum originalen Schöpfertum im Sinn der Genie-Ästhetik entwickelt. Der Autor der Postmoderne ist nicht nur trotz, sondern gerade *in* seinen postmodernen Produktionstechniken, z.B. in der Bezugnahme auf Bestehendes usw. originell und innovativ. Damit entspricht er weiterhin der Autorkonzeption der Genie-Ästhetik und deshalb ist auch der Autor der Postmoderne letztlich ein Originalkünstler.

Barthes' und Foucaults Ansatz ist insofern problematisch, als sie die vermittelnde und kompilierende Tätigkeit des Autors der Postmoderne der Literaturproduktion im Sinne der Genie-Ästhetik entgegensetzen. In den sechziger Jahren können sie nicht voraus sehen, dass sich aus ihrem „scripteur moderne“ (Barthes) oder ihrer „Funktion Autor“ (Foucault), die angeblich "nur" weiterreichen, was vor ihnen produziert wurde, ein neuer Autor entwickeln würde, welcher dem Originalkünstler in neuer Form entspricht. Trotzdem sind Barthes und Foucault nicht widerlegt. Sie sind nur so lange "auf Eis

¹⁹⁰ Jannidis, F.: Rede über den Autor, In: Rückkehr des Autors. Hg. v. F. Jannidis. S. 25

¹⁹¹ Foucault, M.: Was ist ein Autor? In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. v. F. Jannidis. S. 202

¹⁹² Winko, S.: Einführung: Autor und Intention. In: Rückkehr des Autors. Hg. v. F. Jannidis. S. 39 / 41

gelegt", wie sich die in der Geniezeit entstandene Autorkonzeption in immer neuen Modernisierungsschüben weiterentwickeln wird. Aus heutiger Sicht betrachtet ist auch die Postmoderne bei allen antimodernen Elementen vor allem ein weiterer solcher Modernisierungsschub – der paradoxerweise einmal mehr den Originalkünstler bestätigt. Und solange diese Autorkonzeption der Genie-Ästhetik nicht zentral ins Wanken kommt, solange wird sich die Literaturwissenschaft weiterhin auf den Autor beziehen. Denn es kümmert uns, wer spricht.

1.3.3 Hermeneutik: Klaus Weimar

Dieses Kapitel widmet sich einem hermeneutischen Modell, das in verschiedener Hinsicht typisch für die Hermeneutik der Postmoderne ist. Klaus Weimars Definition von Literatur weist dem Autor einen zentralen Stellenwert zu. Im Kapitel „Literaturtheorie“¹⁹³ seiner „Enzyklopädie der Literaturwissenschaft“ wird Literatur als solche identifiziert, wenn man absichtliche Abweichungen des Autors vom normalen Sprechen annimmt.¹⁹⁴ Der Autor literarischer Texte schreibt als er selbst und als ein anderer. Das heisst nicht, dass er schizophran ist, sondern diese Spaltung ist gewollt. Er – und mit ihm der Leser – spaltet sich auf in eine „biographische“ und eine „literarische Person“. Diese „literarische Person“ ist fiktiv und lässt sich weiter in die beiden Kategorien Erzähler und Figur aufspalten. Die Spaltung des Autors zieht sich durch alle Gattungen. In der Epik ist der Autor nicht der fiktive Erzähler – weder der am Geschehen beteiligte noch der unbeteiligte anonyme Erzähler. Im Drama ist es wohl der Autor, der die Figurenrede schreibt, aber es sind die fiktiven Figuren, die sprechen. Der Autor ist nicht seine Figur. Der Autor ist auch nicht das fiktive Ich in der Lyrik. So gesehen sind grundsätzlich alle Gedichte Rollengedichte.

§168. Literatur ist ein Prädikat, das man allen Texten zuspricht, von denen man aufgrund bestimmter Kennzeichen annimmt, der Autor habe sie als er selbst und als ein anderer geschrieben. [...]

§171. Literatur schreibt und liest man als man selbst und als ein anderer, als biographische Person und als literarische Person. [...]

§172. Nicht durch besondere Gegenständlichkeit oder besonderen Gegenstandsbezug unterscheidet sich Literatur von Nicht-Literatur, sondern dadurch, daß die literarische Person [...] eine fiktive Person ist.¹⁹⁵

¹⁹³ Weimar, K.: Enzyklopädie der Literaturwissenschaft. S. 35–81

¹⁹⁴ Siehe dazu auch: Fricke, H.: Norm und Abweichung.

¹⁹⁵ Weimar, K.: Enzyklopädie der Literaturwissenschaft. S. 84–86

Im Kapitel „Poetik“¹⁹⁶ seiner „Enzyklopädie der Literaturwissenschaft“ spaltet Weimar den Autor auf einer anderen Ebene. Hatte er für die Literaturtheorie zwischen biographischer und literarischer Person unterschieden – also zwischen Autor und Erzähler bzw. Figur –, so unterscheidet er für die Poetik zwischen dem „Autor *des Textes*“ (biographische Person) und dem „Autor *im Text*“ (literarische Person).¹⁹⁷ Diese Unterscheidung scheint mir in etwa der Unterscheidung zwischen realem und impliziertem Autor bei den Strukturalisten zu entsprechen. Um Weimars Modell mit diesen vergleichbar zu machen, verwende ich im Folgenden die Begriffe „implizierter Autor“ und Weimars „Autor *im Text*“, sowie „realer Autor“ und Weimars „Autor *des Textes*“ synonym. Beide Entitäten – der implizierte und der reale Autor – werden bei Weimar als miteinander identisch erklärt im Autornamen. Dennoch sind es zwei Entitäten; mögliche Pseudonyme verdeutlichen dies. Der implizierte Autor ist – wie das literarische Werk – zeitlos gegenwärtig, während der reale Autor – die biographische Person aus Fleisch und Blut – längst gestorben sein kann.

Der dritte Teil von Weimars „Enzyklopädie“ beschäftigt sich mit „Hermeneutik“¹⁹⁸. Weimars Ansatz betont das Textverständnis als Produkt des Lesers, das dieser fälschlicherweise für das Produkt des Autors hält. Nach Weimar gibt man als Lesender den Wörtern selbst eine Bedeutung und als Verstehender entwirft man selbst einen Sinn dazu.

§299. Die Textproduktion des Verstehens wiederholt die Textproduktion des Schreibens.¹⁹⁹

Der Text, den der Lesende verstehend produziert, ist nicht unabhängig vom Text, den der Autor produziert hat. Trotzdem ist es der Text des Lesers. Entsprechend ist auch die Textmeinung, die der Leser dem Autor zuschreibt, das Produkt des Lesers.

§300. Das Verstehen produziert [...] Mißverständnis und Unverständnis und hält sie für die Meinung des Autors [...].²⁰⁰

Nach Weimar steht am Anfang das unreflektierte Verstehen. Es beinhaltet Miß- und Unverständnis. Erst die Reflexion dieses ersten Verständnisses – in welcher der professionelle Interpret seine Aufgabe sieht – führt zum zweiten, zum reflektierten und deshalb richtigen Verständnis. Auch das zweite Verständnis bleibt grundsätzlich

¹⁹⁶ Weimar, K.: Enzyklopädie der Literaturwissenschaft. S. S. 93

¹⁹⁷ Weimar, K.: Enzyklopädie der Literaturwissenschaft. S. 136

¹⁹⁸ Weimar, K.: Enzyklopädie der Literaturwissenschaft. S. 163–227

¹⁹⁹ Weimar, K.: Enzyklopädie der Literaturwissenschaft. S. 172

²⁰⁰ Weimar, K.: Enzyklopädie der Literaturwissenschaft. S. 172

subjektiv. Für Weimar schränkt das seine Relevanz aber in keiner Weise ein, es kann, da es reflektiert wurde, intersubjektive Geltung beanspruchen.

§ 321. Die subjektive und argumentative Wiederholung der Textproduktion führt zu einem zweiten Verständnis, das zwar auf Subjektivität [...] und Hypothese beruht, aber wegen seiner Geschlossenheit beansprucht, gleichwohl Bedeutung und Sinn des Textes intersubjektiv gültig wiederzugeben.²⁰¹

Das zweite, reflektierte Verständnis nimmt in Anspruch, richtig zu sein, also nicht irgendein Verständnis zu sein, sondern das Verständnis, das der Autormeinung entspricht. Das muss nach Weimar aber überprüft werden.

§323. Das zweite Verständnis muß an weiterem Material daraufhin überprüft werden, ob es wirklich dem Sinn und der Bedeutung des Textes entspricht, wie sie beim Schreiben gemeint waren.²⁰²

Diese Aufgabe ist nach Weimar grundsätzlich unlösbar. Der Leser hat keine direkte Zugangsmöglichkeit zum Autor, weil es diesen nicht mehr gibt – selbst wenn er noch lebt. Der Autor *im* Text verschwindet mit dem Schreibakt. Sein einziges Merkmal ist – um an Foucault und Barthes zu erinnern – seine Abwesenheit. Genau um diesen Autor aber geht es. Denn der Autor *des* Textes, die biographische Person aus Fleisch und Blut, steht dem eigenen Text gleichsam als Leser gegenüber.

Die Situation des Schreibens, da der Autor *im* Text noch nicht zu unterscheiden war vom Autor *des* Textes [...], ist unwiderruflich vorbei. Was der Autor *des* Textes allenfalls später über seine Meinung beim Schreiben sagt, das sagt er aus der Erinnerung daran oder als Leser seines eigenen Textes. Und die Erinnerung, wie man weiß, kann täuschen, während er als Leser des Textes die Fremdheit des Textes erlebt [...] wie jeder andere Leser, sich also in derselben Lage befindet wie ich und mir daher auch keine kompetente Auskunft geben kann.²⁰³

Man kann nicht den Autor fragen, „wie er seinen Text gemeint habe“, weil man vom Autor keine kompetente Antwort bekommen kann. Weimars Hauptargument, weshalb der Autor nicht kompetent über die Autormeinung Auskunft geben kann, ist die Erklärung, dass sich der Autor nicht mehr zuverlässig erinnern kann. Für Weimar spielt der Autor keine dem Leser übergeordnete Rolle bei der Texterklärung. Den implizierten Autor kann man nicht fragen, weil er nur im Text existiert, d.h. ein Konstrukt des Lesers ist, und der reale Autor steht nach Weimar dem implizierten Autor gleichsam als Leser gegenüber. Der reale Autor (der Autor *des* Textes) kann sich über den implizierten Autor (den Autor *im* Text) bzw. über sich selbst genau so täuschen, wie sich der Leser über diesen täuschen kann. Umgekehrt ist das Autorbild des Lesers nicht weniger verbindlich als das Selbstbild des Autors bzw. das, was der Autor *des* Textes über den Autor *im* Text sagt. Das Autorbild des Lesers kann vom realen Autor – der mittlerweile vielleicht

²⁰¹ Weimar, K.: Enzyklopädie der Literaturwissenschaft. S. 186

²⁰² Weimar, K.: Enzyklopädie der Literaturwissenschaft. S. 188

mässiger oder radikaler geworden ist, sein Werk zurückgerufen oder seine Meinung geändert hat –, abweichen. Es kann auch sein, dass sich der Autor seiner Verantwortung mit Ausreden entziehen will. Weiter ist denkbar, dass der Autor im Text Aspekte seiner Person offenbart, die ihm selbst nicht bewusst sind oder die er nicht wahrhaben will. Vielleicht ist dem Autor sein Werk auch nicht besonders gut gelungen, und er versucht nun, dessen „eigentliche“ Meinung zu erklären. Unabhängig von all dem bleibt das Autorbild des Lesers, das sich auf den Text stützt, verbindlich. Die Äusserungen des realen Autors zu der Textmeinung und zu sich selbst bzw. zum implizierten Autor sind für das Autorbild, das sich aus dem Text ergibt – den implizierten Autor –, bei Weimar nicht relevant. Der Text bringt ein bestimmtes Autorbild hervor, da nützt es dem realen Autor wenig, wenn er im Nachhinein einen anderen implizierten Autor und eine andere Autormeinung behauptet als die, welche der Leser auf Grund des Text konstruiert. Die Autorität über die Autormeinung rückt damit bei Weimar vom Autor zum Leser. Trotzdem scheint es mir problematisch, wenn man auf Grund dieser prinzipiellen Überlegungen dem realen Autor seine Sonderstellung entzieht. Äusserungen des realen Autors zu seinem Text oder zu sich selbst bzw. zum implizierten Autor wird der Interpret in der Praxis anders gewichtet als Äusserungen anderer Interpreten. Eine völlige Gleichbehandlung von Äusserungen des realen Autors und Äusserungen anderer Rezipienten über den implizierten Autor würde vom Interpreten eine geradezu ignorante Haltung verlangen. Die Abschwächung der Autorität des Autors muss meines Erachtens nicht zu dessen völliger Gleichstellung mit dem Leser führen.

Ob das zweite, also das reflektierte und argumentativ untermauerte Verständnis des Lesers mit der Meinung des Autors übereinstimmt, kann nach Weimar nur der Leser selbst überprüfen. Die Frage, ob der Leser die Bedeutung und den Sinn des Texts richtig versteht, kann der reale Autor nicht beantworten, weil dieser dem implizierten Autor gegenüber in einer ähnlichen Position wie der Leser steht. Der implizierte Autor kann sie nicht beantworten, weil dieser ein Konstrukt des Lesers aufgrund seiner Lektüre ist. Das heisst: der Leser ist selbst für die Überprüfung seines Verständnisses verantwortlich.

Für die Überprüfung der Bedeutung einerseits und des Sinns andererseits – umschrieben als „die argumentative Einspannung zwischen Grund und Ziel des Schreibens“²⁰⁴ – zeigt Weimar zwei unterschiedliche Verfahren auf. Die Frage nach der Bedeutung kann – wie oben gezeigt – nicht an den Autor gestellt werden, die Frage nach dem Warum des Schreibens hingegen schon. Weimars Weg führt jedoch schon bei der

²⁰³Weimar, K.: Enzyklopädie der Literaturwissenschaft. S. 188

Überprüfung der Bedeutung zum Autor – allerdings immer unter dem Vorbehalt dessen grundsätzlicher Inkompetenz. Die vom Leser produzierte Bedeutung des Texts überprüft Weimar nämlich erstens am unmittelbaren Kontext innerhalb des Texts, zweitens an anderen literarischen Texten desselben Autors, drittens an nicht literarischen Texten, in denen sich der Autor zum Text äussert – hier bezieht sich Weimar auf denselben Autor– und viertens an Texten anderer Interpreten, die über den Text schreiben. Der vom Leser produzierte Sinn hingegen – also die Hypothese über Grund und Zweck des Texts – wird erstens an Texten überprüft, in denen sich derselbe Autor zu diesem Thema äussert, zweitens an Texten, in denen sich andere Autoren zu diesem Thema äussern. Für die Überprüfung sowohl der Bedeutung als auch des Sinns gilt der Vorbehalt, dass alle diese Texte und Äusserungen zuerst ihrerseits verstanden werden müssen.

Für die Ermittlung der Bedeutung weist Weimar den Rückgriff auf den realen Autor zurück, weil dieser keine kompetente Auskunft über den implizierten Autor geben kann. Mit der Frage nach dem Grund und Zweck des Text wendet er sich allerdings sehr wohl an den realen Autor, weil der Grund und Zweck nicht im Text enthalten und deshalb nicht vom implizierten, sondern vom realen Autor gesetzt wird.²⁰⁵

Am günstigsten wären natürlich, unter dem bekannten Vorbehalt [dass der reale Autor nichts zur Bedeutung sagen kann], Äusserungen Eichendorffs über genau dieses Gedicht, etwa nach folgendem Muster: „Ich habe es geschrieben, weil ... und um zu ...“²⁰⁶

Weimar will den Text weder mit Hilfe des Autors oder des allgemeinen Hintergrunds erklären, noch sieht er umgekehrt den Text als blosses Dokument für den Autor oder den Hintergrund an. Die Bemühungen, die Biographie des Autors aus seinem Werk nachzuzeichnen, sind nach Weimar verfehlt. Ebenso verfehlt ist es, das Werk über die Biographie des Autors zu erklären. Die Dokumente aus dem Kontext – darunter Informationen über den Autor und eventuelle Aussagen des Autors zum Werk, zu sich, zum Schreiben – dürfen nicht als Fundament dienen, aus dem heraus der Text erklärt wird. Der Kontext dient nur zur Vergewisserung und Überprüfung des Textverständnisses.

Ein Literaturwissenschaftler, der sich seines Tuns und seiner präsentischen Redeweise bewußt ist, sieht einen literarischen Text nicht als Dokument für Leben und Meinung des Autors an [...] und benutzt Dokumente nicht zur Erklärung der Autormeinung, sondern zur Vergewisserung seines Textverständnisses, d.h. zur Überprüfung, ob der Autor möglicherweise der gegenwärtig entdeckten Gemeinsamkeit hätte beitreten können.²⁰⁷

²⁰⁴ Weimar, K.: Enzyklopädie der Literaturwissenschaft. S. S. 188

²⁰⁵ Weimar, K.: Enzyklopädie der Literaturwissenschaft. S. 185

²⁰⁶ Weimar, K.: Enzyklopädie der Literaturwissenschaft. S. 195

²⁰⁷ Weimar, K.: Enzyklopädie der Literaturwissenschaft. S. 204

Dabei stellt sich die Frage, wie wichtig diese Überprüfung ist. Bezeichnenderweise gelten für Weimar der Text und die Autormeinung erst nach der Überprüfung des reflektierten Verständnisses als gesichert – dies, obwohl er als Kriterium für das richtige Verständnis zunächst nur Objektivierung und Reflexion anführt:²⁰⁸

Auf diese Weise habe ich mich vergewissert, daß meine eigene Textproduktion [...] zu einem Ergebnis geführt hat, das mit demjenigen einer fremden Textproduktion identisch ist. Mit anderen Worten: ich habe die Selbsttäuschung des naiven Verstehens [...] auf dem Wege der Objektivierung [...] und der Reflexion aufgelöst.²⁰⁹

Das Ziel der Interpretation liegt nicht nur im Bewusstwerden, dass man das Verständnis selbst produziert, sondern das Ziel ist das richtige Verständnis der Textmeinung. Wenn sich der Leser nach Weimar durch Reflexion der Textmeinung annähern kann, wozu braucht es dann noch die Überprüfung? Die Frage ist: Wo liegt bei Weimar der entscheidende Schritt? Bei der Reflexion des Textverständnisses und damit eher beim Leser oder bei der Überprüfung des Textverständnisses und damit eher beim Autor? Weimars Vorgehen behält die klassische Reihenfolge der Hermeneutik bei, setzt aber andere Akzente. Da es mir um den Autor geht, erlaube ich mir folgende vereinfachte Darstellung: Nach Weimar konstruiert der Interpret zuerst sein Textverständnis und sein Autorbild aus dem Text, dann überprüft er unter anderem anhand des Autors, ob dieses Verständnis und dieses Autorbild richtig ist. Dabei relativiert Weimar die Rolle des Autors bei der Überprüfung und wertet demgegenüber das Autor- und Text-Konstrukt des Lesers auf, hält aber grundsätzlich am Modell von Reflexion und anschließender Überprüfung am Autor fest. Weimar stärkt also einerseits die Relevanz des Lesers und damit dessen Autor- und Textkonstrukt. Dieses muss man „nur“ noch überprüfen. Weil aber auch für Weimar der Verstehensprozess erst nach der Überprüfung abgeschlossen ist, fragt es sich, ob die Wichtigkeit dieser Überprüfung und damit die Rolle des Autors bei der Texterklärung hier nicht herunter gespielt wird. Eine Antwort auf diese Frage kann wohl erst die interpretatorische Praxis geben.

Nach Weimar lässt sich der endgültige Beweis, dass die vom Leser konstruierte Bedeutung der vom Autor gemeinten Bedeutung entspricht – also der Beweis, ob die richtige Bedeutung des Texts gefunden ist – nicht erbringen, „weil der einzig denkbare Beweis, derjenige aus dem Moment des Schreibens heraus, unwiderruflich dahin ist“²¹⁰.

²⁰⁸ Weimar, K.: Enzyklopädie der Literaturwissenschaft. S. 196

²⁰⁹ Weimar, K.: Enzyklopädie der Literaturwissenschaft. S. 196

²¹⁰ Weimar, K.: Enzyklopädie der Literaturwissenschaft. S. 194

Der Ersatz für diesen Beweis ist ein „allgemeiner Konsens“²¹¹ „unter Kennern“²¹² bzw. unter reflektiert Verstehenden, also unter Literaturwissenschaftlern. Dieser Konsens ist allerdings immer nur provisorisch und die Interpretation damit prinzipiell endlos. Damit klärt Weimar, wer die Frage nach Bedeutung des Texts beantworten darf: Eigentlich kann die Frage nur vom implizierten Autor beantwortet werden. Aber dieser Autor ist per definitionem abwesend – er verschwindet im Moment der Niederschrift. Als Ersatz bieten sich entweder die Literaturwissenschaftler oder der reale Autor an. Die Entscheidung fällt bei Weimar klar zugunsten der Literaturwissenschaftler, denn nach Weimar ist der Autor in Bezug auf seinen Text nur ein weiterer Leser, bestenfalls ein guter Literaturwissenschaftler.

Auf das Verständnis folgt die Bewertung. Hier verteidigt Weimar den Autor gegen das Urteil des Rezipienten. Er entlarvt das Autorbild des Rezipienten als dessen eigenes Konstrukt, das mehr über den Urteilenden als über den Beurteilten aussagt.

Hat der Interpret die Textmeinung richtig verstanden, so kann er sich von ihr distanzieren, wenn er möchte. Mit dieser Distanzierung wird die Textmeinung fremd und historisch. Die Meinung des Textes, sagt Weimar, wird oft auf die Gegenwart appliziert. Das zeigt sich in Fragen wie z.B.: Was hat dieser Autor uns heute noch zu sagen? Der historischen Textmeinung wird dabei durch "Applikation"²¹³ auf die Gegenwart eine verpflichtende Kraft zugesprochen. Weimar kritisiert dieses hierarchische Verhältnis zwischen Interpret und Autor. Im Zeichen der Emanzipation des Lesers plädiert Weimar – im Gegensatz zur Applikation – für Distanz. Diese wird möglich durch das Versetzen der Textmeinung in die Vergangenheit. Im gleichen Zug wird der Textmeinung die Gültigkeit für die Gegenwart zugunsten der Position des Interpreten abgesprochen. Weimar ersetzt Werte wie "Applikation" durch Distanz, Emanzipation des Lesers und gegenseitigen Respekt. Die gelungene Interpretation ist für Weimar nichts weniger als eine "Real-Utopie der wahren Gesellschaft"²¹⁴: Durch die Interpretation gelangt der Interpret zu "Selbsterkenntnis"²¹⁵ und zu einer toleranten Haltung.

Die "Meinung" des Texts wird auf "Wahrheit" hin beurteilt. Ebenso wird die "Absicht" des Schreibens auf die "Moralität des Autors" und die "Form" des Schreibens auf Kunst hin beurteilt.

²¹¹ Weimar, K.: Enzyklopädie der Literaturwissenschaft. S. 194

²¹² Weimar, K.: Enzyklopädie der Literaturwissenschaft. S. 196

²¹³ Weimar, K.: Enzyklopädie der Literaturwissenschaft. S. 205

²¹⁴ Weimar, K.: Enzyklopädie der Literaturwissenschaft. S. 218

²¹⁵ Weimar, K.: Enzyklopädie der Literaturwissenschaft. S. 218

§353. Urteile über die Wahrheit der Textmeinung pflegen eng und gleichsinnig mit Urteilen über die Kunst und die Moralität des Autors zusammenzuhängen.²¹⁶

Wieder verteidigt Weimar den Autor gegen unreflektierte Projektionen des Rezipienten. Er unterscheidet zwischen Meinung, Absicht und Form und zeigt die Verwechslungen auf.

§357. In ästhetischen Geschmacksurteilen wird die Selbsttäuschung des Verstehens totalisiert: man meint, den Text zu beurteilen, trifft aber unwissend zugleich auch den Autor, und zwar nach einem Maßstab für die Moralität der Absicht des Schreibens, während man in Wahrheit nur die eigene Vermutung der Absicht und die eigene Übernahme der Form des Schreibens beurteilt.²¹⁷

Nach Weimar muss es möglich sein, einen Text zu beurteilen, ohne damit auch schon den Autor zu beurteilen. Das Autorbild, das der Leser aufgrund des Texts konstruiert, muss in Frage gestellt werden. Es sind die Mechanismen und Strukturen im Leser selbst zu untersuchen, aus denen der implizierte Autor hervorgeht.

...: daß nämlich die wahre Gesellschaft wirklich werden kann, wenn man auf den unseligen Glauben verzichtet, mit dem Verstehen einer Äußerung auch schon den Menschen verstanden zu haben, der sich in ihr äußert.²¹⁸

Weimar warnt vor Kurzschlüssen auf der Leserseite, den Autor betreffend. Der Text impliziert nicht nur einen einzigen Autor, und derjenige, auf den ein Leser schliesst, ist vielleicht nicht der Einzige. Weimar vergleicht den Text mit einem Diebstahl. Die Tatsache, dass ein Diebstahl vorliegt, sagt noch nichts aus über die Absicht des Diebs. Es wirkt sich strafverschärfend bzw. –mildernd aus, ob der Diebstahl aus Not oder aus Abenteuerlust begangen wurde.

Bei Weimar steht damit nicht allein die Emanzipation des Lesers vom Autor im Vordergrund. Zwar verweist Weimar den Leser auf sich selbst, wenn er den Autor als inkompetente Entität für die Erklärung der Textmeinung darstellt. Weimar stärkt den Leser auch dann, wenn er – Weimar – die Forderung nach Angleichung an die Textmeinung kritisiert. Weimar stärkt aber auch den Autor; insbesondere dort, wo er die Autorbilder der Leser als deren eigene Konstruktionen relativiert. Obwohl diese Konstruktionen bei Weimar als verbindlich gelten, warnt er doch davor, den Autor in das jeweils eigene Bild zu zwingen. Aus diesen gegensätzlichen Bewegungen geht eine Gemeinsamkeit hervor: Weimar kritisiert die gegenseitigen Unterwerfungsversuche von Autor und Leser. Was er fordert, ist gegenseitiger Respekt:

Das wäre, daß man das Anderssein des Anderen respektiert.²¹⁹

²¹⁶ Weimar, K.: Enzyklopädie der Literaturwissenschaft. S. 208

²¹⁷ Weimar, K.: Enzyklopädie der Literaturwissenschaft. S. 213

²¹⁸ Weimar, K.: Enzyklopädie der Literaturwissenschaft. S. 218 / 219

1999 veröffentlicht Klaus Weimar in der Anthologie „Rückkehr des Autors“²²⁰ den Aufsatz „Doppelte Autorschaft“²²¹. Dieser Titel drückt Weimars bereits in der „Enzyklopädie der Literaturwissenschaft“ beobachtbaren „doppelten Ansatz“ aus. Einerseits hält Weimar den Text und mit ihm das Autorbild für das Konstrukt des Lesers. Das ist die eine Autorschaft, diejenige des Lesers. Andererseits ist diese Textproduktion des Lesers nicht frei. Das verstehende Produzieren des Texts ist eine Art Wiederholung des Schreibens. Sie richtet sich an einem Produkt auf, das nicht vom Leser selbst hervorgebracht wurde. Dort liegt nach Weimar die andere Autorschaft; diejenige des Autors. Natürlich ist der Leser frei, einen Text anders zu lesen, als er gemeint ist. Weimar geht in seiner „Enzyklopädie“ allerdings davon aus, dass der Leser den Text in der Regel so lesen will, wie er vom Autor gemeint war. Er bezeichnet dies als einen „Akt der Höflichkeit“²²². Es geht wieder um die Frage, wem die Autorität über die Textmeinung zukommt. Weimar bietet als Auflösung das Modell einer doppelten Autorschaft. Ich gehe der Reihe nach vor:

Weimar geht von folgender Pämisse aus: Ein Produkt impliziert einen Produzenten. Schrift ist ein Produkt, folglich steht beim Identifizieren von etwas als Schrift dreierlei fest:

...: es muß erstens *geschrieben worden*, zweitens und deshalb *von jemandem* und drittens zu einem *Zweck* geschrieben worden sein, und zwar zumindest zu dem Zweck, gelesen zu werden.²²³

Bei der Rezeption hat der Leser nur die Schrift, und was er damit macht, ist seine Sache, nicht diejenige der Schrift oder des ”hypothetischen Schriftproduzenten“²²⁴. Das Verständnis ist das Produkt des Lesers. Der fremde Schriftproduzent ist beim Lesen ”anwesend *als* abwesend“²²⁵, das heisst:

Genötigt durch die Schrift, führen wir den Spracherzeugungsakt einer hypothetischen fremden Person aus [...] ²²⁶

Entsprechend ist das Verstehen nicht freie, sondern ”*gebundene*“²²⁷ Produktion. Die Schrift zwingt den Leser, ”das Eigene *als* Fremdes zu erzeugen“²²⁸. Dabei besteht das

²¹⁹ Weimar, K.: Enzyklopädie der Literaturwissenschaft. S. 219

²²⁰ Rückkehr des Autors. Hg. v. F. Jannidis

²²¹ Weimar, K.: Doppelte Autorschaft. In: Rückkehr des Autors. Hg. v. F. Jannidis. S. 123–134

²²² Weimar, K.: Enzyklopädie der Literaturwissenschaft. S. 31

²²³ Weimar, K.: Doppelte Autorschaft. In: Rückkehr des Autors. Hg. v. F. Jannidis. S. 124

²²⁴ Weimar, K.: Doppelte Autorschaft. In: Rückkehr des Autors. Hg. v. F. Jannidis. S.127

²²⁵ Weimar, K.: Doppelte Autorschaft. In: Rückkehr des Autors. Hg. v. F. Jannidis. S. 127

²²⁶ Weimar, K.: Doppelte Autorschaft. In: Rückkehr des Autors. Hg. v. F. Jannidis. S. 127

²²⁷ Weimar, K.: Doppelte Autorschaft. In: Rückkehr des Autors. Hg. v. F. Jannidis. S. 127

Problem, dass das eigene Produkt, wenn auch in fremdem Namen, doch nicht mit dem fremden Produkt übereinstimmt. Und um die allfällige Identität von Eigenem und Fremdem überprüfen zu können, müsste der Leser das Fremde ja schon vorher gekannt haben. Doch der Leser kann nicht über die Grenzen seiner produzierenden Rezeption hinaus gelangen.

Unter prinzipiellem Aspekt ist dieses Problem ein nicht auflösbares Dilemma. Lesen, Verstehen und Interpretieren müssen um ihrer selbst willen (um nämlich überhaupt Rezeption von *Fremdem* sein zu können) Reproduktion einer vergangenen fremden Produktion sein, die man jedoch nur kennen lernen kann, *indem* man sie reproduziert, und gleichwohl schon vorher gekannt haben müßte, um auch genau *sie* wirklich reproduzieren zu können. Lesen, Verstehen und Interpretieren müssen um ihrer selbst willen den Anspruch erheben, getreue Reproduktion einer fremden Produktion zu sein, aber diesen Anspruch können sie mit aller Wahrscheinlichkeit nicht einlösen und, falls das doch gelingen sollte, jedenfalls nicht als eingelöst erweisen.²²⁹

Das Dilemma ist nach Weimar unlösbar, doch er sieht die Aufgabe der Hermeneutik nicht darin, es zu lösen, sondern es aufzuzeigen. Das Modell der doppelten Autorschaft steht im Spannungsfeld zwischen der traditionellen Fixiertheit auf den Autor und der frühpostmodernen Konzentration auf den Leser als Autor. Weimar rät deshalb bei Aussagen über den Autor und die Autorintention zu Vorsicht:

Es wird sich die Regel halten lassen: je elaborierter und personenähnlicher der produktionstheoretische Autorbegriff ausfällt, desto leichter verbindet er sich mit dem personalen Konstrukt, das als Schatten der selbstvergessenen Rezeption entstehen kann, und desto zuverlässiger befördert er die Illusion, beim Lesen und Verstehen Fremdes zu empfangen und umstandslos aufzunehmen.

Ein Autorbegriff dagegen, der nur das Minimum enthält, das der Rezeption vom Begriff 'Schrift' vorgegeben ist, lässt eher Raum für die Einsicht, dass die Rezeption als Produktion von Eigenem plausibilisierender Argumente bedarf, wenn sie, wie sie es um ihrer selbst willen will, beansprucht, Reproduktion von Fremdem zu sein, und daher zumindest von vornherein auf Aussagen verzichtet, die, wie die beiden zitierten über Aristoteles, keiner Plausibilisierung oder Verisimilifikation fähig sind.²³⁰

Zwar ist nach Weimar der Rezipient der Produzent, doch da die Produktion des Rezipienten aufgrund eines von einem Fremden produzierten Texts erfolgt, lassen sich Fremd- und Eigenproduktion weder trennen noch isolieren. Weimars „doppelte Autorschaft“ betrifft den Leser (Autor 1), der sich ein bestimmtes Bild vom Autor macht, und den Autor (Autor 2). Mit dieser Unterscheidung gelingt es Weimar, den Autor gleichzeitig als Konstrukt des Lesers zu zeigen und dabei doch daran zu erinnern, dass es nicht der Leser ist, der den Text geschrieben hat. Allerdings gerät je nachdem, welchem der beiden Autoren man sich zuwendet, der jeweils andere in den Hintergrund. Geht man zum Beispiel von Voraussetzung aus, dass Wirklichkeit grundsätzlich vom Wahrnehmenden konstruiert wird, dass also letztlich alles Konstrukt ist, dann braucht

²²⁸ Weimar, K.: Doppelte Autorschaft. In: Rückkehr des Autors. Hg. v. F. Jannidis. S. 127

²²⁹ Weimar, K.: Doppelte Autorschaft. In: Rückkehr des Autors. Hg. v. F. Jannidis. S. 128

²³⁰ Weimar, K.: Doppelte Autorschaft. In: Rückkehr des Autors. Hg. v. F. Jannidis. S. 133

man das nicht mehr in jedem Einzelfall zu betonen. Dass also auch der Autor immer ein Konstrukt des Lesers ist, gilt so als selbstverständliche Voraussetzung. Dabei schwindet die Aufmerksamkeit, die man dem Leser (Autor 1) schenkt. Rückt man umgekehrt die Konstruiertheit des Autors 2 in den Vordergrund und damit seine Abhängigkeit vom Leser (Autor 1), dann rückt der Autor 2 in den Hintergrund. Letzterem Ansatz folgt z.B. der Poststrukturalismus, der die Konstruiertheit des Autors betont. Dem Poststrukturalismus zufolge gibt es keinen „realen“, also subjektunabhängig existierenden Autor. Der Leser kann nicht „hinter“ seinem Konstrukt des Autors noch einen anderen, „realen“ Autor finden. Nicht nur der vom Text implizierte Autor, sondern auch der so genannt "reale" Autor ist das Konstrukt des Lesers, denn schliesslich bestimmen Schriften, Äusserungen, Interviews usw. dieses "realen" Autors das Autorbild des Lesers mit – natürlich nur sofern der Leser diese kennt. Der "reale" Autor existiert so gesehen nicht neben bzw. hinter dem Autorbild des Lesers, sondern das Konstrukt des Lesers, also der implizierte Autor, geht sowohl aus dem Text als auch aus ausserliterarischen Quellen hervor und ist aus poststrukturalistischer Perspektive der einzige denkbare und deshalb der reale Autor.

Weimar geht davon aus, dass ein Produkt einen Produzenten hat. Entsprechend impliziert der Begriff „Schrift“ eine "personale Ursache"²³¹.

Da es nicht gelingen kann, diesen [produktionstheoretischen] Autorbegriff als solchen auszuklammern oder abzuschaffen, hat es noch niemand versucht, auch Roland Barthes nicht. In seinem Text mit dem plakativen Titel 'La mort de l'auteur' findet nicht mehr, aber auch nicht weniger statt als die Demontage *eines* bestimmten Autorbegriffs namens *l'Auteur* (stets großgeschrieben!)...²³²

Barthes und Foucault ersetzen nicht nur einen Produzenten durch den nächsten, sondern sie dekonstruieren den Autor auf einer grundsätzlicheren Ebene. Sie stellen die Vorstellungen von Produzent und Produkt schlechthin in Frage. Sie zeigen, dass der Autor auch anders verstanden werden kann denn als Produzent; nämlich als Produkt der Sprache. Weimars Einwand, irgendeiner müsse ja den Text geschrieben haben – "Es geht gar nicht anders"²³³ –, wird aus poststrukturalistischer Perspektive zwar nicht in Abrede gestellt, jedoch als irrelevant betrachtet. Natürlich entsteht der Text nicht von selbst, aber derjenige, der ihn schreibt, ist trotzdem nicht sein Produzent in dem Sinn, wie die traditionelle Hermeneutik es sieht. Aus poststrukturalistischer Sicht hat die critique classique ein falsches Autorbild; den "Auteur-Dieu"²³⁴. Der Poststrukturalismus kritisiert

²³¹ Weimar, K.: Doppelte Autorschaft. In: Rückkehr des Autors. Hg. v. F. Jannidis. S. 132

²³² Weimar, K.: Doppelte Autorschaft. In: Rückkehr des Autors. Hg. v. F. Jannidis. S. 132

²³³ Weimar, K.: Doppelte Autorschaft. In: Rückkehr des Autors. Hg. v. F. Jannidis. S. 132

²³⁴ Barthes, R.: La mort de l'auteur. In: Roland Barthes. Oeuvres complètes. Tome II. Hg. v. E. Marty. S. 493

die Art und Weise, wie der traditionelle Interpret aufgrund eines Texts, eines Produkts, „automatisch“ einen Produzenten impliziert. Der Poststrukturalismus zeigt, dass die traditionelle Vorstellung vom Zusammenhang von Produkt und Produzent nicht einer universalen Logik folgt, sondern historisch gewachsen und deshalb auch veränderbar ist. Das heisst: Der Sprache hat keinen Produzenten, sondern die Subjekte sind umgekehrt Produkte der Sprache. Dem Poststrukturalismus zufolge ist das Verhältnis von Produkt und Produzent nicht von der Art, wie die traditionelle Hermeneutik es sieht. Es gibt keinen Produzenten, der vor- und ausserhalb des Produkts steht. Die Vorstellung, der Text impliziere einen Autor, ist aus poststrukturalistischer Sicht ebenso problematisch wie die Vorstellung, ein Produkt müsse einen Produzenten haben. Der Autor ist im Poststrukturalismus nicht der Produzent, sondern das Produkt bzw. eine Art Medium. Der Autor als aussersprachliche bzw. metaphysische Instanz wird totgesagt. Der Autor ist nicht der Urheber der Texts, sondern eine seiner Funktionen. Erst innerhalb dieser Umkehrung des Verhältnis' von Stoff und Diskurs, von Produkt und Produzent, wird zusätzlich das Autorbild in Bezug auf die Schreibpraxis gewechselt: Der „scripteur moderne“²³⁵ ist der Autor der Postmoderne: er folgt – zumindest vordergründig – nicht mehr den in der Moderne geprägten Formen von Innovation und Originalität.

Die Schwierigkeit liegt in Weimars „produktionstheoretische[m] Autorbegriff[...]"²³⁶. Im Poststrukturalismus wird nicht einfach ein Produzent durch den nächsten abgelöst, ohne dass dadurch die Entität des Produzenten selbst und das Verhältnis von Produzent und Produkt tangiert würde. Wenn die Hermeneutik nach dem Produzenten fragt, ist diese Frage vektorial gerichtet: Sie durchdringt den Text in Hinblick auf einen ihm zu Grunde liegende Begründer. Das hermeneutische Denken scheint damit einer von der christlichen Exegese geprägten Denkstruktur zu folgen. Der Poststrukturalismus hingegen gibt auf die Frage nach dem Produzenten des Texts die Antwort: die Sprache selbst. Sprache bzw. Diskurs kennen zwar die Funktion Autor, aber als Konstrukt der Sprache bzw. Funktion des Diskurses bleibt der Autor innerhalb des Sprachsystems. Der Ursprung der Sprache liegt nicht im einzelnen Individuum, sondern die Sprache schliesst ihren Produzenten mit ein. Aus poststrukturalistischer Warte heisst das: das Produkt produziert sich selbst.

²³⁵ Barthes, R.: La mort de l'auteur. In: Roland Barthes. Oeuvres complètes. Tome II. Hg. v. E. Marty. S. 493

²³⁶ Weimar, K.: Doppelte Autorschaft. In: Rückkehr des Autors. Hg. v. F. Jannidis. S. 131

2. Patrick Süskind als postmoderner Autor

2.1. Autorschaft in Süskinds Werk

In Patrick Süskinds Werk sind Kunst und Künstler zentrale Themen. Süskind macht sein eigenes Schreiben zum Hauptgegenstand verschiedener Werke, vor allem des Romans „Das Parfum“. Über die Reflexion der eigenen künstlerischen Praxis hinaus vermuten Fritzen und Spancken in Süskinds Werk die Verarbeitung autobiographischer Elemente.

Wenn also PATRICK SÜSKIND in seinen Werken um die Kunst, das Werden des Genies und um das Scheitern des Genies kreist, so ist die Vermutung zulässig, dass sich darin die frühe Erfahrung künstlerischen Versagens ebenso widerspiegelt wie der Protest gegen den Vater.²³⁷

Nachzuprüfen, inwiefern solche Vermutungen zutreffen, ist nicht Ziel dieses Kapitels. Es geht vielmehr um das Autor- bzw. Künstlerbild Süskinds, wie er es in seinen fiktionalen und nicht fiktionalen Texten entwickelt. Inwiefern Süskind mit diesem Künstlerbild seine eigene Person bzw. seinen konkreten biographischen Hintergrund darstellt, kann meines Erachtens zunächst offen bleiben.

Ich beginne mit dem wichtigsten Werk Süskinds, mit dem Roman „Das Parfum“. Weitere Werke werden vergleichend und ergänzend beigezogen. Die Novelle „Die Taube“ (1987) untersuche ich nicht, obwohl auch sie typisch ist für Süskind – insbesondere die weltfremde Hauptfigur, deren isolierte Existenz so starr und zerbrechlich geworden ist, dass sie an einem völlig banales Ereignis – dem zufälligen Auftauchen einer Taube – beinahe zerbricht. Zweifellos trägt dies auch zur Erhellung von Süskinds Menschenbild bei, doch ich beschränke mich hier auf die Künstlerthematik, und die steht in der Novelle „Die Taube“ nicht im Vordergrund.

In jeder seiner literarischen Arbeiten steht ein auf sich selbst bezogener Sonderling im Zentrum, der ohne gesellschaftliche Bindung oder intime Beziehung zu einer Person sich zurückgezogen hat oder aus seiner Isolation zum Angriff auf die Welt losgeht.²³⁸

Auch in der Novelle DIE TAUBE (1987) hat sich ein reduziertes Ich, diesmal kein Künstler, sondern ein Philister, vor der Welt in eine Einzimmermansarde verschlossen, ...²³⁹

„Die Geschichte von Herrn Sommer“ (1991) gehört aus demselben Grund nicht zu meinem Untersuchungsgegenstand, obwohl sie als autobiographischstes Werk Süskinds

²³⁷ Fritzen, W.: Patrick Süskind. S. 8

²³⁸ Fritzen, W.: Patrick Süskind. S. 9

²³⁹ Fritzen, W.: Patrick Süskind. S. 9

gelesen wird und entsprechende Rückschlüsse auf ihn zulassen soll. Um die Biographie Süskinds geht es hier aber nur am Rande.

Nicht nur das Einpersonenstück DER KONTRABASS, sondern auch die autobiographisch geprägte GESCHICHTE VON HERRN SOMMER verraten peinigende Erfahrungen mit dem Werdegang einer Künstlerexistenz.²⁴⁰

Zwar tauchen in dieser Erzählung zentrale Themen Süskinds auf: Der getriebene, rastlose Einzelgänger einerseits, das unter seiner Klavierlehrerin und seinem Vater leidende Kind andererseits. Im einzigen verständlichen Satz von Herrn Sommer, „Ja so laßt mich doch endlich in Frieden“²⁴¹, sehen Fritzen und Spancken eine unverhüllte Selbstaussage des öffentlichkeitsscheuen Autors Süskind.

Der Leser [...] ahnt spätestens an dieser Stelle, dass SÜSKINDS Bemühungen um Anonymität ernst gemeint und kein ausgeklügelter Publicrelations-Trick sind.²⁴²

Süskind selbst leistet dieser These Vorschub, wenn er aufdringliche Reporter mit diesem Zitat abwimmelt.²⁴³ Einzelne aber halten gerade das für eine ärgerliche Masche.

„Das Vermächtnis des Maître Mussard“ (1976) zeigt einen Philosophen des ausgehenden 18. Jahrhunderts, der die „Vermuschelung der Erde“²⁴⁴ entdeckt und schliesslich selbst an dieser Vermuschelung stirbt. Die Vermuschelung ist eine zentrale Metapher bei Süskind; Abschottung von der Welt und Rückzug bis zur Totenstarre. Maître Mussards Vater ist ein Schuster, Maître Mussard selbst aber will nicht bei seinem Leisten bleiben, sondern er erlernt das Handwerk des Goldschmieds, bevor er sich der Wissenschaft zuwendet. Zwar wird hier wieder das Thema des künstlerischen Werdegangs angetönt, allerdings spielt diese Thematik für den Fortgang der Geschichte keine Rolle. Entsprechend berücksichtige ich diese Erzählung in meiner Untersuchung nicht.

Auch nicht eigens untersucht wird die Fernseh-Serie „Monaco Franze. Der ewige Stenz“²⁴⁵ (1983). Die Künstlerthematik kommt hier zwar auch vor, spielt aber keine zentrale Rolle. In „Monaco Franze“ geht es um die turbulente Ehe von Monaco Franze und seiner Frau, Annette von Soettingen. Monaco Franze ist Münchner italienischer Abstammung mit bürgerlichem Namen Franz Münchheimer. Er ist der „ewige Stenz“,

²⁴⁰ Fritzen, W.: Patrick Süskind. S. 8

²⁴¹ Die Geschichte von Herrn Sommer. S. 39

²⁴² Fritzen, W.: Patrick Süskind. S. 10

²⁴³ –: Riss in der Idylle. In: Der Spiegel. 21.10. 1991. S. 303

²⁴⁴ Das Vermächtnis des Maître Mussard. In: Drei Geschichten. S. 81

dem sein Beruf als Kriminalkommissar als Vorwand dient, um ungestört seinen „Angelegenheiten“ bzw. erotischen Affären nachgehen zu können. Zwei Welten prallen in den beiden Figuren aufeinander: Annette von Soettingen gehört zum Grossbürgertum, führt ein Antiquitätengeschäft, ist künstlerisch interessiert und auch selbst ambitioniert. In krassem Gegensatz zu dieser wiederholt parodierten Kunstliebhaber-Szene steht der aus proletarischem Milieu stammende Monaco Franze, der nichts von Kunst versteht und auch nicht verstehen will. Trotz ihrer Unterschiedlichkeit ist das Paar durch nichts zu trennen. Sie lieben und brauchen einander. Monaco Franze ist der Titelheld, und es ist unverkennbar, dass die Sympathien der Autoren auf seiner Seite liegen. Wenn ausgerechnet Wagner-Opern für die hohe Kunst stehen und Monaco Franze diese mit Schlagern vergleicht, zeigt das die Richtung der Serie an: Sie will keine Nivellierung von hoher und trivialer Kunst, sondern im Ehepaar Monaco-Annette wird der spannungsreiche Kontrast zwischen diesen prinzipiell unvereinbaren Sphären vorgeführt.

Ausser im ersten Teil der Serie, in dem die Figuren in ihrer Gegensätzlichkeit porträtiert werden, spielt das Thema Kunst nur noch vereinzelt eine Rolle. Dort zum Beispiel, wo sich der kleinkriminelle „Tierpark-Toni“ aufs Kunstgeschäft verlegt und der Kunsthändlerin Frau von Soettingen eine Statue nach der anderen verkauft. Diese lässt von angesehenen Professoren Expertisen anfertigen, in denen die Echtheit der Statuen bezeugt wird. Die Polizei deckt den Schwindel auf, die Fachspezialisten müssen konsterniert zugeben, dass sie sich geirrt haben, und die Kunstfälscher demonstrieren ihr Vorgehen vor: Um als echt zu gelten, muss laut Gesetz nur ein Drittel des Materials original sein. Vor den Augen der entsetzten Beobachter sägt der Kunstfälscher einen antiken Engel mitten entzwei und hält die beiden Hälften triumphierend hoch: Er wird die jeweils fehlende Hälfte fälschen und zwei Engel verkaufen – ganz legal. Kunstschaffen wird hier wie im „Parfum“ als eine Praxis dargestellt, die auf der Zerstörung und Ausbeutung des Bestehenden beruht. In „Monaco Franze“ wird die Fälschung aber nicht nur denunziert, sondern auch als revolutionärer Akt gegen das Urheber- und Besitzrecht des Künstlers dargestellt. Der Kunstfälscher meint denn auch:

Betrug ist es schon, aber machen können sie nichts dagegen, und das freut einen alten Anarchisten wie mich.²⁴⁶

²⁴⁵ Dietl, H./ Süskind, P.: Monaco Franze. 1983

²⁴⁶ Dietl, H. / Süskind, P.: Monaco Franze. 1983

Dieser hämische Ton taucht besonders dort auf, wo es gilt, Kunstexperten als ahnungslose Stümper, selbsternannte Kritiker als vom Urteil anerkannter Experten abhängig und die gutbürgerliche Gesellschaft als spiessbürgerlich, verlogen und langweilig anzuprangern. Die anarchistische Haltung des Fälschers erinnert an Süskinds Selbstdarstellung in seinem im Artikel „Deutschland, eine Midlife-crisis“²⁴⁷, wo er sich als einen Altachtundsechziger bezeichnet – ein Selbstbild, das von verschiedenen Seiten bestätigt wird. Dies ist insofern aufschlussreich, als dass der „Fake“, als den Süskind vor allem „Das Parfum“ darstellt, kein zähneknirschendes Geständnis, sondern ein stolzes bzw. hämisches Verständnis von Kunst als Widerstand gegen den Echtheitsmythos traditioneller Kunstauffassung darstellt.

Schliesslich ist auch die Fernsehserie „Kir Royal“ (1986), die mit Baby Schimmerlos als Klatschkolumnisten ebenfalls die Münchner Schickeria aufs Korn nimmt, nicht Gegenstand dieser Untersuchung, da auch hier die Künstlerthematik nicht im Vordergrund steht.

Von den nicht fiktionalen Schriften wird der Essay „Film ist Krieg, mein Freund!“²⁴⁸ (1997) berücksichtigt, da er sich mit dem Drehbuchschreiben beschäftigt, sowie der Spiegel-Artikel „Deutschland, eine Midlife-crisis“ – eine politische Stellungnahme Süskinds.

2.1.1. Das Parfum

2.1.1.1. Der Künstlerroman

Das Parfum gibt sich vordergründig als trivialer Kriminal- bzw. Räuber- und Gaunerroman aus. Darauf verweisen sowohl die Umschlaggestaltung als auch der Untertitel: „Geschichte eines Mörders“. Das Gattungsschema, die scheinbar realistische Erzählhaltung, der einsträngige Handlungsablauf, die strenge Chronologie usw. legen diese Lesart vorerst nahe. Hinter diesem primären steckt aber ein sekundärer Sinnzusammenhang. Auf diesen verweist die postmoderne Brechung der verschiedenen Gattungen, Stilrichtungen, Erzählhaltungen usw. Dieser sekundäre Sinnzusammenhang erschliesst sich dem Rezipienten, der bei der Lektüre die im Roman unausgewiesenen zitierten Texte kennt und „mitlesen“ kann. Diese Lesart entdeckt z.B. hinter der Maske des Kriminalromans den Künstlerroman.

²⁴⁷ Deutschland, eine Midlife-crisis. In: Der Spiegel, Hamburg, 17. 9. 1990

²⁴⁸ „Film ist Krieg, mein Freund!“. In: Dietl, H. / Süskind, P.: Rossini. S. 199 –274

„Das Parfum“ thematisiert den Genie-Gedanken von seiner Entstehung bis in die Gegenwart. Der Roman setzt bei der Entstehung des Genie-Gedankens im 18. Jahrhundert an und verfolgt seine Entwicklung über Klassik, Romantik und Ästhetizismus bis in die Moderne. Je nachdem, welche Voraussetzungen und Interessen ein Interpret mitbringt, stellt er den einen oder anderen Aspekt bzw. die eine oder andere Epoche stärker in den Vordergrund. Teilweise wird der Genie-Gedanke in der Romantik angesiedelt, obwohl er in der so genannten Genie-Zeit am Ende des 18. Jahrhunderts entsteht. Dies ist jedoch eine für "Das Parfum" nicht gravierende Vereinfachung, weil sie der Stossrichtung des Romans vielleicht ungewollt näher kommt als erwartet.

So sahen wir insbesondere den romantischen Intertext, der im Verein mit anderen [von der Kritik] vernachlässigten Anspielungen *Das Parfum* auf einer höheren Ebene der Reflexion ansiedelt. Der Roman stellt in unseren Augen nichts Geringeres als einen kunstfertig verschlüsselten Versuch über Wesen und Bewegung des künstlerischen Bewußtseins dar. Und wenn dieser fruchtbarste Jagdgrund nicht besichtigt wird, so bleibt das Sehr-Ernste an den Scherzen des Autors Süskind im dunkeln.²⁴⁹

Im letzten Satz des Zitats nimmt Hoestery eine klare Wertung der Sinnzusammenhänge vor. Wer den sekundären Sinnzusammenhang nicht erkennt und das Parfum nur als einen Trivialroman liest – so könnte man ihre Äusserung zuspitzen – versteht das Buch nur unvollständig. Fritzen und Spancken – die eine sehr wertvolle Interpretation des Romans „Das Parfum“ geschrieben haben – nennen die Strategie Süskinds, den Leser auf die Fährte des Kriminalromans zu locken, eine „Falle“²⁵⁰. Ebenso wenig sei das Parfum ein „olfaktorischer“ Roman, sondern der Geruch sei nur die Zentralmetapher, nicht aber das wichtigste Thema dieses Künstlerromans.

SÜSKIND hat den olfaktorischen Roman nicht um seiner selbst willen erzählt, sondern wegen der Vielfalt von Beziehungen zum Künstlerroman, die sich aus seiner Bildwelt ergeben und mit denen sich zahlreiche Bedeutungen stiften lassen.²⁵¹

Ein solches Entweder-Oder scheint mir nicht notwendig. Der Roman ist mehrfach codiert – ein typisches Merkmal postmodernen Schreibens. Der sekundäre muss den primären Sinnzusammenhang nicht vollständig ersetzen – sie können nebeneinander stehen.

Akzeptiert man einen sekundären Sinnzusammenhang, dann meint der Buchtitel „Das Parfum“ in diesem sekundären Sinnzusammenhang „Die Kunst“.

...der Roman *Das Parfum* (lies: *Die Kunst*)...²⁵²

²⁴⁹ Hoestery, I.: Verschlungene Schriftzeichen. S. 173

²⁵⁰ Fritzen, W.: Patrick Süskind. S. 42

²⁵¹ Fritzen, W.: Patrick Süskind. S. 50

Eingebettet in diesen sekundären Sinnzusammenhang weisen nun auch die Figuren eine zusätzliche Dimension auf. Wenn das Parfum für die Kunst steht, dann ist der Parfumeur Grenouille der Künstler bzw. Dichter.

Der junge Grenouille gleicht einem jungen Dichter.²⁵³

Für die detaillierte Ausführung dieses Gedankens verweise ich vor allem auf Fritzen und Spanckens Interpretation.²⁵⁴ Sie weisen die verschiedenen Merkmale des Genies nach, mit denen Süskind seine Hauptfigur überhäuft, und ordnen diese den verschiedenen Epochen von der Geniezeit über die Romantik bis zu Ästhetizismus und Dekadenz zu. Grenouille wandelt sich analog zur historischen Entwicklung des Genies. Die postmoderne Brechung typisiert die Figur Grenouille und macht sie zu einem Repräsentanten des Genies.

Grenouille ist ein Mann ohne menschliche Eigenschaften, eine Kunstfigur und folglich mit der Leser-Psychologie nicht kompatibel. [...] Wer trotz allem Mitleid empfindet, übersieht die Fußangeln, die einer Identifikation in den Weg gelegt sind. [...]

SÜSKIND will nicht die Geschichte eines „geilen“ Olfaktologen und auch nicht die Geschichte eines Mörders, sondern die Geschichte eines Genies erzählen, er will den Künstlerroman vom Künstler der Duftmaske – in der Maskerade des Kriminalromans. Der Parfumeur wird zum Repräsentanten, zum Superzeichen für das Genie schlechthin und seine Geschichte in Literatur und Politik.²⁵⁵

Ohne die Analogie überzustrapazieren, können alle Elemente des Romans hinsichtlich ihres Platzes innerhalb des sekundären Sinnzusammenhangs untersucht werden. Hoesterey zeigt beispielsweise mittels eines Gleichheitszeichens, dass sie die Mädchen als Metapher für die bestehende Literatur liest („des Mädchens = des Corpus von Literatur“²⁵⁶). Der sekundäre Sinnzusammenhang gilt auch für die Zeit, in der die Geschichte spielt; das 18. Jahrhundert. Hier, in der Geniezeit, wurzelt der Künstlerroman. Wie Grenouille keinen Geruch hat und somit nicht wirklich existiert, ist die Postmoderne nicht wirklich eine Epoche, sondern eine Hohlform, die sich in der Maske bisheriger Epochen ausdrückt. Weil der Autor der Postmoderne in Analogie zu Grenouille keinen eigenen Geruch bzw. keine eigenen Formen hat, muss er sich bestehender Formen, Gattungen und Epochen bedienen. Er manifestiert sich, indem er diese historischen Formen in spezifisch postmoderner Art und Weise bricht, übertreibt und verfremdet. Und genau durch diese postmoderne Brechung werden die fremden Formen, Epochen usw. zu

²⁵² Hoesterey, I.: Verschlungene Schriftzeichen. S. 175

²⁵³ Hoesterey, I.: Verschlungene Schriftzeichen. S. 173

²⁵⁴ Fritzen, W.: Patrick Süskind. S. 50 - 68

²⁵⁵ Fritzen, W.: Patrick Süskind. S.43 / S.50

seinen eigenen. Im "Parfum" handelt es sich also weniger um das Verlagern des Geschehens in die Vergangenheit, als dass die Vergangenheit als Maske für die Gegenwart dient. Wer die Vergangenheit im "Parfum" nicht als Maske interpretiert, wird den Roman einfach als historischen Roman lesen. Der Eintrag in Kindlers Literaturlexikon ist ein Beispiel dafür, wie zwar der Kriminalroman, nicht aber der historische Roman als Maske aufgefasst wird:

Das *Parfum* ist nicht nur, wie der Untertitel zunächst vermuten läßt, eine Kriminal-, sondern auch ein Stück Sitten- und Kulturgeschichte des 18. Jh.s mit spirituell-mystischen Zügen.²⁵⁷

Im „Parfum“ wird nicht nur eine einzelne Epoche als Form verwendet, sondern mehrere Epochen werden miteinander vermischt bzw. in Grenouilles Biographie nacheinander durchlaufen. Seine Biographie ist ein Abriss der Geschichte des Genies von seiner Entstehung bis in die Gegenwart. An den verwendeten historischen Genie-Bildern haftet immer auch die Erinnerung an ihren Inhalt und Hintergrund, und diesen kann der Autor der Postmoderne mit der Verwendung der Form aktivieren. Mit der Maske des Kriminalromans und der Geniezeit ist eben auch die Geniethematik – genauer die Kriminalisierung des Genies – gemeint.

"Das Parfum" zeigt ein schon in seiner Entstehungszeit hohles Genie. Dem Roman zufolge ist es nicht so, dass es das Genie heute nicht mehr gibt im Gegensatz zu früheren Epochen. Vielmehr hat es das Genie noch gar nie gegeben.

„Das Parfum“ ist auch ein Entwicklungsroman, doch bei Süskind wird das Modell des Entwicklungsromans signifikant abgewandelt: Grenouilles Entwicklung wird durch die gleichzeitige Zirkelstruktur des Romans, die Grenouille am Ort seiner Geburt vom Erdboden verschwinden lässt, als Pseudo-Entwicklung zurückgenommen. In diesem Dialog mit besagten Formen, mit der signifikanten Abwandlung des Künstler- und Entwicklungsromans sowie anderer Romangattungen drückt Süskind auch formal die Botschaft seines Romans aus: Die Absage an den Geniegedanken.

2.1.1.2. Das Anschauungsobjekt

Der Roman ist das Anschauungsobjekt seines Themas im sekundären Sinnzusammenhang; der Kunst. Wenn Süskind über den Künstler schreibt, schreibt er als

²⁵⁶ Hoesterey, I.: Verschlungene Schriftzeichen. S. 174

²⁵⁷ Kindlers Literatur Lexikon, S. 174

Autor auch über sich. Entsprechend schliessen Kritik und Wissenschaft von Werk und Figur auf den Autor.

Grenouille plündert tote Häute, Süskind tote Dichter.²⁵⁸

Allerdings hat dieses „Plündern“ System. Süskind verwendet nicht einfach beliebige Vorlagen, sondern er wählt diese gezielt aus.

Auch ist SÜSKINDS parodistischem Verfahren [...] zur Last gelegt worden, es habe in der Literaturgeschichte geräubert wie Grenouille unter den Jungfrauen, die Skalps zusammengetragen, destilliert und wahllos zu einem Allgemeinheitsparfum zusammengebraut. SÜSKIND jedoch zitiert nicht einfach drauflos [...], weil er mit E.T.A. Hoffmanns Novellen ein Koordinatensystem als Orientierung wählt, in dessen populäre Schauermär die romantische Allegorie vom Künstler schon eingebettet ist [...] Diesem ordnet er die Geschichte des Geniegedankens mit einer Fülle von Prätexten zu ...²⁵⁹

In der Tat stellt Patrick Süskinds *Parfum* [...] keineswegs bloß eine modisch-eklektische Stilübung dar. Vielmehr besteht der Roman in einer sorgfältig ausgearbeiteten und höchst ironischen Allegorie desselben Prozesses, nach dem er strukturiert worden ist: der Wunsch des Protagonisten, alle Parfüme der Welt nachzuahmen, erfährt seine Parallele in Süskinds sehr vielfältigen stilistischen Nachahmungen; die Art und Weise, wie diese Parfüme hergestellt werden, läßt die gleichen ästhetischen Fragen aufkommen wie die Methode, nach der der Autor seinen Roman zusammengestellt hat. Die gräßliche Schlußzene, die mit ihren multiplen Überraschungseffekten, ihrer vielfachen Ambiguität und ihrer ständigen Unterminierung der aufgestellten Lesererwartungen, bietet ein charakteristisches Beispiel für die vom *Parfum* verkörperte Abwandlung der literarischen Postmoderne.²⁶⁰

Dass die verwendeten Formen nicht beliebig, sondern funktional sind, lässt sich beispielsweise bei der Wahl des Erzählstils beobachten. Der Fabel vom identitätslosen Künstler der Postmoderne entsprechend darf das „Das Parfum“ nicht von einem unverkennbaren Personalstil getragen werden. Der Stil ist wechselnde Verkleidung wie alles andere auch.

[W]egen der Imitation und Camouflage ist es so schwer, einen PATRICK-SÜSKIND-Ton, einen süskindschen ‚Personalstil‘, auszumachen. Le style est l’homme même – auf dieses Wort Buffons beruft sich jeder, der den Stil für eine Frage des Individuums, ja des Charakters eines Autors erklärt. [...] Das Charakteristische, der Ausdruck des Individuums, nach dem die Geniezeit rief, wird in SÜSKINDS Roman immer wieder unterlaufen. Und das zu Recht. Eine Erzählung, die den Originalitätswahn des Individuums, seinen Elitedrang und seine Gefahren entlarvt, darf selber keine Originalität simulieren.²⁶¹

Der Stil versucht nicht, als originell und innovativ zu gelten, sondern er macht umgekehrt hörbar, woher er kommt. Dadurch wird das Original, auf das er anspricht, im Bewusstsein des belesenen Rezipienten aktiviert. Er liest mehrspurig: den vorliegenden Text und gleichzeitig die anderen Texte, auf die sich der Text bezieht. Dies soll am Beispiel des Romananfangs gezeigt werden:

²⁵⁸ Stadelmaier, G.: Verbrecher aus verlorener Sphäre. In: Die Zeit Nr. 12, 22.3. 1985

²⁵⁹ Fritzen, W.: Patrick Süskind. S. 112 / 113

²⁶⁰ Ryan, J.: Pastiche und Postmoderne. In: Spätmoderne und Postmoderne. Hg. v. P.M. Lützeler. S. 91

Im achtzehnten Jahrhundert lebte in Frankreich ein Mann, der zu den genialsten und abscheulichsten Gestalten dieser an genialen und abscheulichen Gestalten nicht armen Epoche gehörte.²⁶²

An den Ufern der Havel lebte, um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, ein Roßhändler, namens Michael Kohlhaas, Sohn eines Schulmeisters, einer der rechtschaffensten zugleich und entsetzlichen Menschen seiner Zeit.²⁶³

Der Verkleidung als historischer Roman entspricht ein antiquierter Stil. „Flüssigkeit und Glätte“²⁶⁴ gehören zum süffigen Romanton. Wie die realistische Maske selbst wird aber auch deren Stil stellenweise durchbrochen. Je nach inhaltlichen Erfordernissen werden verschiedene Stilrichtungen durchmischt.

Er wollte wie mit einem Prägestempel das apotheotische Parfum ins Knuddelmuddel seiner schwarzen Seele pressen, es haargenau erforschen und fortan nur noch nach den inneren Strukturen dieser Zauberformel denken, leben, riechen.²⁶⁵

Umgangssprachliches („Knuddelmuddel“) steht hier unmittelbar neben einem Neologismus aus dem Altgriechischen („apotheotisch“), Märchensprache („Zauber“) neben Wissenschaftssprache („Struktur“). Der Stilbruch hat hier die Funktion, das Zusammentreffen der reinen Jungfrau mit dem „schwarzen“ Mörder Grenouille sprachlich auszudrücken.

„Das Parfum“ lebt vom Prinzip der Intertextualität, die über das Stilistische hinausgeht und Gattungen, Handlungsstrukturen, Motive und Themen mit einbezieht. Es wurden verschiedenste „Paten“ des Romans ausgemacht²⁶⁶, hier seien nur die wichtigsten genannt: Goethe („Prometheus“, „Zauberlehrling“, „Faust“), E.T.A. Hoffmann („Das Fräulein von Scudéri“, usw.), Balzac, Baudelaire, Nietzsche („Also sprach Zarathustra“, usw.), Thomas Mann („Doktor Faustus“ usw.), Chamisso („Peter Schlehmil“), Grass („Blechtrummel“), Kleist, Novalis – und so weiter und so fort. Diese „Paten“ sind nicht im Sinne von Einflüssen auf den Autor der Postmoderne zu verstehen. Der Autor der Postmoderne versteht sein Schreiben als viel grundsätzlicher vorgeprägt. Das Eigene besteht für ihn ausnahmslos aus Fremdem. Da ist nirgends quasi ein letzter Freiraum, in dem der Autor selbst innovativ sein könnte. Innovation bedeutet für den Autor der Postmoderne etwas ganz anderes. Vor allem Kritiker, die davon ausgehen, dass sich der Künstler von allfälligen „Paten“ abgrenzt, reagieren auf das demonstrative Anlehnen an literarische Vorlagen mit dem Vorwurf der Epigonalität. Doch der Autor der Postmoderne

²⁶¹ Fritzen, W.: Patrick Süskind. S. 106

²⁶² Das Parfum. S. 5

²⁶³ Kleist, H.v.: Michael Kohlhaas. In: Kleist, H.v.: Sämtliche Erzählungen. S. 9

²⁶⁴ Fritzen, W.: Patrick Süskind. S. 106

²⁶⁵ Das Parfum. S. 55

²⁶⁶ Eine Auflistung davon findet sich in Fritzen, W.: Patrick Süskind, S. 111 / 112

ahmt seine Vorlagen nicht einfach nach, sondern er evoziert und bearbeitet sie für seine Zwecke. Der Unterschied zum Epigonen liegt in der postmodernen Brechung. Diese Brechung besteht in der doppelten Geste von Bezugnahme auf das Original und Distanz zu diesem. Das Original kehrt nicht ungebrochen zurück, sondern zum Zitat stilisiert. Der Autor der Postmoderne versucht nicht, Authentizität vorzutäuschen, sondern das fremde Material bleibt auch in der Aneignung als solches erkennbar. Ein Mittel, den doppelten Bezug des verwendeten literarischen Materials auszudrücken, ist das „Klappern mit dem Handwerk“:

Wie beim „Klappern mit dem Handwerk“ der Rhetorik Süskinds methodisches Vorgehen als Künstlich-Gemachtes hervorzwickert, ...²⁶⁷

Süskinds Überbieten der Vorlage entspricht Grenouilles Konzentrat der Substanz im Duft, in der „Essenz“. Der Autor der Postmoderne ahmt die Vorlage nicht nur nach, sondern er macht – hier durch Übertreibung – deutlich, dass er sich von ihr auch distanziert, sie aus ihrem originalen Kontext herauslöst, verfremdet, als Material benutzt. Wegen dieser distanzierten Haltung bietet sich die Vokabel „Spiel“ an. Diese Vokabel trifft nur zum Teil zu, denn dieser Umgang mit dem vorhandenem Material ist weniger "unernst" als vielmehr funktional. „Spiel“ bezeichnet nur die Nicht-Authentizität des postmodern gebrochenen bzw. verfremdeten Materials. Die Querverweise auf die Literaturgeschichte sind bedeutungstragend. In der Konfrontation mit anderen Texten wird deutlich, was den Autor der Postmoderne mit den historischen Vorlagen verbindet und was ihn davon unterscheidet.

Die Anspielungen auf die Hypotexte sind folglich kein Selbstzweck; mit ihrer Hilfe kompromittiert SÜSKIND die Hybris Grenouilles von innen her, ohne didaktischen Zeigefinger, durch den immanenten Kontrast mit dem, was die Worte vor Grenouilles Verfälschung bedeuteten. Hier geht es also um mehr als um Stil-Persiflage.²⁶⁸

Auch die Gattung des Romans erweist sich als eine Vermischung von bekannten Versatzstücken. „Das Parfum“ ist, um nur die wichtigsten zu nennen, sowohl ein Kriminalroman als auch ein Künstlerroman. Es ist weiter ein (Anti-)Entwicklungsroman, ein Schauerroman, ein Abenteuerroman, ein Märchen, ein historischer Roman, ein olfaktorischer Roman usw. Keine dieser Gattungen kommt ungebrochen vor. Der Autor „spielt“ mit den diversen Gattungen und ihren Hintergründen. So tritt, wenn der Roman scheinbar der Struktur des Entwicklungsromans folgt, die ausbleibende bzw. rückwärts

²⁶⁷ Schütte, W.: Parabel und Gedankenspiel. In: Frankfurter Rundschau. Ostern 1985

²⁶⁸ Fritzen, W.: Patrick Süskind. S. 110

laufende Entwicklung Grenouilles umso drastischer zu Tage. Dieses homogenisierenden Verfahren überschreitet auch die Grenzen zwischen hoher und trivialer Kunst. Ist ein Roman, der so breit angelegt ist, nicht einfach „eine Pastete, ein Pasticcio, in den von einem gelangweilten Koch die Reste der Kulturküche hineingerührt worden sind“²⁶⁹? Was unterscheidet den Autor der Postmoderne vom gelangweilten oder ratlosen Restenverwerter? Es ist ein Unterschied ums Ganze, es unterscheidet den Künstler vom Epigonen: Der Autor der Postmoderne versucht nicht wie der Epigone, das Original nachzuahmen, sondern die Originale sind die Bausteine, aus denen er sein neues Kunstwerk erbaut. Er setzt die „Reste“ funktional ein, sie sind nicht beliebig, sondern bedeutungstragend.

Der ganze Roman thematisiert ja nicht nur das Spannungsverhältnis zwischen Originalität und Ausbeutung fremden geistigen Eigentums, sondern ist zugleich sein eigenes Anschauungsobjekt. Das Werk selbst präsentiert sich als Verschmelzung von zahlreichen Fremdtexten und erweist sich trotzdem als neu und eigenwertig. Aus der Tendenz, nur einen dieser Pole in Betracht ziehen zu wollen, erklärt sich auch die Kontroverse um die Qualität des Textes. Das *Parfum* nur als Werk eines bastelnden Epigonen anzusehen, ist daher zu einseitig.²⁷⁰

2.1.1.3. Grenouilles Lebenslauf

Der Roman beginnt mit dem Satz:

„Im achtzehnten Jahrhundert lebte in Frankreich ein Mann, der zu den genialsten und abscheulichsten Gestalten dieser an genialen und abscheulichen Gestalten nicht armen Epoche gehörte.“²⁷¹

Die Thematik des Romans wird gleich zu Beginn zweimal benannt: es geht um das Genie. Auch bereits zu Beginn wird deutlich, auf welche Weise die Literatur der Postmoderne mit ihren Vorläufern verfährt. Die Superlative machen deutlich, dass das Bestehende nicht einfach nachgeahmt, sondern überboten wird. Dieses Überbieten ist eine Technik der postmodernen Brechung. Stark überschminkt taucht das Bekannte in der Gegenwart wieder auf. Mit dieser Verfremdung bringt der Autor der Postmoderne Distanz zwischen sich und seine Vorgänger. Diese Distanz muss nicht die ironische Distanz einer Parodie sein. Dass es sich allerdings im Fall von Grenouille sehr wohl um eine Parodie des Genies handelt, soll im Folgenden gezeigt werden.

²⁶⁹ Fritzen, W.: Patrick Süskind. S. 113

²⁷⁰ Camenzind, E.: Gibt es 'postmodernes Erzählen'? S. 49

²⁷¹ Parfum. S. 5

Paradoxerweise relativiert der Superlativ Grenouilles Genialität. Grenouilles Genialität und Abscheulichkeit ist nicht absolut, sondern "nur" die Überbietung von genial und abscheulich, also vergleichbar bzw. relativ. Anstatt ein einzigartiges, unvergleichliches Original zu sein, wird Grenouille zum besonders typischen Vertreter des Genies gemacht. Das Überspitzen der Genialität unterhöhlt diese in ihrem Kern. Das Ausserordentliche kippt in sein Gegenteil; ins Gewöhnliche. Das Einzigartige, Einmalige, Unverwechselbare des Genies wird, indem es zum typischen Merkmal wird, lächerlich gemacht. Ein besonders typisches Genie ist ein Paradox.

Ort und Zeitpunkt Grenouilles Geburt sind, wie seine Person, mit Superlativen versehen. Grenouille wird „am allerstinkendsten Ort des gesamten Königreichs“²⁷² geboren, und zwar an einem der „heißesten Tage des Jahres“²⁷³. Die Geburt Grenouilles, des Künstlers der Postmoderne, fällt zusammen mit einem Höhe- bzw. Endpunkt. Hier ist es der Höhepunkt des Jahres – in der Literaturgeschichte der Höhe- bzw. Endpunkt der Moderne. Eine weitere Steigerung ist ab hier unmöglich. Deshalb ist auch alles, was jetzt folgt, im Prinzip unnötig, sinnlos, todgeweiht wie Grenouille. Nach den Autoren der Moderne – die ihr Selbstverständnis als Avantgarde im Namen tragen (Moderne) – kann es per definitionem nur noch Epigonen geben. Auf diesen "sommerlichen" Höhepunkt – um in der Metapher zu bleiben – folgt nur noch der Herbst. "Das Parfum" zeigt die Postmoderne zunächst als eine „herbstliche“, der Moderne nach- und untergeordnete Epoche.

Grenouille ist nicht das erste Kind, sondern das fünfte. Bei der Zahl fünf schwingt im Deutschen die Konnotation vom „fünften Rad am Wagen“ mit. Er ist weder der erste, noch ist er einzigartig. Er unterscheidet sich in nichts von seinen Vorgängern, die als „Totgeburten oder Halbgeburten“²⁷⁴ bezeichnet werden. Die ausserordentlichen Umstände seiner Geburt und seine übersteigerte Genialität stehen in Kontrast zu diesem Bild eines schon oft wiederholten Vorgangs und einer unscheinbaren Person. Zwei Bilder derselben Figur klaffen hier auseinander. Das Kind ist einerseits ausserordentlich, genial, andererseits ganz gewöhnliche und unscheinbar. So entsteht kein einheitliches, schlüssiges Bild der Figur, sondern ihre verschiedenen Eigenschaften widersprechen sich: ausserordentlich vs. normal. Dieser Widerspruch ist bezeichnend für Süskinds Darstellung des Genies: Der Erzähler spricht hier einer Figur geniale Eigenschaften zu,

²⁷² Parfum. S. 7

²⁷³ Parfum. S. 7

²⁷⁴ Parfum. S. 8

obwohl sie diese Eigenschaften nicht aufweist. Mit diesem Widerspruch nimmt Süskind das Genie zurück. Es wird sinnfällig, dass die als Genie bezeichnete Figur kein Genie ist bzw. dass es das Genie nicht gibt.

Der neugeborene Grenouille fängt wider Erwarten zu schreien an. Der Erzähler kommentiert diesen Schrei später wie folgt:

„Der Schrei nach seiner Geburt, der Schrei unter dem Schlachttisch hervor, mit dem er sich in Erinnerung und seine Mutter aufs Schafott gebracht hatte, war kein instinktiver Schrei nach Mitleid und Liebe gewesen. Es war ein wohlwogener, fast möchte man sagen ein reiflich erwogener Schrei gewesen, mit dem sich das Neugeborene *gegen* die Liebe und dennoch *für* das Leben entschieden hatte.“²⁷⁵

Stellen wie diese, in denen einem Neugeborenen reiflich erwogenes Schreien zugeschrieben wird, machen die Uneigentlichkeit der realistischen Erzählweise sichtbar. Mit solchen Brüchen wird die Maske des Realismus kurz gelüftet. Was hier in realistischer Aufmachung daherkommt, ist kein Realismus, sondern nur dessen Maske. Der Leser kann solche Brüche als Hinweis nehmen, die Geschichte nicht nur wie einen Trivialroman eindimensional zu lesen. Durch den Bruch in der Figurenzeichnung weist Grenouille über sich selbst hinaus: aus der realistischen, konkreten Figur wird ein Symbol. Grenouille ist hier weniger ein neugeborenes Kind, als vielmehr eine Kunstfigur; nämlich der Repräsentant des Genies.

Grenouille entscheidet sich für das Leben und gegen die Liebe. Dass diese beiden Begriffe grundsätzlich zusammengehören, wird im Roman thematisiert:

„Ein minimales Quantum an Nahrung und Kleidung brauchte er für seinen Körper. Für seine Seele brauchte er nichts. Geborgenheit, Zuwendung, Zärtlichkeit, Liebe - oder wie die ganzen Dinge hießen, deren ein Kind angeblich bedurfte - waren dem Kinde Grenouille völlig entbehrlich. Vielmehr, so scheint uns, hatte er sie sich selbst entbehrlich gemacht, um überhaupt leben zu können, von Anfang an.“²⁷⁶

Grenouille bezahlt den Preis für seine Existenz mit genau dem, was die menschliche Existenz ausmacht. Damit knüpft Süskind an die Tradition der Künstlerkonzeption der Romantik an. Schon mit der Geburt Grenouilles tut sich der aus der Romantik bekannte Graben zwischen Kunst und Leben auf. Unter anderem ist Grenouilles Existenz als Entscheidung für das Leben und gegen die Liebe auch eine Variation des Faust-Themas. Goethes Faust beklagt den Lebensverlust, zu dem ihn die Wissenschaft geführt hat. Mit Mephisto will er zum Leben zurückkehren. Der Preis dafür ist allerdings, dass er nicht verharren und damit nicht wirklich lieben darf – was schliesslich zur Gretchentragödie führt. Auch bei Thomas Mann ist Faust ein Künstler,

²⁷⁵ Parfum. S. 28

der auf die Liebe verzichten muss, um seine geniale Kunst erschaffen zu können. Grenouilles Ausgangssituation ist ähnlich. Auch er hat als geruchloses Riechgenie keinen Zugang zum Leben. In Begriffen aus dem Bereich der Popmusik heisst das: Das Faustmotiv wird „gesampelt“. Grenouille ist eine „Coverversion“ von Faust, aber längst nicht nur von ihm. Es handelt sich hier nicht um blosses Recycling eines zentralen Motivs der deutschen Literatur, vielmehr drückt sich in der spezifischen Abweichung von den Originalen (im Plural!) die Eigenart der postmodernen „Version“ aus. Süskinds Künstlerbild ist zwar kein beliebiger Mix aus verschiedenen Vorformen, doch ebenso falsch wäre es, nur ein einziges zitiertes Künstlerbild in den Vordergrund zu stellen und alle andern, die auch mitschwingen, zu ignorieren. Die Figurenkonzeption von Grenouille hat die Form eines Clusters. Es hat keine genauen Grenzen, wohl aber Schwerpunkte. Das dargestellte Genie soll historisch nicht genau fixierbar sein, denn kritisiert wird nicht eine spezifische historische Ausprägung, sondern ein zweihundertjähriger Gedanke.

Grenouilles Genie ist angeboren. Seine Kindheit entspricht der Umkehrung von Annahmen des Entwicklungsromans: Grenouille ist von Natur aus böse, gleich zu Beginn des Romans wird „genial“ nach romantischem Muster mit „abscheulich“ verbunden.²⁷⁷ Grenouille ist ein Scheusal, und seine Existenz entspricht der eines Zecks, eines Parasiten. Der Künstler wird als Parasit dargestellt, der aus eigener Kraft nichts vermag und nur von der Ausbeutung bereits bestehender Kunst lebt.

Der einsame Zeck, der in sich versammelt auf seinem Baume hockt, blind, taub und stumm, und nur wittert, jahrelang wittert, meilenweit, das Blut vorüberwandernder Tiere, die er aus eigener Kraft niemals erreichen wird. [...] Und dann erst gibt er seine Zurückhaltung auf, läßt sich fallen und krallt und bohrt und beißt sich in das fremde Fleisch...²⁷⁸

Grenouilles amoralische Existenz steht im Kontrast zu den Idealen der Aufklärung und des Humanismus. Er kann sich von unriechbaren abstrakten Begriffen wie Vernunft, Moral oder Gott keine Vorstellung machen. Erst im Alter von vier Jahren fängt er an zu sprechen. Im Gegensatz zu seinem genialen Geruchsinn bleiben seine übrigen Sinne unterentwickelt. Mit dem ersten Mädchenmord findet er seine Bestimmung:

Er mußte ein Schöpfer von Düften sein. Und nicht nur irgendeiner. Sondern der größte Parfumeur aller Zeiten.²⁷⁹

²⁷⁶ Parfum. S. 27 / 28

²⁷⁷ Parfum. S. 5

²⁷⁸ Parfum. S. 29

²⁷⁹ Parfum. S. 58

Als angehender Künstler weist Grenouille scheinbare Gemeinsamkeiten mit der Geniekonzeption der Romantik auf.

In der „synthetisierenden Geruchsküche seiner Phantasie“ herrscht noch kein ästhetisches Prinzip [...]; „Bizarrerien“ ohne erkennbares schöpferisches Prinzip charakterisieren denn auch dieses Stadium chaotischer Intertextualität und erwachender Kreativität.²⁸⁰

Die ursprüngliche Genie-Konzeption wird hier abgewandelt. Diese Abwandlung des Originals wird erst als solche erkennbar, wenn das Original evoziert wird. Deshalb bewegt sich Grenouilles Entwicklung in Anlehnung an die jeweiligen Originale, um aus dem Dialog mit diesen, aus der Abwandlung der Vorlage Bedeutung zu generieren.

Der ironischen Umkehrung romantischen Ideenguts ungeachtet bewegt sich die Künstlerpersönlichkeit Grenouille durchaus in den Spuren der Stürmer und Dränger oder eines Heinrich von Ofterdingen.²⁸¹

Im Gegensatz zum Romantiker Novalis und seinem Heinrich von Ofterdingen macht Süskind Grenouille zum Mörder.

Der Schriftsteller, suggeriert Süskinds Roman, muß sich zwar obsessiv in der Literatur umtun, letztlich sich jedoch ohne Rücksicht von der nährenden Quelle lösen, also morden, um das eigene Phantasiegebilde erbringen zu können.²⁸²

Mit dieser Umdrehung der romantischen Vorlage distanziert sich Süskind vom über die Moderne hinaus wirksamen Genie-Gedanken.

Süskinds Genealogie eines künstlerischen Bewußtseins dekonstruiert den romantisch-idealischen Text, der unsere Vorstellung vom Schöpferischen maßgeblich geprägt hat.²⁸³

Mit Giuseppe Baldini, seinem Lehrmeister, wird der nach romantischer Konzeption dem Genie entgegengesetzte Philister eingeführt. Als Grenouille das erste Mal ein Parfum herstellen darf, erweist er sich als das genaue Gegenstück des Genies des Sturm und Drang, das gegen alle Regeln und Formeln verstößt und dadurch ein geniales Werk vollbringt. Süskind führt Grenouille zunächst als Genie ein, das in klarem Gegensatz zum untergeordneten Handwerker steht. Erst später wird Grenouilles Genie seinerseits als blosses Handwerk, mehr noch, als Betrug entlarvt. Bei Baldini wird Grenouilles Ingenium mit technischen Fertigkeiten ergänzt. Die Verbindung von beidem entspricht der Künstlerkonzeption der Klassik. Doch diese Harmonie und Synthese bleibt nur eine Station auf Grenouilles Weg. Bald schon stößt er an die Grenzen der Technik und wird todkrank. Erst als er von neuen Techniken der Duftgewinnung in Grasse erfährt,

²⁸⁰ Hoesterey, I.: Verschlungene Schriftzeichen. S. 173

²⁸¹ Hoesterey, I.: Verschlungene Schriftzeichen. S. 174

²⁸² Hoesterey, I.: Verschlungene Schriftzeichen. S. 174

²⁸³ Hoesterey, I.: Verschlungene Schriftzeichen. S. 174

wird er wieder gesund und macht sich auf den Weg dorthin. Unterwegs zieht er sich sieben Jahre in einer Höhle zurück. Wieder wird das in der Romantik verbreitete Motiv des Rückzugs in sich selbst signifikant abgewandelt: statt einer Läuterung berauscht sich „das morbide Genie Grenouille“²⁸⁴ an sich selbst.

Die Höhle als Symbol für den seelischen Abgrund des Menschen wirkt gerade bei der äußersten Seelenkälte Grenouilles höchst deplaziert und daher ironisch.²⁸⁵

Wie einen Romantiker führt ihn der Weg zur Meisterschaft auf einen hohen Berg, von dort herab steigt er als *décadent*.²⁸⁶

Der *Décadent* schafft Welten in seinem Innern, die sogar Gottes Schöpfung übertreffen. Mit Grenouille persifliert Süskind die Vorstellung des Schöpfergottes, die dem Genie-Gedanken Paten steht.

Und der Große Grenouille sah, daß es gut war, sehr, sehr gut.²⁸⁷

Auch die Weltabgewandtheit von Romantik und Ästhetizismus wird überzeichnet. Die ironische Überzeichnung wirkt vor allem deshalb komisch oder zumindest unangebracht, weil diese Innerlichkeit ausgerechnet von Grenouille, dem Monster, erlebt wird. Der verkrüppelte Parfumeur kontrastiert mit der Essenz bzw. Konzentration, also der Überbietung des Genies der Romantik und des Ästhetizismus.

Also sprach der Große Grenouille und segelte, während das einfache Duftvolk unter ihm freudig tanzte und feierte, mit weitausgespannten Flügeln von der goldenen Wolke herab über das nächtliche Land seiner Seele nach Haus in sein Herz. [...] Sein Herz war ein purpurnes Schloss. Es lag in einer steinernen Wüste, getarnt hinter Dünen, umgeben von einer Oase aus Sumpf und hinter sieben steinernen Mauern.²⁸⁸

Grenouille imitiert den „Weltenerzeuger“²⁸⁹, um sich dann von seiner „eigenen Brut“²⁹⁰ narzisstisch feiern zu lassen. Er verfügt über keine originale Schöpferkraft, sondern er ist ein Sammler, der über eine unermessliche „Bibliothek der Gerüche“²⁹¹ verfügt. Die Welt, die er sich aus schon Existierendem zusammenbaut, ist nur eine Scheinwelt.

Wie Süskind auf der Ebene des Kriminalromans den Mörder überbietet – Grenouille tötet mehr Frauen als z.B. Jack the Ripper –, so überbietet er auf der Ebene des Künstlerromans das Genie. Süskinds besonders geniales Genie ist die Überbietung von

²⁸⁴ Fritzen, W.: Patrick Süskind. S. 63

²⁸⁵ Camenzind, E.: Gibt es 'postmodernes Erzählen'? S. 41

²⁸⁶ Fritzen, W.: Patrick Süskind. S. 62

²⁸⁷ Parfum. S. 162

²⁸⁸ Parfum. S. 163

²⁸⁹ Parfum. S. 163

²⁹⁰ Parfum. S. 163

²⁹¹ Parfum. S. 164

Sturm und Drang und Klassik, ist noch romantischer als die Romantik und noch ästhetizistischer als der Ästhetizismus. Umso wirkungsvoller wird diese Selbstüberschätzung des Künstlers als Illusion entlarvt: Während seines Rückzugs in die Höhle entdeckt Grenouille seine Geruch- bzw. Identitätslosigkeit. All die Identitäten, die er sich später aneignet, sind Masken und Rollen; Blendwerk. Grenouilles Schöpfungsakte sind Imitationen. Das Ergebnis seines Rückzugs in sich selbst ist – im Kontrast zur typischen Genie-Entwicklung – katastrophal: Er ist kein Genie, er ist ein Nichts. Auf dem Berg findet keine Entwicklung statt. Statt verjüngt steigt Grenouille vergeist vom Berg, statt geläutert ist er nun zum Betrug entschlossen.

Der Marquis de la Taillade-Espinasse, auf den Grenouille nun trifft, führt mit seiner Scharlatanerie die aufklärerische Wissenschaft ad absurdum. Er wird zum Vorbild für Grenouille, der seinerseits Kunst als Betrug praktiziert. In Grasse schliesslich beendet Grenouille seine Lehr- und Wanderjahre. Die Kunst des Meisters wird auch hier im Licht der Romantik gezeigt: Damit das Parfum bzw. die Kunst entstehen kann, sterben erst Blumen und später Jungfrauen. Als Massenmörder steht Grenouille am äussersten Ende der Skala lebensfeindlicher Künstler. Süskind stellt Grenouille in die Tradition von Cardillac, der auch um der Kunst willen mordet. Grenouille führt das Doppelleben des romantischen Künstlers: Seine bürgerliche Scheinexistenz verbirgt das Genie. Mit der Ermordung von Laure Richis, seinem letzten Opfer, schliesst Grenouille sein Meisterwerk ab. Er wird gefasst und soll hingerichtet werden, doch mit Hilfe seines Parfums bzw. seines Kunstwerks gelingt es ihm, die Menschen über seine wahre (Nicht-) Identität zu täuschen. Grenouille erscheint der Masse als das Gegenteil seiner selbst, nämlich als Inbegriff des Liebenswerten und Bewunderungswürdigen. Aus der Hinrichtung wird ein Bacchanal. Marcel Reich-Ranicki liest diese Verführung der Massen durch einen Scharlatan als eine Allegorie auf Hitlerdeutschland. Die moderne Massengesellschaft und ihr kompensatorischer Geniekult wird auf politischer Ebene zum Führerkult. Grenouilles Wunsch, geliebt zu werden, ein Mensch wie andere zu sein, ist untrennbar mit seinem Machtwillen verbunden. Dank seiner Kunstfertigkeit wird er jetzt geliebt, verehrt, vergöttert. Er feiert seinen grössten Triumph und stellt sich dabei noch über Prometheus und den Christengott. Bei Goethe setzt sich Prometheus blasphemisch selbst als Gott, der Menschen nach seinem Bilde schafft. Obwohl Grenouille diese blasphemische Geste nicht überbieten kann – wie auch? –, hält er sich doch für noch grösser als Prometheus.

Er war noch größer als Prometheus. [...] er war in der Tat sein eigener Gott, ein herrlicherer Gott als jener weihrauchstinkende Gott, der in den Kirchen hauste. [...] Ja, er *war* der Grosse Grenouille!²⁹²

Diese Selbstüberschätzung Grenouilles steht in Kontrast zur auktorialen Perspektive: Mit dem Mittel des allwissenden Erzählers deckt der Autor Grenouilles Betrug auf und zeigt dem Leser die tatsächlichen Verhältnisse. Wie schon die Autoren der Moderne prangert Süskind den Geniekult und die Verführbarkeit der Massen an.

Grenouille gelangt nur scheinbar zum Ziel. Zwar bringt er die Leute dazu, ihn zu lieben und zu vergöttern, doch sein Wunsch wird ihm nicht gewährt:

Er wollte ein Mal im Leben sein wie andre Menschen auch und sich seines Innern entäußern: wie sie ihrer Liebe und ihrer dummen Verehrung, so er seines Hasses.²⁹³

Die Menschen verehren nur seine vorgetäuschte Identität, seine tatsächliche Nicht-Identität können sie nicht wahrnehmen.

Er erlebte den größten Triumph seines Lebens. Und er wurde ihm fürchterlich.

[I]n diesem Moment stieg der ganze Ekel vor den Menschen wieder in ihm auf und vergällte ihm seinen Triumph ... [E]r selbst liebte sie nicht, er haßte sie.²⁹⁴

Mit Grenouille scheitert das Genie und mit ihm das bürgerliche Subjekt. Die gelungene Täuschung der Massen ist keine Selbsttäuschung.

Zwar kann niemand ermessen, mit welcher genialer Perfektion dieses Parfum geschaffen ist, doch jedermann verfällt seiner Suggestion. Einzig seinen Schöpfer, Grenouille selbst, kann das Parfum nicht verzaubern, er weiß um dessen Künstlichkeit, es täuscht ihn nicht über seine Identitätslosigkeit hinweg.²⁹⁵

Zurückgekehrt an den Ort seiner Geburt, gescheitert, perspektiven- und ratlos, beschliesst Grenouille zu sterben. Er giesst sein Parfum über sich aus und wird von den anwesenden Desperados zerrissen. Grenouille, der seine Scheinexistenz auf die „Kannibalisierung“ von anderen Menschen baut, wird selbst kannibalisiert. Süskind schliesst den Roman mit dem spektakulären Satz ab:

Sie hatten zum ersten Mal etwas aus Liebe getan.²⁹⁶

So endet Grenouille als zerrissener Dionysos.

Der, dessen dionysische Verführungskraft anderer zwang ihr Ich aufzugeben, muss nun selber – wie Dionysos, wenn er zerrissen wird – in seine Atome aufgelöst werden.²⁹⁷

²⁹² Parfum. S. 304 / 305

²⁹³ Parfum, S. 306

²⁹⁴ Parfum. S. 305

²⁹⁵ Reisner, H.-P.: Lektürehilfen Patrick Süskind. S. 39

²⁹⁶ Parfum. S. 320

²⁹⁷ Fritzen, W.: Patrick Süskind. S. 41

Im Gegensatz zum Genie-Mythos hinterlässt Grenouille keine Spuren in der Geschichte. Der identitätslose Grenouille verschwindet im Nichts.

2.1.1.4. Absage an das Genie

In Grenouille bündeln sich eine ganze Reihe verschiedener Genie-Konzeptionen. Es sind Stationen in der Entwicklung des Geniegedankens vom 18. Jahrhundert über Klassik, Romantik und Ästhetizismus bis zum kompensatorischen Genie- und Führerkult der Moderne.

Im Laufe seiner Lehr- und Wanderjahre macht Grenouille nämlich vier verschiedene Entwicklungsphasen durch. Von seiner anfänglichen Darstellung als eines unehelichen Niemandes aus der sozialen Unterschicht des achtzehnten Jahrhunderts wird er zunächst zu einer romantisch gespaltenen Künstlerpersönlichkeit, um dann in eine Phase ästhetizistischer Auflösung überzugehen und schließlich als postmodernes 'kanibalisiertes' Ich seinen Tod zu finden. Mit anderen Worten: Süskind entwickelt hier keine neue Vorstellung des menschlichen Subjekts; er parodiert vielmehr eine Reihe von bekannten literarischen Vorstellungen aus der Vergangenheit und Gegenwart.²⁹⁸

Doch hat SÜSKIND nicht wahllos Bilder vom [...] Künstler überblendet [...]: Grenouille trägt Züge des Sturm-und-Drang-Genies sowie des dekadenten Genies und repräsentiert als Schöpfer des Gesamtkunstwerks den Genie-Kultus auf dem Gipfel seines Totalitätsanspruchs.²⁹⁹

Süskind rekurriert zwar auf das Original, wandelt es aber mit den Mitteln der postmodernen Brechung ab, um aus dem Verhältnis von Original und Variation Bedeutung entstehen zu lassen. Süskind übertreibt, klischiert das Original und löst es so aus seinem konkreten historischen Kontext. Damit macht er es als Fremdes zu seinem Eigenen.

Süskind überhäuft Grenouille mit Attributen, die das 18. und 19. Jahrhundert dem Genie zuschreiben. Grenouille verläuft über weite Strecken eine mehr als typische Genie-Laufbahn. Dadurch wird der Kontrast zu seiner Leere noch deutlicher. Erst der Bezug zur Originalkarriere des Genies macht in ganzer Tragweite bewusst, was es bedeutet, wenn dieses Genie im Kern ausgehöhlt wird. Fritzen und Spancken zeigen, wie Grenouille geradezu lehrbuchmässig die Merkmale des Genies aufweist: Das Genie ist körperlich abnorm. Es ist infantil und darf nicht erzogen werden. Das absolute Genie setzt sich selbst – wie Grenouille sich mit seinem Schrei quasi selbst für das Leben entscheidet. Genie und Intelligenz sind nicht identisch, das Genie neigt zum Wahnsinn, es ist ein Ausgestossener der Gesellschaft usw.³⁰⁰ – alles Merkmale, die auf Grenouille zutreffen. Der geruchlose Grenouille ist „Der Mann ohne Eigenschaften“³⁰¹. Süskind führt mit seiner Schein-Existenz den Genie-Gedanken ad absurdum.

²⁹⁸ Ryan, J.: Pastiche und Postmoderne. In: Spätmoderne und Postmoderne. Hg. v. P.M. Lützeler. S. 99

²⁹⁹ Fritzen, W.: Patrick Süskind. S. 54

³⁰⁰ Fritzen, W.: Patrick Süskind. S. 58–61

³⁰¹ Fritzen, W.: Patrick Süskind, S. 51. Siehe auch Romantitel Robert Musil: Der Mann ohne Eigenschaften

Die Moderne verabschiedet den grossen Einzelnen, das Genie. Entsprechend kommt das Genie in der Literatur der Moderne nicht mehr ungebrochen vor. Es taucht ab in Genres der Trivilliteratur (Superman usw.). In der Postmoderne, in der die Skepsis gegenüber dem Genie bereits Tradition hat, und nicht zuletzt im Zug der Wiederentdeckung des Trivialen taucht das Genie wieder auf, doch nur als kenntlich gemachtes Klischee, als Attrappe des Genies. Das Genie ist in der Postmoderne tot, Süskind lässt es nur noch als Hohlform durch die Literatur geistern. Hier geht das Phantom-Genie, der Untote. Verabschiedet, totgesagt, persifliert – doch irgendwie werden weder Moderne noch Postmoderne das Genie los. Allen Angriffen zum Trotz „lebt“ es – selbst wenn es in seinem Kern ausgehöhlt wird – weiter, und Massen von Kritikern und Lesern, die Grenouille keineswegs als Persiflage auf das Genie, sondern als echtes Genie lesen, führen den Genie-Kult auf ihre Weise fort.

Grenouille ist das ausgehöhlte Super-Genie. Wenn Grenouille nicht nur als Prometheus, sondern als dessen Überbietung gezeigt wird, obwohl er substanzlos ist, dann wird Prometheus widerrufen bzw. als leere Hülle, als Karikatur der Lächerlichkeit preisgegeben. Dann ist Prometheus tot und das Genie gibt es nicht. Mit Grenouille leistet Süskind die „Widerlegung des prometheischen Schöpfungsmythos mit den Mitteln der Künstlerentlarvung“³⁰².

Es würde außerdem noch zu einer erneuten Infragestellung unserer herkömmlichen, von der Zeit um 1800 ererbten Wertungsmaßstäben führen, der Vorstellung also von Genie, Ursprünglichkeit und Universalität.³⁰³

Grenouille steht nicht für das Genie der Postmoderne in Opposition zum Originalgenie, sondern Grenouille steht für das Genie schlechthin. Süskind führt nicht anklagend vor, dass das Genie in der Postmoderne zu blossem Schein verkommen sei – er kritisiert den Genie-Gedanken selbst. Süskinds Darstellung der Kunstkritik, des Publikums und der Öffentlichkeit zufolge ist der Genie-Mythos auch heute nicht überwunden. Nach Süskind tragen nicht nur die Masse, sondern auch hochgebildete Kenner der Thematik den Genie-Mythos weiter. Dabei zeigt Süskind: das Genie ist ihre eigene Projektion.

Mit seiner Kritik am Geniegedanken setzt der postmoderne Autor Süskind die Tradition der Moderne fort. Er ist diesbezüglich weniger antimodern, als vielmehr anti-

³⁰² Fritzen, W.: Patrick Süskind. S. 58

³⁰³ Ryan, J.: Pastiche und Postmoderne. In: Spätmoderne und Postmoderne. Hg. v. P.M. Lützel. S. 92

traditionell – was ihn in die Tradition der Moderne stellt. Das der Moderne und Postmoderne gemeinsame Feindbild ist der traditionelle, geniezeitlich geprägte Geniegedanke. Wie schon die Moderne kritisiert auch Süskind das Genie, jedoch mit anderen Mitteln. Süskind zeigt das Genie als Hohlform. Grenouille hat zwar alle Merkmale des Genies, die meisten ein wenig übertrieben, er durchläuft auch – abgesehen von bedeutsamen Brüchen – die typische Entwicklung des Genies. Für einige Kritiker handelt es sich deshalb beim "Parfum" um Trivilliteratur. Sie lesen den Roman nicht als Übertreibung. Geht man aber davon aus, dass Süskind in distanzierter Form das „Material“ Genie bearbeitet, dann ist seine Übertreibung und Klischierung des Genies nicht Zeichen von Trivialität, sondern dann ist sie ein parodistisches Verfahren. Im gleichen Zug wird Distanz zum Genie hergestellt. Das Genie wird verfremdet, seiner ursprünglichen Autorität beraubt und so zum „spielerischen“ Umgang in neuen Kontexten freigemacht. Spielerisch meint in dem Zusammenhang nicht beliebig, sondern im Bewusstsein der Nicht-Authentizität. Süskinds parodistische Darstellung erweist sich in dieser Lesart als eine erneute Absage an das Genie.

Obwohl spätestens seit Nietzsches Entlarvungspsychologie alle Versuche ad absurdum geführt sind, das Genie wieder in eine Führer-Rolle zu institutionalisieren, wurden Führer gleichwohl zu Genies erklärt. SÜSKIND dementiert erneut den Mythos vom großen Einzelnen in Kunst und Politik und widerlegt seinen Absolutheitsanspruch als überständiges Relikt.³⁰⁴

Grenouille beansprucht im Zuge seiner Überbietung von Prometheus die Anerkennung, die einer prometheischen Tat zukommt, obwohl er sie durch „Raffinement“ erschlichen hat.

Er hatte die prometheische Tat vollbracht. Den göttlichen Funken, den andere mir nichts, dir nichts in die Wiege gelegt bekommen und der ihm als einzigem vorenthalten worden war, hatte er sich durch unendliches Raffinement ertrotzt.³⁰⁵

Hier spielt Grenouille Techne gegen Ingenium aus. Schliesslich gilt der Parfumeur nicht als Künstler, sondern als Handwerker.³⁰⁶ Süskind wählt für seine Hauptfigur einen Beruf aus dem parakünstlerischen Bereich: Das Genie soll als Handwerker dargestellt werden. Damit beleidigt er das Handwerk nicht, denn Grenouille wird nicht „nur“ als Handwerker gezeigt bzw. er gilt nicht als defizitär im Vergleich mit dem überragenden Genie, sondern die Absage an das Genie ist bei Süskind gleichzeitig eine Aufwertung des Handwerks. Trotzdem versteht Süskind – der sich im Essay „Film ist Krieg, mein Freund!“ vom Handwerker abgrenzt –, den Künstler keineswegs nur als Handwerker.

³⁰⁴ Fritzen, W.: Patrick Süskind, S. 131

³⁰⁵ Parfum. S. 304

³⁰⁶ Fritzen, W.: Patrick Süskind. S. 54

Während der Prometheus-Mythos den Künstler als Genie (Ingenium) im Gegensatz zum Handwerker (Techne) versteht, entlarvt Süsskind im "Parfum" diesen Prometheus-Mythos als Betrug.

DAS PARFUM macht den Künstler zum Scharlatan.³⁰⁷

Grenouille gibt Originalität nur vor, dabei verdankt er seine Identität nicht sich selbst. Seine Schein-Identität gehört den ermordeten Jungfrauen. Sein Duft, der seine Schein-Identität und sein Kunst- bzw. Blendwerk ist, hat er aus Bestehendem, Fremdem „kannibalisiert“. Was die Menge vergöttert, ist nicht er selbst, sondern gehört anderen. Was Grenouille als Genialität ausgibt, ist in Wirklichkeit nur „Raffinement“³⁰⁸, genauer Diebstahl und Mord. Genialität, zeigt Süsskind, wird nur vorgetäuscht bzw. vom Rezipienten projiziert. In Wirklichkeit arbeitet der Künstler in Analogie zu Grenouilles Parfum-Herstellung: Er raubt fremde Kunst, verdichtet sie zur Essenz und schmückt sich mit diesen „fremden Federn“. Süsskinds sowohl im "Parfum" als auch in „Amnesie in litteris“ entwickelten Künstlerbild zufolge entsteht das Originale aus der Vernichtung, dem Raub und der Wiederverwendung – dabei auch der Perversion – von Bestehendem. Vom Genie bleibt nichts als seine Hülle.

Fritzen und Spancken sehen in Süsskinds Genie-Kritik auch eine Absage an den Künstler und die Kunst der Postmoderne. Weil Grenouilles Kunst zwar die Wirkung eines genialen Kunstwerks hat, aber nur Schein und Blendwerk ist, sei aus der Schöpfung des 18. Jahrhunderts in der Postmoderne ein blosses Spiel geworden. Der Künstler sei in der Postmoderne zum Lügner und Verführer, zum Simulanten geworden:

Durch die Identität von Künstler und Nichts demonstriert er [Süsskind], was aus der Kunst im „fin de millénaire“ geworden ist: Design und nichts außerdem.³⁰⁹

Diese Lesart ist missverständlich. Versteht Süsskind den Künstler der Postmoderne als defizitär im Vergleich zum Originalgenie? Mir scheint eher das Gegenteil der Fall zu sein: Das Originalgenie – Grenouille – wird als Betrüger dargestellt, und der Künstler der Postmoderne, der das Genie in seinem Roman entlarvt – Süsskind – als wenn nicht genial, dann sicher ehrlich.

„Das Parfum“ ist nach demselben Grundprinzip aufgebaut, wie Grenouille sein Parfum herstellt. Indem Süsskind seinen Helden als Betrüger entlarvt, zeigt er gleichzeitig seinen eigenen Betrug auf. Durch dieses „Geständnis“ unterscheidet sich Süsskind von

³⁰⁷ Fritzen, W.: Patrick Süsskind. S. 60

³⁰⁸ Parfum. S. 304

³⁰⁹ Fritzen, W.: Patrick Süsskind. S. 60

Grenouille. Grenouille übertüncht sein künstlerisches Unvermögen mit dem Schein von Genialität. Süskind hingegen deckt diesen Schwindel auf. Daraus lässt sich nicht folgern, dass der Autor der Postmoderne ein Betrüger sei, im Gegenteil: der postmoderne Autor Süskind führt im "Parfum" entwaffnend vor, dass er als Autor kein Genie ist, weil es überhaupt keine Genies gibt und nie gegeben hat. Das Genie erscheint hier als eine Erfindung des bürgerlichen Zeitalters. Originalität gibt es im "Parfum" nicht, sondern der Künstler stiehlt sich seine Kunst aus bestehender Kunst zusammen und daraus entsteht das angeblich Eigene. Wer an der Idee originalen Schöpfertums festhält, ist der Fabel des "Parfums" zufolge ein Betrogener und Verführer.

Als einzig echtes Kunstschaffen zeigt Süskind genau das, was die Genie-Ästhetik verachtet; nämlich die Zuwendung zum Fremden, zum Bestehenden, das Rauben und Nachahmen. Dies ist Grenouilles Schaffensprozess, der sich hinter seiner Genie-Fassade verbirgt, und dies ist auch der Schaffensprozess von Süskind – so wie er ihn darstellt durch die Allegorie der Parfümherstellung.

Mit dieser Botschaft von „der Illusion von Authentizität, Originalität und Genialität“³¹⁰ ist Süskind postmodern, aber nicht anti-modern. Ob die Moderne das Genie verbannt oder ob es die Postmoderne parodierend als Hohlform vorführt, läuft letztlich inhaltlich aufs Gleiche hinaus.

Mit der Feststellung, dass Süskind das Genie parodiert, ist allerdings noch nicht alles gesagt. Die Kritik am Genie ist nur eine Seite, und darin deckt sich Süskinds Position weitgehend mit bekannten Positionen der Moderne. Doch diese Kritik hat auch Konsequenzen für die dem Genie entgegengesetzte Seite – für das Bild des Künstlers als Räuber und Kannibale. Es stellt sich nämlich die Frage, ob nicht im gleichen Zug, wie dem angeblichen Genie die Genialität abgesprochen wird, auf der anderen Seite der Räuber im Licht eben jener – zwar in Abrede gestellter – Genialität erscheint. In Bezug auf den Geniegedanken scheint Süskinds Postmodernität – die ihn von Positionen der Moderne unterscheidet – darin zu liegen, dass sein Scharlatan, den er zwar in Opposition zum Genie setzt, paradoxerweise doch als genial gelten kann. Dabei bezieht sich die Genialität vor allem auf das "Raffinement" des Handwerkers, auf die Qualität seines Betrugs. Die Verabschiedung des Genies einerseits legitimiert den Autor als Räuber andererseits. Dabei scheint es paradoxerweise möglich zu sein, dem angeblichen Genie die Genialität abzusprechen und diese auf den angeblichen Epigonen zu übertragen. Übertragen auf den Autor heisst das, dass gerade Süskinds Angriff auf das Genie die

³¹⁰ Fritzen, W.: Patrick Süskind. S. 132

Möglichkeit eröffnet, Süskinds eigenes von der Genieästhetik abweichendes Schreiben als genial bezeichnen zu können. Wird also bei Süskind bloss ein Genie durch das nächste ersetzt? Schreibt Süskind nur gegen das Genie an, um sich letztlich selbst als Genie zu inszenieren?

Ich versuche diese Fragen noch von einer anderen Seite her anzugehen: In der Postmoderne wird das Diktum der Moderne von der Entfremdung des Menschen, dessen verlorener Authentizität usw. zunehmend in Frage gestellt. Der angeblich entfremdete Zustand des Menschen wird in der Postmoderne als neue, vertraute Realität angesehen, sogar freudig begrüßt. Und das aus Sicht der Moderne bloss Vorgekaukelte (Stichwort Design) wird in der Postmoderne zunehmend zur massgeblichen Wirklichkeit. Auf das "Parfum" übertragen heisst das: Obwohl sich hinter Grenouilles Fassade nur Substanzlosigkeit verbirgt, übertrifft er als Kopie das Original. Selbst wenn Grenouille letztlich identitätslos bleibt, sind es doch seine Schein-Identitäten, die wahrgenommen werden. Der Schein ist also mehr als „blosser“ Schein; er ersetzt das Sein bzw. er wird zur neuen Wirklichkeit. Der Künstler, zeigt Süskind, hat keine anderen Identitäten als die fremden. Wer das zu verbergen versucht wie Grenouille, frönt einem überholten Genie-Mythos. Wer es hingegen aufdeckt wie Süskind, thematisiert sich selbst als Künstler im Spannungsfeld von Genialität und Epigonalität. Weil Süskind Grenouilles Kunstschaffen als das einzige wirkliche Kunstschaffen zeigt und Vorstellungen von Originalität und Authentizität als Mythos abtut, kann man sogar noch einen Schritt weiter gehen: Der Künstler der Postmoderne trägt sein angebliches Epigonentum demonstrativ zur Schau. Süskind tut dies, indem er sein eigenes Vorgehen im Roman als Mord und Kannibalismus darstellt. Diese Form des Kunstschaffens ist aus der Sicht der Genie-Ästhetik verpönt. Sie steht im Widerspruch zur Genie-Konzeption, weil sie gegen Grundsätze des Originalitäts- und Innovationsdenkens verstösst. Süskind jedoch entlarvt dieses Genie als Mythos. Er zeigt, dass Mord, Ausbeutung des Bestehenden und Kannibalismus die eigentlichen Techniken des Künstlers sind. Süskind zufolge ist der Künstler kein Genie, sondern ein Handwerker und ein Plünderer.

Nun lässt Süskind aber seinen Helden auf der Suche nach seiner Identität sterben. Grenouille ist nicht stolz darauf, ein Kannibale und Scharlatan zu sein. Sein Triumph erfüllt ihn höchstens mit Häme und stellt gleichzeitig die Erfahrung seines Scheiterns dar. Grenouille sieht das Verwenden der fremden Identitäten nie als seine eigentliche Identität an. Er leidet – gleich dem Künstler der Moderne – am Fehlen einer eigenen Identität. Im Gegensatz zu Grenouille deklariert Süskind sein Kunstwerk bzw. seinen Roman mittels

der Fabel des Künstlers als Scharlatan als „Fake“. Süskind versucht nicht, Authentizität im Sinn der Genie-Ästhetik vorzutäuschen, sondern mit der Parabel von Grenouille weist er seine Kunst als „geraubt“ aus. Die Entscheidung liegt beim Leser: Entweder hält er am Genie-Glauben fest und verurteilt Süskind als einen Epigonen, oder aber der Leser verabschiedet den Genie-Gedanken. Dann kann er Süskinds Vorgehen als eigentliches Künstlertum ansehen – als ein Künstlertum allerdings, das sich in klare Opposition zum Genie-Gedanken stellt. Das Künstlertum, das Süskind im "Parfum" entwickelt, beansprucht Authentizität, gerade weil ihm Süskind allen Glanz des Genies abspricht.

Dem "Parfum" zufolge ist das Originalgenie in Wirklichkeit ein Epigone, der dies aber vertuscht. Süskind hingegen vertuscht seine Produktionsweise nicht. Sein eigenes „Kannibalentum“ deklariert er über die Allegorie als solches. Doch trotz dieser demonstrativen Geste erweist sich Süskinds Werk als weit von Epigonalität entfernt. Süskind ist nicht einfach ein Epigone. Wohl zeigt der Roman, dass Kunstschaffen auf der Ausbeutung bestehender Kunst basiert. Doch der dem Originalgenie diametral entgegengesetzte Epigone ist nicht einfach der neue Künstler. Durch seine Machart zeigt der Roman eben auch, dass die Art und Weise Süskinds „Ausbeutung“ höchsten ästhetischen Anforderungen genügt. Epigontum liegt im Fall des „Parfums“ eben gerade nicht vor, obwohl uns das die Allegorie des mordenden Parfumeurs weismachen will. Die Qualität der Bearbeitung der „kannibalisierten“ literarischen Vorlagen geht im Fall des "Parfums" weit über Epigonalität hinaus. Das „Parfum“ verabschiedet nicht nur Genie-Phantasien, es revidiert auch Vorstellungen des angeblichen Epigonen.

Ob diese Lesart und Würdigung des Romans der Intention des Autors entspricht, sei dahin gestellt. Doch selbst wenn sich Patrick Süskind nur einen Scherz erlauben sollte, selbst wenn er seinen Roman „nur“ als „Fake“ versteht und sich insgeheim ins Fäustchen lacht, dass sein Täuschungsmanöver funktioniert und er Millionen von Lesern an der Nase herum geführt hat, weil sie seinem Schwindel aufgesessen sind – selbst dann ändert das nichts an der literarischen Qualität des "Parfums". Die von der Genie-Ästhetik verachtete und vernachlässigte Produktionstechnik des produktiven Rückgriffs, die vorschnell als Epigontum abgetan worden ist, hebt diesen Roman weit über das Epigontum hinaus. Süskinds "Kannibalismus", sein Rückgriff auf Bestehendes ist deshalb nicht epigonal, weil es sich dabei um einen *produktiven* Rückgriff handelt. Der Autor der Postmoderne praktiziert diesen produktiven Rückgriff und baut ihn zu einer künstlerischen Praxis aus, die auch traditionellen Kriterien der Genie-Ästhetik genügen. Das Künstlertum in der Postmoderne liegt in der Art und Weise des produktiven

Rückgriffs und der Bezugnahme auf das Bestehende. Die Postmoderne stellt diesen produktiven Rückgriff in den Vordergrund und differenziert dort, wo die Genie-Ästhetik gar nicht hingesehen hat. In der Postmoderne wird die Qualität des produktiven Rückgriffs differenziert. Dabei bleibt der in der Genie-Ästhetik zweitrangige Epigone auch in der Postmoderne ein Epigone. Hingegen existieren bei der Bewertung des produktiven Rückgriffs dieselben Kriterien weiter, die von der Genie-Ästhetik geprägt wurden; nämlich die Kriterien der Innovation und Originalität. Dies ist insofern eine spektakuläre Entdeckung, als dass sie das Autorbild der Postmoderne – verstanden als der Genie-Konzeption entgegen gesetzt – unterhöhlt. Wenn der produktive Rückgriff weiterhin an den Kriterien der Originalität und Innovation gemessen wird, rückt das den Autor der Postmoderne wieder in die Nähe der Autorkonzeption der traditionellen Genie-Ästhetik bzw. des Originalkünstlers – paradoxerweise obwohl er gegen diesen angetreten ist. Auch der Künstler der Postmoderne steht damit in der Tradition des Genie-Gedankens. Seine angeblich „epigonalen“ Techniken können sich bei genauer Prüfung als innovativ und originell erweisen – und damit im Sinne der Genie-Ästhetik als genial.

Nicht nur die Moderne, auch die Postmoderne scheint trotz Absage und trotz Parodie dem Genie-Gedanken verhaftet zu bleiben. Die Genialität des Künstlers der Postmoderne zeigt sich darin, wie er sein eigenes Werk aus dem Bestehenden und im Dialog mit diesem entwickeln kann – anders gesagt: in der Produktivität seines Rückgriffs. Der platte Epigone ahmt einfach nach und bleibt hinter dem Original zurück. Was hingegen den Autor der Postmoderne auszeichnet, ist die richtige Wahl bei der Auslese des Materials, die hohe Qualität der Bearbeitung, die sinnvollen Beziehungen zwischen dem Original und seiner Version. Der Autor der Postmoderne macht das Bestehende für das Neue fruchtbar. Er kann neue Inhalte in der Abwandlung alter Formen ausdrücken. Er versucht nicht länger, seine Eigen- von den Fremdproduktionen abzugrenzen, denn er geht davon aus, dass er ausschliesslich mit fremden Stimmen spricht. Er muss nicht zu verbergen suchen, dass seine Kunst aus bestehender Kunst existiert, sondern er macht genau das bewusst und schlägt daraus Kapital.

Wie in „Amnesie in litteris“ beschrieben, geht es dem Autor in der Postmoderne nicht darum, einzelne Fremdtexte als solche auszuweisen. Es sind unzählige Stimmen, die zu seiner eigenen werden. Entsprechend setzt er diese nicht ab vom eigenen Sprechen, sondern die literarischen Vorlagen werden im postmodernen Mix zu einem unauflösbaren Amalgam verschmolzen. Dort, wo die Moderne die Fremdtexte noch als solche deutlich machte, verarbeitet der Autor der Postmoderne alles Fremde zu Eigenem. Im Parfum

werden Zitate kaum als solche deutlich gemacht. Es geht Süskind nicht darum, diese quasi in Anführungsstriche zu setzen und vom übrigen Text, der dann von ihm selbst stammen würde, abzugrenzen. Die Perspektive ist eine grundsätzlich andere: Der gesamte Roman existiert ausschliesslich aus Fremdtexen. Durch Auswahl und Bearbeitung der Fremdtexen entsteht das Neue, der Roman, dessen Autor Süskind ist. Wie stark dabei die Originale verfremdet werden, ist kein entscheidendes Kriterium, sondern die Qualität der Bezugnahme auf die Originale.

Allerdings ist Süskind nicht mehr in gleicher Weise Autor dieses Romans, wie es die Konzeption des Originalkünstlers will. Süskind ist quasi der Co-Autor neben den unendlich vielen Autoren, die seine Vorlagen geschrieben haben – doch diese sind der Autorkonzeption der Postmoderne zufolge auch nur Co-Autoren von Autoren, die ihrerseits ihre Vorlagen geschrieben haben – usw. Ein Autor ist nie der endgültige Ursprung eines Werks. Autorschaft in diesem traditionellen Sinn erscheint in der Postmoderne als unhaltbares Konstrukt. Autorschaft lässt sich bei einem Text wie dem "Parfum", das von seiner Intertextualität lebt, nicht mehr im selben Mass einem einzelnen Individuum zuschreiben, wie man das traditionellerweise praktiziert hat. Wo die Texte so miteinander in Beziehung gebracht werden wie im "Parfum", verteilt sich die Autorschaft auf eine unendlich grosse, anonyme Masse. Diese Demonstration und die Kritik am Genie sehe ich als zentral wichtige Fabel des "Parfums". Doch gleichzeitig ist das „Parfum“ das ideale Anschauungsobjekt dafür, dass dieses Vermitteln von bestehender Literatur eben mehr ist als ein quasi unbeteiligtes, beliebiges oder austauschbares Weiterreichen unveränderter Inhalte. Der Autor ist kein neutrales Medium. Er ist selbst als Mixer und Kompilator ein individueller und unverwechselbarer Brennpunkt, in dem sich die Literaturgeschichte immer wieder bündelt. Einen Roman wie „Das Parfum“ zu schreiben ist mehr, als Bestehendes „einfach“ nachzuahmen und weiter zu reichen. Die sinnvolle Auswahl der Vorlagen, die Qualität der Bearbeitung usw. – alles Aspekte des unterschätzten „Vermittelns“ – zeigen, mit wem wir es zu tun haben: mit einem genialen „Epigonen“. „Es lebe der Autor!“

2.1.1.5. Absage an die bürgerliche Subjektkonzeption

Mit Grenouille thematisiert Süskind nicht nur den Künstler, sondern auch den Menschen. Grenouille ist, der Konzeption der Moderne vom Verschwinden des Subjekts folgend, identitätslos. Dass Grenouille kein echter Mensch im traditionellen Sinn ist, drückt sich in seiner Geruchlosigkeit aus. Er versucht, seine Identitätslosigkeit mit Hilfe

fremder Gerüche zu verbergen, doch er bleibt ein identitätsloser Rollenspieler, ohne Kern, ohne Ich.

Moderne und Postmoderne stehen traditionellen – genauer von der bürgerlichen Gesellschaft im 18. Jahrhundert geprägten – Mythen von Ursprünglichkeit und Echtheit skeptisch gegenüber. Doch während die Absage an die bürgerliche Subjektkonzeption in der Moderne vorwiegend als Verlust empfunden wird, sieht die Postmoderne darin eher eine Befreiung. Das Subjekt der Postmoderne kennt keinen anderen Zustand als jenen, den die Moderne als entfremdet bezeichnet. Für sie ist der entfremdete der einzige, also "normale" bzw. natürliche Zustand. Das, was die bürgerliche Subjektkonzeption für „echtes“ Menschentum hält, weist die Postmoderne als nostalgische Konstruktion zurück. Süskind führt die bürgerliche Subjektkonzeption als Hohlform, als Betrug vor. Der angeblich entfremdete Zustand des Menschen wird in der Postmoderne nicht länger als Nichtmehr- oder Nochnicht-Echtheit, sondern als vertraut und verbindlich, vielleicht sogar als ursprünglich angesehen.

Identität, der Mythos der Moderne vom echten Sein, wird nicht länger hinter der Scheinhaftigkeit von Rollen und Masken gesucht, sondern das Rollenspiel selbst gilt als identitätsstiftend. Der „blosse“ Schein wird nicht länger vernachlässigt, sondern er wird zur Wirklichkeit der Postmoderne. Die zwar säkularisierte aber dennoch von religiösen Denkstrukturen geprägte Subjektkonzeption der bürgerlichen Aufklärung, die auch noch die Moderne geprägt hat, wird in der Postmoderne ihrer "religiösen" Überreste entledigt: Mit dem Tod Gottes stirbt auch die bürgerliche Subjektkonzeption. Doch von diesen quasi religiösen Subjektkonzeptionen befreit, definiert die Postmoderne das Subjekt neu.

Süskind zeigt uns mit Grenouille einen Menschen, der eine eigene Identität mit Hilfe fremder Identitäten vortäuscht. Für Süskind – lässt sich aus dem Parfum schliessen – gibt es für das Subjekt keine andere Identität als die fremden. Mit dem "Parfum" demontiert er die bürgerliche Subjektkonzeption und stellt sie als Täuschung dar. Doch Süskinds Figur Grenouille leidet unter ihrer Identitätslosigkeit und versucht, diesen Zustand betrügerisch zu überspielen. Süskind selbst hingegen trägt im Roman die eigene Identitätslosigkeit in Form von Erzähler-Attrappen, Verwendung von fremdem Material usw. betont zur Schau. Und zwar versucht er nicht, irgendwo einen letzten Winkel zu finden, wo das authentische Subjekt dem Rollenspiel entkommen kann, sondern seine Authentizität erweist sich *in* diesem angeblich entfremdeten Rollenspiel. Die fremden Identitäten, das Rollenspiel usw. *sind* die eigentliche und einzige Identität in der Postmoderne.

2.1.2. Der Kontrabaß

Wie der Roman „Das Parfum“ dreht sich auch das Einpersonenstück „Der Kontrabaß“ (1981) um die Kunst und den Künstler. Im Zentrum stehen der monologisierende Musiker und sein Instrument mit dem ihn eine Hassliebe verbindet.

In DER KONTRABASS gerät das Instrument als eifersüchtige Gefährtin zum Fluch, verhindert die Befreiung aus dem schallisolierten Raum sowie eine Annäherung an die von dem Instrumentalisten verehrte Sopranistin und dient als stummer Zeuge des Versagens, der Ichverkümmern, der Unterwerfung des autoritären Charakters unter die Dirigenten – gleich welcher Art.³¹¹

Schauplatz ist das schalldicht isolierte Zimmer des Musikers. Dem Publikum, der „vierten Wand“ in diesem Raum, kann dabei die Rolle von „herbeiphantasierten Wahn-Gespensern“³¹² zugewiesen werden. Die Schallisolation ist Ausdruck der Vorstellung aus der Romantik von der Unvereinbarkeit des Künstlers und der Kunst mit der Wirklichkeit. Der „Erzähler“ (Die Regieanweisungen sind in epischem Ton gehalten, weshalb man von einem solchen sprechen kann) bezeichnet den Stadtlärm bezeichnenderweise als „barbarisch“³¹³. Im Gegensatz zu zeitgenössischer Musik, die teilweise auf die Geräusche einer technisch veränderten Welt reagiert, wird mit dem Kontrabassisten die Klassik in schroffen Gegensatz zur „Barbarei“ der Moderne gesetzt.

Der Rückzug des Künstlers äußert sich in seinen kompensatorischen Allmachtsphantasien, in seinen realitätsfernen Träumen von der Sopransängerin Sarah, und in der gedanklichen Übertragung seiner Kunstwelt auf die Wirklichkeit. Die Welt der Musik wird für den Kontrabassisten zur umfassenden Allegorie für die Wirklichkeit: Sein Instrument ist ihm Geliebte und Mutter, der Gegensatz zwischen Sopran und Kontrabass steht für Geschlechterunterschied usw.

Weil ein Orchester, müssen Sie sich vorstellen, ist und muß sein ein streng hierarchisch gegliedertes Gebilde und als solches ein Abbild der menschlichen Gesellschaft.³¹⁴

Seinem Rückzug in die Welt der Musik bzw. Kunst entspricht auch seine apolitische Haltung. Er sieht die Musik als unveränderliche Gegenwelt, die von Politik und Geschichte nicht tangiert wird.

Denn Musik ist etwas Menschliches. Jenseits von Politik und Zeitgeschichte.³¹⁵

³¹¹ Fritzen, W.: Patrick Süskind. S. 9

³¹² Stadelmaier, G.: Verbrecher aus verlorener Sphäre. In: Die Zeit, Hamburg, 12 – 15. März 1985

³¹³ Kontrabaß. S.26

³¹⁴ Kontrabaß. S.56

³¹⁵ Kontrabaß. S.62

Allerdings bricht der Autor diese naive Haltung ironisch; der Kontrabassist widerspricht sich selbst:

Nazitum und Musik – das können’S nachlesen bei Furtwängler –, das geht einfach nicht zusammen. Niemals.

Natürlich wurde damals auch Musik gemacht. Das ist doch klar!³¹⁶

Der Kontrabassist – ein „frustrierter Orchestermusiker“³¹⁷, ein „Hinterbänkler“³¹⁸ – bezieht auch sein Selbstverständnis aus der Allegorie der Orchesterordnung. Wie in dieser sieht er sich auch in der menschlichen Gesellschaft ganz am Schluss:

Über allem schwebt der GMD, der Generalmusikdirektor, dann kommt die erste Geige, dann die erste zweite Geige, dann die zweite erste Geige, dann die übrigen ersten und zweiten Geigen, Bratschen, Celli, Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte, das Blech – und ganz zum Schluß der Kontrabaß.³¹⁹

Selbst innerhalb der Ordnung der Kontrabässe kommt er als Tuttist nach den Solisten und Vorspielern erst an allerletzter Stelle.³²⁰ Trotz der betonten Nichtigkeit lehnt er sich gegen diese Musik- bzw. Weltordnung auf. „[I]ch geh ja unter in der Masse“³²¹, klagt das atomisierte Subjekt der Moderne, das nicht akzeptieren kann, dass es nur ein unbedeutender Bestandteil eines übergeordneten, unabhängig von ihm existierenden Systems ist. Das vermasste Subjekt träumt den Traum von der bürgerlichen Subjektkonzeption; den Traum von der Umdrehung der Subjekt-Objekt-Beziehung. Der Mensch wäre diesem Wunschtraum zufolge nicht nur Objekt eines sich selbst steuernden überindividuellen Subjekts oder Systems, sondern der Mensch selbst wäre das Subjekt, das sich die Welt gottgleich untertan machen kann. Diesen Traum vom grossen Einzelnen sieht der vermasste Mensch im Dirigenten und in den Solisten – Prototypen der bürgerlichen Genie-Konzeption – verwirklicht. In Analogie zur luziferischer Hybris setzt sich der Kontrabassist deshalb über den Dirigenten, der in der Metapher des Orchesters nicht nur für das autonome Subjekt, sondern auch für Gott stehen kann.

Jeder Musiker wird Ihnen gern bestätigen, daß ein Orchester jederzeit auf den Dirigenten verzichten kann, aber nicht auf den Kontrabaß.³²²

Gleichzeitig, wie sich der Kontrabassist die Wichtigkeit eines Dirigenten anmasst, untergräbt er dessen Position. Mit seiner Kritik am Dirigenten relativiert der

³¹⁶ Kontrabaß. S.62

³¹⁷ –: „Der Kontrabass“. In: Basellandschaftliche Zeitung, 9. Mär. 1983

³¹⁸ Schmidt-Muhlisch, L.: „Der Kontrabaß“. In: Die Welt, 13. Apr. 1983

³¹⁹ Kontrabaß. S.56

³²⁰ Kontrabaß. S.56

³²¹ Kontrabaß. S.57

³²² Kontrabaß. S.8

Kontrabassist die bürgerliche Subjektkonzeption, indem er sie als historisches Konstrukt entlarvt.

Jahrhundertlang sind Orchester ohne Dirigenten ausgekommen. Der Dirigent ist ja auch musikentwicklungsgeschichtlich eine Erfindung allerjüngsten Datums. Neunzehntes Jahrhundert.³²³

In seiner Selbstüberschätzung bezieht der Kontrabassist die ganze Welt auf sich. Gleich zu Beginn des Stücks wird diese Sicht des Kontrabassisten deutlich gemacht: Er spielt die zweite Sinfonie von Brahms ab Schallplatte, weist dann das Publikum ausschliesslich auf die Bässe hin und meint dazu:

„Das bin ich. Beziehungsweise wir. Die Kollegen und ich. Staatsorchester.“³²⁴

Der Kontrabassist geht über die Umkehrung des Verhältnisses von Dirigent hinaus und seine Selbstdarstellung gipfelt in Sätzen wie:

Worauf ich hinauswill, ist die Feststellung, daß der Kontrabaß das mit Abstand wichtigste Orchesterinstrument schlechthin ist. [...] Der Baß ist also das Fundament, auf dem sich dieses ganze herrliche Gebäude erhebt, bildlich.³²⁵

„Unwichtigkeit und Eitelkeit“³²⁶ schreibt er den Solisten zu. Sich selbst bezeichnet er als einen bescheidenen Menschen, um sich im selben Zug in der Tradition des Genies absolut zu setzen:

Aber als Musiker weiß ich, was der Boden ist, auf dem ich stehe; die Muttererde, in die hinein wir alle verwurzelt sind; der Kraftquell, aus dem heraus sich jeder musikalische Gedanke speist; der eigentlich zeugende Pol, aus dessen Lenden – bildlich – der musikalische Same quillt ... – das bin ich! – Ich meine der Baß ist das. Der Kontrabaß. Und alles andere ist Gegenpol.³²⁷

Als seinen äussersten Gegenpol sieht er die Sopranistin Sarah, in die er sich verliebt hat. Obwohl sie seiner Darstellung gemäss von ihm abhängt, bemerkt sie ihn nicht. Diese Nichtbeachtung stürzt ihn in eine Krise. Seine aufgeblasene Selbstdarstellung fällt in sich zusammen und er muss sein eigenes Unvermögen eingestehen. Indem er sich zu einer ehrlichen Einschätzung der eigenen und der fremden künstlerischen Leistungen durchringt, kann er am Ende seines Monologs, der als Selbstbeweihräucherung beginnt und schliesslich zur Beichte wird, doch noch ein Stück seiner Berufsehre retten. Mit der Möglichkeit des befreienden Schreis, mit dem er die Aufmerksamkeit Sarahs gewinnen und die determinierenden Strukturen zusammenbrechen lassen könnte, endet das Stück –

³²³ Kontrabaß. S.8

³²⁴ Kontrabaß. S.7

³²⁵ Kontrabaß. S.9 / 10

³²⁶ Kontrabaß. S.11

³²⁷ Kontrabaß. S.12

eigentlich eine Tragödie³²⁸ – mit einem leisen, wenn auch unwahrscheinlichen Hoffnungsschimmer.

Ulrich Schreiber sieht im Kontrabaß das „Porträt eines Bürgers als Künstler“³²⁹. Der Kontrabassist spielt im Staatsorchester. Der Zusammensetzung des Nomens Staatsorchester entspricht die Verbindung von Philister und Künstler bzw. Musiker. Der Musiker nennt sich selbst ein „beamtetes Genie“³³⁰.

Der Kontrabassist ist eine Kunstfigur wie alle Figuren Süskinds. Er hat keinen authentischen Charakter, sondern er besteht aus bekannten Klischees. Er wird konstituiert durch die beiden unversöhnlichen Pole des Philisters einerseits, des Genies andererseits. Der Charakter des Kontrabassisten setzt sich zusammen aus den beiden Extremen der masslosen Selbstüber- und -unterschätzung. Die beiden Extreme sind gleichzeitig die beiden Pole, durch die sich nicht nur der Künstler, sondern überhaupt das Subjekt in der Postmoderne definiert: Es oszilliert zwischen dem autonomen Subjekt im Sinne der bürgerlichen Subjektkonzeption und dem fremdbestimmten Rollenträger, der identitätslos determinierte Funktionen in einem unkontrollierbaren System übernimmt. Beide Subjekt- bzw. Autorkonzeptionen liegen hinter der Postmoderne, beide sind bekannt und beide heben sich in der Postmoderne gegenseitig auf. Im Kontrabassisten vereinigen sich beide Subjekt- bzw. Künstlerkonzeptionen in ein und derselben Figur. Die Selbstdarstellung des Kontrabassisten – das Schwanken zwischen Freiheit und Determiniertheit, zwischen Selbstüberschätzung und Verzweiflung – scheint ein grosses Echo bei Publikum und Leserschaft zu finden. Trotz des Kunstcharakters der Figur scheint eine Identifikation des Zuschauers mit der Figur möglich.

Die Möglichkeit, sich während eines Abends für Momente mit einer gescheiterten, durchaus sympathischen Figur zu identifizieren, über sie zu lachen, mag mit für den Erfolg des Stücks verantwortlich sein.³³¹

Einerseits bauscht der Kontrabassist seine Wichtigkeit ins Unermessliche auf, andererseits bricht mehr und mehr durch, dass seine Existenz die eines enttäuschten, gescheiterten Künstlers ist.

Nein, geboren wird man wirklich nicht zum Kontrabaß. Der Weg dorthin führt über Umweg, Zufall und Enttäuschung.³³²

³²⁸ Stadelmaier, G.: Verbrecher aus verlorener Sphäre. In: Die Zeit, Hamburg, 12 – 15. März 1985

³²⁹ Schreiber, U.: Das Porträt eines Normalbürgers als Künstler. In: Frankfurter Rundschau, 28. 9. 1982

³³⁰ Kontrabaß. S.86

³³¹ Muscionico, D.: Eine unendliche (Erfolgs-)Geschichte. In: NZZ, 1. / 2. 12. 1990

³³² Kontrabaß. S.38

Sehr kurz schildert er seinen Werdegang. Dieser weist auffällige Parallelen zur Geschichte von Herrn Sommer auf und wird von Fritzen und Spancken als autobiographisch beeinflusst gelesen.

Dominanter Vater, Beamter, unmusisch; schwache Mutter, Flöte, musisch versponnen; ich liebe die Mutter abgöttisch; die liebt den Vater; der Vater liebt meine kleinere Schwester; mich liebte niemand – subjektiv jetzt. Aus Haß auf den Vater beschließe ich, nicht Beamter, sondern Künstler zu werden; aus Rache an der Mutter aber am größten, unhandlichsten, unsolistischsten Instrument; und um sie quasi tödlich zu kränken und zugleich dem Vater noch einen Fußtritt übers Grab hinweg zu versetzen, werde ich nun doch Beamter: Als Kontrabassist im Staatsorchester, drittes Pult.³³³

Der Kontrabassist zeigt immer deutlicher, wie weit entfernt er von der Sphäre des Genialen und Künstlerischen entfernt ist. Er versteht sich als Beamter und Handwerker.

Ich bin Handwerker. Innerlich bin ich Handwerker. Musiker bin ich nicht. Ich bin bestimmt nicht musikalischer als Sie. [...] ... ich weiß noch, Gottseidank, was ich bin und was ich nicht bin, und wenn ich mit fünfunddreissig als Beamter auf Lebenszeit im Staatsorchester sitze, so blöd bin ich nicht, daß ich wie mancher andre denke, ich bin ein Genie!³³⁴

Indem sich der Kontrabassist auf die gleiche Stufe stellt wie das Publikum, gibt er den Anspruch des Genies, etwas Besonderes zu sein, definitiv auf. Er führt dem Publikum vor Augen, welche Ansprüche man an ein Genie stellt:

Warum soll es mir besser gehen als Ihnen? Ja, Ihnen! Sie Buchhalter! Exportsachbearbeiter! Fotolaborantin! Sie Volljurist! [...]

Vielleicht sind Sie auch einer von denen [...], die ständig die Mülltonnen gegen die Müllwagen schmeißen, damit der Müll herausfliegt, acht Stunden lang. Entspricht *das* Ihren Talenten? Würde es Sie kränken, daß womöglich ein anderer die Mülltonne besser hinschmeißt als Sie? Sind Sie auch so erfüllt von Idealismus und selbstloser Hingabe an Ihre Arbeit wie ich?³³⁵

Die Kritik am Geniekult ist hier vor allem eine Rechtfertigung des Künstlers, der sich gegen die Forderungen, die man an ihn stellt, zur Wehr setzt. Das ist einerseits eine Entmystifizierung des Künstlers, bzw. seine Verteidigung gegen die Philister, aber es ist gleichzeitig auch das Gezeter des gescheiterten Künstlers, der sein eigenes Unvermögen erkannt hat. Der Kontrabassist ist nicht stolz darauf, ein Handwerker zu sein, sondern er empfindet das als ein Defizit im Vergleich zum Genie. Er verspottet den Geniekult zwar, aber er leidet gleichzeitig daran, selbst kein Genie zu sein. Im Grunde fehlplaziert als Musiker, muss er diese Erfahrung künstlerischen Ungenügens täglich machen.

³³³ Kontrabaß. S.39

³³⁴ Kontrabaß. S.84 / 86

³³⁵ Kontrabaß. S.87 /88

Nicht einen einzigen Ton kann ich schön spielen... – und sie [Sarah] macht ihren Mund auf, und alles, was herauskommt, ist herrlich. [...] Und es liegt nicht am Instrument. [...] Aber *ich* kann es nicht. An mir liegt es.

Technisch spiele ich Ihnen alles. Technisch habe ich eine hervorragende Ausbildung genossen. Technisch, wenn ich will, spiele ich Ihnen jede Suite von Bottesini, das ist der Paganini des Kontrabasses, da gibt es nicht viele, die mir das nachspielen würden. Technisch, wenn ich einmal wirklich hinüben würde, aber ich übe nicht, weil es bei mir keinen Sinn hat, weil es bei mir an der Substanz fehlt, weil, wenn es nicht innen weit fehlen würde, verstehen Sie, innen, im Musikalischen –...³³⁶

Obwohl der Kontrabassist sein Handwerk versteht, vermisst er doch die „Substanz“; das, was ihn vom Handwerker zum Künstler machen würde. Echtes Künstlertum bedeutet für ihn nicht, technisch besonders gut musizieren zu können. Sogar Ausnahmekönnen reicht für ihn nicht. Das Genie zeichnet sich gerade dadurch aus, dass es etwas hervor bringt, was über das Erlernbare hinaus geht.

Mit seinem Anspruch auf Genie misst sich der Kontrabassist nicht nur an anderen Musiker, sondern auch an Komponisten. Während seines Monologs erwähnt er einige von ihnen. Besonders Schubert bewundert er. Weil er aber selbst teilweise Anspruch auf Genialität erhebt, schwingt in seiner Bewunderung immer auch Aggressivität und Eifersucht mit.

Wie in jemand, der bei teilweise vorhandener Einsichtigkeit die Grenze der eigenen Begabung richtig einschätzt, den Begabteren gegenüber ein Syndrom von Weltverschwörung entsteht, macht Süskind mit dem Kunstgriff klar, daß er die Träume seines Musikers vom Kammersolisten mit der Wirklichkeit unseres Musikbetriebs kollidieren lässt.³³⁷

Eine Anekdote über Schubert bricht der Kontrabassist verärgert mit der Bemerkung ab:

Ich meine, wenn es Sie interessiert, welche Stimmlage Schubert gehabt hat, bittesehr, das können Sie schließlich in jeder Biographie nachlesen. Brauch ich Ihnen nicht erzählen. Schließlich bin ich kein musikalisches Auskunftsbüro.³³⁸

Die Metapher des „musikalisches Auskunftsbüros“ zeigt, wie sehr sich dieser Künstler im Schatten der bisherigen Künstler fühlt. Als er die Alternative erwägt, während Jahren als Kammermusiker für das Forellenquintett heranzureifen, bemerkt er:

Als Schubert so alt war wie ich, da war er schon drei Jahre tot.³³⁹

Dieser Musiker kennt in der Musikgeschichte so genau aus, wie er um seine eigene Unzulänglichkeit weiss.

³³⁶ Kontrabaß. S.85 /86

³³⁷ Schreiber,U.: Das Porträt eines Bürgers als Künstler. In: Frankfurter Rundschau, 28. 9. 1982

³³⁸ Kontrabaß. S.25

³³⁹ Kontrabaß. S.95

Die Musikgeschichte rauf und runter wird befragt, nicht nur nach der Bedeutung dieses Instruments, sondern auch nach menschlichem Vermögen und Versagen, kurz, den Zusammenhängen von Kunst und Neurose.³⁴⁰

Ausgesprochen lapidar wirkt die Überlegung des Kontrabassisten, dass es Mozart viel leichter gehabt haben müsse, weil die meisten klassischen Komponisten erst nach ihm kamen.

Da konnte einer hergehen und unbekümmert, frisch daherspielen und komponieren – praktisch was er wollte. Und die Leute waren ja damals auch viel dankbarer. In der Zeit wäre ich ein weltbekanntere Virtuose gewesen. Aber das hat Mozart niemals zugegeben. Im Gegensatz zu Goethe, der da doch der ehrlichere war. Goethe hat immer gesagt, daß er Glück gehabt hat, daß die Literatur zu seiner Zeit sozusagen ein unbeschriebenes Blatt war.³⁴¹

Diese naive Vorstellung von Innovation wirkt komisch, aber sie ist doch auch Ausdruck des Dilemmas des Künstlers der Postmoderne, der im Schatten der Moderne und gleichzeitig unter dem Diktat der Innovation steht. Mit der Verbindung von Mozart und Goethe wird noch deutlicher, dass mit dieser Allegorie nicht nur die Musik gemeint ist – auch die Literatur schwingt mit.

Die Klassiker, als die Mozart und Goethe gelten, werden als übermächtig dargestellt.

In dem Fall waren es unsere Klassiker, die alles, was sich ihnen entgegenstellte, gnadenlos niedermachten.³⁴²

Dabei muss Klassik nicht nur die Epoche der Klassik bedeuten. Verwendet man das Adjektiv „klassisch“ im Sinne von „vorbildlich“ oder „normgemäss“, kann in einem Drama der Postmoderne damit auch die "klassische" Moderne mitgemeint sein. Für den philiströsen Kontrabassisten bedeutet die erlernbare Regelmäßigkeit der Klassik geradezu ein Schutz vor der Kunst, im Sinne der Moderne verstanden als Abweichung von der Norm.

Denn als ein im klassischen Sinne am Schönen, Guten und Wahren ausgerichteter Künstler hüte ich mich vor nichts so sehr wie vor der Anarchie der freien Improvisation.³⁴³

Süskind setzt mit dem Kontrabassisten nicht einfach den selbstbewussten Handwerker gegen das Genie. Statt einer Antwort auf das Genie zeigt er einen an fehlender Genialität leidenden Philister als Künstler.

³⁴⁰ –: Der Kontrabaß. In: Theater Magazin, Baden-Baden, April 1999

³⁴¹ Kontrabaß. S.68

³⁴² Kontrabaß. S.23

2.1.3. Der Zwang zur Tiefe

Die Hauptfigur der kurzen Erzählung „Der Zwang zur Tiefe“³⁴⁴ (1986) wird als eine „junge Frau aus Stuttgart, die schön zeichnete“³⁴⁵ eingeführt. Diese Wortwahl entspricht nicht dem Vokabular von Kunstkritikern, denn nach den Maßstäben der „hohen“ Kunst misst man einen Künstler kaum daran, ob er "schön zeichnen" kann. Das ist eher eine Formulierung, die man für Kinder braucht. In diesem Zusammenhang assoziiert man mit dem Adjektiv „schön“ gefällige, harmlose, dekorative Kunst, vergleichbar den salonfähigen Erzeugnissen eines Fräuleins Scuderi, das in Gegensatz zum „tiefen“ Cardillac steht. Die Avantgarde des 20. Jahrhunderts ist zumindest skeptisch gegenüber dem "schönen" Kunstwerk, das "gefällt".

Die „junge Frau“ steht in der Tradition der gutbürgerlichen Frauen des 19. Jahrhunderts, für die Aquarellmalerei oder das Spielen eines Instruments usw. zu einer umfassenden Kultiviertheit gehört. Allerdings gilt dies eher als kreative Betätigung zum „Hausgebrauch“, denn als hohe Kunst. Die junge Frau „malt“ nicht, sie „zeichnet“. Natürlich gibt es Zeichnungen in der hohen Kunst, aber in der Formulierung, wie „zeichnen“ hier auftaucht, bekommt die Tätigkeit der Künstlerin den Beigeschmack des Trivialen, Kindlichen und des Handwerklichen.

Süskind führt uns hier eine Figur vor, die sein Erzähler nicht Künstlerin, sondern einfach „junge Frau“ nennt. Der Erzähler stellt ihr Künstlertum betont naiv dar. Sie wird gleichsam als Kind gezeigt, das von den Ansprüchen der hohen Kunst nichts weiss.

Mit der Ausstellung tritt sie aus der privaten in die öffentliche Sphäre. Erst hier wird sie mit den Forderungen der Kunstwelt konfrontiert. Ein gutmeinender Kritiker sagt zu ihr:

Es ist begabt und ansprechend, was Sie machen, aber Sie haben noch zu wenig Tiefe.³⁴⁶

Dieses Zitat wirkt ausgesprochen formelhaft. Diese Formelhaftigkeit verweist auf die postmodernen Brechung: Figuren und ihre Aussagen werden zu Klischees stilisiert und die konkrete Geschichte gleichzeitig zu einer Fabel über das Künstlertum im Allgemeinen abstrahiert. Wie Marionetten an Fäden gezogen, hölzern und plakativ treten

³⁴³ Kontrabaß. S.11

³⁴⁴ Der Zwang zur Tiefe. In: Drei Geschichten und eine Betrachtung. S.9-19

³⁴⁵ Der Zwang zur Tiefe. In: Drei Geschichten und eine Betrachtung. S.9

³⁴⁶ Der Zwang zur Tiefe. In: Drei Geschichten und eine Betrachtung. S.9

die Figuren auf, sprechen mechanisch ihren wohlbekannten Text und verschwinden wieder. Durch diese Verfremdung wird die Konstruiertheit des Text erfahrbar gemacht.

Das naive schöne Zeichnen kollidiert mit den Wertmassstäben der hohen Kunst. Der Kritiker erkennt und lobt die Begabung der Künstlerin, aber diese Begabung allein reicht nicht, um die Zeichnerin zur Künstlerin zu machen. Die schöne Zeichnung bleibt im Bereich des Handwerklichen, denn eine Zeichnung, verstanden als handwerkliches Produkt, kann noch so schön sein, sie wird deshalb nicht zur Kunst. „Techne“, das Handwerkliche, reicht nicht aus, um aus der jungen Frau eine Künstlerin zu machen. Um als Künstlerin gelten zu können, braucht sie „Tiefe“. Der jungen Frau fehlt das, was den Künstler vom Handwerker unterscheidet. Als Handwerkerin versteht sie denn auch nicht, was das sein soll.

Die junge Frau verstand nicht, was der Kritiker meinte,...³⁴⁷

Dieses Unverständnis wird von Vertretern der hohen Kunst als Bestätigung ihrer Position gedeutet: Dass die Frau nicht versteht, was den Künstler vom Handwerker trennt, beweist, dass sie keine Künstlerin ist. Mit diesem Zirkelschluss gibt sich die Argumentation als hermetisch und unangreifbar. Umgekehrt lässt sich das Unverständnis der jungen Frau als Entmystifizierung des Geniekults lesen: Hier gibt es gar nichts zu verstehen. Das Künstlerbild der hohen Kunst ist ein metaphysisches, romantisches und pseudo-elitäres Phantasiekonstrukt.

Die Häufung der Kritik bringt die Frau zum Nachdenken und schliesslich zur Einstellung ihrer Tätigkeit.

Dann schraubte sie die Tuschegläser zu, wischte die Federn ab und ging spazieren. [...] In den ganzen folgenden Wochen zeichnete die junge Frau nichts.³⁴⁸

Als die junge Frau wieder zu zeichnen anfangen will, kommt sie über Entwürfe nicht hinaus. In ihrer Verzweiflung schliesst sie sich der Kritik, die sie zuerst ignoriert, und dann nicht verstanden hatte, selbst an:

Da begann sie zu weinen und rief: „Ja, es stimmt, ich habe keine Tiefe!“

Obwohl die Frau nicht weiss, was ihr Problem ist, kann sie nicht weiterhin naiv arbeiten. Sie stellt eine Forderung an sich selbst, von der sie nicht einmal weiss, was sie beinhaltet, geschweige, wie sie erfüllt werden könnte.

Als Reaktion auf ihre Krise folgt eine autodidaktische theoretische Ausbildung.

³⁴⁷ Der Zwang zur Tiefe. In: Drei Geschichten und eine Betrachtung. S.9

³⁴⁸ Der Zwang zur Tiefe. In: Drei Geschichten und eine Betrachtung. S.10 / 11

In der dritten Woche fing sie an Kunstbände zu betrachten, die Werke anderer Zeichner zu studieren, Galerien und Museen zu durchwandern. Sie las kunsttheoretische Bücher.³⁴⁹

Wie schon die Übernahme eines ihr unverständlichen Kriteriums für ihr Kunstschaffen stellt der Erzähler auch diese Ausbildungsphase hochironisch dar. Die Parteinahme des Autors für die junge Frau ist hier ganz deutlich.

Sie ging in eine Buchhandlung und verlangte vom Verkäufer das tiefste Buch, das er auf Lager habe. Sie erhielt ein Werk von einem gewissen Wittgenstein und konnte nichts damit anfangen.³⁵⁰

Vor einem Blatt von Leonardo da Vinci, einem Prototypen des Genies, wendet sie sich an einen „Kunsterzieher“³⁵¹ und bittet ihn um Hilfe.

Verzeihen Sie – können Sie mir sagen, ob diese Zeichnung Tiefe besitzt? Der Kunsterzieher grinste sie an und sagte: „Wenn Sie sich über mich lustig machen wollen, dann müssen Sie früher aufstehen, gnädige Frau!“, und die Klasse lachte herzlich. Die junge Frau aber ging nach Hause und weinte bitterlich.³⁵²

Indem der Erzähler die junge Frau vor einer unumstrittenen Kunstgrösse auf einen sachverständigen Vertreter der hohen Kunst prallen lässt, macht er die Unmöglichkeit ihres Unternehmens deutlich: Dem Genie-Mythos zufolge kann der Kunsterzieher Tiefe nicht „zeigen“. Selbst der Didaktiker, der die Grösse des Genies für die Studenten erfahrbar machen soll, ist auf ein „Wiedererkennen“ des Genialen in deren Innerem, auf ein von ihm unabhängiges Begreifen genialer Grösse bzw. Tiefe seiner Schülerschaft angewiesen. Der Kunsterzieher kann nur zum Genie hinführen, er kann es nicht erschöpfend und für jedermann logisch nachvollziehbar erklären. Die junge Frau, die vor Leonardo da Vinci nach Tiefe fragt, ist deshalb für ihn eine absolute Kunstbanausin. Zwischen den beiden herrscht Unverständnis.

Der Autor lässt den Kunsterzieher nicht peinlich betroffen etwas stammeln, um die Frau im Triumph davon zu führen. Der Kunsterzieher führt der jungen Frau vielmehr ihr eigenes Unverständnis vor Augen. Die Lacher hat er auf seiner Seite, die junge Frau aber erfährt in aller Härte, wie weit sie von wahren Künstlertum im Sinne der hohen Kunst entfernt ist. Die Frau kann das Genie nicht begreifen, folglich, so schliesst sie aus ihrer erfolglosen Begegnung mit dem Genie, ist sie selbst auch keins.

Von Selbstzweifeln zernagt verlässt die Frau nun ihr Arbeitszimmer kaum noch, obwohl sie nicht mehr arbeiten kann. Sie nimmt Tabletten, beginnt zu trinken und verwehrlost. Selbst wenn ihre Kunst noch gefragt wird, gibt sie abschlägige Antwort, mit

³⁴⁹ Der Zwang zur Tiefe. In: Drei Geschichten und eine Betrachtung. S.12

³⁵⁰ Der Zwang zur Tiefe. In: Drei Geschichten und eine Betrachtung. S.12

³⁵¹ Der Zwang zur Tiefe. In: Drei Geschichten und eine Betrachtung. S.12

der übernommenen Begründung, sie habe keine Tiefe. Wie sehr ihre künstlerische auch eine menschliche Krise ist, zeigt, dass sie auch einen Liebhaber warnt, sie habe keine Tiefe. Sie vereinsamt und wird kommunikationsunfähig – wie Herr Sommer. Weitere Gemeinsamkeiten mit der Erzählung „Die Geschichte von Herrn Sommer“ finden sich der absurden Schilderung ihres Selbstmords:

Als das Geld verbraucht war, zerschnitt und durchlöcherte die Frau alle ihre Zeichnungen, fuhr auf den Fernsehturm und sprang 139 Meter in die Tiefe. Weil an diesem Tag aber ein starker Wind wehte, zerschellte sie nicht auf dem geteerten Platz unter dem Turm, sondern wurde über ein ganzes Haferfeld hinweg bis zum Waldrand getragen, wo sie in den Tannen niederging. Sie war trotzdem sofort tot.³⁵³

Ihre Todesart wird als letzter, absurder Ausdruck ihrer Suche nach Tiefe dargestellt. Nicht einmal im Tod findet sie die gesuchte Tiefe sofort; der Wind bläst sie davon. Der Kunstkritiker, mit dem das Verhängnis seinen Anfang nahm, schreibt anschliessend im Feuilleton:

„Immer wieder [...] ist es für uns Zurückbleibende ein erschütterndes Ereignis, mit ansehen zu müssen, daß ein junger talentierter Mensch nicht die Kraft findet, sich in der Szene zu behaupten. [...] Allerdings scheint zuletzt doch im Individuellen der Keim zu jenem tragischen Ende angelegt. Denn spricht nicht schon aus ihren ersten, noch scheinbar naiven Arbeiten jene erschreckende Zerrissenheit, ablesbar schon an der eigenwilligen, der Botschaft dienlichen Mischtechnik jene hineinverdrehte, spiralenförmig sich verbohrnde und zugleich hoch emotionsbeladene, offensichtlich vergebliche, Auflehnung der Kreatur gegen das eigene Selbst? Jener verhängnisvolle, fast möchte ich sagen: gnadenlose Zwang zur Tiefe?“³⁵⁴

Durch ihren Selbstmord bewirkt die junge Frau beim Kunstkritiker eine seiner ersten Kritik diametral entgegengesetzte Lesart ihrer Werke. Ihre Naivität wird jetzt als nur scheinbar bezeichnet. Mit vielen Floskeln, die die Sprache der Kunstkritikern persiflieren, drückt der Kritiker das Gegenteil seiner einstmaligen Kritik aus. Erst der Selbstmord, wird uns vorgeführt, bringt den Kritiker dazu, Tiefe in demselben Bild zu sehen, indem er sie vorher vermisst hat. Der sich selbst widersprechende, floskelndreschende Kunstkritiker beurteilt das Kunstwerk aufgrund des biographischen Hintergrunds der Künstlerin. „Tiefe“ wird als ein mystifiziertes Qualitätsmerkmal entlarvt, das der Kritiker im Kunstwerk selbst zu finden nur vorgibt. „Tiefe“ ist vielmehr eine Projektion, die der Kritiker von der Künstlerin auf das Bild überträgt. Die naive, unbeschwerte Anfängerin passt nicht zu seinem Künstlerbild. Erst die existentiell an ihrer Kunst leidende, in diesem Fall zu Grunde gehende Künstlerin entspricht seiner Künstlerkonzeption. Erst ein toter Künstler, liesse sich das Künstlerbild des Kritikers zuspitzen, ist ein guter Künstler. Fröhliche, naive „Zeichner“ sind keine Künstler. Nur

³⁵² Der Zwang zur Tiefe. In: Drei Geschichten und eine Betrachtung. S.12 / 13

³⁵³ Der Zwang zur Tiefe. In: Drei Geschichten und eine Betrachtung. S.16

wer für die Kunst auf das Leben verzichtet, leidet und sich selbst opfert, verfügt über die notwendige „Tiefe“.

Mit dem Titel macht der Autor klar, dass der „Zwang zur Tiefe“³⁵⁵, den der Kunstkritiker der Künstlerin zuschreibt, in Wirklichkeit der Terror ist, mit dem nicht nur die Kunstverständigen, sondern in ihrem Gefolge auch die Öffentlichkeit und die Freunde die Künstlerin unter Druck setzen und ihr eine klischierte Künstlerexistenz aufzwingen. Dieser ominöse „Zwang zur Tiefe“, den niemand recht präzisieren kann oder will, erweist sich als kontraproduktiv für die künstlerische Produktion und als lebensfeindlich bis hin zum Selbstmord.

Diese kleine Studie [„Der Zwang zur Tiefe“] über allgemeine Verunsicherung und verlogene Konventionen der Kommunikation stellt eine frappierend aktuelle Kritik an eiskalter, unaufrichtiger Kritik dar.³⁵⁶

Die junge Frau, die von aussen zu verstehen bekommt, dass sie keine Künstlerin sei, leidet an diesem Defizit wie Grenouille, der um die Scheinhaftigkeit seiner Existenz weiss, und wie der Kontrabassist, der im Grunde weiss, dass er ein Philister, ein Handwerker und kein Künstler ist. Wie im „Parfum“, wo das Genie als Hohlform entlarvt wird, wird auch hier der Geniegedanke kritisiert und seine Vertreter werden lächerlich gemacht. Der Kontrabassist und die junge Frau leiden daran, dass sie keine Genies sind. Die „Tiefe“, welche die Handwerkerin sucht, entpuppt sich als leere Worthülse, denn im Nachhinein wird diese Tiefe genau den gleichen Werken zugeschrieben, denen sie vorher abgesprochen wurde. Genialität, so die Kritik dieser Erzählung, ist nicht kunstimmanent, sondern sie wird von Kunstkritikern und der Öffentlichkeit einem Künstler zu- oder abgesprochen. Das Kriterium ist dabei nicht sein Werk, sondern seine Biographie. „Der Zwang zur Tiefe“ kritisiert das Genie als ein blosses Medienprodukt. In jedem Fall unterliegen die Menschen einer Täuschung: Ob sie mit Grenouille einen Schwindler zum Genie erklären, ob sie den Kontrabassisten, der sich selbst als Handwerker und Beamter versteht, als Musiker ansehen, ob sie das Genie der jungen Frau verkennen oder diese zu Unrecht zum Genie erklären – in jedem Fall bestimmen Kunstkritik und Öffentlichkeit, wer ein Genie ist und wer nicht. Weder die breite Menge, noch die Sachverständigen sind in der Lage, so führt Süskind vor, das echte Genie zu erkennen. Alle sind verführbar.

Um als Genie zu gelten, muss der Künstler den Erwartungen der Kritik und der Öffentlichkeit entsprechen. Da sich das Genie aber traditionellerweise dadurch

³⁵⁴ Der Zwang zur Tiefe. In: Drei Geschichten und eine Betrachtung. S.18 / 19

³⁵⁵ Der Zwang zur Tiefe. In: Drei Geschichten und eine Betrachtung. S.19

³⁵⁶ E., L.: Süskind. In: Berliner Lesezeichen, Oktober 1995

auszeichnet, dass es sich selber setzt und sich über die Publikumserwartungen und andere Normen hinwegsetzt, wirkt diese Genie-Macherei durch die Medien absurd. Die Erzählung „Der Zwang zur Tiefe“ rüttelt an dem Kriterium der Tiefe und damit an der Unterscheidung zwischen hoher und trivialer Kunst mitsamt ihrer jeweiligen Künstlerkonzeptionen. Der Künstler zeichnet sich Süskind zufolge nicht durch „Tiefe“ aus. Das Genie der Postmoderne untergräbt diese Anforderungen und öffnet sich der Trivialkultur. Das schöne Zeichnen der jungen Frau, das Handwerkliche des Kontrabassisten und auch die Täuschungen Grenouilles erhalten in diesem Licht neuen Wert.

Mit der Erzählung „Der Zwang zur Tiefe“ wehrt sich Süskind, der sich selbst auf Trivialformen einlässt – Fernsehserien mitschreibt, sein Hauptwerk als Kriminal- und Schauerroman ausgibt usw. –, gegen ein Künstlerbild, das den Produzenten von sogenannt „trivialer“ Kunst ausklammert. Trotzdem würde die Behauptung, Süskind propagiere den Handwerker und die kreativ Begabte als Künstler der Postmoderne, zu weit führen. Süskind zeigt uns den Kontrabassisten als Handwerker, der darunter leidet, kein Künstler zu sein. Es ist ja nicht so, dass der Kontrabassist sein Künstlertum stolz als Handwerk versteht und eventuell sogar die Bezeichnung Musiker von sich weisen würde. Er möchte ein Künstler sein, kein Handwerker. In der Erzählung „Der Zwang zur Tiefe“ spricht der Erzähler von einer „junge[n] Frau aus Stuttgart, die schön zeichnete“. Ob er ihre kreative Tätigkeit als Künstlertum versteht oder nicht, lässt er offen. Allein die Tatsache, dass ihr vom Kunstkritiker wahres Künstlertum abgesprochen wird, heisst noch nicht, dass der Autor ihr schönes Zeichnen als wahres Künstlertum versteht. Die junge Frau möchte eine richtige Künstlerin werden. Der Kontrabassist weiss, dass er kein Genie ist. Im Gegensatz zu ihm rennt die junge Frau einem von Kunstkritikern erfundenen Phantom hinterher. Wie der Kontrabassist propagiert auch die junge Frau kein neues Künstlertum, das sich auf handwerkliche Basis, auf Techne stützt, sondern beide versuchen, einem etablierten Künstlerbild zu entsprechen.

Süskind zeigt uns diese Identitätskrisen von mittelmässigen Künstlern, ohne die Problematik zu entschärfen, also ohne diese Figuren aus auktorialer Perspektive nach der Abschaffung des Genies zu den eigentlichen Künstlern zu erheben.

In dieser Erzählung wertet Süskind das Handwerkliche auf, ebenso das Triviale. Er selbst hat auch keinerlei Berührungsängste mit trivialen Formen. Süskind setzt hier den Handwerker-Künstler gegen das Genie-Phantom, dessen "Tiefe" er als gegenstandslos, als Mythos von elitären Kunstkritikern lächerlich macht. Trotzdem bleibt seine Figur einfach

die junge Frau, die schön zeichnet. Süskinds Demontage des Genies kann als Verabschiedung des Geniegedankens schlechthin gelesen werden. Dies schliesst nicht aus, dass der Geniegedanke paradoxerweise bloss verschoben wird, und zwar auf seine Figur bzw. auf ihn selbst, da seine Figur bzw. er selbst – als Folge der Negierung des Genies – als die einzig wahren Künstler gelten können.

2.1.4. Ein Kampf

In der Erzählung „Ein Kampf“³⁵⁷ (1985) steht wiederum die Genie-Thematik im Vordergrund. Die Hauptprotagonisten sind zwei Schachspieler. Als solche gehören sie, wie schon der Parfumeur, in den parakünstlerischen Bereich. Analog zum Schwarz-Weiss-Kontrast des Schachspiels führt Süskind zwei auf diesen Schwarz-Weiss-Kontrast reduzierte Figuren vor.

[Süskinds] Charaktere sind keine komplexen, differenzierten, ‚runden‘ Schöpfungen. Sie sind Charaktere ohne Charakter, insofern ein Charakterbild die verschiedensten Eigenschaften, Strebungen und auch Widersprüche, kurz: Individualität zeigt.³⁵⁸

Durch diese ausgeprägte Typisierung wird deutlich, dass es nicht um die beiden Charaktere geht. Vielmehr stehen sie – wie Schachfiguren – repräsentativ für zwei Künstlerklischees. Es handelt sich unter anderem um eine „Entscheidungsschlacht Jugend contra Alter“³⁵⁹. Ebenfalls Symbolcharakter hat das Schachspiel, das der Erzähler ein „Spiel von [hohem] moralischem Anspruch“³⁶⁰ nennt.

Schauplatz ist der Jardin du Luxembourg, zwei Männer sitzen sich am Schachbrett gegenüber, umringt von einem guten Dutzend Zuschauer. Deren Interesse gilt vor allem dem Herausforderer. Dieser vereinigt eine solche Fülle von Klischees des Herausforderers auf sich, dass er fast wie eine Karikatur desselben wirkt. Er ist jünger als sein Gegenüber, sein Haar ist schwarz wie die Farbe seiner Figuren bzw. wie er selbst als „Spielfigur“, verstanden als Gegenpol zu Weiss. Er vereinigt die äusserlichen Merkmale des Künstlers der Romantik auf sich: In Kontrast zu seinem schwarzen Haar steht sein bleiches Gesicht und die „blasierten dunklen Augen“³⁶¹. Er spricht kein Wort, bewegt keine Miene, spielt

³⁵⁷ Ein Kampf. In: Drei Geschichten und eine Betrachtung. S. 20–54

³⁵⁸ Fritzen, W.: Patrick Süskind, S. 126

³⁵⁹ E., L.: Süskind. In: Berliner LeseZeichen, Oktober 1995

³⁶⁰ Ein Kampf. In: Drei Geschichten und eine Betrachtung. S. 54

³⁶¹ Ein Kampf. In: Drei Geschichten und eine Betrachtung. S. 21

nur mit einer unangezündeten Zigarette. So erscheint er als die „Nonchalance in Person“³⁶². Obwohl ihn niemand kennt, sind alle sofort von seinem Genie überzeugt.

Niemand kannte diesen Mann, keiner hatte ihn bisher je spielen sehen. Und doch war vom ersten Augenblick an, da er sich nur bleich, blasiert und stumm ans Brett gesetzt hatte, um die Figuren aufzustellen, eine so starke Wirkung von ihm ausgegangen, daß jeden, der ihn sah, die unabwiesbare Gewißheit überkam, man habe es hier mit einer ganz außergewöhnlichen Persönlichkeit von großer und genialer Begabung zu tun.³⁶³

Der Erzähler kann nur Vermutungen darüber anstellen, weshalb dieser Mann das Publikum derart in seinen Bann schlägt. Er vermutet vor allem Äusserlichkeiten; Aussehen und Kleidung, sein Auftreten und seine „Aura“.

Vielleicht war es nur die attraktive und zugleich unnahbare Erscheinung des jungen Mannes, seine elegante Kleidung, seine körperliche Wohlgestalt; vielleicht waren es die Ruhe und Sicherheit, die in seinen Gesten lagen; vielleicht die Aura von Fremdheit und Besonderheit, die ihn umgab – ...³⁶⁴

Das Publikum erhofft sich vom Herausforderer einen Sieg über den lokalen Schachmatador. Dieser vereinigt nicht weniger Klischees als der Herausforderer auf sich. Auch hier macht das Betonen der Konstruiertheit der Erzählung und die Dichte, mit der die typischen Merkmale aneinander gereiht werden, das Klischee als solches deutlich.

Dieser, ein Männlein von etwa siebzig Jahren, war in jeder Hinsicht das genaue Gegenteil seines jugendlichen Herausforderers. Er trug die blauhosige und wollwestige, speisefleckige Kluft des französischen Rentners, hatte Altersflecken auf den zitternden Händen, schütteres Haar, eine weinrote Nase und violette Adern im Gesicht. Er entbehrte jeglicher Aura und war außerdem unrasiert. Nervös paffte er an seinem Zigarettenstummel, wetzte unruhig auf dem Gartenstuhl hin und her und wackelte ohne Unterlaß bedenklich mit dem Kopf.³⁶⁵

Der Rentner wird explizit in Kontrast zum Herausforderer gestellt, er ist „Weiss“ im Gegensatz zu „Schwarz“. Seine Kleidung wird fast als Uniform dargestellt; er ist nicht ein besonderer, sondern der typische französische Rentner. Der Erzähler mokiert sich über die „Aura“, indem er sie in direkter Abhängigkeit von Äusserlichkeiten (z.B. die Rasur) zeigt.

Im Gegensatz zum Herausforderer kennen die Anwesenden den Schachmatador bestens. Sie kennen seine spielerischen Qualitäten, denn sie haben alle gegen ihn gespielt und verloren. Diese schmerzlich erfahren Überlegenheit des Gegners wollen sie jedoch nicht anerkennen. Obwohl er sie alle besiegt hat, ist er für sie kein Genie. Den Grund für seine Überlegenheit sehen sie darin, dass er keine Fehler macht. Obwohl er ein fehlerfreier, also technisch perfekter Spieler ist, sprechen sie ihm die Genialität ab.

³⁶² Ein Kampf. In: Drei Geschichten und eine Betrachtung. S. 21

³⁶³ Ein Kampf. In: Drei Geschichten und eine Betrachtung. S. 21

³⁶⁴ Ein Kampf. In: Drei Geschichten und eine Betrachtung. S. 22

³⁶⁵ Ein Kampf. In: Drei Geschichten und eine Betrachtung. S. 22 / 23

[O]bwohl er alles andere als ein genialer Schachspieler war, hatte er doch die seine Gegner zermürbende, sie aufbringende und geradezu hassenswerte Eigenschaft, keine Fehler zu machen. Man konnte sich bei ihm nicht darauf verlassen, daß er einem durch die kleinste Unaufmerksamkeit entgegenkam. Es musste einer, um ihn zu besiegen, tatsächlich besser spielen als er.³⁶⁶

Spielerische Qualität und Genie klaffen hier auseinander. Das Wort „tatsächlich“ zeigt, welche Ebene der Erzähler als die „echte“, die „wahre“ ansieht. Es ist die „handwerkliche“ Ebene des Spiels, auf der nur das Spiel zählt. Schein, Bluff und Betrug sind hier ausgeschlossen. Und weil die Zuschauer um die „tatsächlichen“ Verhältnisse wissen, müssen sie auf ein „Wunder“³⁶⁷ hoffen. Nur wenn das Unmögliche eintritt – die Überbietung der technischen Perfektion –, wird ihre eigene Niederlage gerächt.

Schon während der Eröffnungszüge schüchtern sie den lokalen Schachmatador ein, prophezeihen ihm ein „Waterloo“³⁶⁸; die Niederlage des Genies, das sie ihm nicht zugestehen mögen. Tatsächlich lässt sich der Alte verunsichern, zögert und überlegt lange, während der Herausforderer zügig und entschlossen spielt. Sehr bald zeichnet sich die Niederlage des Herausforderers ab. Doch je mehr dieser in Bedrängnis kommt, desto fanatischer und zuletzt verzweifelt glaubt das Publikum an ihn. Es glaubt an einen hintergründigen Plan, der Durchschnittspielern verborgen bleibt. Desaströse Züge des Herausforderers werden von den Sachverständigen als Zeichen wahrer Meisterschaft missverstanden.

Keiner der Umstehenden – und es waren durchweg sachverständige Leute – hätte einen solchen Zug gewagt. Aber das machte eben den wahren Meister aus. Ein wahrer Meister spielte originell, riskant, entschlossen – eben einfach anders als ein Durchschnittsspieler.³⁶⁹

Wie die Spieler werden auch deren jeweilige Spielweisen mit der grösstmöglichen Dichte von Klischees eingedeckt. Das Publikum hat eine ganz bestimmte Vorstellung davon, wie ein Genie spielen soll. Der Herausforderer entpricht dieser Vorstellung und genießt deshalb die Gunst des Publikums auch dann, wenn er auf der „tatsächlichen“ Ebene, derjenigen des Spiels, schlecht spielt. Das Publikum hält sein Spiel für „originell, riskant, entschlossen“³⁷⁰, „unkonventionell“³⁷¹, gegen alle Vernunft und gegen das „Lehrbuch“³⁷² voll „urkräftiger Verve“³⁷³, „grossräumig“³⁷⁴, ohne Achtung auf Verluste,

³⁶⁶ Ein Kampf. In: Drei Geschichten und eine Betrachtung. S. 23

³⁶⁷ Ein Kampf. In: Drei Geschichten und eine Betrachtung. S. 22

³⁶⁸ Ein Kampf. In: Drei Geschichten und eine Betrachtung. S. 24

³⁶⁹ Ein Kampf. In: Drei Geschichten und eine Betrachtung. S. 26 / 27

³⁷⁰ Ein Kampf. In: Drei Geschichten und eine Betrachtung. S. 27

³⁷¹ Ein Kampf. In: Drei Geschichten und eine Betrachtung. S. 27

³⁷² Ein Kampf. In: Drei Geschichten und eine Betrachtung. S. 42

³⁷³ Ein Kampf. In: Drei Geschichten und eine Betrachtung. S. 28

³⁷⁴ Ein Kampf. In: Drei Geschichten und eine Betrachtung. S. 28

dafür strategisch, nach einem verborgenen Plan, couragiert, sinnlos aber schön.³⁷⁵ Nach seinem sinnlosen Damenopfer verspottet der Erzähler die Reaktion des Publikums:

Da wird ihnen feucht in den Augen und warm ums Herz. Er [der Herausforderer] spielt so, wie sie spielen wollen und nie zu spielen wagen. Sie begreifen nicht, warum er so spielt wie er spielt, und es ist ihnen auch egal, ja sie ahnen womöglich, daß er selbstmörderisch riskant spielt. Aber sie wollen trotzdem so spielen können wir er: großartig, siegesgewiß, napoleonesk. Nicht wie Jean, dessen ängstliches zögerndes Spiel sie begreifen, da sie selber nicht anders spielen als er, nur weniger gut; Jeans Spiel ist vernünftig. Es ist ordentlich und regelgerecht und enervierend fad. Der Schwarze dagegen schafft mit jedem Zug Wunder.³⁷⁶

Das Publikum wertet das letztlich erfolgreiche Spiel des Schachmatadors zum „Klein-Klein-Spiel“³⁷⁷ ab. Den grossen, geniehaften Zügen des Herausforderers steht das unspektakuläre, kleinliche Spiel des Alten gegenüber. Er spielt „an die Regeln der Kunst sich klammernd“³⁷⁸, befolgt die Normen, während sich sein Gegenüber unkonventionell über diese hinwegsetzt. Hochstapler und Handwerker sitzen sich gegenüber. Das Publikum bezieht seine Sicherheit zunächst aus Äusserlichkeiten, die nichts mit dem Spiel zu tun haben.

Aber der Zweck und tiefere Sinn des Zuges würde sich bald enthüllen, der Meister hatte seinen Plan, das war gewiß, man erkannte es an seiner unbeweglichen Miene, an seiner sicheren, ruhigen Hand.³⁷⁹

Letzlich bleibt nur noch der Wille des Publikums, Genialität auf diesen Spieler zu projizieren. Das Publikum, das den Herausforderer in seine vorgezeichnete Rolle drängt, ist mitschuldig an der Hochstapelei. Die Gefühle des Publikums steigern sich von Rachegelüsten und Bewunderung³⁸⁰ über Ehrfurcht und Rührung³⁸¹ bis zu bedingungsloser „Hingebung an dies Genie von einem Spieler“³⁸². Mit zunehmender Hoffnungslosigkeit wird das Publikum verblendeter und siegessicherer. Der Erzähler stellt das Publikum nicht minder eindimensional als die beiden Protagonisten dar: gehässig und rachsüchtig erinnert es an die zu Grenouilles Hinrichtung angetretene Masse. Die Anspielungen auf den Führerkult in Hitlerdeutschland, auf das bereits der Titel "Ein Kampf" verweist, häufen sich:

Für einen an Kräften unterlegenen Spieler – so sagt es das Lehrbuch – kann ein solch rigoroses Gemetzel schwerlich von Vorteil sein. Schwarz beginnt es trotzdem, und das Publikum jauchzt. Eine solche

³⁷⁵ Ein Kampf. In: Drei Geschichten und eine Betrachtung, S. 29–31

³⁷⁶ Ein Kampf. In: Drei Geschichten und eine Betrachtung, S. 36 / 37

³⁷⁷ Ein Kampf. In: Drei Geschichten und eine Betrachtung, S. 28

³⁷⁸ Ein Kampf. In: Drei Geschichten und eine Betrachtung, S. 40

³⁷⁹ Ein Kampf. In: Drei Geschichten und eine Betrachtung, S. 27

³⁸⁰ Ein Kampf. In: Drei Geschichten und eine Betrachtung, S. 29

³⁸¹ Ein Kampf. In: Drei Geschichten und eine Betrachtung, S. 26

³⁸² Ein Kampf. In: Drei Geschichten und eine Betrachtung, S. 44

Schlachtereier hat man noch nicht erlebt. Rücksichtslos mäht Schwarz alles nieder, was sich in Schlagweite befindet, achtet die eignen Verluste für nichts, reihenweise sinken die Bauern, sinken unter frenetischem Beifall des kundigen Publikums Pferde, Türme und Läufer...

Nach sieben, acht Zügen und Gegenzügen ist das Schachbrett verödet.³⁸³

Schliesslich besiegt Weiss den schwarzen König mit einem Bauern. Trotz der offensichtlichen Niederlage glaubt das Publikum immer noch an ein Wunder. Es bezeichnet den Herausforderer als „Wundermann“³⁸⁴ und überträgt Züge des Messias, der erst im Tod den entscheidenden Sieg erringt, auf ihn. Der Verlierer stösst mit dem Finger den eigenen König um – „eine zutiefst ordinäre und böse Geste“³⁸⁵ – und geht grusslos davon. Erst nach diesem „Selbstmord“ sind die Zuschauer „betreten, beschämt“³⁸⁶ und „ratlos“³⁸⁷. Entschuldigungen murmelnd verschwinden sie rasch.

Zeigt Süskind hier das „Handwerk“ des Schachmatadors als wahres Künstlertum? Denunziert er die Genialität des Herausforderers als blossen Schein und irrationale Projektion eines eigentlich sachkundigen Publikums? Scheitert in dieser Erzählung der „schwarze“ Hochstapler am „weissen“ Handwerker, am wahren Meister? Diese Lesart vernachlässigt, dass der Schachmatador mindestens so klischiert dargestellt wird wie sein Herausforderer. Er begegnet uns als klischierte Vorstellung des Künstlers als Handwerker. Süskind stellt nicht das klischierte Genie dem echten Künstler gegenüber, sondern er stellt zwei Klischees gegeneinander. Damit wird die Position des Gewinners relativiert. Er ist nicht einfach der wahre im Gegensatz zum angemassenen Künstler, sondern er ist nur Weiss im Gegensatz zu Schwarz, bzw. eine ebenfalls klischierte und – z.B. aus Konzeptionen des poetischen Realismus – bekannte Künstlerfigur. Süskind spielt in typisch postmoderner Manier mit bekannten Künstlerbildern, hier mit dem romantischen und dem realistischen, lässt sie gegeneinander antreten, dann aber – und das ist doch bedeutsam – den einen gegen den anderen gewinnen.

Bei aller Relativierung der Position des Schachmatadors als selbst klischeehaft ist dies doch eine Aufwertung des Künstlertums verstanden als Handwerk, als normen- und regelgeleitetes Vorgehen, als Meisterschaft im Sinne von fachlichem Können. Dagegen wird der Geniemythos als Betrug denunziert, als blosser Bluff, als äusserliche Fassade, der jede Substanz fehlt, und vor allem als Produkt eines eigentlich sachverständigen Publikums. Süskind verteidigt den Künstler, der nach den Regeln der Kunst arbeitet und

³⁸³ Ein Kampf. In: Drei Geschichten und eine Betrachtung. S. 42

³⁸⁴ Ein Kampf. In: Drei Geschichten und eine Betrachtung. S. 48

³⁸⁵ Ein Kampf. In: Drei Geschichten und eine Betrachtung. S. 48

³⁸⁶ Ein Kampf. In: Drei Geschichten und eine Betrachtung. S. 49

³⁸⁷ Ein Kampf. In: Drei Geschichten und eine Betrachtung. S. 49

denunziert den Mythos des aus sich selbst schöpfenden Genies als Wunschprojektion von frustrierten Schachspielern bzw. Kunstkritikern und anderen sachverständigen Personen, die an ihrem eigenen Unvermögen leiden. Das Genie ist deren Wunschvorstellung, eine irrationale Hoffnung, die sich aus dem Bewusstsein des eigenen Unvermögens speist, um sich an dem wahren Meister, dem anders nicht beizukommen ist, zu rächen. Je offensichtlicher die technische Überlegenheit des Meisters ist, desto lauter wird der Ruf nach dem Genie, das sich nicht auf dem „tatsächlichen“ Kampfplatz bestätigen muss, sondern das über die Normen und Regeln – deren Beherrschung den wahren Meister ausmacht – hinweg den Meister auf einem anderen Schlachtfeld, auf dem alle Kriterien zur Qualitätsmessung der Kunst ausgeschaltet sind, und wo nur noch irrationale Projektionen massgebend sind, schlagen kann. Der Hochstapler ist hier kein Genie, wie es der Genie-Gedanke versteht; nämlich als Eigenschaft, die erst nach dem perfekten Beherrschen des Handwerks anfängt. Er ist vielmehr ein „ausgehöhlt“ Genie, dem die grundlegende „Techne“ fehlt, und das nur noch aus äusserlichem Schein besteht.

Nach seinem Sieg geht der Schachmatador das Spiel noch einmal in Gedanken durch. Er stellt fest, dass er noch nie so schlecht gespielt hat. Er hat sich von dem „arroganten Scharlatan“³⁸⁸ täuschen lassen. Er hat den Fremden bewundert, wie die andern auch. Er hat sich sogar gewünscht, geschlagen zu werden, „damit er endlich befreit wäre von der Last, der Grösste zu sein und alle schlagen zu müssen“³⁸⁹. Diese Fehleinschätzung seines Gegners verwandelt seinen Sieg in eine Niederlage.

Er war kein Mann großer moralischer Erkenntnisse, Jean, der Lokalmatador. Aber soviel war ihm klar, als er mit dem Schachbrett unterm Arm und dem Schächtelchen mit den Figuren in der Hand nach Hause schlurfte: daß er nämlich in Wahrheit heute eine Niederlage erlitten hatte, eine Niederlage, die deshalb so furchtbar und endgültig war, weil es für sie keine Revanche gab und sie durch keinen noch so glänzenden künftigen Sieg wieder würde wettzumachen sein.³⁹⁰

Süskind spielt nicht nur mit den beiden Klischees Schwarz und Weiss, sondern mit dem ganzen trivialen Schema der Erzählung: ein jugendlicher Hochstapler wird vom alten Meister entlarvt. Dieses Schema verwandelt sich – immer noch analog zum Schwarz-Weiss-Kontrast – in sein Gegenteil: Jeans Sieg stellt sich als ein nur scheinbarer Sieg heraus. In Wirklichkeit ist es eine viel schwerere Niederlage, als der Sieg rühmlich war. Der Sieg im Schachspiel ist auf dieser Ebene für Jean nicht mehr relevant. Sein spielerisches Können ist hier unwichtig, er hat trotz seines Sieges verloren. Denn die

³⁸⁸ Ein Kampf. In: Drei Geschichten und eine Betrachtung. S. 51

³⁸⁹ Ein Kampf. In: Drei Geschichten und eine Betrachtung. S. 52

³⁹⁰ Ein Kampf. In: Drei Geschichten und eine Betrachtung. S. 53

„echte“ Welt, in der man „tatsächlich“ gut spielen muss, entscheidet nicht über den Ausgang des Kampfs. Der Kampf, erkennt der Matador zu spät, hat sich nicht auf der „echten“ Ebene des Seins ausgetragen, sondern auf der von ihm vernachlässigten Ebene des Scheins. Ob einer „wirklich“ gut ist oder nicht, spielt keine Rolle, entscheidend ist, ob er vom Publikum als Genie angesehen wird. Der Schein ersetzt das Sein.

Zwar wird diese Situation von Süskind nicht bejubelt, sondern im Gegenteil kritisiert. Allerdings ist keine Alternative greifbar, denn auch das „echte“ Genie ist bei Süskind zum Klischee erstarrt. Deshalb lässt sich die "Lehre" der didaktisch anmutenden Erzählung nicht auf ein naives "Lasst euch nicht blenden!" reduzieren. Denn wie für den Autor der Moderne gibt es auch für den Autor der Postmoderne keine Rückkehr zum „echten“ Künstler. Süskind stellt zwei unmögliche Positionen gegeneinander. Er lässt zuerst den klischiert dargestellten und deshalb halb zurückgenommenen Handwerker als Sieger hervorgehen, um an diesem dann aufzuzeigen, dass dessen Leistung in der postmodernen Welt des Scheins nicht mehr relevant ist. Der Schachmatador lässt sich selbst vom Schein täuschen und verliert deshalb den entscheidenden Kampf.

In Süskinds Erzählung „Ein Kampf“ kehren alte Künstlerbilder als Klischees zurück, prallen aufeinander, tauschen die üblichen Argumente aus und bleiben in einer diffusen Schwebelage hängen. Weil beide Positionen bestens bekannt und die Kämpfe längst ausgetragen sind, wirkt der Kampf wie eine Simulation. Keiner der beiden Kämpfenden ist wirklich „geerdet“, beide stehen für vergangene Künstlerbilder, von denen in der Postmoderne jedes um das andere weiss, und gleichzeitig keines ohne das andere sein kann – so wie es Schwarz und Weiss braucht für ein Schachspiel. Darin besteht die postmoderne Brechung: In der Postmoderne ruft jede Position sogleich ihre Gegenposition hervor, jedes Künstlerbild beinhaltet gleichzeitig das entgegengesetzte Künstlerbild. Alle Positionen heben sich gegenseitig auf und verlieren ihre Gültigkeit. So werden sie für den Autor einsetzbar als Klischees, mit denen er spielen kann. Er kann seine Inhalte nur in diese bekannten Formen ausdrücken, denn er hat keine eigenen Formen. Es geht Süskind hier also nicht um ein Recycling des Kampfs zwischen Künstlerkonzeptionen der Romantik und des Realismus, sondern er löst diese durch Übertreibung, Verdichtung und Benennung aus ihrem historischen Kontext und benutzt sie dann, um damit Positionen des Künstlers in der Postmoderne auszudrücken.

Zunächst richtet sich die Erzählung gegen das Publikum, die „Königsmacher“, und lässt die eigentlich agierenden Subjekte wie Spielfiguren bzw. Projektionen der Masse erscheinen. Im simulierten Kampf der beiden Künstlerklischees gehört die

Sympathie des Autors dem Handwerker-Künstler. Doch diese Parteinahme wird durch die klischierte Darstellung desselben wieder relativiert. Das heisst: Süskind verteidigt tendenziell den Handwerker-Künstler, aber prinzipiell ist auch dieser ein überholtes Klischee.

2.1.5. Amnesie in litteris

„Amnesie in litteris“³⁹¹ (1986) trägt die Gattungsbezeichnung „Betrachtung“. Was Süskind mit dieser Bezeichnung meint, macht der Textanfang deutlich:

...Wie war die Frage? Achsoja: Welches Buch mich beeindruckt, geprägt, gestempelt, gebeutelt, gar „auf ein Gleis gesetzt“ oder „aus der Bahn geworfen“ hätte.³⁹²

Schon die Tatsache, dass sich Süskind kaum je in Form eines Interviews – worauf die Frage verweist – äussert, rückt den Text von nicht fiktionalen Texten ab. Zwar ist der Text nicht im selben Masse fiktiv wie die drei anderen Texte, mit denen zusammen er publiziert wird ("Der Zwang zur Tiefe", "Ein Kampf", "Das Vermächtnis des Maître Mussard"). Trotzdem ist er zu stilisiert, um als nicht fiktiv gelten zu können. Auf dieser Grenze zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion stellt sich die Frage nach dem Verhältnis von Autor und Erzähler. Der Kontext und der Tonfall des Texts gebieten bei einer Gleichsetzung von Ich-Erzähler und Autor Vorsicht. Trotzdem scheint der Erzähler – soweit es sich um einen solchen handelt – in enger Beziehung zum Autor zu stehen.

Die einleitende Frage zielt nicht nur auf literarische Vorbilder des Erzählers, sondern auf seine Beziehung zu bestehender Literatur überhaupt. Dabei unterstellt der fiktive Fragesteller einen starken Einfluss einzelner Werke auf den Erzähler. Diesem hingegen geht es umgekehrt darum, die Bedeutung dieses Einflusses herunter zu spielen. Zunächst vermutet der Erzähler, dass der Fragesteller nach einem „Schockerlebnis“³⁹³ oder einer „traumatische[n] Erfahrung“³⁹⁴ sucht. Dies gehört für den Erzähler aber eindeutig in den Bereich des Privaten und nicht in die Öffentlichkeit. Diese abwehrende Haltung erinnert an Herrn Sommers Ausruf: „Ja so laßt mich doch endlich in Frieden!“³⁹⁵, und sie passt auch zu Süskinds Abschottung von der Öffentlichkeit. Paradoxerweise stützt der Erzähler, der den Einfluss von Vorbildern schon im Titel abstreitet, seine Position mit

³⁹¹ Amnesie in litteris. In: Drei Geschichten und eine Betrachtung. S. 111–129

³⁹² Amnesie in litteris. In: Drei Geschichten und eine Betrachtung. S. 111

³⁹³ Amnesie in litteris. In: Drei Geschichten und eine Betrachtung. S. 111

³⁹⁴ Amnesie in litteris. In: Drei Geschichten und eine Betrachtung. S. 111

³⁹⁵ Amnesie in litteris. In: Drei Geschichten und eine Betrachtung. S. 111

einem Autor. Dessen Name ist so bekannt, dass die Behauptung des Erzählers, sich nicht daran zu erinnern, nur ironisch verstanden werden kann. Der Erzähler erinnert sich noch teilweise an den Inhalt, nicht aber an den Namen des Autors, den Titel, den Verleger und nicht einmal an die Farbe des Umschlags. Dabei stellt er sich so dumm, dass sein Prädikat „lesenswert“ für Freuds Aufsatz – denn um ihn geht es hier – kaum eine Referenz darstellen dürfte.

Aber das klingt nach Schockerlebnis oder traumatischer Erfahrung, und diese pflegt der Geschädigte sich allenfalls in Angstträumen zu vergegenwärtigen, nicht aber bei wachem Bewußtsein, geschweige den in aller Öffentlichkeit, worauf, so scheint mir, bereits ein österreichischer Psychologe, dessen Name mir momentan entfallen ist, in einem sehr lesenswerten Aufsatz, an dessen Titel ich mich nicht mehr mit Bestimmtheit erinnern kann, der aber in einem Bändchen unter der Sammelüberschrift „Ich und Du“ oder „Es und Wir“ oder „Selbst Ich“ oder so ähnlich erschienen ist (ob neuerdings bei Rowohlt, Fischer, dtv oder Suhrkamp wiederaufgelegt, wüßte ich nicht mehr zu sagen, wohl aber, daß der Umschlag grün-weiß oder hellblau-gelblich, wenn nicht gar grau-blau-grünlich war), zu Recht hingewiesen hat.³⁹⁶

Der Erzähler hangelt sich von Werk zu Werk, stottert Titel-Fragmente zusammen, sucht nach Autornamen und Titel, gibt aber vor, sich an nichts erinnern zu können. Seine Gedächtnislücken erstrecken sich über Namen und Titel hinaus auch über Inhalte. Von Rilkes Gedicht – dessen Name und und Gedicht-Titel er natürlich auch vergessen hat und nur zu umschreiben vermag – es handelt sich um „Archaischer Torso Apollos“ weiss er nur noch die letzte Zeile: „Du musst dein Leben ändern“.³⁹⁷ Trotzdem kann der „Literaturkenner“³⁹⁸ die Zeile aufgrund ihrer Berühmtheit und den Umschreibungen des Erzählers einordnen. Der Erzähler besitzt eine Bibliothek, liest auch mit Vergnügen, nur kann er sich an das Gelesene nicht mehr erinnern. Dass er ein Buch, das ihn gegenwärtig fesselt, schon einmal gelesen hat, verraten ihm nur seine eigenen früheren Randnotizen. Er bezeichnet „Amnesie in litteris“ als eine Krankheit, nämlich als „vollständige[n] literarische[n] Gedächtnisschwund“³⁹⁹. Vor seinem Büchergestell erscheint ihm die Literatur als eine „Reihe der anonym und massenhaft und vergessen dastehenden [...] Bände“⁴⁰⁰. Der Erzähler hat auch nicht literarische, z.B. historische Inhalte vergessen. Er sucht einige gelesene und vergessene Bände heraus: Andersch, Böll, Walser, Koeppen, Handke, Laurence Sterne, Rousseau, Seume.⁴⁰¹ Doch selbst von Shakespeare und von Goethe, dessen Wahlverwandtschaften er dreimal gelesen hat, ist nichts hängen geblieben. Er verwechselt Mörike mit Hofmannsthal, Rilke mit Hölderlin, Beckett mit Joyce, Italo Calvino mit Italo Svevo, Baudelaire mit Chopin, George Sand mit Madame

³⁹⁶ Amnesie in litteris. In: Drei Geschichten und eine Betrachtung. S. 111 / 112

³⁹⁷ Amnesie in litteris. In: Drei Geschichten und eine Betrachtung. S. 129

³⁹⁸ Fricke, H.: „Du musst dein Leben ändern“. In: Sprachkunst. Jg. 30, 1999. Hg. v. H. Foltinek. S. 13

³⁹⁹ Amnesie in litteris. In: Drei Geschichten und eine Betrachtung. S. 119

⁴⁰⁰ Amnesie in litteris. In: Drei Geschichten und eine Betrachtung. S. 120

de Staël.⁴⁰² Dostojewskis beiden Bände „Die Dämonen“ kommen ihm so vertraut vor wie alte Möbel, doch er weiss nur noch, dass das Ganze im 19. Jahrhundert spielt und sich im zweiten Band jemand mit einer Pistole erschießt.⁴⁰³ Diese Liste kann – liest man sie als Ironie – als eine Teilantwort auf die Frage nach der literarischen Prägung gelesen werden. Allerdings ist zu berücksichtigen, dass hier einfach die berühmtesten Dichter und Werke der Weltliteratur genannt werden, eine individuelle Vorliebe lässt sich kaum feststellen. Dies untermauert die Vermutung, dass der Ich-Erzähler eine Kunstfigur ist, nämlich der zeitgenössische Durchschnittsleser, der sich allenfalls durch die Menge des Gelesenen von anderen Lesern abhebt. Ein so typisierter Leser kann nicht einfach mit der biographischen Person Süskind gleich gesetzt werden. Der Ich-Erzähler stellt sich als ein belesener Mensch heraus, der viel Zeit mit seinen Büchern verbringt, und der die Menge des Gelesenen nicht mehr überblicken kann. Sein verzweifertes Fazit lautet:

„Dreißig Jahre umsonst gelesen!“ [...]

Und so hangle ich mich von Absatz zu Absatz, von einem Satz zum nächsten, und bald wird es soweit sein, daß ich nur noch einzelne Wörter mit Bewußtsein erfassen kann, die aus der Dunkelheit eines immer unbekanntes Textes herbeiströmen, für den Moment des Gelesenwerdens wie Sternschnuppen aufstrahlen, um alsbald wieder im dunklen Lethestrom vollständigen Vergessens zu versinken.⁴⁰⁴

Die Texte werden hier nicht nur von ihrem Autor getrennt und anonymisiert, sondern sie lösen sich vollständig in ihre Bestandteile auf. Diese Loslösung des Werks vom Autor sowie die Auflösung des Werks scheinen mir zu belegen, dass Süskind die Theorien des französischen Poststrukturalismus‘ vertraut sind. Entsprechend Barthes‘ und Foucaults Sprachverständnis, nach dem die Signifikantenkette unendlich ist, Sprache immer nur auf Sprache verweist und die Vorstellung eines Signifikats hinter dem Signifikanten genauso ein Mythos ist wie der Produzent hinter dem Produkt, Gott hinter der Welt oder der Autor hinter dem Text, stösst der Erzähler bei seinen Recherchen in Nachschlagewerken nicht etwa auf den gesuchten Autor, sondern auf andere Texte fremder Autoren. Er lässt sich ablenken und vergisst schliesslich, was er gesucht hatte. Deshalb ist es ihm auch nicht möglich, die eingangs gestellte Frage zu beantworten.

Wie könnte ich mir bei einer solch chaotischen Geistesverfassung erlauben, die Frage zu beantworten, welches einzelne Buch mein Leben verändert hätte? Keines? Alle? Irgendwelche? – Ich weiß es nicht.⁴⁰⁵

⁴⁰¹ Amnesie in litteris. In: Drei Geschichten und eine Betrachtung. S. 122

⁴⁰² Amnesie in litteris. In: Drei Geschichten und eine Betrachtung. S. 124 / 125

⁴⁰³ Amnesie in litteris. In: Drei Geschichten und eine Betrachtung. S. 122 / 123

⁴⁰⁴ Amnesie in litteris. In: Drei Geschichten und eine Betrachtung. S. 125

⁴⁰⁵ Amnesie in litteris. In: Drei Geschichten und eine Betrachtung. S. 126

Die Veränderung des Lesers durch die Lektüre wird nicht an einem einzelnen Buch oder Autor festgemacht, sondern sie wird als ein ständiger Prozess beschrieben.

Aber vielleicht – so denke ich, um mich zu trösten – vielleicht ist es beim Lesen (wie im Leben) mit den Weichenstellungen und abrupten Änderungen gar nicht so weit her. Vielleicht ist Lesen eher ein imprägnativer Akt, bei dem das Bewußtsein zwar gründlichst durchsogen wird, aber auf so unmerklich-osmotische Weise, daß es des Prozesses nicht gewahr wird. Der an Amnesie in litteris leidende Leser verändert sich also sehr wohl durch die Lektüre, merkte es aber nicht, weil sich beim Lesen auch jene kritischen Instanzen seines Hirns mit veränderten, die ihm sagen könnten, *daß* er sich ändert.⁴⁰⁶

Für den Erzähler ist die Krankheit „Amnesie in litteris“ eine Notwendigkeit, weil er ohne sie nicht schreiben könnte. Das trotzige Behaupten, alles Gelesene vergessen zu haben, schürt den Verdacht einer gezielten Verheimlichung der literarischen Vorfahren. Der Erzähler will sich nicht erinnern, denn ohne den Befreiungsakt des Vergessens könnte er nicht schreiben.

Und für jemanden, der selber schreibt, wäre die Krankheit womöglich sogar ein Segen, ja beinahe eine notwendige Bedingung, bewahrte sie ihn doch vor der lähmenden Ehrfurcht, die jedes große literarische Werk einflößt, und verschaffte sie ihm doch ein völlig unkompliziertes Verhältnis zum Plagiat, ohne das nichts Originales entstehen kann.⁴⁰⁷

Für den Erzähler ist dies ein „aus der Not geborener, ein unwürdiger und fauler Trost“⁴⁰⁸. Er verspricht auch, sich zu ändern, was aber zum Vornherein aussichtslos ist, da sich seine Krankheit verschlimmert. Der Erzähler stellt sich selbstironisch als einen Autor dar, der, um zu verheimlichen, dass seine künstlerische Praxis in Wirklichkeit nur Plagiat ist, seine literarischen Vorfahren vergisst und verschweigt. Dies zeigt einerseits das Bild eines buchbesessenen Autors, der die Menge seiner Lektüre als Gefahr für die eigene Produktivität erfährt, und gleichzeitig zeigt es das Dilemma des Autors der Postmoderne, der sich am Ende der Avantgarde des zwanzigsten Jahrhunderts ausser Stande sieht, etwas Neues im Sinne des Geniegedankens zu schaffen. Plagiat wird hier als Voraussetzung für die Entstehung von Originalem dargestellt. Dies untergräbt den Originalitäts-Gedanken der Genie-Ästhetik. Alles angebliche Neuschaffen ist dieser "Betrachtung" zufolge Plagiat. Nur wer dies unterschlägt, kann den Originalitäts-Mythos aufrecht erhalten. Der Autor wird nicht von einzelnen Büchern beeinflusst, sondern diese Beeinflussung ist viel umfassender. Das eigene Schreiben wird nicht durch einzelne fremde Einflüsse geprägt oder verändert, sondern es basiert ausschliesslich auf dem Fremden. Der Autor der Postmoderne trennt nicht mehr wie die Moderne zwischen Eigen- und Fremdproduktion, sondern die beiden Kategorien sind nicht mehr zu trennen: Er eignet sich das Fremde an

⁴⁰⁶ Amnesie in litteris. In: Drei Geschichten und eine Betrachtung. S. 126 / 127

⁴⁰⁷ Amnesie in litteris. In: Drei Geschichten und eine Betrachtung. S. 127

⁴⁰⁸ Amnesie in litteris. In: Drei Geschichten und eine Betrachtung. S. 127

und weist es doch als Fremdes aus. Diese Haltung entspricht unter anderem den Positionen Barthes' und Foucaults, die den Text nicht auf einen einzelnen Autor zurückführen, sondern als ein Gewebe aus unendlich vielen Fremdtexten verstehen.⁴⁰⁹ Autor eines Texts ist nicht der einzelne Autor, sondern die Gesamtheit aller Autoren und Werke. Um aber Anforderungen der traditionellen Genie-Ästhetik zu genügen, die sich in der Fragestellung des fiktiven Journalisten äussert, muss der Autor dies verschweigen. Selbst wenn er wollte, könnte er keine befriedigende Auskunft geben, da er aufrichtigerweise jedes Wort und jeden Satz seines Schreibens verschiedensten literarischen Vorbildern zuordnen müsste – ein Ding der Unmöglichkeit.

2.1.6. Rossini

Zum Darstellen von Süskinds Künstlerbild kann man sich auf den Spielfilm „Rossini“⁴¹⁰ nur unter dem Vorbehalt beziehen, dass er zwei Autoren hat. Im Drehbuch – auf das ich mich im Folgenden beziehe – wird die Autorschaft wie folgt angegeben:

Regie Helmut Dietl
Buch Helmut Dietl
 Patrick Süskind
 nach einer Idee von Helmut Dietl⁴¹¹

Die Künstlerthematik ist in „Rossini“ nur ein Thema neben vielen anderen. Es geht nicht nur um den Autor Jakob Windisch, sondern, wie Süskind im von Diogenes zusammen mit dem Drehbuch publizierten Essay „Film ist Krieg, mein Freund“⁴¹² präzisiert, um eine bestimmte Gruppe von Leuten – die Gäste des italienischen Münchner Restaurants Rossini.

Mehr noch, in allen Varianten [der Filmbeschreibung] bildete dieses *sie* oder *die Stammgäste* oder *die Gruppe von Gästen* das grammatikalische Subjekt des ersten Satzes.

Wieso das?
 Ganz logisch: weil es nach unserem Willen in der Hauptsache um die Stammgäste gehen soll; ...⁴¹³

Ich ziehe den Film bei, weil die Künstlerthematik dort Gemeinsamkeiten mit der Künstlerthematik in anderen Werken Süskinds aufweist, und weil die Figur des Autors Jakob Windisch nicht nur eine abstrakte Autorfigur ist, sondern auch konkret auf Patrick Süskind und seine Situation nach dem Welterfolg des „Parfums“ anspielt. Diese These

⁴⁰⁹ Barthes, R.: La mort de l'auteur. In: Roland Barthes. Oeuvres complètes. Tome II. Hg. v. E. Marty. S. 494

⁴¹⁰ Dietl, H. / Süskind, P.: Rossini

⁴¹¹ Dietl, H. / Süskind, P.: Rossini. S. 195

⁴¹² „Film ist Krieg, mein Freund“. In: Dietl, H. / Süskind, P.: Rossini. S. 199-275

wird auch durch Süskind selbst, nach dem sich der Film auf einen „reichen Fundus von Erlebtem“⁴¹⁴ bezieht, gestützt. Auch die Filmkritik sieht die Gemeinsamkeiten, bezeichnet den Film mitunter als „parodistische Nabelschau“⁴¹⁵ und versteht den Film teilweise sogar als „Schlüsselwerk“⁴¹⁶. So schreibt z.B. Knorr im Rheinischen Merkur:

Einst, im Gourmettempel „Rossini“, scharwenzelten und antichambrierten die Filmhalunken aus der bajuwarischen Glamourszene um ein besonders begehrtes und resistentes Unikum herum: den Schriftsteller Jakob Windisch. Der hatte mit „Die Loreley“ einen Welthit gelandet und sollte nun die Rechte für die Filmgeier rausrücken. Seine Bedingungen waren unerfüllbar, der Produzent Oskar Reiter zerriss den absurden Vertrag.

Das geschah 1997 – in einem deutschen Film: „Rossini“ von Helmut Dietl. Vier Jahre später schrieb die Wirklichkeit die Fortsetzung – mit Happy End. Nicht der fiktive Jakob Windisch gab nach, sondern der real existierende Patrick Süskind.

Denn der und sein Welthit „Das Parfum“ waren gemeint (Süskind schrieb das Drehbuch zu „Rossini“). Und Reiter sollte kein Geringerer als Deutschlands erfolgreichster Produzent Bernd Eichinger („Der Name der Rose“) sein.⁴¹⁷

Nach anderer Lesart jedoch ist „Rossini“ mehr als ein „Schlüsselwerk“ und die Kunstfigur Jakob Windisch nicht bloss eine literarische Verschlüsselung der realen Person Patrick Süskind. Jakob Windisch weist zwar einige Züge Süskinds auf, ist aber deutlich zur komischen Figur karriert, weshalb die Gleichsetzung von Autor und Figur zu kurz greift. So hält z.B. Rutschky fest:

Dem größeren Teil des Publikums hat der Film nicht gefallen und er wird meinen Vorschlag, ihn auf der Folie der Shakespearschen Komödien zu sehen, deren Verwirrspiele um Liebe und Identität er fortsetzt und thematisch erweitert als bedenklich tiefsinnigen Rettungsversuch zurückweisen [...] Ein Schlüsselfilm über die Freunde in der Filmszene und die angrenzende Münchner Schickeria ist „Rossini“ eben nicht. Wer sie dekouvriert, und lustig durch den Kakao gezogen erleben wollte, der war im falschen Film.⁴¹⁸

Jakob Windisch ist einer der Gäste, die im noblen Münchner Restaurant „Rossini“ verkehren. Im Gegensatz zu den übrigen Gästen, die sich hauptsächlich aus Schauspielern, Regisseuren, Produzenten und anderen Leuten aus der Münchner Film-Szene zusammensetzen, will der Autor nichts mit dieser Gesellschaft zu tun haben. Er wird „allein an einem Tisch in der Saletta“⁴¹⁹ sitzend eingeführt. Selbst im "Rossini" ist er auf Abschottung von der Öffentlichkeit bedacht. Wenn der Regisseur Bodo Zigeuner am Bartresen seine „Intimtoilette“⁴²⁰ „in aller Öffentlichkeit“⁴²¹ verrichtet, wendet er sich angewidert ab. Zigeuners Einladung zum Essen im Restaurant schlägt er aus.

⁴¹³ Film ist Krieg, mein Freund'. In: Dietl, H. / Süskind, P.: Rossini. S. 229

⁴¹⁴ Film ist Krieg, mein Freund'. In: Dietl, H. / Süskind, P.: Rossini. S. 202

⁴¹⁵ Schäfer, K.-H.: Helmut Dietls Gesellschafts-Satire „Rossini“. In: Rheinischer Merkur, Bonn, 17. 1. 1997

⁴¹⁶ Pauli, H.: Ein Duft Deal. In: Focus, München, 15. 1. 01

⁴¹⁷ Knorr, W.: Mit der richtigen Nase. In: Rheinischer Merkur, 2. 2. 2001. S. 22

⁴¹⁸ Rutschky, K.: Ein Hauch von Shakespeare. In: Südwestfunk, Baden-Baden, 7. 5. 1997

⁴¹⁹ Dietl, H. / Süskind, P.: Rossini. S. 12

⁴²⁰ Dietl, H. / Süskind, P.: Rossini. S. 13

⁴²¹ Dietl, H. / Süskind, P.: Rossini. S. 13

Zigeuner: Ich geh' doch nicht ins Restaurant, damit ich dann mit dir allein hier in dieser Rumpelkammer sitze. Ich möchte unter Menschen sein.

Windisch: (dezidiert) Ich nicht. Und schon gar nicht unter diesen ... da unten, diesen grauenvollen ... lauten ...

Windisch steckt sich ein Weißbrotkügelchen ins Ohr.⁴²²

Zigeuner nennt ihn verärgert einen „neurotische[n] Misanthrop[en]“⁴²³ und rät ihm, gleich zu Hause zu bleiben. Die verliebten Blicke, die Windisch der Kellnerin Serafina schenkt, verraten Zigeuner schliesslich den Grund für dessen Anwesenheit. Seine Verliebtheit bringt den zurückgezogenen Autor dazu, wenigsten einen Teil seiner Misanthropie zu überwinden. Ausser Serafina, die ihn bedient, darf ihn nur der Regisseur Zigeuner treffen. Dieser bestürmt ihn, zusammen mit dem Produzenten Oskar Reiter seinen Bestseller-Roman „Loreley“⁴²⁴ verfilmen zu dürfen. Die Anspielung auf Süskind und dessen Bestsellerroman „Das Parfum“ ist offensichtlich und reicht bis in die fast wortwörtliche Übereinstimmung der jeweiligen Untertitel: Während „Das Parfum“ den Untertitel „Die Geschichte eines Mörders“ trägt, lautet der Untertitel der „Loreley“ „Geschichte einer Hexe“⁴²⁵.

Patrick Süskind verweigerte bis vor kurzem die Verfilmung seines Romans ebenso kategorisch wie Windisch die seiner Loreley. Erst nach dem Tod von Stanley Kubrick, den er sich als einzigen Regisseur vorstellen konnte, willigte er in den Verkauf der Filmrechte an Bernd Eichinger ein. Auf die Gründe für seine Weigerung geht Süskind nirgends explizit ein. Allerdings lässt er sich auf Grund seines Essays „Deutschland, eine Midlife-crisis“ als politisch links stehend einordnen, und so könnten die Gründe seiner Weigerung in der dezidiert antikapitalistischen und grosskunstfeindlichen Haltung des erfolglosen Kleinkünstlers Kriegnitz mitschwingen:

Wo soll denn da das große Risiko sein, wenn einer *Loreley* verfilmt? So schlecht kann der Film gar nicht werden, daß ihn nicht jedes Arschloch sehen will! Ist doch immer dasselbe Rezept bei euch Grosskunstfabrikanten: Der eine leiert sich seine parfümierte pseudoliterarische Quarkspeise aus seinen lahmen Lenden – Leser zieht sich's runter, schlabberschlabber, mmmhh! gut geschmeckt! –, dann kommt Oskar Großfilmfuzzi mit seinem großen Schneebeesen und bläst Jakob Schaumschlägers Seifenblase zu einem gigantischen Zuckerwattenkinokassenschlager auf, und alle dürfen noch mal dran schlecken – leckleck –, und hinten schießt der Goldesel die Dukaten in die Bank!⁴²⁶

Kriegnitz stellt den Dichter der „Loreley“ als schöpferisch impotent dar. Sein Werk ist nicht echte, sondern Pseudo-Literatur, es hat keine Substanz, es ist nur „parfümiert“. Diese Wortwahl lässt sich als eine Anspielung auf Süskinds Roman-Titel

⁴²² Dietl, H. / Süskind, P.: Rossini. S. 13

⁴²³ Dietl, H. / Süskind, P.: Rossini. S. 14

⁴²⁴ Dietl, H. / Süskind, P.: Rossini. S. 22

⁴²⁵ Dietl, H. / Süskind, P.: Rossini. S. 72

⁴²⁶ Dietl, H. / Süskind, P.: Rossini. S. 79

"Das Parfum" lesen. Das als "Seifenblase" bezeichnete Werk wird auch von der Verfilmung nicht in wahre "Nahrung", sondern in blosses Zuckerwerk verwandelt. Bezeichnenderweise wird diese Kritik aber von einem erfolglosen Kleinkünstler vorgetragen, und genau das relativiert sie wieder. Der Vorwurf der Verkommerzialisierung der Kunst wird als ein Stereotyp erfolgloser Klein- und Alternativkünstler dargestellt – ohne dadurch ganz entkräftet zu werden.

Um das „Phantom“⁴²⁷ Windisch zu porträtieren, werden drei Bankiers an einem Tisch im „Rossini“ gezeigt, wie sie in der „New York Times“ lesen:

Melk: [...] „Windisch refuses film rights of bestselling novel“ ... blablabla. Sogar Angebote aus Hollywood in der Höhe von mehreren Millionen Dollar lassen den Bestsellerautor kalt. Windisch Doppelpunkt: „Solange ich lebe, wird mein Buch nicht verfilmt.“ Der sogar von seinem Verleger als Sonderling bezeichnete Autor lebt zurückgezogen an einem geheimgehaltenen Ort im schottischen Hochmoor. Seit Jahren wurde er nicht mehr in der Öffentlichkeit gesehen. Fotos von ihm existieren nicht. Das einzige Bild, das es von Jakob Windisch gibt, ist ein nach Angaben von schottischen Schäfern durch einen Computer erstelltes Phantombild.⁴²⁸

Hier handelt es sich um ein überzeichnetes Porträt des „Phantoms“ Patrick Süskind, der zwar nicht im schottischen Hochmoor, sondern meist in Paris, Südfrankreich und München, aber ebenfalls extrem zurückgezogen lebt. Der Drehbuchautor Süskind macht sich im Film „Rossini“ über seine eigenen Marotten lustig, karikiert seine Abgeschlossenheit, indem er sie übertrieben darstellt. Argumente für sein Verhalten bekommen wir kaum, sie lassen sich nur indirekt aus dem angeprangerten Verhalten anderer Figuren ableiten. Als Leser steht man bei diesem parodistischen Verfahren in der Gefahr, gar nicht nach Gründen zu suchen, denn das Verhalten der Figur wirkt eher komisch als erklärungsbedürftig. Die Äusserlichkeiten tun ein Übriges, um das Bild des Sonderlings zu vervollständigen. Joachim Król spielt einen „linkisch[en]“⁴²⁹ Sonderling, der mit „Schirmmütze mit Ohrenkappen“⁴³⁰ zu seiner Geliebten fährt. Sein Charme erinnert an die Bewunderung eines kleinen Jungen, und er steht in äusserstem Gegensatz zur „kokett[en]“⁴³¹ Serafina. Als sich Windisch allein in der Saletta glaubt, führt er sich übermütig und kindisch auf. Gerade als er sich in Gedanken an Serafina zu frivolen Reimen versteigt („dadadada in der Nacht – wenn der Büstenhalter kracht“⁴³²), bemerkt er, dass er beobachtet wird. Er „erstarrt wie vom Donner gerührt“⁴³³, denn ihm geschieht genau das, was er an Zigeuner so verabscheut hat: seine Intimsphäre findet öffentlich

⁴²⁷ Dietl, H. / Süskind, P.: Rossini. S. 64

⁴²⁸ Dietl, H. / Süskind, P.: Rossini. S. 63 / 64

⁴²⁹ Dietl, H. / Süskind, P.: Rossini. S. 72

⁴³⁰ Dietl, H. / Süskind, P.: Rossini. S. 64

⁴³¹ Dietl, H. / Süskind, P.: Rossini. S. 72

⁴³² Dietl, H. / Süskind, P.: Rossini. S. 74

statt. Charlotte, eine Journalistin, Repräsentantin der Öffentlichkeit, hat sich in die Saletta geschlichen und wurde Zeugin der Lächerlichkeit des privaten Autors. Die Journalistin äussert ihre Bewunderung für sein Werk, das sie „wie im Rausch“⁴³⁴ gelesen habe, rühmt dessen Sprache, die „feingespinnene Ironie“⁴³⁵ und die „philosophische Unterfütterung“⁴³⁶. Diese positive Kritik entspricht dem Lob, das die Literaturkritik zum Roman „Das Parfum“ äusserte. Windisch flüchtet vor der ihn gleichzeitig lobenden und verfolgenden Journalistin, bis sie ihn gegen die Wand drängt. Sie will ein Interview und schmeichelt ihm deshalb:

Sie [...] fährt ihm mit ihren langen, schwarzlackierten Fingernägeln durch sein schütteres Haar. [...] *Charlotte*: Ich will dir doch nichts Böses tun, mein Süßer. Ich finde, du bist wahnsinnig ... sexy!⁴³⁷

Die Angst vor der bedrohlichen Bewunderung des Publikums erinnert an das Motiv des aus Liebe zerrissenen Grenouilles. Als die Journalistin beginnt, ihm das Hemd aufzuknöpfen, gerät Windisch in Panik und es kommt zu einem Kampf. Anschliessend muss der zerkratzte Autor von Zigeuner und Serafina gepflegt werden. Zigeuner handelt einen neuen Vertrag mit dem Verstörten aus, laut dem das Drehbuch „eigentlich gar nicht, und wenn überhaupt, dann nur unter der Regie von Uhu Zigeuner verfilmt werden“⁴³⁸ darf. Der Produzent darf weder Drehbuch noch Film sehen und muss Windisch drei Millionen bezahlen. Schliesslich ist Windisch von der Überdosis Beruhigungsmittel so benebelt, dass er den Vertrag willenslos unterzeichnet. Unten im Esssaal ergehen sich der Produzent Reiter und die Bankiers bereits in nationalistisch eingefärbten Erfolgsphantasien:

Weich: ... dann wird das ganz zweifelsohne, Oskar, ein solcher Riesenmega – äh ... Super – Riesenhammer, mit dem wir ... zweifelsohne ...

Reiter: ... den Amis in Hollywood ein für allemal das Lebenslichtlein ausblasen! [...]

Melk: [...] Wird höchste Zeit, daß wir Deutschen es den Amis mal endlich zeigen, wo's langgeht!

Reiter: Genau, Melk! In den Staub ... mit allen Feinden Brandenburgs!⁴³⁹

Das Interesse der Bankiers und des Produzenten an der Verfilmung wird als deutsch-nationalistische Frustration über die kulturelle Hegemonie Hollywoods in der Filmbranche dargestellt. Sie werden profit- und machtgerig gezeigt – Philister, die sich um die Kunst nicht kümmern. Sie setzen denn auch die „Loreley“ mit Deutschland gleich. Die „Loreley“ wird zur Befriedigung nationalistischer Gefühle missbraucht.

⁴³³ Dietl, H. / Süskind, P.: Rossini. S. 74

⁴³⁴ Dietl, H. / Süskind, P.: Rossini. S. 75

⁴³⁵ Dietl, H. / Süskind, P.: Rossini. S. 75

⁴³⁶ Dietl, H. / Süskind, P.: Rossini. S. 75

⁴³⁷ Dietl, H. / Süskind, P.: Rossini. S. 76

⁴³⁸ Dietl, H. / Süskind, P.: Rossini. S. 92

Mit satirischen Darstellungen wie diesen wehrt sich Süskind gegen die Vereinnahmung seines Werks durch deutsch-nationalistische Gruppen. Schliesslich ist Süskind ein Autor, der – vor allem Reich-Ranickis Lesart zufolge – im „Parfum“ mit der Hohlform des Genies unter anderem Hitler meint und mit dem Bacchanal die Verführbarkeit der Masse durch den Führerkult anprangert. Zudem spricht sich Süskind in seinem Essay „Deutschland, eine Midlife-crisis“ dezidiert gegen alles Deutsch-Nationalistische aus.

Herr Ledersteiger: Wer die Loreley beleidigt, der beleidigt Deutschland! [Zu Windisch:] Die deutsche Literatur hat durch Sie wieder Weltgeltung errungen. [...] Meine Frau und ich, wir wissen schon, wie Sie's gemeint haben! Ende der Bescheidenheit! Wir sind wieder wer. Respekt! Und entschiedenem Gruß!⁴⁴⁰

In Szenen wie der hier zitierten scheint sich Süskinds Widerwille gegen ein Publikum bzw. eine Leserschaft zu äussern, die „Das Parfum“ gegen die Intention des Autors liest und darüber hinaus in Anspruch nimmt, ihn richtig verstanden zu haben. Der Autor wird übergangen und missbraucht für eigene Zwecke. Süskind reagiert hier darauf in literarischer, satirischer Form. Inwiefern auch sein Rückzug aus der Öffentlichkeit als Verweigerung jedwelcher Einvernahme gesehen werden kann, ist allerdings Spekulation.

Betroffen von der Nachricht, das Drehbuch nicht sehen zu dürfen, klagt der Produzent Reiter:

Reiter: ... der Jakob ist mir doch wie ... wie ein Bruder ... im Geiste ... ich bin doch kein Geschäftsmacher ... ich will doch nur einen Film machen ... mit meinen Freunden ... einen künstlerischen Film ... ich bin doch kein Arschloch wie ... wie andere Produzenten ... ich bin doch selber ... Künstler ... tief in meinem Herzen ...⁴⁴¹

Reiter, der Geschäftsmann, der sich für einen Künstler hält, wird von Tabatier, dem Juristen, getröstet. Ausgerechnet sein miserables Geigenspiel ruft ihm Tabatier als Beweis seines Künstlertums in Erinnerung. Doch Tabatiers überschwänglicher Vergleich mit Rubinstein und Horowitz macht Reiter wieder bewusst, dass er als Künstler versagt, und seine Weinerlichkeit schlägt in Aggression um:

Reiter (aufgebracht): Ich leg' doch nicht Millionen hin, damit die Herren Künstler sich da einen runterwischen, wie sie wollen! Und ich? Ich schau zu wie der Kastrat und bin gefickt!⁴⁴²

Die Figur des Produzenten Reiter lässt auf eine Haltung des Alt-Achtundsechzigers Süskind schliessen, nach der Kapitalismus und Künstlertum unvereinbar ist. Reiter zerreisst den Vertrag. Währenddessen bringt Serafina Jakob

⁴³⁹ Dietl, H. / Süskind, P.: Rossini. S. 95

⁴⁴⁰ Dietl, H. / Süskind, P.: Rossini. S. 100 /101

⁴⁴¹ Dietl, H. / Süskind, P.: Rossini. S. 96 /97

Windisch mit dem Auto nach Hause und legt ihn ins Bett. Als sie sich selbst auch auszieht, erkennt Windisch mit Schrecken, dass seine Leiden noch nicht ausgestanden sind. Die Phantasien, in denen er sich kurz zuvor erging, drohen sich in beängstigende Realität zu verwandeln.

Serafina: Du ... erleben ... wunderbare Nacht!

Windisch (panisch): Erleben? Ich will nichts erleben! Ich bin Schriftsteller! [...] ... bitte keinen Realismus ... Serafina! Io non vivo, non audio, non video ...⁴⁴³

Der verliebt in seiner unwirklichen Welt träumende, aber lebensuntaugliche und weltabgewandte Dichter wird weiter lächerlich gemacht. Süskinds Mischung aus augenzwinkernder Selbstironie, schrulliger Selbstinszenierung und kühler Distanzierung von seiner lächerlichen Figur bleibt dabei unauflösbar. Das typische Süskind-Thema – die Unvereinbarkeit von Kunst und Leben – wird hier plakativ ausformuliert und kommt in einer anderen Variation ein zweites Mal vor: Zigeuner, als Regisseur ebenfalls eine Künstler-Figur, verliebt sich in Schneewittchen, die Schauspielerin, die er für die Loreley suchte. Im Liebesrausch will er keine Filme mehr machen, worauf Schneewittchen ihn verlässt, da es ihr um die Rolle geht.

Der Film „Rossini“ zeigt nicht in realistischer Geste realistische Figuren, sondern es kommen unrealistische; nämlich märchenhafte, absurde, phantastische, wunderbare usw. Elemente hinzu. Patrick Süskind bestätigt diese Absicht im Essay „Film ist Krieg, mein Freund!“:

Wir entschieden uns für eine Kerzenlichtatmosphäre, weil wir uns davon eine größere Intimität [...] erwarteten und, vor allem, eine märchenhafteren, unrealistischeren Charakter des ganzen Films. [...]

Schneewittchen war in unserem Film zwar einerseits eine Märchenfigur, eine Zauberfee oder Verzauberfee, eine Art Loreley, wenn man so will; andererseits aber auch ein Mädchen von Fleisch und Blut, nämlich eine junge Schauspielerin, die Karriere machen will.⁴⁴⁴

Das Autorbild, das Rossini mit Windisch zeigt, ist nicht realistisch, sondern verfremdet. Die Figur Jakob Windisch ist überzeichnet und wirkt deshalb komisch. Es handelt sich nicht um das aus der Romantik bekannte Bild des Künstlers als Sonderling, sondern um das Klischee davon, worauf die oben erwähnten klischierten Formulierungen hinweisen. Erst wenn man berücksichtigt, dass diese karikierende Darstellungsweise Distanz schafft zwischen dem Autor und der Figur, lässt die Figur indirekte Rückschlüsse auf den Autor zu.

⁴⁴² Dietl, H. / Süskind, P.: Rossini. S. 97

⁴⁴³ Dietl, H. / Süskind, P.: Rossini. S. 122

⁴⁴⁴ „Film ist Krieg, mein Freund!“. In: Dietl, H. / Süskind, P.: Rossini. S. 242 / 243

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich Süskind mit Jakob Windisch in die Tradition des weltabgewandten Künstlers stellt, der vor allem eins will: in Ruhe gelassen werden. Einzelne Textstellen zeigen, dass Süskind sehr wohl wahrnimmt, was in den Medien über ihn gesagt wird. Doch offenbar zieht er es vor, sich in literarischer Form über seine eigene Phantom-Existenz zu mokieren, als diese aufzugeben. Stützt man sich auf die Darstellungen in „Rossini“, steht Süskind seinem eigenen literarischen Werk ambivalent gegenüber: einerseits lässt er es in verschlüsselter Form – indem er die „Loreley“ anstelle des „Parfums“ setzt – von seinen Figuren als Pseudo-Literatur kritisieren, andererseits relativiert er diesen Vorwurf, indem er ihn von einem frustrierten Künstler vortragen lässt. Jedenfalls setzt er sich als Autor selbstbewusst von „kastrierten“, also künstlerisch unvermögenden Philistern ab. Die Gründe für Süskinds Weigerung, das „Parfum“ verfilmen zu lassen, liegen – immer „Rossini“ zufolge – vor allem in seiner Kritik am barbarischen Kapitalismus (Reiter kann nicht Geige spielen) und am deutsch-nationalistischen Missbrauchs seines Werks. In „Rossini“ stellt sich uns Süskind augenzwinkernd als „hysterische[n] Misanthrop[en]“⁴⁴⁵ vor – eine humoristische Version desselben Themas, das auch tragisch enden kann, unter anderem in der „Geschichte von Herrn Sommer“, wo sich die Titelfigur erst vor den Menschen und schliesslich aus dem Leben zurückzieht.

2.1.7. „Film ist Krieg, mein Freund!“

„Film ist Krieg, mein Freund!“⁴⁴⁶ wurde von Diogenes zusammen mit dem Drehbuch „Rossini“ publiziert. Helmut Dietl wird dort in einem Gespräch mit Hellmuth Karasek⁴⁴⁷ präsentiert, Patrick Süskind äussert sich in Form eines „Essay[s]“⁴⁴⁸. Im Gegensatz zu seiner „Betrachtung“ „Amnesie in litteris“, wo aufgrund der Stilisierung des Ichs nicht eindeutig entschieden werden kann, ob damit ein Ich-Erzähler oder der Autor Süskind gemeint ist, und ob es sich somit um einen fiktionalen oder nichtfiktionalen Text handelt, äussert sich Süskind hier in eindeutig nichtfiktionaler Form. Es ist keine vergleichbare Stilisierung des Ichs feststellbar, auch die sonst typisch süskindsche Ironie ist hier kaum vorhanden – im Gegenteil: Sätze wie „Man will zuviel und kann

⁴⁴⁵ Dietl, H. / Süskind, P.: Rossini. S. S. 14

⁴⁴⁶ „Film ist Krieg, mein Freund!“. In: Dietl, H. / Süskind, P.: Rossini. S. 199 – 275

⁴⁴⁷ Was ist eine Melodramödie? In: Dietl, H. / Süskind, P.: Rossini. S. 275 – 287

⁴⁴⁸ Nachweis. In: Dietl, H. / Süskind, P.: Rossini. S. 289

zuwenig⁴⁴⁹ wirken sehr unmittelbar. Der Essay zeigt einen Autor, der – ähnlich wie viele seiner Figuren – sein Werk erkämpfen muss, hart arbeitet und dabei immer wieder an die Grenzen des eigenen Könnens stösst.

Der Untertitel zeigt die Richtung auf: „Über einige Schwierigkeiten beim Drehbuchschreiben“⁴⁵⁰. Süskind schildert in diesem Essay die Entstehung des Drehbuchs zum Spielfilm „Rossini“ in Zusammenarbeit mit Helmut Dietl. Er erscheint dabei als ein gebildeter und hochgradig reflektiert arbeitender Autor. Vor allem in den Dialogen mit Dietl wird erkennbar, wie durchdacht dieser Film ist. Süskinds Schreiben von „Rossini“ ist offenbar nichts weniger als intuitiv. Er bemüht sich jedoch, die Konstruiertheit des Kunstwerks verschwinden zu lassen.

Oder willst du etwa in einen Film gehen, nur um dich an einem dramaturgischen Konzept zu ergötzen?

Keinesfalls.⁴⁵¹

Damit distanziert sich Süskind von einer Richtung der historischen Avantgarde, die gerade das dramaturgische Konzept in den Vordergrund stellt. Süskind geht es in diesem Film nicht darum, in der Tradition der Moderne die Illusion des Kunstwerks aufzuheben – Brecht sei hier nur als ein Beispiel genannt – und auf dessen Konstruiertheit hinzuweisen. Trotzdem ist Süskind nicht einfach ein vormoderner, traditioneller Autor. Sein Werk ist sehr wohl konstruiert, nur muss bei ihm die Tatsache dieser Konstruiertheit nicht mehr im selben Masse wie in der Moderne betont werden. Insofern beerbt die Postmoderne die Moderne: Süskind kann die Konstruiertheit des Kunstwerks – in der Moderne in den Vordergrund gerückt – voraussetzen.

Süskinds Drehbuchschreiben erfolgt in Auseinandersetzung mit verschiedenen Grössen aus Film (Altman, Buñuel, Woody Allen, Fellini)⁴⁵², Literatur (Schnitzler)⁴⁵³ und Musik (Goldberg-Variationen von J.S. Bach)⁴⁵⁴ – um nur die zu nennen, die Süskind namentlich aufführt. Er reflektiert die Möglichkeiten und Grenzen des Mediums Film im Unterschied zu Theater und Literatur, und innerhalb des Films die verschiedenen Genres und Stilrichtungen. Verschiedenste Darstellungsformen der Geschichte werden erwogen, teilweise verworfen, teilweise weiterentwickelt. Verschiedene Handlungsabläufe, Figurenkonzeptionen und –konstellationen, deren Sprache, diverse Schauplätze, Beleuchtungseffekte, Ton usw. werden mit Dietl diskutiert. Mit dem Offenlegen des

⁴⁴⁹ „Film ist Krieg, mein Freund!“. In: Dietl, H. / Süskind, P.: Rossini. S. 204

⁴⁵⁰ „Film ist Krieg, mein Freund!“. In: Dietl, H. / Süskind, P.: Rossini. S. 199

⁴⁵¹ „Film ist Krieg, mein Freund!“. In: Dietl, H. / Süskind, P.: Rossini. S. 223

⁴⁵² „Film ist Krieg, mein Freund!“. In: Dietl, H. / Süskind, P.: Rossini. S. 204 / 205

⁴⁵³ „Film ist Krieg, mein Freund!“. In: Dietl, H. / Süskind, P.: Rossini. S. 216

Entstehungsprozesses in „Film ist Krieg, mein Freund!“ erweist sich das endgültige Produkt als weit entfernt sowohl von Beliebigkeit oder naiver Zufälligkeit als auch von unbewusster genialer Eingebung. Der Essay zeigt, dass der postmoderne Autor Süskind nicht naiv vorgeht und damit hinter die Moderne zurückfallen würde, sondern bewusst – das heisst konkret im Wissen um die Moderne – arbeitet. Mit diesem hohen Grad an Wissen und Bewusstsein erfüllen Süskind und Dietl auch die Anforderungen an den „Poeta doctus“ der Aufklärung, verstehen jedoch im Gegensatz zu diesem das Schreiben nicht als regelgeleitetes Handwerk. Das Erfüllen der Anforderungen an den „Poeta doctus“ ist für den Autor in der Postmoderne schon nur deshalb von Bedeutung, weil ohne die Kenntnis des Bestehenden dessen postmoderne Bearbeitung einfach nicht möglich wäre.

Wenn Süskind über seine verschiedenen Vorbilder schreibt, wird deutlich, dass er diese nicht nur kennt, sondern respektiert und sein Werk in Auseinandersetzung mit ihnen hervorbringt. Süskind lässt hier die Genialität der „Großmeister“⁴⁵⁵ unangetastet. Er verbeugt sich vor ihnen wie z.B. sein Kontrabassist vor Schubert. Süskinds Absage an das Genie erweist sich hier als weniger kategorisch als z.B. im „Parfum“, wo der Geniegedanke insgesamt als eine hohle Konstruktion entlarvt wird. Es ist fraglich, inwiefern man die in diesem Essay ausgedrückte respektvolle Haltung künstlerischen Vorbildern gegenüber als typisch postmodern bezeichnen kann. Stellt man schematisch den Autor der Moderne, der seine Vorbilder aufgrund der Forderung nach Innovation ignorieren bzw. verschweigen muss, dem Autor der Postmoderne, der seine Vorbilder zwar erwähnt, jedoch gleichzeitig plündert, gegenüber, so erscheinen beide Haltungen wenig respektvoll. Trotzdem wird man bei beiden – sowohl bei den Autoren der Moderne als auch der Postmoderne – Respekts- und Bewunderungsbezeugungen den jeweiligen Vorbildern gegenüber finden. Typisch postmodern hingegen sind Süskinds Streben nach Stilpluralismus und seine Öffnung hin zu trivialen Formen:

„Aber bloss keine Intellektuellenfilmkunst und keine Stilreinheit!“⁴⁵⁶

Auf die Anfangsphase der Orientierung an grossen Vorbildern folgt die Ernüchterung. Die beiden Autoren schwören sich:

⁴⁵⁴ „Film ist Krieg, mein Freund!“. In: Dietl, H. / Süskind, P.: Rossini. S. 218

⁴⁵⁵ „Film ist Krieg, mein Freund!“. In: Dietl, H. / Süskind, P.: Rossini. S. 207

⁴⁵⁶ „Film ist Krieg, mein Freund!“. In: Dietl, H. / Süskind, P.: Rossini. S. 205

„uns künftig nicht mehr an den Großmeistern der Zunft zu orientieren, ja nicht einmal mehr deren Namen in den Mund zu nehmen, sondern das zu tun, was wir bisher schon immer getan hatten und was wir einigermaßen zu beherrschen glaubten: nette kleine Szenen schreiben, mit netten kleinen Dialogen, und alles nett zusammenstricken mit unseren eigenen bescheidenen dramaturgischen Mitteln.“⁴⁵⁷

Die eigene künstlerische Produktion beginnt für die beiden Autoren erst mit der Akzeptanz der Überlegenheit der „Grossmeister“ und mit der Rückbesinnung auf das eigene Können, das sich im Vergleich allerdings als dilettantisches Gebastel ausnimmt. Diese Kapitulation wird gleichzeitig als Erlösung von den erdrückenden Vorbildern geschildert. Süskind zeigt künstlerische Eigenleistung einmal mehr als etwas Ambivalentes: Ein Autor kann das eigene Schaffen beschönigend als Absage an Vorbilder und somit als Eigenleistung hochjubeln, oder er kann dasselbe Schaffen als defizitäres Epigontum, als Gebastel, als dilettantisches Pseudo-Künstlertum im Vergleich zu den Vorbildern abwerten. Dieses Ausspielen von fremdem gegen eigenes Können erinnert zunächst eher an moderne als an postmoderne Denkmuster, da diese beiden Kategorien in der Postmoderne nicht mehr so klar trennbar sind. Hier gilt es zu unterscheiden: Wie oben bereits angedeutet, ist die Verbeugung vor literarischen Vorbildern eine Geste, die sich sowohl in der Moderne als auch in der Postmoderne findet. Obwohl Autoren der Moderne bzw. Postmoderne unterschiedlich mit literarischen Vorbildern umgehen, messen sich offenbar die Autoren beider Epochen an ihren Vorbildern. Diesbezüglich liegt das Problem des Autors in der Postmoderne anderswo, nämlich darin, dass er um Nachahmung gar nicht herumkommt: entweder er ahmt die Werke seiner Vorbilder nach oder er ahmt, um nicht als Epigone zu gelten, die ebenfalls tradierte Idee der Originalität nach, und bleibt damit im weiteren Sinn doch ein Epigone. Süskind und Dietl entscheiden sich für die letztere Möglichkeit: die Nachahmung des Geniegedankens von Originalität und Rückweisung des Plagiats. Süskind formuliert jedoch lakonisch, wie sie ihren Vorbildern paradoxerweise gerade durch diese Abgrenzung verpflichtet bleiben:

Weil ... anders haben es die andern auch nicht gemacht ... also ich meine daß sie etwas so gemacht hätten, wie andere es gemacht hätten. Das hat ja schließlich auch dieser Buñuel nicht gemacht – entschuldige, daß ich seinen Namen noch einmal erwähne! [...]

Schluß jetzt. Wir sind nicht irgendwer, sondern wir sind wir, und wir machen, was *wir* können!⁴⁵⁸

Die sich anschließende Arbeit ist „mühselig[...], nicht mehr von Euphorie beflügelt[...] aber von zäher Ausdauer geprägt[...]“⁴⁵⁹. Drehbuchschreiben wird hier als

⁴⁵⁷ „Film ist Krieg, mein Freund!“. In: Dietl, H. / Süskind, P.: Rossini. S. 208

⁴⁵⁸ „Film ist Krieg, mein Freund!“. In: Dietl, H. / Süskind, P.: Rossini. S. 208

⁴⁵⁹ „Film ist Krieg, mein Freund!“. In: Dietl, H. / Süskind, P.: Rossini. S. 209

harter Arbeitsprozess gezeigt, frei von genialem Schaffen oft zugeschriebener Leichtigkeit oder Rauschhaftigkeit. Süskind beschreibt den Arbeitsprozess nüchtern als einen Vorgang, der zum grössten Teil, den Süskind als ein „Vor-sich-hin-Bosseln“⁴⁶⁰ bezeichnet, viele Ähnlichkeiten mit anderer, nicht künstlerischer Arbeit aufweist. Trotzdem will Süskind das Drehbuchschreiben nicht als Handwerk verstanden wissen. Von diesem unterscheidet er es dadurch, dass es keine Regeln gibt, bzw. dass diese immer wieder erfunden werden müssen.

Drehbuchschreiben ist eben, entgegen landläufiger Meinung, kein Handwerk, das man erlernen und dann souverän beherrschen kann. Es gleicht eher einer amateurhaften Herumbastelei nach der Versuch-und-Irrtum-Methode.⁴⁶¹

Seine Arbeit vergleicht Süskind mit amateurhaften Herumbastelei. Diese Wortwahl ist provokativ, da sie dem elitären Selbstbewusstsein des Originalkünstlers zuwiderläuft. Im Gegensatz zur Verklärung und Mystifizierung des künstlerischen Arbeitsprozesses stellt Süskind die tradierte Hierarchie auf den Kopf und siedelt die künstlerische Tätigkeit zunächst unter dem Handwerk an. „Herumbastelei“ ist Süskinds Bezeichnung für denselben Schaffensprozess, den der Genie-Gedanke als nicht normengeleitetes und deshalb originales Schöpferium versteht. Süskind setzt künstlerisches und handwerkliches Schaffen nicht gleich, sondern der Künstler erscheint bei ihm als Amateur. Diese defizitäre Bestimmung des Drehbuchautors im Vergleich zum Handwerker kann als Understatement verstanden werden, denn in der zitierten Texpassage geht es Süskind letztlich darum, den Vorwurf der hohen Kunst, Drehbuchautoren seien im Grunde nicht Autoren, sondern Handwerker, zu kontern. Dass er dabei nach unten statt nach oben abweicht, hat taktische Gründe – schliesslich will er nicht zu den Autoren der sogenannten hohen Kunst gehören. Was zählt, ist, dass sich auch Süskind vom Handwerker distanziert und sein Drehbuchschreiben als künstlerische Tätigkeit versteht.

In diesem Essay beschreibt Süskind Genialität als etwas, was er höchstens phasenweise besitzt. Mit dieser Einschränkung auf Phasen verschwindet die kategoriale Grenze zwischen Genie und Nicht-Genie. Weil sich die Inspiration nicht zeitlich festlegen oder zwingen lässt, ist der Autor auf Arbeitstechniken als Ersatz angewiesen.

In einer so verzwickten Situation wäre es zweifellos hilfreich gewesen, eine genialische Phase zu haben. Leider war uns keine beschieden. [...] So blieb nur die Möglichkeit des [...] Versuch-und-Irrtum-Verfahrens ...⁴⁶²

⁴⁶⁰ „Film ist Krieg, mein Freund!“. In: Dietl, H. / Süskind, P.: Rossini. S. 209

⁴⁶¹ „Film ist Krieg, mein Freund!“. In: Dietl, H. / Süskind, P.: Rossini. S. 212

⁴⁶² „Film ist Krieg, mein Freund!“. In: Dietl, H. / Süskind, P.: Rossini. S. 215

In seinem Essay kommt Süskind weiter auf die „script doctors“⁴⁶³ zu sprechen, die in ähnlicher Funktion wie Dramaturgen Drehbuchfehler aufspüren und Verbesserungsvorschläge machen. Auch diese Spezialisten, schreibt Süskind, bringen den Drehbuchautor nicht weiter. Sie können das Kunstwerk höchstens im Nachhinein kritisieren, denn ein Drehbuch nach Regeln zu schreiben ist selbst für diese „script doctors“ unmöglich – trotz ihrer Erfahrung. Deshalb gilt für den Autor im Gegensatz zum Handwerker:

Erfahrung nützt nichts.⁴⁶⁴

Besonders Süskinds herablassende Bemerkungen über die „script doctors“ zeigen, dass es ihm um Abgrenzung vom Handwerker – für den hier der „script doctor“ steht – und Emanzipation seines eigenen Tuns gegenüber der hohen Kunst geht. Dass er den Autor dabei als Amateuren darstellt, hat seinen Grund darin, dass Süskind an zwei Fronten kämpft: Er will nicht als von der hohen Kunst belächelter Handwerker gelten, gleichzeitig will er als Autor nicht zu der verpönten hohen Kunst gehören und sich damit in Gegensatz zur Arbeiterschaft bringen. Süskinds Dilemma ist hier einerseits die in den sechziger Jahren begründete Solidarität mit den Arbeitern und die Absage der Postmoderne an die Vorstellung einer hohen im Gegensatz zu einer trivialen Kunst. Andererseits bleibt auch Süskind in seinem Kampf gegen die hohe Kunst deren Geniegedanken verhaftet: Er will sich nicht als „blossen“ Handwerker bezeichnen lassen. Betreibt Süskind damit eine Re-Mystifizierung des Autors? Man wird zumindest das Paradox festhalten müssen, dass der postmoderne Autor Süskind bei aller Kritik am Genie sich selbst doch auch in dessen Tradition stellt, indem er sich vom Handwerker abgrenzt. Dass Süskind den Autor als Bastler und Amateuren darstellt, ist demgegenüber weniger wichtig. In diesem Essay stellt er sich trotz der eingestandenen Schwierigkeiten selbstbewusst als Künstler dar – zwar nicht als Grossmeister der Zunft, aber auch nicht als Handwerker, dessen Arbeit bei Beherrschung der Regeln jeder verrichten könnte. Als Autor steht er zwischen den bewunderten, unerreichbaren Genies einerseits und den „script doctors“, den Handwerkern, deren künstlerische Impotenz er verspottet, andererseits. Diese zerrissene Selbsteinschätzung findet sich in unterschiedlicher Ausprägung in vielen seiner Figuren wieder. Sie stehen in diesem Konflikt zwischen künstlerischer Selbstüber- bzw. –unterschätzung. Das bestimmte, fast trotzig Poche auf

⁴⁶³ „Film ist Krieg, mein Freund!“. In: Dietl, H. / Süskind, P.: Rossini. S. 212

⁴⁶⁴ „Film ist Krieg, mein Freund!“. In: Dietl, H. / Süskind, P.: Rossini. S. 212

die eigene Leistung erinnert an Grenouilles Vergleich mit Prometheus.⁴⁶⁵ Mit dem Kontrabassisten hingegen verbindet ihn das Leiden am eigenen Unvermögen und der Respekt vor dem Genie. Allerdings versteht er sich – im Gegensatz zum Kontrabassisten – nicht als Handwerker.

Was das Drehbuchschreiben vom Handwerk unterscheidet, ist nach Süskind das Fehlen von Regeln. Der Film lässt sich nicht „in einem Treatment planen oder nach irgendeinem dramaturgischen Regelwerk kalkulieren“⁴⁶⁶. Aus dieser Voraussetzung resultiert die Arbeitsweise der beiden Autoren: Sie schreiben jeweils einzelne Szenen und lassen sich von diesen allmählich vorwärtstreiben. Mit dieser Schreibtechnik, die bewusst auf „hochstaplerische“⁴⁶⁷ Exposés und Treatments verzichtet, stossen die Autoren aber auch auf Schwierigkeiten:

Das logische Dilemma ist bei einem Originalstoff nicht zu lösen: Man braucht das Ganze, um zu wissen, was die richtigen Teile sind; und man braucht die richtigen Teile, um das Ganze herzustellen.⁴⁶⁸

Immer wieder werden stapelweise Blätter weggelegt, auf mehrere Krisen folgen mehrere Neubeginne, die allmählich nicht mehr durch Hoffnung, sondern nur noch durch „angeborene Sturheit“⁴⁶⁹ motiviert sind. Nach anderthalb Jahren taucht schliesslich die Frage auf:

Worum geht es eigentlich in dem Film *Rossini*?⁴⁷⁰

Die beiden Autoren beschliessen, in höchstens drei bis vier Sätzen Kurzinhaltsangaben ihres eigenen Films anzufertigen. Süskind bemerkt lakonisch:

Kann man als Autor tiefer sinken? Wohl kaum.⁴⁷¹

An Stelle des Handwerklichen tritt das „im Nebel [S]tochern“⁴⁷². Diese Vorgehensweise ergibt sich für Süskind nicht aus Mangel an besserem Wissen, sondern aus der Unmöglichkeit, das Ganze zu erfassen, bevor es aus dem Einzelnen gewachsen ist, und aus der Schwierigkeit, sich zum Einfachen vorzuarbeiten.

⁴⁶⁵ Parfum. S. 304

⁴⁶⁶ „Film ist Krieg, mein Freund!“. In: Dietl, H. / Süskind, P.: Rossini. S. S. 214

⁴⁶⁷ „Film ist Krieg, mein Freund!“. In: Dietl, H. / Süskind, P.: Rossini. S. S. 214

⁴⁶⁸ „Film ist Krieg, mein Freund!“. In: Dietl, H. / Süskind, P.: Rossini. S. 214 / 215

⁴⁶⁹ „Film ist Krieg, mein Freund!“. In: Dietl, H. / Süskind, P.: Rossini. S. 227

⁴⁷⁰ „Film ist Krieg, mein Freund!“. In: Dietl, H. / Süskind, P.: Rossini. S. 228

⁴⁷¹ „Film ist Krieg, mein Freund!“. In: Dietl, H. / Süskind, P.: Rossini. S. 228

⁴⁷² „Film ist Krieg, mein Freund!“. In: Dietl, H. / Süskind, P.: Rossini. S. 214

Warum ist das Einfache so schwer zu finden? [...] Zu unserer Entlastung sei gesagt, daß wir vielleicht nicht ganz von Anfang an diese Lösung hätten praktisch ausführen können, da sich die Gruppe unserer Protagonisten ja erst im Laufe der Arbeit konstituierte.⁴⁷³

Süskind verknüpft die Kleistsche „allmähliche[...] Verfertigung der Gedanken“⁴⁷⁴ mit der Schwierigkeit beim Wechsel vom literarischen ins filmische Medium. Er sieht sich gezwungen, hochkomplexe Gedanken in die „Primitivsyntax des Films“⁴⁷⁵ rückzuübersetzen. Süskind will damit nicht das Medium Film diskreditieren und noch weniger die Drehbuchautoren. Im Gegenteil; um sich in der „dummen und dabei so unvergleichlich einleuchtenden Sprache des Films“⁴⁷⁶ ausdrücken zu können, müsse der Autor „so gescheit und intelligent und raffiniert wie nur irgend möglich“⁴⁷⁷ sein. Diese Argumentationsweise ist Teil Süskinds Aufwertung des Drehbuchautors. Er überträgt Eigenschaften des Autors von hoher Kunst – Intelligenz und Raffinesse – auf den Autor von trivialer Kunst. Damit nimmt er eine Umkehrung vor: Nicht die hohe, komplexe Filmkunst ist das Ziel, sondern der wahre Künstler ist derjenige, der die Schwierigkeit meistert, über das Komplexe zum Einfachen, welches zu Unrecht als trivial angesehen wird, vorzudringen.

In seinem Essay äussert sich Süskind aber nicht nur zur Schreibearbeit. Nach Abschluss derselben gilt es nämlich, aus dem Drehbuch das eigentliche Produkt, den Film, zu machen. Zunächst geht es dabei um Fragen der Besetzung.

Und offensichtlich ist bei einem „Menschenfilm“ [...] die Frage der Besetzung die allerwichtigste Frage überhaupt.⁴⁷⁸

Obwohl Süskind einen „Menschenfilm“ geschrieben hat, beginnen für ihn bei der Besetzung unüberwindbare Schwierigkeiten. Er kann und will den Schritt von der Figur als Phantasieprodukt zum realen Menschen, dem Schauspieler, nicht machen.

Denn mit einem Male sieht die Sache anders aus. Plötzlich sind da Menschen, keine Figuren mehr, sondern leibhaftige, unglaublich konkrete, lebendige Menschen. [...] Bei allem Konkretisierungsbestreben waren sie doch, was ihre Äusserlichkeit, ihr Antlitz, Stimme, Hände, Haare, Haut und Poren betrifft, Schemen geblieben [...]

Überhaupt sind es so gräßlich praktische, gräßlich menschliche Probleme, mit denen man auf einmal zu tun hat! [...]

Nun haben wir es aber nicht mehr mit einer Drehbuchfigur, sondern mit einem Schauspielermenschen zu tun, und den kann man nicht köpfen, sondern man muß mit ihm zum Abendessen gehen und ihn bereden und betun und bestreicheln ...⁴⁷⁹

⁴⁷³ „Film ist Krieg, mein Freund!“. In: Dietl, H. / Süskind, P.: Rossini. S. 231

⁴⁷⁴ „Film ist Krieg, mein Freund!“. In: Dietl, H. / Süskind, P.: Rossini. S. 231

⁴⁷⁵ „Film ist Krieg, mein Freund!“. In: Dietl, H. / Süskind, P.: Rossini. S. 231

⁴⁷⁶ „Film ist Krieg, mein Freund!“. In: Dietl, H. / Süskind, P.: Rossini. S. 232

⁴⁷⁷ „Film ist Krieg, mein Freund!“. In: Dietl, H. / Süskind, P.: Rossini. S. 231 / 232

⁴⁷⁸ „Film ist Krieg, mein Freund!“. In: Dietl, H. / Süskind, P.: Rossini. S. 248

⁴⁷⁹ „Film ist Krieg, mein Freund!“. In: Dietl, H. / Süskind, P.: Rossini. S. 252

Stellenweise glaubt man fast, Jakob Windisch sprechen zu hören. Süskind stellt sich selbst als unsozial und vom Verhalten der Schauspieler angewidert dar. Deshalb enden hier die Fähigkeiten des „Nur-Autors“⁴⁸⁰. Jetzt, wo Menschen ins Spiel kommen, muss der Regisseur Dietl alleine weiterarbeiten.

Und so kommt allmählich der Zeitpunkt, da sich der Autor aus dem Staub macht. [...] Ihm wird die Sache zu dynamisch, zu gefährlich, sie gleitet ihm zu sehr ins Unübersichtliche ab, ins Menschliche eben, ein Gebiet, auf dem nicht gerade seine Stärken liegen. [...]

Und er verkrümmt sich, wie gesagt, der eine der Autoren, er ist dem allem nicht gewachsen. Eine Strecke von vielen hundert Kilometern legt er zwischen sich und den Ort des grausamen Geschehens und beginnt, um seine Nerven zu beruhigen und seine Ängste zu betäuben, einen Essay über die Schwierigkeiten beim Drehbuchbauen zu schreiben, allein im engen Kämmerlein, wo er alles schön unter Kontrolle hat.⁴⁸¹

Er wird nur noch aus seinem „Kämmerlein“ kommen, um vereinzelt Mustervorführungen und den Schneidearbeiten beizuwohnen und schliesslich anerkennend zu bemerken:

Der Film läuft.⁴⁸²

Wie glaubhaft Süskinds Selbstdarstellung in „Film ist Krieg, mein Freund!“ ist, muss im Bereich der Spekulation bleiben. Um sie zu verifizieren, könnten nur weitere, ebenfalls nicht überprüfbare Selbstaussagen des Autors hinzugezogen werden. Folgt man unter diesem grundsätzlichen Vorbehalt den Selbstaussagen Süskinds, so erscheinen sein konkretes Verschwinden einerseits und das Verschwinden des Autors in der Postmoderne andererseits als zwei verschiedene Dinge, die nichts miteinander zu tun haben und nur zufällig gleichzeitig stattfinden.

Wenn Foucault vom „Tod des Autors“ spricht, meint er damit nicht, dass sich dieser vor dem Interesse der Öffentlichkeit verstecken müsse. Vielmehr ist mit dem Verschwinden des Autors eine Abkehr vom Autor als Individuum gemeint, ohne dass sich dieser – wie Süskind – mit grossem Aufwand aufdringlichen Reportern und glühenden Verehrern und Verehrerinnen entziehen müsste. Immer noch Süskinds Selbstaussagen folgend, kann vermutet werden, dass er sich in jeder Epoche zurückgezogen hätte. Mit Postmoderne haben die von ihm aufgeführten Gründe nichts zu tun. Obwohl in „Amnesie in litteris“ kurz vom Verschwinden des Autors und des Werks die Rede ist⁴⁸³, Süskind also die entsprechenden Literaturtheorien zu kennen scheint, bleibt diese Stelle relativ isoliert in seinem Werk. Das poststrukturalistische Diktum vom Verschwinden des Autors

⁴⁸⁰ „Film ist Krieg, mein Freund!“. In: Dietl, H. / Süskind, P.: Rossini. S. 256

⁴⁸¹ „Film ist Krieg, mein Freund!“. In: Dietl, H. / Süskind, P.: Rossini. S. 253 / 255

⁴⁸² „Film ist Krieg, mein Freund!“. In: Dietl, H. / Süskind, P.: Rossini. S. 273

⁴⁸³ Süskind, P: Amnesie in litteris. In: Süskind, P: Drei Geschichten. S. 120

führt Süsskind weder im Essay „Film ist Krieg, mein Freund!“⁴⁸⁴ noch an anderer Stelle als Grund für sein Verschwinden auf. Er stellt seinen Rückzug auch nirgends als Gegensatz zum Verhalten politisch engagierter Autoren dar, die wie beispielsweise Günter Grass neben der literarischen auf politischen und anderen Bühnen auftreten. Im Gegenteil, mit „Deutschland, eine Midlife-crisis“ schreibt Süsskind sogar einen politischen Essay. Auch möglicher Widerwille des Alt-Achtundsechzigers gegen die postmoderne Medienwelt wird in diesem Essay nicht als Grund für seine Weigerung, Interviews zu geben, Preise anzunehmen oder in Sendungen aufzutreten, aufgeführt. Alle diese Erklärungsmodelle für Süsskinds Verhalten können nur vermutet, höchstens indirekt erschlossen werden. In seiner Selbstdarstellung im Essay „Film ist Krieg, mein Freund!“ nennt Süsskind ganz andere Gründe für seinen Rückzug aus der Öffentlichkeit. Diese sind an keine Theorie, keine Überzeugung und keine Epoche gebunden. Süsskind stellt sich in diesem Essay als Misanthropen dar. Er will nicht mit Menschen zu tun haben. Er zieht sich aus der Realität in seine Welt der Literatur zurück und will dort in Ruhe gelassen werden.

Allfällige Gründe für Süsskinds Rückzug lassen sich kaum aus seinen Selbstaussagen, sondern höchstens indirekt aus seinem literarischen und filmischen Werk erschliessen. Da trifft man, meist in ironischer Form, auf seine Abneigung gegen die Münchner Film-Schickeria und gegen das Gehabe der Bildungsbürger im Allgemeinen. Aus vielen seiner Werke spricht eine grosse Abneigung gegen den Kunstbetrieb, insbesondere gegen die Kritiker und Sachverständigen. „Der Zwang zur Tiefe“ sei hier nur als ein Beispiel genannt. Aus der Serie „Monaco Franze“ spricht seine Sympathie für den Proletarier, der dem Doktor Schönfärber, einem selbsternannten Kunstkenner, lieber „eine schmieren“ als mit ihm essen würde. Aber nicht nur Verachtung und Hass, sondern auch „Angst“⁴⁸⁴ und Unsicherheit in Bezug auf die eigene Leistung könnten Gründe sein für Süsskinds Rückzug. Im Essay „Film ist Krieg, mein Freund!“ stellt Süsskind seinen Rückzug auch als Resultat seiner Furcht vor dem Scheitern des Films dar. Angst und Selbstzweifel sind neben Arroganz und Selbstüberschätzung auch ständige Begleiter seiner Figuren – man denke z.B. an den Scharlatan Grenouille, an das beamtete Genie; den Kontrabassisten oder an die „junge Frau aus Stuttgart, die schön zeichnete“. Das Wissen dieser Figuren um ihr Ungenügen bzw. die von aussen an sie heran getragene Kritik verstärkt ihre Isolation.

⁴⁸⁴ „Film ist Krieg, mein Freund!“. In: Dietl, H. / Süsskind, P.: Rossini. S. 258

All diese Begründungsversuche, ob nun aus dem literarischen Werk erschlossen oder Selbstaussagen des Autors entnommen, bleiben letztlich spekulativ. Es soll hier auch nur darum gehen, mögliche Gründe, Ansatzpunkte aufzuzeigen. Auf jegliches Psychologisieren hingegen soll verzichtet werden. Süskind selbst macht gar nicht erst den Versuch, dem Leser sein Verhalten psychologisch erklärbar zu machen. Warum sollte er auch?

Windisch: [...] Musst du jetzt, während ich hier esse, deine Intimtoilette ... äh ... verrich ...?!⁴⁸⁵

2.2. Süskind in der Literaturwissenschaft

2.2.1 Text und Autor

Im diesem Kapitel, "Süskind in der Literaturwissenschaft", geht es nicht um Süskinds Künstlerbild, wie es sich in seinem Werk untersuchen lässt, sondern um die Art und Weise, wie in literaturwissenschaftlichen Arbeiten mit dem Autor Süskind umgegangen wird. Dieses Kapitel lässt sich abgrenzen vom Kapitel "2.3.2. Süskind in der Literaturkritik", in dem der Umgang von Literatur-Kritikern mit dem Autor Süskind untersucht wird.

Zur Debatte steht die Rolle des Autors bei der Texterklärung. Dabei muss zunächst geklärt werden, was mit diesem "Autor" gemeint ist. Zentral ist die Unterscheidung zwischen "impliziertem" und "realem" Autor. Für eine genauere Analyse dieser beiden Begriffe verweise ich auf das Kapitel „1.3. Der Autor in der Literaturwissenschaft“. Dort erörtere ich u. a. die Verwendung der Begriffe "implizierter Autor" und "realer Autor" bzw. ähnlicher Begriffe bei Gérard Genette, Manfred Pfister und Klaus Weimar.

Nach Weimar konstruiert der Leser aufgrund des Texts ein bestimmtes Autorbild – den implizierten Autor. Zur Überprüfung dieses Autorbilds können u.a. Äusserungen des realen Autors dienen. Weimar zufolge gilt das aber nur unter dem Vorbehalt, dass auch diese Äusserungen des realen Autors zuerst vom Leser verstanden werden müssen. Das bedeutet, dass auch der reale Autor grundsätzlich immer das Konstrukt des Lesers bleibt. Dieser grundsätzliche Vorbehalt – der vor allem im Poststrukturalismus betont wird – könnte zu Lähmung und Resignation des Literaturwissenschaftlers führen, weil jedes Autorbild immer "nur" ein Konstrukt des Wahrnehmenden ist. Diese These, dass

⁴⁸⁵ Dietl, H. / Süskind, P.: Rossini. S. 13

der Autor ein Konstrukt des Lesers ist, muss aber nicht zur Relativierung des Autorbilds führen – im Gegenteil: gerade verstanden als abhängig vom Wahrnehmenden bzw. als Konstrukt kann das konstruierte Autorbild wenn nicht als quasi "objektiv" wahr, so doch als verbindlich und effizient angesehen werden. Weimar setzt zwar die grundsätzliche Konstruiertheit jedes Autorbilds voraus, doch dies vorausgesetzt, wendet er sich pragmatisch diesen Autorkonstruktionen zu und unterscheidet sie voneinander: Es gibt zunächst das Autorbild, das der Leser aufgrund des Texts konstruiert, dann das Autorbild, das der Leser aufgrund von Informationen ausserhalb des Texts wie z.B. Äusserungen des Autors konstruiert und schliesslich das Autorbild, das der Autor selbst von sich konstruiert.

Gérard Genette negiert eine dritte Instanz (den implizierten Autor) zwischen Erzähler und Autor. Zwar gibt es einen Unterschied, ob ein Autor allein aufgrund seines Texts konstruiert wird (implizierter Autor) oder ob noch ausserliterarische Zeugnisse zum Autorbild beitragen (realer Autor). Allerdings sind beide gleichermassen das Konstrukt des Wahrnehmenden, deshalb ist kein Autor "realer" als der andere. Versteht man den Autor grundsätzlich als Konstrukt des Wahrnehmenden, ist der Begriff des "implizierten Autors" überflüssig und es bleibt nur der "reale Autor". Die Unterscheidung von "impliziertem" und "realem" Autor kann nicht zuletzt aufgrund ihrer Namen missverständlich sein. Nach Genette bedeutet sie keine Unterscheidung zwischen Konstrukt und Realität, sondern sie drückt nur aus, auf welchen Zeugnissen das jeweilige Autorbild beruht. Der "implizierte Autor" ist dabei der nur aus dem Text erschlossene Autor, und der "reale Autor" ist der darüber hinaus aus zusätzlichen Zeugnissen erschlossene Autor.

Doch nun zu Süskind: Zunächst soll es um den "implizierten Autor", also den aus dem literarischen Werk erschliessbaren Autor gehen. Das Bild des "implizierten Autor" beginnt bereits beim Umfeld, in dem ein Text steht, bei der Sprache usw. Süskinds Werk "impliziert" beispielsweise einen deutschsprachigen Autor, der in den achtziger und neunziger Jahren bei Diogenes publiziert.

Bei der Textinterpretation können verschiedenste Aspekte untersucht werden, so habe ich mich z.B. im Kapitel "2.1. Autorschaft in Süskinds Werk" mit Süskinds Künstlerbild beschäftigt und daraus bestimmte Schlüsse für den Autor gezogen.

Mit der Autorschaft als zentralem Thema ist Süskinds literarisches Werk ausgesprochen selbstreflexiv – allerdings nicht im Sinn der Selbstumkreisungsliteratur der siebziger Jahre, sondern es geht um überindividuelle Aspekte der Künstlerthematik. Die

anspruchsvolle Darstellung dieses Themas z.B. im Parfum zeigt einen mit der Tradition der Kunst- und Künstlerthematik bestens vertrauten Menschen. Seine Kenntnis der literarischen Traditionen lassen nur einen sehr belesenen und intellektuellen Autor zu. Auf Grund dieses Bilds eines "poeta doctus", wie er aus dem Text hervorgeht, kann man zum Beispiel die traditionell anmutende Erzählform im „Parfum“ als gewollt statt naiv voraussetzen. Im gleichen Zug lässt sich der Autor des "Parfums" als nicht vor- sondern postmodern einordnen. Die Parodie des Genie-Gedankens im „Parfum“ einerseits, das Leiden des Kontrabassisten an seinem künstlerischen Ungenügen andererseits zeigen die Auseinandersetzung des Autors mit dem Genie-Gedanken. Die Häufung von Motiven – wie das des Rückzugs von Sonderlingen aus der Welt – muss den Autor zwar nicht selbst als Sonderling zeigen, aber sie zeigt die Schwerpunkte, mit denen sich der Autor beschäftigt. Die Sprache des "Parfums" zeigt den Autor gleichzeitig als hervorragenden Imitator und Sprachkünstler.

Auf diese hier nur kurz skizzierte Weise konstruiert der Leser bzw. der Interpret aufgrund des Texts ein bestimmtes Autorbild. Er beurteilt und bewertet diesen Autor und konstruiert Absichten und Botschaften, die er dem Autor zuschreibt. Dies tut der Interpret nicht immer explizit. Der Autor muss nicht namentlich erwähnt sein, er kann, worauf Foucault hinweist, auch durch seine "Schreibweise"⁴⁸⁶ oder durch sein Werk benannt werden. Dies lässt sich zum Beispiel bei Judith Ryan gut darstellen:

Dementsprechend verlangt *Das Parfum* ein neues Verständnis... [...] *Das Parfum* arbeitet mit äußerst subtilen Mitteln...⁴⁸⁷

Ein Text kann nicht verlangen und nicht arbeiten, das sind Eigenschaften, die eigentlich dem Autor zugeschrieben werden. Mit "Das Parfum" wird hier der Autor bezeichnet. Zum Vergleich folgt hier ein Beispiel aus dem gleichen Aufsatz Ryans, in dem mit "Das Parfum" der Text gemeint ist:

..., daß unsere Schwierigkeiten mit postmodernen Texten vor allem in deren eigenartiger Situation z w i s c h e n Parodie und Pastiche ihren Ursprung haben. *Das Parfum* bietet hierfür ein gutes Beispiel.⁴⁸⁸

Diese sprachliche Unschärfe zeigt, dass Ryans Sprechen über den Text auch ein Sprechen über den Autor ist. Meines Erachtens kann Ryans Formulierung auch als repräsentatives Beispiel dafür gelten, dass sich das Sprechen über Texte nicht vom Sprechen über deren Autor isolieren lässt.

⁴⁸⁶ Camenzind, E.: Gibt es 'postmodernes Erzählen'? S. 35

⁴⁸⁷ Ryan, J.: Pastiche und Postmoderne. In: Spätmoderne und Postmoderne. Hg. v. P.M. Lützeler. S. 92 / 93

2.2.2. Figur und Autor

Viele literaturwissenschaftliche Arbeiten über Patrick Süskind stellen einen Zusammenhang zwischen den Hauptfiguren der Werke und dem Autor her. Der Zusammenhang besteht meist in Form einer Analogie. Die folgenden zwei Textbeispiele illustrieren, wie Süskinds Figuren als vereinsamte Sonderlinge charakterisiert werden:

Süskinds Figuren sind (Anti-)Helden, die sich im verwirrenden Gestrüpp ihrer Nervenfasern und Seelenfäden verheddern, heillos, ungeheilt. Sie streifen als vereinsamte, mehr oder minder psychotische Sonderlinge durchs Leben. Ob einsamer Instrumentalist oder Nasengenie oder einfacher Wachmann: Sie zeigen dasselbe seelische Spezialproblem. Psychologen sprechen von 'Beeinträchtigungswahn', von einer Veränderung der Wahrnehmung, bei der die Mitwelt als feindlich erlebt wird. Die Reaktion solcher Individuen ist entweder der Totalrückzug auf eine Art 'innere Lebensinsel' oder ein verborgener, verbissen-aggressiver Feldzug gegen die Welt der anderen.⁴⁸⁹

In jeder seiner literarischen Arbeiten steht ein auf sich selbst bezogener Sonderling im Zentrum, der ohne gesellschaftliche Bindung oder intime Beziehung zu einer Person sich zurückgezogen hat oder aus seiner Isolation zum Angriff auf die Welt losgeht.⁴⁹⁰

Oft wird diese Figurencharakterisierung auf den ebenfalls zurückgezogen lebenden Autor Süskind übertragen. Das Textbeispiel von Franke stellt diesbezüglich eine Ausnahme dar:

Seine [Süskinds] Helden suchen Halt, Anerkennung und (letztlich doch nur dies...) die Liebe der anderen; und je mehr sie von der Unmöglichkeit dieser Liebe überzeugt sind, desto unerbittlicher (auch gegen sich selbst) ergeben sie sich ihrem Perfektionsdrang, der sich an ausgesuchte Objekte und Zustände bindet, die ihnen Lebensersatz bedeuten: absolute Herrschaft über ein Musikinstrument, die Kreation des verführerisch-absoluten Duftes, der penibel 'erarbeitete' Zustand absoluter Ereignislosigkeit im minimalisierten Lebenswinkel. In diesen Fixierungen verdinglicht sich das existentielle Defizitgefühl: Lebensuntüchtigkeit, Liebesunfähigkeit, das Ausgestoßensein.

Es sind erfundene und gefundene Stoffe, die Süskind hier literarisch verwirkt; sie sind abstrahiert vom autobiographischen Erzählersubjekt und damit - hierin mag ein Großteil des Erfolges besonders von "Das Parfum" gründen - der Gegenentwurf zur wehklagenden Selbstumkreisungsliteratur der späten siebziger und achtziger Jahre.⁴⁹¹

Obwohl Franke den Unterschied zwischen Süskind und seinen Figuren aufzeigt, rekuriert auch er auf das Verhältnis von Figur und Autor. Er hebt dann loblich hervor, dass die Figuren vom Autor abstrahiert seien. Im Prinzip funktioniert Frankes Aussage nach dem gleichen Muster wie diejenige, die den Unterschied zwischen Autor und Figur einebnen – nur mit umgekehrtem Vorzeichen. Denn ob Autor und Figur parallelisiert oder umgekehrt kontrastiert werden – in beiden Fällen werden sie zueinander in Beziehung gesetzt.

⁴⁸⁸ Ryan, J.: Pastiche und Postmoderne. In: Spätmoderne und Postmoderne. Hg. v. P.M. Lützeler. S. 92

⁴⁸⁹ Franke, E.: Patrick Süskind. In: KLG. S. 2

⁴⁹⁰ Fritzen, W.: Patrick Süskind. S. 9

⁴⁹¹ Franke, E.: Patrick Süskind. In: KLG. S. 5 / 6

Im Roman "Das Parfum" wird die Analogie von Hauptfigur und Autor besonders in Bezug auf das Vorgehen des Romanhelden bei der Parfumherstellung und dasjenige des Autors beim Produzieren des Texts hervorgehoben.

Wie der Parfümeur Giuseppe Baldini, der verzweifelt versucht, die einzelnen Bestandteile des Parfums 'Amor und Psyche' seines Konkurrenten Péliissier herauszuriechen, sitzen Leserinnen und Leser vor dem *Parfum*, das fast ebenso erfolgreich die meisten seiner intertextuellen Elemente geheimzuhalten sucht. Denn Patrick Süskind verarbeitet in seinem Roman Werke und Stile zahlreicher Autoren in einem Umfang, der in dieser Form in der Literatur wohl selten zu finden ist. Dabei werden diese so in den Text eingewoben, dass sie oft kaum wiederzuerkennen sind, wie die Bestandteile eines guten Parfums nur vom begnadeten Parfümeur errochen werden können. Deshalb ist es gerade bei Süskind sehr schwierig, Intertexte mit eindeutiger Sicherheit von einer Quelle herleiten zu können.⁴⁹²

Der Analogieschluss zwischen Autor und Figuren – insbesondere der Hauptfigur – in vielen literaturwissenschaftlichen Arbeiten über Süskind ist eine Vorgehensweise, in der sich der Wissenschaftler noch bestärkt fühlen wird, wenn er sich auf Selbstaussagen Süskinds abstützen kann, wo sich dieser explizit mit den Worten seines Herrn Sommers („Ja so lasst mich doch endlich in Frieden“⁴⁹³) gegen einen aufdringlichen Spiegel-Kritiker wehrt.⁴⁹⁴ Auch der Titel des Essays „Film ist Krieg, mein Freund!“ stammt aus dem Mund von Oskar Reiter, dem Produzenten in „Rossini“. Bestätigt Süskind im Interview einen Zusammenhang zwischen seiner Person und den Figuren, so scheinen die Fragen der Literaturwissenschaftler und Kritiker beantwortet. Der Zusammenhang zwischen Figur und Autor wird gesucht und auch bei Süskind bestätigt.

Die Notwendigkeit einer klaren Trennung von Autor und Figur lässt sich zunächst aus methodischen Gründen belegen. Darauf folgt aber die Frage nach der historischen Entstehung und den ideologischen Bedingtheiten der jeweiligen Methode. Woher kommt z.B. die heute wohl allseits anerkannte Forderung der Literaturwissenschaft, den Autor nicht mit seiner Figur gleichzusetzen – sowenig wie mit seinem Erzähler? Welche Interessen und Beweggründe stehen dahinter? Die Berücksichtigung dieser Hintergründe kann für das Verständnis des Autorbilds der jeweiligen Methode sehr aufschlussreich sein.

Man wird auf die Figur übertragen können, was Foucault für den Erzähler festhält: Der Autor ist zwar nicht die Figur, doch stehen beide nicht isoliert voneinander. Die prinzipielle Gleichbehandlung des Verhältnisses zwischen Autor und Erzähler bzw. zwischen Autor und Figur wird dort bestätigt, wo mit einem Ich-Erzähler Erzählinstanz und Figur zusammenfallen.

⁴⁹² Camenzind, E.: Gibt es 'postmodernes Erzählen'? S. 19

⁴⁹³ Die Geschichte von Herrn Sommer. S. 39

⁴⁹⁴ -: Riss in der Idylle. In: Der Spiegel. 21.10. 1991. S. 303

Allgemein lässt sich sagen, dass die Literaturkritik eher zu einer Gleichsetzung von Autor und Figur neigt, während eine selbstreflexive Literaturwissenschaft eher den Unterschied zwischen den beiden hervorhebt. Die Untersuchung von wissenschaftlicher Literatur zu Süskind zeigt jedoch, dass nicht nur Literaturkritiker, sondern auch Literaturwissenschaftler eine Beziehung zwischen Autor und Figur herstellen.

2.2.3. Erzähler und Autor

Foucault bezeichnet die "Funktion Autor" als den Bruch zwischen Autor und Erzähler. In der Nicht-Identität dieser beiden Instanzen manifestiert sich die Funktion Autor. Das heisst nach Foucault dreierlei: Erstens ist der Autor weder nur Erzähler, noch nur der "wirkliche[...] Schriftsteller"⁴⁹⁵, zweitens darf man die beiden Instanzen nicht miteinander verwechseln, drittens kann man die beiden Instanzen nicht voneinander isolieren.

Zwischen den beiden Polen des Verhältnisses zwischen Erzähler und Autor – Gleichsetzung bzw. Isolation – stehen die verschiedenen literaturwissenschaftlichen Methoden. Den Erzähler mit dem Autor gleichsetzen bedeutet nach Weimar, den fiktiven Charakter des Texts zu verkennen. Andererseits ist die Konzentration auf den Erzähler unter Ausklammerung des Autors ein Verkennen des Erzählers, der keine absolute, sondern eine vom Autor eingesetzte Instanz ist.

Das Verhältnis von Autor und Erzähler ist in der Postmoderne kompliziert, da sich der postmoderne Erzähler nicht genau festlegen lässt, sondern durch Brüche und Uneigentlichkeiten Rückschlüsse auf den Autor erschwert.

Der **postmoderne Erzähler** ist in den Texten **kaum mehr greifbar**. Er hat keinen ausgeprägten Charakter mit Stärken und Schwächen und Eigenheiten. Er ist zumeist ironisch-distanziert, liebt das Parodistische, das Übertreibende und ist weltanschaulich nicht festgelegt. Interpretierende Rückschlüsse vom Erzähler auf den Autor, so problematisch sie immer schon waren, sind nun kaum mehr möglich.⁴⁹⁶

Der Erzähler des Parfums beispielsweise gibt sich als Philister, der auf Distanz zum abscheulichen Genie Grenouille geht. Diese „Identität“ des Erzählers erweist sich aber als hohle Scheinidentität, sobald sie unter anderem als eine Übernahme der Identität von Serenus Zeitblom, des Erzählers von Doktor Faustus, aufgedeckt wird. Auch ist der erzählerische Ton nicht einheitlich, und so wird der Erzähler zu einer „geruch-“ bzw. „identitätslosen“ Instanz in Analogie zur identitätslosen Figur Grenouille.

⁴⁹⁵ Foucault, M.: Was ist ein Autor? S. 22

⁴⁹⁶ Patrick Süskind. Hg. v. A. Raab / E. Oswald. S. 32 / 33

Die unten zitierten Formulierungen illustrieren die Komplexität der Beziehung zwischen Autor und Erzähler und vor allem die Schwierigkeit, die beiden auseinander zu halten:

Süskinds auktoriale Erzählhaltung...[...]

... abstrahiert vom autobiographischen Erzählsubjekt...⁴⁹⁷

Der Erzähler (und mit ihm der augenzwinkernde Autor) negiert aber am Schluss des Abschnitts seine Andeutungen...⁴⁹⁸

Weitere Beispiele könnten die Konfusion in dieser Sache belegen. Insgesamt zeichnen sie kein schlüssiges Bild, sondern die Widersprüchlichkeit einer literaturwissenschaftlichen Praxis, die manchmal nur terminologisch verursacht wird, meist aber aus der unterschiedlichen Ausrichtung der jeweiligen Wissenschaftler und Methoden resultiert. Der Kurzschluss zwischen Autor und Erzähler ist zwar für die heutige Literaturwissenschaft ein methodischer Fehler, doch durch seine Häufigkeit ruft er hartnäckig in Erinnerung, dass es ein ebenso grosser Fehler ist, Autor und Erzähler völlig voneinander zu isolieren.

Zwar ist der Autor nicht der Erzähler, doch seine Wahl des Erzählers und dessen Perspektive ist signifikant. So thematisiert Süskind das Problem der Wahl des Erzählers und dessen Implikationen in seinem Essay "Film ist Krieg, mein Freund!", der die Entstehung des Drehbuchs für den Spielfilm "Rossini" beschreibt:

- Und was wäre, wenn wir dem Zuschauer von Anfang an unmißverständlich klarmachen, in welcher Art Film er sich befindet?

Welch löblicher Gedanke! Klarheit von Anfang an, das war die Rettung! Wir erwogen sofort die verschiedenen Möglichkeiten:

I. Die Verteilung von Handzetteln an die Kinobesucher: "Verehrtes Publikum! Der Film *Rossini* handelt eigentlich von Stammgästen eines Lokals namens 'Rossini'. Bitte lassen Sie sich also nicht verwirren, wenn Sie zunächst nur einen Dichter in einem Bordell und anschließend eine verstopfte Frau in der Praxis eines Chirurgen zu sehen bekommen..."

Die Möglichkeit wurde verworfen.

2. Ein geschriebener oder von einer Erzählerstimme verlesener Text wie in I im Vorspann des Films.

Verworfen.

3. Der Regisseur Helmut Dietl erscheint in der ersten Einstellung des Films hinter seinem Schreibtisch sitzend und plaudert in die Kamera: "Also, paßt mal auf, Leute...äh...folgendes: Im folgenden Film geht es um...äh...folgendes:..."

Obwohl sie eines gewissen Reizes nicht entbehrte, wurde auch diese Möglichkeit nach kurzer Überlegung verworfen.

⁴⁹⁷ Franke, E.: Patrick Süskind. In: KLG. S. 4+5

⁴⁹⁸ Patrick Süskind. Hg. v. A. Raab / E. Oswald. S. 57

4. Eine Rahmengeschichte. [...]

5. Die Einführung eines Erzählers, dessen distanzierte Perspektive - wie wir glaubten - eine freiere, sprunghaft-fragmentarische Schilderung unseres Stoffes erleichtern würde. Ein solcher Erzähler konnte anonym sein und nur als Stimme intervenieren; er konnte eine unbeteiligte Person sein [...] oder er konnte eine der beteiligten Personen sein... [...]

Wir entschieden uns dafür, diese letzte Variante auszuprobieren.⁴⁹⁹

Dieses Zitat bestätigt, dass die Wahl des Erzählers absichtlich und deshalb bedeutsam ist. Süskinds und Dietls humoristisches Erwägen eines Selbstkommentars in Form von Flugblättern oder eines Auftritts des Regisseurs im Film zeigt auch, wie eng die Funktion des Erzählers mit derjenigen einer Selbstaussage des Autors zusammenhängen kann. Dies bestätigt die Auffassung, der Autor spreche „durch“ seinen Erzähler zum Leser, und es verdeutlicht noch einmal, wie problematisch die Auffassung ist, eine ausschliessliche Konzentration auf den Erzähler stelle eine Ausklammerung des Autors dar.

Der literaturwissenschaftliche Umgang mit dem Verhältnis von Autor und Erzähler lässt sich beispielsweise an Esther Camenzinds Lizentiatsarbeit untersuchen. Hier folgt zunächst ein Beispiel, bei dem nicht der Erzähler, sondern der Autor gemeint ist und namentlich genannt wird:

Am Schluß von Patrick Süskinds Roman *Das Parfum* wird der Protagonist selber „kannibalisiert“; aber nicht bevor der Autor selber im Verlauf des Romans eine äußerst komplexe „Kannibalisierung“ traditioneller Stile ausgeführt hat.⁵⁰⁰

Mit dem Autornamen ist meist eine Tätigkeit verbunden: Der Autor tut etwas in seinem Text:

... kann Süskind voraussetzen,...
 Süskind verwendet...
 ..., macht Süskind...
 Süskind lässt...
 ... beschreibt Süskind...
 ... steht Süskind...
 ... Süskind übersetzt...⁵⁰¹

Trotz der namentlichen Nennung kann nicht immer klar entschieden werden, ob die Tätigkeit dem Autor oder dem Erzähler zuzuschreiben ist. Denn wenn bei Camenzind von postmodernem Erzählen die Rede ist, so schreibt sie dieses Erzählen Süskind zu und nicht dem Erzähler, da der Erzähler die spezifisch postmoderne Erzählleistung nicht

⁴⁹⁹ „Film ist Krieg, mein Freund!“ In: Dietl, H. / Süskind, P.: Rossini. S. 224–226

⁵⁰⁰ Ryan, J.: Pastiche und Postmoderne. In: Spätmoderne und Postmoderne. Hg. v. P.M. Lützelers. S. 91

selbst vollbringt, sondern Süskind – und zwar durch die Wahl und Ausgestaltung dieses Erzählers. Erzähler und Erzählweise sind das Produkt des Autors. Die folgenden Beispiele sollen den Unterschied zwischen diesem Umgang mit dem Autornamen und einem methodischen Fehler verdeutlichen:

Einige von Süskind gebrauchten Wörter...⁵⁰²

Es ist der Erzähler, der die Wörter verwendet, nicht der Autor, obwohl es natürlich der Autor ist, der dem Erzähler diese Wörter "in den Mund legt".

An anderer Stelle werden Autor und Erzähler miteinander identifiziert, weil sich der Erzähler direkt an das Publikum richtet und damit den Illusionscharakter zerstört:

Die Zahl der Kontaktaufnahmen zwischen Autor und Lesepublikum im *Parfum* ist nicht sehr gross, ... [...]

Zu der Zeit, von der wir reden, herrschte in den Städten ein für uns modernen Menschen kaum vorstellbarer Gestank. (S. 5)

Hier werden wie in zahlreichen literarischen Werken Leserin und Leser durch das Personalpronomen 'uns' in das Geschehen mit einbezogen. [...] ..., es entsteht zwar eine Annäherung der Leserin/des Lesers an die Erzählinstanz,...⁵⁰³

Hier liegt eine Gleichsetzung von "Autor" und "Erzählinstanz" vor. Der Autor, wird gesagt, richte sich an das "Lesepublikum". Das vertrauliche "uns" wird zur illusionären Kontaktaufnahme des Autors. Doch die Annäherung des Lesers an die Erzählinstanz muss prinzipiell keine Annäherung an den Autor bedeuten.

Das folgende Beispiel zeigt eine Tätigkeit, die methodisch korrekt eindeutig dem Autor zugeordnet wird.

Nachdem Süskind sein Publikum [...] in Sicherheit gewiegt hat, zieht er ihm den Boden wieder unter den Füßen weg und macht ihm klar, dass ...⁵⁰⁴

Exemplarisch lässt sich auch an diesem Beispiel aufzeigen, welche Implikationen die Verwendung des Autornamens mit sich bringt: Der Autor kann durch die Verwendung von Erzählperspektiven usw. gewisse Ziele beim Publikum verfolgen. Umgekehrt kann eine Leseerfahrung als Absicht des Autors empfunden und diesem als Ursache zugeschrieben werden.

Abgesehen von den zitierten methodischen Fehlern scheint mir die hier beobachtbare Unschärfe bei der Trennung von Autor und Erzähler bezeichnend für eine wissenschaftliche Praxis, die einerseits Autor und Erzähler methodisch sauber trennen,

⁵⁰¹ Camenzind, E.: Gibt es 'postmodernes Erzählen'? S. 38, 40, 41 42, 45

⁵⁰² Camenzind, E.: Gibt es 'postmodernes Erzählen'? S. 32

⁵⁰³ Camenzind, E.: Gibt es 'postmodernes Erzählen'? S. 48

⁵⁰⁴ Camenzind, E.: Gibt es 'postmodernes Erzählen'? S. 34

doch andererseits auch den Zusammenhang zwischen den beiden berücksichtigen und ausdrücken will.

2.2.4. Intention

Nach Weimar leitet das unreflektierte Verstehen aus dem selbst konstruierten Verständnis des Texts eine Autormeinung ab, die nicht als eigene erkannt wird, sondern für die fremde, für die des Autors gehalten wird. Der unreflektierte Leser glaubt zu wissen, was der Autor mit seinem Text sagen will, was er beim Leser beabsichtigt, welches seine politischen und ideologischen Beweggründe des Schreibens sind. Weimar zeigt die vermeintliche Wirkungsabsicht des Autors als Konstrukt des Lesers. Die vom Leser konstruierte Wirkungsabsicht des Autors kann eine andere sein als die des "realen" Autors. Der reale Autor kann der ihm unterstellten Intention widersprechen. Hier stellt sich die Frage nach der Relevanz der Selbstäußerungen des Autors bzw. nach der Autorität des Autors in Bezug auf die Ursache und Absicht seines Schreibens. Weimar trennt hier zwischen "Bedeutung" und "Sinn" bzw. Intention: Nicht der "reale Autor", sondern der Leser hat die Autorität über den "implizierten Autor" und damit über die "Bedeutung". Hingegen hat der "reale" Autor die Autorität über die "Intention". Anders gesagt: Nach Weimar bestimmt der Leser bestimmt selbst, wie er den Text und den Autor versteht, hingegen bestimmt der Autor, warum er den Text geschrieben hat und was er damit bezwecken wollte. Weimar geht es u.a. um Zurückhaltung in diesem Bereich, denn Äußerungen des Interpreten zur Intention des Autors stehen in Gefahr, rasch spekulativ zu werden.

Der Leser kann seine auf dem Text fussenden Hypothesen über die Intention des Autors mit Hilfe ausserliterarischer Zeugnisse (z.B. Interviews) überprüfen. Da es von Süskind kaum ausserliterarische Zeugnisse gibt, ist eine Überprüfung kaum möglich. Entsprechend ist bei Hypothesen über Süskinds Intentionen Vorsicht angebracht.

Ein Beispiel, wie auf Grund des Texts auf die Wirkungsabsicht Süskinds geschlossen wird, ist die Begründung einer bestimmten Schreibtechnik. Dabei wird davon ausgegangen, dass eine Schreibtechnik nie wertneutral ist, sondern dass ihre Verwendung oder Nicht-Verwendung auf die Wirkungsabsicht des Autors verweist. Beispielsweise vergegenwärtigt Judith Ryan den ideologischen Hintergrund der Pastiche-Technik:

Indem er [Süskind] aber seine Anspielungen auf eine immer noch verehrte literarische Vergangenheit so einsetzt, daß sie ihrer Ursprünglichkeit beraubt und gleichsam in eine unreine Mischung aufgelöst werden, stellt er bekannte Talismane unserer Kultur in Frage. Somit muß die Pastiche-Technik des *Parfums* als eine absichtliche Strategie verstanden werden. Diese Strategie hat wichtige ideologische

Implikationen, vor allem für die deutschsprachigen Länder, wo der literarische Kanon, den *Das Parfum* zugleich heraufbeschwört und kritisiert, noch nicht - wie jenseits des Atlantik - einer durchgehenden Analyse unterzogen worden ist.⁵⁰⁵

Ryan schliesst hier von einer bestimmten Schreibtechnik auf die Intention Süskinds. Die Intention des Autors lässt sich allerdings nicht nur durch Schreibtechniken usw. erschliessen. Sie wird meist da zum Thema, wo man das Werk als Ganzes oder sogar die verschiedenen Werke in einer Gesamtschau betrachtet. Weiter implizieren verschiedene Literaturformen verschiedene Autorbilder. Wenn Patrick Süskind verschiedene Textformen und -gattungen verwendet, evoziert er damit auch verschiedene Autorbilder. So stehen im "Parfum" der Autor des Künstlerromans und der Autor von trivialer Kriminalliteratur – um nur zwei Autorbilder zu nennen – nebeneinander. Diesen verschiedenen Autorbildern werden zum vornherein bestimmte Wirkungsabsichten zugeschrieben. Süskind übernimmt diese Rollen in seinem Werk teilweise, bricht das Bild aber immer wieder. Insbesondere spielt er auf die Genie- bzw. Epigonen-Rolle des Autors an. Mit seinem Spagat zwischen hoher und trivialer Literatur „spielt“ Süskind auch mit verschiedenen Autorrollen und den diesen Rollen zugeschriebenen Intentionen. Süskind tritt z.B. im Parfum in beiden Masken gleichzeitig auf: als Autor von "erbaulicher" und von "unterhaltender" bzw. "trivialer" Literatur.

Postmoderne Schriftsteller spielen mit literarischen Formen und Genres, wobei der **Unterhaltung als literarischem Wert** eine besondere Rolle zukommt. Wie postmoderne Architekten treiben sie geschickt ein Spiel mit den bekannten literarischen Mustern. Bewusst - und mit Erfolg - schreiben sie an der Grenze zwischen ernster und unterhaltender Literatur.⁵⁰⁶

Die Offenheit des Kunstwerks, sein Funktionieren auf verschiedenen Ebenen, wird in der Postmoderne positiv als Befreiung des Lesers vom autoritären Sinndiktat des Autors hervorgehoben. Nach Raab und Oswald nimmt der Autor der Postmoderne seine Wirkungsabsicht zugunsten einer breit angelegten Sinn-Pluralität zurück. Der Autor der Postmoderne will unterhalten, ohne dabei bloss trivial zu sein.

Diesen postmodernen Schriftstellern, zu denen wir auch Patrick Süskind zählen, geht es nicht mehr um eine erkenntnisorientierte Weltinterpretation oder die Problematisierung des herkömmlichen Geschichtenerzählens. Ihre Romane, wie z.B. Umberto Eco's "Der Name der Rose" (1980), Christoph Ransmayr's "Die letzte Welt" (1988) oder Bodo Kirchhoff's "Infanta" (1990), lassen sich auf der Textoberfläche fast durchgängig als Unterhaltungsliteratur, bisweilen an der Grenze zum Trivialen, lesen. Ihr Stoff ist reizvoll, die Handlung spannend konstruiert und die sprachliche Darbietung voller Effekte. Sie bieten für jeden etwas: historische Belehrung, fantastische Geschichte, Sex and Crime im **virtuoson Bestseller**mix: Sie sind Autoren einer **Massenkultur**.

[...]

Trotzdem handelt es sich hierbei nicht um Trivialliteratur im eigentlichen Sinne.⁵⁰⁷

⁵⁰⁵ Ryan, J.: Pastiche und Postmoderne. Spätmoderne und Postmoderne. Hg. v. P.M. Lützel. S. 101

⁵⁰⁶ Patrick Süskind. Hg. v. A. Raab / E. Oswald. S. 31

⁵⁰⁷ Patrick Süskind. Hg. v. A. Raab / E. Oswald. S. 31

Bei Texten, die so offen konzipiert sind, "findet" man auch verschiedene Wirkungsabsichten – je nach eigenem Hintergrund, den man an den Text heranträgt. So wird "Das Parfum" z.B. auch als Kritik an Hitler-Deutschland gelesen:

Das gewalttätige Bacchanal - als Apotheose des Romans - entwirft ein sinnfälliges Bild massenpsychologischer Verheerung. Marcel Reich-Ranicki erkennt hierin die parabolische Darstellung der "kaum zu begreifenden Wirkung eines widerlichen und verabscheuungswürdigen Verbrechers auf ein zivilisiertes Volk mitten in Europa". Welchem Volk Süskind da, vierzig Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs, den literarischen Zerrspiegel vorhalten will, ist evident.⁵⁰⁸

Ein Roman wie „Das Parfum“ eignet sich aufgrund seiner Mehrfachcodierung besonders gut als Projektionsfläche. Allerdings birgt das die Gefahr, dass man auf einzelne Anspielungen fixiert bleibt und dann den Roman auf diese hin fokussiert.

Fast scheint es, als gehöre es für einen Autor in der Postmoderne zum guten Ton, nicht belehren zu wollen. Entsprechend wird Süskind diese Nicht-Absicht quasi als Qualitätsmerkmal zugesprochen. Mit dieser Rücknahme des Autors soll die Position des Lesers gestärkt werden.

Der Roman [„Das Parfum“] drängt dem Leser keine moralisch belehrende Botschaft auf. Er muss sich nicht mit seiner eigenen Geschichte auseinandersetzen, der Handlungsort hat mit seiner Welt kaum etwas zu tun, eine Identifikation mit dem Helden oder einer anderen Handlungsfigur wird nicht vorausgesetzt.

[...]

Da eine eindeutige Botschaft fehlt, ist es Sache des Lesers, diese Botschaft selbst für sich zu finden und zu bewerten. Es bleibt ihm überlassen, ob er sich von der spannenden Handlung einfach unterhalten lässt, ob er sich mit der Geschichte eines Mörders im Umfeld einer ausbeuterischen Gesellschaft auseinandersetzt oder ob er den Roman als fundamentale Aufklärungs- und Vernunftkritik liest.⁵⁰⁹

Fritzen und Spancken schreiben auf den Schulunterricht bezogen unter dem Kapitel „Didaktische Aspekte“⁵¹⁰:

SÜSKIND selber ist – zum Glück – kein didaktischer Schriftsteller. So befreit er vom Zwang des moralisierenden Interpretierens (*Was will uns der Dichter sagen?*), dem von Schülern per se nur mit Formeln und Floskeln (*Kritik an den gesellschaftlichen Verhältnissen*) begegnet wird. Und er befreit von Konfessionen, die zu leisten Schüler in den letzten Jahrzehnten mehr als müde geworden sind.⁵¹¹

Von den Schülern, von denen hier die Rede ist, kann ein Stück weit auf den Leser überhaupt geschlossen werden: Fritzen und Spancken zufolge soll der Schüler-Leser vom naiv realistischen, sich identifizierenden Lesen wegkommen. Damit haben Fritzen und Spancken der Literatur und dem Autor der Postmoderne bereits wieder eine Aufgabe zugewiesen.

⁵⁰⁸ Franke, E.: Patrick Süskind. In: KLG. S. 4

⁵⁰⁹ Patrick Süskind. Hg. v. A. Raab / E. Oswald. S. 35

⁵¹⁰ Fritzen, W.: Patrick Süskind. S. 131

⁵¹¹ Fritzen, W.: Patrick Süskind. S. 131

Literatur als Konstrukt entlarvt sich-identifizierendes Lesen als einseitige LeseEinstellung, der die Freiheit fehlt, die in der Distanz begründet ist.⁵¹²

Hier handelt es sich nicht um Selbstironie, sondern um ein bemerkenswertes Textbeispiel, was die Jonglage mit Begriffen wie Freiheit angeht. Nach den traditionell autoritären Positionen – Du sollst dich nicht distanzieren! – folgt die nicht minder autoritäre Aufforderung postmoderner Didaktiker: Du sollst dich nicht identifizieren! Die „Befreiung“ des Schülers bzw. des Lesers durch Fritzen und Spancken geht aber noch weiter:

Der Schüler wird ‚gezwungen‘ Ambivalenzen und Hintergründigkeiten, Parodien und Ironien, kurz: Pluralität auszuhalten.⁵¹³

Typischerweise ist diese Formulierung im Passiv gehalten, denn wenn der Agens der Autor ist, würde dieses Zwingen kaum zur lobend hervorgehobenen Sinn-Pluralität passen. Aber es sind wohl doch nur die Didaktiker, die hier "zwingen". Der fehlende behelrende Zeigefinger des Autors kann offensichtlich ebenso gut als Druckmittel instrumentalisiert werden wie der erhobene.

Dem Literatur vermittelnden Lehrer wird weiterhin eine wichtige Aufgabe in der Sinnvermittlung zugesprochen. Diese kann er aber nur mit Autoren wahrnehmen, die – „zum Glück“⁵¹⁴ – mit diesem Sinn übereinstimmen:

Nicht Sinnvermittlung, sondern Relativierung von Sinnangeboten heißt das fundamentale Lernziel, das die Literatur nach dem Ende der Moderne anbietet. Mit dem Verlust des Werkbegriffs, der Illusion von Authentizität, Originalität und Genialität, ist für die Didaktik der Literatur auch die Orientierung an Deutungen und Botschaften obsolet, zumal Literatur nicht mehr als Repräsentant gesellschaftspolitischer oder geschichtsphilosophischer Hoffnungen fungiert.⁵¹⁵

Dieser Darstellung zufolge erweist sich auch in der Postmoderne das Zurücknehmen von „Botschaften“ als eine Illusion. Dem Autor der Postmoderne werden didaktische Intentionen abgesprochen, doch gleichzeitig wird er zum Garanten von Werten der Postmoderne wie Pluralität gemacht. Der Autor, scheint es, kommt um Sinnstiftung nicht herum. Auch das Fehlen einer Botschaft kann als Botschaft verstanden werden.

Die Sinn-Verweigerung der Autoren beginnt nicht erst in der Postmoderne, sondern bereits in der Moderne, man denke nur z.B. an Dada. Zahlreiche Autoren der Moderne haben für sich in Anspruch genommen, den Leser im Gegensatz zur

⁵¹² Fritzen, W.: Patrick Süskind. S. 131

⁵¹³ Fritzen, W.: Patrick Süskind. S. 131

⁵¹⁴ Fritzen, W.: Patrick Süskind. S. 131

⁵¹⁵ Fritzen, W.: Patrick Süskind. S. 132

traditionellen, z.B. realistischen Literatur nicht didaktisch gängeln zu wollen. Die Genie-Kritik und die Bemühungen, dem überhöhten Künstler die Autorität zu entziehen, stammen nicht erst aus der Postmoderne, sondern wurzeln in der Moderne. Der Autor der Postmoderne setzt diese Tradition des Autors der Moderne fort, aber mit anderen Mitteln. Wo der Autor der Moderne bewusst auf das Didaktisieren zu verzichten vorgibt, kann der Autor der Postmoderne wieder als Prediger auftreten. Allerdings kann er das nur, weil sich in der Postmoderne die Skepsis dem didaktisierenden Dichter-Prediger gegenüber bereits Tradition hat. Nur unter dieser Voraussetzung wird sein Auftritt als Prediger als Rollenspiel, als Rückgriff auf eine vergangene Form, auf ein abgedanktes Autorbild verstanden.

Süskind spielt nicht mit solchen priesterlich gefärbten Autorbildern. Hingegen steht er mit seinen kurzen, einfachen Erzählungen wie „Der Zwang zur Tiefe“ oder „Ein Kampf“ die mit ihrer Vereinfachung und Klischierung etwas von einer Parabel haben, in der Nähe des didaktisch-lehrhaften Dichters. „Der Zwang zur Tiefe“ hat durchaus eine Botschaft: Die Blasiertheit von Vertretern der hohen Kunst und deren Mythos von "Tiefe" wird lächerlich gemacht. „Ein Kampf“ führt quasi exemplarisch vor, wie falsch der Genie-Mythos ist. Und natürlich kann auch das Parfum als eine Parabel, in der mit dem Genie-Mythos abgerechnet wird, gelesen werden.

Der Autor der Postmoderne kann in verschiedene Autorrollen schlüpfen. Die Gleichzeitigkeit von Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit dieses Rollenspiels muss berücksichtigt werden, wenn man nach Süskinds Intentionen fragt. Im Fall des Erzählers liess sich deutlich aufzeigen, wie Süskind mit Erzählerrollen spielt (s.o. im "Parfum"). Inwiefern er nicht nur mit Erzähler-, sondern auch mit Autorrollen spielt und inwiefern die Intentionen, die diesen jeweiligen Autorrollen zugeschrieben werden, seine eigenen sind bzw. inwiefern er sich von ihnen distanziert, kann letztlich nicht eindeutig gesagt werden. Doch Süskind aufgrund dessen jedwelche Intention abzusprechen, halte ich z.B. angesichts der Verve, mit der er gegen den Genie-Mythos anschreibt, nicht für angebracht.

2.2.5. Aussagen

Süskind zieht sich konsequent zurück aus dem Literaturbetrieb. Entsprechend selten sind Selbstaussagen zu seinem Werk, seiner Person oder anderem – ein Umstand, der nicht nur der Literaturkritik, sondern auch der Literaturwissenschaft zu schaffen

macht. Süskinds Verweigern von Aussagen kann allenfalls selbst als Aussage verstanden werden – bekanntlich kann man nicht nicht kommunizieren.

Es scheint, als habe Süskind hier [”Die Taube”] ganz einzulösen versucht, was er einmal, in einer (der ganz wenigen) ironisch-lakonischen Selbstaussagen, entworfen hatte: Bei der Niederschrift der Monologsuada seines klausnerischen Kontrabassisten habe er ”insofern auf eigene Erfahrung zurückgreifen (können), als auch ich den größten Teil meines Lebens in immer kleiner werdenden Zimmern verbringe, die zu verlassen mir immer schwerer fällt. Ich hoffe aber, eines Tages ein Zimmer zu finden, das so klein ist und mich so eng umschließt, daß es sich beim Verlassen von selbst mitnimmt.” [1981] Geht diese Selbstaussage über eine pointengesetzte Anekdote vielleicht auch nur wenig hinaus, verweist sie doch auf Süskinds zentrales Motiv der Selbstreduktion, auf den bewußten Rückzug des Einzelnen in die kleinstmögliche und somit am ehesten überschaubare Lebenseinheit, die zur Zelle gewordene häusliche Welt.⁵¹⁶

Süskind bestätigt, beim Schreiben auf eigene Erfahrungen zurückzugreifen und Franke stützt sich auf diese Aussage. Nach Franke stellt das literarische Werk „Die Taube“ eine „Einlösung“ eines Entwurfs dar. Seiner Wortwahl nach zu schliessen, versteht Franke das literarische Werk als eine Art Übersetzung oder Ausformulierung der Lebenswelt des Autors. Nach Franke „verweist“ Süskinds Aussage auf ein literarisches Motiv – das der Selbstreduktion. Dieses Vorgehen Frankes besteht zumindest ansatzweise in einem Parallelisieren von Autor und Werk. Die Aussage des Autors bekommt in diesem Kontext autoritären Charakter. Sie dient als Argument. Franke, der Interpret, versichert sich mit ihrer Hilfe der Richtigkeit seiner Interpretation. Das Ziel seiner Ausführungen ist es, die Beziehung zwischen dem literarischen Werk und dem Autor zu finden und durch Aussagen desselben zu belegen. In Frankes Lexikoneintrag aus dem KLG wird den Aussagen des Autors nach wie vor ein hohes Gewicht beigemessen. Die Entmachtung des Autors im Poststrukturalismus zeigt im Fall dieses konkreten Lexikoneintrags keine Wirkung. Franke orientiert sich weiterhin an Aussagen des Autors. Im zitierten Zusammenhang – der Präsentation von Autor und Werk in einem Nachschlagewerk – soll eine Gesamtschau vermittelt werden. Im Gegensatz zum methodisch strengen Ausgrenzungsverfahren wird hier integrativ verfahren. Frankes Vorgehensweise ist jedoch nicht nur bezeichnend nur für den Lexikonartikel, sondern darüber hinaus für einen Umgang mit Literatur und Autor, der als quasi „normal“ angesehen wird – insbesondere auch in ausseruniversitären Bereichen wie der Literaturkritik oder dem Schulunterricht.

Weniger zu seiner Person, als zu aktuellen politischen und gesellschaftlichen Ereignissen äussert sich Süskind in einem Spiegel-Artikel⁵¹⁷ im Anschluss an die

⁵¹⁶ Franke, E.: Patrick Süskind. In: KLG. S. 5; Zitat aus: Süskind, P.: [ohne Titel („Ich bin 1949 in Ambach am Starnberger See geboren...“)] In: Theater Heute, Nov. 1981

⁵¹⁷ Deutschland – Eine Midlife-crisis. In: Der Spiegel, Hamburg, 17. 9. 1990

deutsche Wiedervereinigung. Und zu ästhetischen Fragen finden sich aufschlussreiche ausserliterarische Aussage in Süskinds Essay „Film ist Krieg, mein Freund!“. Der Ton dieses Essays unterscheidet sich deutlich vom ironischen „Amnesie in litteris“ und von seiner ebenfalls ironisch-distanziert gehaltenen Kurz-Autobiographie. Interviews gibt Süskind praktisch keine, nur selten hat er sich mit Journalisten getroffen. Ausnahme sind ein Interview mit Michele Neri⁵¹⁸ und ein Treffen mit Edith Lier⁵¹⁹. Die Aussagen Süskinds in diesen beiden Interviews tragen zur Erhellung seines Werks und dessen Hintergrund wenig bei. Höchstens werden wir bestätigt in unseren Vermutungen, dass in der „Geschichte von Herrn Sommer“ autobiographische Elemente enthalten sind und dass Süskind ansonsten in Ruhe gelassen zu werden wünscht. Aussagen Süskinds zu sich selbst und seinem Werk finden sich vor allem in literarischer Form. Ein Beispiel für diese Selbstthematisierung sind die Anspielungen im Drehbuch zum Spielfilm „Rossini“, wo er sich selbst als weltfremden Dichter karikiert. Wenn sich Süskind auch selten zu sich selbst äussert, so spricht er sehr wohl über Autorschaft und Künstlertum und damit indirekt auch über sich selbst. Fast sein ganzes Werk handelt davon. Sich auf dieses Werk statt auf nicht literarische Äusserungen zu konzentrieren, bedeutet meines Erachtens, Süskind als das zu würdigen, was er ist – ein Autor.

2.2.6. Biographie

Bezeichnenderweise stehen Bezüge auf die Biographie des Autors häufig an exponierter Stelle, am Anfang oder am Schluss einer wissenschaftlichen Arbeit.⁵²⁰ Frankes Eintrag im KLG beginnt mit der Biographie des Autors. Süskinds Lebenslauf wird kurz geschildert und seine Werke werden aufgezählt. Neben dem Werk, seiner Produktion und Rezeption interessieren vor allem die Herkunft, familiäre Verhältnisse, die Ausbildung, Tätigkeiten, Wohnorte, Beziehungen. Die Epoche, in der er lebt, seine politische Ausrichtung, seine Lektüre. Süskinds offensichtliche Verweigerung eines Grossteils dieser Informationen irritiert nicht nur Literaturkritik, sondern auch die Literaturwissenschaft.

Biographisches ist über Patrick Süskind, der sich selbst(-ironisch) als einen von den Zeitläufen überrumpelten Altachtundsechziger porträtierte, nur spärlich zu erfahren; wie kaum ein anderer verweigert

⁵¹⁸ Neri, M: Süskind. In: La Stampa, Mailand, April 1992

⁵¹⁹ Lier, E.: Brief an einen Unbekannten. In: Schweizer Illustrierte, Zürich, 25. 2. 1985

⁵²⁰ Am Anfang in: Franke, E.: Patrick Süskind. In: KLG; Fritzen, W.: Patrick Süskind. Am Schluss in: Dörfler, H.: Moderne Romane im Unterricht, S. 130

er sich den Erwartungen des Literaturbetriebs, verweigert Interviews und Fototermine, alle Arten öffentlicher Auftritte (auch Preisverleihungen: abgelehnt hat er die Annahme des Gutenberg-, Tukan und FAZ-Literaturpreises).⁵²¹

Vielleicht aus Mangel an Alternativen wird der Rückzug des Autors aus dem Literaturbetrieb als seinerseits aufschlussreich betrachtet. Nun werden erst recht Parallelen gezogen zwischen den Figuren und dem vereinsamten, weltabgewandten usw. Autor. Je weniger über dieses "geruchlose Riechgenie" zu erfahren ist, desto mehr heizt das dessen Mythologisierung an. Einige respektieren Süskinds Rückzug, begrüßen sogar seine Zurückhaltung als Kontrast zu im und ausserhalb des Werks didaktisierenden Autoren. Andere reagieren verständnislos, ärgern sich oder halten das Ganze für eine Masche.

In einer Kurz-Autobiographie⁵²² schildert Süskind seinen Lebenslauf bloss in ironisch distanzierter Form. Fritzen und Spancken stellen ihn denn auch als einen „Autor ohne Biographie“⁵²³ vor. Sie stützen sich vor allem auf verschiedene durchgesickerten Informationen aus der Literaturkritik. Der Vollständigkeit halber füge ich hier eine Biographie ein, die die wichtigsten der spärlichen und nicht immer sicheren Informationen zusammenträgt.

Patrick Süskind ist am 26. März 1949 in Ambach am Starnberger See (Bayern) als zweiter Sohn des Redaktors bei der Süddeutschen Zeitung, bekannten Sprachkritikers und eher erfolglosen Dichters Emanuel Süskind geboren. Über die Mutter ist nur wenig bekannt. Der Vater, Emanuel Süskind, ist „der Anpassung an den Nationalsozialismus nicht ausdrücklich ausgewichen“⁵²⁴. Er empfiehlt Klaus Mann 1933 nach Hitler-Deutschland zurückzukehren, und wirft nach 1945 Thomas Mann vor, nicht nach Deutschland zurückkehren zu wollen. Zeitgenossen empfinden Emanuel Süskind als einen hochmütigen, scheinheiligen Moralisten und Sittenrichter mit einer „Vorliebe für distinguierte Empfänge und zeremoniöse Teepartys“⁵²⁵. Patrick Süskind hingegen sei schon als Junge dem gesellschaftlichen Treiben in der Villa des Vaters reserviert und ablehnend gegenüber gestanden.

Demnach [den vom Journalisten Schmidmaier befragten Leuten nach, die Emanuel Süskind kannten] ist Patrick ganz das Gegenteil seines Vaters.⁵²⁶

⁵²¹ E. Franke: Patrick Süskind. In: KLG. S. 1

⁵²² Süskind, P.: [ohne Titel („Ich bin 1949 in Ambach am Starnberger See geboren...“)] In: Theater Heute, Nov. 1981

⁵²³ Fritzen, W.: Patrick Süskind. S. 7

⁵²⁴ Fritzen, W.: Patrick Süskind. S. 7

⁵²⁵ Fritzen, W.: Patrick Süskind. S. 7

⁵²⁶ Schmidmaier, W.: Gesucht wird Patrick Süskind. In: Playboy, München, 7. Juli 1988, S. 47 ff.

Literaturprofessor Joachim Kaiser und Kritikerin Ingelore Kuhner erinnern sich an die antiautoritären „bissigen Bemerkungen“ der pubertierenden Süskind-Söhne um 1968.⁵²⁷ Fritzen und Spancken hingegen begründen Patrick Süskinds Sprachkunst nicht zuletzt mit der väterlichen Erziehung.

PATRICK SÜSKIND, der Sohn eines Romanciers und Sprachwächters, dürfte, so wird man voraussetzen können, Sprachbewusstsein und Stilsensibilität von Hause aus besitzen.⁵²⁸

Patrick Süskind bekommt eine gutbürgerliche Erziehung, zu der auch das Klavierspiel gehört. „Die Geschichte von Herrn Sommer“ sowie das Interview mit Michele Neri zeigen einige Aspekte dieser Kindheit: Das freie Herumstreifen, Radfahren, die kindliche Verliebtheit, die Angst vor der tobenden Klavierlehrerin, den strengen und sprachbewussten Vater und den rastlosen Herrn Sommer. Die Literaturkritik sieht gerade in der „Geschichte von Herrn Sommer“ eine „Fundgrube für mögliche Biographen“⁵²⁹ oder einen „Nachlaß zu Lebzeiten“⁵³⁰. In seinen Werken verspottet Süskind immer wieder das Verhalten der gutbürgerlichen Gesellschaft, wie er sie von Haus aus kennt.

Patrick Süskind besucht die Dorfschule von Holzhausen, danach das Gymnasium. Nach dem Wehrersatzdienst, der in den Kontext der 68er-Bewegung gehört, studiert er in München Geschichte und verdient seinen Lebensunterhalt mit Gelegenheitsarbeiten. Ein Jahr lang studiert er in Aix-en-Provence, perfektioniert dort sein Französisch und schließt 1974 mit einer Magisterarbeit über den irischen Schriftsteller George Bernard Shaw ab. Danach schreibt er Exposés und Drehbücher. Schon mit dem „Kontrabaß“ (1980) gelingt ihm ein spektakulärer Theatererfolg, 1985 gelingt ihm mit „Das Parfum“ der Welterfolg. Heute lebt Patrick Süskind zurückgezogen in München, Paris und Südfrankreich. Ein erneuter Rummel um seine Person dürfte in einigen Jahren entstehen, wenn der Roman „Das Parfum“ verfilmt wird.

2.3. Süskind in der Öffentlichkeit

Im Spielfilm „Rossini“ wird der öffentlichkeitsscheue Autor Jakob Windisch von der Presse als „Phantom“⁵³¹ bezeichnet. Die Filmkritik hat im schrulligen Windisch bald

⁵²⁷ Schmidmaier, W.: Gesucht wird Patrick Süskind. In: Playboy, München, 7. Juli 1988, S. 47 ff

⁵²⁸ Fritzen, W.: Patrick Süskind. S. 99

⁵²⁹ Markus, G.: Patrick Süskind. In: Kölnische Rundschau, Köln, 20. 9. 1992

⁵³⁰ Fuld, W.: Respekt. In: FAZ, 9. 11. 1991

⁵³¹ Dieser Begriff findet sich bei verschiedenen Literaturkritikern, u.a. bei: –: Duft des Erfolgs. In: Der Spiegel. 16. 3. 1987. S. 250; Anderegg, R.: Vier Bücher suchen einen Autor. In: SonntagsZeitung, Zürich, 6. 10. 1991; Michaelsen, S.: Patrick Süskind In: Stern, Hamburg, 2. 10. 1991

eine Karikatur Süskinds selbst gesehen, mit der er seine Zurückgezogenheit und den Medienrummel um seine Person halb ernst, halb ironisch inszeniert. Tatsächlich zieht sich Süskind mit grosser Konsequenz aus dem Literaturbetrieb zurück. Er hat keine öffentliche Auftritte, gibt kaum Interviews, nimmt keine literarische Auszeichnungen entgegen.

Der Autor Patrick Süskind weigert sich bis heute konsequent, in der Öffentlichkeit als kulturelle Leitfigur aufzutreten. Er will nicht unmittelbar eine bestimmte gesellschaftspolitische Wirkung erzielen.⁵³²

Diese Verweigerung erscheint zunächst als ein Kontrapunkt zur autoritären Rolle, die verschiedene Autoren der Moderne in der Öffentlichkeit spielten und spielen. Die Wirkung dieses Rückzugs ist einzigartig: Literaturwissenschaft und Literaturbetrieb müssen ihn einfach zur Kenntnis nehmen. Die Weigerung einiger Autoren, die Funktion von "kulturellen Leitfiguren" zu übernehmen, gilt als typisch postmodern, obwohl das Didaktisieren und Moralisieren in der Literatur der Moderne längst obsolet geworden ist – also keineswegs ein Merkmal nur der Postmoderne ist. Bevor man Süskinds Rückzug aus der Öffentlichkeit als typisch postmodern erklärt, sollen dessen Hintergründe beleuchtet werden. Man wird schnell entdecken, dass Süskinds Rückzug ihn nur scheinbar zu einem „typischen“ Autor der Postmoderne macht, denn die Gründe für diesen Rückzug scheinen bei Süskind anders motiviert zu sein. Süskinds Rückzug aus der Öffentlichkeit erscheint weniger als Ausdruck einer Überzeugung, nichts auf politischen und anderen Bühnen verloren zu haben, als ein Rückzug vor Menschen schlechthin. Obwohl sich in seinem Fall genügend Gründe anführen liessen (Medienkritik, Kritik am Genie-Kult usw.), scheint der eigentliche Grund für seinen Rückzug anderswo zu liegen. Süskinds Verhalten scheint das eines Menschen zu sein, der sich zwar selbstironisch einen Misanthropen nennt, dies aber auch ernst meint. Im Kapitel „2.1.7. ‘Film ist Krieg, mein Freund!’“ habe ich die von Süskind selbst genannten Gründe für seinen Rückzug aufgezeigt. Nach seiner Selbstdarstellung liegen sie in seiner Menschenscheu, die sich bis zu Verachtung und Hass steigern kann, insbesondere in seinem Ekel vor der „besseren“ Gesellschaft. Weitere Gründe können in einer Unsicherheit, was die Qualität seines Schreibens angeht, liegen. Diese Ängste werden vor allem im literarischen Werk thematisiert; immer wieder stellt Süskind Künstler im Spannungsfeld zwischen Genialität und Scharlatanerie dar.

Ob echt oder inszeniert – Süskinds Menschenscheu ist nicht dasselbe wie das postmoderne Diktum vom Verschwinden des Autors. Süskind exerziert kaum auf diese Weise das „Verschwinden des Autors“ an seiner Person vor. Nach Foucault müsste sich

⁵³² Patrick Süskind. Hg. v. A. Raab / E. Oswald. S. 35

das Verschwinden des Autors in einer Gleichgültigkeit der Rezipienten dem Autor gegenüber äussern. Das heftige Interesse der Literaturkritik am Autor Süskind belegt jedoch das Gegenteil. Es kümmert uns sehr wohl, wer spricht. Dass der Poststrukturalismus ungefähr gleichzeitig die Forderung nach einer Abwendung von der Person des Autors aufstellt, wie sich Süskind zurückzieht, ist Zufall. Zurückgezogene Autoren hat es in allen Epochen gegeben. Allerdings hätte ein öffentlichkeitsscheuer Autor wie Süskind in einer Epoche, die gesellschaftspolitisch engagierte Autoren forderte – wie in der für Süskind wenig zurückliegenden Bewegung der Sechziger Jahre – vielleicht einen schwereren Stand gehabt.

Zum Vergleich lassen sich andere, zeitgleich schreibende Autoren beiziehen. Ausser dem Amerikaner Thomas Pynchon gibt es kaum einen Autor der Gegenwart, der sich der Öffentlichkeit in ähnlichem Masse entzieht. Botho Strauß, ein zentraler Vertreter der deutschsprachigen Literatur der Postmoderne, zieht sich weniger radikal zurück als Süskind, und sein Werk kreist sehr wohl um zeitgenössische gesellschaftliche Themen. Noch klarer ist die Abgrenzung Süskinds zu Günther Grass, der sich spätestens seit seinem Buch „Mein Jahrhundert“ und dem Erhalt des Nobelpreises, dem traditionell auch etwas vom „politisch engagierten Dichter“ anhaftet, neben Autoren der Postmoderne geradezu wie ein Fossil der Moderne ausnimmt.

Die Gegenüberstellung von gesellschaftspolitisch engagiertem, autoritärem Autor in der Moderne vs. apolitischem Autor ohne Autorität in der Postmoderne ist in der Form nicht haltbar. Der Rückzug des Autors wurzelt in der Moderne. Wenn man man in der Postmoderne den Autor nicht mehr als kulturelle Leitfigur versteht und dessen Rückzug beispielsweise aus der Politik gutheisst, dann greift man eine Tradition der Moderne auf.

Patrick Süskind aufgrund seines Rückzugs als typischen Autor der Postmoderne darzustellen, greift zu kurz. Dabei wird ausser Acht gelassen, was nicht ins Bild passt. Dazu gehört zum Beispiel, dass der mehrfachcodierte Roman "Das Parfum" auch als politischer Roman gelesen werden kann. Beispielsweise Reich-Ranicki sieht im Bacchanal

eine grandiose Darstellung des Massenwahns, der Verführbarkeit des Menschen; genauer: der kaum zu begreifenden Wirkung eines widerlichen und verabscheuungswürdigen Verbrechers auf ein zivilisiertes Volk inmitten Europas. Muß man sagen, welches Ungeheuer Patrick Süskind meint, auf welches Volk sein Gleichnis vor allem abzielt?⁵³³

Und dann veröffentlicht der Spiegel 1990 den Essay "Deutschland, eine Midlife-crisis", der die These vom apolitischen Autor Süskind gänzlich unhaltbar macht.

2.3.1. Deutschland, eine Midlife-crisis

1990, im Anschluss an den Mauerfall, veröffentlicht Süskind im Spiegel⁵³⁴ einen Essay zur aktuellen politischen Situation in Deutschland. In diesem Artikel schildert Süskind, wie er in Paris das Ereignis im Radio mitverfolgt hat, und äussert sich zur Wiedervereinigung Deutschlands. Süskind stellt sich als einen Alt-Achtundsechziger dar, welcher der nationalen Begeisterung mit Skepsis gegenübersteht:

Über die deutsche Einheit hätte ich mir vor 20 Jahren im historischen Proseminar Gedanken gemacht, damals wohl auch tage- und vor allem nächtelang mit Freunden [...] diskutiert, immer mit demselben Ergebnis, daß es für die deutsche Frage eine Lösung nicht gebe und auch gar nicht zu geben brauche, da sie sich eines fernen Tages in einer wie immer gearteten europäischen Suppe von selbst auflösen würde – hoffentlich. [...]

Nein, die Einheit der Nation, das Nationale überhaupt war unsere Sache nicht. Wir hielten es für eine vollkommen überholte und von der Geschichte widerlegte Idee aus dem 19. Jahrhundert, auf die man getrost verzichten konnte. [...]

Auf Potenzstörungen wären wir vorbereitet gewesen [...] – bloss nicht auf „Deutsch-land-ei-nig-Va-ter-land“! Diesen politischen Ladenhüter!⁵³⁵

Mit seiner Gleichgültigkeit der deutschen Einheit gegenüber steht Süskind Ende der achtziger Jahre nicht allein. Auf eine Anfrage des Zeit-Feuilletons, über „Die Zukunft der deutschen Einheit“ zu schreiben, sagt Süskind 1988 wie 20 – 30 andere Autoren ab. Nun sieht er unter „Schock“⁵³⁶, „[v]erdattert“⁵³⁷ Kohl beim Rückflug aus Moskau auf Deutschland trinken. Ebenso stark wie die politische Geste stört Süskind deren Form. Er gibt sich betont pedantisch:

Nun muss ich zugeben, daß ich mit Trinksprüchen an und für sich nicht viel anfangen kann. Dieses emphatische Ausbringen von Toasts und schlimmer noch, das sich meist daran anschließende Aneinanderrammen von Gläsern kam mir immer überflüssig, peinlich und ein wenig unhygienisch vor. Allenfalls geht mir ein dahingesagtes „Zum Wohle!“ von den Lippen und ein flüchtig angedeutetes Heben des Glases von der Hand.⁵³⁸

Süskind sieht seine politische Linie am besten von Oscar Lafontaine repräsentiert, wenn dieser sagt,

die Frage der deutschen Einheit sei für ihn ein durchaus sekundäres Problem; viel wichtiger erscheine es ihm, dafür zu sorgen, daß es den Menschen in Leipzig, Dresden und Ost-Berlin ebensogut gehe wie den Menschen in Wien, Frankfurt, Paris oder Madrid.⁵³⁹

⁵³³ Reich-Ranicki, M.: Des Mörders betörender Duft, In: FAZ, 2. 3. 1985

⁵³⁴ Deutschland, eine Midlife-crisis. In: Der Spiegel, Hamburg, 17. 9. 1990

⁵³⁵ Deutschland, eine Midlife-crisis. In: Der Spiegel, Hamburg, 17. 9. 1990

⁵³⁶ Deutschland, eine Midlife-crisis. In: Der Spiegel, Hamburg, 17. 9. 1990

⁵³⁷ Deutschland, eine Midlife-crisis. In: Der Spiegel, Hamburg, 17. 9. 1990

⁵³⁸ Deutschland, eine Midlife-crisis. In: Der Spiegel, Hamburg, 17. 9. 1990

⁵³⁹ Deutschland, eine Midlife-crisis. In: Der Spiegel, Hamburg, 17. 9. 1990

In seinem Artikel beansprucht Süskind nicht nur für sich, auch nicht nur für die sozialistischen Alt-Achtundsechziger, sondern für eine ganze Generation zu sprechen. Seine eigene grenzt er einerseits von der jüngeren Generation ab:

Für sie sind das Ende des Kalten Krieges, die Veränderung in Osteuropa und die deutsche Vereinigung die ersten wichtigen politischen Ereignisse ihres bewußten Lebens ...⁵⁴⁰

Andererseits grenzt er sich von den „Mittfünfzig- bis Mittsechzigjährigen, deren Erinnerung noch in verbundesrepublikanische Zeiten zurückreicht und die jetzt an den Hebeln der Macht sitzen“⁵⁴¹, sowie von den „Greise[n] der Kriegs und Vorkriegsgeneration“⁵⁴² ab.

Die eigentlichen Greise sind wir, die 40jährigen Kinder der Bundesrepublik. Uns hat das Erdbeben kalt erwischt.⁵⁴³

Diese einmalige öffentliche Äusserung Süskinds kann man im Vergleich zu politisch engagierten Autoren wie beispielsweise Grass als kaum nennenswert abtun. Sie widerlegt aber auch das Klischee von Süskind als apolitischem und weltfremdem Autor. Darüber hinaus belegt die Tatsache, dass der Spiegel Süskind so umfangreich zu Wort kommen lässt, dass in Deutschland das Interesse der Öffentlichkeit an der Meinung von Autoren auch in der Postmoderne andauert.

2.3.2. Patrick Süskind in der Literaturkritik

Obwohl die Grenze zwischen Literaturwissenschaft und Literaturkritik nicht in jedem Fall klar ist, kann man sie doch anhand ihrer jeweiligen Zielsetzungen unterscheiden. Die Literaturkritik hat einen anderen Untersuchungsgegenstand und richtet sich an eine andere Leserschaft als die Literaturwissenschaft. Das heisst, in der Literaturkritik erhält der Kontext neben dem Text eine grössere Bedeutung. Der Autor interessiert nicht nur als schöpferisches Subjekt, als Autor des Buchs, sondern z.B. auch als Mitglied der Gesellschaft, als auch ausserhalb seiner Funktion Autor existierende Person. Entsprechend kümmert sich die Literaturkritik mehr als die Literaturwissenschaft um die Biographie des Autors, um dessen Selbstaussagen, Erläuterungen, usw.

⁵⁴⁰ Deutschland, eine Midlife-crisis. In: Der Spiegel, Hamburg, 17. 9. 1990

⁵⁴¹ Deutschland, eine Midlife-crisis. In: Der Spiegel, Hamburg, 17. 9. 1990

⁵⁴² Deutschland, eine Midlife-crisis. In: Der Spiegel, Hamburg, 17. 9. 1990

⁵⁴³ Deutschland, eine Midlife-crisis. In: Der Spiegel, Hamburg, 17. 9. 1990

Dass es sich dabei um eine Tendenz handelt, um eine Frage der Gewichtung, und nicht um eine prinzipielle Trennung, lässt sich besonders gut an der Rezeption der "Geschichte von Herrn Sommer" aufzeigen. In seinem Lexikoneintrag schreibt der Literaturwissenschaftler Franke z.B.:

"Die Geschichte von Herrn Sommer" schildert eine autobiographisch grundierte (Selbst-)Erfahrungsepisode aus dem Leben des Siebenjährigen, angesiedelt am Starnberger See (der Heimat des Autors) in der Adenauer-Zeit.⁵⁴⁴

Die Formulierung "autobiographisch grundiert" ist Ausdruck einer Auffassung, nach der die Biographie des Autors die "Grund"-Lage für das literarische Werk bildet. Diese Haltung ist durch den Positivismus geprägt, dessen Folgen in der literaturwissenschaftlichen Praxis – wie in diesem Beispiel – bis heute spürbar sind. Eine positivistisch geprägte Lesart sieht in der Biographie des Autors den Schlüssel zum Textverständnis. Wenn Franke z.B. in Erfahrung gebracht hat, dass der Starnberger See die Heimat des Autors ist und er diesen See dann auch in Süskinds literarischem Werk wiederfindet, so ist das für ihn ein Indiz, dass es sich um einen zumindest "autobiographisch grundierten" Text handelt. Die Entsprechung von Text und Kontext ist aufgedeckt, das Werk ist für ihn erklärt. Eine solche Vorgehensweise ist für selbstreflexive wissenschaftliche Methoden problematisch geworden.

Bezeichnenderweise stehen die Bezüge auf den Autor oft am Anfang oder am Ende von wissenschaftlichen Arbeiten. Der allgemeine Texthintergrund, zu dem auch der Autor gehört, wird der Textinterpretation oft entweder vorausgeschickt im Sinne einer Einführung oder aber er wird – nachdem er sorgfältig aus dem Analyse herausgehalten wurde – mehr oder weniger verstohlen nachgeschoben. So kommt beispielsweise Genette erst am Schluss seiner "Narratologie" widerwillig auf die "Poetik" und damit auf den Autor zu sprechen. Und auch in Weimars hermeneutischem Verfahren ist erst der letzte Schritt, nämlich das Überprüfen des eigenen Textverständnisses an Äusserungen des Autors und an dessen Biographie, welche dem Interpreten zusätzliche Sicherheit geben sollen, den Text richtig verstanden zu haben.

Die gegenwärtigen Literaturwissenschaft mit ihren vielfältigen Methoden geht unterschiedlich und widersprüchlich mit dem schöpferischen Subjekt um. Eine einheitliche Lösung dieser Frage scheint in der Postmoderne nicht nur unmöglich, sondern gar nicht erstrebenswert, "weil die Zeit für Synthesenbildungen und

⁵⁴⁴ Franke, E.: Patrick Süskind. In: KLG. S. 6

Hegemonieansprüche in den Geistes- und Gesellschaftswissenschaften abgelaufen ist.“⁵⁴⁵. Der daraus resultierenden Gefahr der Beliebigkeit kann die heutige Literaturwissenschaft nur mit einem hohen Mass an Selbstreflexion begegnen. Zwar verwenden viele literaturwissenschaftliche Methoden wie die Literaturkritik Informationen zum Autor aus nicht literarischen Quellen, doch im Gegensatz zur Literaturkritik reflektieren und thematisieren sie dies.

Die gleiche "Geschichte von Herrn Sommer" bereitet der Literaturkritik sehr viel weniger Probleme. So steht z.B. im Vorspann einer Rezension aus dem Spiegel:

Neues von Patrick Süskind: "Die Geschichte von Herrn Sommer". Erzählt der "Parfum"-Autor aus seiner eigenen Geschichte?⁵⁴⁶

Die Absicht ist klar: Süskind wird werbewirksam als "Parfum"-Autor eingeführt. Das Bedürfnis nach Klatsch und Tratsch wird sofort angesprochen: Handelt es sich beim Text etwa um ein Guckloch, durch das man unbemerkt einen indiskreten Blick auf das Privatleben des Autors werfen kann? Das Bedürfnis nach irgendeiner Möglichkeit, zum Autor zu gelangen, ist offensichtlich. Dementsprechend klagt der Kritiker:

Er flieht die Medien wie die Pest. Dingfest lässt er sich nur machen, wenn er, selten genug, mit Gebundenem niederkommt; dann können alle Aussagen gegen ihn verwendet werden.⁵⁴⁷

Die Literaturkritik nimmt Süskinds Rückzug verwundert zur Kenntnis, respektiert ihn aber in den meisten Fällen.

Der anfängliche Verdacht, es handle sich bei dieser Verweigerung um einen besonders originellen Werbegag oder einfach um Koketterie, war nicht lange aufrechtzuerhalten. Spätestens seit Süskind Auszeichnungen und Literaturpreise wie den Gutenberg- und den Tukan-Preis dankend ablehnt und die potenten Bewerber um die Filmrechte für „Das Parfum“ seit Jahren ungerührt anstehen lässt, ahnt man: Dem Manne ist mit seiner totalen Missachtung der schönen Kunst glanzvoller Selbstdarstellung und geschickter Eigenwerbung vollkommen Ernst.⁵⁴⁸

Es gibt aber auch andere Stimmen, die Süskinds Rückzug als bloße Masche abtun.

Seither [seit dem Erscheinen des Parfums 1985] treibt Süskind einen Kult um seine angebliche Menschenscheu.⁵⁴⁹

⁵⁴⁵ Bogdal, K.M.: Einleitung. In: Neue Literaturtheorien. Hg. v. K.M. Bogdal. S. 11

⁵⁴⁶ –: Riss in der Idylle. In: Der Spiegel. 21.10. 1991. S. 299

⁵⁴⁷ –: Riss in der Idylle. In: Der Spiegel. 21.10. 1991. S. 299

⁵⁴⁸ Anderegg, R.: Vier Bücher suchen einen Autor. In: SonntagsZeitung, 6. 10. 91

⁵⁴⁹ Schmidt-Dengler, W.: Geheimnis um „Die Geschichte von Herrn Sommer“. In: Basta, Wien, Januar 91

Um seine These, Süskinds Verhalten sei „[k]okette, schlechte Reklame“⁵⁵⁰, zu stützen, zitiert der Kritiker die frühere Geliebte Süskinds, die Schauspielerin Christine Kaufmann:

„Seine biedereren Marotten wurden zu Markenzeichen aufgejubelt. In Wahrheit ist er ein eher verträglicher Mensch. Gewiß, er ist distanziert und ich impulsiv, das hat die Beziehung in starke Bewegung versetzt. Aber seine Menschenscheu ist gemacht, eine Masche.“⁵⁵¹

Zu einem ähnlichen Schluss kommt Werner Schmidmaier, der sich in seiner Verzweiflung an einen Graphologen wendet, um wenigstens aus der handschriftlichen Absage Süskinds eine Information herauszuquetschen:

Urteil des psychologischen Schriftdeuters: Dieser Süskind simuliert nur, scheu zu sein. „Im Grunde seines Wesens ist der Schreiber kein ausgesprochen verschlossener Mensch.“⁵⁵²

Wie der Titel seiner Kritik, „Gesucht wird Patrick Süskind“, zeigt, geht es Schmidmaier – und nicht nur ihm – kaum um das Werk, sondern vor allem um ein „Porträt“ des Autors.

Ein längeres Gespräch mit Süskind – es wär so schön gewesen. Und so einfach, dieses Porträt zu schreiben. Statt dessen beginnt für mich die Schnitzeljagd.⁵⁵³

Besonders hartnäckig war 1991 der Stern-Reporter Sven Michaelsen, der für sich die zweifelhafte Ehre beanspruchen darf, in einem reisserischen Artikel den Bedürfnissen der neugierigen Leserschaft bestens entsprochen zu haben.⁵⁵⁴ Alle drei geheim gehaltenen Adressen in München, Paris und Südfrankreich werden im Artikel veröffentlicht. Nachbarn werden befragt, es scheint, mit dem einzigen Zweck, das Bild vom „Einsiedler“⁵⁵⁵, den der Reporter dennoch aufgestöbert hat, zu bestätigen. Es wird gesagt, wie Süskind wohnt, wie er sich kleidet, wo er isst, wen er liebt, und natürlich „[w]elche Vorzüge ihr Liebhaber sonst noch hatte“⁵⁵⁶. Der Stern veröffentlicht verschiedene alte Fotos, während Süskind nur wenige Fotos autorisiert hat. Aufnahmen aus grosser Distanz zeigen den Autor vor seinem Haus in Südfrankreich.

Wo Fotos fehlen, oder zur Ergänzung derselben, kann Süskinds Physis beschrieben werden.

⁵⁵⁰ Schmidt-Dengler, W.: Geheimnis um „Die Geschichte von Herrn Sommer“. In: Basta, Wien, Januar 91

⁵⁵¹ Christine Kaufmann, zitiert in: Schmidt-Dengler, W.: Geheimnis um „Die Geschichte von Herrn Sommer“. In: Basta, Wien, Januar 91

⁵⁵² Schmidmaier, W.: Gesucht wird Patrick Süskind. In: Playboy, München, 7. Juli 1988, S. 47 ff.

⁵⁵³ Schmidmaier, W.: Gesucht wird Patrick Süskind. In: Playboy, München, 7. Juli 1988, S. 47 ff.

⁵⁵⁴ Michaelsen, S.: Patrick Süskind. In: Stern, Hamburg, 2. 10. 1991

⁵⁵⁵ Michaelsen, S.: Patrick Süskind. In: Stern, Hamburg, 2. 10. 1991

⁵⁵⁶ Michaelsen, S.: Patrick Süskind. In: Stern, Hamburg, 2. 10. 1991

Augenfälligstes Kennzeichen des Kauzes: Spargelstatur, hängender Hosenboden und dünnes, dramatisch gelichtetes Blondhaar. Er trägt einen labberigen, matschbraunen Pulli, der allem, was die Mode verlangt, stumm widerspricht. Sein bebrilltes Gesicht zieren kluge Augen und ein fleischiger, sensibler Mund mit schiefstehenden Schneidezähnen.⁵⁵⁷

Der Autor mit dem feinsinnig schmalen Gesicht und der monströsen Story...⁵⁵⁸

Interviews gibt es praktisch keine, nur selten hat sich Süskind mit Journalisten getroffen. Eine Ausnahme macht ein Interview mit Michele Neri.⁵⁵⁹ Auch Neri fragt, auf „Die Geschichte von Herrn Sommer“ bezogen, nach den biographischen Hintergründen.

„Was ist daran autobiographisch?“⁵⁶⁰

Es sind genau diese Fragen, die Süskind ärgern und derentwegen er in der Regel keine Interviews gibt. Bei einem anderen dieser seltenen Treffen mit Journalisten äussert sich Süskind gegenüber Edith Lier von der Schweizer Illustrierten dazu. Allerdings muss Edith Lier das Gespräch als gescheitert ansehen. Anstatt eines Interviews schreibt sie deshalb einen „Brief an einen Unbekannten“:

Immer dieselben blöden Fragen wie: "Spielen Sie selber Kontrabass?" und dann Ihre Antwort: „Nein, Klavier.“ Basta.⁵⁶¹

Neris Darstellung zufolge bestätigt Süskind in diesem Gespräch den Zusammenhang zwischen der Erzählung "Die Geschichte von Herrn Sommer" und seinem eigenen Leben. Süskind gibt Auskunft über seine Herkunft, die Gemeinsamkeiten mit dem kleinen Jungen (Fahrrad fahren, auf Bäume klettern, die erste Verliebtheit, der Nasenschleim der Klavierlehrerin auf der Taste usw.). Auch Herrn Sommer soll es gegeben haben. Mit seiner Absage an den Spiegel-Reporter in den Worten von Herrn Sommer — "Ja, so lasst mich doch endlich in Frieden!" – stellt Süskind eine weitere Verbindung zwischen sich und der Geschichte her. Neben trotzigen Aussagen – „Mehr sage ich nicht.“ „Ich habe nämlich eine deutsche Wochenzeitschrift und zwei Fotografen verklagt.“⁵⁶² – begründet Süskind im Gespräch mit Neri auch seinen Rückzug aus der Öffentlichkeit:

Schon die Veröffentlichung eines Buchs ist die Bemühung, etwas publik zu machen. Als Person aber möchte ich nicht „veröffentlicht“ werden, denn dann meinen die Leute, sie kennen dich und können sich dir gegenüber nicht mehr natürlich verhalten.⁵⁶³

⁵⁵⁷ Michaelsen, S.: Patrick Süskind. In: Stern, Hamburg, 2. 10. 1991

⁵⁵⁸ v. Matt, B.: Das Scheusal als Romanheld. In: NZZ, 15. 3. 1985

⁵⁵⁹ Neri, M.: Süskind. In: La Stampa, Mailand, April 1992

⁵⁶⁰ Neri, M.: Süskind. In: La Stampa, Mailand, April 1992

⁵⁶¹ Lier, E.: Brief an einen Unbekannten. In: Schweizer Illustrierte, Zürich, 25. 2. 1985

⁵⁶² Neri, M.: Süskind. In: La Stampa, Mailand, April 1992

⁵⁶³ Neri, M.: Süskind. In: La Stampa, Mailand, April 1992

Neri zieht eine enttäuschende Bilanz aus dem Gespräch:

Was hat es auch für einen Sinn, die verborgene Wahrheit eines Menschen zu erkunden, der wie viele andere Bourdeaux-Wein, Züge, die Saturnringe liebt, gern in Frankreich lebt („dort habe ich weniger Angst als woanders“) und gern für Freunde kocht? Lieber hoffen, daß er lügt, wenn er sagt, er habe den idealen Ort für das Rentnerleben gefunden ...⁵⁶⁴

Bei Süskinds Bemühungen, als Person nicht veröffentlicht zu werden, ist es naheliegend, dass seine Maske als Langweiler zumindest teilweise inszeniert ist – vielleicht nicht zuletzt mit der Absicht, den Kritiker auf seiner Suche nach „verborgenen Wahrheiten“ bzw. nach „Tiefe“ an der Nase herum zu führen. Doch die meisten Kritiker kommen gar nicht so weit, denn Frau Anita Huismann-Berera vom Diogenes Verlag hat die Anweisung, keine Anfragen an Patrick Süskind weiterzuleiten. Ein Spiegel-Reporter, der ein Gespräch mit dem Autor möchte, bekommt von diesem die gleiche Antwort, die er dem Text entnehmen kann:

Schreiben ist Erpaptwerden auf frischer Tat - irgendeine Aussage des Delinquenten? Aber ja, ausnahmsweise, auf telefonische Anfrage. Herr Süskind läßt uns alle schön grüßen und beglückt uns mit den Worten seines Herrn Sommer: "Ja, so laßt mich doch endlich in Frieden!"⁵⁶⁵

Die spärlichen Äusserungen, die Süskind durch die Literaturkritik entlockt werden können, scheinen den Zusammenhang zwischen seiner Biographie und der Erzählung "Die Geschichte von Herrn Sommer" zu bestätigen. Die Suche der Literaturkritik nach Parallelen zwischen der Biographie des Autors und seinem Werk dehnt sich aber über das ganze Werk aus. Sie beginnt beim "Kontrabaß" und endet bei den Drehbüchern.

Da hat sich einer persönlich ausgeliefert an einen Kasten voller dunkler Töne, dem - wie dem mittelmäßigen Künstler - nur theoretisch keine Grenzen gesetzt sind in seinen Tonlagen. Unhörbar hohe Töne, "ein ganzes Universum", stecken in Mensch und Instrument - "nur herauskriegen tut man es nicht".

So ist auch Süskinds Kunst [...] "ein Mittel für eine andere Kunst": Die der Selbstverhinderung, der zynisch-bewußten Eingrenzung ins verhaßte Ritual.⁵⁶⁶

"Kir-Royal"-Autor Süskind
München durchleuchtet⁵⁶⁷

Auch im "Parfum" stellt die Literaturkritik einen Zusammenhang zwischen dem Vorgehen der Hauptfigur Grenouille und dem Autor Süskind her. Dabei geht es um die Frage nach der künstlerischen Leistung des Autors und damit um den Wert des Romans. Diese Frage wird unterschiedlich beantwortet. Judith Ryan zeigt zwei Hauptgruppen in der Literaturkritik auf, deren Lesarten sie allerdings zurückweist. Die erste Gruppe sieht

⁵⁶⁴ Neri, M.: Süskind. In: La Stampa, Mailand, April 1992

⁵⁶⁵ –: Riss in der Idylle. In: Der Spiegel. 21.10. 1991. S. 303

⁵⁶⁶ Kühn, H.: Patrick Süskind. In: Spectaculum 1990: 56. S. 308

⁵⁶⁷ Fischer, M.: "Wer reinkommt, bestimme ich". In: Der Spiegel. 22. 9. 1986. S. 224

in Süskind den Originalkünstler. Nach Ryan allerdings nur, weil sie übersehen, dass der Autor literarische Formen übernimmt. Die zweite Gruppe nimmt eben diese Übernahme von literarischen Formen wahr und hält Süskind deshalb für einen Epigonen. Ryans Lesart zufolge verkennen beide Gruppen die eigentliche Leistung des Autors, der gerade im Verwenden von Vorformen seine Originalität entfaltet.

Eine ganze Gruppe von Lesern, darunter nicht nur die Bestselleranhänger, nahm das Geflecht von literarischen Anspielungen nicht zur Kenntnis und sah im scheinbar hohen Stil des Buches ein Zeichen schöpferischer Ursprünglichkeit. [...]

Eine andere Lesergruppe dagegen, die im *Parfum* Spuren einer schon vorgeformten poetischen Sprache entdeckten, ohne diese als Pastiche zu erkennen, hielt den Roman deswegen für zweitrangig.⁵⁶⁸

Die folgende Darstellungen zeigt, wie und nach welchen Maßstäben Literaturkritiker den Autor Süskind und sein Werk bewerten. Dabei geht es nicht um Vollständigkeit, sondern exemplarisch ausgewählte Literaturkritiker illustrieren typische Positionen.

Einige Kritiker, unter ihnen F. Lucht, lesen "Das Parfum" als eine Rücknahme des Genie-Gedankens. Sie zeigen auf, wie Süskind den Künstler als Scharlatan entlarvt. Diese Lesart entspricht derjenigen von Judith Ryan, Fritzen und Sprancken u.a.

Verkörpert sind die Mächte in Kunstwerken, und so stehen hinter ihnen stets menschliche Urheber, keine gewöhnlichen Menschen freilich, sondern Genies, der Maler Carlsen, das Monster Grenouille und Aristoteles. Schließlich werden diese Allegorien des Erhabenen, der Erlösung, der dionysischen Subversion - wie immer man es haben will - nur eingesetzt, um sie am Ende, bedacht auf den Effekt der Ernüchterung, scheitern zu lassen.⁵⁶⁹

Die erste Gruppe von Kritikern, die Judith Ryan ablehnt, sehen in Grenouille ein Originalgenie und übertragen dessen Genialität auf den Autor Süskind. Sie loben Süskinds Leistung als Originalkünstler im traditionellen Sinn. Das Scheitern des Genies im Roman wird hier nicht zum Problem.

Ich meine, daß der Autor von "Das Parfum" seine Nase ebenso feinnervig im literarischen Gelände, in der Kultur- und Geistesgeschichte, im aufklärerischen Frankreich des 18. Jahrhunderts schnuppern ließ wie dann Grenouille seinen Riechkolben im Geruchsuniversum der Welt. [...]

Und Grenouilles Autor? Wie wird ihm zumute sein nach dem Aufjauchzen der schreibenden und der Punkte vergebenden Kritik (Platz 1 der SWF-"Bestenliste"), nach dem Begeisterungsschreiben der Buchhändler (1. Seite im "Börsenblatt"), die ja dafür gesorgt haben, daß dieses Romandebüt, nach einem Vorabdruck in der FAZ, gleich mit einer Startauflage von 50000 Exemplaren vor die Augen seiner potentiellen Leser tritt?

Autor, Held, Roman und Resonanz: das verbindet sich hier zu einem Fall von höchster Merkwürdigkeit, und der kolossale Witz des Buchs könnte eben darin zu sehen sein, daß dem Autor mit seinem Roman widerfährt, was seinem Helden mit seiner synthetischen Duftproduktion gelungen war.

Das ist gar nicht so verwunderlich. Keiner seiner Lobredner vergißt, Süskinds "Parfum" von "der gegenwärtigen Produktion" (der deutschsprachigen Literatur) abzuheben und an ihm zu rühmen, daß es eben nicht mit autobiographischer "Authentizität", mit subjektiver "Nabelschau" hausieren gehe, sondern

⁵⁶⁸ Ryan, J.: Pastiche und Postmoderne. In: Spätmoderne und Postmoderne. Hg. v. P.M. Lützelers. S. 94

⁵⁶⁹ Lucht, F.: "Erkennen Sie die Melodie?". In: Merkur. 1986. H. 9 / 10. S. 896

Süskind als klassischer Erzähler aufzutreten, bei dem die literarische Welt glücklicherweise noch nicht (oder nicht mehr) wie in der Moderne "aus den Fugen" sei.⁵⁷⁰

Patrick Süskind, Jahrgang 1949, ein vitaler, aus dem Fundus seiner erstaunlichen Phantasie schöpfender Geschichtenerzähler,... [...]

Mehr Beifall, mehr Respekt als sein Mut allerdings verdient die artistische Souveränität, mit der dieser Schriftsteller uns von der Glaubwürdigkeit seines Beispiels überzeugt. [...]⁵⁷¹

Die zweite Lesart, die Judith Ryan kritisiert, sieht im "Parfum" die Nachahmung von Bestehendem. Diese Literaturkritiker sehen im Parfum den trivialen Abklatsch der Genie-Thematik und bestehender Schreibformen. Während die erste Gruppe von Kritikern Süskinds Werk als Eigenleistung ansieht, weist diese zweite Gruppe auf die Leistung jener Autoren, von denen Süskind aus ihrer Sicht abgekupfert hat. Entsprechend ist Süskind für sie ein Epigone. Zu dieser Gruppe gehört teilweise auch Marcel Reich-Ranicki. Er attestiert Süskind

„ein unmißverständliches, ein vielleicht trotziges Bekenntnis zum traditionellen Erzählen. Tatsächlich schreibt Süskind, als hätte er nie Kafka gelesen und nie von Joyce gehört. Seine Vorbilder sind eher bei den Romanciers des neunzehnten Jahrhunderts zu suchen, zumal den französischen von Balzac bis Victor Hugo.“⁵⁷²

Judith Ryan, Fritzen und Spancken u.a. zeigen in ihren Arbeiten auf, dass es sich beim "Parfum" nicht um eine ungebrochene Übernahme realistischer Vorbildern handelt, sondern um einen Pseudo-Realismus, eine aufgesetzte Maske. Für Reich-Ranicki hingegen ist dieser Realismus keine Maskerade, sondern für ihn ist Süskind ein traditioneller Erzähler.

Er [Süskind] verzichtet auf den inneren Monolog [...] Den Perspektivenwechsel [...] braucht er nicht. Der Vorwurf, er spiele den allwissenden Erzähler und sei somit ein ganz altmodischer Kerl, scheint ihm herzlich gleichgültig. [...] er berichtet geradlinig und in chronologischer Reihenfolge, ...⁵⁷³

Nach Reich-Ranicki setzt Süskind das traditionelle Erzählen fort. Nach Fritzen und Spancken u.a. hingegen ergibt sich ein anderes Bild: Süskind setzt das traditionelle Erzählen nur scheinbar fort. Sie sehen im historisierenden Gewand des Romans eine Verkleidung, in der traditionellen Form eine Maskerade. Mehr noch, sie sehen die traditionelle Form, genau wie den Inhalt, nämlich den Genie-Gedanken, von Süskind kritisiert und der Lächerlichkeit preisgegeben. Fritzen und Spancken sehen im Parfum zwar auch die in der Postmoderne viel beschworene Rückkehr des Erzählens, doch sie rücken dies eher in Nähe der Parodie. Aus dieser Sicht folgt letztlich, dass Süskind

⁵⁷⁰ Schütte, W.: Parabel und Gedankenspiel. In: Deutsche Literatur 1985. Ein Jahresüberblick. Hg. v. V. Hage. S. 238 / 239

⁵⁷¹ Görtz, F.J.: Die Angst des Wachmanns. In: Deutsche Literatur 1987. Ein Jahresüberblick. Hg. v. V. Hage. S. 299

⁵⁷² Reich-Ranicki, M.: Des Mörders betörender Duft. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 2. März 1985

weniger an die Tradition anknüpft, wie Reich-Ranicki sagt, als an die Moderne. So gesehen führt Süskind den antitraditionellen Gestus der Moderne fort – jedoch nicht mehr mit modernen, sondern mit postmodernen Mitteln. Die traditionellen Elemente kehren in seinem Werk nur klischiert, als Zitat zurück. Reich-Ranicki führt zur Illustration seiner Lesart typische Textbeispiele an, z.B.:

Sein Herz war ein purpurnes Schloss. Es lag in einer steinernen Wüste, getarnt hinter Dünen, umgeben von einer Oase aus Sumpf und hinter sieben steinernen Mauern. Es war nur im Flug zu erreichen. Es besaß tausend Kammern und tausend Keller und tausend feine Salons.⁵⁷⁴

Fritzen und Spancken zeigen in ihrer Interpretation des „Parfums“ auf, wie Grenouille hier in der Maske des dekadenten Genies auftritt.⁵⁷⁵ Für Reich-Ranicki ist das keine Maske, sondern das eigentliche Gesicht Grenouilles. Aus dieser Perspektive muss er in Süskind einen Epigonen sehen:

Da runzeln wir nachdenklich die Stirn und gehen etwas verwundert zur Tagesordnung über. In dieser zweiten Hälfte mutet Süskinds Prosa ein wenig epigonal an.⁵⁷⁶

Fritzen und Spancken plädieren für eine distanzierte, kritische Lesart des "Parfums". Demgegenüber steht eine gefühlsbetonte Literaturkritik, für die Kunstfiguren Individuen sind, mit denen man sich identifizieren kann. Als Beispiel kann hier der Kontrabassist dienen. Fritzen und Spancken sprechen von einer „holzschnitthafte[n] Seele“⁵⁷⁷: Zwei überzeichnete, klischierte Pole spannen plakativ die Pseudo-Psyche dieser Kunstfigur auf: auf der einen Seite die masslose Selbstüberschätzung, auf der anderen Seite die Verzweiflung am eigenen Unvermögen. Der Kritiker Wolfram Knorr hingegen sieht im Kontrabassisten „ein sozialpsychologisches Abbild eines frustrierten Individuums in einer auf Erfolg programmierten Gesellschaft“⁵⁷⁸. Fritzen und Spancken sehen im Autor des „Parfums“ einen Erben der Moderne und warnen deshalb vor einer Identifizierung des Lesers mit dem Helden, wozu die realistische Erzählweise, die hier als Maske verwendet wird, einlädt:

Wer trotz allem Mitleid empfindet [mit Grenouille], übersieht die Fußangeln, die einer Identifikation in den Weg gelegt sind.⁵⁷⁹

Knorr hingegen liest stark emotional und identifiziert sich schliesslich so weit mit dem Monster Grenouille, dass er ihn als Menschen verteidigt.

⁵⁷³ Reich-Ranicki, M.: Des Mörders betörender Duft. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 2. März 1985

⁵⁷⁴ Das Parfum, S. 163

⁵⁷⁵ Fritzen, W.: Patrick Süskind. S. 62

⁵⁷⁶ Reich-Ranicki, M.: Des Mörders betörender Duft. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 2. März 1985

⁵⁷⁷ Fritzen, W.: Patrick Süskind. S. 43

⁵⁷⁸ Knorr, W.: Aus Zwerg Nase wird ein Frankenstein der Düfte. In: Die Weltwoche, Zürich, 21. März 1985

Grenouille, der den Mädchen das Leben nimmt, um in den Besitz ihrer Düfte zu kommen, mag objektiv ein Scheusal sein, doch auf der subjektiven Ebene wird ein Mensch vorgeführt, dem der Zusammenhang von Geruch und Gefühl noch nicht abhanden gekommen ist. Hier weist der Roman über seine Geschichte hinaus, direkt in unsere geruchsplanierende, aseptische Gesellschaft.⁵⁸⁰

Die Schwierigkeit, die sich für Knorr und andere Kritiker stellt, liegt darin, dass die Überzeichnung des Originals manchmal fast nicht erkennbar ist. Es ist in der postmodernen Geste des Rückgriffs auf Vergangenes im Gegensatz zur eindeutigen Parodie oft nicht möglich, das Verhältnis als eigentlich oder aber im Gegenteil als uneigentlich, als ironisch zu bezeichnen. Judith Ryan betont denn auch, dass die Schwierigkeiten mit postmodernen Texten darin liegt, dass die postmoderne Geste des Rückgriffs zwischen Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit liegt bzw. beides umfasst.

Süskinds Pseudo-Realismus wird nicht zuletzt aus marktstrategischen Gründen als traditioneller Realismus ausgegeben. Während Fritzen und Spancken in der Tradition der Moderne und aus didaktischen Überlegungen zu kritischer Distanz zu den „Kunstfiguren“⁵⁸¹ ermahnen, setzt beispielsweise das „Diogenes Autoren Album“ gerade die Identifikationsmöglichkeit als werbewirksames Mittel ein:

[D]iesen Helden gehört unser Herz. Wir leiden mit ihnen, wir klagen an mit ihren Worten, wir frieren mit ihnen vor Verlorenheit. Sogar, wenn man sie töten will, weil sie gemordet haben, sympathisieren wir mit ihrem Stolz. Denn sie verkörpern etwas, wonach wir uns im tiefen Innern sehnen: Freiheit, Fernsein von den Zwängen der Masse, von den gewöhnlichen Dingen, vom Lärm des üblichen Lebens. [...] Patrick Süskinds Figuren verkörpern also gerade jene Sehnsüchte, die beim Lesen in uns lebendig werden.⁵⁸²

Die Literaturkritik hebt immer wieder Süskinds „handwerkliche“ Könnerschaft hervor, nicht nur im Parfum. Die Könnerschaft bezieht sich meist auf Süskinds Sprach-Virtuosität:

Patrick Süskinds Könnerschaft hat nicht den Glanz und die Zweifelhaftigkeit des Virtuosen, sondern eine vertrauenerweckende Solidität. Geschrieben ist auch „Die Taube“ in einem eigentümlichen Alt-Deutsch, einer gleichsam antiquarischen Prosa, in welcher das Gelenkige und das Gravitätisch-Gezierte auf das feinste miteinander abgewogen sind. Freundlich gesagt: tadellose Eleganz. Etwas unfreundlicher: Bügelfaltenprosa.⁵⁸³

Hier wird deutlich, wie wenig sich die Literaturkritik für eine wissenschaftlich strenge Trennung von Autor und Erzähler interessiert. Es wird kaum thematisiert, dass diese Sprache ebenfalls ein Teil der Maske ist, die Sprache nämlich des jeweiligen Erzählers und der jeweiligen Figuren. Das Können des Autors sieht die Literaturkritik

⁵⁷⁹ Fritzen, W.: Patrick Süskind. S. 43

⁵⁸⁰ Knorr, W.: Aus Zwerg Nase wird ein Frankenstein der Düfte. In: Die Weltwoche, Zürich, 21. März 1985

⁵⁸¹ Fritzen, W.: Patrick Süskind. S. 43

⁵⁸² –: Patrick Süskind. In: Diogenes Autoren Album, S. 286

⁵⁸³ Heinrichs, B.: Menschmaschine, Todestier. In: Deutsche Literatur 1987. Ein Jahresüberblick. Hg. v. V. Hage. S. 302

nicht in dessen genialer Verwendung der jeweiligen Sprachmaske, sondern der Autor wird weniger als Sprachimitator denn als Sprachschöpfer gefeiert. Dabei scheint es kaum zu stören, dass diese Sprache alles andere als modern ist, doch wenn dies wie bei Reich-Ranicki hervorgehoben wird, wird es gegen den Autor verwendet – er gilt dann als Epigone. Weil Süskinds Sprache von den Literaturkritikern selten als Maske gelesen wird, heben ihn die einen aufgrund seiner Sprache über den Boulevard, während ihn andere aufgrund derselben Sprache als Epigonen abtun. Für beide ist der spezifisch postmoderne Schreibgestus offenbar kein Thema.

... Süskinds genüsslich ausgespielte sprachliche Virtuosität weis[t] über blosses Boulevard weit hinaus.⁵⁸⁴

Süskind, ein milder Epigone, schreibt sein Buch im Duktus traditioneller Autoren, ...⁵⁸⁵

Der Literaturkritiker Jochen Siemens gehört zu den wenigen, die Süskinds Sprache kritisieren. Im Zentrum seiner Kritik steht deren Konstruiertheit:

Statt dessen wird der Leser zur sprachlichen Häkelstunde mit **Patrick Süskind** eingeladen. Sein kulturgeschichtlicher Klimmzug „Das Parfum“ wurde nur deshalb ein Bestseller, weil er sich sprachlich wie thematisch bei wollüstigen Nebensächlichkeiten des Lebens aufhielt. Mit seinem neuen Buch „**Die Taube**“ [...] wird der Verdacht zur Gewissheit: Der Mann wird hoffnungslos überschätzt. Die Todesangst, die seine Figur Jonathan Noel eines Morgens beim Anblick einer Taube in seinem Flur packt, ist sicher getroffen. Doch die Unordnung, die daraufhin in Noels Leben entsteht, ist von Süskind konstruiert, Noels Zweifel an seiner Existenz erschließt sich nicht aus der Erzählung.⁵⁸⁶

Siemens verwendet den Begriff "konstruiert" pejorativ, er drückt damit sprachliches und kompositorisches Unvermögen des Autors aus, nicht gewollte Konstruiertheit. Letzteres nämlich – Konstruiertheit – wird man der Sprache sehr wohl attestieren, wenn man sie aus postmoderner Perspektive liest. Es ist bezeichnend, dass sich Siemens an der Konstruiertheit der Sprache stört, denn Süskind versucht nicht, „echt“, „authentisch“ oder „realistisch“ zu erzählen – im Gegenteil: die Konstruiertheit sowohl der Sprache als auch der Geschichte soll die Verkleidung als solche erkennbar machen. Die Sabotage ist durchaus funktional – als Hinweis, die Novelle nicht als „authentisch“, sondern als „konstruiert“ zu lesen. Das Unterwandern der verwendeten Form wird jedoch von Siemens als Störung, als ein ästhetisches Defizit empfunden.

Die Süskind von Literaturkritikern immer wieder attestierte „Glätte und Flüssigkeit des Stils“⁵⁸⁷, sein kühles Understatement, überhaupt seine Schreibweise wird vereinzelt abschätzig abgetan. In diesem Zusammenhang sei auch Kurt Raab erwähnt, ein

⁵⁸⁴ Knorr, W.: Aus Zwerg Nase wird ein Frankenstein der Düfte. In: Die Weltwoche, Zürich, 21. März 1985

⁵⁸⁵ Fischer, M.: Ein Stänkerer gegen die Deo-Zeit. In: Der Spiegel, Hamburg, 4. März 1985

⁵⁸⁶ Siemens, J.: Gaddafis der Neuzeit. In: Tempo, Hamburg, 4. Apr. 1987

⁵⁸⁷ Fritzen, W.: Patrick Süskind. S. 101

Co-Autor der Serie „Kir Royal“, der sich mit Hilfe eines nicht verifizierbaren Zitats von Helmut Dietl über Süskind, ebenfalls Co-Autor, lustig macht:

Aber, so schloß ich an, warum denn Patrick Süskind nicht mit ihm arbeite, schließlich hätten sie doch schon früher alle Projekte zusammen entwickelt und erarbeitet.

Helmut machte eine Pause und rupfte seinen Bart. Das Lid zuckte. „Das ist so eine Sache. Diesmal funktioniert es nicht, schließlich muss man bei dieser Sache mal richtig hinlangen, weißt du, Sex und Crime. Ich will mal die Belastbarkeit des Fernsehens strapazieren.“⁵⁸⁸

Im Ganzen gesehen überwiegt in der Literaturkritik die Anerkennung für Süskinds sprachliche Meisterschaft – unabhängig davon, ob sie als originales oder postmodern gebrochenes Sprechen verstanden wird. Das Betonen von Süskinds sprachlicher Meisterschaft durch die Literaturkritiker macht deren Bewertungsmaßstäbe deutlich sichtbar: Im Gegensatz zum Genie-Gedanken der hohen Kunst setzt die Literaturkritik häufig handwerkliches Können mit hoher Kunst gleich. Die Kritik sieht das solide Beherrschen der Kunstfertigkeit als Qualitätsmerkmal des wahren Meisters. Süskind selbst verspottet die Bewertungsmaßstäbe der hohen Kunst, die wahres Künstlertum nicht mit handwerklicher Könnerschaft gleichsetzt, letzteres höchstens als Voraussetzung ansieht, von der aus sich erst zeigt, wer über das lernbare handwerkliche Können hinauskommt und sich somit als Genie erweist. Ob Süskind das Lob der Kritik für sein handwerklichen Könnens freut, ist allerdings ungewiss. Beruft sich nicht sein Kontrabassist auf sein technisches Können, um gleichwohl an seiner künstlerischen Substanzlosigkeit zu verzweifeln?

Süskind schreibt mehrfach codiert. Literaturwissenschaftler wie Fritzen und Spancken stellen die Konstruiertheit der Werke in den Vordergrund. Sie zeigen Süskinds Realismus als Pseudo-Realismus, seine Sprache als Maske, seine Figuren als Kunstfiguren usw. Viele Literaturkritiker hingegen freuen sich, dass der Leser endlich wieder herzlich mitfiebert, sich mit dem Helden identifizieren darf und gut unterhalten wird. Das bedeutet nicht Reduktion der Literatur auf Unterhaltungswert, sondern es ist ein Befreiungsschlag nach den vielen Verboten der Moderne, die ein sich identifizierendes, distanzloses Lesen verpönt hat.

Es [„Das Parfum“] ist [...] nicht 'innovativ' - hierzulande ohnehin eher ein Merkmal für schwerverkäufliche Literatur. Vielleicht ist es gerade dies, was den Erfolg vom "Parfum" ausmacht: daß es brillant auf der Klaviatur altbewährter Erzähltradition gespielt ist und so für fast jeden Leser etwas hat: eine klare Diktion, für jedermann verständlich, dabei aber anspruchsvoll genug, um literarisch 'hoffähig' zu sein; erzählerisches Können; einen leicht zu bewältigenden Umfang; eine interessante, nicht alltägliche, überschaubare Handlung; eine extraordinary Hauptfigur mit unvergleichlichen (Riech-)Fähigkeiten, eine Prise kriminalistischer Spannung, eine historische Verpackung, von der man nebenbei auch noch

⁵⁸⁸ Raab, K.: Kir Royal Brutal. In: Playboy, München, September 1986

Kulturgeschichtliches zu lernen vermeint. - Ein ideales Produkt für die Relikte der bürgerlichen Lesegesellschaft.⁵⁸⁹

Süskind feiert weltweite Erfolge, sowohl bei den Lesern als auch bei der Kritik. FAZ-Kritiker Reich-Ranicki – die für die Verkaufszahlen wohl entscheidende Instanz – rühmt am „Parfum“ das Überwinden der Innerlichkeits-Literatur der siebziger Jahre:

Also das gibt es immer noch oder schon wieder: einen deutschen Schriftsteller, der des Deutschen mächtig ist; einen zeitgenössischen Erzähler, der dennoch erzählen kann; einen Romancier, der uns nicht mit dem Spiegelbild seines Bauchnabels belästigt; einen jungen Autor, der trotzdem kein Langweiler ist.⁵⁹⁰

Ulrich Schreiber äussert sich zum „Kontrabaß“ in ähnlicher Weise:

Solche Töne haben wir von einem jüngeren Autor nicht mehr gehört, seit 68 die Selbstironie zugunsten des mit wachsendem Wohlstand haussierenden Selbstmitleids abgeschafft wurde.⁵⁹¹

Mit dem Parfum erringt Süskind internationale Beachtung. Im April 2000 erreicht der Roman eine Auflage von weltweit 12 Millionen, davon sind 3 Millionen in deutscher Sprache, übersetzt ist er in 39 Sprachen.⁵⁹²

Der „Stern“ jubelte: „ein Literaturereignis“; „dufte“, kalauerte „Die Zeit“ über Süskinds deftigen Roman.

Auch die internationale Kritik hielt mit Lob nicht hinter dem Berg. „Kraftvoll und mitreißend“ befand das US-Magazin „Time“, „ein Phänomen, das einzigartig in der zeitgenössischen Literatur bleiben wird“, prophezeite der Pariser „Figaro“. In der „New York Times“ war vom „Duft des Erfolgs“ zu lesen und die Rede von Süskinds „Siegeszug im deutschen Sprachraum.“⁵⁹³

Bei soviel Erfolg verwundert es die Literaturkritiker, dass der Millionär weiterhin „wie ein armer Poet lebt“⁵⁹⁴. Da an den Autor nicht heranzukommen ist, bleibt ihnen letztlich nur die Möglichkeit, diesen Rückzug selbst zu interpretieren:

Gleichsam als Phantom will er [Süskind] durch die literarische Landschaft geistern.⁵⁹⁵

Ganz als Phantom will Süskind doch nicht existieren. Offensichtlich liest er solche Kritiken. Er antwortet nämlich darauf, allerdings fast nur in literarischer Form, beispielsweise, wenn er sich in Rossini mit Jakob Windisch selbstironisch als ein solches „Phantom“ darstellt.⁵⁹⁶

⁵⁸⁹ Pokern, U.: Der Kritiker als Zirkulationsagent. In: Text und Kritik. 1988. H. 100. S. 70

⁵⁹⁰ Reich-Ranicki, M.: Des Mörders betörender Duft. In: FAZ, 2. März 1985

⁵⁹¹ Schreiber, U.: Das Porträt eines Bürgers als Künstler. In: Frankfurter Rundschau, 28. 9. 1982

⁵⁹² Pressedossier Patrick Süskind. Diogenes Verlag

⁵⁹³ –: Duft des Erfolgs. In: Der Spiegel. 16. 3. 1987. S. 250

⁵⁹⁴ –: Duft des Erfolgs. In: Der Spiegel. 16. 3. 1987. S. 248

⁵⁹⁵ –: Duft des Erfolgs. In: Der Spiegel. 16. 3. 1987. S. 250

⁵⁹⁶ Dietl, H. / Süskind, P.: Rossini. S. 64

Literaturverzeichnis

- : „Der Kontrabass“ im Foyer der Basler „Komödie“. Ein Musiker und sein Instrument.
In: Basellandschaftliche Zeitung. 9. März 1983 (Archiv Diogenes Verlag)
- : Der Kontrabaß. Von Patrick Süskind. In: Theater Magazin. Baden-Baden, April 1999
(Archiv Diogenes Verlag)
- : Duft des Erfolgs. In: Der Spiegel. 16. 3. 1987. S. 248–251
- : Mythos DJ. In: Groove. Magazin für elektronische Musik und Clubkultur. Ausgabe 48,
1997. Hg. v. Thomas Koch.
- : Patrick Süskind. In: Diogenes Autoren Album. Zürich: Diogenes, 1996. S. 286 (Archiv
Diogenes Verlag)
- : Riss in der Idylle. In: Der Spiegel. 21. 10. 1991. S. 299–303
- Anderegg, Roger: Vier Bücher suchen einen Autor. Patrick Süskind, das berühmteste
Phantom der deutschen Unterhaltungsliteratur. In: SonntagsZeitung. Zürich, 6. 10.
1991 (Archiv Diogenes Verlag)
- Barner, Wilfried (Hg.): Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur
Gegenwart. Begr. Von Helmut de Boor und Richard Newald. Bd. 12. Geschichte
der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart. München 1994
- Barthes, Roland: La mort de l’auteur. In: Roland Barthes: Oeuvres complètes. Tome II:
1966–1973. Edition établie et présentée par Eric Marty. Paris 1994. S. 491–495
- Baumgart, Reinhard: Boulevard - was sonst? Je zügiger die Trends wechseln, desto
kürzer unser Gedächtnis: Literatur zwischen den achtziger und neunziger Jahren.
In: Die Zeit. Nr. 15, 13. April 1990. S. 25
- Baumgart, Reinhard: Postmoderne Literatur – auf deutsch? In: Roman oder Leben?
Postmoderne in der deutschen Literatur. Hg. v. Uwe Wittstock. Leipzig 1994. S.
135–145
- Bogdal, Klaus-Michael (Hg.): Neue Literaturtheorien: eine Einführung. 2. Aufl. Opladen
1997
- Brackert, Helmut: Zur Geschichte der Germanistik bis 1945. In: Literaturwissenschaft.
Ein Grundkurs. Hg. v. Helmut Brackert und Jörn Stückrath. 4. Auflage. Reinbek
bei Hamburg 1996. S. 549–563
- Brandmeyer, Klaus / Deichsel, Alexander (Hg.): Der situative Mensch. Der Mensch und
seine Dinge in der Massengesellschaft. Hamburg: Marketing Journal, 1990

- Camenzind, Esther: Gibt es 'postmodernes Erzählen'? Zum Umgang mit der Tradition in Romanen von Patrick Süskind, Klaus Modick und Irmtraud Morgner. Lizentiatsarbeit. Freiburg (CH) 1992 (KUB, Signatur: UM 92.16)
- Dietl, Helmut / Süskind, Patrick: Kir Royal. Aus dem Leben eines Klatschreporters. München / Hamburg 1986 (Fernsehserie. WDR)
- Dietl, Helmut / Süskind, Patrick: Monaco Franze. Der ewige Stenz. Hamburg 1983 (Fernsehserie. Bayrischer Rundfunk)
- Dietl, Helmut / Süskind, Patrick: Rossini oder die mörderische Frage, wer mit wem schlief. Vollständiges Drehbuch mit zahlreichen Fotos aus dem Film, mit einem Essay von Patrick Süskind sowie einem Gespräch zwischen Hellmuth Karasek und Helmut Dietl. Zürich 1997
- Dörfler, Heinz: Moderne Romane im Unterricht. Frankfurt am Main 1988
- E., L.: Süskind, Patrick: Drei Geschichten. In: Berliner Lesezeichen. Oktober 1995 (Archiv Diogenes Verlag)
- Eagleton, Terry: Einführung in die Literaturtheorie. 3. Auflage. Aus dem Englischen von Elfi Böttinger und Elke Hentschel. Stuttgart; Weimar 1994
- Fiedler, L.A.: Überquert die Grenze, schließt den Graben (1968). In: Roman oder Leben? Postmoderne in der deutschen Literatur. Hg. v. Uwe Wittstock. Leipzig 1994. S. 14
- Fieguth, Rolf: Zur Rezeptionslenkung bei narrativen und dramatischen Werken. Fribourg 1973
- Fischer, Michael: Ein Stänkerer gegen die Deo-Zeit. Spiegelredakteur Michael Fischer über Patrick Süskinds Erstlingsroman „Das Parfum“. In: Der Spiegel. Hamburg, 4. März 1985 (Archiv Diogenes Verlag)
- Fischer, Michael: "Wer reinkommt, bestimme ich". In: Der Spiegel. 22. 9. 1986. S. 224
- Foucault, Michel: Was ist ein Autor? In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. v. Fotis Jannidis / Gerhard Lauer / Matias Martinez / Simone Winko. Stuttgart 2000. S. 198–232
- Franke, Eckhard: Patrick Süskind. In: Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Bd. 8. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold. München 1978 ff.
- Fricke, Harald: „Du musst dein Leben ändern“. Rilkes ‚Torso‘ und die Ästhetik der Individualität. In: Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft. Jahrgang 30, Wien 1999, 1. Halbband. Hg. v. Herbert Foltinek / Walter Weiss. S. 11–28
- Fricke, Harald: Norm und Abweichung. Eine Philosophie der Literatur. München: 1981

- Fricke, Harald: Postmoderne: Ein poststrukturalistisches oder ein historisch-philologisches Konzept? In: *Compass. Mainzer Hefte für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft*. Nr. 1 (1996). Hg. v. Dieter Lamping. S. 3–23
- Fricke, Harald / Weimar, Klaus (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Berlin 1997
- Fritzen, Werner / Spancken, Marilies: *Patrick Süskind. Das Parfum*. 2. Aufl. München 1998
- Fuld, Werner: Respekt. Süskinds Nachlaß zu Lebzeiten. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Frankfurt, 9. 11. 1991 (Archiv Diogenes Verlag)
- Genette, Gérard: *Die Erzählung*. Aus dem Französischen von Andreas Knop. München 1994
- Görtz, Franz Josef: Die Angst des Wachmanns. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 11. 4. 1987. Auch in: *Deutsche Literatur 1987. Ein Jahresüberblick*. Hg. v. Franz Josef Görtz / Volker Hage / Uwe Wittstock. Stuttgart 1988 (RUB 8404). S. 296–299
- Hage, Volker: Zeitalter der Bruchstücke. Am Ende der achtziger Jahre. Es gibt eine deutsche Gegenwartsliteratur – zwölf Bemerkungen zur zeitgenössischen Erzählkunst. In: *Die Zeit*. Nr. 46, 10. November 1989. Literaturbeilage S. 1–2
- Harbers, Henk: Gibt es eine „postmoderne“ deutsche Literatur? Überlegungen zur Nützlichkeit eines Begriffs. In: *Literatur für Leser*. Nr. 1, Frankfurt / M. 1997. Hg. v. Keith Bullivant / Bernhard Spies.
- Heinrichs, Benjamin: Menschmaschine, Todestier. In: *Die Zeit*. 24. 4. 1987. Auch in: *Deutsche Literatur 1987. Ein Jahresüberblick*. Hg. v. Franz Josef Görtz / Volker Hage / Uwe Wittstock. Stuttgart 1988 (RUB 8404). S. 299–302
- Herman, Jost: Neuere Entwicklungen zwischen 1945 und 1980. In: *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*. Hg. v. Helmut Brackert und Jörn Stückrath. 4. Auflage. Reinbeck bei Hamburg 1996. S. 564–578
- Hoesterey, Ingeborg: *Verschlungene Schriftzeichen: Intertextualität von Literatur und Kunst in der Moderne / Postmoderne*. Frankfurt am Main 1988.
- Jannidis, F.: Einführung: Der Autor in Gesellschaft und Geschichte. In: *Rückkehr des Autors*. Hg. v. Fotis Jannidis / Gerhard Lauer / Matias Martinez / Simone Winko. Tübingen 1999. S. 297–302
- Jannidis, Fotis / Lauer, Gerhard / Martinez, Matias / Winko, Simone: Rede über den Autor an die Gebildeten unter seinen Verächtern. Historische Modelle und

- systematische Perspektiven. In: Rückkehr des Autors. Hg. v. Fotis Jannidis / Gerhard Lauer / Matias Martinez / Simone Winko. Tübingen 1999. S. 3–36
- Jannidis, Fotis / Lauer, Gerhard / Martinez, Matias / Winko, Simone (Hg.): Rückkehr des Autors. Tübingen 1999. S. 3–36
- Jannidis, Fotis / Lauer, Gerhard / Martinez, Matias / Winko, Simone (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart 2000.
- Japp, Uwe: Der Ort des Autors in der Ordnung des Diskurses. In: Diskurstheorien und Literaturwissenschaft. Hg. v. Jürgen Fohrmann und Harro Müller. Frankfurt am Main 1988. S. 223–235
- Jens, Walter (Hg.): Kindlers Neues Literatur Lexikon. Bd. 16. München 1991
- Kaiser, Joachim: [ohne Titel („Was nun Patrick Süskind betrifft, ...“)] In: Bayrischer Rundfunk. München 20. 8. 1985 (Archiv Diogenes-Verlag)
- Kammler, Clemens: Historische Diskursanalyse (Michel Foucault). In: Neue Literaturtheorien. Eine Einführung. Hg. v. Klaus-Michael Bogdal. 2. Auflage. Opladen 1997. S. 32–56
- Kirchhoff, Bodo: Das Schreiben: ein Sturz. In der Wüste des Banalen – zur Lage des Schriftstellers in glücklicher Zeit. In: Roman oder Leben? Postmoderne in der deutschen Literatur. Hg. v. Uwe Wittstock. Leipzig 1994. S. 211–219
- Kleist, Heinrich von: Michael Kohlhaas. In: von Kleist, Heinrich: Sämtliche Erzählungen und Anekdoten. 15. Auflage. München 1999, S. 9–103
- Knorr, Wolfram: Aus Zwerg Nase wird ein Frankenstein der Düfte. Der deutsche Autor Patrick Süskind macht Furore mit seinem ersten Roman „Das Parfum“. In: Die Weltwoche. Zürich, 21. März 1985 (Archiv Diogenes Verlag)
- Knorr, Wolfram: Mit der richtigen Nase. In: Rheinischer Merkur. 2. 2. 2001 (Archiv Diogenes Verlag)
- Kühn, Heike: Patrick Süskind. In: Spectaculum. Moderne Theaterstücke. Nr. 56, 1990. S. 308–309
- Lier, Edith: Brief an einen Unbekannten. In: Schweizer Illustrierte. Zürich, 25. 2. 1985 (Archiv Diogenes Verlag)
- Lucht, Frank: "Erkennen Sie die Melodie?" Postmoderne Romane, z.B. Klaus Modicks "Grau der Karolinen". In: Merkur. H. 9 / 10, 1986. S. 892–897
- Lützel, Paul Michael: Einleitung: Von der Spätmoderne zur Postmoderne. In: Spätmoderne und Postmoderne. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Hg. v. Paul M. Lützel. Frankfurt am Main 1991

- Lützeler, Paul Michael (Hg.): Spätmoderne und Postmoderne. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Frankfurt am Main 1991
- Markus, Gabriele: Patrick Süskind, höchst erfolgreicher deutscher Autor, entzieht sich der Öffentlichkeit. Er schuf ein Geruchs-Genie – und verduftete. In: Kölnische Rundschau. 20. 9. 1992 (Archiv Diogenes Verlag)
- Michaelson, Sven: Patrick Süskind. Das Versteck des Phantoms. In: Stern. Hamburg, 2. 10. 1991 (Archiv Diogenes Verlag)
- Modick, Klaus: Steine und Bau. Überlegungen zum Roman der Postmoderne. In: Roman oder Leben? Postmoderne in der deutschen Literatur. Hg. v. Uwe Wittstock. Leipzig 1994. S. 160–176
- Muscionico, Daniele: Eine unendliche (Erfolgs-)Geschichte. „Der Kontrabass“ – Publikumsliedling am Schauspielhaus. In: Neue Zürcher Zeitung. 1. / 2. 12. 1990 (Archiv Diogenes Verlag)
- Musil, Robert: Der Mann ohne Eigenschaften. Ausgabe 1987. Reinbek bei Hamburg.
- Nadolny, Sten: Roman oder Leben? Diesseits und Jenseits des Schreibens. In: Roman oder Leben? Postmoderne in der deutschen Literatur. Hg. v. Uwe Wittstock. Leipzig 1994. S. 219–237
- Neri, Michele: Süskind. Meine Kindheit mit dem geheimnisvollen Herrn Sommer. In: La Stampa, „tuttolibri“, Mailand, April 1992. Erschienen auf Italienisch unter dem Titel: Süskind. La mia infanzia con il misterioso signor Sommer. Intervista esclusiva all' autore del „Profumo“ (Archiv Diogenes Verlag)
- Ortheil, Hanns-Josef: Postmoderne in der deutschen Literatur. In: Roman oder Leben? Postmoderne in der deutschen Literatur. Hg. v. Uwe Wittstock. Leipzig 1994. S. 208
- Ortheil, Hanns-Josef: Was ist postmoderne Literatur? In: Roman oder Leben? Postmoderne in der deutschen Literatur. Hg. v. Uwe Wittstock. Leipzig 1994. S. 125–135
- Ortheil, Hanns-Josef: Zum Profil der neuen und jüngsten deutschen Literatur. In: Roman oder Leben? Postmoderne in der deutschen Literatur. Hg. v. Uwe Wittstock. Leipzig 1994. S. 136
- Pauli, Harald: Ein Dufte Deal. Nach 15 Jahren Widerstand verkauft Starautor Patrick Süskind die Filmrechte am „Parfum“. In: Focus. München, 15. 1. 01 (Archiv Diogenes Verlag)
- Pfister, Manfred: Das Drama. 7. Auflage. München 1988

- Pokern, Ulrich: Der Kritiker als Zirku(lation)sagent. Literaturkritik am Beispiel von Patrick Süskinds "Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders". In: Text und Kritik. Über Literaturkritik. Heft 100, 1988. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold. S. 70–76
- Poschardt, Ulf.: DJ Culture. Diskjockeys und Popkultur. Hamburg 1997
- Raab, Alexander / Oswald, Ellen (Hg.): Patrick Süskind. Das Parfum. Lektüre-Durchblick. Bd. 323. München 1997
- Raab, K.: Kir Royal Brutal. In: Playboy. München, September 1986
- Reich-Ranicki, Marcel: Des Mörders betörender Duft. Patrick Süskinds erstaunlicher Roman „Das Parfum“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 2. März 1985 (Archiv Diogenes Verlag)
- Reisner, Hanns-Peter: Lektürehilfen Patrick Süskind, „Das Parfum“. Stuttgart 1998
- Röttger-Denker, Gabriele: Roland Barthes zur Einführung. 2. Auflage. Hamburg: Junius, 1997
- Rutschky, Katharina: Ein Hauch von Shakespeare. „Rossini“ zum zweiten – das Buch zum Film. In: Südwestfunk, Baden-Baden, 7. 5. 1997 (Archiv Diogenes Verlag)
- Ryan, Judith: Pastiche und Postmoderne. Patrick Süskinds Roman *Das Parfum*. In: Spätmoderne und Postmoderne. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Hg. v. Paul Michael Lützeler. Frankfurt am Main 1991. S. 91–103
- Schäfer, Karl-Heinz: Helmut Dietls Gesellschafts-Satire „Rossini“, Spiegelbild der Münchner Film-Schickeria. In: Rheinischer Merkur. Bonn, 17. 1. 1997 (Archiv Diogenes Verlag)
- Schmidmaier, Werner: Gesucht wird Patrick Süskind. In: Playboy. München, 7. Juli 1988 (Archiv Diogenes Verlag)
- Schmidt, Jochen: Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945. Darmstadt 1985
- Schmidt-Dengler, W.: Geheimnis um „Die Geschichte von Herrn Sommer“. Patrick Süskind. Ein Nasenpopel vom Genius. In: Basta. Wien, Januar 1991 (Archiv Diogenes Verlag)
- Schmidt-Muhlisch, Lothar: „Der Kontrabaß“. Kampf gegen kratzende Ungeheur. In: Die Welt. 13. April 1983 (Archiv Diogenes Verlag)
- Schori Bondeli, Ruth: Der postmoderne Kammerherr : Wolf von Niebelschütz und sein unzeitgemäßer Roman. Dissertation, Fribourg, 2004

- Schreiber, Ulrich: Das Porträt eines Bürgers als Künstler. Stefan Wiggert spielt den „Kontrabaß“ von Patrick Süskind. In: Frankfurter Rundschau. 28. 9. 1982 (Archiv Diogenes Verlag)
- Schütte, Wolfram: Parabel und Gedankenspiel. In: Frankfurter Rundschau. 6. 4. 1985. Auch In: Deutsche Literatur. Ein Jahresüberblick. Hg. v. Volker Hage / Adolf Fink. Stuttgart 1986 (RUB 8282). S. 237–245
- Siemens, Jochen: Gaddafis der Neuzeit. In: Tempo. Hamburg, 4. April 1987 (Archiv Diogenes Verlag)
- Stadelmaier, Gerhard: Verbrecher aus verlorener Sphäre. Lebens-Riechlauf eines Duftmörders. Patrick Süskinds Roman „Das Parfum – Die Geschichte eines Mörders“. In: Die Zeit. Hamburg, 12. – 15. März 1985 (Archiv Diogenes Verlag)
- Strauß, Bodo: Paare, Passanten. München 1994
- Süskind, Patrick: [ohne Titel („Ich bin 1949 in Ambach am Starnberger See geboren...“)] In: Theater Heute. Zürich, November 1981 (Archiv Diogenes Verlag)
- Süskind, Patrick: Amnesie in litteris. In: Süskind, Patrick: Drei Geschichten und eine Betrachtung. Zürich: Diogenes, 1995. S. 111–129. Erstdruck in: L’80. Zeitschrift für Literatur und Politik. Heft 37. Köln 1986
- Süskind, Patrick: „Film ist Krieg, mein Freund!“ Über einige Schwierigkeiten beim Drehbuchschreiben. In: Dietl, Helmut/ Süskind, Patrick: Rossini oder die mörderische Frage, wer mit wem schlief. Vollständiges Drehbuch mit zahlreichen Fotos aus dem Film, mit einem Essay von Patrick Süskind sowie einem Gespräch zwischen Hellmuth Karasek und Helmut Dietl. Zürich 1997. S. 199–274
- Süskind, Patrick: Das Parfum. Zürich 1985
- Süskind, Patrick: Das Vermächtnis des Maître Mussard. In: Süskind, Patrick: Drei Geschichten und eine Betrachtung. Zürich 1995. S. 55–110. Erstdruck in: Neue Deutsche Hefte. Nr. 149. Berlin 1976
- Süskind, Patrick: Der Kontrabaß. Zürich 1984. Zuerst gesendet als Hörspiel: Monolog für Kontrabaß. Westdeutscher Rundfunk, 19. 6. 1981
- Süskind, Patrick: Der Zwang zur Tiefe. In: Süskind, Patrick: Drei Geschichten und eine Betrachtung. Zürich 1995. S. 9–19. Erstdruck in: Das Buch der Niedertracht, München, Klaus G. Renner, 1986
- Süskind, Patrick: Deutschland, eine Midlife-crisis. In: Der Spiegel. Hamburg, 17. 9. 1990 (Archiv Diogenes Verlag)
- Süskind, Patrick: Die Geschichte von Herrn Sommer. Zürich 1991

- Süskind, Patrick: Die Taube. Zürich 1987
- Süskind, Patrick: Drei Geschichten und eine Betrachtung. Zürich 1995
- Süskind, Patrick: Ein Kampf. In: Süskind, Patrick: Drei Geschichten und eine Betrachtung. Zürich 1995. S. 20–54. Erstdruck in: Tintenfaß. Das Magazin für den überforderten Intellektuellen. Nr. 12. Zürich 1985
- Von Matt, Beatrice: Das Scheusal als Romanheld. Zum Roman "Das Parfum" von Patrick Süskind. In: Neue Zürcher Zeitung. 15. 3. 1985. S. 41
- Weimar, Klaus: Doppelte Autorschaft. In: Rückkehr des Autors. Hg. v. Fotis Jannidis / Gerhard Lauer / Matias Martinez / Simone Winko. Tübingen 1999. S. 123–134
- Weimar, Klaus: Enzyklopädie der Literaturwissenschaft. 2. Auflage. Tübingen und Basel 1993
- Welsch, Wolfgang: Unsere postmoderne Moderne. 5. Aufl. Berlin 1997
- Winko, Simone: Einführung: Autor und Intention. In: Rückkehr des Autors. Hg. v. Fotis Jannidis / Gerhard Lauer / Matias Martinez / Simone Winko. Tübingen 1999. S. 39–46
- Wittstock, Uwe: Nachwort. Schreiben in den Zeiten des Zweifels. In: Roman oder Leben? Postmoderne in der deutschen Literatur. Hg. v. Uwe Wittstock. Leipzig 1994. S. 315–340
- Wittstock, Uwe (Hg.): Roman oder Leben? Postmoderne in der deutschen Literatur. Leipzig 1994
- Wittstock, Uwe: Tausend neue Sachen, die gibt es überall zu sehn. In: Roman oder Leben? Postmoderne in der deutschen Literatur. Hg. v. Uwe Wittstock. Leipzig 1994. S. 117–120
- Woodmansee, Martha / Jaszi, Peter: Die globale Dimension des Begriffs ‚Autorschaft‘. In: Rückkehr des Autors. Hg. v. Fotis Jannidis / Gerhard Lauer / Martin Martinez / Simone Winko. Tübingen 1999. S. 391–420