



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

Der Autorschaftsdiskurs im Werk Peter Handkes

Verfasser

Albin Anton Schuller, BA

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Jänner 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Deutsche Philologie

Betreuerin:

Univ.-Doz. Dr. Irmgard Egger

*Herz der Welt, die Schrift: Geheimnis
wie sonst nur das Rad und die Augen
der Kinder.*

Peter Handke, Mein Jahr in der Niemandsbucht

Danksagung

Mein innigster Dank gilt folgenden Personen, die wesentlichen Anteil an der Entstehung dieser Arbeit hatten:

Univ.-Doz. Dr. Irmgard Egger für die fachliche Betreuung und stete Hilfestellung.

Den Mitgliedern meiner Familie für den Rückhalt und die Unterstützung auf meinem gesamten Lebensweg. Ihnen sei diese Arbeit gewidmet.

Meinen Freunden und Bekannten für ihre Treue, besonders Lukas Haupt für seine Korrekturen und Anregungen.

Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkung.....	7
1. Motive des Autorschaftsdiskurses in <i>Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms, Phantasien der Wiederholung, Nachmittag eines Schriftstellers</i> und <i>Der Große Fall</i>	10
2. Autorschaftskonzeptionen der Postmoderne.....	22
3. Das Autorschaftsbild in <i>Mein Jahr in der Niemandsbucht</i>	35
3.1. Identität.....	36
3.2. Raum.....	65
3.3. Zeit.....	81
Literaturverzeichnis.....	91
Zusammenfassung.....	99
Curriculum vitae.....	101

Siglenverzeichnis

BE = Peter Handke: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms, Frankfurt 1972.

GF = Peter Handke: Der Große Fall. Erzählung, Berlin 2011.

MJN = Peter Handke: Mein Jahr in der Niemandsbucht. Ein Märchen aus den neuen Zeiten, Frankfurt 2007.

NS = Peter Handke: Nachmittag eines Schriftstellers, Berlin-Darmstadt-Wien 1987.

PW = Peter Handke: Phantasien der Wiederholung, Frankfurt 1983.

Vorbemerkung

Denkt man über Autorschaft nach, ergeht es einem oft ähnlich wie Augustinus, als er sich eingestehen musste, dass er zwar wisse, was „Zeit“ bedeute, es aber doch niemandem erklären könne.¹ So viele Bedeutungen lagern sich heute an den Begriff „Autorschaft“, dass er sich längst zu einem Diskurs² ausgewachsen hat, der nicht auf eine allgemeine Definition zu bringen ist. Man versteht darunter etwa Urhebererschaft (vor allem, aber nicht nur in Bezug auf Schrifttum), als auch den kognitiven Prozess der Verfertigung eines künstlerischen Werkes, den bloßen schöpferisch-tätigen Akt, wie auch dessen Produkt oder überhaupt das wahre „Selbst“ eines Künstlers.³ Zugleich stellt Autorschaft seit jeher ein Generalthema aller Künste dar, anhand dessen Variationen sich jede Generation neu bestimmt. Damit einher geht ein Erkenntnisinteresse, das Autorschaft und deren Theorie zu einem zentralen Forschungsgebiet der Literaturwissenschaft macht. War im 19. und frühen 20. Jahrhundert die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Autorschaftsdiskurs vorwiegend biographisch geprägt, so werden seit der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts unter dem Einfluss berühmter Wissenschaftler wie Gérard Genette, Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes, Roman Jakobson oder Paul Ricoeur vermehrt strukturalistisch-erzähltheoretische Prämissen der Analyse gewählt. Dieser Zugang soll auch für die vorliegende Arbeit maßgebend sein und von diskursanalytischen Ansätzen ergänzt werden. Die bestimmende Methode wird dabei ein dem New Criticism verpflichtetes close reading ausgewählter literarischer Texte sein. Da sich besonders im Oeuvre Peter Handkes eine intensive Auseinandersetzung mit dem Autorschaftsdiskurs zeigt, ja dieser ein Konstruktionsprinzip in vielen seiner Werke darstellt, scheint mir eine

¹ Vgl. Augustinus: Confessiones - Bekenntnisse, 2. Aufl., München 1960, S. 629.

² „Diskurs“ wird hier im Sinne Michel Foucaults verstanden, als „eine Menge von Aussagen, die einem gleichen Formationssystem zugehören“ (Michel Foucault: Archäologie des Wissens, Frankfurt 1981, S. 156), im Gegensatz zum Habermas'schen Diskursbegriff, welcher weitgehend als Synonym für Debatte, Diskussion fungiert.

³ Alle Berufsbezeichnung, wie beispielsweise „Künstler“, „Schriftsteller“ etc., sowie literaturtheoretischen Begriffe, wie „Erzähler“, „Autor“ etc., sind geschlechtsneutral zu verstehen und lediglich der besseren Lesbarkeit des Textes halber maskulin geführt.

Untersuchung dieses Motivs fruchtbar zu sein. Die nähere Betrachtung von *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*⁴, *Phantasien der Wiederholung*⁵, *Nachmittag eines Schriftstellers*⁶, *Der Große Fall*⁷ und besonders *Mein Jahr in der Niemandsbucht*⁸ wird Literatur sowohl als ein Medium des Autorschaftsdiskurses, als auch diskursiven Beitrag ausstellen. Zudem wird sich die literarische Verarbeitung des Diskurses als hermeneutischer Zirkel für Autor und Rezipient gleichermaßen darstellen und letztlich zur Diskussion über die autorschaftliche Existenz, Kunstschaffen und dessen Grundlagen weitem. Stets wird dabei strukturalistisch auf der fiktionalen Textebene gearbeitet, wodurch bewusst metatextuelle Bezüge zur Autobiografieforschung wie auch zur Biografie Peter Handkes ausgeklammert werden. Der gewählte theoretische Ansatz konzentriert sich auf die Erzählinstanz des Textes (Erzählerfigur) und lässt Roland Barthes' Hypothese von der Trennung von Autor und Text durch die Schrift folgend,⁹ eine Interferenz der beiden außer Acht. Es geht nicht darum, *Mein Jahr in der Niemandsbucht* als autobiographischen Roman zu untersuchen und Rückschlüsse auf die Autorschaft Peter Handkes zu ziehen,¹⁰ sondern das entworfene Autorschaftsbild im fiktionalen Text als Produkt des Erzählers aufzufassen und dementsprechend zu analysieren.¹¹ Wer ist also der Autor? Natürlich ist ein Text immer die Schöpfung eines realen Autors¹², doch aus

⁴ Peter Handke: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, Frankfurt 1972. Alle folgenden Seitenverweise und Zitate beziehen sich auf diese Ausgabe, sofern mit nachgestellter Sigle „NS“ bezeichnet.

⁵ Peter Handke: *Phantasien der Wiederholung*, Frankfurt 1983. Alle folgenden Seitenverweise und Zitate beziehen sich auf diese Ausgabe, sofern mit nachgestellter Sigle „PW“ bezeichnet.

⁶ Peter Handke: *Nachmittag eines Schriftstellers*, Berlin-Darmstadt-Wien 1987. Alle folgenden Seitenverweise und Zitate beziehen sich auf diese Ausgabe, sofern mit nachgestellter Sigle „NS“ bezeichnet.

⁷ Peter Handke: *Der Große Fall. Erzählung*, Berlin 2011. Alle folgenden Seitenverweise und Zitate beziehen sich auf diese Ausgabe, sofern mit nachgestellter Sigle „GF“ bezeichnet.

⁸ Peter Handke: *Mein Jahr in der Niemandsbucht. Ein Märchen aus den neuen Zeiten*, Frankfurt 2007. Alle folgenden Seitenverweise und Zitate beziehen sich auf diese Ausgabe, sofern mit nachgestellter Sigle „MJN“ bezeichnet.

⁹ Vgl. Kapitel 2 „Autorschaftskonzeptionen der Postmoderne“ – Roland Barthes.

¹⁰ Die Erforschung des Autorbildes, das der Rezipient durch das Lesen vom realen Autor gewinnt, unternimmt Wayne Booth mit seinem Konzept des „impliziten Autors“ und wird hier nicht weiter verfolgt. Vgl. Kapitel 2 „Autorschaftskonzeptionen der Postmoderne“.

¹¹ Vgl. Kapitel 2 „Autorschaftstheorien der Postmoderne“ – Gérard Genette.

¹² Umberto Eco bezeichnet ihn als „empirische[n] Autor“ (Zitiert nach: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2007, S. 287).

strukturalistischer Sicht besitzt die Fiktion auch entkoppelt vom außerweltlichen Autor Gültigkeit und ist als Entität mit immanentem Wirklichkeitsgehalt zu begreifen.¹³ So ist der Erzähler der eigentliche Autor der Fiktion, obgleich selbst Fiktion. Oftmals wird diesem Umstand in der Literaturwissenschaft nur ungenügend Rechnung getragen, vorschnell der reale Autor mit dem Erzähler verquickt und so dem literarischen Werk seine Eigenständigkeit abgesprochen. Folgende Arbeit versucht das Gegenteilige zu leisten und immer wenn vom „Autor“ die Rede sein wird, ist damit die Erzählerfigur gemeint.¹⁴ Dieser Terminus zeigt bereits eine bedeutende Komplexität an, denn in *Mein Jahr in der Niemandsbucht* fallen die beiden Einheiten Erzähler und Figur zusammen,¹⁵ so dass der Text als fiktive Autobiografie, oder anders gesagt, Autor-Biografie gelesen werden kann.¹⁶

Die Gliederung dieser Arbeit sieht in Kapitel 1 zunächst eine überblickshafte Zusammenschau autorschaftlich relevanter Stellen aus genannten Primärwerken Peter Handkes vor, um in die Thematik autorschaftlich orientierter Interpretation einzuführen und Ausgangspunkte weiterer Analyse aufzuzeigen. Dabei wird nicht chronologisch, sondern thematisch-motivisch vorgegangen, obgleich sich durch die vielfache Bearbeitung des Autorschaftsdiskurses bei Peter Handke diachrone Beziehungen herstellen lassen werden. Kapitel 2 widmet sich ausgewählten postmodernen Autorschaftstheorien, um das Terrain der Interpretation abzustecken und deren Fundierung zu gewährleisten. Die These der Universalität textzentrierter autorschaftsdiskursiver Analyse wird abschließend in Kapitel 3 anhand des Fallbeispiels von *Mein Jahr in der Niemandsbucht* argumentiert. Das erklärte Ziel dieser Arbeit sei also durch eine autorschaftsdiskursive Perspektive der Interpretation einen Beitrag zu

¹³ Vgl. Anm. 76.

¹⁴ Ausnahme: Kapitel 2 „Autorschaftstheorien der Postmoderne“. Hier wird „Autor“ oftmals auf den realen Autor bezogen und nicht auf die Instanz des „Erzählers“.

¹⁵ Für *Phantasien der Wiederholung* und *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* gilt prinzipiell dasselbe, doch ist es für den autorschaftlichen Gehalt dort weniger wesentlich. In *Nachmittag eines Schriftstellers* und *Der Große Fall* sind beide Einheiten formal getrennt, doch in ersterem Text spricht der Erzähler über einen Autor – besonders dessen Figurenrede ist interessant –, in zweiterem zeigt die Schauspielerfigur deutliche autorschaftliche Charakteristika, so dass wiederum ein Autor über einen Autor erzählt.

¹⁶ Wir haben es also letztlich mit drei autorschaftlichen Einheiten zu tun – Autor, Erzähler und Figur –, die ihrer textlichen Ebene gemäß auch als „extratextueller Autor“, „intertextueller Autor“ und „intratextueller Autor“ bezeichnet werden können.

einem umfassenderen Verständnis ausgewählter Werke Peter Handkes zu geben und zugleich die Wahrnehmung für die literarische Verarbeitung genannter Ideen zu schärfen.

1. Motive des Autorschaftsdiskurses in *Nachmittag eines Schriftstellers*, *Phantasien der Wiederholung*, *Der Große Fall* und *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*

Verzweifelter Egozentriker, selbstreflexiver Träumer, visionärer Monomane, paranoider Philanthrop oder doch nichts davon? In vielen Texten Peter Handkes zeigt sich ein komplexes Autorbild, das sich über derartige oder ähnliche Bestimmungen erstreckt. Zwar tiefgreifend und akribisch ausgelotet, lässt es sich dennoch nicht einfach auf eine fassbare Formel reduzieren. Der Autor als Allegorie des Antagonismus, als lebendes Paradoxon, das alle Widersprüche der Existenz vereint. Die Autorschaft in Handkes Texten erfindet sich immer wieder neu und zeigt trotzdem erstaunlich konsequente Muster. Diese Fäden der Tradition sollen aufgedeckt werden, die zahlreichen Facetten des Autors exemplarisch analysiert werden. Es gibt dabei keine klar abzugrenzenden Themenbereiche, sondern fließende Übergänge definieren den polychromen Autor(schafts)charakter.

Was bin ich? Warum bin ich kein Sänger – auch kein *Blind Lemon Jefferson*? Wer sagt mir, daß ich nicht nichts bin? (NS, 90)

Leben heißt reflektieren und zweifeln, auch oder vor allem an sich selbst. Hierbei stellt der Autor keine Ausnahme dar. Er ist auf sich selbst zurückgeworfen, weil sein Selbst seine reflexive Autorschaft ist. Schreiben heißt über das Schreiben nachdenken und Autorschaft zeigt sich als hermeneutischer Zirkel, der dem Autor Selbstfindung und Selbsterkenntnis ermöglicht.

Ich habe keine Themen, über die ich schreiben möchte, ich habe nur ein Thema: über mich selbst klar, klarer zu werden, mich kennenzulernen oder nicht kennenzulernen, zu lernen, was ich falsch mache, was ich falsch denke, was ich

unbedacht denke, was ich unbedacht spreche, was ich automatisch spreche, was auch andere unbedacht tun, denken, sprechen: aufmerksam zu werden und aufmerksam zu machen: sensibler, empfindlicher, genauer zu machen und zu werden, damit ich und andere auch genauer und sensibler existieren können, damit ich mich mit anderen besser verständigen und mit ihnen besser umgehen kann. (BE, 26)

Der Schriftsteller ist dabei notwendigerweise immer Egozentriker, da er sich in seiner Autorschaft selbst betrachtet. Er muss sich auf sich konzentrieren, um schreiben zu können. Er ist immer in seiner Literatur. Doch fragt er sich: „Wer sagt mir, daß ich nicht nichts bin?“ Die Autorschaft beweist die Existenz des Autors: er ist noch da, weil er noch schreibt, er ist da, weil er schreibt und er schreibt, also ist er.

Literatur ist für mich lange Zeit das Mittel gewesen, über mich selber, wenn nicht klar, so doch klarer zu werden. Sie hat mir geholfen zu erkennen, daß ich da war, daß ich auf der Welt war. (BE, 19)

Der Autor ist nicht Schriftsteller von Beruf, sondern die Autorschaft ist sein Ich: „Also nicht: >Ich als Schriftsteller<, vielmehr: >Der Schriftsteller als ich<?“ (NS, 6) Autorschaft ist keine Tätigkeit, sondern das Wesen des Autors. Er kann nicht abends seine Autorschaft ablegen und zum Privatmenschen mutieren. Der Autor ist immer Autor und seine Autorschaft bestimmt seine Existenz, ja ist seine Form der Existenz. Der Geist seiner Autorschaft ruht nie: „Der Geist singt nicht, erzählt nicht, aber er schweigt auch nicht: er will und wird, notwendig, Schrift.“ (PW, 52) Sein Schreiben ist dabei beides: Kampf und Erlösung. Nur im Ringen mit sich und seiner Autorschaft kann er Literatur schaffen, aber auch nur durch und im Schreiben wahrhaftig Ruhe finden: „Jedes längere mystische Abenteuer – wie es das Schreiben ist – macht mich klarer, genauer, vernünftiger [...]“ (PW, 90-91) Im Schreiben gelangt der Autor an die Grenzen seines Selbst, er bewegt sich stetig weiter vor in ein unbekanntes Gebiet, allein mit sich und dem Zweifel an seinem Schaffen:

[...] und plötzlich galten die Worte alle nichts mehr; ja im Rücklauf wurde auch das ganze bisher, seit dem Sommer, Geschaffene, das in den letzten Stunden ihm die Schultern gestärkt hatte, augenblicks für nichtig erklärt. (NS, 70)

Das Leben des Autors ist gekennzeichnet von dieser Art der Schweben zwischen schöpferischer Ekstase und autodestruktiver Selbstanklage. Nur eine dermaßen vielschichtige Persönlichkeit vermag Kunst auf hohem Niveau

hervorzubringen, auch wenn dies zu Lasten seiner Lebenskräfte geht: „>Leidest du?< – >Ja. Aber ich weiß nicht, ob zu viel, oder zu wenig, oder gerade richtig.<“ (PW, 76) Kunst und Schmerz scheinen einander von jeher zu bedingen und Kunst sich oft nur durch Selbstaufopferung verwirklichen zu lassen. Die Leidensfähigkeit des Künstlers ist dabei längst zum Topos geronnen und das Bild des verkannten Genies, dem erst nach seinem Ableben Ruhm und Ehre zuteil werden, prägt bis heute den künstlerischen Produktionsprozess.

In seinem jüngsten Buch *Der Große Fall* lässt Handke einen Schauspieler als Protagonisten und Analogon zum Autor wie er in *Mein Jahr in der Niemandsbucht* oder *Nachmittag eines Schriftstellers* vorkommt, auftreten, dessen Künstlertum treffend von einem Priester beschrieben wird:

Christoph – denn Sie tragen, du trägst das Gewicht der Welt! Wozu paßt, daß du einen Zug um den Mund hast wie einer, der die Bitternis getrunken hat fast bis zur Neige, und nicht einmal ungern. (GF, 185)

In hypochondrischer Verzweiflung und Selbstanklage lässt ihn der Erzähler im Folgenden an die Grenze des Suizids gehen und rückt ihn bewusst in die Nähe der christlichen Märtyrer, die aus radikaler Ethik ihre Überzeugung mit dem Leben bezahlten.

Es ist aus. Ich lasse alles liegen und stehen. Ich rühre keinen Finger mehr. Ich sage kein einziges Wort mehr. Die schwarze Wolke am Horizont ist über mich gekommen, ich bin sie selber. Der böse Mond ist aufgegangen, ich bin es selber. Bleibt alle weg von mir, jetzt, und in der Stunde meines Todes, welche jetzt ist. (GF, 216-217)

Leiden und Ethos zeichnen den Künstler als Vorbild für die Gesellschaft aus, deren Verfehlungen er nicht selten in seiner Autorschaft aufzeigt. Mit den Tugenden der *caritas* und *misericordia* erscheint er gleichsam als zweiter Messias: „Und, wie so oft schon, war er nah dran, unter der Last des fremden Elends zusammenzubrechen.“ (GF, 271-272)

Autorschaft bedeutet immer auch Einsamkeit. Sie ist unvermeidliche Notwendigkeit, selbstgewählte Freiheit und qualvolle Bürde für den Autor. Einerseits braucht er die Einsamkeit, um zu sich finden zu können und schreiben zu können, also Einsamkeit als Prämisse der Autorschaft, andererseits entfremdet er sich so zusehends von der Gesellschaft, worunter er als *zoon politikon* zu leiden hat. Die Einsamkeit ist für den Autor beides,

unabdingbar und doch belastend. Sie ermöglicht (erst) Autorschaft, ist im einen Moment erstrebenswertes Ziel des Autors und im nächsten doch bitteres Leiden.

Schon indem ich, vor wievielen Jahren nun?, mich absonderte und beiseiteging, um zu schreiben, habe ich meine Niederlage als Gesellschaftsmensch einbekannt; habe ich mich ausgeschlossen von den andern auf Lebenszeit. Mag ich auch bis zum Ende hier unterm Volk sitzen, begrüßt, umarmt, eingeweiht in seine Geheimnisse – ich werde doch nie dazugehören. (NS, 73)

Schweigend verschwindet ihr in eure Maschinen (Autos, usw.) – so möchte ich in mich verschwinden können. (PW, 27)

Der Autor weicht der Welt aus, und die Welt weicht vor dem Autor zurück. Er bleibt mit sich allein, was allerdings eine der ergiebigsten Quellen für seine Literatur darstellt, denn (Selbst-)Reflexion, Phantasie und Illusion sind die bedeutendsten Charakteristika eines Textes.

Niemand denkt über mich nach, wenn nicht ich selber. (PW, 13)

Ohne die Illusion bin ich reduziert auf mein schadhaftes Gebiß. (PW, 19)

Der Autor schreibt demnach als Einsamer, denn auch wenn in Gesellschaft, bleibt er beim Schreiben doch mit sich allein, wird auf sich selbst zurückgeworfen. Schreiben isoliert. Schreiben entfremdet. Einsamkeit lässt sich nicht dosieren, sie wuchert und verschlingt immer wieder den Autor, der sich zwischen Realitätsverlust, Paranoia und Wahn wiederfindet.

Während der letzten Stunden im Haus, je lautloser um ihn herum alles geworden war, hatte dem Schriftsteller die Zwangsvorstellung zugesetzt, es gäbe draußen in der Zwischenzeit keine Welt mehr und er in seinem Zimmer sei der letzte Überlebende [...] (NS, 20)

Aber er hatte auch genug vom Alleinsein; es war ihm dabei, mit der Zeit, als durchlebe er alle möglichen Spielarten des Wahnsinns und als platze ihm schließlich der Kopf. Und hatte er nicht vor Jahren, als er jeden Nachmittag nur für sich gegangen war, auf Seitenwegen, von keiner Menschenseele wahrgenommen, mit einer seltsamen Beklommenheit von sich geglaubt, er habe sich in Luft aufgelöst und existiere nicht mehr? (NS, 61-62)

In der Einsamkeit beschreitet der Autor einen Weg, der ihn letztlich über Monomanie und Menschenscheu zur Misanthropie führt. Die ausgestellte Moralität gerät zur selbststilisierenden Attitüde. Wut und Verzweiflung über das eigene isolierte Dasein zeitigen Feindschaft und Aggressionen:

„Ich hätte denen doch durch die Reihe die Schädel einschlagen sollen“, sagte er laut zu sich selber: „Ihnen die Gehirne aus den toten Augen und Ohren spritzen lassen,

mit einem Handkantenschlag das Genick brechen, mit einem Flammenwerfer sie zur Hölle – ah, wenn es die nur gäbe! – schicken [...]“ Manchmal glaubte er sich, gerade als Schauspieler, zum Menschenfeind bestimmt [...] (GF, 171-172)

Gegensätzlich beherrscht den Autor die Sehnsucht nach „Leere“ und Einsamkeit ist durchaus auch positiv besetzt: „Leere, mein Leitsatz. Leere, meine Geliebte.“ (NS, 61) Es stellt sich die Frage, ob sich hier übersteigerter Narzissmus zeigt, aus der Not eine Tugend gemacht wird, oder schlicht aus schreibökonomischen Gründen eine Verherrlichung der Menschenleere stattfindet - schließlich bildet der leere Raum eine wesentliche Grundlage literarischer Tätigkeit, ja er scheint über den Weg der Autorschaftsstimulierung sogar den Verlust von sozialen Beziehungen zu kompensieren:

Jetzt kann ich es sagen: Der Ausgangsort für einen Künstler ist das, zeitweise, Hochgefühl einer mächtigen Leere in der Natur, die er dann später vielleicht, mit dieser Leere als Antrieb, mit einzelnen Werken erfüllen wird, die danach aber immer wieder – Zeichen, daß er Künstler ist! – neu als mächtige, lustmachende Leere zurückkehren wird: als wallende Leere. (PW, 64-65)

Literatur entsteht wesentlich durch Illusion. Im leeren Raum bildet die Projektion das Mittel der Illusion, i.e. Bilder aus dem Inneren des Autors werden in die Umgebung hinaus projiziert. Der Prozess der „>Entgrenzung< oder >Entselbstung<“ (NS, 55) des schriftstellerischen Individuums, welchen die Autorschaft hervorruft, funktioniert wie folgt:

War es nicht auffällig, daß fast nur die Zeiten des Schreibens ihm seinen Wohnort derart entgrenzen konnten? Klein wurde dann groß; die Namen außer Kraft gesetzt; der helle Sand in den Ritzen des Kopfsteinpflasters hier der Ausläufer einer Düne; der einzelne fahle Grashalm dort Teil einer Savanne. (NS, 26)

Der *spatium vacuum* führt also durch die Projektion zur Entgrenzung des Selbst und damit zur metaphysischen Überhöhung der Autorschaft. Zusätzlich schafft der Schreibende mit seiner Autorschaft einen ideellen Schreibraum um sich, der ihn zumindest für die Zeit der literarischen Schöpfung von der Gesellschaft abschließt. Der Autor erzeugt einen Raum im Raum, zu dem nur er Zugang hat und in dem nur er Platz hat. Ein imaginärer Raum, der nur für ihn existiert, nur für ihn Sinn ergibt, weil er selbst ihm Sinn verleiht. Dieser quasi isolierte Schreibraum des Autors entsteht durch die Tätigkeit des Schreibens und ist zugleich dessen Prämisse. Denn ohne sich in sich zurückzuziehen, kann keine Literatur entstehen: „Manchmal gelingt es,

zu ruhen im Augenblick; dann entsteht, gleichwo, ein Raum.“ (PW, 38) Ein weiterer Raum - und damit eine Form von Hierarchie - wird mit dem faktischen, realen Schreibraum des Autors eingeführt: „Der Arbeitsraum des Schriftstellers, sein >Haus im Haus<, war im ersten Stock.“ (NS, 8) Immer wieder treffen wir in Handkes Texten dabei auf dasselbe Muster: so befindet sich der Schreibtisch in seinem Zimmer stets am Fenster, mit der Möglichkeit sitzend allein durch Kopfheben ins Freie blicken zu können. Oft liegt der Raum erhöht und gibt die Aussicht in die Natur frei, allerdings nicht in eine unberührte, sondern mehr oder weniger von Menschen kultivierte. Hier zeigt sich ein auffälliges Paradoxon: wie der Autor nicht dauerhaft in Einsamkeit leben kann, sondern sich wiederkehrend nach Gesellschaft sehnt, so braucht er an seinem Schreibort auch eine Harmonie von Natur und Kultur. Zwar geht er gerne auch zum Schreiben in die Landschaft, doch nicht in die urhafte Wildnis: „Ein solches, immer wieder notwendiges, Gegenüber bot ihm die reine Natur mit den Bäumen, dem Gras, dem das Fenster umrankenden wilden Wein auf die Dauer nicht.“ (NS, 13) Der Anschluss an die zivilisierte Welt muss zum Zwecke einer funktionierenden Autorschaft erhalten bleiben. Demnach erträgt der Autor auch nicht die völlige Stille, im Gegenteil, er wünscht sich sogar für seine Arbeit eine lebhaftere Geräuschkulisse: „Sogar noch am Schreibtisch brauchte er mit der Zeit die Geräusche der Außenwelt [...]“ (NS, 13) Seien es die Sirenen vorbeifahrender Einsatzwagen, der Lärm von Bauarbeiten, das Läuten von Kirchenglocken oder nur die verschiedensten Tierlaute. Lautlosigkeit kann kein Schreiben fördern und nicht umsonst wird der Entzug jeglicher Geräusche als grausame Folter eingesetzt. Das andere Ende dieser Skala bildet das Getöse der Dynamik der Stadt, welches ebenso inkompatibel mit dem Schreibakt ist. Wiederum ist eine ausgeglichene Verbindung von Ruhe und Geräusch das angestrebte Optimum. Der Autor braucht auf vielerlei Ebenen eine scheinbar paradoxe Art der distanzierten Gesellschaft und selbst am vermeintlich gänzlich verlassenem Teich in *Mein Jahr in der Niemandsbucht* findet sich eine komplexe Formation von Natur und Kultur, Stille und Klang, Leere und Zivilisation, wenn einander im Laufe der Jahreszeiten Radfahrer und Pilzsucher abwechseln oder das Getöse von Flugzeugen und Lokomotiven die

Gegend erfüllt. Ja selbst der eigene Garten des Autors wird zu einem Exempel von Eintracht gestaltet:

[...] und beschnitt die Bäume im Garten, stärker als nötig, um von meinem Fenster aus zusätzliche Zwischenräume und Durchblicke zu haben; öffnete mit der Schere gar eine kleine runde Bresche in dem lebenden Zaun, die, von meiner ebenerdigen Kammer aus, als ein Guckloch durch den Nachbargarten auf die von mir dazu erklärte Hauptstraße dienen sollte. (MJN, 439)

Auf makrostrukturellem Niveau zeigt sich die wenig besiedelte und bebaute Vorstadt/der Stadtrand als Sinnbild der Vereinigung der konträren Pole Natur und Kultur.¹⁷ Selbst die für seine Autorschaft wichtigen Spaziergänge führen den Autor in harmonischem Gleichgewicht durch Ballungsraum und Randgebiet: „[...] beides, den Rand und die Mitte, zu verbinden; durch das Zentrum hinaus an die Peripherie zu wandern.“ (NS, 19) Sein Schlendern verbindet Einsamkeit und Gesellschaft in der Folge von Stadtraum zu Vorstadtraum und zeigt sich eng verknüpft mit seinem Schaffensprozess:

In den Perioden des Müßiggangs war es die Regel, daß er ins Zentrum spazierte. Wenn dagegen die Arbeit ihn beschäftigte, brach er gewöhnlich auf zu den Rändern – hinaus in die Menschenleere [...] (NS, 17)

Die gänzlich unkultivierte Natur erträgt der Autor auf Dauer ebenso wenig wie das Getöse der Stadt – im ersten Fall fehlt ihm die Essenz jeglichen künstlerischen Wirkens, die *conditio humana*; in zweiterem bedrückt ihn die Überfüllung des Raums, die ihm die Möglichkeit des Phantasierens und Projizierens nimmt. Dieser Autor ist weder eremitischer Einsiedler, noch geckenhafter Dandy-Literat.¹⁸ Er braucht keinen kreativen Austausch und erträgt doch langfristig seine Isolation nicht:

Sein Ziel war eine Gaststätte, weniger aus Hunger oder Durst als aus dem Bedürfnis, an einem öffentlichen Ort zu sitzen und ein wenig bedient zu werden [...] (NS, 25)

Gehen und Schreiben befruchten einander reziprok, so dass für viele der Autorentypen in Handkes Texten die Bewegung als „Praktik im Raum“¹⁹ und

¹⁷ Vgl. Kapitel 3.2. „Raum“.

¹⁸ Die Autorentypen in Peter Handkes Werken besuchen zwar Gaststätten etc. um den (rudimentären) Anschluss an die Gesellschaft nicht zu verlieren und zweifellos auch zu literarischen Studienzwecken, doch ist ihnen eine etwaige Kaffeehausliteratur, d.h. das Schreiben in Bewirtungsbetrieben, fremd.

¹⁹ Vgl. Michel de Certeau: Praktiken im Raum, abgedruckt in: Jörg Dünne und Stephan Günzel (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main 2006, S. 343-352.

der Akt der Autorschaft eine Symbiose bilden. Besonders in *Mein Jahr in der Niemandsbucht* geraten das Spazieren und dessen Sinneseindrücke zur bedeutendsten Quelle der literarischen Schöpfung, und es scheint, als ob der Autor sich seinen Stoff erst „ergehen“ müsse. Der enge Zusammenhang von Raum, Wahrnehmung und schriftstellerischer Tätigkeit ist ein auffälliger Aspekt in der Konstituierung von Autorschaft. Einendes Band ist dabei die Illusion, i.e. des Autors Phantasieren:

Und gerade hier, an diesem lebenden Bild mit dem kaum merklichen Flügelregen, dem spaltweisen Schnabelöffnen, dem punkthaften Äugeln, tat sich nun in dem Betrachter die Sommerlandschaft auf, wo sich die Geschichte abspielte, an der er gerade schrieb. Aus den Holunderbüschen regnete es von den weißen, hemdknopfkleinen Blüten, und in den Nußbäumen rundeten sich die Fruchtschalen. Die Fontäne des Springbrunnens traf sich mit der Haufenwolke darüber. Aus einem ländlichen Weizenfeld, neben dem die Schafe weideten, knackten in der Hitze die Ähren, und in allen Stadtrinnsteinen wehte die Pappelwolle an, knöcheltief, dabei so locker, daß der Blick hinunter bis auf den Asphaltgrund ging, während durch die Garten-Gräser ein Brummen ging, welches, sowie die zugehörige Hummel in einer Blüte verschwand, zu einem Sirren wurde [...] Umgekehrt hatte der Schriftsteller einmal, als er im Sommer so an einer Winter-Geschichte phantasierte, sich unwillkürlich ins tiefe Gras nach einem Schneeball gebückt, um ihn im Spiel nach der Katze zu werfen. (NS, 39-40)

Angeregt von der spatialen Wahrnehmung, projiziert der Autor seine inneren Vorstellungen in den Raum, der sich so zu einem imaginären Raum verwandelt. Ein solches Phantasieren ist eine Form von Autorschaft und zugleich Teil einer komplexen Struktur von sinnlicher Umweltaufnahme, über kognitive Verarbeitung und phantastische Umformung, hin zur tatsächlichen Verschriftung. Damit stoßen wir wiederum auf den bekannten hermeneutischen Zirkel von Verstehen – Schreiben – tieferem Verstehen etc., der Autorschaft als erkenntnisgenerierenden Prozess offenbart:

Solches Phantasieren in Gestaltenfolgen, entrückte es ihn aus der Gegenwart? Oder entwirrte es ihm diese nicht vielmehr, klärte sie, verband das Vereinzelte und gab allem zusammen [...] seinen Namen? Ja, indem er so phantasierte, zeigten sich ihm zugleich die anwesenden Dinge und Menschen, ohne daß er sie zu zählen brauchte, wie die Blätter in jenem Sommerbaum verknüpft zur großen Zahl. (NS, 67)

Weltwahrnehmung und Weltverarbeitung gleiten durch die illusionäre Überhöhung oft ins Mythische über. Das Rückwirken des Imaginierten auf den Produzenten – Produzent und Rezipient sind hier, wie im Schreibakt, zu einer Einheit geworden – führt zur Einlösung der Schillerschen Forderung

nach „erhöht empfinden“²⁰: „Ein Schriftsteller erlebt, was alle erleben, er erlebt nur das Gleichnishaftes daran.“ (PW, 55) Wie immer gibt es eine Kehrseite. Die Imagination wird zum Selbstläufer, löst sich von der Willenskraft ihres Schöpfers und erzeugt, vereint mit der stets latenten Paranoia des Autors Schreckensfratzen der Umwelt, die ihn umstehen:

Zugleich war er auf der Hut. Es waren Mörder und Gewalttätige unterwegs, unerkant. Aber er erkannte sie, und sie, sie durften nicht spüren, daß er sie erkannte. Sie wären sonst augenblicks über ihn hergefallen. Einer, der sich so entlarvt sah, stellte ihm im Vorbeigehen ein Bein, und eine kehrte hinter ihm um, boxte ihn in den Rücken, schrie, warum er sie so anschau – der einzige hörbare Satz auf dieser Strecke -, und war davon. Er durfte nichts mehr riskieren. (GF, 258)

Realität und Imagination durchdringen einander zu einem unauflöselichen Gewebe, dessen Grund – die Autorschaft – dem Autor scheinbar verborgen bleibt und ihn so vom Selbstmitleid zur Selbstanklage treibt. Ohne die Mechanismen, denen er ausgesetzt ist, die ihm doch auch eine beseligende Epiphanie der Welt beschere,²¹ zu kennen, stimmt er in den Kanon seiner Verurteilung ein: „Ich bin falsch. Ich bin der Falsche. [...] Ich bin der Falsche.“ (GF, 84) Die scheinbar feindselige Umgebung als Produkt der Vermengung seines psychischen Zustands mit seiner Autorschaftsform, wird umgedeutet zur gerechten Strafe für einen unrechtmäßigen Lebensentwurf: „Der schöpferische Mensch sieht sich von Verrätern umgeben; und das ist recht so: er ist ja auch nicht legal.“ (PW, 89) Die für sein Schreiben notwendige Egozentrik des Autors lässt ihn sich ein schlechtes Gewissen seiner fehlenden Sozietät wegen einbilden,²² was im Verband mit dem hohen ethischen Anspruch an sich selbst zu weiteren Vorwürfen und schließlich zum Eingeständnis seiner Unfähigkeit zu interpersoneller Aktion führt: „Dazu freilich war der Schriftsteller wohl schon seit jeher unfähig gewesen, ebenso wie zu einem Familienleben.“ (NS, 12) Dass seine Autorschaft der Urgrund seiner Fremdheit und Ausgeschlossenheit ist, scheint der Autor nur teilweise zu begreifen. Vielmehr wirft er sich selbst asoziales Verhalten vor und legt

²⁰ Friedrich Schiller: Werke und Briefe, 12 Bde., hgg. von Otto Dann u.a., Bd. 8: Theoretische Schriften, Frankfurt am Main 1992, S. 974.

²¹ Vgl. Kapitel 3.2. „Raum“ – „Neue Welt“.

²² Vgl. GF, 154: „Und gerade hatte er die Gelegenheit versäumt, einen Menschen zu retten, durch ein Dazwischentreten, ein stummes Sichsetzen zwischen den Freund und die diesen verhexende Fremde. Auch wenn vielleicht die versammelte Ärzteschaft des Erdballs verlaublich hätte, für solch einen Kranken gäbe es keine Rettung: er war sich gewiß, es gab sie – es hätte sie gegeben, durch ihn, den guten Nachbarn.“

sich seinen für viele andere verletzenden, aber dennoch von ihm unverschuldeten Lebensstil als Verfehlung seines Daseins aus. Es ist ein hoher Preis, den der Autor für seine Autorschaft zu entrichten hat, vielleicht der höchstmögliche. Seine Autorschaft lässt ihn Grenzbereiche der menschlichen Existenz erfahren, die dem Gros der Menschen verhüllt bleiben, doch dafür bezahlt er oftmals mit seinem Seelenfrieden.

Sowohl Literaturtheorie als auch Belletristik haben den Begriff „Autorschaft“ mit unzähligen Bedeutungen aufgeladen. So stellt Autorschaft nicht nur die reale skriptorische Tätigkeit dar, sondern umfasst bereits den Prozess der kognitiven Verarbeitung von Umwelteindrücken, die mentale Formulierung des Texts und letztlich das fertige Produkt des Schreibakts. Ja selbst das Lesen des Geschriebenen gliedern manche Theorien, aufgrund seines für die Entstehung eines Kunstwerks konstitutiven Charakters, in den Bezirk der Autorschaft ein.²³ Autorschaft bedeutet Urheberschaft und damit „Werkherrschaft“²⁴, sie ist der kreative Impetus des Künstlers und die Tiefe seines Geistes. Sie passiert immer und solange der Autor lebt, denn sie ist kein Beruf, sondern die Form seiner Existenz. Sie gestaltet und bestimmt ihn, sie ist die Essenz seines Lebens.

Wenn ich, der ich doch recht stetig, grübelnd, beengt, an das Schreiben denke, dabei endlich unbändig werde, dann bin ich, auch wenn ich gerade nicht schreibe, und auch wenn das Schreiben noch lange nicht spruchreif ist, der Schriftsteller [...] (PW, 30)

Insofern offenbart sich die Freiheit der Entscheidung als Schimäre: zwar glaubt der Autor mehr oder weniger autonom zu handeln, doch ist er längst innerlich determiniert. Seine Autorschaft prägt sein Leben, Autor sein ist seine „Berufung“. Dazu gehört die ständige (Selbst-)Reflexion: Autorschaft als Zirkel der Selbsterkenntnis und Selbstentwicklung impliziert die Fähigkeit Abstand zu sich selbst einnehmen zu können und das eigene Leben wie mit den Augen der anderen zu sehen, i.e. Autorschaft stellt auch ein *alter ego* dar. Geht man davon aus, dass Autorschaft ein konsequenter Prozess ist, so muss sie losgelöst von jeglicher manuellen Aktion einzig mental ablaufen. Salopp

²³ Vgl. Kapitel 2 „Autorschaftstheorien der Postmoderne“ – Umberto Eco.

²⁴ Heinrich Bosse: Autorschaft ist Werkherrschaft. über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit, Paderborn [u.a.] 1981.

gesagt: die Schreibmaschine befindet sich im Kopf des Autors und es scheint, als würde ihm sein stetes Schaffen schon zur unbewussten Gewohnheit: „Es war ihm, als entfernte er sich nicht von seiner Arbeit, sondern als begleitete sie ihn; als sei er, inzwischen weit weg von dem Schreibtisch, noch immer am Werk.“ (NS, 27)

Unter Umständen kann diese intensive Konzentration des Autors auf sein Schreiben auch als Angst vor Kontrollverlust gedeutet werden, das gedankliche Verharren auf der Handlung „Autorschaft“ als Furchtsamkeit vor dem zügellosen Selbstlauf der Imagination. Der Autor muss ein fragiles Gleichgewicht erhalten zwischen der Freiheit, die seine Illusionen brauchen und der Direktion darüber, um nicht in einer wirren Durchdringung von Realität und Fiktion aufgerieben zu werden. Natürlich gehört es auch zum gewöhnlichen Berufsstolz und Ethos des Künstlers sich permanent in Gedanken über sein Schöpfen zu ergehen:

Jemand, der, auch in seinen Mußeperioden, nicht beständig, nicht tagaus, nachtein mit dem Problem, dem schönen, dem einengenden, dem befreienden, dem beglückenden und peinigenden Problem des Darstellens lebte, hatte, nach ihm, kein Recht, sich Schauspieler zu nennen [...] (GF, 17)

Autorschaft bildet das innerste Selbst des Autors und ist unauflöslich mit seinem (er)Leben verbunden. Diese Verquickung bedingt ein komplexes Gefüge von Wahrnehmung und Schreiben: der Autor schreibt nicht nur worüber er wahr nimmt, sondern er nimmt auch so wahr, wie er schreibt. Seine Autorschaft in ihm beeinflusst sein Empfinden, so dass gilt: Autorschaft = Wahrnehmung = Schreiben = Wahrnehmung.

Sollte ich ein Erlebnis beschreiben, so schrieb ich nicht über das Erlebnis, wie ich es gehabt hatte, sondern das Erlebnis veränderte sich dadurch, daß ich darüber schrieb, oder es entstand oft erst beim Schreiben des Aufsatzes darüber, und zwar durch die Aufsatzform, die man mir eingelernt hatte: Sogar ein eigenes Erlebnis erschien mir anders, wenn ich darüber einen Aufsatz geschrieben hatte. In Aufsätzen über Treue und Gehorsam schrieb ich wie in Aufsätzen über T. und G., in Aufsätzen über einen schönen Sommertag schrieb ich wie in Aufsätzen über einen sch. St., in Aufsätzen etwa über das Sprichwort „Steter Tropfen höhlt den Stein“ schrieb ich wie in Aufsätzen über das Sprichwort „St.Tr.h.d.Stn.“, bis ich schließlich an einem schönen Sommertag nicht den schönen Sommertag, sondern den Aufsatz über den schönen Sommertag erlebte. (BE, 13-14)

Der Autor überhöht nicht nur seine Eindrücke fiktional, sondern schon seine Wahrnehmung ist phantastisch/phantasierend.²⁵ In der tatsächlichen Verschriftung steigert sich die Fiktion scheinbar nochmals: „Die Illusion *verstärken* (= Schreiben; = Kunst).“ (PW, 66) Das Imaginieren, das Hinausprojizieren von gedanklichen Bildern in die Umwelt gerät zur Hauptaktivität des Autors. Es ist der Kern seiner Kreativität und nur so kann er „ganzheitlich“ existieren: „Beim phantasierenden (Räume-verbindenden) Denken habe ich mich ganz im Kopf; die Seele ist, endlich, >auch dort<, und heizt dem Denken ein.“ (PW, 47)

Die Fruchtbarkeit von Autorschaft besteht wesentlich in ihrem Wandel. Ebenso wie der Autor sich selbst, muss er auch sein Schreiben ändern und nach neuen, unverbrauchten Möglichkeiten des Erzählens suchen. Bereits in *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* verknüpfte er dieses Literaturverständnis mit weltlicher und geistiger Entrückung, sowie sozialer Beziehungslosigkeit und prinzipieller gesellschaftlicher Heterogenität:

Eine normative Literaturauffassung freilich bezeichnet mit einem schönen Ausdruck jene, die sich weigern, noch Geschichten zu erzählen, die nach neuen Methoden der Welt Darstellung suchen und diese an der Welt ausprobieren, als „Bewohner des Elfenbeinturms“, als „Formalisten“, als „Ästheteten“. So will ich mich gern als Bewohner des Elfenbeinturmes bezeichnen lassen, weil ich meine, daß ich nach Methoden, nach Modellen für eine Literatur suche, die schon morgen (oder übermorgen) als realistisch bezeichnet werden wird, und zwar dann, wenn auch diese Methoden schon nicht mehr anwendbar sein werden, weil sie dann eine Manier sind, die nur scheinbar natürlich ist, wie jetzt die Fiktion als Mittel der Wirklichkeitsdarstellung in der Literatur noch immer scheinbar natürlich ist. (BE, 26)

Die Fremdheit des Autors zu seiner Mitwelt erfährt eine umfassende Stilisierung und Bedeutungsverschiebung, die Autorschaft als große Moralität darstellt: „Der Künstler ist die Instanz im Menschen: das Gerechte; so ahnt natürlich auch der Höllenmensch, was ein Künstler ist, auch wenn er sich dumm stellt [...]“ (PW, 83) Ganz gleich ob es sich hier um die selbstbewusste Forderung der Vorbildhaftigkeit oder um anmaßende Selbstüberhöhung handelt, dahinter verbirgt sich der Wunsch des Autors von der Gesellschaft als eine ethische Instanz geachtet zu werden. Es zeigt den Versuch die eigene differente Existenz als Notwendigkeit für

²⁵ Vgl. Rolf Selbmann: *Dichterberuf. Zum Selbstverständnis des Schriftstellers von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Darmstadt 1994, S. 229: „Schon die registrierte Wirklichkeit ist, weil ja vom dichterischen Ich so geschaffen, bereits Fiktion [...]“

anteilnehmenden Altruismus auszustellen. Der Autor verknüpft seine Autorschaft mit konventionalisierten moralischen Grundsätzen und scheut auch nicht davor zurück, bewusst christliche Werthaltungen zu zitieren, so dass sich Autorschaft als Einlösung des Gebots der Nächstenliebe zeigt: „Als seien im geglückten Schreiben Lieben und Helfen vereint (jeder Nicht-Künstler schweige endlich über die Kunst).“ (PW, 75) Nur eine plumpe Rechtfertigung der eigenen Passivität? Wunschbild und Selbsttäuschung? Jedenfalls bringt diese ethische Nobilitierung des Schreibens die metaphysische Aufladung der Autorschaft als messianische Tätigkeit mit sich. Am Ende gelangt er zur mystischen Prophezeiung des Eingeweihten in bewusster Anlehnung an die biblische Apokalypse: „Was das Denken betrifft, so glaube auch ich an eine >Endzeit<; aber nicht, was das Erzählen betrifft.“ (PW, 12) Was ewig bestehen bleiben wird, ist also das Erzählen, i.e. die Autorschaft oder anders gesagt, das Göttliche im Menschen. Und dennoch fürchtet sich der Autor vor dem Verlust der Schrift - davor „die Sprache verloren zu haben“ (NS, 5) - wie vor nichts sonst, denn das heißt für ihn aufhören zu existieren. All sein Tun und Handeln, sein Dasein, hängt von seiner Autorschaft ab oder zumindest mit ihr zusammen. Verliert der Autor den Bezug zur Sprache, verliert er sich notwendigerweise selbst. Insofern zeigt sich der Barthes'sche „Tod des Autors“²⁶ als ein „Tod der Autorschaft“.

2. Autorschaftskonzeptionen der Postmoderne

Die Diskussion darüber wer oder was ein „Autor“ sei, füllt mittlerweile Bände und nicht erst seit Roland Barthes' *Der Tod des Autors* (1968)²⁷ beschäftigt die Frage nach der Autorschaft Wissenschaftler gleichermaßen wie Laien. Einen Überblick von Plato bis dato zu geben, ist nicht die Absicht dieser Arbeit, sondern lediglich einige der bedeutendsten und ergiebigsten theoretischen Texte des 20. Jahrhunderts sollen näher betrachtet werden. Die „(post-)strukturalistische Methode“ – sofern man überhaupt von einer

²⁶ Zitiert nach: Jannidis 2007, S. 185.

²⁷ Roland Barthes: *Der Tod des Autors* (1968), abgedruckt in: Jannidis 2007, S. 185-193

solchen sprechen kann – hat seit ihren Anfängen eine solche Fülle von sogenannten „Richtungen“ hervorgebracht, dass man all diesen nur mehr mit Mühe ein einheitliches Charakteristikum zuschreiben kann. In den Philologien hat sich zumindest die Orientierung und Zentrierung auf den Text als schwammiges Kriterium strukturalistischer Ansätze behauptet. Dass gerade die sogenannten Strukturalisten zu den schärfsten Gegnern des ihrer Sicht nach überholten „Biographismus“ wurden, war programmatisch. Die Beschäftigung mit einer metatextuellen Fragestellung gehörte also paradoxerweise unbedingt mit zum Selbstverständnis.

Boris Tomaševskij als einer der bedeutendsten Vertreter des Russischen Formalismus verfasste schon 1923 den in der Fachwelt als Pamphlet aufgefassten Essay *Literatur und Biographie*²⁸, worin er eindeutig mit der vorherrschenden „biographischen Methode“ seiner Zeitgenossen abrechnete:

Natürlich kann man viele Biographen nicht dazu zwingen, ein literarisches Werk anders zu verstehen denn als Tatsache der Biographie des Schriftstellers. Für andere dagegen ist jede biographische Analyse eines Werkes ein unwissenschaftlicher Schummel, ein Weg durch den Hintereingang.²⁹

Die zentrale Frage, welche Tomaševskij damals aufwarf, ist bis heute dieselbe geblieben: „Brauchen wir die Biographie des Autors zum Verständnis seines Werkes oder nicht?“³⁰ Tomaševskijs Antwort ist ein Kompromiss: je nachdem, ob der Autor bewusst eine „literarische Ausnutzung der eigenen Biographie“³¹ betreibt, oder ein „Schriftsteller ohne Biographie“³² sei, müsse die Interpretation darauf reagieren, indem sie die Biographie letzterer außer Acht lasse, aber bei ersteren sehr wohl berücksichtige und den Werken der Autoren gegenüberstelle. Denn „die vom Autor selbst geschaffene Legende seines Lebens“³³ stelle ein „literarisches Faktum“³⁴ dar und müsse dementsprechend auch einer Analyse zugeführt werden. Unklar bleibt allerdings, was genau Tomaševskij unter „Biographie“ versteht: private

²⁸ Boris Tomaševskij: *Literatur und Biographie*, abgedruckt in: Jannidis 2007, S. 49-61.

²⁹ Zitiert nach: Jannidis 2007, S. 49.

³⁰ Zitiert nach: Jannidis 2007, S. 50.

³¹ Zitiert nach: Jannidis 2007, S. 54.

³² Zitiert nach: Jannidis 2007, S. 61.

³³ Zitiert nach: Jannidis 2007, S. 61.

³⁴ Zitiert nach: Jannidis 2007, S. 61.

Notizen, Tagebucheinträge, Briefe oder Autobiographien? Am ehesten scheint „Biographie“ ein bewusst vom Autor für eine Öffentlichkeit verfasster und mit einem bestimmten Grad an Fiktion angereicherter Text zu sein, der in die Reihe der übrigen literarischen Werke des Autors gestellt werden kann. Zwar weist Tomaševskij darauf hin, dass ein Autor (mit seiner Biographie) immer als „Subjekt“³⁵ im Werk ist, doch eine direkte Verknüpfung von Biographie und Literatur dem Werk eines Schriftstellers nicht gerecht wird, da es die Phantasie desselben ausschließt. Der Autor schreibt vielleicht über sich und seine Umwelt, aber er „verfremdet“ diese. Tut er das nicht, ist er nur Chronist. Daraus ergibt sich als Problem der (rein) biographischen Interpretation, die Gefahr der falschen Zuschreibung von „literarischen Tatsachen“ zu „biographischen Tatsachen“. Braucht man aber nicht umso mehr biographisches Material für die Interpretation der Werke eines Autors, je hermetischer diese sind? Die biographisch-psychologische Methode des 19. Jahrhunderts würde dies bejahen, für Tomaševskij ist nur eine bewusst vom Autor verfasste Biografie heranzuziehen, um sich nicht einer etwaigen Überinterpretation schuldig zu machen. Doch wann ist eine „Biographie“ eine solche und wann ist es „bloß“ ein literarisches Werk mit autobiographischen Zügen? Tomaševskijs Begrifflichkeit lässt in dieser Hinsicht viele Auslegungen zu, was seinen Essay dem Vorwurf aussetzt, eine zahnlose Theorie aufzubieten, die ohne klar definierte Bezeichnungen operiert.

Welcher Autor „braucht“ eine Biographie oder warum schreiben manche eine? Ist es des schnöden Obolus oder der Selbststilisierung wegen? Geschieht es aus innerem Drang heraus oder bloß zufällig? Die Gründe für das Verfassen einer (Auto-)Biographie sind wohl so zahlreich wie die des Schreibens generell, doch scheint neben den verschiedenen Motiven eines Autors besonders die Vorstellung mittels einer Biographie die Interpretation der eigenen Texte zu steuern, wesentlich zu sein. I.e. sich mithilfe einer Fiktionalisierung des eigenen Daseins im Medium der Literatur unsterblich zu machen, sein Leben quasi vor dem Vergessen ins ewige Reich der Dichtung zu retten, also die literarische Biographie als Form der eigenen

³⁵ Zitiert nach: Jannidis 2007, S. 72.

Endlichkeitsbewältigung. Die zeitgenössische Biographiewelle, in der es praktisch schon zum Berühmtsein dazugehört, seine Lebensgeschichte zu erzählen, scheint diese These zu stützen. Um nicht in Vergessenheit zu geraten, zwingt jedermann seine Taten und Erfahrungen zwischen zwei Buchdeckel, oftmals ohne dabei zu bedenken, dass Autobiographie damit zum Ausdruck von Todesfurcht und dem Wissen um die eigene Nichtigkeit wird. Die Frage sollte also vielmehr lauten: wer hat eine Biographie nötig? Das Publikum giert jedenfalls danach und verhilft so dem vermeintlich überwundenen „Biographismus“ zu neuer Blüte. Der Autor und sein Leben sind so populär wie nie zuvor. Auch wenn hinter dieser „Verehrung“ meist nur Intimitätsgier und Voyeurismus stehen. Peter Handke hat seine Biographie immer schon bewusst ausgestellt und fiktionalisiert³⁶ wie es auch viele andere Autoren vor allem seit der sogenannten „neuen Innerlichkeit“ der 1980er Jahre getan haben. Ein historisches Pendant dieser Haltung finden wir im romantischen Dichter, der Leben und Literatur aufs engste miteinander verquickt: „Der romantische Dichter war sein eigener Held.“³⁷ Der Autor macht sich zum Protagonisten seiner eigenen Geschichte. Leben und Werk eines Autors durchdringen einander. Diese Entwicklung führte konsequent zur Gestaltung einer „künstliche[n] biographische[n] Legende mit einer bewussten Zusammenstellung realer und erdachter Ereignisse“³⁸. Dichter begannen „im Leben epische Motive zu inszenieren“³⁹ und verschiedene Autorschaftmythen entstanden, wie etwa die des früh sterbenden oder leidenden Dichters, des verkannten Genies o.ä. Indem sich der Autor quasi zur Figur seiner Dichtung macht, gipfeln Selbststilisierung und Mythisierung in einer „poetischen Biographie“⁴⁰. Treu dem Schlegelschen Programm der Romantik, welche das „Leben [...] poetisch

³⁶ Vgl. etwa die autobiographischen Erzählerkonstruktionen von „Filip Kobal“ und „Gregor Keuschnig“ in *Die Wiederholung, Mein Jahr in der Niemandsbucht, Die Stunde der wahren Empfindung*.

³⁷ Zitiert nach: Jannidis 2007, S. 54.

³⁸ Zitiert nach: Jannidis 2007, S. 52.

³⁹ Zitiert nach: Jannidis 2007, S. 52.

⁴⁰ Zitiert nach: Jannidis 2007, S. 55.

machen“⁴¹ wolle, wie er im 116. Athenäumsfragment schreibt, führten die zeitgenössischen Dichter ein Leben zwischen Literatur und Realität.

Richtig erkannt hat Tomaševskij auch den Typus des „Schriftstellers ohne Biographie“ als Autor, dessen Biographie nichts zum Verständnis seiner Texte beitragen kann, wie es etwa bei den „professionellen Dichtern, den Geschäftemachern und Journalisten“⁴² der Mitte des 19. Jahrhunderts der Fall war. Sie stellen ihre Lebensgeschichte nicht öffentlich aus, geben keine Einblicke in ihr Privatleben und trennen strikt Fakt und Fiktion. Ihre Viten sind irrelevant für die Interpretation ihrer Texte. Zwischen diesen beiden Möglichkeiten des „Schriftstellers mit Biographie“ und des „Schriftstellers ohne Biographie“ haben sich Autoren bis heute entschieden. Tomaševskij stellt sich also gegen eine übertriebene biographisch-psychologische Methode der Interpretation, aber verwirft die Biographie eines Autors nicht generell wie es der strenge Strukturalismus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts – vgl. Umberto Eco, Roland Barthes – tun wird.

Eine ähnlich kompromissbereite Haltung nahm Jan Mukařovský als ein Vertreter der sogenannten „Prager Schule“ des Strukturalismus in *Die Persönlichkeit in der Kunst*⁴³ ein. Die Autorzentrierung unseres Denkens sieht er im Grundbedürfnis des Menschen gegründet, allem einen Schöpfer zu attestieren. Nicht nur jedes Kunstwerk bedürfe eines Urhebers, selbst die Natur sei eine (von einem metaphysischen Wesen) geschaffene. Dabei konzentriert sich Mukařovský durchaus auf den jeweiligen Rezipienten von Kunst, denn „Kunst wird für andere gemacht, für Zuhörer, Zuschauer, kurz für Aufnehmende. [...] Es sind beim Kunstwerk immer zwei Seiten nötig: jemand, der es gibt und jemand, der es annimmt.“⁴⁴ Die Autobiographie versucht diesen Umstand zu verschleiern, indem sie vorgibt, allein ihrer selbst wegen, aus reiner Reflexion des Autors über sich selbst, ohne Konzeption für einen potentiellen Adressaten, entstanden zu sein. Dies ist ein literarischer Kniff des Autors, der natürlich immer in Hinblick auf ein mögliches Publikum seine Texte generiert: „[...] der Autor achtet bei seinem

⁴¹ Friedrich Schlegel: Charakteristiken und Kritiken 1 (1796-1801), hg. von Hans Eichner, München/Paderborn/Wien 1967, S.182.

⁴² Zitiert nach: Jannidis 2007, S. 57.

⁴³ Jan Mukařovský: *Die Persönlichkeit in der Kunst*, abgedruckt in: Jannidis 2007, S. 65-82.

⁴⁴ Zitiert nach: Jannidis 2007, S. 68-69.

Schaffen auf den Aufnehmenden, blickt auf ihn [...]“⁴⁵ Andererseits nimmt Mukařovsky auch den Rezipienten stärker in die Pflicht und schreibt ihm eine vom Autor nicht wesentlich verschiedene Rolle bei der Entstehung eines Kunstwerks zu. Er schaffe am Kunstwerk mit. Doch dringt Mukařovsky noch nicht zur Auffassung Umberto Ecos in *Zwischen Autor und Text*⁴⁶ durch, für den das Kunstwerk erst wesentlich im/durch den Rezipienten an Gestalt gewinnt, da es theoretisch unendlich viele subjektive Lesarten eines Texts gebe und demnach immer ein individuell anderes Werk entstehe. Hier knüpft Eco an die leserzentrierten Ansätze der Rezeptionsästhetik Wolfgang Iers an, welcher vom Prinzip der „Leerstellen“⁴⁷ in einem Text ausgeht, welche Basis der interpretatorischen Tätigkeit des Rezipienten seien.⁴⁸ Jeder Text biete mehr oder weniger „Leerstellen“, je nach seinem Grad an Hermetik, und eröffne dem Leser damit ein Spielfeld für sein Mitwirken. Die Nagelprobe stellt der Text selbst dar, indem er nur eine bestimmte Bandbreite an Interpretationen zulässt. Eco sieht den Text als Produkt des Autors, der in seiner auf Papier gebannten Form schon nicht mehr derselbe ist, den der Autor ursprünglich im Sinn hatte, einfach durch den Produktionsprozess. Er erscheint wie eine Lesart, eine Modulation eines gedanklich vorgefassten Stoffes. Das Kunstwerk wird damit als sich ständig wandelnder Prozess begriffen, als etwas nie Abgeschlossenes, sondern immer wieder neu Entstehendes. „Autorschaft“ beschreibt somit sowohl die Tätigkeit des Autors, als auch des Rezipienten. Dieses Konzept findet in der modernen Linguistik seine Entsprechung, die den Sprechakt als gemeinsames Werk von Produzent und Rezipient ansieht. Nicht nur aktives Sprechen führt zur Genese eines Gesprächs, sondern auch aktives Zuhören ist für eine erfolgreiche Kommunikation entscheidend. Schließlich müssen die sprachlich kodierten geistigen Inhalte der Äußerung des Sprechers auch vom Hörer dekodiert werden, um den Sinn des Ausgesagten verstehen zu können. Fällt die aktive Teilnahme des Rezipienten an der Kommunikation aus, ist keine Sinnvermittlung möglich. Gleiches gilt für ein literarisches Werk, etwa wenn

⁴⁵ Zitiert nach: Jannidis 2007, S. 71-72.

⁴⁶ Umberto Eco: *Zwischen Autor und Text*, abgedruckt in: Jannidis 2007, S.279-294.

⁴⁷ Wolfgang Iser: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München 1976, S. 284.

⁴⁸ Vgl. Iser 1976, S. 284ff.

der Leser dessen Leerstellen „ausfüllt“, so dass nur durch seinen Beitrag der Sinngehalt des Texts vollendet werden kann. Mukařovsky gesteht dem Rezipienten eines Kunstwerks faktisch noch nicht diese umfassende Möglichkeit der Gestaltung zu, sondern bindet sie an die Instanz des Autors, indem er in dessen „Subjekt“ Produktion und Rezeption vereint. I.e. der Autor schreibt bewusst für ein Publikum, das er sich vorstellt und in dessen Rolle er schlüpft. So wirkt zwar die Instanz des Rezipienten bei der Produktion eines literarischen Texts mit, jedoch nur als geistige Strohpuppe des Autors. Damit wird eine einheitliche Aufnahme des Stoffes bei den tatsächlichen Lesern angenommen. Ganz ähnlich sieht es der Autor in *Phantasien der Wiederholung*, indem er die unendliche seelische Tiefe des schreibenden Subjekts und seine Fähigkeit zur emotionalen Entgrenzung herausstellt:

Das Dilemma: Schreibe ich für mich? Schreibe ich für andere? ist ja leicht lösbar; denn schon der Augenblick des Durchdrungen-Werdens, der Ansatz- und Antriebsmoment ist ja immer ein Gemeinschafts-Erlebnis („ich“ bin dann auch „alle anderen“). (PhW, 31)

Diese Vorstellung stellt Jean-Paul Sartre in *Abrede*. In seinem moralisierenden Text *Warum schreiben?*⁴⁹ erklärt er den Autor für unfähig, alleine sein Werk vollenden zu können, da er seine eigenen schöpferischen Ergüsse nicht adäquat einschätzen kann. Nach Mukařovsky kann der Autor theoretisch die Position des Rezipienten als Teil seiner Autorschaft einnehmen. Sartre zufolge hat der Produzent keinen „objektiven“ Blick auf sein Werk, er kann es nicht „nachfühlen“, sondern sieht darin immer nur sich selbst:

So stößt der Schriftsteller überall nur auf sein Wissen, seinen Willen, seine Entwürfe, kurz, auf sich selbst; er stößt immer nur auf seine eigene Subjektivität, der Gegenstand, den er schafft, ist außer Reichweite, er schafft ihn nicht für ihn.⁵⁰

Der Autor leidet also unter einer „Leseunfähigkeit“ und kann seine Schöpfung nie völlig rezipieren. Er bedarf des Lesers, durch dessen Lektüre das literarische Werk erst ganzheitlich entsteht. Hier trifft sich Sartre mit Eco, der auch die Rezeption als konstitutiven Bestandteil eines Texts ansieht, aber nicht von einer substanziellen Einheit des Werks ausgeht, die bei jedem Leser

⁴⁹ Jean-Paul Sartre: *Warum schreiben?*, abgedruckt in: Jannidis 2007, S.106-123.

⁵⁰ Zitiert nach: Jannidis 2007, S. 109.

die gleiche Vorstellung hervorruft. Literatur ist daher laut Sartre immer ein „Appell“ an potentielle Rezipienten: „Schreiben heißt an den Leser appellieren, daß er die Enthüllung, die ich mittels der Sprache unternommen habe, zur objektiven Existenz übergehen lasse.“⁵¹ Der Leser wird damit sowohl bei Sartre als auch bei Eco – und als theoretische Rolle des Autors während seines Schaffens auch bei Mukařovsky – zum zweiten Schöpfer, zum *alter ego* des Autors. Mukařovsky sah Autorschaft dabei als Wesen, als „Selbst“ des Autors an, wenn er schreibt:

Das Subjekt [= der Autor] ist also keineswegs außerhalb des Kunstwerkes gegeben, sondern in ihm selbst. Es ist ein Bestandteil von ihm, und zwar nicht nur dann, wenn sich das Kunstwerk direkt und unverhüllt als Kunstwerk gebärdet. Die Gegenwart, ja die Allgegenwart des Subjekts im Werk [...]⁵²

Ganz ähnlich denkt Sartre über die schöpferische Tätigkeit, die das „Subjekt“ des Autors für immer im Werk verankert: „[...] dann finden wir immer nur uns selbst in unserem Werk.“⁵³

Einen bedeutenden Beitrag zum Abbau der bis zur Wende zum 20. Jahrhundert weit verbreiteten romantischen Autorschaftsmythen leistete schon Mukařovsky mit seiner Analyse der Produktionsbedingungen literarischer Texte. Sah man vor allem seit der Genieästhetik des 18. Jahrhunderts Literatur als reinen Erguss des genialen Dichters, als Ergebnis eines Geistesblitzes oder metaphysische Eingabe, so stellt sie Mukařovsky als wohlüberlegtes Schaffensprodukt dar:

Es gibt jedoch noch weitere Faktoren, die sich zwischen Künstler und Kunstwerk stellen. Vor allem seitens des Künstlers selbst die verschiedenen außerästhetischen Motive seines Schaffens, ob sich der Künstler darüber im klaren ist oder nicht - das sind z.B. wirtschaftliche Motive, anscheinend gehört es sich zwar, sie zu übersehen [...] und sie beeinflussen das Schaffen auch in ihren äußersten Formen nolens volens, weiterhin gibt es Motive des Ehrgeizes, Motive, die aus gesellschaftlichen Rücksichten herrühren usw. Auch diese bewirken, daß das Werk des Künstlers nicht in einem direkten Verhältnis zur Persönlichkeit des Künstlers stehen kann.⁵⁴

Autorschaft beziehungsweise das literarische Werk eines Autors zeigt sich demnach als Schnittpunkt verschiedener inner- wie außerpersönlicher Einflüsse und Überlegungen, die zwischen Autor und Text eine Distanz

⁵¹ Zitiert nach: Jannidis 2007, S. 109.

⁵² Zitiert nach: Jannidis 2007, S. 72.

⁵³ Zitiert nach: Jannidis 2007, S. 107.

⁵⁴ Zitiert nach: Jannidis 2007, S. 78-79.

aufbauen, welche die „Künstlichkeit“ des Kunstwerks eindringlich zu Tage treten lassen.

Die literaturwissenschaftlichen Überlegungen Wolfgang Kayzers in *Wer erzählt den Roman?*⁵⁵ sind heute längst Gemeingut geworden. Besonders seine Analyse der Erzählinstanzen fand und findet breite Anerkennung. Seine Trennung von Autor und Erzähler war eine der bedeutendsten Errungenschaften der nachkriegszeitlichen Germanistik. Die Grundlagen dafür hatten Mukařovsky und Sartre mit der Ansicht gelegt, dass das „Subjekt“ des Autors immer im Text vorhanden sei. Kayser schaltet hier die Instanz des Erzählers dazwischen, als vom Autor geschaffenes Medium des Erzählens: „Das heißt also, daß der Erzähler in aller Erzählkunst niemals der bekannte oder noch unbekannte Autor ist, sondern eine Rolle, die der Autor erfindet und einnimmt.“⁵⁶ Damit ist der Autor quasi als Figur in sein Werk eingebaut. Der Erzähler fungiert für ihn als Maske, da er selbst immer der gleiche bleibt, aber sich so in jedem Text anders darstellen kann und damit auch den Text jeweils anders erzählen kann. Mithilfe der Instanz des Erzählers hat der Autor praktisch alle Möglichkeiten des Erzählens oder wie Kayser sagt: „Der Erzähler vermag, was Gott und den Göttern allein vorbehalten ist.“⁵⁷

Eine der bekanntesten Schriften zur Autorschaftsdebatte, deren Titel zum geflügelten Wort geworden ist, stammt vom Strukturalisten Roland Barthes. *Der Tod des Autors* steht in der polemischen Tradition von Tomařevskijs *Literatur und Biographie* und wendet sich ebenso gegen die autorzentrierten Deutungsmuster des „Biographismus“, der das Primat des Texts für die Interpretation eines Werkes ablehnt. Barthes geht es dabei weniger darum die klassischen Erzählinstanzen (Autor – Erzähler – Figur) abzusetzen – obwohl sein Ansatz auch dies impliziert – als vielmehr darzustellen, daß durch die Verschriftung von Sprache jeglicher Bezug zum Produzenten abbricht und das Geschriebene umfassende Eigenständigkeit gewinnt. Aufgrund der strukturalistischen Prämisse, dass geschriebene Sprache hinter gesprochener zurückstehe, sieht er eine schriftliche Erzählung

⁵⁵ Wolfgang Kayser: *Wer erzählt den Roman*, abgedruckt in: Jannidis 2007, S. 127-137.

⁵⁶ Zitiert nach: Jannidis 2007, S. 127.

⁵⁷ Zitiert nach: Jannidis 2007, S. 134.

als losgelöst von einer bestimmten Bezugsperson an: der Erzähler einer (verschrifteten) Geschichte kann demnach jeder sein und ist damit gleich niemand. Die Schrift kappt quasi jede Verbindung zu einer realen Person, sie emanzipiert sich davon und ist „nur“ mehr als unbesetzte Textmenge vorhanden. Damit stellt Barthes nicht prinzipiell den Erzähler in Frage, sondern möchte verdeutlichen, dass Autor, Erzähler und Figur drei völlig differente und autonome Instanzen sind. Der Rekurs auf den Verfasser eines Werks zum Zweck der Interpretation desselben ist damit irrelevant, ja unbegründet. Die Intention des Autors ist im Text nicht mehr nachvollziehbar und es kommt auch nicht darauf an, sondern auf die Sinnzusammenhänge, die der Leser stiftet. Hier treffen Barthes, Eco und Iser zusammen.

Eine völlig andere Bedeutung trägt Autorschaft für Michel Foucault. In *Was ist ein Autor?*⁵⁸ definiert er denselben interdisziplinär-diskurstheoretisch als „Funktion“⁵⁹, i.e. als Konstrukt, etwa um Texte jemandem zuweisen zu können. Der Begriff „Autor“ ist also eine „Funktion“ von Textmengen und weder mit einem realen Autor ident oder verbunden, noch mit der Instanz des Erzählers. Foucault hebt die gesamte Fragestellung auf die Ebene des Diskurses, so dass in der diskursiven Formation „Autor“ die verschiedensten Sinnbeiträge zusammengetragen werden können. Seit Hieronymus sei die „Funktion Autor“ wesentlich für die Katalogisierung, Kategorisierung und Zuschreibung von Werken, wobei drei Kriterien entscheidend seien: gleichbleibende Qualität der Autorprodukte, semantische und stilistische Kohärenz der Werke sowie ein mehr oder weniger fassbarer chronikaler Hintergrund. Die „Funktion Autor“ sei kultur- und zeitabhängig und werde dementsprechend jeweils verschieden „definiert“. Autorschaft zeigt sich primär als Eigentumsrecht an Schrifttum und ist nicht an belletristische Literatur gebunden. Die „Funktion Autor“ ist für die Interpretation und Analyse von Texten jedenfalls ohne Bedeutung, wobei Foucault eine ausgesprochen strukturalistische Position einnimmt. Ihm geht es vor allem darum, der „krebsartigen und gefährlichen Vermehrung der Bedeutungen in [der] Welt“⁶⁰ ein Korrektiv

⁵⁸ Michel Foucault: *Was ist ein Autor?*, abgedruckt in: Jannidis 2007, S.198-229.

⁵⁹ Zitiert nach: Jannidis 2007, S. 210.

⁶⁰ Zitiert nach: Jannidis 2007, S. 228.

entgegenzusetzen. Der Autor sei eine „Figur [...] mit de[r], in unserer Kultur, man einschränkt, ausschließt und auswählt“⁶¹. Ihm komme eine bedeutungshemmende, eine fiktionshemmende Funktion zu. Dass in einer Welt, in der gerade Bedeutungen und Fiktion immer mehr zunehmen, das Regulativ des Autors besonders an Gewicht gewinnt, ist nur konsequent. Er schafft Beziehungen und Zuordnungen und dient so als Ordnungsprinzip des Chaos. Die Zentrierung unserer Kultur auf den Autor (vgl. Ehrungen, Preise, Lesungen, Marketing etc.) beweist diese Annahme. Der Autor bindet die Fiktion an eine fixe Größe, nämlich sich selbst. Er generiert zwar mit seinem Werk neue Fiktion, doch ordnet er die entstehenden Bedeutungen durch den Rückbezug auf seine Person.

Gérard Genette: *Implizierter Autor, implizierter Leser?*⁶² Der französische Strukturalist diskutiert in seinem Text den von Wayne Booth 1961, in Anlehnung an Kaysers Konzept des Erzählers, eingeführten Begriff „implied author/impliziter Autor“⁶³. Booths Konzept zielt darauf ab, die Person des realen Autors im Werk präsent zu machen: welches Autorbild erzeugt ein Text beim Leser?

Im Wesentlichen ergab dies für jede Erzählung zwei Instanzen: den realen Autor und den implizierten Autor, d.h. das Bild dieses Autors, wie es sich (vom Leser natürlich) auf der Basis des Textes konstruieren ließ.⁶⁴

Genette stellt nun die Notwendigkeit der Einführung einer zusätzlichen Instanz in Frage, da dies mehr Verwirrung stifte als es der Interpretation eines Werks nütze:

Eine Fiktionserzählung wird fiktiv von ihrem Erzähler produziert und faktisch von ihrem (realen) Autor; zwischen ihnen wird kein Dritter aktiv, und jegliche textuelle Performanz kann nur dem einen oder dem anderen zugeschrieben werden [...]⁶⁵

In gewisser Hinsicht hat Genette Recht, denn in der Tat ist die „textuelle Performanz“ des „implizierten Autors“ nicht fassbar. Er ist als konstitutive

⁶¹ Zitiert nach: Jannidis 2007, S. 228-229.

⁶² Gérard Genette: *Implizierter Autor, implizierter Leser?*, abgedruckt in: Jannidis 2007, S. 233-246.

⁶³ Vgl. Wayne C. Booth: *Der implizite Autor*, abgedruckt in: Jannidis 2007, S. 142-152. Die Bezeichnungen „impliziter Autor“ und „implizierter Autor“ sind synonym gebraucht. Booth verwendet ersteren Terminus, Genette zweiteren.

⁶⁴ Zitiert nach: Jannidis 2007, S. 235.

⁶⁵ Zitiert nach: Jannidis 2007, S. 235.

Instanz schlichtweg nicht vorhanden. Lehnt man die Trennung von „impliziertem Autor“ und Erzähler allerdings ab, und geht stattdessen von einer Personalunion der beiden aus – wie es Genette tut –, so leistet man unweigerlich der Idee Vorschub, dass der Erzähler das Abbild des realen Autors im Text sei. In Wahrheit stellt die Erzählinstanz aber vielmehr eine Maske des Autors dar, ist eine vom Autor bewusst für den Zweck der Fiktion gestaltete Figur, die der Leser wahrnehmen soll, wie bereits Kayser klarlegte. Zwar kann ein Erzähler mehr oder weniger der Person des realen Autors ähneln, doch zeigt uns die Literatur, dass meist gerade das Gegenteil der Fall ist. Grundvoraussetzung für jede Art von Literatur ist, dass der Rezipient die Differenz von Erzähler und realem Autor wahrnimmt. Nur wenn er beide Instanzen als separat und autonom begreift, kann der Akt des Lesens funktionieren. Der Leser weiß, dass der Erzähler nicht mit dem realen Autor ident ist, sondern wie eine künstliche Puppe desselben fungiert. Während des Lesens entsteht im Kopf des Rezipienten aber auch eine Vorstellung vom realen Autor und zwar „auf der Basis des Textes“. Dieses Bild, dieser „implizierte Autor“, ist nun völlig gesondert von der Instanz des Erzählers und entspricht naturgemäß auch nicht dem tatsächlichen Autor. Trotzdem der „implizierte Autor“ im Text nicht konstitutiv auftritt, ist er anwesend, ebenso wie Mukařovsky und Sartre „die Allgegenwart des Subjekts im Werk“ sahen. Der „implizierte Autor“ mag für das Verständnis eines Werks irrelevant sein – darum lehnt ihn Genette auch ab –, doch seine Existenz beweist die Wahrnehmung des Lesers. Selbst wenn sich die Vorstellungen vom „implizierten Autor“ als Abbild des realen Autors im Text und dem Erzähler beim Leser decken, ändert dies nichts daran, dass beide Instanzen autark und ohne Verbindung zueinander vorhanden sind. So zweifelt auch Genette nicht die prinzipielle Existenz eines wie auch immer gearteten „implizierten Autors“ an, sondern nur dessen Relevanz für die Interpretation eines Textes:

Will man aus dieser Vorstellung vom Autor aber eine „narrative Instanz“ machen, so bin ich dagegen, da ich immer noch der Ansicht bin, daß man die Instanzen nicht ohne Not vermehren sollte – und diese scheint mir eben, als solche, nicht notwendig zu sein. 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. Dies ist, welche große

Neuigkeit, schlicht und einfach der Autor, und mir scheint, wie schon Platon sagte, daß dies genügt.⁶⁶

Fraglich bleibt, inwiefern der reale Autor Einfluss auf die Gestaltung des „implizierten Autors“ hat. Ist dieser bloß die „unwillentliche Offenbarung einer unbewußten Persönlichkeit“⁶⁷, oder ein willentlich vom realen Autor geschaffenes Bild? Nimmt man Zweiteres an, so zeigt sich, dass der Autor nur über den Aufbau des Erzählers, also indem er sich quasi in diesen „impliziert“, die Form des „implizierten Autors“ steuern kann. Zwar ist die Konstitution des Erzählers für die Interpretation eines Textes von entscheidender Bedeutung, doch dessen Verbindung zum realen Autor nicht. Die Beziehung des Erzählers als „fiktiver Autor einer Erzählung“⁶⁸ zum Text ist es, die für ein adäquates Werkverständnis beachtet werden muss.

Einige Punkte des Autorschaftsverständnisses Umberto Ecos wurden bereits vorweg genommen. Viele Gemeinplätze finden sich mit Barthes – vor allem die Autonomie des Textes von seinem Urheber: „Das Geschriebene hat sich von mir abgelöst und führt ein Eigenleben.“⁶⁹ – und Iser – beispielsweise die Irrelevanz des Autors für die Deutung des Textes durch den Leser: „[...] daß ich den empirischen Autor nur deshalb ins Spiel gebracht habe, weil ich seine Irrelevanz betonen und dafür dem Text wieder zu seinem Recht verhelfen wollte.“⁷⁰ So sei jeder Text durch das Medium der Schrift von seinem Autor losgelöst und als eigenständige Sinneinheit vorhanden. Der Autor könne seine Intention nicht in den Text übertragen, da dieser aus sich heraus eigene Sinnzusammenhänge generiere. Er ist nicht die Meinungsäußerung seines Verfassers, ja kann dieser auch zuwider laufen, sondern die im Text angelegten Bedeutungen stiften in jedem Rezipienten neue Verbindungen und führen so zu einer jeweils individuellen Lesart. Eine Textdeutung, die versucht die Autorintention offen zu legen, ist damit notwendig zum Scheitern verurteilt, da sie zwischen Geschriebenem und Autor eine Verbindung schafft, die durch die Verschriftung nicht existent ist. Eine mögliche Auslegung seitens des Lesers kann nie kongruent sein mit der

⁶⁶ Zitiert nach: Jannidis 2007, S. 244.

⁶⁷ Zitiert nach: Jannidis 2007, S. 238.

⁶⁸ Vgl. Anm. 65.

⁶⁹ Zitiert nach: Jannidis 2007, S. 291.

⁷⁰ Zitiert nach: Jannidis 2007, S. 293.

Intention des Autors, da der Text kein Durchgangsmittel von Information ist, sondern alle Bedeutung in ihm liegt, welche sich bei der Rezeption stets neu zusammensetzt. Es gibt also nicht einen Textsinn, sondern theoretisch unendlich viele Lesarten. Schreiben und Lesen sind so keine prinzipiell unterschiedlichen Tätigkeiten mehr, da auch das Textbild des Autors als Lesart gesehen werden kann und der Akt der Zusammensetzung von Bedeutungen Lesen und Schreiben gleichermaßen kennzeichnet. Dieses Modell entgrenzt Literatur zwar völlig, doch birgt es auch die Gefahr der Überinterpretation. Iser ist dem mit seinem Modell der „Leerstellen“ entgegengetreten, wo der Text selbst nur einen bestimmten Bereich an Interpretationsmöglichkeiten zulässt. Eco versucht ähnliches, doch bleibt er dabei sehr im Allgemeinen:

Zwischen der mysteriösen Entstehungsgeschichte eines Textes und dem unkontrollierbaren Driften künftiger Lesarten hat die bloße Präsenz des Textes etwas tröstlich Verlässliches als ein Anhaltspunkt, auf den wir stets zurückgreifen können.⁷¹

3. Das Autorschaftsbild in *Mein Jahr in der Niemandsbucht*

Um der Vielschichtigkeit von Peter Handkes Roman *Mein Jahr in der Niemandsbucht* besser beizukommen, wird der Autorschaftsdiskurs darin im Folgenden mittels der interpretatorischen Trinität der Kategorien Identität, Raum und Zeit untersucht. Abgesehen von der banalen Tatsache, dass sich Autorschaft immer in Raum und Zeit vollzieht, verschmelzen hierbei drei Diskurse zu einer untrennbaren Komplexität, die den angenommenen Deutungsprimat des Textes wesentlich erweitern. Schon der Titel des Textes spiegelt die Verbindung Identität-Zeit-Raum wieder, indem sich „Mein“ eindeutig auf ein Individuum (und durch die Entität des Textes auf dessen Autorschaft) rückbezieht, „Jahr“ die chronologisch erzählte Zeitspanne⁷² umfasst und „Niemandsbucht“ den Ort der Handlung bestimmt. Der Bedeutung genannter Einheit(en) soll im Folgenden durch die Kapitel dreiteilung Rechnung getragen werden.

⁷¹ Zitiert nach: Jannidis 2007, S. 294.

⁷² Vgl. auch den Untertitel: „Ein Märchen aus den neuen Zeiten“.

3.1. Identität

Viele Facetten des Autorschaftsbildes in *Mein Jahr in der Niemandsbucht* wurden bereits postuliert oder als Analogie skizzenhaft in anderen Texten Peter Handkes aufgezeigt. Etwa die permanent prekäre Existenz des Autors, die seine Autorschaft erzeugt - nah am Scheitern und Sprachverlust - als Kehrseite der Seelenschau und Selbsterkenntnis, die ihm das Schaffen des Werks bietet. Das bedürfnishaft und für ein ganzheitliches Dasein notwendige Ausloten der Grenzen seines Selbst lässt ihn aber vielmehr ein ewiges Mysterium erkennen, als es ihm Ruhe und Einsicht gewährt: „[...] weil ich nicht wußte, oder vergessen hatte, wer ich bin. Bald sechsfünfzig Jahre alt, kenne ich mich nicht.“ (MJN, 13) Gleichwohl bietet die eigene Unergründlichkeit den Quell der Inspiration und Motivation und die Selbstreflexion im Schreiben führt zur Entstehung von Literatur. Die elaborierte Struktur des Inneren des Autors (das „Ich“) bedeutet nicht zwangsläufig eine gespaltene Persönlichkeit, sondern vielmehr offenbart sich das Autor-Ich als multisphärischer Kosmos. Dennoch gilt nicht die wesentliche Prämisse der Genieästhetik des 18. Jahrhunderts, dergemäß der Autor keines Inputs bedürfe, sondern das Original allein aus sich selbst heraus die Welten seiner Literatur erschaffe. Die Konsequenz daraus, nämlich dass ein solcher Autor zwangsläufig immer nur über sich selbst schreibt, findet sich in reduzierter Form allerdings sehr wohl in *Mein Jahr in der Niemandsbucht*, jedoch läuft dieser Prozess über die Metamorphose der Wahrnehmungseindrücke und deren Projektion in die Umgebung ab, wie im Abschnitt über die Figur des „Sängers“ näher erläutert wird. Diese exponierte Stellung des Künstlers erzeugt unweigerlich Versagensangst. Die Maßstäbe der Welt über Erfolg und Misserfolg gelten dabei wenig. Das innere Gefühl des Autors bestimmt den Grad seiner Zufriedenheit. Entspringt der Angst vor dem Scheitern einerseits neue Motivation, so schlägt sie doch nicht selten in Selbstanklage, Melancholie und Depression aus. Ein verzweifertes Eingeständnis des Versagens des Autors rahmt den Roman *Mein Jahr in der Niemandsbucht*:

Ich habe wieder einmal versagt [...] (MJN, 13)

[...] und weiter, wie fast jeden Tag einmal: „Ich habe versagt, es ist alles verloren!“ (MJN, 595-96)

Wesentliches Substrat der Desperation ist die Überzeugung von der selbstverschuldeten fehlenden Sozietät, beziehungsweise der Selbstvorwurf mangelnder Humanität. Die prinzipielle Heterogenität des künstlerischen Individuums zum Rest der Gesellschaft, legt der Autor als persönliches Fehlverhalten aus: „Hätte ich ihnen [=den Barbesuchern] nicht näherkommen müssen, nur wie? Die Schwelle zwischen Umriß und, ja, was?, übertreten? [...] Ich habe nicht gefragt, das ganze Jahr nicht.“ (MJN, 604) Tatsächlich gestaltet sich die Sache komplexer: ebenso wie sich die Isolation des Autors zwischen frei gewählter Einsamkeit, Monomanie und gesellschaftlicher Exklusion bewegt, ist sein Alleinsein moralisch differenziert zu beantworten. Frei gewähltes Eremitentum, um sich auf seine Tätigkeit zu konzentrieren gelangt ethisch an seine Grenzen, wenn soziale Nahbeziehungen unmäßig darunter leiden. Krankhafte Monomanie als Zeichen der Autorschaft und der (subtile) Ausschluss des Autors aus der Gesellschaft als potentielle Gefahr für die Ordnung, müssen ebenso mitbedacht werden, wie die Vorreiterrolle des Künstlers im Individualisierungsprozess der Moderne seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts und die daraus folgende Exponiertheit des kreativ Schaffenden. Nicht zu vergessen, dass jede Form von Autorschaft als reflexive und egozentrierte Tätigkeit eines gewissen Maßes an Besinnung bedarf. Dementsprechend verwundert es nicht, wenn der Autor sich als vereinzelt Objekt im interpersonellen Gefüge sieht: „Jeder erschien mir in meiner Vorstellung allein, ohne einen Bogen zu ergeben hin zu gleich welchem zweiten oder dritten.“ (MJN, 66) Der Autor stellt eine Alternativität (vgl. lat. „alter“ = „andere(r/s)“; „natus“ = „geboren/geartet“) *expressis verbis* dar und wird darum von seiner Umwelt oftmals als bedrohlicher Fremdkörper registriert. Selbst der Autor scheint zum Teil diese Auffassung zu verinnerlichen, so dass er sich in die Nähe der Kriminalität rückt:

[...] gleichwie ich seit jeher damit einverstanden bin, wenn, wo immer ich gehe, eine Polizeistreife mich mustert und dann anhält als einen möglichen Dieb, Terroristen, Kindermörder: Ich habe nie etwas Erzböses getan oder geplant, und fühle mich, von klein auf, verdächtig, wessen? – dessen, was gerade der Tages-Fall, der aktuelle Skandal ist. (MJN, 188)

Wie der Delinquent steht der Künstler mit seiner unikalen Existenz außerhalb einer konventionell gefügten Struktur, deren Unverständnis künstlerischer Heterogenität gegenüber entweder im Konflikt oder im sozialen Rückzug des Einzelnen endet. Bei Letzterem entwickelt sich meist konsequent ein *circulus vitiosus* der das Individuum immer mehr in die Einsamkeit führt. Zugleich stellt gerade – wie erwähnt – für den Autor das Alleinsein förmlich eine Arbeitsgrundlage und Prädisposition für die Genese von Literatur dar. Da die *conditio humana* aber ein dauerhaftes Alleinsein nur unter schweren Schäden für das Individuum zulässt, ergibt sich eine Zerrissenheit des Autors zwischen Einsamkeitsnotwendigkeit und Gesellschaftsnotwendigkeit. Das Zurückweisen jeglicher Sozietät seitens des Autors kann also bis zu einem bestimmten Grade ein emotionales Hochgefühl auslösen:

Mein Alleingehen an meinem Ort und Hoheitsgebiet, erschien mir so viel reichhaltiger als jedes Zusammensein. (MJN, 209)

Der Menschheit zu nah, spüre ich das Grauen. [...] Und dann wieder möchte ich beim Gedanken des Alleinseins, am Abend in Betrachtung einer rauschenden Platane an einer Ausfahrtsstraße, mein ganzes Leben so verbringen. (MJN, 609)

Der Autor sieht seine latente Monomanie freilich in Verbindung mit seiner sozialen Inkompetenz und gescheiterten Aktivität:

Sooft ich ein Protagonist auch im Leben sein sollte, habe ich das nicht durchgehalten [...] Im Schreiben, indem ich mich von den anderen ausschloß, und als Held meiner Bücher konnte ich anders handeln, vor allem stetiger, und eine Gefahr war ich da zuerst und zuletzt für mich selber [...] (MJN 29)

Die Phasen der Einsamkeit werden häufig durch den bewussten Wunsch des Autors nach Abbruch sozialer Beziehungen eingeleitet, wobei seine Menschenscheu durchaus bis zur Misanthropie gehen kann⁷³ – zumindest oberflächlich, denn auf geistiger Ebene zeigt sich stets eine subtile, doch darum umso stärkere Philanthropie, welcher der Schreibakt als ethische Ersatzhandlung dient. Der Autor nimmt nicht aktiv Teil an der Gemeinschaft, doch fühlt sich mit ihr in Form einer kognitiven *unio mystica* verbunden: „Es geschah so dort mit mir ein Aufgehen in die Gesellschaft, wobei ich doch

⁷³ Vgl. MJN, 34: „Inzwischen muß ich dagegen ankämpfen, gleichwelche Unbekannte nicht auf den ersten Blick schon ungestalt und abstoßend zu finden, sogar die Kinder. [...] Nur noch eine tote, eine totgeborene Menschheit begegnet mir; Elende, an denen kein Weg spürbar wird.“

keinmal den Mund auf tun mußte.“ (MJN, 571) Seiner – auch durch räumliche Trennung vollzogenen - Abkehr von und dem Desinteresse für ehemalige Nahbeziehungen steht der innige Wunsch nach Gesellschaft und Freundschaft entgegen. Doch während seiner monomanen Zeitspannen bestimmt seine egozentrische Autorschaft die Sicht auf personelle Gemeinschaft:

Eine ganze Reihe der mir während langer Jahre Nächsten existiert nicht mehr, und keineswegs, weil sie gestorben wären. Sie alle leben [...] Von Zeit zu Zeit höre ich noch von ihnen, mit denen ich einmal so gut gewesen bin. Aber es berührt mich nicht mehr, nichts schwingt mehr mit in mir, bei ihrer Erwähnung empfinde ich Unlust und Widerwillen [...] Und das scheint endgültig. Nie mehr, so muß ich denken, würden wir wieder zusammenfinden, weder durch eine Aussprache noch mein oder dein Meisterwerk. (MJN 78)

Es folgt der Versuch der Gewissensberuhigung durch Schuldzuweisung an andere⁷⁴ und die Selbstanklage für das gescheiterte Kollektiv:

[...] das Wegdriften vom Gegenüber, oft gerade in der strahlenden Gemeinschaft, und das Verschwinden in mich hinein bis zu einem Nichtmehrvorhandensein. Ich ließ mich da, und besonders mit den nächsten Menschen, gehen ins Nirgendwo. Und war doch jenes Verschwinden ein großes Leiden. Wie oft hatte ich mir gegen die Stirn schlagen und das Blut aus der Schädeldecke ritzen, den Brustpanzer auseinandersägen wollen, mit einer zweihändigen Säge. (MJN, 54)

Zweifellos zeigt sich hier schon der wahre Grund der mangelnden Sozietät, nämlich seine Autorschaft. Sein phantasierender Kopf entfremdet ihn den Menschen, ganz gleich ob er doch sein Herz öffnen möchte für andere, er kann seiner Autorschaft nicht entfliehen, noch sie verschieben oder abstellen wie eine Maschine. Sie bestimmt sein Wesen durch und durch und sein Schreiben versagt ihm (oftmals) direkte Nähe. Nur selten gelingt ihm das scheinbar Unmögliche, Autorschaft und Gemeinschaft zu vereinen, doch dann auch nur für einen fragilen Augenblick und ohne Folge: „Auf eine gewisse Dauer hatte die Nacht des Erzählens einen Kerker gesprengt.“ (MJN 54). Diese Verknüpfung mag aber durchaus auch nur im Geiste des Autors stattfinden und eine Wunschprojektion beziehungsweise für den Rest der Gesellschaft unmerklich bleiben. Die Außenseiterrolle des Autors tut ihr Übriges zum sozialen Rückzug des Autors:

⁷⁴ Vgl. MJN, 89: „[...] und ob nicht eher ich es bin, der jenen andern entfallen, von ihnen verloren gegeben ist? Bin nicht ich es, der für sie nicht mehr zählt, an dem nichts mehr sie wundert, der weder in ihren Nacht- noch in ihren Tagträumen auftritt?“

Ich war, in meiner Anwesenheit [=im Heimatdorf Rinkolach], der eine zu viel gewesen; recht blieb ich ihnen doch allein als Abwesender. (MJN, 247)

Andererseits erkannte ich allmählich, daß ich ebenso niemanden ernst nahm, und das galt nicht nur für die vorbeidefilierenden Ortssassen, sondern dann auch die abwesenden Freunde. Ich wollte kaum mehr etwas von ihnen wissen. Ich grenzte mich ab. (MJN, 209)

Die Ursache der Einsamkeit ist die Entzweiung des Autors mit seinen Mitmenschen, der Grund dafür liegt in den Bedingungen seiner Autorschaft, die Folge davon ist die völlige Isolation. So ist des Autors Teilnahmslosigkeit und Indifferenz ebenso wie seine Sehnsucht nach Gemeinschaft seiner Berufung geschuldet. Seine Existenz droht im Zwiespalt von reflexivem (egozentrischem) kreativen Schaffen und dem Wunsch nach Gesellschaft aufgerieben zu werden. Er befindet sich permanent im Kampf mit seiner Autorschaft – daher auch die wechselnden Phasen von Isolation und Integration. Er hält es dauerhaft nicht in Nahbeziehungen aus und kann ein ganzheitliches Leben nicht in Beziehungslosigkeit erfahren. Er kann nicht an seinem Herkunftsort leben und befindet sich stets auf der Suche nach einem ihm gemäßen Lebensraum – denn auch die „Niemandsbucht“ ist nur ein Zuhause auf Zeit. Zwar lässt der Autor den Grund seiner Einsamkeitssucht unbestimmt, doch besteht kein Zweifel daran, dass er in seiner Autorschaft zu finden ist. Er muss sich eingestehen:

In mir ist von Kind an eine Bereitschaft zur Entzweiung [...] Wenn es zum Bruch kam, war ich jedesmal auf der Stelle einverstanden. Entzweit zu sein, war für mich zunächst eine Genugtuung, in manchem Fall ein Triumph. Endlich war ich, wie es mir entsprach und sich für mich gebührte, allein. Und fast nie kam danach eine Ernüchterung oder ein Bedauern. Was geschehen war, war recht so, und gerade in meinen Ungewißheiten genügte es, an meine Entzweiungen zurückzudenken, und ich fühlte mich bestätigt. (MJN, 100)

Im Kummer und in der Entzweitheit, im Widersinn war ich zu Hause. Die Katastrophe, mit den mir zugehörigen Menschen, das war mein Ort. (MJN, 189-90)

Und in der Tat fühlte ich mich nie der Welt so nah, als wenn es für mich niemand und nichts mehr gab. (MJN, 190)

Ebenso Begleiterscheinung seiner Autorschaft und Ursache sozialer Isolation ist die Handlungsgehemtheit des Autors, i.e. seine Unfähigkeit zur interpersonellen Aktion und Teilhabe am Geschehen seiner Umwelt. Auf Tuchfühlung mit der Welt kommt er nur geistig, in der phantasierenden Wahrnehmung und im reflexiven Schreiben. Ein Handeln würde seiner

Autorschaft diametral entgegenstehen. Das Entsagen der Welt fällt ihm allerdings leicht, weiß er doch eine eigene Welt in sich.

Mein Lebtage lang hat mir die Unnahbarkeit der Welt, ihre Unfaßbarkeit und Unzugänglichkeit, mein von ihr Ausgeschlossenensein, am schmerzlichsten zugesetzt. Das ist mein Grundproblem gewesen. Ein Dazugehören, Teilhaben, Mitwirken war so selten, daß es ein jedes Mal ein großer Augenblick für mich wurde, zudem überlieferungswert. (MJN, 182-83)

Sooft ich ja als ein Held oder Handelnder oder Eingreifer auftrat, hatte ich mich blamiert, wenn nicht vor den anderen, so vor mir selber. (MJN, 411)

So stelle ich fest: Als jemand, der in der Gemeinschaft groß mittut, komme ich nicht in Frage [...] Im Leben ist der mir gemäße Platz der eines Zuschauers [...] (MJN, 30)

Der Autor verlässt also das Feld aktiven Handelns und verlegt sich auf das Zuschauen. Zwar ist auch dieses nicht eine direkte Form der Passivität, denn es verlangt sehr wohl aktives Zutun⁷⁵, doch stellt es eine deutlich verminderte Aktivität zum gegenständlichen (Inter-)Agieren und Kommunizieren dar. Es verlagert sich quasi die Aktivität des Autors in sein Inneres und treibt den Imaginationsprozess voran. Die äußerlich eingesparte Handlungsenergie wird verwandt für das aufmerksame detailgenau Betrachten, das Wahrnehmen subtiler Umweltvorgänge, die Reflexion und das Phantasieren darüber. Sein Zuschauen entwickelt eine bedeutende schöpferische Kraft, die sowohl Grundlage des späteren Erzählvorgangs ist, als auch die Umwelt gottähnlich belebt:

Und hatte es sich nicht schon ereignet, daß durch ein Zuschauen überhaupt erst etwas geschaffen wurde, ein Gegenstand, ein Gegenüber, ein Zusammenhang, ja eine Gesetzlichkeit? (MJN, 30)

Wie ein teilweise vorgefertigtes Tableau „beschreibt“ der Autor mit seiner Phantasie seine Umgebung. Seine Autorschaft erzeugt – noch weit vor dem

⁷⁵ Vgl.: Zuhören wird in der modernen Linguistik nicht nur als Notwendigkeit jeder erfolgreichen Kommunikation, sondern auch als bewusste Aktivität des Gesprächsteilnehmers am Kommunikationsprozess angesehen. Vgl.: „Konnte das Zuschauen nicht auch ein Handeln sein? Das eingriff in ein Geschehen, und dieses sogar verwandelte? War ein bestimmter Zuschauer nicht auch ein möglicher Held?“ (MJN, 30)

„Das Zuschauen war meine Sache. Und es war eine große Sache. Nie mehr durfte ich mich auf ein Handeln einlassen, oder auf ein anderes Handeln als mein Zuschauen und dessen Entfalten.“ (MJN, 39)

„Und meine Tätigkeit sollte in der Hauptsache diejenige sein, welche, wie ich inzwischen erkannt hatte, mir am ehesten entsprach: Die des Zuschauens. [...] Sobald ich dagegen zum Zuschauer wurde, war mir zunächst einmal, ich käme zu mir, und dann, meine Weise des Zuschauens sei fast die einzig mir mögliche Tat.“ (MJN, 411) Das Beobachten als Handlung der Autorschaft stellt damit den Vorwurf des Voyeurismus in Abrede.

Akt der Verschriftung – die Erzählung im real wahrgenommenen Raum. Autorschaft ist dabei als permanente Aktion zu verstehen, obgleich der Autor selbst dies nur teilweise begreift, denn sowohl der physische Akt der Verschriftung, als auch das Beobachten und Wahrnehmen und damit verbunden das Phantasieren sind Formen der Autorschaft und der Aktivität. Das „Zurückschauen“ (MJN, 33), i.e. das retrospektive Reflektieren der Vergangenheit ist wiederum eine besondere Art des Beobachtens. Wie das Betrachten ist das „rückschauende Zuschauen“ die Kreation einer eigenen Welt, wo das Vergangene durch die Reflexion im Inneren des Autors neu belebt und mit Sinn erfüllt wird. Zudem versteht der Autor so die Zusammenhänge umfangreicher, er durchschaut hinterrücks die Welt, indem er die „Hinterrückswelt“ (MJN, 32) beschaut. Es müssen also grundsätzlich zwei Formen der Weltgestaltung durch Zuschauen unterschieden werden, deren Prinzip - Schauen-Deuten-Wahrnehmen - allerdings konstant bleibt: das Beobachten der gegenwärtigen Umgebung und die phantastische Umwandlung derselben durch den Autor einerseits und das „Zurückschauen“ auf die Vergangenheit und die reflexive Sinndeutung dieser. Beide Betrachtungsweisen erzeugen einen eigenen sinnigen Kosmos im Geist des Autors und bedingen für ihn unweigerlich eine veränderte Wahrnehmung der realen Welt, als Vorstufe zum späteren Schreiben. Diese „Neue Welt“ (MJN, 25) gewinnt Materialität im Prozess der Verschriftung, i.e. die zuvor geistige Wirklichkeit im Kopf des Autors wird zur Wirklichkeit als Erzählung. Die Sphäre der Fiktionalität wird dabei nicht verlassen, denn die Schöpfungen des Autors bleiben immer „geschaffene Wirklichkeit“⁷⁶. Inwiefern die Erschaffung fiktionaler Welten (im Kopf und im literarischen Erzählen) Kompensation und Ersatz für die gesellschaftlichen Einbußen des Autors in der realen ist, wird ebenso noch zu bestimmen sein wie der Grad der Stilisierung des Autors als Einzelgänger und die Möglichkeit eines psychischen Defekts.

⁷⁶ Wirklichkeit (als Produkt) meint hier nicht umgangssprachlich Realität, obwohl die Erzählung aufgrund ihrer Materialität natürlich auch der Realität angehört. Auch wenn die Wirklichkeit im Kopf des Autors und die erzählte Wirklichkeit im Text fiktional bleiben, besitzen sie wie die Realität eine inhärente Wahrheit, die sie konstituiert. Vgl. Selbmann 1994, S. 230: „[...] ihr setzt er die >Wirklichkeit der Literatur< gegenüber, die erst >aufmerksam und kritisch für die wirkliche Wirklichkeit< mache.“

Der Raum der „Niemandsbucht“ kommt der Handlungsgehemtheit und dem Beobachtungsdrang des Autors entgegen, indem er nur wenige Gelegenheiten zur physischen Aktion bietet – ein wesentlicher Grund, warum der Autor die Stadt verließ. Die geografische Lage ist die einer abgeschiedenen Klause, umgeben von Wald und Hügeln, das öffentliche Leben beschränkt sich auf einige wenige Bars, Läden und den Bahnhof. Außer haushälterischen und körperlichen Betätigungen wie Spaziergehen oder Pilzsuchen bleiben dem Bewohner fast nur reflexiv-geistige übrig, und das ist dem Autor gerade recht. Er instituiert ein Gesetz der Reziprozität, dass der Welt, die sich für ihn unnahbar zeigt, verunmöglicht sich ihm zu nähern:

Außerdem sollte kein Mensch, auch keiner der Freunde, erfahren, wo ich war. Niemand auf der Welt würde mich hier mehr besuchen, und bei dem Bild davon, leer und zugleich weiträumig, verästelt, war mir, ich bekäme eine Dusche unter den Achseln, und ich empfand mich erquickt wie selten. (MJN, 424)

Hiermit schließen wir wieder an die gestörten sozialen Nahbeziehungen des Autors an, die einen bedeutenden Raum im Roman einnehmen und ein bestimmendes Motiv des Textes bilden. Bereits zu Beginn offenbart der Autor ungeschminkt seine Lage und muss sich eingestehen:

Die Sippe, aus der ich komme, ist fast ausgestorben, und die eigene kleine Familie, die mir die Jugendträume vorgezeichnet oder vorgegaukelt haben, ist aus den Fugen geraten. (MJN, 23)

Ohne intakte Familie, mit verstorbenem Elternhaus und gesellschaftlich isoliert in seinem Wunschexil zeigt sich die permanent prekäre Existenz des Autors als *homo novus*. Doch diese Situation bietet neben Selbstmitleid auch die Möglichkeit zur uneingeschränkten (Selbst-)Stilisierung. Ähnlich dem Diktator, der plötzlich aus dem Nichts, scheinbar ohne Genealogie auftaucht, inszeniert sich der Autor als vereinzelt Individuum. Der Personenkult nimmt zuweilen Formen an, die den totalitaristischen Führer und den Autor als stark verwandte Typen offenbaren. Immer geht es um die Darstellung des Einzelgängers, der sich in Opposition zur ganzen Welt weiß, allein aus sich die Kraft für sein Tun schöpft und sein Wesen gänzlich seiner Berufung weiht. Nur ohne soziale Kontakte kann der Autor seiner Autorschaft, wie der Diktator der Nation oder der Mönch Gott dienen. All diese Extremformen des Daseins haben das Ziel die eigene beschränkte Existenz zu transzendieren

und ein denkwürdiges großes Werk als verehrungswürdiges Exempel zu statuieren – sei es der Autor mit seinen unvergänglichen Texten, der Diktator mit seinen militärischen Erfolgen und seiner politischen Macht oder der Mönch mit seiner Persönlichkeitsbildung hin zur *unio mystica* mit Gott als Heiliger. Unsterblichkeit, oder besser gesagt, permanente Präsenz, der Wunsch sich selbst und seine Taten vor dem Jenseits und dem Vergessen zu retten, scheint dabei ein erhofftes Ziel all dieser Lebensformen - im Text, in der Historie oder im Paradies.⁷⁷

Die zerrütteten sozialen Nahbeziehungen (und möglicherweise die Beziehungslosigkeit) sind im Fall des Autors aber nicht nur Folge von Egoismus und Egozentrik, ebensowenig wie die unnahbare Welt, die ihn wegen seiner Heterogenität ausgrenzt, die alleinige Schuld an seiner Einsamkeit trägt, sondern auch die Überforderung des Autors sein Leben/seine Beziehungen mit der ihn bestimmenden Autorschaft – seiner Berufung - in Einklang zu bringen, bedingt die Isolation, die wiederum notwendige Prädisposition seiner Autorschaft ist. Einsamkeit und Autorschaft sind auf so komplexe Weise miteinander verbunden, dass es schwer fällt Ursache und Wirkung zu differenzieren. Stark vereinfacht gesagt: der Autor ist einsam, weil er schreibt und er schreibt, weil er einsam ist. Er kann nur als Einsamer schreiben. In der Zeit da er gesellschaftlich separiert die „Niemandsbucht“ bewohnt und darin darüber erzählt, ist er mit seiner Familie bereits gescheitert. Er ist allein auf sich selbst zurückgeworfen, ohne Beziehungen zur „Außenwelt“ – ein Zustand, den er gleichermaßen herbeigesehnt hat, wie auch fürchtet. Seine Frau hat ihn verlassen, ebenso wie sein Sohn, der sich im Individualisierungsprozess des jungen Erwachsenen an seinem Vater als Reibfläche abarbeitet und kathartisch dessen einstiger Reise durch Südosteuropa nachspürt. Die Fähigkeit zur Etablierung einer intakten Familienstruktur, ebenso wie zum Erfüllen seiner

⁷⁷ Die Typenverwandtschaft von Diktator und Autor wird auch darin offensichtlich, dass zahlreiche Herrscher sich als Schriftsteller versuchten (vgl. Caesar, Hitler, Mao etc.), beziehungsweise eigens Schreiber engagierten. Besonders das Genre der Autobiografie war beliebt, sei es um die zeitgenössische und spätere Rezeption der eigenen Person zu steuern, sein Bild in der Geschichte selbst zu bestimmen oder um die Vermittlungstradition von Historie zu umschiffen und sicher zu gehen, dass die eigenen Taten auch einen bedeutenden Platz in der Geschichtsschreibung finden. Letzteres war besonders in der Antike ein zentraler Gesichtspunkt, da das politisch-gesellschaftliche Erbe nur zu schnell in einer *damnatio memoriae* untergehen konnte.

Verpflichtungen als Partner und Vater, ermangelte dem Autor durchweg, als ein Pfand seiner Kreativität. Die intensive Pflege sozialer Beziehungen erschöpfte ihn immer wieder, wie ihn die permanente Einsamkeit den Wunsch nach gesellschaftlicher Vereinigung entwickeln ließ,⁷⁸ und generierte so einen Zyklus von emotionaler Nähe und Kontaktlosigkeit. Zunächst beschwört er noch seine Isolation – „Ich hatte meine Anvertrauten vergessen. Es gab sie nicht.“ (MJN, 427) – und rechtfertigt den Bruch mit Sohn und Frau:

Dann kam es zwischen mir und meinem Sohn zur Entzweiung. Diese wurde nie ausgesprochen. Wäre das geschehen – und wie lag es mir, und wohl auch ihm, auf der Zunge – hätte es kein Zurück mehr gegeben. Indem ein jeder das letzte Wort zurückhielt, konnten wir danach neu anfangen. // Und doch war unsere Entzweiheit eine Tatsache, und kein bloßes Sichauseinanderleben, wie es zwischen Eltern und Kindern in einer Zwischenzeit, sagt man, üblich sei. (MJN, 147)

Und auch neben meinem Sohn [...] erappte ich mich immer öfter dabei, daß ich mein Interesse bloß spielte. Ich ging wohl auf ihn ein, hatte aber kein Herz für das Kind. (MJN, 209)

[...] kam der Moment, da es, [...] für mich feststand, ich würde ihn verstoßen. Ich wollte mich von meinem Kind lossagen. (MJN, 149)

Nicht bloß die Überlastung, resultierend aus der Doppelbelastung von Autor und Familienmitglied, noch die für den Erzählakt notwendige Einsamkeit, oder Gefühle der Misanthropie lassen ihn die Beziehungen abbrechen, sondern der wertfreie innere Drang, seiner Autorschaft ohne Zerstreung nachgehen zu können. Eine Art epikureischer Egoismus, aus dem Gefühl heraus, nur in der Autorschaft wirklich ganzheitlich existieren zu können. Schon der Gedanke an die einstige Geliebte gerät ihm dabei zur phantastischen Horrorvision, in der sich pervertierte Sexualität mit männlichen Urängsten vereint.

Und dann wurde das unsichtbare Wesen neben mir [=die Freundin], eben noch nichts als leichtsinniger Sommerleib, tötlich. Zuerst war es nur etwas wie ein Trampeln auf der Stelle. Dann schlug es schon um sich und wuchs zu einer Riesin aus, [...] zu einer „Perchtin“. Und der schwere plumpe Körper dieser Ausgeburt der Finsternis setzte sich genau wie in der Sage auf ihr Opfer, stülpte sich über es, walkte, zerrte, preßte es, stopfte es in sich hinein. Ein ähnliches Grauen habe ich nur in jenem einen Traum erlebt, als ich mit meiner Mutter schlief. (MJN, 123)

⁷⁸ Vgl. Kapitel 3.3. „Zeit“.

Mehr noch als ein tiefenpsychologisches Phänomen zeigt sich hier die Angst des Autors vor dem Verlust seiner Autorschaft in der Gesellschaft mit anderen. Ein unfreiwilliges Aufgehen in der Beziehung zur Frau – und damit die Aufgabe seiner „Berufung“ - empfindet er als gewaltsames Ende seiner Existenz, dem es zu entfliehen gilt. So treiben ihn Monomanie und Einsamkeitssucht als Kameraden seiner Autorschaft vor sich her:

Die Ursache [=der Entzweiung] sehe ich in mir. Selbst als wir eines Sinnes waren, hatte ich einen Hintergedanken: Wieder allein und für mich zu sein. Schon damals in meiner Familienzeit führte ich ein Doppelleben. [...] Ich lebte mit den mir Anvertrauten und erkannte, daß in mir etwas sich anders drehte, weg von der Nähe, weg von der Erfüllung, weg von der Gegenwart. (MJN, 147)

Die Unvereinbarkeit von Familie, i.e. sozialen Nahbeziehungen und Autorschaft hat demnach zwei klare Konsequenzen: erstens, den Aufbau eines Doppellebens fernab jeglicher Gemeinschaft und zweitens, so erstens nicht mehr zufriedenstellend funktioniert, den Abbruch der Sozietät. Die für seine Autorschaft nötige Egozentrik und Separation sind dabei im Raum der „Niemandsbucht“ exemplarisch erfüllt. Hier ist der ungehinderte Ablauf des hermeneutischen Erkenntnisprozesses von Reflexion und Erzählen gewährleistet. Die permanente Selbstsuche über den Weg des autoreferenziellen Schreibens, offenbart Autorschaft als Sinnsuche und Persönlichkeitsbildung gleichermaßen und lässt die Erzählung als bloßes Ausscheidungsprodukt der Selbstanalyse erscheinen. Autorschaft als Mittel des Erkenntnisgewinns über das eigene Ich, heißt damit auch sich selbst als Autor „(er-)schaffen“. Diese Form der Selbstschau bewegt sich unweigerlich an der Grenze zur Stilisierung einerseits und zum Wahnsinn andererseits, wodurch Autorschaft zur psychopathologischen Disposition gerät.

Die Persönlichkeit des Autors ist keine stoisch-harmonische, sondern zeigt große emotionale Amplituden.⁷⁹ Fast schon klischeehaft scheint er das Muster des manisch-depressiven Künstlers (bipolare Persönlichkeitsstörung) zu erfüllen.⁸⁰ Besonders die Beziehung des Autors zur „Freundin“ (MJN, 119)

⁷⁹ Begriffe wie „Monomanie“, „Depression“, „Manie“ und „Wahnsinn“ werden im Folgenden nicht medizinisch definiert, sondern ihrer konventionellen Bedeutung nach verwandt.

⁸⁰ Die Verbindung von Künstlertum und Morbidität - besonders Psychosen und Neurosen - ist in genialer Weise ausgeführt worden in Wilhelm Lange-Eichbaum und Wolfram Kurth: Genie, Irrsinn und Ruhm, 12 Bde., siebente, völlig neubearb. Aufl. von Wolfgang Ritter, München/Basel 1986 und soll hier nicht näher erläutert werden. Es wird keine vollständige

ist geprägt von einer Mischung aus überschwänglichem Gefühl, sozialer Reibung, Paranoia und Desinteresse. Im einen Moment noch wünscht sich der Autor nichts anderes als andauernde Zweisamkeit, vor der er wenig später panisch zurückscheut:

Ich war begeistert von uns beiden. Ich wollte all meinen Leuten von ihr und mir erzählen, und tat das dann auch [...] (MJN, 120)

versus:

Ich bin seinerzeit mit Entsetzen von meiner Liebhaberin geflüchtet. (MJN, 120)

Antagonistische Emotionsamplituden bestimmen nicht nur das Leben und die sozialen Nahbeziehungen des Autors, sie sind auch bedeutendes Substrat seiner Autorschaft, oder - anders gesehen - deren Folge. Fest steht, dass Autorschaft untrennbar mit der Fähigkeit zu emotionaler Tiefe korreliert. Bindeglied dieser beiden und Bürge für elementare und existenzielle Welterfahrung ist oft die wohl bekannteste „Dichterkrankheit“: die Melancholie.⁸¹ Eines der Hauptkennzeichen der Melancholie ist die äußerliche Handlungsgehemmtheit, die aber nicht Apathie ist, sondern der autoreferentiellen Reflexion entspringt. In der Tat ist wohl das Wesen sowohl von Autorschaft, als auch von Melancholie, das Denken selbst, nämlich das Nachdenken über sich selbst. Der Autor ist kein Phlegmatiker, kein Verschwender; er konzentriert sich auf sein eigenes Zentrum und den Ursprung seiner Kreativität. Die scheinbare Dekadenz entpuppt sich dabei als fruchtbare Grundlage neuen Schaffens, ist aber nicht frei von Selbstzweifel:

Meine Hauptbeschäftigung, jahrelang, war damals das Müßiggehen, das jedoch nicht Nichtstun hieß. [...] Das Gras in dem Garten ließ ich so hoch werden bis mein Sohn, selbst wenn er stand, nur noch mit dem Schopf da herausschaute. [...] In der Hauptsache aber ging ich damals dort den Umkreis ab; lebte mit meinem Sohn; las. // Und ich dachte, so zum ersten Mal nah am nicht bloß für mich richtigen Leben zu sein. [...] und jetzt noch frage ich mich manchmal, warum ich mich nicht daran gehalten habe? Dann wieder sage ich mir, daß ich in dieser Zeit dem Wahnsinn nah war und daß es das falscheste Leben überhaupt war. (MJN, 192-194).

psychologische Charakteristik angestrebt, sondern lediglich die Interferenzen von Autorschaft und Psyche sollen skizziert werden.

⁸¹ Melancholie wird hier der Einfachheit halber mit Depression, als Pendant zu Manie, gleichgesetzt. Eine umfassende Darstellung der kultur- und medizinhistorischen Prägung des Begriffs „Melancholie“ findet sich in Raymond Klibansky, Erwin Panofsky und Fritz Saxl: Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst, Frankfurt am Main 1992, weshalb hier auf eine nähere Ausführung verzichtet wird.

Der autorschaftliche Prozess bricht während einer depressiven Phase keineswegs ab, nur weil die Verschriftung fehlt, vielmehr muss dieser Ablauf vielschichtig gedacht werden, wobei wesentliche Ebenen im Inneren des Autors liegen. Die bereits erwähnte (latente) Monomanie stellt nur einen Teil der komplexen psychischen Morbidität dar und wird ergänzt durch Manie und Depression/Melancholie und letztlich deren Folge, Wahnsinn. So entwickelt die unter Umständen durchaus positiv besetzte Innerlichkeit, eine Sogwirkung in die Abgründe der Existenz, i.e. Autorschaft und Wahnsinn stehen oft in direkter Abfolge. Erkenntnisgewinn durch Autorschaft verläuft also durchaus über psychische Morbidität. Man vergleiche hierzu folgende Zitate:

Andererseits erkannte ich allmählich, daß ich ebenso niemanden ernst nahm, und das galt nicht nur für die vorbeidefilierenden Ortssassen, sondern dann auch die abwesenden Freunde. Ich wollte kaum mehr etwas von ihnen wissen. Ich grenzte mich ab. Mein Alleingehen, an meinem Ort und Hoheitsgebiet, erschien mir so viel reichhaltiger als jedes Zusammensein. (MJN, 209).

Und eines Tages bin ich dann auch wahnsinnig geworden. Mein Wahnsinn blieb innerlich und dauerte nicht. Doch wäre er aus mir herausgebrochen, es hätte für mich kein Zurück mehr gegeben. Ich hätte meinen Sohn erschlagen - war auch in Angst, ich würde es tun, flüchtete vor mir selbst in den letzten Kellerwinkel - das Haus in Brand gesteckt und wäre mit Messer und Axt auf die Straße gelaufen, Hieb auf Hieb gegen Unbekannt, bis ans Ende. Es war, als müßte ich eines ums andere vernichten, nur weil es da war. (MJN, 217)

Das Seelenleben des Autors zeigt eine äußerst elaborierte und fragile Form. Seine erhöhte Sensibilität ist zweifellos Grundlage wie Folge seiner Autorschaft, aber auch Substrat der Erfahrung emotionaler Amplituden.⁸² Die Autorschaft bietet eine bedeutungsvollere Weltsicht, Erkenntnisgewinn, Sinnfindung und Persönlichkeitsbildung, doch um den Preis der Aufgabe des geordneten und ruhigen Lebens. Sie macht den Autor empfänglich für feinste Umwelteinflüsse und psychische Regungen, doch damit auch verletzbar. Er fühlt sich zu allem bereit und sieht sich doch oft unfähig etwas zu tun. Autorschaft funktioniert hier wie ein *perpetuum mobile* mit Tendenz zum eigenen Untergang. Wie ein Teufelsbund lässt sie den Autor die Welt und sich durchschauen und höhlt ihn gleichzeitig innerlich aus. Sie enthebt ihn der alltäglichen Banalität und kappt dabei seine Wurzeln zur Realität: „Und dabei

⁸² Vgl. Manie-Depression: „Und nach einer ersten Benommenheit, dann Verlassenheit, dann Todessehnsucht – nein, es waren Selbstabschaffungsgedanken – wurde ich guter Dinge, und nichts sonst.“ (MJN, 438)

war ich gewiß, mit meinem Zustand nah an einem bisher in der Fallgeschichte unbeschriebenen, neuartigen Wahnsinn geraten zu sein: An ein unerschöpfliches Rasen, das gebündelte Unheil." (MJN, 218) Eine Analogie zur Zerrüttung des Autors stellt der Wahnsinn der Figur des „Zimmermanns“ dar:

[...] wurde der Zimmermann im winterlichen Japan dann wahnsinnig. Es war, an ihm, dem Geduldigen, eher der Ausbruch einer lebenslang zurückgehaltenen Ungeduld [...] ihn aus dem Schlaf riß, worauf er bis zum Morgengrauen nur auf und ab ging und sich mit den beiden Fäusten in einem fort und mit aller Gewalt auf den Schädel schlug. (MJN, 539)

Autorschaft ist immer ein Kampf mit sich selbst; die Gefahr zu scheitern sitzt dem Autor im Nacken. Sie droht ihn zu zerbrechen und „allein [zu lassen], im Krieg mit der Welt" (MJN, 220). Autorschaft gleicht dem Kaninchen, das Alice in die wunderbare Unterwelt leitet, ohne Vorwarnung und ohne Hinweis auf einen Ausweg.

Spiegeln sich in den „Geschichte[n] meiner Freunde“ (MJN, 259) allegorisch die verschiedenen Facetten des komplexen Autorschaftscharakters,⁸³ so haben doch alle Figuren dasselbe Fundament der Heterogenität. Zusätzlich umspannt ein gemeinsamer Weltbegriff die differenten Erzählungen - der sich mit dem des Autors deckt -, sowie das Motiv der physischen Bewegung, i.e. die Reise: alle Figuren befinden sich auf Alleinreisen durch die Welt und bewegen sich hauptsächlich zu Fuß fort: „[...] das durch die Welt Wandern jedes einzelnen Freundes [...]“ (MJN, 537). Eine gewisse Ausnahme bildet der Priester, doch bewahren seine Überlandfahrten mit dem Auto den motivischen Konnex. Auch kennzeichnet ihn ein unterdrückter Wunsch nach der Ferne, dessen Erfüllung seine Berufung entgegensteht, der sich aber in der bezeichnenden Äußerung „Der Pfarrer ist auf Weltreise.“ (MJN 379) Luft macht.⁸⁴ Das Analogon im Leben des Autors bildet dessen Spazierengehen in der „Niemandsbucht“. Das Gehen als eine dem Wesen der Freunde und des Autors entsprechende Aktivität birgt aber auch einen lebenszerstörenden Aspekt und programmatisch heißt es in der „Geschichte des Architekten und Zimmermanns“ (MJN, 343): „Aber waren sie

⁸³ Man könnte auch von verschiedenen Blickwinkeln auf den Autorcharakter sprechen.

⁸⁴ Vgl. MJN, 533: „Vor allem die Sterbenden waren es, derentwegen er nicht, so wie er es zwischendurch doch ersehnte, wegkonnte.“

nicht so ziemlich alle, und zwar an ihrem Wandern, früh gestorben?“ (MJN, 352). Ganz ähnlich zeigt sich Autorschaft als zweiseitige Medaille, die dem Autor den höchstmöglichen Seinszustand erlaubt, allerdings auch seine Existenzbedingungen untergräbt. Keiner der Freunde besucht dabei in seinen Reisen die großen Metropolen der Welt und klappert touristisch deren Sehenswürdigkeiten ab. Wie der Autor in seiner „Niemandsbucht“ suchen alle das Abseitige, die „Hinterrückswelt“ (MJN, 32) und versuchen sie im Detail zu erfahren. Ihrer Wahrnehmung offenbart sich die Umgebung in der verminderten Zivilisation, in der es keine Ablenkung von ihrer geistigen Arbeit durch Großstadtreize gibt. Ihrer eigenen Heterogenität entsprechend, erfahren sie die Welt grundsätzlich „anders“. Fernab des geschäftigen, öffentlichen Lebens der Metropolen suchen all diese weltverlorenen Aussteigertypen - „Fastverlorenheit“ (MJN, 542) - im Unbekannten des Kosmos nach einer neuen Seins- und Welterfahrung. Der geschärfte Blick der exakten Beobachtung bildet dabei das adäquate Mittel zur Offenlegung des tieferen Gehalts der Welt und so folgen die Geschichten dem Motiv der Offenbarung der Welt in der heterogenen Wahrnehmung. „Die Welt neu zu erfahren“, könnte man das erklärte Ziel des Autors und aller seiner Freunde umreißen oder wie es der Autor ausdrückt: „>Wer sagt denn, daß die Welt schon entdeckt ist?<“ (MJN, 484). Reisen dient nicht dem müßiggängerischen Vergnügen oder dem neurotischen Wissenserwerb durch Besichtigung, sondern es zeigt sich als persönlichkeitsbildende Vereinigung von *vita activa* und *vita contemplativa* und gerät zu einer umfassenden Sinnsuche und Form der Selbstreflexion wie es die Autorschaft für den Autor ist. Zwar haben alle Figuren einen bereits stark gefestigten Charakter – Valentin muss aufgrund seiner Jugend hier nachsichtig behandelt werden – doch sind sie immer Suchende geblieben, ja wollen sich bewusst in einer instabilen Konstitution erhalten, so dass jeder der Freunde auf seiner Reise seine eigene „Verwandlung“ (MJN, 11) erfährt und auch dadurch der motivische Konnex zum Autor erhalten bleibt.⁸⁵

Der Sänger erreicht im Gehen und Durchstreifen der Menschenleere und fast Zivilisationsleere des schottischen Hochlandes eine differente

⁸⁵ Vgl. Kapitel 3.3. „Zeit“.

Naturerfahrung, eine phantastische Wahrnehmung der Umgebung, die sich im Verein mit seinem kreativen Impetus befindet. Wie beim Autor entwickelt sich ein hermeneutischer Schöpfungszyklus aus Beobachtung – Empfindung – Kreation/Imagination – Projektion – erneuter Wahrnehmung des geistig veränderten Raumes. Besonders gut ist dieser Ablauf anhand folgenden Zitats zu erkennen:

Der Orion, der Hase, Kastor und Pollux, die weitschenkelige Kassiopeia, der Schleier der Berenice, dann sogar noch unentdeckte namens „Weymoor“, „Frau ohne Kopf“, „Eiserne Pforte“, „La Grande Arche“,⁸⁶ und zuletzt allein der Morgenstern bewegten sich universumslangsam durch sein Inneres, und durchschossen es. Eine derartige Liebkosung hatte der Sänger noch nie erfahren. (MJN, 277)

Die Verlagerung dieses Prozesses in die Sphäre des Traums soll bewusst den Verlauf von Autorschaft verschleiern und als etwas Unglaubliches, Überirdisches zwischen Realität und Fiktion ansiedeln. In der Tat „verwandelt“ Autorschaft ja auch Realität in Fiktion und wie ein literarisches Werk kann auch der Traum als ein zwar faktisch vorhandenes und doch fiktionales Zwitterprodukt des menschlichen Geistes gesehen werden. Dass der geschilderte Schöpfungszyklus der Autorschaft auch ohne die Konstruktion des Traumgebildes auskommt, zeigt die Szene, in welcher der Sänger glaubt auf ein mittelalterliches Schloss zu gelangen.⁸⁷ Die „Geschichte des Sängers“ (MJN, 261) illustriert also den mühsamen Kampf des kreativen Individuums um das Schaffen des einzigartigen Werks. Der Sänger ist auf der Suche nach dem absoluten Werk, dem „Letzte[n] Lied“ (MJN, 553), anhand dessen der Prozess der Kreation in der Autorschaft, wie er für den Autor gilt, durchgespielt wird:⁸⁸ zunächst nimmt der Sänger akribisch die Stimmen der Welt in sich auf (Wahrnehmung), um sie dann zu einem Lied zu fügen, wozu er den Text setzt (Imagination). Das Singen des Liedes – falls er es jemals singt? -, i.e. das Anlegen des Liedes an die Welt, bildet schließlich den Akt der Projektion, die wiederum seine Wahrnehmung verändert. Die melancholische Grundstimmung des Sängers, die er mit dem Autor gemein hat, ist dabei ein förderlicher Faktor im Schöpfungsprozess, allerdings auch

⁸⁶ Vgl. die neologistischen Flurnamen des Autors für das Gebiet der „Niemandsbucht“, wie etwa „Poussin-Aue“ (MJN, 138), „Namenloser Weiher“ (MJN, 487), „Abwesenheitsweg“ (MJN, 467), „Grüne[r] Weg“ (MJN, 587) etc.

⁸⁷ Vgl. MJN, 279-280.

⁸⁸ Vgl. MJN, 552-553 und 629.

eine Bedrohung für denselben. Zum einen ermöglicht sie nämlich die nötige Konzentration auf die produktiven Kräfte des Künstlers, führt ihn andererseits aber auch der Resignation und damit kreativen Stagnation entgegen. Im Falle des Sängers zeigen sich sogar präsuizidale Gedankenmuster, i.e. ein ausgesprochenes Einverständnis mit dem eigenen Ableben, eine auffällige „Sterbensoffenheit“ (MJN, 262): „Und doch hatte es in seinem Leben schon mehrere Augenblicke gegeben, da er bereit gewesen wäre, auf der Stelle zu sterben.“ (MJN, 261). Im Gegenteil dazu legt etwa der Priester einen deutlichen Lebenswillen an den Tag, wenn er von sich sagt „Nein, ich habe heute nicht aufgegeben – heute noch nicht!“ (MJN, 383), beziehungsweise über seinen möglichen Tod reflektiert: „Und wenn er selber jetzt stürbe, heute abend noch? Er war empört. >Ich bin nicht fertig mit mir.<“ (MJN, 378). Diese beiden Figuren veranschaulichen extrapoliert die innerhalb des Autors aktiven Triebe *Eros* und *Thanatos*. Autorschaft wird immer begleitet sowohl von jovial-lebenserhaltenden, als auch depressiv-selbstzerstörerischen Emotionen. Inwiefern sie auch Ausdruck von „Weltschmerz“ sind, i.e. das bohrende Gefühl der Unzufriedenheit, welches durch die Konfrontation der eigenen geistigen Idealwelt mit der Realität und ihrer Inadäquatheit entsteht, bleibt noch zu untersuchen.

Mit der „Geschichte des Lesers“ (MJN, 284) schließen wir wieder an unsere theoretischen Vorüberlegungen an, i.e. an die Theoreme von Iser, Eco und Barthes.⁸⁹ Demnach zeigt der Leser vor allem das Lesen als integrativen Bestandteil von Autorschaft und konstruktiv notwendigen Aspekt zur Vollendung des Werks auf. Erst durch die aktive „Mitarbeit“ des Lesers am Text, durch seine Sinnstiftungen und ähnliches, kann Literatur ihre ganze Tragweite entfalten. Die Figur des Lesers fungiert damit auch als perspektivische Auslagerung des Autors auf dessen Werk und Leben. Wie der Akt des Schreibens, ist auch der Akt des Lesens ein Kampf des kreativen Individuums mit sich selbst. Es fordert dem Rezipienten volle Teilnahme ab und parallelisiert den Prozess der schaffenden Imagination der Autorschaft im phantasierenden Lesen. Auch im Lesen müssen konsequent Räume erschaffen werden, muss Wahrgenommenes schöpferisch zu einer stimmigen

⁸⁹ Vgl. Kapitel 2 „Autorschaftskonzeptionen der Postmoderne“.

Einheit verwandelt werden. Es ist dieselbe Art von Projektion die daraus folgt: der imaginierte Raum wird auf den realen übertragen (Überlagerung) und bedingt eine neue, differente Weltsicht, oder anders gesagt, ermöglicht die Rezeption der Offenbarung der Welt. Es ist dabei immer wieder das Detail, dass ein neues Sehen ermöglicht, dass den Leser die Umgebung märchenhaft, „poetisch“, erfahren lässt, worin er sich mit anderen Figuren des Romans trifft. Das scheinbar ausgeschnittene Teilstück erklärt die Welt: beispielsweise Pflanzen und Kiesel beim Maler⁹⁰, ein Geröllstein oder ein Muschelknüppel der Freundin⁹¹, Rosen beim Zimmermann⁹², Apfel, Maiskolben und Schindel beim Priester⁹³, ein Steineichenblatt Valentins⁹⁴ oder die Pilze des Autors⁹⁵. Alle diese Kleinigkeiten bewirken ein „Welterneuern“ (MJN, 529) und „Das noch so unscheinbare Angeschaute konnte sich zum Erdkreis auswachsen. So schauend hatte er das Muster der Welt vor Augen [...]“ (MJN, 548). Über das genaue Betrachten gelingt eine *unio mystica*, ein Aufgehen in der Welt, dass die prinzipielle Heterogenität der Autorschaftsfiguren zurücklässt. Paradigmatisch heißt es vom Leser: „Und indem er ein Ding anschaute, bis er aufgegangen ins Ding war [...]“ (MJN, 548). Die Welt im Detail erfahren, das heißt letztlich am Platz sein: „Ein Ort dort enthielt alle.“ (MJN, 550). Und dieser Raum kann auch alle Imagination fassen, ja ist prädestiniert für die phantastische Überformung:

Der Schnee sank damals so monatelang vorbei an einer Gaststätte in der Schellingstraße, [...] an einem Lodenmantel, dem Mailänder Dom, der Wüste Kalahari, den Fleischerhaken, den drei Königen aus dem Morgenland, den unbetätigten Schneeschaufeln, den Zeitungsautomaten [...] (MJN, 287)

Der Ort⁹⁶ führt auch zur Imagination eines neuen allumfassenden Werks. Eine Vision, die er mit dem Autor in dessen „Niemandsbucht“ teilt und die jener dann in seinem Roman *Mein Jahr in der Niemandsbucht* zu verwirklichen sucht. Schon in *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* war von immer „andere[n] Methode[n]“ (BE, 28) im Erzählen die Rede, die von

⁹⁰ Vgl. MJN, 317-319.

⁹¹ Vgl. MJN, 321-322.

⁹² Vgl. MJN, 540.

⁹³ Vgl. MJN, 372-373.

⁹⁴ Vgl. MJN, 529-530.

⁹⁵ Vgl. MJN, 511-529, besonders 518 und 526-529.

⁹⁶ In diesem speziellen Fall entweder Berlin, München oder Hamburg. Des Lesers epische Vision spielt dann allerdings in einer deutschen Kleinstadt.

Text zu Text anzuwenden seien und als Konsequenz davon, zeigt sich nun „das Epos von morgen“ (MJN, 287):

Ja, was sich dem Leser da auftat, das war nicht mehr bloß eine kleine Mär, oder ein Märchen, vielmehr das Epos, und dieses spielte sogar hier in dieser grunddeutschen Gegend. Spielte?, nein, würde erst noch da spielen. (MJN, 286)

Die Bedeutung des Raumes für die Autorschaft wird in Kapitel 3.2. „Raum“ noch genauer erläutert werden. Nun soll zuerst die Reihe der Freunde abgeschlossen werden.

Beim Schaffensprozess des Kunstwerks setzt auch die „Geschichte des Malers“ (MJN, 301) an. Vergleichbar dem Autor schöpft der Maler aus der Nacht seines Inneren, wo sich ihm das Kunstwerk vorzeichnet:

In der schwarzen Weite, die dabei gar nicht so schwarz wirkte, sondern von tausend kleinen mannigfaltigen Aufhellungen durchzogen, wurde, ihm, ohne daß sich da etwas regte, in einem fort etwas vorgetanzt, vorgespielt, vormusiziert, vorerzählt, vorgezeichnet. (MJN, 304)

Es kommt also im Maler wie im Autor ein Umwandlungsprozess in Gang, der das Wahrgenommene künstlerisch überformt und als Variation wiedergibt, „[...] so daß in der Regel am Ende etwas Neues dastand.“ (MJN, 305) Diese „Wiedergabe durch die Verwandlung“ (MJN, 305), i.e. das überformte und hinausprojizierte Bild der wahrgenommenen Umwelt als Variation derselben, wird anschließend wiederum von ihrem Urheber rezipiert, wodurch ein tendenziell unendliches Spiel beginnt. Auslöser dieser Transformation ist dabei immer eine bestimmte Formation der Umgebung, die auf den Autor einwirkt und seine Phantasie anregt. In der Sprache des Malers ist dieses bedeutsame Detail der Wahrnehmung mit der Chiffre „Ferne“ (MJN, 303) belegt und kann „ein Stück Erde, vermischt mit Steinen und Holz, [...] jemandes Augenfarben, [...] die eigenen [Augenfarben]“ (MJN, 306) oder ähnliches sein. Die „Ferne“ zieht ihre Bedeutung nicht aus sich selbst, indem sie etwa eine Besonderheit zur übrigen Umgebung darstellt, sondern wird ihr vom Rezipienten zuerkannt. „Ferne“ bezeichnet aber auch schon das projizierte Produkt der phantastischen Metamorphose des Stück Kosmos im Inneren des Autors und so glaubt er, das Verwandelte bereits außerhalb „aufzuspüren“ (MJN, 306). Denn objektiv findet sich kein solches Außergewöhnliches, erst das Individuum schreibt ihm seine Bedeutung zu.

Dort an diesem besonderen Ort und in diesem besonderen Augenblick offenbart sich ihm die Welt, dort kann das Innwerden der Welt stattfinden und der Raum erlangt überdimensionale Bedeutung: „Da ruht die Welt!“ (MJN, 307). Der Begriff „Schöpfung“ erfährt durch diesen Schaffensprozess eine essentielle Umdeutung und Doppelung und reicht an Fichtes Prämisse des „Ich setzt das Nicht-Ich als beschränkt durch das Ich“⁹⁷ heran.⁹⁸ Wesentlicher Quell der Inspiration des Sängers, Malers und Autors ist also die Wahrnehmung der Welt, i.e. die direkte Anschauung und das unmittelbare Erleben. Die Konfrontation mit der Welt führt zur Verarbeitung und Setzung derselben und letztlich zur Harmonie beziehungsweise *unio mystica* mit ihr. Die Einheit der Welt ist demnach auch zentral für des Malers, Sängers, Leser und Autors *idée fixe* vom neuartigen Werk. So denkt der Leser über das „Epos von morgen“ (MJN, 287) nach, der Maler träumt von einer „neuen Malerei“ (MJN, 318), der Sänger ringt mit sich um „Das letzte Lied“ (MJN, 262) und der Autor kündigte bereits in *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* programmatisch für jeden Text eine „andere Methode“ (BE, 28) an. Immer soll das Werk dabei die Welt als Ganzes umfassen, sie deuten und offenbaren. Diese Prämisse versucht auch *Mein Jahr in der Niemandsbucht* durchweg zu erfüllen. Dass der Erfolg dabei keineswegs sicher ist, der Weg dem Schaffenden alles abverlangt und ihn sein Werk am Ende vielleicht dennoch unzufrieden zurücklässt, bleibt die Tragik des kreativen Individuums. Das neue Werk ist zudem als ein unabgeschlossenes, immer wieder neu Anzustrebendes zu denken. Ein Anspruch der nicht zuletzt durch das tendenziell offene Ende von *Mein Jahr in der Niemandsbucht* und den dortigen Verweis auf das künftige Werk des Sängers eingelöst wird. Für den Fall des Malers korreliert das neue Werk auch mit einem neuen künstlerischen wie lebensweltlichen⁹⁹ Anfang unter differenten Gesichtspunkten. Aus einer kathartischen Verlusterfahrung, die scheinbar das Alte zugunsten des Neuen hat ersterben lassen, entsteht unter gesteigerter Aktivität das Novum in der Metapher des sich verändernden

⁹⁷ Johann Gottlieb Fichte: Werke, 11 Bde., hgg. von Immanuel Hermann Fichte, Bd. 1: Zur theoretischen Philosophie 1, Berlin 1971, S.125.

⁹⁸ Vgl. Fichte 1971, S.97: „Das Ich setzt sich selbst“ und S. 172: „[...] alle Realität des Nicht-Ich ist lediglich eine aus dem Ich übertragene.“

⁹⁹ Vgl. die vielen Schicksalsschläge des Malers in MJN, 544.

Bestehenden: „Und am folgenden Morgen zeigten sich an den wenigen vom Bildersturm verschonten Gemälden des Malers Änderungen.“ (MJN, 546) Das neue Werk ist ein permanent sich Formendes und Modifizierendes, dessen Letztgültigkeit noch nicht erreicht ist und dessen Verwirklichung stets zu scheitern droht.¹⁰⁰

Eines der Hauptmotive der „Geschichte meiner Freundin“ (MJN, 321) ist das permanente Reisen als Existenzform und Metapher der Selbstsuche. Es ist eine Suche nach dem Besonderen. Das andere Motiv wäre wohl die Sprachversessenheit und Sprachkritik. Ersteres steht in engem Zusammenhang mit einer Gabe, die schon beim Maler herausgehoben wurde, nämlich dem detailhaften Sehen des Bedeutsamen. Wie auch die anderen Figuren und den Autor kennzeichnet die Freundin eine spezielle Wahrnehmung, die Antrieb ihrer rastlosen Suche nach ausnehmenden Orten und Gegenständen ist. Dabei meidet sie konsequent die internationalen Metropolen und konventionellen Sehenswürdigkeiten, durchstreift vielmehr Räume abseits – nicht gänzlich außerhalb – der Zivilisation.¹⁰¹ Wie der Rückzug des Autors in die „Niemandsbucht“, als Flucht vor der Öffentlichkeit und persönliche wie künstlerische Notwendigkeit, so sind auch die Reisen der Freundin nur zum Teil ihrer Neugierde für das Fremde geschuldet und ganz wesentlich Ausdruck eines evasorischen Bedürfnisses. Die Abkehr von der geschäftig-tätigen Welt, der sie als einstige „Miß Jugoslavija“ (MJN, 327) zweifellos angehörte, treibt sie bis zur Maskerade und Selbstverleugnung.¹⁰² Die Suche als Lebensentwurf und auch als Suche nach dem passenden Lebensentwurf gerät zum hermeneutischen Zirkel, der in immer tiefere Erkenntnisschichten führt und sie letztlich angesichts der Offenbarung (der Schönheit) der Welt in einer Bucht ähnlich Simeon von Jerusalem beim Anblick Christi¹⁰³ aussprechen lässt:

So etwas habe ich noch nie gesehen. Mit mir ist es aus. Bald werde ich sterben. Heute war ein glücklicher Tag. Danke. [...] Und sie wünscht sich das Zugrundegehen, sie wünscht sich die Glorie? (MJN, 342)

¹⁰⁰ Vgl. MJN, 276: „Er spürte das Lied so nah, und dann wieder so unerreichbar, daß es ihm angst machte.“

¹⁰¹ Vgl. Maler, Sänger, Leser, Zimmermann, Sohn, Autor.

¹⁰² Vgl. MJN, 328.

¹⁰³ „Nun lässt du Herr, deinen Knecht, / wie du gesagt hast, in Frieden scheiden. // Denn meine Augen haben das Heil gesehen [...]“ (Lk, 2,29-30)

Ihre permanente Unstetigkeit¹⁰⁴ mündet also ebenfalls in verträglichem Einklang mit der Welt und sie scheint letztlich am Platz zu sein wie der Autor in seiner „Niemandsbucht“. Fast vergessen der mühsame Kampf um den rechten Lebensstil, den sie gleichfalls mit dem Autor teilt. Einem „konventionellen“ Lebensentwurf zu folgen ist beiden aufgrund ihrer heterogenen Konstitution nicht möglich, beständig gilt es Neuland zu betreten und nicht selten den eigenen Selbstzweifeln zu trotzen: „Dann wieder sage ich mir, daß ich in dieser Zeit dem Wahnsinn nah war und daß es das falscheste Leben überhaupt war.“ (MJN, 194) Auch gegen Intoleranz und Vorwürfe der übrigen Gesellschaft müssen sich beide behaupten und ihre Vorstellungen vom „richtigen Leben“ (MJN, 194) verteidigen: „Meine Weise ist meine Sache, nichts sonst!“ (MJN, 337). Das „richtige Leben“ und der „richtige Ort“ sind dabei eine nicht zu trennende Einheit. Auch die „richtige Benennung“ spielt dabei eine wesentliche Rolle. So kennzeichnet das Vermeiden der Freundin *nomina propria* zu verwenden, eine immanente Sprachkritik. Wo möglich versucht sie konventionalisierte Eigennamen (hier besonders Flur- und Städtenamen) durch *nomina appellativa* und/oder Periphrasen zu ersetzen.¹⁰⁵ Hier ähnelt ihr der Autor, wie bereits erwähnt, mit seinen Neologismen.¹⁰⁶ Beide Strategien dienen der Schaffung von Bildern mittels Sprache, wie überhaupt die Tätigkeit des Autors als Schaffung von Illusion mittels Schrift bezeichnet werden könnte: „Am auffälligsten an ihrem Reden war freilich, daß sie dabei doch Namen verwendete, nur selbsterfundene, in der Form von Umschreibungen oder Bildern.“ (MJN, 324) Eigennamen erscheinen der Freundin unpassend, denn sie sind zu speziell, zu wenig poetisch, zu wenig phantasieanregend. Der eigentliche Sinn und Wert eines Eigennamens, nämlich durch negative Bestimmung – es gibt einen Namen (idealerweise) kein andermal – einem Begriff einen objektiven und unzweideutigen Referenzpunkt zuzuweisen, ist ihr unerträglich. Die präskriptive Verknüpfung von Signifikat und Signifikant wird von ihr

¹⁰⁴ Vgl. MJN, 336: „Warum suchte sie, und suchte, und suchte?“

¹⁰⁵ Bsp.: „das Felsküstenland“ (MJN, 324) für Dalmatien, „Marschall“ (MJN, 324) für Tito, „Der Fluß mit den rauchenden Eisschollen“ (MJN, 325) für die Drau etc.

¹⁰⁶ Vgl. Anm. 86.

erweitert bis zur Unmöglichkeit der sprachlichen Dekodierung.¹⁰⁷ Oder anders gesagt: ihr sprachlicher Ausdruck verweigert sich einer objektiv bestimmbaren Entsprechung. Damit eröffnet sich der Vorstellung ein tendenziell unendliches Feld, ein Raum der Phantasie. Gerade dies scheint auch das erklärte Ziel des Autors in *Mein Jahr in der Niemandsbucht* (mit seinen Neologismen) zu sein. Beide wollen zwar etwas Spezielles benennen, aber nicht über ein spezifisches, konventionalisiertes *nomen proprium*, um nicht die Phantasie des Rezipienten zu sehr einzugrenzen.¹⁰⁸

Der „Architekt und Zimmermann“ (MJN, 343) stellt den Autorschaftsprozess im Raum aus. Es werden dabei Formkonzepte des Kunstwerks behandelt, sowie der Lernbarkeitsdiskurs von Dichtung tangiert und die große Frage des geografischen Topos, die in *Mein Jahr in der Niemandsbucht* immer wieder variiert wird, exemplarisch diskutiert. Die Komplexität des Autorcharakters wird metaphorisch in die Quantität mehrerer Individuen umgewandelt. So entwickelt sich der Facettenreichtum der Autorpersönlichkeit zur belebten Vielheit, die am Produktionsprozess mitwirkt:

Er konnte, wo auch immer [...] sozusagen eine ganze, mehrköpfige Mannschaft aufbieten und auffächern, wovon einer den andern ergänzte, ihm weiterhalf, sein Spiel übernahm. (MJN 344)

Hier wird sowohl der Bereich psychopathologischer Zustände (beispielsweise Schizophrenie) eröffnet, als auch die grundsätzliche Frage nach der Rollenhaftigkeit von Autorschaft angeschnitten. Zudem wird die prinzipielle Struktur des Werks als ein „beständige[s] Selbstgespräch“ (MJN, 344) dargestellt. Wie der „Zimmermann“ zumeist alleine und lediglich für sich selbst arbeitet – also ohne direkte Resonanz zu erfahren – so ist auch das literarische Werk ein Monolog des Autors. Der Kommunikationsprozess zwischen Autor (Sender) und Leser (Empfänger) funktioniert nur mittelbar über das geschriebene Werk und selbst wenn der Autor jemandem diktieren

¹⁰⁷ Vgl. MJN, 324: „[ihr Ausdruck] etwas von der Legende eines Kreuzworträtsels hatte, so kam ich auch immer wieder ins Raten darüber, was sie denn meinte [...]“

¹⁰⁸ Ein *nomen proprium* ist wie ein *nomen appellativum* konventionalisiert. Das Erste ist aber spezifisch. Ein Neologismus ist keines von beiden, da er nicht konventionalisiert ist, obwohl spezifisch (für den Erfinder). Für den Rezipienten ist ein Neologismus allerdings unspezifisch, da er ja keine konventionalisierte Entsprechung finden kann.

würde, änderte dies nichts an der monologischen Form von Literatur, denn es wäre nur der Verschriftungsvorgang vom Autor ausgelagert. Auch der Weg der Informationsübermittlung ist unumkehrbar, denn der Autor kann immer nur Sender und nicht Rezipient sein. Eine dialogische Struktur von Literatur¹⁰⁹ ist damit ausgeschlossen, obgleich Literatur auf den Dialog mit dem Leser angelegt ist. Der Autor mag ein Werk für ein Publikum konzipieren, aber der Produktionsvorgang umschließt nur ihn alleine. Er nimmt damit unweigerlich immer auch die Rolle des Lesers ein. Die Frage inwiefern er aber sein eigenes Werk umfassend selbst rezipieren kann beziehungsweise ob sich Literatur erst im/durch den (autordifferenten) Leser vollkommen entfaltet, führt uns zurück zum theoretischen Prolegomena dieser Arbeit.¹¹⁰ Die monologische Natur von Literatur impliziert jedenfalls eine selbstreflexive Tendenz, wobei ein etwaiger Rückbezug des Werks auf sich selbst einem Rückbezug des Werks auf den Autor gleichzusetzen ist, folgt man Mukařovskys These von der „Allgegenwart des Subjekts im Werk“¹¹¹. Dieser Struktur entsprechen räumlich die „Niemandsländer“ (MJN, 347), die der „Zimmermann“ konsequent sucht, beziehungsweise die „Niemandsbucht“, die der Autor zu seinem Lebens- und Schaffensort bestimmt. Diese „letzten großstädtischen Vagheits-Winkel“ (MJN, 352) sind Zufluchtsorte, Habitate und Schöpfungsanregungen zugleich. Nur hier können beide ihre avantgardistischen Werke befördern und dabei auch ganzheitlich existieren. Die „Niemandsländer“ sind nicht nur Mittel, sondern bekommen Endzweckcharakter und beide kennzeichnet dieselbe fragile Vereinigung von Kultur und Natur:¹¹²

¹⁰⁹ Lyrik, Epik und Dramatik gleichermaßen.

¹¹⁰ Vgl. Kapitel 2 „Autorschaftskonzeptionen der Postmoderne“: Barthes' Überlegungen im „Tod des Autors“ stützen obige Ausführungen, da seine Prämisse von der Loslösung des Geschriebenen vom Autor – ohne es explizit auszusprechen – einen absoluten Abbruch der mittelbaren Kommunikation Autor – Werk – Leser nach sich zieht. Das Werk ist also von der Seite des Autors rein monologischer Natur und erst in einem weiteren Schritt tritt es in einen Dialog mit dem Leser ein. Der Autor kommuniziert demnach also nicht einmal mehr mittelbar über das Werk mit dem Leser.

¹¹¹ Zitiert nach: Jannidis 2007, S.72.

¹¹² Man könnte in den „Niemandsländern“ des „Zimmermannes“ auch (Vorstellungs-)Projektionen der eigenen Umgebung des Autors mit bestimmten Variationen sehen. Vgl. den

Niemandsland, ja: Doch auf diesem brennt, als ich daran vorbeikomme, ein Reisigfeuer, das Zweigwerk frisch zusammengeschoben. Auf einem Müllhaufen eine Bohle. An eine Böschung eine Leiter gelehnt. Ein funkelnagelneues Hausschild an einem Bretterverschlag. Eine Staffel verlassener Bienenkästen am Waldrand im Winter. (MJN, 26)

Der Anblick des windigen Streifens, mit nichts als einer Bambusstaupe, hoch und schmal aus einer bis zum Schottergrund gefrorenen Lache spitzend, ohne ein Anzeichen, daß da ein neuerliches Bauen bevorstünde, tat ihm zuerst einmal nichts als gut. Vor sehr viel Zeit mußte in der Schneise etwas gebaut worden sein, an das aber nur noch eine gewisse künstliche Unebenheit, die Formen verwaschen, erinnerte. Der Drahtzaun, der sie von der Straße trennte, hatte Durchschlüpfe, war längst verrostet, und kein Schild zeigte ein Zutrittsverbot oder einen Neubau an. (MJN, 350)

In der „Geschichte des Architekten und Zimmermanns“ (MJN, 343) wird auch auf einen Bereich des Autorschaftsdiskurses angespielt, der für die Literaturproduktion seit jeher bedeutsam war: die Verbindung von Talent und Fertigkeit. Nicht umsonst wird diese Figur – als einzige! – mit der Doppelbezeichnung „Architekt und Zimmermann“ eingeführt, was von Beginn an die Einheit zweier Pole suggeriert. Ähnlich den beiden kognitiven Hemisphären verschmelzen die Kreativität und Phantasie des Architekten mit der Logik und Handwerkskunst des Zimmermannes und spiegeln damit die Konstitution des Autors wieder. Dort bilden ebenfalls geistige Entwurf- und Gestaltungskraft einerseits, und praktische Verschriftungs- und Artikulationsfertigkeit andererseits eine homogene Ganzheit. In *Mein Jahr in der Niemandsbucht* wird dann dieser Zustand als ideale Vollkommenheit mit klassischer Tragweite ausgestellt, dem es nachzustreben gilt: „Die schwere Hand des Zimmermanns wurde, frei nach Vitruv, meines Freundes römischem Vorbild, eins mit der Eleganz des Architekten.“ (MJN, 357)

Die „Geschichte des Priesters“ (MJN, 363) beleuchtet vor allem den Aspekt der Rollenhaftigkeit von Autorschaft. Zwar hat auch er die heterogene Wahrnehmung mit den anderen Figuren gemein – etwa wenn er bei einem Spaziergang die Welt sich offenbaren sieht und in eine Art metaphysischer Einheit damit gelangt: „Es war ein dunkler Tag, an dem sich die Kleinigkeiten sehen ließen wie in ihrem Eigenlicht, und die Welt, bei verborgener Sonne, offen lag zum Anfangen. [...] auch er sich für den Augenblick Frucht, silbrige Schindel, Luft werden spürte.“ (MJN 373) – doch das bestimmende Motiv

Schaffensprozess beim „Sänger“: „Beobachtung – Empfindung – Kreation/Imagination – Projektion – erneute Wahrnehmung“.

seiner Erzählung bleibt der existentielle Rollendiskurs, der ihn zur Spiegelfläche der Autorfigur macht. Die spannende Antithetik entsteht dabei durch das erwähnte Moment der Berufung zum Priester-/Autortum und der Ausübung dieses Berufs als Teil einer vielschichtigen Persönlichkeit. Denn entweder bestimmt die Priester-/Autorschaft den Träger, ist von Geburt an in ihm angelegt und sein innerstes Wesen oder es ist eine (erlernbare) Tätigkeit, die man ausübt, ein Amt, das man jederzeit ablegen und damit zum reinen Privatmenschen werden kann. Den Widerstreit dieser Positionen mögen folgende Zitate veranschaulichen:

[...] hatte sich ihm [= dem Priester] [...] ein Traum eingeprägt, worin er kein Priester gewesen war, sondern ein Niemand, eine Kreatur, nackt er selbst. (MJN, 363)

Durch nichts konnte das Kind von Siebenbrunn [=der Priester] seinen Glauben verlieren; der war ihm angeboren. [...] Nein, es konnte aus ihm nichts werden als das, was es anfänglich schon war! (MJN, 368-69)

Erste Belegstelle unterscheidet deutlich das Priestertum als Rolle vom eigentlichen Selbst des Priesters, wogegen zweitens auf die immanente Anlage der Priesterschaft im Individuum verweist, die den weiteren Lebensweg bestimmt. Es gilt für die Figur des Priesters die Frage: ist das Ich ein Priester oder ist das Priestertum das Ich? In *Nachmittag eines Schriftstellers* hieß es über die Autorfigur bereits dasselbe in grün: „Also nicht: >Ich als Schriftsteller<, vielmehr: >Der Schriftsteller als ich<?“ (NS, 6). Doch wird darin nicht versäumt, Autorschaft gegenteilig auch als Rolle darzustellen: „[...] schien es ihm, als sei er, im Unterschied zu der Stunde nach der Arbeit, kein Schriftsteller mehr, sondern spielte nur noch, gezwungen und lächerlich, dessen Rolle.“ (NS, 48). *Nachmittag eines Schriftstellers* zeigt hier die Fortführung eines Diskurses, der auch schon in *Phantasien der Wiederholung* thematisiert wurde - „Ein Künstler tritt, wenn er spricht, nicht als Philosoph auf, nicht als Gesetzgeber, nicht als Lehrer, aber auch nicht als Künstler, sondern als: >Endlich ich!<“ (PW, 86) – und sich noch in *Der Große Fall*, einem der jüngsten Werke Peter Handkes findet, worin der Protagonist ein Schauspieler ist, also die Verkörperung der Rollenhaftigkeit schlechthin. In *Mein Jahr in der Niemandsbucht* sieht sich der Autor unter anderem als Inhaber wechselnder (sozialer) Rollen: „[...] herausgetreten aus all meinen Rollen, kein Anwalt, kein Schriftsteller, auch kein Vater mehr [...]“ (MJN, 53).

Das Einnehmen dieser sozialen Rollen ist gesellschaftlich und familiär völlig natürlich und unumgänglich, doch Autorschaft als bloße Rolle würde das Fundament derselben gefährden. Es zeigt sich hier also ein Zwiespalt und eine *idée fixe* des Autors, der nicht weiß, wie er seine Autorschaft zu verstehen hat, die ihn längst charakterlich determiniert hat. Es ist die Selbstsuche des Autors, die wechselseitig Autorschaft als Selbst anerkennt und es andererseits als Rolle auszulagern versucht. Dass sowohl Priester als auch Autor in *Mein Jahr in der Niemandsbucht* (wie überhaupt in der Realität?) eine besondere Stellung innerhalb der Gesellschaft haben, ist unbestritten, doch gründet dies auf ihrer elementaren Konstitution oder der Rolle, die sie bei Bedarf einnehmen? Besonders in kurzweiliger Runde gerät der Priester zwischen Beruf und Berufung:

[...] kehrte er von Fall zu Fall von sich aus seinen Beruf hervor, nein, sein Amt, und so schroff, daß die bisherigen Genossen sich verschreckt vor ihm, plötzlich ein Kirchenmann, abkehrten. (MJN, 375)

Sein Zwiespalt dabei: Daß er, ausgenommen vielleicht beim Messefeiern oder Aufschreiben der Predigten, nach Außen hin jeder andere eher zu sein schien als ein „Hochwürden“. (MJN, 375)

Die Ablehnung der Gesellschaft zwingt dem Priester (und dem Autor) also auch seine Rolle auf, i.e. er generiert seine Berufung zum Beruf um, so dass er seine Priesterschaft wie eine Maske ablegen kann und von seiner Umgebung akzeptiert wird: „Gern gesehen war er immer nur gewesen, wenn er sich nicht als der gab, der er war.“ (MJN, 374) Das Priestertum bleibt sein innerstes Wesen, doch er trägt es als Rolle vor sich her, um – wenn nötig – den Privatmenschen ohne Amt zu spielen. Die Streitfrage, ob Autorschaft als Rolle oder als wesenhafte Berufung zu verstehen ist, löst sich damit in einen Kausalzusammenhang auf. Der Vorwurf des Schauspielertums an den Priester/Autor hat sich dabei freilich nur verlagert - eine Thematik die Handke besonders in *Der Große Fall* behandelt. Die Konzeption bleibt die gleiche, denn nicht die Rollen des Schaustellers sind Verstellung – das ist sein Wesen -, sondern der Privatmensch ist die eigentliche Rolle, die er spielt.

Die „Geschichte meines Sohnes“ (MJN, 384) Valentin ist die Geschichte der Autorwerdung und Entwicklung zu einem eigenständigen Individuum.

Letzteres vor allem in kognitiver Hinsicht.¹¹³ Valentin ist dabei das *alter ego* des Autors, aber auch dessen Gegenteil. Spiegelhaft befindet er sich auf den Spuren der einstigen Reise seines Vaters quer durch den Balkan nach Griechenland, immer wieder mit der väterlichen Vorgabe kämpfend, ihr wechselweise folgend und sie ablehnend. Es ist eine Selbstsuche im Medium des Anderen, ebenso wie die „Geschichte meines Sohnes“ eine Selbstsuche für den Autor darstellt. Valentin durchläuft dabei konsequent eine Entwicklung vom Analytischen zum Poetischen.¹¹⁴ So hat Valentin anfangs noch eine wissenschaftliche Naturauffassung, in der er versucht seine Umgebung durch Zusammenhänge und Kausalketten zu verstehen:

Es ging ihm nicht um die Anschauung, oder jedenfalls hielt er sich kaum dabei auf. Er wechselte sofort wie selbstverständlich über in die Einzelheiten, ließ diese auf sich einwirken, unterschied sie voneinander und fragte nach den Gemeinsamkeiten zwischen ihnen. (MJN, 390)

Doch in Istrien kommt dann mit einem Mal „der Umschwung“ (MJN, 398) und er schwenkt in die Anschauungsweise der übrigen Figuren ein, i.e. die Epiphanie des Kosmos im Detail. Besonders augenscheinlich wird dies als er seinem Vater vom Orakelhain „Dodona ein Steineichenblatt“ (MJN, 529) übersendet. Ein Objekt, das beim Empfänger unmittelbar den Prozess der Imagination und damit Weltschöpfung in Gang setzt. Die Verknüpfung der veränderten Wahrnehmung mit der Orakelstätte zeigt sich erst auf den zweiten Blick. Ein Orakel ist ein Ort der (göttlichen) Offenbarung und damit ein Ort umfassender Welterklärung. Es geht dabei nicht von wissenschaftlichen Tatsachen aus, sondern bietet ein transzendentes Verständnis an und damit eine differente Weltsicht. Im Steineichenblatt zeigt sich quasi die Epiphanie der Welt verdichtet und konserviert, und doch bereit sich zu entfalten. Genau an diesem Punkt, da Valentin einen „Neos Kosmos, Neue Welt“ (MJN, 531) betritt und zu einer ganzheitlichen Wahrnehmung übergeht, beginnt auch seine poetische (phantastische, welterschaffende) Betätigung: er schreibt erinnernd einen Text „über das verschiedene Grau der Winterbäume“ (MJN 401) und folgt damit dem Werdegang des Vaters. Insofern ist es nur konsequent, wenn er öfters in

¹¹³ Vgl. Kapitel 3.3. „Zeit“.

¹¹⁴ Vgl. den Erzähler, der bald nach Abschluss seines Studiums den Anwaltsberuf aufgibt und sein Leben der Schriftstellerei widmet.

Form von Doppelgängern seinen Vater zu sehen glaubt – tatsächlich ist er der Doppelgänger seines Vaters (bzw. wird vom Autor im Erzählen zu diesem stilisiert). Valentin hat seine „Ortsfremdheit“ (MJN, 398) in Istrien abgelegt und ist zu einer „kompakteren Wirklichkeit“ (MJN, 399) gelangt, die es ihm erlaubt seine Oberflächlichkeit und Pedanterie, ebenso wie alte Deutungsmuster über Bord zu werfen. Er bricht aus seiner reflexiven Einsamkeit aus, hinein in die Gesellschaft und Erfahrung des Fremden, worin sich ein Traum des Autors zu erfüllen scheint. Nur einmal noch holt ihn die Verzweiflung ein,¹¹⁵ kann seine Entwicklung zum Autor aber nicht mehr aufhalten.

Der komplexe Charakter des Autors und die literarische Gattung des autobiografischen Romans/der Autobiografie führen notwendigerweise zur Frage nach der Wahrhaftigkeit des Erzählten. Inwiefern ist der Bericht über die eigene Person und Autorschaft „authentisch“ und glaubwürdig? Wie viel (Selbst-)Stilisierung steckt dahinter? Dieser Ungewissheit muss sich letztlich auch der Autor selbst stellen, will er dem stets latenten Vorwurf des Betrugs begegnen: „Bin auch ich ein Selbstvergötterer? Ein Selbstkönig? Einer der millionenfachen heutigen Selbstkaiser?“ (MJN, 152) Selbmann fällt hier ein klares Urteil:

Fast immer sind Selbstdarstellung und Lebenswirklichkeit des Dichters nicht deckungsgleich, sondern verschoben und verbogen, gebrochen, stilisiert oder auf Gegenbilder bezogen.¹¹⁶

Das mag zutreffen, doch muss hier differenziert werden zwischen schöpferischer Selbstsetzung als Akt der Autorschaft¹¹⁷ und inszenierten Lügenmärchen a la Münchhausen. Es ist ein schmaler Grat, den der Autor beschreiten muss, vielleicht eine ähnlich paradoxe Vereinigung wie die Literatur, als Fiktion einerseits und Wirklichkeit durch immanente, konstituierende Wahrheit andererseits¹¹⁸. Für den Autor von *Mein Jahr in der Niemandsbucht* scheint die Stilisierung als Alternativität eher der grundlegenden Heterogenität des Autorschaftscharakters zu entspringen, als

¹¹⁵ Vgl. Kapitel 3.3. „Zeit“. Die Verzweiflung scheint sich auch physisch im Anschwellen seines Beines zu offenbaren, was ihn zum untätigen Darniederliegen zwingt.

¹¹⁶ Selbmann 1994, S. 1.

¹¹⁷ Vgl. Anm. 98.

¹¹⁸ Vgl. Anm. 76.

dem Wunsch nach gezielter Rezeptionssteuerung. Autobiographie ist immer auch ein Kult des Selbst und des eigenen Lebensentwurfs, oftmals in Verbindung mit klischeehafter Übertreibung, doch obgleich „diese Selbstdefinition [=des Autors] jeweils auch eine Selbststilisierung ist [...]“¹¹⁹, verdrängt diese Ästhetik noch nicht die eigentliche Existenz. Es ist wohl weniger absolut zu beantworten, inwiefern das Autorschaftsbild Inszenierung ist oder nicht, als vielmehr Aufgabe des Lesers diese „Leerstelle“¹²⁰ für ihn mit sinnhafter Bedeutung zu besetzen.

3.2. Raum

Besonders wichtig für die Ausführungen dieses Kapitels ist eine vorangehende Begriffsdefinition. Dennoch soll hier bewusst keine philosophische, physikalische o.ä. Einführung gegeben werden,¹²¹ sondern nur soweit für die Interpretation notwendig und dienlich Bestimmungen getroffen werden. So muss einmal grundsätzlich zwischen Raum und Ort unterschieden werden. „Raum“ (vgl. gr. „choros“, lat. „spatium“) bezeichnet dabei eine neutrale, bedeutungslose, 3-dimensionale Ausdehnung¹²², wohingegen „Ort“ (vgl. gr. „topos“, lat. „locus“) ein bedeutungsgeladenes Kontinuum meint. Ein Ort ist also ein mit Bedeutung belegter Raum und daher nur in Relation zu einem oder mehreren Subjekt(en) möglich. Im Hinblick auf *Mein Jahr in der Niemandsbucht* stelle ich daher folgende These auf: der Autor generiert durch seine Autorschaft aus Räumen Orte.¹²³ Dabei formt er seine Umgebung phantastisch zu einem Ort um, welcher zwar fiktiv, im Sinne eines Phantasiekonstrukts ist, aber in der Erzählung durch die Verschriftung zur Faktizität gelangt.¹²⁴ Ein Zitat veranschaulicht diesen Sachverhalt:

¹¹⁹ Selbmann 1994, S. 231.

¹²⁰ Vgl. Anm. 48.

¹²¹ Vgl. Dünne/Günzel 2006.

¹²² Wie ersichtlich ist dies im Griechischen nicht so, dort ist bereits eine – vor allem ästhetisch-performative – Bedeutung eingeschlossen.

¹²³ „Raum“ kann hier synonym zu „Land“ als Naturformation verstanden werden.

¹²⁴ Dabei kommt unweigerlich die Frage auf inwiefern Orte nicht prinzipiell Phantasiekonstrukte sind, i.e. konventionalisierte Vorstellungen. Ein Ort wie beispielsweise

Von dem Fenster aus, an dem ich sitze, sehe ich jeden Morgen die Erzählung, und wie sie im großen [!] weitergehen sollte. Es ist ein Ort. Schon zu Anfang des Winters ist er mir aufgefallen, zum ersten Mal in all den Jahren hier: Eine Stelle in dem Hügelwald, welche mir seitdem, mit der täglichen Betrachtung, zum Ort geworden ist [...] Ich habe in diesem besonderen Waldbereich dann eine Aue gesehen, was er tatsächlich wohl gar nicht ist – dazu müßte in der Senke Wasser fließen – und ihr den Namen eines Malers gegeben, „Poussin-Aue“. ¹²⁵ (MJN, 137-138)

Für den Autor gilt also Folgendes: er braucht „leere“ - i.e. unkonnotierte - Räume, um sie mit seiner Phantasie zu Orten zu verwandeln, um seine Vorstellungen in den Raum hineinzuprojizieren und ihm so Bedeutung zu verleihen. Darauf baut dann seine weitere (kognitive) Schöpfung auf:

Am Anfang stellte ich mir da noch die Szenen einiger seiner Bilder vor: Dahintanzende Figuren, zwei Männer, die auf einer Stange zwischen sich ein Weintraubenbüschel, groß wie sie selber, trugen, ein Mann mit einer Frau am Rand eines sommerlichen Ährenfeldes, und das alles auf dem Boden der lichten weiten Mulde, die so etwas von einem Durchzugsgebiet bekam. [...] Einmal sah ich uns dort unter der Akropolis gehen. (MJN, 138)

Eng verbunden mit dieser Tätigkeit der Bedeutungszuschreibung und Raumtransformation ist das Wesen des Autors, der in diesen Räumen/Örtern existiert und dort seine Existenz setzt: „Statt >Wer bin ich?< frage ich mich inzwischen: >Was ist mein Eigenstes?< Ich weiß es nicht. Aber ich weiß seine Ort, jeden Morgen, auf halber Höhe, dort – da.“ (MJN 139) Nur im individuell optimalen Raum kann der Autor kreativ funktionieren, ganzheitlich existieren und sein Selbst transzendieren. Im Fall der „Niemandsbucht“¹²⁶ handelt es sich dabei um einen „Heterotopos“¹²⁷, einen „anderen Ort“, einen „Gegenort“.¹²⁸

Wien existierte damit – abgesehen von seinem rechtlichen und historischen Status – nur in der Vorstellung des Kollektivs. Faktisch ist es bloß eine urbane Ausdehnung, ein bebauter Raum. Das Wesen der Stadt bestimmt also nicht deren Bedeutung, sondern diese ist vom Kollektiv appliziert. Man vergleiche dazu das Papiergeld, welches faktisch eben nur Papier ist – also lediglich einen bestimmten Materialwert besitzt -, doch in der Vorstellung der Menschen einen bedeutend höheren Wert hat, welcher also nicht im Ding an sich angelegt ist.

¹²⁵ Vgl. zu den Neologismen des Autors Anm. 86.

¹²⁶ Der Neologismus „Niemandsbucht“ fußt auf der Wahrnehmung des Autors: „Und trotzdem ist mir nachts dort [=in einer Bar] zum ersten Mal die ganze Gegend als eine Bucht erschienen, mit uns als dem Strandgut. Es war das zugleich eins der seltenen Male, daß ich die abgelegene Vorstadt als einen Teil des großen Paris hinter dem Hügelzug sah, und zwar als die hinterste, versteckteste, am wenigsten zugängliche Bucht des Weltstadtmeers, getrennt davon durch den horizontlangen Riegel der Seine-Höhen als Vorgebirge [...]“ (MJN, 50). Vgl. auch MJN, 420.

¹²⁷ Zitiert nach: Dünne/Günzel 2006, S. 320.

¹²⁸ Nicht zu verwechseln mit dem „Utopos“, dem „Nicht-Ort“, welcher faktisch nicht existiert.

Ausgangspunkt aller Überlegungen zur Heterotopie von Räumen muss immer Michel Foucaults Text „Von anderen Räumen“¹²⁹ sein, worin er den Heterotopos wie folgt definiert:

Jede Heterotopie hat eine ganz bestimmte, innerhalb der betreffenden Gesellschaft genau festgelegte Funktionsweise [...] ¹³⁰

[...] sie [=die Heterotopien] schaffen einen anderen Raum, einen anderen realen Raum, der im Gegensatz zur wirren Unordnung unseres Raumes eine vollkommene Ordnung aufweist. Das wäre dann [...] eine kompensatorische Heterotopie [...] ¹³¹

Heterotopien setzen stets ein System der Öffnung und Abschließung voraus, das sie isoliert und zugleich den Zugang zu ihnen ermöglicht. ¹³²

Heterotopien besitzen die Fähigkeit, mehrere reale Räume, mehrere Orte, die eigentlich nicht miteinander verträglich sind, an einem einzigen Ort nebeneinander zu stellen. ¹³³

Die Heterotopie der „Niemandsbucht“ ist klar zu ersehen, erfüllt sie doch alle dafür wesentlichen Kriterien. Sie besitzt eine spezielle Aufgabe, nämlich dem Autor sein produktives Schaffen zu ermöglichen; ¹³⁴ sie ist ein „kompensatorischer Raum“, der die Unordnung der äußeren Welt scheinbar durch eine bestimmte Ordnung ersetzt; sie hat ein komplexes „System der Öffnung und Abschließung“, indem etwa der Neuankommeling von den Ansässigen lange als „raumfremd“ wahrgenommen wird und keinen Anschluss, i.e. „Zutritt“ findet ¹³⁵; sie vereinigt andere Räume an diesem einen Ort, hier in der reflexiven Gedankensphäre des Autors, der an seine Freunde in der Welt denkt und sie im Geiste begleitet. Nach Foucault stehen „Heterotopien [...] meist in Verbindung mit zeitlichen Brüchen, das heißt, sie haben Bezug zu Heterochronien [...]“ ¹³⁶ Auch hierbei fällt die Analogie zur „Niemandsbucht“ leicht ins Auge: durch seine Autorschaft hat der Autor vollständige Autorität über die Zeit. Natürlich kann er die physikalische Konstante Zeit nicht beeinflussen, doch seine Autorschaft gibt ihm die Mittel in die Hand seine Schöpfungen in allen temporären Belangen autonom zu

¹²⁹ Michel Foucault: Von anderen Räumen, abgedruckt in: Dünne/Günzel 2006, S. 317-327.

¹³⁰ Zitiert nach: Dünne/Günzel 2006, S. 322.

¹³¹ Zitiert nach: Dünne/Günzel 2006, S.326.

¹³² Zitiert nach: Dünne/Günzel 2006, S. 325.

¹³³ Zitiert nach: Dünne/Günzel 2006, S. 324.

¹³⁴ Vgl. MJN, 410-411: „Das hier war mein Zentrum [...] Es gab hier etwas für mich zu tun [...] Ich wollte da nur arbeiten. Der Platz, mit den Bahnsteigen oben auf der Böschung, wäre mein Arbeitsfeld.“

¹³⁵ Dies liegt zum Teil auch am Autor selbst. Vgl. Kapitel 3.1. „Identität“.

¹³⁶ Zitiert nach: Dünne/Günzel 2006, S. 324.

gestalten. Er ist nicht an den Verlauf und Ablauf der physischen Größe Zeit gebunden, sondern kann frei mit allen zeitlichen Größen schalten. Ihm stehen dazu eine Reihe literarischer Erzählschemata zur Verfügung, wie etwa Analepse und Prolepse, Raffung, Dehnung, Sekundenstil oder die (scheinbare) Zeitlosigkeit der statischen Beschreibung. Die „Niemandsbucht“ könnte also indirekt als ein zeitloser Ort angesehen werden, da dort sowohl keine Zeit vergehen kann (beziehungsweise die Zeit angehalten ist), als auch alle anderen Zeitstufen möglich sind. Die Zeit gerät damit zur weiten Spielweise des Autors wie sich besonders gut an den Kapiteln „Das Jahrzehnt“ (MJN 409), „Das Jahr“ (MJN 435) und „Der Tag“ (MJN 585) zeigt: nicht gleichförmig verläuft dort die Zeit, sondern willkürlich. So ist etwa das Kapitel „Das Jahr“ viel länger als „Das Jahrzehnt“ (ca. 6x so lang) – also entweder sieht man hier eine Dehnung oder eine Raffung -, ja selbst „Der Tag“ hat einen bedeutend größeren Umfang als „Das Jahrzehnt“ – er ist aber folgerichtig kürzer als „Das Jahr“. Die Zeit und deren Ausmaß sind also nicht von einem übergeordneten allgemeingültigen Gesetz abhängig, sondern vom Grad der Bedeutung, den der Autor ihnen zumisst.¹³⁷

Die „Niemandsbucht“ ist aber auch und vor allem eine geografische Formation, was die Definition von einigen Begriffen erfordert:

- Land: bezeichnet eine willkürliche (bedeutungslose) Naturformation; eine natürliche 3-dimensionale Ausdehnung.
- Nation: meint eine bestimmte, geregelte (durch Gesetze, ethische Kodizes etc. konstituierte) Menschenformation.
- Staat: hier rein als Verbindung von Nation und Ort, i.e. eine bestimmte Menschenformation an einem bestimmten (bedeutungsgeladenen) Ort, mit oder ohne internationale Anerkennung.

Ein Ort kann also einerseits aus einem fiktiven Raum entstehen, quasi vor dem geistigen Auge¹³⁸, oder andererseits aus einem faktischen Land, beide Male durch Bedeutungsapplizierung, i.e. Zuschreibung von Inhalten. Die „Niemandsbucht“ ist nun sowohl Land, als auch Ort und im weitesten Sinne auch Staat, da dort eine bestimmte Nation lebt – die der Exilierten, der

¹³⁷ Zur ausführlicheren Analyse vergleiche das Kapitel 3.3. „Zeit“.

¹³⁸ Beispielsweise das „Paradies“, die „Hölle“ etc.

Emigrierten.¹³⁹ In *Mein Jahr in der Niemandsbucht* zeigt der Autor eine ausgesprochene Sensibilität gegenüber den verschiedenen spatialen Größen, die in einer Hierarchie der Räume mündet: Makrokosmos (Frankreich) – Mesokosmos („Niemandsbucht“/Vorstadt) – Mikrokosmos (Haus). Anhand dieser Dreiteilung soll im Folgenden die Analyse ablaufen, wobei der Schwerpunkt natürlich auf der „Niemandsbucht“ und dem dortigen Leben liegt. In diesen Raumdiskurs eingewoben, zeigt sich der bekannte Dualismus von Stadt und Land, dem die „Niemandsbucht“ als Synthese von Kultur- und Naturraum vorsteht. Die Ortsuche des Autors – „[...] die Suche jemandes nach dem ihm gemäßen Lebensort.“ (MJN, 159) – läuft dabei auf all diesen Ebenen ab und wird zu einem bestimmenden Moment des Daseins, welches seine Autorschaft ebenso bedingt wie seine sozialen Beziehungen. Die Frage nach dem optimalen Makrokosmos hängt dabei stark mit der Reflexion des Autors über seine Herkunft und Heimat zusammen, so dass sich schon hier – wie auch im Meso- und Mikrokosmos - Ort- und Identitätssuche verzahnen und der Autor stets im Hinblick auf seine Autorschaft zu agieren scheint: „Indem ich so mit den Jahren in Österreich erkannte, daß dort das Land und die Leute dem von mit phantasierten Buch widerstrebten, ging ich weg in die entferntesten Ausländer.“ (MJN, 67) Der Autor bleibt auch im eigenen Heimatland, wo er aufgewachsen ist, wo seine Nächsten leben, dessen Sitten und Bräuche er kennt, ein Fremder und nur suboptimal in die Gesellschaft integriert: „Ich galt dort, wo ich herkomme, nie als einer der Einheimischen, ein Dörfner.“ (MJN, 133) Er kann mit dem Begriff „Heimat“ nichts anfangen, da er ihn nicht wie gewöhnlich räumlich-geografisch denkt, sondern er für ihn eine Idee bleibt. Und schnell wird ihm klar, dass es für ihn ohnehin nur eine wahre Heimat geben kann: die deutsche Sprache.¹⁴⁰ Sein Heimatbegriff ist sprachlicher Natur, er schreibt deutsch und bleibt über seine Autorschaft mit seiner Herkunft verbunden. Seiner äußerlichen Heimatlosigkeit, steht eine

¹³⁹ Vgl. MJN, 502: „Die Bucht hieß es, sei Asylland gewesen seit dem Beginn des Jahrhunderts [=20. Jhd.], erst für die Russen und die Armenier, dann für die Italiener unter Mussolini, die Spanier unter Franco.“ Anm.: Eine Nation kann auch ohne gemeinsamen Ort funktionieren (bsp. die Juden auf ihrer Wanderschaft nach dem Exodus). Ein Land kann ebenso ohne Nation funktionieren (bsp. Antarktika); ein Ort kann nicht ohne Relation funktionieren, i.e. er ist auf eine Bedeutungszuschreibung von außen angewiesen.

¹⁴⁰ Vgl. MJN 111: „Deutschland, trotz meines Michwiederfindens und Heimischwerdens in den kleinsten deutschen Wortwinkeln ein Nicht-Ort.“

innere Heimatverbundenheit über die Sprache entgegen. So gerät seine Heimatflucht zur Suche nach sich selbst und ist zugleich belletristisches Kalkül, denn nur im Ausland hat er den notwendigen Abstand, um seine Herkunft literarisch zu verarbeiten:

Und vielleicht bin ich aus deinem und meinem Land weggegangen, weil ich [...] dort nicht zum brüderlichen Abstand fähig bin, jedenfalls nicht auf die Dauer, sondern den Leuten zu nahe komme, zu viel von ihnen weiß und vor Wissen dann kleinlich werde. Ja, im eigenen Land, so froh ich immer wieder zurückkehre, fühle ich mich über kurz oder lang beenzt [...] Im Ausland, abseits der Metropole, umgeben von einer Sprache, die nicht die meine ist und es nie sein wird, kann ich gar nicht anders, als den Abstand zu wahren [...] (MJN, 99)

Ziel der Heimatflucht ist Paris und damit sowohl ein Umzug in einen anderen Staat, als auch in eine internationale Metropole. Zwar hatte er zuvor schon in Wien gelebt, also den Wechsel von Land zu Stadt bereits vollzogen, doch nie das Gefühl verspürt inmitten einer Weltstadt zu leben. Er fühlte sich „ortsfremd“:

In der Jugend wollte ich in einer Metropole verschwinden. Aber keine der österreichischen und deutschen Städte, durch die ich kam, entsprach dem. Nicht nur die Art der Passanten, auch die Geräusche, die Gerüche und die Bauten waren es, die mich da ortsfremd machten. (MJN, 159)

In der Stadt, als durch und durch kultiviertem, zivilisiertem und technologisiertem Ort, kann es für den Autor aber auf Dauer kein Bleiben geben. Die von Menschenhand geschaffene Künstlichkeit des Raumes, in der auch die letzten Reste von Natur (etwa in Form von Parkanlagen) völlig ihre Natürlichkeit eingebüßt haben, läßt der Phantasie des Autors keinen Raum mehr. Wie ihn gegenteilig die urhafte Naturlandschaft der Kultur entfernt und aller geistigen Existenzgrundlagen beraubt, so erdrückt ihn die konzentrierte Unnatürlichkeit der urbanen Entität. Ein vom Autor angestrebtes ganzheitliches Leben ist in einer Umwelt, die den Organismus mit differenten Reizen zu zersplittern droht, nicht möglich. Die Reizüberflutung verhindert den Blick auf das Besondere und erfordert Oberflächlichkeit, um nicht darin unterzugehen. Der Autor kann der Stadt als Raum angefüllt mit unendlich vielen, sich überlagernden Bedeutungen, keine eigene Bedeutung mehr zuschreiben und so versiegt ein wesentlicher Quell seiner Inspiration. Erst in der Kleinstadt, hier der Küstenstadt Piran, wo eine homogene Verbindung von Natur und Kultur vorherrscht und nicht die

künstliche Dominanz der Kultur über die Natur wie in der Großstadt, merkt er, welchem Gefängnis er entronnen ist: „In der weiten Welt aufgegangen fühlte ich mich zum ersten Mal in einer Kleinstadt: damals bei den Kalksteinblöcken im Hafen von Piran am istrianischen Meer.“ (MJN, 159) Doch er verfällt in der Euphorie auf einen Trugschluss: er glaubt die Heimat Österreich und die Stadt Wien hemmen seine Kreativität und flüchtet nach Paris. Dies ist zwar richtig, entscheidender für das Versiegen seiner schöpferischen Kräfte ist aber sein Leiden an der Urbanität als solcher. Es gilt nicht nur Österreich und Wien hinter sich zu lassen, sondern jegliches Stadtwesen. Diese Einsicht muss aber erst langsam im Autor reifen, denn zunächst glaubt er sich in Paris am richtigen Ort:

Als die geeignete Metropole erschien mir dann, bei meinen Ergänzungsstudien, Paris. Das rührte erst einmal daher, daß gleich mit dem Ankunftsmoment, nichts da mir widerstrebte, oder mich aussperrte; daß nicht das geringste Element sich schob zwischen diese Weltstadt und mich, den in ihr, und ich spürte, so war ich, Weltoffenen. (MJN, 160)

Bald beginnt die Beklommenheit im ver- und gebauten Raum ihn jedoch aus der Innenstadt mehr und mehr zu vertreiben. Die Metropole als kollektives künstliches Konstrukt erlaubt ihm keine Projektion (Transzendenz) seines Inneren und phantastische Umgestaltung der Umgebung. Doch er scheut auch zurück vor der Naturlandschaft: „Unbehagen vor jedem Panorama und Belvedere“ (MJN, 161). Er übersiedelt an den Stadtrand, sucht nach dem hybriden Mischraum von Natur und Kultur, den er schließlich im „Heterotopos“ der Vorstadt, in der „Niemandsbucht“, finden wird. Der Kampf um den optimalen Ort, das autorschaftliche Biotop, zeigt sich als Kampf des Autors mit sich selbst. Er fürchtet das Wesen seiner Autorschaft in der Metropole zu verlieren und in der isolierten Natur den Anschluss an die Gesellschaft. Letztlich folgt er halb willig den Bedürfnissen seiner Autorschaft mit der Konsequenz Freunde und Familie zu verlieren und sich zur Kompensation eine mentale Schimäre der Gemeinschaft erfinden zu müssen – vgl. „Die Geschichte meiner Freunde“ (MJN, 259) -, womit wir wieder beim Einsamkeitsdiskurs der Autorschaft angelangt wären. Obgleich er zunächst physisch noch davor zurückscheut die Banlieue endgültig zu überschreiten

und in die Vorstadt zu ziehen, hat er mental diesen Schritt längst getan. Reflektierend fasst er seine Intuition in Worte:

Bald, lang vor meinem vierzigsten Jahr, hatte ich erkannt, daß das Stadtleben, selbst an deren Rändern, nichts mehr für mich war: Bei aller Beiläufigkeit, die es mir gab, bis hin zu einer erlösten Selbstvergessenheit, bei allem Schwung [...] griff, doch fast nichts aus dieser Umgebung in mich ein, und ohne Ergriffenheit von etwas, mir vor Augen, entbehrte ich und kam mir leblos vor, oder zumindest nicht auf der Höhe meiner selbst. Die Weltstadt-Dinge hatten im Lauf der Jahre aufgehört, nachhaltig zu sein [...] So angenehm die Metropolensachen weiterhin sein konnten, so nichtssagend waren sie geworden. Sie bedeuteten nichts mehr [...] hatten aufgehört, mich träumerisch zu stimmen, und erfinderisch [...] Und inzwischen weiß ich: In den Metropolen, gleich wie in der Sonne, verliere ich leicht das Gedächtnis. (MJN 164-165)

Er ist sich nun klar über das Wesen aller Urbanität und hat deren Scheinhaftigkeit durchschaut. Die Metropole berauscht zwar eine Zeit lang, indem sie die Wahrnehmung des Individuums überfordert, doch erstickt sie damit auch jeden Keim von Inspiration. Träume und Phantasien, also transzendente Räume der Imagination, müssen notwendig verkümmern. Die Stadt füllt den Autor an mit einer Flut von Bildern und Informationen und lässt ihn trotzdem leer und brach an Kreativität. Vielleicht ohne es zunächst zu begreifen, war das Verlassen der Stadt zugunsten der Vorstadt, für den Autor die Rettung seiner Schöpferkraft vor drohendem Versiegen:

Ich litt in meiner Metropole [...] An Ortsschwund, oder Raumentzug. // Jene Vorstädte dafür, so krank sie vielleicht selber waren, wurden etwas wie mein Arzt. Ich brauchte sie, dringend, notwendig. [...] Und es kam mit der Zeit vor, daß mir in Paris, sogar dort nah am Rand, so dumpf und so übel wurde, daß ich nichts wollte als nur hinaus [...] Ich erlebte mich eingesperrt und ausgesperrt in einem. (MJN 175-176)

Das Erlebnis der Vorstadt läuft ähnlich einem mystischen Akt der Gnade ab, die den Autor kathartisch von den Eindrücken der Urbanität läutert und mit neuer Energie und Schaffenskraft ausstattet. Die Vorstadt erfährt dabei eine mystische Verklärung zum Ort des Heils; der „Heterotopos“ als „Kompensationsraum“ für die Unzulänglichkeiten des äußeren Raumes erscheint dem Autor wie ein durchgreifendes Erlebnis der Befreiung, Heilung und Gnade. Dieser Raum beflügelt ihn, bietet Rekreativität und lässt ihn sowohl kreativ-produktiv werden, als auch neue Wahrnehmungen und Eindrücke aufnehmen. Es ist ein *locus amoenus*, dessen Verbindung von Arbeits- und Mußestätte der Autor ausgiebig zelebriert.

Manchmal, auf meinem Weg hinaus in die Vorstädte, fing ich unvermittelt zu laufen, zu rennen an, wie auf der Flucht, wobei ich mich beschimpfte, voller Zorn, daß ich nicht schon viel früher aufgebrochen sei, und breitete, drüben in der Leere angekommen, allen Ernstes die Arme aus. Mehr als nur einmal kamen mir da sogar die Tränen, wie wenn ein Schmerz plötzlich geheilt wird, oder nein, sich umwandelt in einen erträglichen, einen süßen. (MJN, 176)

Ein wesentlicher Faktor der Konstitution des „Heterotopos Niemandsbucht“ ist seine Isolation von der Umwelt. Diese beruht auf einer doppelten Grenzziehung, nämlich topografisch durch die Seine-Höhen als Trennung zu Paris und metaphysisch¹⁴¹ durch die autorschaftliche Auszeichnung als Vorstellungsraum: „[...] eine eigene Sphäre“ (MJN, 166). Hier zeigt sich wiederum eine komplexe Verbindung, die essentiell für das Gelingen von Autorschaft ist: die „Niemandsbucht“ als inspirierender Wahrnehmungsraum und als Projektionsraum der Phantasie des Autors. Damit wohnen ihm die beiden Qualitäten der Passivität und Aktivität inne, die den künstlerischen Schaffensprozess ermöglichen. So folgt der Wahrnehmung die bereits erwähnte Fiktionalisierung und Projektion der (umgeformten) Realität - Überlagerung! - um einer neuerlichen Rezeption zuzusteuern. Nicht umsonst nennt der Autor den Vorort „Niemandsbucht“: schon der Rekurs auf das vorangestellte Motto des Buches - „Du weißt, Lebedos ist ein Winkel / verlassener als Gabies und Fidenes. / Trotzdem möchte ich dort leben, / die Meinen vergessen, auch vergessen werden von ihnen, / vom Land aus das fern rasende Meer anschauen.“ (MJN, 5) - macht klar, welche Wunschvorstellung der Autor von seinem Lebensort hat. Ein Topos, dessen „Nichtigkeit“ (MJN, 164) die schöpferischen Produktivkräfte anregt, dessen „Leere“ gedankliche Entgrenzung erlaubt und als Projektionsfläche seiner Innenwelt fungiert. Es ist eine „Poetisierung des Raumes“ romantischer Art. Eine Parallelwelt entsteht durch und für den Autor, eine „Neue Welt“ (MJN, 25). Nicht verbannt ist er dorthin, nicht im Exil lebt er wie einst Ovid in Tomis am Schwarzen Meer, sondern des Autors „Verbannung“ ist selbstgewählt. Aus freien Stücken hat er sich vor der tätigen, alltäglichen Welt der Metropolen zurückgezogen, um zu sich selbst finden, sich selbst verstehen, literarisch schaffen zu können. Es ist nicht notwendig

¹⁴¹ „Metaphysisch“ wird hier im ursprünglichen Wortsinne von „metá“ = „über, nach, hinter“, „phýsis“ = „Natur“ gebraucht, als „transzendente Wirklichkeit“ (Annette Zwahr (Hg.): Brockhaus Enzyklopädie, 30 Bde., Bd. 18: Math-Mosb, Leipzig/München 2006, S. 331).

Weltabscheu - er ist kein einsiedlerischer Asket -, die den Autor dazu trieb ins „Niemandland“ zu übersiedeln, vielmehr das Bewusstsein eben nur dort sein Leben als Autor „artgerecht“ verbringen zu können. Schon in *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* hatte sich der Autor nach einem solchen Raum gesehnt: „Wenig besiedelte Gebiete waren auf den Karten fast weiß eingezeichnet: Dort wollte ich sein.“ (BE, 12) Wohl gemerkt „wenig“ besiedelt und nicht „unbesiedelt“! Die reine, unzivilisierte Natur, die Wildnis, inspiriert ihn ebensowenig wie die überfüllte Metropole. Der Autor ist „ganz versessen auf die Orte, wo Natur und Zivilisation zusammen sich zu einer Art Arkade fügen.“ (PW, 55). Bezeichnender Neologismus dieser Sehnsucht ist - neben der „Niemandsbucht“ und der „Neuen Welt“ (MJN, 25) - die „Weiße Stadt“ (PW, 55): eine utopische Idealkonstruktion fernab jeder urbanen Realität, welche die offensichtliche Paradoxie von „Leere“ und „Stadt“ auflöst und diese beiden Qualitäten in einem Raum vereint. Es ist ein hybrider Mischraum von Natur und Kultur, ein Analogon zur „Niemandsbucht“. Denn weder der Autor von *Mein Jahr in der Niemandsbucht*, noch der Schauspieler in *Der Große Fall* sind „Stadtmensch[en]“ (MJN, 107) im konventionellen Sinn. Sind dem Autor „die Stadtbauten nie freund geworden [...] Sie berauschten mich, ließen mich schwindeln, nie aber phantasieren.“ (MJN, 107), so scheut auch der Schauspieler vor der Metropole zurück, in Vorahnung seines dortigen Unterganges. Der Erzähler treibt ihn aber unerbittlich dorthin: „Du bist genug im Zickzack gegangen, es ist jetzt die Zeit fürs Geradeaus, her mit dir, hier spielt es sich ab, im Zentrum, und nicht dort oben an den entvölkerten, von Gott verlassenen Randbezirken!“ (GF, 155). Auch in *Der Große Fall* ist das gelobte Land der Stadtrand, die Vorstadt, die Banlieue, das „Niemandland“. Danach sehnt sich der Schauspieler als Ort der Rekreation, Inspiration und ganzheitlichen Existenz:

Er stand vor einer Schneise von Niemandland [...] Obwohl es da kaum was zu sehen gab, war es, als könnte man sich daran nicht satt sehen. Keine Schiene durfte man unbeachtet lassen, jeden der verschiedenen Abstände zwischen den Schwellen mußte man mit einmal weiten, einmal kürzeren Schritten abmessen, das Nichts-und-wieder-Nichts, wo einmal etwas gewesen war und eines Tages von neuem etwas sein würde, wollte gewürdigt werden, mitsamt dem großen Himmel, welcher sich darüber so wölbte, wie er das sonstwo kaum mehr tat. (GF, 197)

Schon in *Nachmittag eines Schriftstellers* schwor sich der Autor „die

Stadtmitte überhaupt [zu] meiden. Geradewegs hinaus an den Rand, wo mein Ort ist!" (NS, 49), denn „diese ganze Stadtrandlandschaft [...] erschien ihm wohnlich wie jener Grenzort der Träume [...] Frische und Kraft gingen aus von den Rändern, so als herrsche da eine dauernde Pionierzeit" (NS, 58). Die Obsession des optimalen Raumes durchzieht also die Werke Peter Handkes seit Jahrzehnten, i.e. ist Reflexionspunkt und existenzbestimmender Faktor der Autorfiguren und damit vor allem eines, nämlich ein konstituierendes Element von Literatur:

- *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* (1972): im gleichnamigen Aufsatz dieses Sammelbandes von 1967 stilisiert sich der Autor im literarischen Methodendiskurs rund um den Antagonismus von Fiktion und Realität zu einem Belletristen, der „nach neuen Methoden der Welt Darstellung such[t] und diese an der Welt ausprobier[t]" (BE, 26). Nichts anderes tut der Autor in *Mein Jahr in der Niemandsbucht*, wenn er die wahrgenommene Realität fiktional überformt und - erneut rezipiert - zu Papier bringt.
- *Phantasien der Wiederholung* (1983): Stichwort „Weiße Stadt".
- *Nachmittag eines Schriftstellers* (1987): Stichwort „Stadtrandlandschaft".
- *Mein Jahr in der Niemandsbucht* (1994): Stichwort „Niemandsbucht".
- *Der Große Fall* (2011): Stichwort „Niemandsland".

Doch gehen wir zunächst noch etwas genauer auf das Synonym „Neue Welt" für „Niemandsbucht" ein. Die Konstitution beider Sphären zeigt sich recht ähnlich und wurde bereits ausführlich besprochen. Hinzuzufügen wäre noch, dass die Besonderheit dieser Räume nur dem Autor (als Urheber) wahrnehmbar ist. Zwar überlagern sich die Definitionen beider Begriffe größtenteils, doch gibt es auch bedeutende Differenzen. So scheint es naheliegend in der „Neuen Welt" nicht nur eine projizierte, fiktionale Realität zu sehen, sondern auch die Verräumlichung einer Vision im Medium der „Niemandsbucht". Der inhärente Zweck dieser Konstruktion ist ein poetologischer: die „Neue Welt" stellt sowohl einen methodisch¹⁴², wie ganzheitlich neuen Zugang zur Welt dar, fußend auf autorschaftlichen Prämissen. Es ist nicht bloß eine neue Weltsicht, sondern ein absolutes Werk

¹⁴² Vgl. BE, 26-28.

umfassender Geltung.¹⁴³ Diese Autorwelt als utopischer *locus amoenus* wird als Literatur vermittelt: „Und jedenfalls ist der Zugang zu ihr [= der >Neuen Welt<] zu schaffen, und er tut not. Die neue Welt ist erschließbar.“ (MJN, 26) Die „Neue Welt“ ist damit Vision, Realität und Fiktion gleichermaßen. Sie entsteht durch die Autorschaft als neue Art von Literatur, die in sich selbst gründet. Ein literarischer Raum, der seine Existenz transzendiert, ein endloser hermeneutischer Zirkel der Erkenntnis. „Das Besondere an solcher Neuen Welt ist, daß sie sich ganz da, untrüglich vorhanden, zeigt, und zugleich noch von niemand betreten.“ (MJN, 26) Die „Neue Welt“ (und auch die „Niemandsbucht“) als einen Kult der Dekadenz, der Handlungsgehemmtheit und Mystifizierung des Verfalls zu sehen, geht grundlegend an ihrem Wesen vorbei, denn gerade darin wird Neues geboren, neue Literatur geschöpft.

Hier müßte ich mir die Leibhaftigkeit der Welt nicht erst, wissenschaftlich, religiös, philosophisch, herbei- und zurechtdenken, war nicht angewiesen auf die Augenblickswunder. Für mich geschähe, und ereignete sich, und zeigte sich da in einem fort etwas, und das gälte nicht nur diese eine Stunde, sondern zumindest ein ganzes Jahr. Da, für mich und meine Begriffe, war es. Es war da. (MJN, 414)

Wie nirgendwo anders findet der Autor in der Vorortgegend der „Niemandsbucht“ zu sich selbst. Eine stoische Ausgeglichenheit und Harmonie erfüllt ihn, worin er sich mit allem und jedem in der Welt verbunden fühlt:¹⁴⁴ „Das waren die Jahre, da ich, ohne zu arbeiten, auf der Höhe war wie nie zuvor und kaum danach, und mich dabei stärker als je bedroht und befristet fühlte.“ (MJN, 216) In der Tat ist diese *unio mystica* mit der Welt, in der sich der Autor „eingedenk“ (MJN, 216) fühlt mit dem Kosmos, nur von kurzer Dauer.¹⁴⁵ Bedroht von der eigenen psychischen Morbidität, sieht der Autor im „Bewachen und Verteidigen [s]ein Hauptgeschäft“ (MJN, 433).

Kernpunkt des neuen Lebens wird dabei das Eigenheim.¹⁴⁶ Dieses stellt

¹⁴³ Der Schöpferdiskurs der Autorschaft – beispielsweise der Autor als *alter deus* etc. - ist natürlich mitzubedenken, doch wird er hier ausgespart, da er keinen nennenswerten interpretatorischen Zusatz liefert.

¹⁴⁴ Daher auch sein Schreiben über seine entfernten Freunde, deren Leben er im Geiste begleitet.

¹⁴⁵ Vgl. Kapitel 3.3. „Zeit“.

¹⁴⁶ Es handelt sich genauer gesagt um zwei Häuser in verschiedenen Pariser Vorstädten. Erst das zweite Haus steht in der „Niemandsbucht“ und wird in MJN, 255 erwähnt. Die komplexe

die letzte Stufe räumlicher Hierarchie dar (Mikrokosmos). Hier treffen Rückzug und Entfaltung ebenso aufeinander wie Glückseligkeit und Verzweiflung. Ein Ort der Rekreation, des Schreibens, der Phantasie und nicht zuletzt der Einsamkeit, denn wie kaum ein anderer Ort ist das Haus mit der Monomanie des Autors verbunden. Es scheint eine Analogie zwischen dem Haus als bedeutendem Bezugspunkt der „Niemandsbucht“ und dem Alleinsein als wesentlichem Kennzeichen des Autors zu bestehen:

Ich dachte mich mit dem Haus von Anfang allein [...] (MJN, 425)

[...] das völlige Alleinsein damit war, das ich über alles stellte und worauf ich, nicht gar so anders als für ein langvorbereitetes Verbrechen, die ganze Zeit schurkenhaft hingezielt hatte. (MJN, 437-438).

Andrerseits verspürte ich Feindseligkeit gegen die Anwesenheit meines Sohns und meiner Frau. Ich wünschte, mit dem Haus allein zu sein [...] (MJN, 426)

Das Haus stellt einen Ort dar, den niemand außer dem Autor zu bewohnen hat. Egoismus spielt dabei ebenso eine Rolle wie Selbstschutz, denn das Haus symbolisiert durchaus das innere Wesen des Autors. Zugleich ist es Prämisse seines Schaffens. Es garantiert Abgeschlossenheit und Weltferne, ohne doch bunkerhafte Enge zu vermitteln, wozu vor allem der Garten beiträgt.¹⁴⁷ In Anlehnung an die Poetik der „andere[n] Methode“ (BE, 28) scheint der Autor für jedes Werk auch einen anderen Ort zu benötigen, denn durch den Akt der Autorschaft verbraucht sich ein Ort und macht den Wechsel unumgänglich (vgl. Wien - Paris - Vorstadt - Llivia - New York - Vorstadt). Die Akklimatisierung an das Haus verläuft dabei nicht reibungslos. Sie nimmt nicht nur Zeit in Anspruch, sondern lässt den Autor auch eine psychische Ausnahmesituation erleben, geprägt von der Angst vor Neuem:

Die ersten Abende in dem Haus draußen im Vorort [...] bemächtigte sich meiner freilich eine Bangigkeit [...] Hier jetzt bekam ich diese Zustände [...] schaltete in sämtlichen Räumen bei der ersten Dämmerung die Lichter ein, hatte Angst, hinunter in den vielverzweigten Keller zu gehen [...] sägte mit Heftigkeit, über den Bedarf hinaus, Holz [...] [wurde] müde und reizbar, ertrug mein und ihr [=der Frau] gebanntes Nichtstun nicht. Ein derartiges Gefühl des Ausgesetztseins jedesmal bei einem Neuanfang gehört zu mir und ist auch nötig. (MJN, 179-180).

Verschachtelung der erzählten Zeiten, macht eine klare Differenzierung oft schwierig. Da es hier nicht um architektonische Details, sondern grundlegende Aussagen über die Verbindung von Raum und Autorschaft geht, werden beide Häuser der Einfachheit halber zu einem verschmolzen und dementsprechend betrachtet.

¹⁴⁷ Vgl. MJN, 177: „Man konnte das Haus auch, wie einer meiner Begleiter, als einen >steinernen, übergroßen Getreidekasten, leer und ausgeweidet< sehen [...]“

Die Anspannung und Aufregung der Anfangszeit im neuen Heim erhöhen aber auch des Autors Aufmerksamkeit und rezeptorische Sensibilität. Wie der Übergang von einer bewährten literarischen Methode zur nächsten, so löst auch ein Umzug im Autor eine Stresssituation aus. Die Notwendigkeit derartiger Veränderungen bestimmt das Wesen seiner Autorschaft. Literatur zeigt sich demnach als Produkt steten Wandels, sei es der Form oder den lebensweltlichen Umständen des Autors nach. Die Fruchtbarkeit des Ortswechsels zeigt sich bald:

[...] fand ich mich [...] gerade an dem Ort, wo ich mich ja auch hingewünscht hatte. (MJN, 180)

So ausschließlich das Haus und den Ort zu bewohnen [...] wie herzhaft erschien mir das, wie sah ich mich dabei an einem Werk. (MJN, 425)

Die Verbindung von Raum und Autorschaft zeigt sich - neben der fiktionalen Umformung der Umgebung durch den Autor¹⁴⁸ - besonders offenkundig an den vom Autor gewählten Schreibstätten. Hierbei gibt es zwei wesentliche Plätze: die „Schreibkammer“ im Haus¹⁴⁹ und das Ufer des „Namenlose[n] Weiher[s]“ (MJN, 487). Die „ebenerdige Kammer“ (MJN, 439) zum Garten hinaus führend, wird vom Autor vor allem in den Wintermonaten als Schreibraum genützt. Besonders der (beschränkte) Ausblick in die Natur regt dabei die Autorschaft an: „[...] wenn ich hinschaue zu der Zeder, zum Buchsbaum, zu den drei Steinkönigen im Gras, und die fernen Freunde vorbeiziehen lasse, sie augenblicksweise auch auf einem Fries zusammensehe [...]“ (MJN, 152). Ungleich bedeutender für die literarische Arbeit ist aber der Schreibplatz am See: „Er befand sich in dem Dickicht jenseits des namenlosen Teichs, aber ich hatte auf das Wasser Aussicht, durch eine lange Schneise, bis hin zu den Buchten des mehr zugänglichen Ufers.“ (MJN, 488). Das Schreiben in der Natur kommt dem Wesen des Autors entgegen, da es seiner Phantasie zugleich Grundlage ist, wie auch Ort der folgenden Fiktion. Er bezieht seine Impressionen oft aus der Umgebung, um sie anschließend kognitiv (weiter) zu verarbeiten und wieder in die Landschaft hinaus zu projizieren. Es kommt zu einer fiktionalen Überhöhung und Umformung des Raumes:

¹⁴⁸ Vgl. Kapitel 3.1. „Identität“.

¹⁴⁹ Vgl. NS, 8: „das Haus im Haus“.

[...] ging drüben in der Sonne ein Priester vorüber, in bodenlanger Soutane, begleitet von Hochzeitsleuten, dem Paar wie der Trauzeugen; folgten im Abstand, müßig, dabei wachsam, in Neubesetzung die Glorreichen Sieben, einer neben dem andern, so breit war der Weg da; folgten nach einer Zeit, Hand in Hand, schon halbverloren, den Blick himmelauf, Hans und Gretel [...] (MJN, 481)

Ganz klar handelt es sich hier um Phantasiegebilde, die aber eine neuartige Erfahrung des Raumes und die Möglichkeit zur Neuentdeckung der Welt bieten. Es ist die „Hinterrückswelt“ (MJN, 32), die es zu bestaunen gilt - voll von Mythen, Märchen und Bildern -, die den Blick auf die Wesentlichkeiten freigibt und für die tatsächliche Realität schärft. Es entsteht ein Werk, „welches der Welt wehtut“ (MJN, Buchdeckel). Der Autor vermittelt uns einen Raum, den es so nicht gibt, gab oder geben wird, denn schon in der Phantasie des Lesers wandelt er sich wieder. Auch für den Autor selbst ist er kein festes Gebilde, sondern die Wahrnehmung des projizierten Raumes löst erneut eine kognitive Metamorphose desselben aus. Alles ist im Fluss, könnte das Motto dieser Art Autorschaft lauten. Und doch ist der Raum eines nicht, ein losgelöstes Produkt der Kreativität. Er ist da, tatsächlich, aber gewandelt: „[...] ich hatte keine Halluzinationen“ (MJN, 481). Der Autor verändert den Raum, sieht ihn anders, erzeugt Bedeutungen und lädt den Leser ein, es ihm gleich zu tun.¹⁵⁰ Autorschaft ist ohne spatiale Bezüge nicht vorstellbar. Sie ist eine permanente Metamorphose des Raumes und des Autors selbst. Die Spirale der Erkenntnis ist damit bezeichnet, eine letztgültige Antwort muss notwendigerweise ausbleiben, denn dieser Prozess der Autorschaft kennt kein Ende. Bestenfalls ein Moment an Klarheit und Einsicht bietet sich dar:¹⁵¹

[...] und ich saß zurückgelehnt, mit meiner Handschrift, und betrachtete ohne ein Wimpernzucken, warm ums Herz, die panische Welt, klar und ganz hervorgetreten hinter der üblichen, der brüchigen, schimärischen, und in der panischen Welt jene Durcheinanderschöpfung - kein Chaos -, worin ich seit jeher meinen Platz fühlte. (MJN, 490-91)

Beide Schreibräume kennzeichnet ein fragiles Gleichgewicht verschiedener Antagonismen.¹⁵² Für die Schreibkammer ist das etwa ihre mauerhafte Einfriedung und damit Abgeschlossenheit, die aber durch den bezeichnenden Ausblick in den Garten aufgebrochen wird. Die umfassende Trennung des Raumes zur Welt wird durch Fenster und Tür zu einer durchlässigen

¹⁵⁰ Vgl. MJN, Buchdeckel: „Langsam, langsam beginnen wir diese Welt wieder zu sehen.“

¹⁵¹ Vgl. „Verwandlung“ in Kapitel 3.1. „Identität“.

¹⁵² Vgl. die Niemandsbucht im Allgemeinen (hybrider Mischraum).

Membran und bietet die Möglichkeit zur Transzendenz. Der Autor kann im Schutz eines Bauwerks dennoch die Natur nachfühlen. Da er nicht bloß Fiktion aus dem Gedächtnis schöpft und daraus eine Erzählung formt, sondern die Umwelt das Substrat seiner kreativen Schöpfung darstellt,¹⁵³ muss diese Verbindung vorhanden sein, wie vor allem sein Schreiben am Teich beweist. Jener Schreibplatz ist von einer ebenso sublimen Form der Harmonie geprägt. Es vereinen sich Ruhe und Rekreationsmöglichkeit mit nahen zivilisatorischen Einrichtungen, so dass weder das eine Extrem der absoluten Stille, Ödnis und Menschenleere, noch das andere des geschäftigen, bebauten Raumes voll störendem Lärmgewirr überwiegt: „Das Wehen der Luft und die Stille, zu der auch das niagarahafte Grollen auf der fernen Autobahn oben von dem Plateau gehörte, erfüllten oder begeisterten mich mit Ruhe.“ (MJN, 481) Stille und meditatives Rauschen, Natur mit infrastrukturellem Anschluss erzeugen ein Klima der Inspiration, das beide Seiten der autorschaftlichen Psyche - Einsamkeit und Zugehörigkeit - bedient. Scheinbare Widersprüche lösen sich auf in diesem *locus amoenus*, der geistige Nahrung offeriert, aber auch geistigen Erguss befördert. Folgerichtig schwört sich der Autor: „[...] gelobte ich mir, daß von diesem Ort für meine Person kein Weg mehr hinausführen sollte in eine sogenannte Öffentlichkeit.“ (MJN, 588) Die Fragilität der Autorschaft fordert vor allem eines: eine Ausgeglichenheit von Freiheit und Sicherheit. Aus diesem Grund darf etwa die „Schreibkammer“ kein Kellerbunker sein, sondern muss die Interaktion mit der Außenwelt erlauben und die Libertät des Schreibplatzes in der Natur ist nur erträglich durch bestimmte Rückzugsmöglichkeiten:

[...] wer dort [=am Teichufer] stand, hätte mich freilich [...] erst ausspähen müssen [...] und außerdem habe ich mich in seiner [=eines Baumstumpfs] Krümmung geschützt gefühlt bei meinem Tun, entzogen den Blicken der Waldläufer [...] (MJN, 488-89).

Anhand dieser komplexen räumlichen Beschaffenheit wird die Verwundbarkeit des Autors besonders offensichtlich. Die Intimität der Autorschaft als innerstes Selbst muss unbedingt bewahrt werden. Nur in der schamlosen Auslieferung des Autors an sein Schreiben und dem Ablegen aller

¹⁵³ Vgl. MJN, 573: „Und der Horst für das Fabeltier in meinem Garten [...] blieb bis heute leer [...]“

Rollen und öffentlichen Selbstschutzmechanismen kann Literatur entstehen.

3.3. Zeit

Mein Jahr in der Niemandsbucht ist geprägt von einer komplexen Zeitstruktur. Mehrere Zeitebenen durchkreuzen einander und machen es schwierig, einen chronischen Erzählverlauf zu destillieren. Beliebtestes Stilmittel ist dabei die Analepse mit Rekurs auf verschiedene zeitliche Abschnitte der Vergangenheit. Eingeflochten darin sind die gegenwärtige Erzählung des Autors von seinem Jahr in der „Niemandsbucht“ und die Reisen seiner Freunde, so dass der Text seine etymologische Bestimmung als „Textur“ (Gewebe) erfüllt. Die erzählte Zeit umspannt bedeutend mehr als nur zwölf Monate beziehungsweise vier Jahreszeiten¹⁵⁴ und lässt sich auch zur Zukunft hin nicht genau begrenzen: denn obgleich die Entstehungszeit mit „Januar - Dezember 1993“ (MJN, 629) angegeben ist, wird der gesamte Text in das Jahr 1997 projiziert und damit ins zeitlich Unbestimmte entgrenzt.¹⁵⁵ Die fehlende Zeitspanne zwischen 1994 und 1997 wird - auch proleptisch - nicht erzählt und lässt die Daten willkürlich erscheinen, i.e. die (erzählte) Zeit wird auch auf diese Weise ins Amorphe transferiert oder besser gesagt, ein loses Gleichgewicht von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft entfaltet sich, worin letztlich alle Zeitebenen zusammen zu fallen scheinen. In der „Niemandsbucht“ konzentriert sich nicht nur der Raum, sondern auch die Zeit, wobei beide Dimensionen sich dennoch frei entfalten können. Eine besonders auffällige temporale Verdichtung zeigt sich gegen Ende des Textes: hier baut sich eine zyklische Struktur der Verschachtelung auf, worin sich konsequent die erzählte Zeit verlangsamt.¹⁵⁶ Demnach wird das Kapitel „Das Jahrzehnt“ (MJN, 409) auf nur 26 Seiten erzählt, wohingegen „Das Jahr“ (MJN, 435) 150 Seiten beansprucht. Zwar wird auch „Der Tag“ (MJN, 585) in

¹⁵⁴ Vgl. die Geschlossenheit des Jahreskreislaufs mit der Abgeschlossenheit der Niemandsbucht. Vgl. Karl Wagner: *Weiter im Blues. Studien und Texte zu Peter Handke*, Bonn 2012, S. 129.

¹⁵⁵ *Mein Jahr in der Niemandsbucht* erschien 1994.

¹⁵⁶ Vgl. Sieglinde Klettenhammer: *Der Mythos vom Autor als Subjekt: Peter Handkes Mein Jahr in der Niemandsbucht und die Reflexion von Autorschaft und Schreiben im Kontext von Moderne, Modernismus und Postmoderne*, in: Martin Sexl (Hg.): *Literatur? 15 Skizzen*, Innsbruck/Wien 1997, S. 132.

raffendem Stil ausgeführt, doch nimmt die Erzählgeschwindigkeit¹⁵⁷ in den letzten drei Kapiteln deutlich ab. Eine Fokussierung auf den Inhalt ist die Folge und stellt den „Tag“ bedeutsam heraus, worauf noch genauer eingegangen wird. Zuvor soll noch die bedeutendste Relation zwischen Autorschaft und Zeit in *Mein Jahr in der Niemandsbucht* besprochen werden: das hermetisch-mystische Faszinosum der „Verwandlung“ (MJN, 11).¹⁵⁸ Wohl kaum ein anderer Begriff bleibt im Text so unbestimmt und vieldeutig. Der Autor bietet keine klare Definition an, vielmehr sucht er selbst, in der schriftlichen Annäherung, nach Verständnis für diesen komplexen Zustand. Mit Iser gesprochen offenbart sich die „Verwandlung“ als klassische „Leerstelle“¹⁵⁹, deren Bedeutung vom Leser abzuhängen scheint. Er muss dem Unbestimmten eines Textes Sinn verleihen und „verwandelt“ ihn dadurch grundlegend. Die kognitive Verarbeitung des Rezipienten führt dabei laut Eco zur Genese eines neuen Werkes.¹⁶⁰ Doch ähnlich ergeht es dem Autor, denn mit jedem Wort der Beschreibung dieses Prozesses fügen sich neue Bedeutungsnuancen daran, so dass am Ende verschiedene Interpretationen gleichberechtigt nebeneinander stehen können. Verwandelt der Autor den Begriff, oder verwandelt sich ihm der Begriff?

Ebenso evident wie bedeutend ist die Interferenz zwischen „Verwandlung“ und Ort,¹⁶¹ doch für unsere Analyse fruchtbarer ist die Betrachtung von Zeit als Medium von „Verwandlung“ und Autorschaft. In der „Verwandlung“ scheinen allerdings auch Zeit und Raum zu einer Dimension zu verschmelzen, ähnlich Einsteins „Raumzeit“: „Ich war da Wort für Wort in der Zeit, so als sei diese mein Ort.“ (MJN, 228) So zeigt sich schon beim ersten Satz des Textes die gegenwärtige Situation des Autors als „>Schwellensituation< [...] im Übergang zur angestrebten >Verwandlung<“¹⁶². In ungeduldiger Erwartung einer neuerlichen, durchgreifenden Metamorphose beginnt die Schilderung der ersten „Verwandlung“:

¹⁵⁷ Die Erzählgeschwindigkeit ergibt sich aus dem Verhältnis von erzählter Zeit zu Erzählzeit.

¹⁵⁸ Vgl. den Begriff „Verwandlung“ in Franz Kafkas „Die Verwandlung“.

¹⁵⁹ Vgl. Iser 1976, S. 284: „Leerstellen indes bezeichnen [...] die Besetzbarkeit einer bestimmten Systemstelle im Text durch die Vorstellung des Lesers.“

¹⁶⁰ Vgl. 2. „Autorschaftskonzeptionen der Postmoderne“ – Umberto Eco.

¹⁶¹ Vgl. die erste „Verwandlung“ in der Enklave Llivia (MJN, 222ff).

¹⁶² Klettenhammer 1997, S. 127.

Einmal in meinem Leben habe ich bis jetzt die Verwandlung erfahren. [...] als sie damals anfang, nicht gemächlich, sondern mit einem Schlag, hielt ich sie zunächst für mein Ende. Sie traf mich als Todesurteil. [...] ein einziges Würgen. (MJN, 11)

Durchgängig wird der Ablauf der „Verwandlung“ mit Qual und Desperation verbunden. Es grenzt an Masochismus, dass sich der Autor nach ihr sehnt, obgleich sie ihn doch in eine psychische und emotionale Extremsituation bringt, eine Leidenserfahrung mit ungewissem Ausgang:

Mir scheint auch, es kommt dazu nur einmal in einem Leben, und der Betroffene geht entweder mit Haut und Haaren zugrunde, oder er verkümmert zum lebenden Toten, zu einem der nicht gar seltenen verzweifelten Bösen [...] oder er wird dadurch eben verwandelt. (MJN, 14)

Die „Verwandlung“ ist für den Autor eine existenzielle Erfahrung vergleichbar mit Geburt und Tod.¹⁶³ Sie führt ihn an den Rand von Verzweiflung und Kapitulation, um ihn daraus gestärkt hervorgehen zu lassen. Wie der Phönix aus seiner eigenen Asche wiederersteht, gelangt der Autor über die Ausnahmesituation nah am eigenen Untergang zu einem ganzheitlicheren Dasein. Diese Metamorphose stellt eine Art Häutung dar, worin der Autor seine gegenwärtige, zugunsten einer durchgreifend veränderten Existenz, ablegt. Damit liegt natürlich der Schluss nahe, dass die „Verwandlung“ primär einen Bruch in der bisherigen Autorschaft hervorruft,¹⁶⁴ i.e. den Übergang zweier differenter Schreibweisen markiert. Diese grundlegende Modifizierung der Autorschaft als seinem innersten Wesen führt unweigerlich eine Schaffenskrise herbei und rückt die Seins- und Sinnfrage des Individuums ins Zentrum der Betrachtung. Einen Schreibstil zu ändern ist eine Sache, ein Wandel des Selbst eine andere. Es ergeben sich also zwei Konsequenzen: durch die der „Verwandlung“ immanente Selbsterkenntnis, kommt es einerseits zur Bewusstwerdung des Autors über seine Autorschaft und andererseits zur Bewusstwerdung über sein eigenes Selbst:

[...] während sie [=die „Verwandlung“] in mich eingriff, wie ein Unfall? ein Anschlag? nein, als eine vollkommen unbekannte Gewalt eingriff in mein Innerstes, welches durch sie erst, wie ein Ding im Finstern durch einen Blitz unterscheidbar wurde. Noch tiefer innen gab es nicht. (MJN, 257)

¹⁶³ Vgl. MJN, 257: „Warum kommt mir vor, sie [=die Verwandlung] sei das einzige [!], was ich je erlebt hätte?“ Man erlebt weder Geburt, noch Tod, da beide außerhalb des Bewusstseins liegen. Bei Ersterem ist dieses noch nicht, bei Zweiterem nicht mehr vorhanden.

¹⁶⁴ Vgl. die „neue Methode“ (BE, 28).

Durch sie [=die „Verwandlung“] weiß ich, was Dasein ist. (MJN, 12)

Huber sieht in diesem Zusammenhang die „Verwandlung“ als eine Epiphanie des Seins,¹⁶⁵ wobei für den Autor „das wahre Wirkliche [...], inmitten des scheinbaren Wirklichen, Terra incognita [sei]“¹⁶⁶. Doch gerade die „Verwandlung“ ermöglicht dem Autor einen sublimen Seinszustand - ähnlich der Erfahrung der „Neuen Welt“ (MJN, 25) -, eine *unio mystica* mit der „Hinterrückswelt“ (MJN, 32), die ihn der banalen Alltäglichkeit enthebt und einer neuen Weltwahrnehmung zuführt: „Ich schmeckte nach jenem Jahr wie nie das Licht, und zugleich spürte ich den Körper nicht mehr, jedenfalls nicht als den meinen.“ (MJN, 14) Die „Verwandlung“ ist damit auch eine Offenbarung des „Anderen“, des heterogenen Teils des eigenen Selbst und der Welt. Die „Niemandsbucht“ wird zum „geheimen Zentrum des Seinsgeschehens, der anderen Geschichte. Es handelt sich um eine Enklave des ganz Anderen.“¹⁶⁷ Die „Verwandlung“ zeigt sich als wahrnehmungserweiternde Erfahrung des „Anderen“, welche das eigene Bewusstsein transzendiert und die Grenzen von Ich und Welt, von Identität und Realität verschwimmen lässt. Die Einbindung des Individuums in die Gegenwart wird dabei ebenso fragwürdig, wie die Wahrhaftigkeit des Selbst:¹⁶⁸ „Und wäre ich demnach im Augenblick [=der „Verwandlung“] nicht mehr der, der ich eingangs noch war, noch nicht der, der ich sein werde, und aber auch der nicht, als der ich erscheine?“ (MJN, 136) Der Prozess der „Verwandlung“ untergräbt notwendigerweise das autorschaftliche Selbstverständnis, löst eine erzählerische Ungewissheit aus,¹⁶⁹ denn nur durch die Aufgabe bisheriger Autorschaftsstrukturen kann eine Entwicklung hin zu neuer poetischer Vitalität gelingen. Es ist das Absterben eines überlebten Systems und damit der Abschluss eines Lebensabschnittes des Autors. So fundamental und bedrohlich die unumkehrbare Transivität der „Verwandlung“ zweifellos ist, so essentiell ist sie auch für das Fortbestehen künstlerischer Produktivität, denn einzig der Wandel vermag die Prämisse

¹⁶⁵ Vgl. Alexander Huber: Versuch einer Ankunft. Peter Handkes Ästhetik der Differenz, Würzburg 2005, S. 460.

¹⁶⁶ Huber 2005, S. 461.

¹⁶⁷ Huber 2005, S. 463.

¹⁶⁸ Vgl. Kapitel 3.1. „Identität“.

¹⁶⁹ Vgl. MJN, 16: „So wird mir bewußt, daß mein Vorhaben gefährlich ist. Mißlingt mir die Weiterung, so bin ich gescheitert, ein für alle Male.“

des Autors vom sich „lebendig und bildsam [...] erhalten“ (MJN, 146), wie er sie von Goethe übernimmt, zu garantieren. Dementsprechend erfährt auch die anfangs paradoxe Sehnsucht des Autors nach „Verwandlung“ ihre Sinnerfüllung, ist sie doch von für die Kreativität unerlässlichen Begleiterscheinungen flankiert: „Die Duldsamkeit, de[r] Scharfsinn, die [!] Großmut, die Verwegenheit, das Mitdenken, die Empfänglichkeit, die Durchlässigkeit, das Entwaffnende, das Vergessengehen.“ (MJN, 258) Doch wohnt der Metamorphose und ihren Gaben keine Permanenz inne,¹⁷⁰ so dass sich der Wunsch nach erneuter (zweiter) „Verwandlung“ ausprägt. Hat sich die verwandelte autorschaftliche Struktur einmal abgenützt, so muss zur Erhaltung künstlerischer Schöpfungskraft eine neue Metamorphose angestrebt werden - das ist das erklärte Ziel des Autors in *Mein Jahr in der Niemandsbucht*. Da er sich Herr über die zweite „Verwandlung“ dünkt, soll sie aber ohne den existenziellen Erzählkampf ablaufen, der das Bild für die erste Transformation abgab.¹⁷¹ Die „zweite Verwandlung“ soll also ohne „Vernichtungsurteil“ (MJN, 230) auskommen und doch mystische Entgrenzung und kosmische Einheit bereithalten: „Die zweite Verwandlung stand in meiner Macht. Nicht mit einer Verengung finge sie an, sonder mit einem entschlossenen und zugleich bedachtsamen Mich-weit-und-weiter-Machen.“ (MJN, 15) Es bleibt zweifelhaft, ob die vom Autor initiierte Metamorphose sich in harmonischer Gelassenheit verwirklichen lässt, oder ob nicht doch emotionale Amplituden¹⁷² unweigerlich sie begleiten. Und doch: ist nicht *Mein Jahr in der Niemandsbucht* der Beweis für das Gelingen der Anstrengungen des Autors? Diese Frage führt schon ans Ende des Romans und soll erst später untersucht werden. Zunächst seien noch die verschiedenen „Verwandlungen“ der Freunde besprochen.

„Die Geschichte[n] meiner Freunde“ (MJN, 259) sind zum einen

¹⁷⁰ Vgl. MJN, 258: „Jene Verwandlung, oder Austreibung, oder bloß neue Wendung, hat sich verbraucht. Mir scheint, ich habe alle ihre Errungenschaften verloren oder vertan.“ Ähnlich in der Erfahrung der „Neue[n] Welt“: „Gewöhnlich ereignet es sich [=die Erfahrung der „Neuen Welt“] nur für den Funken eines Augenblicks und flimmert dann vielleicht eine Zeitlang nach.“ (MJN, 25)

¹⁷¹ Vgl. MJN, 226: „Zuerst kam die Benommenheit, dann der Schrecken, dann das Neuanfangen [...] Der Kampf schien nicht bestehbar [...]“

¹⁷² Vgl. MJN, 231-233.

Selbstentwürfe des Autors¹⁷³ und zum anderen Verwandlungserzählungen. Die durch die Welt reisenden Freunde sind permanent auf Sinnfindungsexpeditionen, wobei ihre „Praktik im Raum“¹⁷⁴ das Unterwegssein ist. Ihre Reisen sind ein Suchen, vor allem nach Wahrhaftigkeit, einem der zentralen Bestandteile von „Verwandlung“. Wie der Autor in der „Niemandsbucht“, streben auch sie nach einer neuen Selbst- und Weltwahrnehmung und wie er mit Sprache und Stil im Erzählen experimentiert (beispielsweise Chronistenstil, Gesetzesstil etc.), so versuchen sie es mit Klängen und Phrasen (Sänger), Wörtern und Bedeutungen (Leser), Perspektiven und Fokussen (Maler), Orten und Welten (Freundin), Räumen und Gestaltungen (Zimmermann), Rollen und Identitäten (Priester), Vorbildern und Eigenheiten (Sohn). Jeder „Verwandlung“ scheint ein Suchen vorauszugehen - ob bewusst oder unbewusst - und letztlich alle Figuren (der Autor inklusive) erfahren in *Mein Jahr in der Niemandsbucht* ihre persönliche Metamorphose, doch nicht immer läuft sie so augenscheinlich ab wie jene erste des Autors. Der Sänger etwa forscht auf seiner Schottlanddurchquerung nach dem entscheidenden „Letzte[n] Lied“ (MJN, 553) und damit nach dem „Ursprünglichen“ (MJN, 271), das er dann im letzten Satz des Romans zu finden scheint: „>Fehlte er?<: Damit begann dann sein neues, sein Letztes Lied.“ (MJN, 629) Der Prozess der „Verwandlung“ zeichnet sich ab, während er verschiedene tonale und textliche Bruchstücke kognitiv sortiert: „Dem Sänger war es, als beginne in ihm etwas zu heilen, von dem er, obwohl er doch immer wieder davon gesungen hatte, gar nicht wollte, daß es geheilt werde.“ (MJN, 283) Die Metamorphose des Lesers findet auf sublimer phänomenologischer Ebene statt, indem er sich im Kampf mit Semantik und Anspruch von Literatur - ähnlich wie Hugo von Hofmannsthal im Chandos-Brief - vom für ihn existenziellen Gehalt des Wortes zusehends entfremdet, und über die zwischenmenschliche Beziehung doch zur „Bedeutung des Lesens“¹⁷⁵ zurück gelangt. Der unter „Fernverlust“ (MJN, 316) als Absenz des wesentlichsten

¹⁷³ Vgl. Kapitel 3.1. „Identität“.

¹⁷⁴ Vgl. Anm. 19.

¹⁷⁵ Klettenhammer 1997, S. 123.

Schaffensgrundes leidende Maler¹⁷⁶ durchtaucht seine Schaffenskrise und erreicht ein „neue[s] Sehen“¹⁷⁷. Eine „Verwandlung“, deren Gravität sich in der Veränderung (selbst) seiner bereits gemalten Werke offenbart. Eine Antwort auf die Seinsfrage¹⁷⁸ findet die Freundin in der Revision ihrer Vorstellung von Bedeutung in der Welt, indem sie diese nicht mehr vom Vorhandenen erwartet, sondern dazu übergeht ihm diese aus ihr selbst heraus zu verleihen. „Es will gebaut werden [...]“ (MJN, 538) lautet das Fazit des verwandelten Architekten und Zimmermanns, nachdem „seine vielen Stimmen sich zusammengeschlossen [haben] zu einer [...]“ (MJN, 362) und er auf seiner Reise durch Japan auf der Suche nach neuen Form- und Gestaltungsmöglichkeiten eine fruchtbare Ästhetik des „>Leerbauen[s]<, >Erinnerungsbauen[s]<, >Aufmerk-Bauen[s]<“ (MJN, 348), fernab des „Bilderzug[s] [...] der Architekten“ (MJN, 538) entwickelt hat. Im Falle des Priesters stellt der Prozess der „Verwandlung“ eine Qualität seiner Existenz dar: sein Wesen ist „Verwandlung“. Mehrmals täglich schlüpft er in verschiedene Rollen (Priester, Lehrer, Kleinbauer etc.), so dass sein Selbst, sein wahres Ich, unbestimmt bleibt: ist er Priester oder Zivillist?¹⁷⁹ Die Berufung zum Priestertum verschmilzt sein Innerstes mit dem Heiligsten, der eucharistischen Wandlung, und generiert eine Permanenz der Metamorphose. Die „Geschichte meines Sohnes“ (MJN, 384) schildert anhand der Balkanreise Valentins die „Verwandlung“ vom Sohn zum Selbst, als Ortsmetapher vom Bewusstsein in den Raum ausgelagert. So legt er durch „de[n] Umschwung“ (MJN, 398) gekennzeichnet, seine „Ortsfremdheit“ (MJN, 398) ab, womit die Emanzipation vom abhängigen Doppelgänger seines Vaters zum selbstständigen Individuum markiert wird. Dieser Prozess wird ihm erst später bewusst: „>Ich werde meinen Vater von den Schultern werfen<: Da im Anblick meines [=des Autors] Doppelgängers und Fälschers erkannte er, daß er das längst nicht mehr nötig hatte.“ (MJN, 532) Erzählerisch bleibt er zwar die Doppelung des Autors, doch nicht mehr als

¹⁷⁶ Vgl. MJN, 315: „Ich und die Ferne sind nicht mehr eins, ich bin kein Maler mehr.“

¹⁷⁷ Klettenhammer 1997, S. 122.

¹⁷⁸ Vgl. MJN, 322: „Wer bin ich? Was soll ich tun? Wo ist mein Platz? Wie komme ich zu meiner Macht? Wie geht es mit mir weiter?“

¹⁷⁹ Daher sehnt er sich nach einem entscheidenden „dritte[n] Ruf“ (MJN, 537): „Nein, es war ein Hunger, genau im Herzen, und der kam nicht zurück, sondern war da seit je.“ (MJN, 383)

unfreie Kopie, sondern als autarke Variation.¹⁸⁰

Zwei Kategorien stehen in zentralem Zusammenhang mit den verschiedenen „Verwandlungen“: Desperation und Werk. Eine Tabelle möge dies darstellen:

	Desperation	Werk
Sänger	„Sterbensoffenheit“ (vgl. MJN, 261-264)	„Letztes Lied“ (vgl. MJN, 266, 271, 273-276 und 552-553)
Leser	Leseunfähigkeit (vgl. MJN, 297-299)	„das Epos“ (MJN, 286-290)
Maler	„Fernverlust“ (vgl. MJN, 316-317)	„Als ich im Sterben lag“ (MJN, 310-315)
Freundin	Paranoides Suchen (vgl. MJN, 336)	Kirchenrestaurierung (vgl. MJN, 540-541)
Architekt& Zimmermann	Wahnsinn (vgl. MJN, 539)	„Architekturarbeiten“ (vgl. MJN, 346-348 und 537)
Priester	„tägliche[r] kleine[r] Wahn“ (MJN, 376); Albtraum (vgl. MJN, 534-535)	Messe (vgl. MJN, 380-381 und 535-536)
Sohn	Verzweiflung (vgl. MJN, 404)	„Betrachtungen der verschiedenen Wintergrau“ (vgl. MJN, 391, 401 und 531)
Autor	Vgl. Kapitel 3.1. „Identität“.	„Die schimärische Welt“ (vgl. MJN, 222-241), <i>Mein Jahr in der Niemandsbucht</i>

Der Zusammenhang von „Verwandlung“ und Werk kann sich entweder als Prämisse („Verwandlung“ bereitet auf Werk vor: Maler, Zimmermann), oder als Parallelität (während der „Verwandlung“ entsteht das Werk: Leser, Priester, Autor), oder als Konsequenz (Werk als Produkt der „Verwandlung“: Sänger, Valentin) zeigen, wodurch sich auch in den „Geschichte[n] meiner Freunde“ (MJN, 259) „Verwandlung“ als Akt der Autorschaft, als Umschreibung für Werkgenese, darstellt.

Die bereits erwähnte bedeutsame textliche Verdichtung während der letzten drei Kapitel von *Mein Jahr in der Niemandsbucht* gipfelt in der

¹⁸⁰ Man könnte auch von einer Emanzipation des Autors sprechen, der seiner Doppelung Eigenständigkeit zugestehen muss: „Und dann ging mir auf, daß von all meinen Leuten der, von dem ich am wenigsten wußte, mein Sohn war; ich wußte gar nichts von ihm.“ (MJN, 404)

Beschreibung des gemeinsamen Festes. Begreift man „Verwandlung“ auch als einigenden Prozess, als ein „Zur-Einheit-Gelangen“ mit sich selbst, dann liegt der Schluss nahe, im Fest mit den Freunden einerseits die Verbindung der autorschaftlichen Selbstentwürfe zur Homogenität und andererseits eine neue Union des Autors mit der Welt zu sehen: durch die Isolation von der Welt in der „Niemandsbucht“ findet er zur Einheit mit derselben zurück. Im Schreiben hat er die „Hinterrückswelt“ (MJN, 32) studiert, als autorschaftliche Phantasie im Gegensatz zur „schimärischen Welt“ (MJN, 231) der Realität, wodurch er aber gerade zum Verständnis Letzterer gelangte. Die epiphane Qualität dieser „Stunde des Erzählens“ (MJN, 622) wird durch die Zeit (Advent, Nacht), die Zusammenkunft der in alle Weltteile Zerstreuten an einem Ort (vgl. Bethlehem), die kollektive Freude des Festes (vgl. Geburt Christi an Heiligabend), den Aspekt der „Verwandlung“ (vgl. Gott wird Mensch in Christus) und die versöhnende Harmonie (vgl. Gott schenkt der Welt seinen Sohn) ausgedrückt.¹⁸¹ Doch ist im Text „das Religiöse getilgt, die Heilserwartung aber erhalten und säkularisiert“¹⁸², so dass die „Nacht des Erzählens“ als autorschaftliche Parodie der ersten „Verwandlung“ aufgefasst werden kann. Es ist der Zenit einer „Verwandlung“, welche die Entstehung des Textes durchzog und im Fest mit dem Beginn des Neuen gipfelt.¹⁸³ Hier erfüllen sich die Vision des Autors nach Versöhnung und Einheit (mit den Freunden/Selbstentwürfen - i.e. mit sich selbst - und auch mit der Welt)¹⁸⁴ und seine Hoffnung auf eine zweite „Verwandlung“.¹⁸⁵ Nicht umsonst heißt der erwartete, bei der Zusammenkunft fehlende Sänger „Emmanuel“ - von hebräisch „immanû el“ = „Gott mit uns“ -, welcher schon bei Jes. 7,14 als messianische Präfiguration gesehen wird.¹⁸⁶ In *Mein Jahr in der Niemandsbucht* wird seine ersehnte Ankunft umgedeutet zur Vervollkommnung der Autorschaft und zum Erreichen eines absoluten

¹⁸¹ Vgl. MJN, 24: „In meiner Geschichte jetzt hätte das Beiwort [=„heilig“] zumindest einmal seinen Platz: für die seltenen Feste der Freundschaft.“

¹⁸² Huber 2005, S. 467.

¹⁸³ Auch der Untertitel „Ein Märchen aus den neuen Zeiten“ spielt auf das Erlebnis der „Verwandlung“ an.

¹⁸⁴ Vgl. MJN, 626: „Aber die einzige Vision, die ich kenne, ist die Versöhnung.“

¹⁸⁵ Vgl. MJN, 12: „Aber seit einiger Zeit warte ich auf eine neue Verwandlung.“

¹⁸⁶ Vgl. Huber 2005, S. 467.

Erzählens,¹⁸⁷ das sich im letzten Satz zu offenbaren scheint: ">Fehlte er?<: Damit begann dann sein neues, sein Letztes Lied." (MJN, 629) Es ist nur eine rhetorische Frage des Autors nach dem Verbleib des Sängers und es wird klar, dass nun nichts und niemand mehr fehlt, dass sich anhand der Allegorie des Sängers die Epiphanie des Erzählens ereignet hat und nicht wie Huber es vorschlägt, eine „unerfüllbare Leere“¹⁸⁸ am Ende des Romans steht. Vielmehr schließt sich in einem großen Tableau der Einheit der Prozess der „Verwandlung“ ab und es bricht bereits die neue Produktivität einer gewandelten Autorschaft in den Text ein.

¹⁸⁷ Vgl. MJN, 136: „Bestünde meine wahrscheinlich letzte Verwandlung also in einem Michaufmachen für das Erzählen, dessen Sätze geradeaus sind in dem Sinn des >Dein Reden sei Ja, Ja, und Nein, Nein!<?“

¹⁸⁸ Huber 2005, S. 467.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

Handke, Peter: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms, Frankfurt 1972.

Handke, Peter: Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt, Frankfurt
1975.

Handke, Peter: Phantasien der Wiederholung, Frankfurt 1983.

Handke, Peter: Nachmittag eines Schriftstellers. Erzählung, Frankfurt 1989.

Handke, Peter: Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch,
geführt von Herbert Gamper, Frankfurt 1990.

Handke, Peter und Peter Hamm: Es leben die Illusionen. Gespräche in
Chaville und anderswo, Göttingen 2006.

Handke, Peter: Mein Jahr in der Niemandsbucht. Ein Märchen aus den neuen
Zeiten, Frankfurt 2007.

Handke, Peter: Selbstportrait aus Unwillkürlichen Selbstgesprächen, in:
Manuskripte. Zeitschrift für Literatur 175 (2007), S.86-98.

Handke, Peter: Weiter in den Unwillkürlichen Selbstgesprächen, in:
Manuskripte. Zeitschrift für Literatur 178 (2007), S.13-19.

Handke, Peter: Ein Jahr aus der Nacht gesprochen, Salzburg und Wien 2010.

Handke, Peter: Der Große Fall. Erzählung, Berlin 2011.

Sekundärliteratur:

Alheit, Peter und Morten Brandt: Autobiographie und ästhetische
Erfahrung. Entdeckung und Wandel des Selbst in der Moderne,
Frankfurt/New York 2006.

- Arnold, Heinz Ludwig: Als Schriftsteller leben. Gespräche mit Peter Handke, Franz Xaver Kroetz, Gerhard Zwerenz, Walter Jens, Peter Rühmkorf, Günter Grass, Reinbeck bei Hamburg 1979.
- Augustinus: Confessiones - Bekenntnisse, 2. Aufl., München 1960.
- Bachtin, Michail: Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit, Frankfurt 2008.
- Bartmann, Christoph: Suche nach Zusammenhang. Handkes Werk als Prozeß, Wien: Diss. 1982.
- Bauer, Matthias: Romantheorie und Erzählforschung. Eine Einführung, 2., akt. und erw. Aufl., Stuttgart/Weimar 2005.
- Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften, hgg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt 1977.
- Bismarck, Beatrice: Auftritt als Künstler – Funktionen eines Mythos, Köln 2010.
- Bosse, Heinrich: Autorschaft ist Werkherrschaft. über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit, Paderborn [u.a.] 1981.
- Bossinade, Johanna: Moderne Textpoetik. Entfaltung eines Verfahrens. Mit dem Beispiel Peter Handke, Würzburg 1999.
- Bucher, Nadja: Aspekte des Reisetemas in Peter Handkes „Mein Jahr in der Niemandsbucht – Ein Märchen aus den neuen Zeiten“ unter werkgeschichtlichen Betrachtungen, Wien: Dipl. 2002.
- Christophe, Nirav: Schreiben als Reaktion – ein postmoderner Blick auf das Schreiben und die Pädagogik des Schreibens, in: Josef Haslinger und Hans-Ulrich Treichel (Hgg.): Schreiben lernen – Schreiben lehren, Frankfurt am Main 2006, S.207-211.
- Csordás, Enikő: Motiv der Einsamkeit in der deutschsprachigen autobiographischen Literatur der 70er und beginnenden 80er Jahre des 20. Jahrhunderts, Berlin 2007.
- DeMeritt, Linda C.: New Subjectivity and Prose Forms of Alienation. Peter Handke and Botho Strauß, Frankfurt [u.a.] 1987.

- DeMeritt, Linda C.: Peter Handke: From Alienation to Orientation, in: Modern Austrian Literature 20/ Nr. 1 (1987), S.53-71.
- Dietrich, Heinz: Manie – Monomanie – Soziopathie und Verbrechen, Stuttgart 1968.
- Dünne, Jörg und Stephan Günzel (Hgg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main 2006.
- Durzak, Manfred: Peter Handke und die deutsche Gegenwartsliteratur. Narziß auf Abwegen, Stuttgart [u. a.] 1982.
- Federmaid, Leopold: Befreiung und Heimkehr. Wandlungen des Schriftstellers Peter Handke, in: Manuskripte. Zeitschrift für Literatur 186 (2009), S.131-147.
- Federmaid, Leopold: Die Apfelbäume von Chaville. Annäherungen an Peter Handke, Salzburg-Wien 2012.
- Fellinger, Raimund (Hg.): Peter Handke, Nachdruck der 1. Aufl. 1985, Frankfurt am Main 2004.
- Fetz, Bernhard und Hannes Schweiger (Hgg.): Spiegel und Maske. Konstruktionen biographischer Wahrheit, Wien 2006.
- Feulner, Gabriele: Mythos Künstler. Konstruktionen und Destruktionen in der deutschsprachigen Prosa des 20. Jahrhunderts, Berlin 2010.
- Fichte, Johann Gottlieb: Werke, 11 Bde., hgg. von Immanuel Hermann Fichte, Bd. 1: Zur theoretischen Philosophie 1, Berlin 1971.
- Finnern, Volker: Der Mythos des Alleinseins. Die Texte Thomas Bernhards, Frankfurt [u.a.] 1987.
- Foucault, Michel: Archäologie des Wissens, Frankfurt 1981.
- Frietsch, Wolfram: Peter Handke – C.G. Jung. Selbstsuche – Selbstfindung – Selbstwerdung. Der Individuationsprozess in der modernen Literatur am Beispiel von Peter Handkes Texten, Gaggenau 2002.
- Fröhlich, Monica: Literarische Strategien der Entsubjektivierung. Das Verschwinden des Subjekts als Provokation des Lesers in Christoph Ransmayrs Erzählwerk, Würzburg 2001.

- Grimm, Gunter (Hg.): Metamorphosen des Dichters. Das Selbstverständnis deutscher Schriftsteller von der Aufklärung bis zur Gegenwart, Frankfurt 1992.
- Haslinger, Adolf: Die poetische Inszenierung des Ich bei Peter Handke, in: Beutner, Eduard und Ulrike Tanzer (Hgg.): Literatur als Geschichte des Ich, Würzburg 2000.
- Heimböckel, Dieter: Zwischen Elfenbein- und Fernsehturm. Peter Handkes (massen-)mediale Widerspruchsarbeit, in: Gunter E. Grimm und Christian Schärf (Hgg.): Schriftsteller-Inszenierungen, Bielefeld 2008.
- Hemecker, Wilhelm (Hg.): Die Biographie – Beiträge zu ihrer Geschichte, Berlin/New York 2009.
- Herwig, Malte: Meister der Dämmerung. Peter Handke. Eine Biographie, München 2011.
- Hintze, Christian Ide und Dagmar Travner (Hgg.): Über die Lehr- und Lernbarkeit von Literatur, Wien 1993.
- Höllner, Hans: Peter Handke, Reinbeck bei Hamburg 2011.
- Hoesterey, Ingeborg: Postmoderner Blick auf österreichische Literatur: Bernhard, Glaser, Handke, Jelinek, Roth, in: Modern Austrian Literature 23/Nr. 3-4 (1990), S.65-76.
- Holdenried, Michaela: Im Spiegel ein anderer. Erfahrungskrise und Subjektdiskurs im modernen autobiographischen Roman, Heidelberg 1991.
- Huber, Alexander: Versuch einer Ankunft. Peter Handkes Ästhetik der Differenz, Würzburg 2005.
- Hummel, Volker Georg: Die narrative Performanz des Gehens. Peter Handkes „Mein Jahr in der Niemandsbucht“ und „Der Bildverlust“ als Spaziergängertexte, Bielefeld 2007.
- Ingold, Felix Philipp: Der Autor im Text, Bern 1989.

- Ingold, Felix Philipp: Der Autor am Werk. Versuche über literarische Kreativität, München/Wien 1992.
- Ingold, Felix Philipp und Werner Wunderlich (Hgg.): Der Autor im Dialog. Beiträge zu Autorität und Autorschaft, St. Gallen 1995.
- Ingold, Felix Philipp: Im Namen des Autors, München 2004.
- Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung, München 1976.
- Jannidis, Fotis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko (Hgg.): Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs, Tübingen 1999.
- Jannidis, Fotis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko (Hgg.): Texte zur Theorie der Autorschaft, Stuttgart 2007.
- Kammer, Stephan und Roger Lüdeke (Hgg.): Texte zur Theorie des Textes, Stuttgart 2005.
- Kankkonen, Tiina: Auf der Suche nach Peter Handke. Autobiographische Lesarten in der Handke-Rezeption des deutschsprachigen Raumes und Finnlands, in: Ulrich Breuer und Beatrice Sandberg (Hgg.): Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Bd.1. Grenzen der Identität und der Fiktionalität, München 2006, S.81-93.
- Kastberger, Klaus und Konrad Paul Liessmann (Hgg.): Die Dichter und das Denken. Wechselspiele zwischen Literatur und Philosophie, Wien 2004.
- Kastberger, Klaus (Hg.): Peter Handke. Freiheit des Schreibens – Ordnung der Schrift, Wien 2009.
- Kimmich, Dorothee, Rolf Günter Renner und Bernd Stiegler (Hgg.): Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart, durchges. und akt. Ausg., Stuttgart 2004.
- Kleinschmidt, Erich: Autorschaft. Konzepte einer Theorie, Tübingen 1998.

- Klettenhammer, Sieglinde: Der Mythos vom Autor als Subjekt: Peter Handkes Mein Jahr in der Niemandsbucht und die Reflexion von Autorschaft und Schreiben im Kontext von Moderne, Modernismus und Postmoderne, in: Martin Sexl (Hg.): Literatur? 15 Skizzen, Innsbruck/Wien 1997. S.91-134.
- Klibansky, Raymond, Erwin Panofsky und Fritz Saxl: Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst, Frankfurt am Main 1992.
- Lange-Eichbaum, Wilhelm und Wolfram Kurth: Genie, Irrsinn und Ruhm, 12 Bde., 7., völlig Neubearb. Aufl. von Wolfgang Ritter, München/Basel 1986.
- Luckscheiter, Roman: Heimat der Heimatlosen. Peter Handke, Emmanuel Bove und das Genre der Vorort erzählung, in: Jahrbuch für Internationale Germanistik 1 (2005), S.49-58.
- Marschall, Susanne: Mythen der Metamorphose – Metamorphose des Mythos bei Peter Handke und Botho Strauß, Mainz 1993.
- Moysich, Helmut: Dingfest und tänzerisch. Zu Peter Handkes Mein Jahr in der Niemandsbucht, in: Manuskripte. Zeitschrift für Literatur 135 (1997), S. 97-104.
- Muschg, Walter: Tragische Literaturgeschichte, Zürich 2006.
- Nyada, Germain: Schreiben über sich selbst? Die (post-)moderne Autobiografik am Beispiel von Peter Handkes Versuchen, Berlin 2008.
- Pakendorf, Gunther: Writing about Writing: Peter Handke, Nachmittag eines Schriftstellers, in: Modern Austrian Literature 23/Nr. 3-4 (1990), S.77-86.
- Parry, Christoph: Autobiographisches bei Peter Handke. Die Wiederholung zwischen fiktionalisierter Autobiographie und autobiographischer Fiktion, in: Ulrich Breuer und Beatrice Sandberg (Hgg.): Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen

- Gegenwartsliteratur, Bd.1. Grenzen der Identität und der Fiktionalität, München 2006, S.275-290.
- Rohde, Carsten: „Träumen und Gehen“. Peter Handkes geopoetische Prosa seit Langsame Heimkehr, Hannover 2007.
- Schiller, Friedrich: Werke und Briefe, 12 Bde., hgg. von Otto Dann u.a., Bd. 8: Theoretische Schriften, Frankfurt am Main 1992.
- Schirmer, Andreas: Peter-Handke-Wörterbuch. Prolegomena, Wien 2007.
- Schlegel, Friedrich: Charakteristiken und Kritiken 1 (1796-1801), hgg. von Hans Eichner, München/Paderborn/Wien 1967.
- Schmid, Ulrich (Hg.): Literaturtheorien des 20. Jahrhunderts, Stuttgart 2010.
- Schmidt, Jochen: Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-194., 2 Bde., 3., verb. Aufl., Heidelberg 2004.
- Schmidt-Dengler, Wendelin: Peter Handkes Klassizität, in: Informationen zur Deutschdidaktik 4 (2001), S.38-44.
- Schwilk, Heimo: Wendezeit – Zeitenwende. Beiträge zur Literatur der achtziger Jahre, Bonn/Berlin 1991.
- Selbmann, Rolf: Dichterberuf. Zum Selbstverständnis des Schriftstellers von der Aufklärung bis zur Gegenwart, Darmstadt 1994.
- Simons, Oliver: Literaturtheorien zur Einführung, Hamburg 2009.
- Spoerhase, Carlos: Autorschaft und Interpretation. Methodische Grundlagen einer philologischen Hermeneutik, Berlin/New York 2007.
- Stüssel, Kerstin: Autorschaft und Autobiographik im kultur- und mediengeschichtlichen Wandel, in: Ulrich Breuer und Beatrice Sandberg (Hgg.): Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Bd.1. Grenzen der Identität und der Fiktionalität, München 2006, S. 19-33.
- Thomä, Dieter: Erzähle dich selbst. Lebensgeschichte als philosophisches

- Problem, Frankfurt am Main 2007.
- Vietta, Silvio: Ästhetik der Moderne. Literatur und Bild, München 2001.
- Wagner, Karl: „[...] wenn dir nicht ein Traum von ihr genügt.“ Peter Handke, Heimatsucher, in: Eduard Beutner und Karlheinz Rossbacher (Hgg.): Ferne Heimat – Nahe Fremde. Bei Dichtern und Nachdenkern, Würzburg 2008, S.203-214.
- Wagner, Karl: Weiter im Blues. Studien und Texte zu Peter Handke, Bonn 2010.
- Wagner-Egelhaaf, Martina: Autobiographie, 2., akt. u. erw. Aufl., Stuttgart/Weimar 2005.
- Waldmann, Günter: Autobiografisches als literarisches Schreiben. Kritische Theorie, moderne Erzählformen und -modelle, literarische Möglichkeiten eigenen autobiografischen Schreibens, Hohengehren 2000.
- Warning, Rainer: Heterotopien als Räume ästhetischer Erfahrung, München 2009.
- Winkelmann, Christine: Die Suche nach dem „großen Gefühl“. Wahrnehmung und Weltbezug bei Botho Strauß und Peter Handke, Frankfurt [u.a.] 1990.
- Winter, Helmut: Der Aussagewert von Selbstbiographien. Zum Status autobiographischer Urteile, Heidelberg 1985.
- Zwahr, Annette (Hg.): Brockhaus Enzyklopädie, 30 Bde., Leipzig/München 2006.

Zusammenfassung

In dieser Arbeit wurde der autorschaftliche Diskurs in ausgewählten Werken Peter Handkes untersucht – besonders in *Mein Jahr in der Niemandsbucht* -, mit dem Ziel eben diesen als bedeutendes literarisches Konstruktionsprinzip darzustellen. Der erzähltheoretisch-strukturalistische Zugang der Analyse garantierte dabei eine textzentrierte Interpretation der Erzählstruktur. Demnach wurden metatextuelle Bezüge ausgeklammert und Roland Barthes' Hypothese von der losgelösten Eigenständigkeit des literarischen Werkes folgend,¹⁸⁹ die Autorschaft des Erzählers als fiktiver Autor des Texts¹⁹⁰ untersucht. Diese zeigte sich als vieldeutiger Begriff, der Urheberschaft und kognitive Imagination und Projektion ebenso bezeichnet, wie den tätigen Akt der materiellen Schöpfung, oder das innerste Selbst des Autors. Autorschaft ist demnach als alternativer Lebensentwurf mit großen emotionalen Amplituden zu begreifen und als hermeneutischer Zirkel der Selbstfindung und Selbsterkenntnis. Die Genese von Literatur stellt sich als eine Abfolge der Aktionen Wahrnehmung - fiktive Umformung der Umwelt – Projektion in den Raum - erneute Wahrnehmung dar. So ließ sich in Kapitel 3 für *Mein Jahr in der Niemandsbucht* ein komplexes Autorbild darstellen, das auf drei wesentlichen Konstanten beruht: Identität, Raum und Zeit.

Kapitel 1 lieferte eine Einführung in die Thematik, in Form einer überblickshaften Zusammenschau autorschaftlich relevanter Stellen aus *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, *Phantasien der Wiederholung*, *Nachmittag eines Schriftstellers* und *Der Große Fall*, wodurch sich die eminente Bedeutung und wiederholte literarische Verarbeitung dieses Motivs im Oeuvre Peter Handkes belegen ließ. Der Autorschaftscharakter zeigte starke Parallelen mit jenem in *Mein Jahr in der Niemandsbucht*, vor allem was Beziehungsunfähigkeit und den gegenteiligem Wunsch nach Gesellschaft, mystische Exktase und Leidenschaft, sowie die komplexe Struktur von Freiheit und Determination des Individuums in seiner Autorschaft anbelangt. Die in Kapitel 2 vorgestellten Autorschaftstheorien

¹⁸⁹ Vgl. Kapitel 2 „Autorschaftstheorien der Postmoderne“ – Roland Barthes.

¹⁹⁰ Vgl. Kapitel 2 „Autorschaftstheorien der Postmoderne“ - Gérard Genette.

der Postmoderne lieferten dazu ein essentielles interpretatorisches Fundament und zeigten Problembereiche des Diskurses auf, wie etwa (Auto-)Biographie, Stilisierung, Mythenbildung oder Rezeption als sekundäre Form der Autorschaft¹⁹¹. Der Autor von *Mein Jahr in der Niemandsbucht* zeichnet sich in der Schöpfung einer alternativen Wirklichkeit mittels Literatur als getriebenes, latent monomanes Wesen aus, bedroht von Verzweiflung, Realitätsverlust und Wahnsinn. Seine autorschaftlichen Erfahrungen ermöglichen ihm aber auch eine differente Wahrnehmung des Raumes, geprägt von imaginierten Bildern, die bis hin zu einer Form von *unio mystica* mit der Umwelt reifen kann. Der Ort bildet für das Gelingen von Autorschaft ein bedeutsames Substrat und ist zugleich dessen Realisierungsraum. Die „Niemandsbucht“ präsentiert sich dabei als „Heterotopos“¹⁹², als hybrider Mischraum mit fragiler Harmonie von Zivilisation und Natur, der in der Vereinigung von *vita activa* und *vita contemplativa* ein spatiales Optimum für den Autor darstellt. Dieser Ort bietet eine Rückzugsmöglichkeit, in dessen Isolation für den Autor eine Epiphanie der Welt stattfinden kann, i. e. das Erlebnis einer „Neuen Welt“ (MJN, 25), die für den Autor einen differenten Zugang zur Realität mit sich bringt. Zugleich birgt die „Niemandsbucht“ aber auch die Gefahr der Ausbildung psychopathologischer Zustände, durch den Abbruch sozialer Nahbeziehungen und die folgende Einsamkeit. Um die fehlende reale Gemeinschaft kognitiv zu kompensieren, schreibt der Autor die „Geschichte [s]einer Freunde“ (MJN, 259), worin er anhand von ausgelagerten Selbstentwürfen die Facetten seines Autorschaftscharakters diskutiert. Die Bandbreite der darin vorkommenden Motive, reicht vom Rollendiskurs über die Werkgestaltung bis hin zur Autorwerdung. Am Ende gelangt er so zur den Roman rahmenden „Verwandlung“ (MJN, 11) als einer existenziellen Seinserfahrung im Verein mit metaphysischer Entgrenzung und Findung des Selbst. Im gemeinsamen Fest mit den Freunden verwirklicht sich die ersehnte Metamorphose wie eine säkularisierte Parusie, die dem gewandelten Autorcharakter eine neue Produktivität verheißt.

¹⁹¹ Vgl. Kapitel 2 „Autorschaftstheorien der Postmoderne“ - Umberto Eco.

¹⁹² Zitiert nach: Dünne/Günzel 2006, S.320.

Curriculum vitae

Personalia:

Name: Schuller
Vorname(n): Albin Anton
Geburtsdatum: 06.11.1988
Geburtsort: Vorau
Staatsangehörigkeit: Österreich
Familienstand: ledig

Bildungsweg und akademischer Werdegang:

2007 Abitur am BORG Hartberg („mit Auszeichnung“)
2007-2013 Diplomstudium der Deutschen Philologie an der Universität Wien. Abschluss durch Mag. phil.
2009-2012 Bachelorstudium der Kunstgeschichte an der Universität Wien. Abschluss durch BA.
seit 2012 Masterstudium der Kunstgeschichte an der Universität Wien

Kontakt:

albenschuller@a1.net