

I. Methodische und inhaltliche Vorüberlegungen

*Der Leser sei aufrichtig: hat er nicht sogar
jetzo, da ich darüber zanke, vergessen, daß er
hier Buchstaben vor sich hat und sein Ich dazu?*

-

Siebenkäs, Jean Paul

1. Einleitung

Wer Literatur liest, tritt ein in eine Welt, die von seiner eigenen vollständig verschieden ist: Sie ersteht aus dem Text; was er in ihr für wirklich hält, realisiert sich in seiner Vorstellung nur als Folge der Textstrategien und seiner Lektüre. Vielleicht vergisst er sich als Leser, und ihm gelingt der Eintritt ganz. Dann mag er die Figuren als Personen sehen, sich um ihre Freundschaft bewerben oder sie unsympathisch finden, vielleicht ihnen widersprechen wollen. Allein, er hat kein Einspruchsrecht; die Textwelt ist in Letzern geprägt und antwortet nicht auf Fragen eines naiven Lesers.

Spätestens nach einer solchen Erfahrung beginnt er, die Textwelt in zweifacher Perspektive zu sehen: als *Welt* und als *Text* nämlich, und in dieser Doppelung voneinander abhängig. Der Text hängt von dem ab, was er darstellen soll; die Welt zeigt sich nur als dargestellte und hängt daher von den Bedingungen der Textlichkeit ihrer Darstellung ab. Und der Leser sieht sich so auf das Bestreben der Texte aufmerksam gemacht, diese Abhängigkeit offenbar werden zu lassen oder sie zu verbergen.¹

¹ Der Literaturwissenschaftler mag solches Bestreben als Merkmal literarischer Epochen ansehen und seit der literarischen Moderne tendenziell eine Zunahme von sprachbewussten Texten verzeichnen (während Literaturkritiker den Verlust dessen, was sie „erzählen“ nennen, beklagen mögen). Vgl. Petersen 1991, 52-53.

Wenn ich im folgenden daran gehe, literarische Texte nach ihren Figuren zu befragen, dann tue ich das mit der Absicht, diese doppelte Perspektive durchzuhalten und analytisch fruchtbar zu machen. Aber warum mache ich nicht diese Perspektive selbst zum Thema, sondern frage nach Figuren? Warum frage ich nicht nach dem systematischen Ertrag des Bewusstseins von Textlichkeit für die Interpretation literarischer Texte im allgemeinen?

Ich habe darauf zwei Antworten. Die erste ist, dass mein Interesse an diesem – wie mir inzwischen scheint, selbstverständlichen – Zusammenhang erst durch die Lektüre eines bestimmten Textes geweckt wurde, und zwar durch Peter Handkes „Märchen“ *Mein Jahr in der Niemandsbucht*. Darum soll eine Beschäftigung mit dieser Frage mir einen Ertrag für mein Verständnis seiner Erzählung erbringen. Die zweite Antwort hat ebenfalls mit dem Handkeschen Text zu tun. Mir fiel da auf, dass es für ihn nicht genügt, von einer doppelten Perspektive zu reden. Der Text erschließt sich erst, wenn man seine Textlichkeit auf eine seiner Figuren bezieht, nämlich auf den fiktionalen Autor des Textes, der zugleich Hauptfigur ist. Eine Analyse des fiktionalen Schreibaktes würde dann Auskunft über die Figur geben, wie ebenso die Analyse der Figur Auskunft über ihr Schreiben. Wozu wollte ich fragen? Ich merkte, dass die Figur das Primäre war. Sie zu verstehen hieße, den Text zu verstehen, und zwar den ganzen, weil in ihrem Verständnis das Verständnis des Schreibaktes und damit der Form des Textes beschlossen wäre. Und ähnliches galt für Thomas Bernhards *Auslöschung*; auch hier würde das Verständnis des Schreibaktes Auskunft über den fiktionalen Autor, über die Hauptfigur geben, würde umgekehrt das Verständnis der Figur die Form des Textes in seiner Besonderheit erklären helfen. Peter Roseis *Persona* jedoch stellte die neugewonnene Methodik infrage: Dieser Roman würde sich nicht durch Rekurs auf eine Hauptfigur interpretieren lassen, da ihm eine solche fehlt – ja er erzählt nicht einmal eine Geschichte. Doch auch hier, schien mir, wäre der Text mit Blick auf Figuren, auf die Form des Geschriebenen und auf die Relation zwischen beidem zu interpretieren und aus dem Erkannten der Titel „Persona“ zu erklären.

Diese Arbeit ist der Versuch, einen solch differenzierenden Zugang zu den Texten zu gewinnen. Die nachfolgenden systematischen Überlegun-

gen sollen die analytischen Kategorien für die Interpretation der drei Texte bereitstellen. Der Begriff „Ich-Konzept“, der als Leitbegriff dient, reflektiert ebendiese Tatsache, dass es sich um primär figurorientierte Texte handelt, dass also eine Interpretation der Texte bei den Hauptfiguren beginnen muss. Von ihnen ausgehend erschließt sich im Verständnis von Textform und ihrer Begründung der ganze Text. Das ist meine These: Die Antwort auf die Frage nach den Ich-Konzepten ermöglicht eine schlüssige Interpretation der Gesamtexte. Unter dem Aspekt Ich-Konzept wird der ganze Text angesprochen und befragt.

I.1 Was heißt „Ich-Konzept“?

Das Wort „Ich-Konzept“ ist mehrdeutig. Der Begriff „Konzept“ impliziert ein konzipierendes Subjekt und ein konzipiertes Objekt. Der Wortbestandteil „Ich“ meint in erster Linie das konzipierte Objekt: Konzipiert wird „ein Ich“.

Wer konzipiert „ein Ich“? Was ist überhaupt „ein Ich“? Die Rede von „einem Ich“ macht aus dem Pronomen ein Substantiv. Nicht: „ich denke“, sondern: „ein Ich denkt“. Mit der Substantivierung geht deutlich eine Bedeutungsverschiebung einher. Sie ergänzt die Zuschreibung von Qualitäten (derjenige, der denkt, bin ich) um die Feststellung, dasjenige, dem die Qualitäten zugeschrieben würden, falle unter eine Kategorie, der sich überhaupt Qualitäten zuschreiben lassen.

Dieser substantivierende Sprachgebrauch ist durch die Philosophie der Neuzeit Bestandteil unserer Sprache geworden.² Man suchte damit die

² Vgl. den Artikel *Ich* in HWPhil 4, Sp. 1-18, bes. Sp. 1-3. Dass für die Geläufigkeit der Substantivierung des Pronomens „ich“ im Deutschen die Transzendentalphilosophie Johann Gottlieb Fichtes einflussreich war (*Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre*, EA 1794/95), zeigt der Artikel *ich* in DWB 10, Sp. 2017-2031, bes. Sp. 2029-2031. Der heutige Leser findet diesen Einfluss vor allem im Spott z. B. Friedrich Gottlieb Klopstocks, Friedrich Schillers oder Jean Pauls in ihren Werken wieder. Zu meinem Erstaunen bringt das DWB auch zwei mittelhochdeutsche Belege einer Substantivierung des Pronomens, beide in Liebesliedern den Wunsch an die Angesungene ausdrückend, „daz wir beidiu sîn ein ich“ (ebd. Sp. 2030). In dieser Verwendung wird das substantivierte Pronomen bereits so verstanden, wie ich es hier verstehen möchte. — Mir scheint es eine reizvolle Aufgabe, der Substantivierung des Pronomens „ich“ einmal nachzuge-

Lücke zu füllen, die sich zwischen Descartes' *res cogitans* und *res extensa*, also zwischen erkennendem Subjekt und Erkenntnisobjekt und aus der plötzlichen Notwendigkeit ergab, das erkennende Bewusstsein selbst zum Objekt des Erkennens zu machen, die spezifischen Qualitäten menschlichen Denkens also zu objektivieren und darin zu verallgemeinern. So ist es nicht erstaunlich, dass sich die Bedeutung des Wortes „Ich“ je nach dem Erkenntnisinteresse seiner Verwender richtet und es mal als Synonym für „Person“, mal als solches für „Subjekt“,³ mal als „reines Ich“ (ohne Bewusstseinsinhalte und ohne Leib!)⁴ dienen muss. Solcher Bedeutungswandel entfernt sich zunehmend von der Bedeutung des Personalpronomens, indem er abstrahiert von dem, was jemand meint, der von sich „ich“ sagt, nämlich sowohl das, was ihm von sich bewusst ist (ich denke, ich nehme wahr, ich handle), wie seine Körperlichkeit (ich bin groß), wie auch sein Zustand (ich bin müde). Im weitesten Sinne verstehe ich daher mit Käte Hamburger unter „einem Ich“ ein „Wesen, das von und zu sich selbst Ich sagt“.⁵

Das Wichtige an diesem weiten Verständnis ist, dass mit der Rede vom „Ich“ zugleich deren Reflexivität hervorgehoben wird. Man sagt „von und zu sich selbst“ „Ich“, und nur unter diesem Gesichtspunkt der Selbstbezogenheit will ich von „einem Ich“ reden. Psychologie und Psychoanalyse nennen das, worauf sich das Pronomen „ich“ bezieht, sein „Selbst“. Damit ist objektivierend das bezeichnet, was ein Mensch als Teil der wahrnehm-

hen und den Bedeutungswandel aufzuzeigen. — Für unseren Zusammenhang wichtig ist die Tatsache, dass die Substantivierung erst als *Abstraktion* geläufig wird, und zwar in dem Maße, wie sie sich als philosophischer Terminus durchsetzt, und dass daher die Rede von „einem Ich“ sich ihres beabsichtigten Grades der Abstraktion bewusst sein und diesen ausdrücklich machen muss.

³ Zur (insbesondere philosophischen) Diskussion des Begriffs *Subjekt* vgl. z. B. Biard 1990. — Ein Überblick über die vielfältigen Bedeutungen des Begriffs *Person* liefert der entsprechende Artikel in HWPhil 7, Sp. 269-338.

⁴ Z.B. in Edmund Husserls transzendentaler Phänomenologie.

⁵ Hamburger 1987, 125.

baren Welt sich zuordnet als „part of characteristic of himself“.⁶ „In der gegenwärtigen Psychologie wird die Gesamtheit der subjektiven Sicht bzw. der Beurteilungen der eigenen Person als Selbst-Konzept vorgestellt.“⁷ An diesen Begriff knüpft die Rede vom „Ich-Konzept“ an.

Damit ist deutlich, dass, obwohl es in dieser Arbeit um Erzähltexte geht, die Rede vom „Ich-Konzept“ nicht die vertrauten „Ich“-Begriffe der Erzähltextanalyse ersetzen soll. Sie meint nicht die Erzählinstanz „episches Ich“, sondern gilt der Figur, die als solche „von und zu sich selbst Ich sagt“.

Die Einordnung von Texten als „fiktional“ oder „nichtfiktional“ ist nicht mehr unumstritten, seit die sogenannten „Dekonstruktivisten“ gezeigt haben, dass die Objektsprachen fiktionaler Texte und die Metasprachen von Texten über fiktionale Texte sich nicht eindeutig voneinander unterscheiden lassen.⁸ Für unsere Zwecke erweist sich eine weites Verständnis von Fiktionalität als ausreichend, die diese von der Kommunikationssituation abhängig macht: „Fiktionen sind Formulierungen [...] von Äußerungen (im weitesten Sinne), die unter diesen Bedingungen der un-deutenden Setzung oder freien Erfindung [...] hervorgebracht oder, vor allem, als solche ‘gebraucht’ werden. [...] Entscheidend dafür ist, dass der Eintritt in dieses Spiel bei (unterstellt) klarem Verstand, willent- und wissentlich und für alle Beteiligten erkennbar vollzogen wird“.⁹ Fiktionale Texte sind dann fiktional, wenn sie als solche gelesen werden.

Daher lässt sich sagen, dass die Besonderheit fiktionaler Texte gegenüber anderen in der Verschiedenheit von Autor und Erzähler liegt, die eine deutliche Trennung der Wirklichkeitsebenen zur Folge hat. Der Autor gehört wie ich als Leser der außertextlichen (textexternen) Wirklichkeit an; der Erzähler erzählt die innertextliche (textinterne) Wirklichkeit sei-

⁶ So D. Snygg und A. W. Combs in *Individual behavior*, hier zitiert nach dem Artikel *Selbst*, HWPPhil 9, Sp. 292-313, hier Sp. 308.

⁷ Ebd. Sp. 305. Vgl. außerdem den Artikel *Selbstkonzept* in LP 3, Sp. 299.

⁸ Vgl. Martyn 1992, S. 664-677.

⁹ Landwehr 1992, 498. Ähnlich de Beaugrande / Dressler 1981, 191 (Fn. 5). Vgl. auch die Definition von Petersen 1991, 48 (Fn. 5), der Fiktionalität als „im Leser hervorgerufenen Bewußtseinseffekt“ bestimmt.

ner Geschichte. Ich-Konzepte können auf diesen beiden Ebenen analysiert werden.

1.2. Ich-Konzept als Selbstkonzept

Auf der Ebene der Fiktion muss unterschieden werden, ob der Erzähler von anderen erzählt oder von sich selbst. Dabei ist es weniger entscheidend, dass der Erzähler „Ich“ sagt im Sinne der Ich-Erzählsituation der Erzähltheorie Franz K. Stanzels¹⁰ oder der homodiegetischen Erzählstimme Gérard Genettes¹¹, als dass er als Ich-Erzähler zugleich die *Hauptfigur* des Erzählten ist. Stanzel wie Genette unterscheiden Grade der Anwesenheit des Ich-Erzählers in seiner Geschichte. Stanzel (1995, 263, 267) trennt das „periphere“ vom „quasi-autobiographischen“ Erzähler-Ich, Genette (1994, 176) nennt den Ich-Erzähler, der Hauptperson seines Erzählens ist, „autodiegetisch“. Ein Ich-Erzähler, der nicht die Hauptfigur ist – vielzitiertes Beispiel ist der Dr. Watson in Sir Arthur Conan Doyles Sherlock-Holmes-Romanen –, sieht auf diese Hauptfigur genauso von außen, wie das ein heterodiegetischer Erzähler tut, der nicht die Gedanken der erzählten Figuren mitteilt. Wer nach dem Ich-Konzept der Hauptfigur fragt, muss dann die Mittelbarkeit seines Zugangs zu ihm – über den Erzähler – berücksichtigen.

Wenn der Erzähler von sich selbst erzählt, dann zeichnet ihn sein unmittelbarer Zugriff auf alle Informationen aus.¹² Subjekt und Objekt des

¹⁰ Stanzel 1995, 15 u.ö.

¹¹ Genette 1994, 175.

¹² Dieser unmittelbare Zugriff der „eigentlichen“ Ich-Erzählung auf das Erzählte hat Käte Hamburger dazu veranlasst, das Erzähler-Ich als „echtes Aussagesubjekt“ aufzufassen, das „wie jedes historische Ich auf die objektive Wahrheit des Erzählten ausgerichtet“ sei (1987, 273). Die Ich-Erzählung – damit meint Hamburger die Erzählung einer homodiegetischen Erzählstimme – sei „fingierte Wirklichkeitsaussage“ (ebd. 274) und damit grundsätzlich von der Fiktion der Er-Erzählung verschieden, die stets als solche erkennbar bleibe. Diese Schlussfolgerung ist fragwürdig – auch manche „Er-Erzählungen“ geben sich als „fingierte Wirklichkeitsaussage“ aus, auch Ich-Erzählungen bleiben als Fiktion erkennbar –, reflektiert jedoch gleichwohl den Umstand, dass der Ich-Erzähler sein Wissen von sich nicht zu rechtfertigen braucht, da er es kraft seiner Identität mit dem Objekt des Erzählens besitzt.

Ich-Konzepts sind identisch, nämlich die Erzählerfigur. Ihr Ich-Konzept nenne ich ein „Selbstkonzept“.¹³

Wie kann die Analyse über ein Selbstkonzept des Erzählers Auskunft geben? Muss dieses dazu nicht im Erzählten ausdrücklich werden? Und meint „Selbstkonzept“ das Selbstbild des Erzählers oder seinen Selbstentwurf?

1.3. Ich-Konzept als Figurkonzept

Das Ich-Konzept der Figur kann auf die Erzählung wie auf textexterne Kontexte bezogen werden, wenn der Text als Sprachhandlung des Autors aufgefasst wird. Der Autor kann in und mit einem Text darstellen, wie es ist, ein bestimmtes „Ich“ zu sein. Er exemplifiziert ein Ich-Konzept mittels einer Figur, d. h. er stellt exemplarisch an einer Figur deren Selbstkonzept dar. Ein solches Ich-Konzept des Autors – ein Konzept von einem Figur-Ich – nenne ich ein „Figurkonzept“.

Wenn sich die Geschichte um die Figur mit der außertextlichen Wirklichkeit von ihrem Leser in Verbindung bringen lässt, dann entfaltet das Figurkonzept möglicherweise eine appellative Wirkung in dem Angebot an den Leser, dieses Figurkonzept auf sich anzuwenden (oder es abzulehnen). Berühmte Beispiele solcher Erzählungen mit appellativem Figurkonzept sind die Erzählungen *Der Fremde* und *Die Pest* von Albert Camus. Auf Autor-ebene ist die Frage nach dem Ich-Konzept als Figurkonzept auch eine nach der Ethik des Erzählens.¹⁴

¹³ Ich beziehe den Begriff „Selbstkonzept“ auf Figuren in Anlehnung an den entsprechenden Begriff der Psychologie (vgl. Fn. 7). Dieser meint jedoch eher das, was ich „Selbstbild“ nenne (vgl. dazu I.2.2.1.).

¹⁴ Dies gilt natürlich auch für nichtfiktionale Texte wie z. B. Ernst Jüngers *In Stahlgewittern*. In diesem Text wird ebenfalls ein Figurkonzept exemplifiziert, das sich allerdings als „Menschkonzept“ gibt und vom Leser gar nicht mehr in eine „außertextliche Wirklichkeit“ übertragen zu werden braucht, weil es aus dieser zu stammen scheint.

2. Aspekte der Analyse: Formaler, inhaltlicher und medialer Aspekt

2.1. Formaler Aspekt: Erzählich und Objektlich

Die getroffenen Unterscheidungen und das Hervorheben der Ich-Erzählsituation zeigen, wie wesentlich die formalen Merkmale des Erzählten für die Analyse von Ich-Konzepten sind. Es liegt nahe, bei der Frage nach Ich-Konzepten sich an Texte zu halten, die eine autodiegetische Erzählerstimme aufweisen.¹⁵

Für die formale Analyse der Texte stütze ich mich vor allem auf die „Narratologie“ Gérard Genettes, die sich von der Typologie der Erzählsituationen Franz K. Stanzels durch die Genauigkeit ihrer Begrifflichkeit und die scharfe Trennung der Aspekte „Stimme“ und „Modus“ unterscheidet.¹⁶

Genette (1994, 16) unterscheidet drei Aspekte des Erzählens: den narrativen Inhalt oder das, wovon erzählt wird („Geschichte“), den narrativen Text oder das, was mit dem Erzählen hervorgebracht wird („Erzählung“) und den narrativen Akt oder die Handlung des Erzählens bzw. Textproduzierens („Narration“). Unter „Diegese“ versteht Genette „das raumzeitliche Universum der Erzählung; in diesem Sinne verstehen wir daher in unserer Terminologie unter ‘diegetisch’ das, was zur Geschichte gehört, sich auf sie bezieht“ (ebd. 313).

Eine wichtige Frage ist die nach dem zeitlichen Verhältnis der Geschichte, des Erzählten, zur Narration, dem Erzählen. Ein analoges Ver-

¹⁵ Wenn ich im folgenden von Ich-Erzähler oder Erzählich rede, meine ich einen autodiegetischen Erzähler. – Der Begriff „Ich-Erzähler“ ist plastisch, vertraut, und es kommen in den drei Texten keine anderen Typen des Ich-Erzählers vor.

¹⁶ Vgl. Genette 1994, 269-278.

hältnis ist das vom erlebenden zum erzählenden Ich,¹⁷ das Eva Fauconneau Dufresne schärfer fasst in das vom Erzählich zum „Objektlich“.¹⁸

Genette nennt drei für uns relevante Typen dieses zeitlichen Verhältnisses,¹⁹ die Einfluss haben auf die Fokalisierung des Erzählten, wenn es sich um eine autodiegetische Erzählerstimme handelt.²⁰ Die Narration kann gleichzeitig mit der Geschichte stattfinden und die Handlung simultan begleiten. Sie kann später als die Geschichte stattfinden. Und sie kann eine Mischform aus diesem sein, indem sie in die Geschichte eingeschoben wird. Wenn Geschichte und Narration gleichzeitig stattfinden, gibt es keinen Unterschied zwischen Erzählich und Objektlich, die Erzählung ist intern (im Objektlich) fokalisiert. Wenn die Narration der Geschichte folgt oder in sie eingeschoben ist, dann läßt sich hier unterscheiden: Das Erzählich weiß mehr als das Objektlich in der Geschichte und kann dieses Wissen einfließen lassen in sein Erzählen oder auch nicht. Die Erzählung kann also fokalisiert sein im Objektlich oder im Erzählich oder wechselnd in beiden: Das Erzählich kann sich reflektierend zu der Geschichte äußern, auch sich über sich selbst wundern aus dem durch die Erzählsituation gegebenen zeitlichen Abstand. Es kann sogar, wie die Erzählerin in Christa Wolfs *Kindheitsmuster*, dem (doppelten) Objektlich das Pronomen „ich“ verweigern, die zeitliche und gedankliche Distanz zum Objektlich in einen sprachlichen Ausdruck der Selbstfremdheit übersetzend.²¹

Der Blick auf die Geschichte, oder, intradiegetisch gesprochen, auf die Wirklichkeit, ist also in solchem Fall mindestens ein doppelter, nämlich

¹⁷ Vgl. Stanzel 1995, 272-273.

¹⁸ Fauconneau Dufresne 1985, 9. Die Formulierung „Objektlich“ macht sehr schön die Blickrichtung des Erzählens deutlich.

¹⁹ Vgl. Genette 1994, 153-162.

²⁰ Zum Begriff „Fokalisierung“ vgl. Genette 1994, 134-138. „Intern fokalisiert“ kann auch eine heterodiegetische Erzählstimme in einer „personalen Erzählsituation“ sein, in der konsequent nur eine Figur „Reflektorfigur“ ist, vgl. Stanzel 1995, 16.

²¹ Wolf, *Kindheitsmuster*, 9: „Im Kreuzverhör mit dir selbst zeigt sich der wirkliche Grund der Sprachstörung: Zwischen dem Selbstgespräch und der Anrede findet eine bestürzende Lautverschiebung statt [...], Ich, du, sie, in Gedanken ineinanderschwimmend, sollen im ausgesprochenen Satz einander entfremdet werden.“

der des Erzählischen und der des Objektlichen. Wenn beide Perspektiven Eingang in die Erzählung finden, entsteht zwischen ihnen ein Spannungsverhältnis, und dieses Spannungsverhältnis kann auch die unterschiedlichen Selbstkonzepte von Erzähl- und Objektlich enthalten.

2.2. Inhaltlicher Aspekt

2.2.1. Das Innere der Figur: Selbstbild und Selbstentwurf

Die verschiedenen Selbstkonzepte sind inhaltliche Momente der Geschichte. In einem fiktionalen Text ist jedes intradiegetische Ich das einer Figur. Nach Maßgabe der Bedingungen des Textes kann jede Figur analysiert werden in ihrem Erleben der fiktionalen Wirklichkeit in Hinblick auf ihre Wahrnehmung, ihr Handeln, ihre Selbstwahrnehmung, also auf ihr Inneres. Diese Möglichkeit ist für unser Thema und für die Ich-Erzählerfigur die wichtigste.

Ich habe oben²² unterschieden zwischen Selbstbild und Selbstentwurf als möglichen Explikationen des Selbstkonzepts und nach der Ausdrücklichkeit beider in der Erzählung gefragt. „Selbstbild“ nenne ich die Summe der Einstellungen, Urteile und Werthaltungen einer Figur bezüglich ihres Verhaltens, ihrer Fähigkeiten und Eigenschaften. In ihrem Verhalten wie in ihren Urteilen kommt also ihr Selbstbild zum Ausdruck, wenn es nicht geradezu ausgesprochen wird. Es ist wichtig zu sehen, dass das Selbstbild der Figur funktional bestimmt ist. Auf seiner Grundlage begegnet die Figur ihrer Welt, handelt und entscheidet sie. Im Text zeigt das Selbstbild sich daher an den Handlungen und Gedanken der Figur, wenn es nicht sogar ausgesprochen wird – bei deutlicher Trennung von Erzähl- und Objektlich möglicherweise im Kommentar der Erzählischen.²³

²² Siehe I.1.2.

²³ „Selbst“ und „Selbstbild“ gebrauche ich also synonym. In der hier verwendeten Bedeutung kann es per definitionem keinen Unterschied zwischen tatsächlichem Selbst und dem Selbstbild einer Figur geben. Um eine auftretende Diskrepanz zwischen dem Selbstbild der Figur und dem, was sie über sich glaubt oder von sich wünscht, begrifflich zu fassen, rede ich vom Unterschied zwischen Selbstbild und Selbstentwurf. S. o.

Für den *Selbstentwurf* gilt das nur in eingeschränktem Maße. Wer sich entwirft, behauptet damit die Möglichkeit, sich zu entwerfen, und setzt sich gleichzeitig von etwas ab: Das „Woraufhin“ eines Entwurfs ist ebenso sehr ein „Wovonweg“. Das eine macht das andere ausdrücklich; der mit der Absicht auf Zugehörigkeit, Abgrenzung oder Verwirklichung gestiftete Selbstentwurf ist eine ausdrückliche Verneinung des als unbefriedigend gesehenen Selbsts der Figur. Ein Selbstentwurf setzt daher ein Selbstbild voraus. (Er kann allerdings – eine Form des Selbstbetrugs – als Selbstbild gedeutet und das tatsächliche Selbst durch ihn verleugnet werden.)

Wo ein Unterschied zwischen Selbstbild und Selbstentwurf offensichtlich ist, stellt sich das Problem der „Authentizität“. In der Tatsache des Selbstentwurfs ist bereits die Wertung enthalten, dieser Selbstentwurf entspreche der Figur mehr als ihr abgelehntes Selbstbild. Ist also das entworfene Selbst *authentischer* als das tatsächliche, und in Bezug auf was kann es das sein?

2.2.2. *Die Figur von außen: Rollenverhalten?*

Die Figur lebt in der fiktionalen Wirklichkeit. Sie kann daher in Beziehung gesetzt werden zu den von dieser Wirklichkeit an sie herangetragenen *Erwartungen*, d.h. zu den „Rollen“, die sie bewusst oder unbewusst spielt oder die andere Figuren von ihr erwarten.

„Rolle“ meint in der Soziologie die

Summe der Erwartungen und Ansprüche einer Gruppe, umfassenderer sozialer Beziehungsbereiche oder der gesamten Gesellschaft an das Verhalten und das äußere Erscheinungsbild (Rollenattribute) eines Inhabers einer sozialen Position. [...] Damit werden die Probleme der Differenzen zwischen normativ erwartetem und tatsächlichem Handeln, d. h. der Freiheit und Rollengebundenheit der Person sowie des abweichenden Verhaltens berührt.²⁴

²⁴ Artikel *Rolle*, in: WdS 566-568, hier S. 566. — Es gibt verschiedene Rollenbegriffe in der Soziologie; hier muss es darum gehen, den Rollenbegriff für die Analyse handhabbar zu machen. Die Schwierigkeiten eines auf Erwartungen gegründeten Rollenbegriffs liegen darin, dass sich der Einblick des Lesers in die literarische Welt auf die Blickweite beschränkt, die der Text gewährt. Es ist also sinnvoll, Rolle im eher theatralischen Sinne von „Rollentext“ zu verstehen, da der Rollentext sich unmittelbar am

Der Rollenbegriff wird, um als textanalytische Kategorie fruchtbar zu werden, sinnvoll ausgeweitet und modifiziert auf jedes „vorherbestimmte Handlungsmuster, das sich während einer Darstellung entfaltet und auch bei anderen Gelegenheiten vorgeführt und durchgespielt werden kann“, wie Erving Goffman vorschlägt.²⁵ Goffmans Rollenbegriff fasst die Rolle im weiteren Sinne als *Rollentext*, als auszufüllendes Muster auf. Rollenverhalten dient dem Darsteller dazu, die Interpretation einer Situation durch andere aufrechtzuerhalten. Insofern muss Rollenverhalten den Erwartungen der Situationsteilnehmer genügen; der Rollentext und das Verhaltensmuster müssen deutliche Markierungen enthalten, die das Verhalten eindeutig interpretierbar machen, also konventionell und in diesem Sinne den Erwartungen entsprechend sein.

Solches Rollenverhalten kann unwillkürlich, mit Bewusstsein, mit Widerwillen geschehen (oder ausbleiben).²⁶ Eine Rolle enthält als erwartetes, von außen gefordertes Verhalten Konfliktpotential. Sie kann dem Selbstbild oder dem Selbstentwurf der Figur widersprechen; sie kann mit einer anderen Rolle konfliktieren, die die Figur spielen will. Das Publikum – die Figuren, für die die Rolle eingenommen wird – identifiziert häufig den Darsteller mit seiner Rolle. Jedoch gehören „die Eigenschaften des Darstellers und die seiner Rolle [...] grundlegend verschiedenen Bereichen an [...]. In unserer Gesellschaft werden die Rolle, die man spielt, und das Selbst, das man ist, in gewisser Weise gleichgesetzt“ (Goffman 1983, 230). Wenn das in der fiktionalen Wirklichkeit geschieht, ist die Rolle ein Fremdkonzept von der Figur, das möglicherweise mit dem Selbstkonzept der Figur konkurriert.

Verhalten der Figur ablesen lässt. Dennoch möchte ich auf die Kategorie der Rollenerwartung nicht verzichten. Sie ist hier aufgehoben in dem Umstand, dass Rollenverhalten Sicherheit in der Situationsbestimmung bietet und insofern Erwartungen lenkt ebenso, wie es von ihnen gelenkt wird.

²⁵ Goffman 1983, 18.

²⁶ „Rollenverhalten“ ist in dieser Arbeit als inhaltliche Analysekategorie nur da sinnvoll, wo von der Figur in der Begegnung mit anderen Figuren Verhaltensmuster erwartet werden oder wo eine Figur das glaubt.

2.3. Medialer Aspekt: Ich-Erzähler als fiktionaler Autor

Die Erzählung eines Ich-Erzählers ist unmittelbarer Ausdruck seiner selbst. Darum rückt die Sprache des Erzählens als weiteres formales Element in den Blickpunkt der Analyse. Die Sprache des Erzählens kann spontan oder geformt sein – ersteres insbesondere im Falle einer zeitlichen Übereinstimmung von Geschichte und Narration.

Ein Sonderfall der Ich-Erzählung liegt vor, wenn die Narration in der Geschichte charakterisiert oder begründet wird, mit anderen Worten, wenn der Ich-Erzähler nicht bloß seine Geschichte erzählt, wie z. B. das Tier in Franz Kafkas Erzählung aus dem Nachlass *Der Bau*, sondern deren fiktionaler Autor ist, wie z. B. die Erzählerin aus Christa Wolfs *Kindheitsmuster*. In letzterem Fall ist die Schriftlichkeit der Narration, die Medialität der Erzählung, Teil des Erzählens. Die Sprache der Erzählung ist dann eine vom fiktionalen Autor (intentional) geformte und der Stil des Erzählens ein Hinweis auf das Selbstbild des fiktionalen Autors oder auf ein Missverhältnis zwischen Selbstentwurf und Selbstbild.

Wenn die Schriftlichkeit der Erzählung selbst zum Thema gemacht wird, sind die darin enthaltenen Deutungshinweise des fiktionalen Autors zu berücksichtigen, da sie das in der Erzählung ausdrücklich gewordene Selbstkonzept relativieren und zur Form des Erzählens in Beziehung setzen.

Unter „Deutungshinweisen“ verstehe ich all das, was sich als Aussage des fiktionalen Autors über die Mittelbarkeit seines Schreibens interpretieren lässt. Das können Reflexionen sein über die Schriftlichkeit an sich, über die sprachliche Inadäquanz des Ausdrucks von Gedanken oder über die literarische Gattung, in der sich der fiktionale Autor äußert. Ein immanentes Deutungsangebot kann sich verdichten zu einer immanenten Poetik, zum Selbstkommentar des fiktionalen Autors und zur Leseanweisung. Die Interpretation eines solchen Deutungsangebots muss seine narrative Ebene berücksichtigen: Es ist die Leseanweisung des Erzählers und gibt Aufschluss über seine Intention (und damit Einblick in sein Inneres), nicht über die des realen Autors.

3. Zur Auswahl der Texte

3.1. Warum gerade diese Autoren, diese Erzählungen?

Ich habe nun das analytische Instrumentarium ausgebreitet, noch vorgeblich ohne Blick auf die Texte, die ich ausgewählt habe. Aber natürlich stehen die ausgewählten Texte im Hintergrund der ausgeführten Überlegungen.

Thomas Bernhard, Peter Rosei und Peter Handke gelten als Autoren, die sich mit der Ich-Problematik im weitesten Sinne während ihres ganzen Schaffens kontinuierlich befasst und dabei einen je eigenen Zugang und ein je eigenes Interesse zu bzw. an diesem Thema gewonnen haben.²⁷

„Ich hatte überhaupt nichts werden und natürlich niemals ein Beruf werden wollen, ich hatte immer nur ich werden wollen“, zitiert Manfred Mittermayer aus Thomas Bernhards autobiographischer Schrift *Der Atem. Eine Entscheidung*, um zu ergänzen: „Was hier wie ein Stück Lebensprogramm auftritt, benennt jedoch zugleich das thematische Zentrum der gesamten literarischen Arbeit des Autors Thomas Bernhard“, welches der Versuch „identitätsstiftender Selbstbehauptung“ sei.²⁸

Reiner Landvogt liest Peter Roseis Texte als „Geschichten vom schwierigen Umgang mit sich selbst“.²⁹ Peter Pütz meint, Peter Handke habe in seinem Schreiben seit dem *Kurzen Brief zum langen Abschied* (1972) die „thematisierten Probleme der Wahrnehmung und Kommunikation um die der Existenz“ erweitert.³⁰

Die ausgewählten Texte, *Auslöschung. Ein Zerfall* von Thomas Bernhard (1986), *Persona. Roman* von Peter Rosei (1995) und *Mein Jahr in der Niemandsbucht. Ein Märchen aus den neuen Zeiten* (1994) von Peter Handke sind die

²⁷ Für den Schriftsteller Milan Kundera ist die Frage nach dem Ich „eine der grundsätzlichen Fragen, auf welchen der Roman als solcher beruht“ (*Die Kunst des Romans*, Frankfurt am Main 1989; hier zitiert nach: Hillebrand 1996, 488).

²⁸ Mittermayer 1988, 4 + 273.

²⁹ Landvogt 1994, 11. Vgl. auch von Bormann 1982, 157-188, bes. 186.

³⁰ Pütz 1995, 3.

letzterschienenen fiktionalen Prosatexte der Autoren.³¹ Sie sind hier zusammengestellt als Konstellation, die nicht nur Sinn aus den Gemeinsamkeiten gewinnt, sondern mehr noch aus den Unterschieden, die auffällig werden im Nebeneinander- und Gegenüberstehen der Texte. Gerade die Verschiedenheit der Texte soll die Tragfähigkeit des Interpretationsansatzes erweisen.

Dass formal betrachtet die drei Texte Ich-Erzählungen mit autodiegetischem Erzähler sind (*Persona* nur zum Teil), ist eine Gemeinsamkeit, aber das Verhältnis der Erzählichen zu ihren Objektlichen ist in den drei Texten verschieden.

Dass ein medialer Aspekt sich an allen drei Texten ausmachen lässt, ist eine Gemeinsamkeit, aber die Rolle der Schriftlichkeit ist in den drei Texten verschieden.

Dass diese drei Texte mit der Kategorie „Roman“ spielen, ist eine Gemeinsamkeit, aber sie spielen auf je eigene Weise.³²

Und schließlich: dass für diese drei Texte die Frage nach dem Ich-Konzept in seinen verschiedenen Aspekten den Zugang zum Textganzen gewährt, ist eine Gemeinsamkeit, auch wenn dieser Zugang je eigen ist.

3.2. Warum werden die Texte nicht im Werkkontext der Autoren interpretiert?

Wenn man das Hinzunehmen weiterer Texte derselben Autoren für die Analyse von Ich-Konzepten in den ausgeführten Aspekten zu begründen versucht, besteht die Gefahr, Autor- und Erzählerebene zu vermischen, solange man beabsichtigt, durch die Interpretation des einen Textes Aufschluss über den anderen zu gewinnen. Diese Gefahr ist geringer bei Autoren, die in jedem Buch etwas anderes schreiben, wie Peter Rosei das tut, und größer bei einem Autor wie Thomas Bernhard, dessen „Monomanie“

³¹ Bei Thomas Bernhard ist abzusehen von *In der Höhe. Rettungsversuch, Unsinn*, das 1989 nach Bernhards Tod erschien, von diesem aber bereits 1959 geschrieben wurde. Vgl. Dittmar 1990, 338.

³² Vgl. dazu II.2.2. (*Auslöschung*), III.1.2. (*Persona*) und IV.4.2. (*Mein Jahr...*).

(s.u.) alle Texte ähnlich aussehen lässt und darum den Eindruck zu erwecken vermag, er sage darin stets dasselbe.

Ich habe oben dargelegt, dass die Frage nach dem Ich-Konzept sowohl an den Autor wie an den Erzähler bzw. an eine Figur des Textes gestellt werden könne und die Antwort natürlich von der narrativen Instanz, die man befrage, abhängig sei. Ob man aber nun den Autor oder den Erzähler oder eine andere Figur zu befragen unternimmt – Antwort gibt immer der Text der Erzählung. Die Interpretation des Textes kann zwar Aufschluss über die Aussageabsicht des Autors geben, aber nur insoweit, als diese in Textstrategien sich zum Bild eines „implizierten Autors“ formt. In einem wesentlichen Punkt wird man sich unzweifelhaft nach der *Intention* des realen Autors richten: indem man die Texte nach ihrer Veröffentlichung als abgeschlossene und damit als selbständige Bedeutungseinheiten betrachtet. Wer an der Interpretation eines Einzeltextes arbeitet, ist damit auch an die Grenzen dieses Textes gebunden.

Was also an anderen Texten desselben Autors interessieren kann, sind die *U n t e r s c h i e d e* zu dem in der Hauptsache analysierten Text. Der Vergleich eines Erzähltexts mit einem anderen etwa unter der Fragestellung „Wie wandelt sich das Figurkonzept des Autors?“ sagt etwas über den Autor, nicht über den einzelnen Text.

An der literaturkritischen Rezeption des Handkeschen Texts zeigt sich die Schwierigkeit, weitere Texte desselben Autors miteinzubeziehen. Der Erzähler von *Mein Jahr in der Niemandsbucht ...* heißt Gregor Keuschnig – wie der Protagonist in Handkes *Die Stunde der wahren Empfindung* (1975). Einige inhaltliche Parallelen zwischen beiden Texten mögen sich aufdrängen. Trotzdem ist der Gregor Keuschnig aus *Mein Jahr...* nicht derselbe wie der aus *Die Stunde...*, was sich schon daran ablesen lässt, dass dieser eine Tochter Agnes hat und jener einen Sohn Valentin.³³

³³ Dieses naive Argument richtet sich gegen eine naive Identifikation der beiden Keuschnig-Figuren. In einigen Rezensionen zu *Mein Jahr...* werden die beiden Keuschnigs naiv miteinander identifiziert. So z.B. von Volker Hage, *Das Zittern der Gräser*, *Der Spiegel* 45, 1994; Volker Wieckhorst, *Märchenprinz der neuen Zeiten*, *Rheinischer Merkur*, 25.11.1994; Fritz Rudolf Fries, *Nachsommer in der Niemandsbucht*, *Freitag* (2), 6.1.1995. — Zu den autointertextuellen Bezügen in Handkes Text vgl. IV.5.

Mögen hier die inhaltlichen Ungleichheiten noch deutlich genug sein, um zur Vorsicht zu mahnen, so ist die Namensgleichheit des Schriftstellers Filip Kobal aus *Mein Jahr...* mit dem Ich-Erzähler aus *Die Wiederholung* (1986) umso verführerischer, als hier die berichteten Lebensumstände in beiden Texten einander nicht zu widersprechen scheinen.³⁴ Aber gerade wenn die beiden Kobals als dieselbe Figur im unterschiedlichen Kontext zu lesen wären, müsste die Interpretation in der Berücksichtigung der unterschiedlichen Kontexte auf die Verschiedenheiten aufmerksam machen. Das Verhältnis zwischen den genannten Texten muss daher umso vorsichtiger und sorgfältiger betrachtet werden.

In noch höherem Maße gilt das für das Werk Thomas Bernhards. Oliver Jahraus hat in seiner Studie *Das 'monomanische' Werk. Eine strukturelle Werkanalyse des Œuvres von Thomas Bernhard* in beeindruckender Weise gezeigt, welche Erkenntnisse sich aus einer Betrachtung mehrerer oder aller Texte eines Autors gewinnen lassen – und wie sehr dabei der Einzeltext untergeht.³⁵

³⁴ Den Filip Kobal begrüßt Volker Hage als „alten Bekannten“ in seiner Spiegel-Rezension (Fn. 33).

³⁵ Jahraus 1992. – Jahraus versucht sich an einer „Werkkorpusanalyse“ (ebd. 31), in der er von der „ordnungsbildenden Funktion all jener Elemente [ausgeht], die sich in irgendeiner Form / Rahmen / Ebene wiederholen“ (ebd. 32). Die Wiederholungsrelation ist dabei die allgemeine Struktur, die das Gesamtwerk ausmacht, und sie stiftet den Sinn des einzelnen Textes (vgl. ebd. 32ff.). Diese Hypothese ist in zweierlei Hinsicht zu hinterfragen. Zum einen setzt sie voraus, dass ein einzelner Bernhard-Text „erst vor dem Hintergrund der anderen Texte vollständig decodierbar“ ist (ebd. 40), zum anderen stützt sie sich auf einen fragwürdigen Begriff von „Werk“. Denn der Maßstab für den *Werkcharakter* des Gesamtwerks kann für Jahraus nur die *Intention* Bernhards sein. Dieser habe nämlich mit der noch selbst bestimmten Veröffentlichung des frühen Textes *In der Höhe. Rettungsversuch, Unsinn* „das damit insgesamt veröffentlichte Werk als sein Œuvre im Umfang bestätigt“ (ebd. 33) und damit das vorliegende Gesamtwerk als solches „autorisiert“ (ebd.). Aber Bernhard hat seit je seine Texte als selbständige Einzeltexte veröffentlicht und daher als solche „autorisiert“. – Zu zeigen, dass Bernhards Texte „vollständig decodierbar“ sind, gelingt Jahraus ebensowenig wie der umgekehrte Beweis, dass Bernhard-Texte ohne Rekurs auf andere Bernhard-Texte schlechterdings nicht zu verstehen sind. Außerdem zeigt sich, dass sein Insistieren auf der Wiederholung als strukturellem Element den Blick auf die Unterschiede der Texte verstellt. Wenn er zwischen *Auslöschung. Ein Zerfall* und

Jahraus' Vorwurf an Eva Marquardt, sie habe in ihrer Studie³⁶ „die Bedeutung des Substantiellen mit der des Akzidentellen vertauscht und das Verhältnis von invarianter Wiederholung und variierender Entwicklung [...] umgekehrt“ und die „Epiphänomene des Invarianten [nämlich die Varianten, J. E.]“ überbewertet (Jahraus 1992, 27), ist daher äußerst fragwürdig. Es ist das „Akzidentelle“, was den einen Text vom andern unterscheidet und ihm damit über das „Invariante“ hinaus Sinn gibt. Auf diesen Sinn kommt es mir zuallererst an.

4. Vorgehen

Aus den voranstehenden Überlegungen ergibt sich der Leitfaden der Textinterpretationen. Die Interpretation wird sich auf die genannten Texte der drei Autoren konzentrieren und jeweils den Dreischritt von formaler und inhaltlicher Analyse des Ich-Konzepts sowie medialer Analyse des Schreibkonzepts tun. Für die Interpretation des Handkeschen Texts ergänze ich dieses Vorgehen wegen der zahlreichen und gewichtigen autointertextuellen Referenzen in ihm um einen weiteren (im Rahmen meines Ansatzes fakultativen) Analyseschritt, der diese Referenzen kurz untersucht, um festzustellen, ob autointertextuelle Bezüge für die Frage nach dem Ich-Konzept erhellend sein können.

Die Reihenfolge der Textanalysen ist dabei von der Beobachtung bestimmt, dass sich die Orientierung der Ich-Konzepte in den drei Texten unterscheidet. In Bernhards *Auslöschung. Ein Zerfall* (Kapitel II) geht es um die Prägungen des Ich-Erzählers durch seine Kindheit und seinen Versuch, sich von ihnen durch eine „Selbstausslöschung“ zu befreien – eine Auseinandersetzung mit der Vergangenheit. In Roseis *Persona* (Kapitel III) geht es um die innere Leere der Figuren und ihrer daraus resultierenden Unfähigkeit, ihr Leben selbst zu gestalten – Befangenheit in der Gegenwart. In

dem frühen Bernhard-Text *Der Italiener* eine interpretationsbestimmende Wiederholungsrelation gegeben sieht (vgl. ebd. 85ff.), dann übersieht er ein Wesentliches des späteren Textes: die fiktionale Autorschaft des erzählenden Ichs. Vgl. meine Interpretation in II.

³⁶ Marquardt 1990.

Handkes *Mein Jahr in der Niemandsbucht. Ein Märchen aus den neuen Zeiten* (Kapitel IV) geht es um den Versuch des Ich-Erzählers, sich im Schreiben zu „verwandeln“ – eine zukunftsgerichtete Hoffnung.

Im abschließenden Kapitel (V) sollen die Interpretationsergebnisse verglichen und der Ertrag wie Grenzen der interpretierenden Methode kritisch reflektiert werden.

II. Ich-Konzept „Selbstausslöschung“. Über Thomas Bernhards *Ausslöschung. Ein Zerfall*

Er beweist nur sich selbst, sein einziger Beweis ist er selbst, alle Gegner besiegen ihn sofort, aber nicht dadurch, daß sie ihn widerlegen (er ist unwiderlegbar), sondern dadurch, daß sie sich beweisen.

Er-Aphorismen, Franz Kafka

1. Einleitung

Ausslöschung. Ein Zerfall ist der zuletzt erschienene erzählende Prosatext von Thomas Bernhard.³⁷ Was mir zunächst an ihm auffällt, ist der merkwürdige, im Titel enthaltene Gegensatz: Einerseits kündigt er eine „Ausslöschung“ an, das meint eine Handlung, auch deren Resultat. Andererseits ergänzt er diese Ankündigung um die Bestimmung „ein Zerfall“, als sei die Handlung des Ausslöschens zugleich das Erleiden eines Zerfalls. Schließt das nicht einander aus? Setzt die Handlung nicht Absicht voraus, während das Zerfallen etwas Geschehendes und mithin etwas Unabsichtliches ist?

Mit dem Titel ist die Spannung des Textes prägnant gefasst. Sie besteht in dem paradoxen Bemühen seines fiktionalen Autors Franz-Josef Murau,

³⁷ Nachfolgend zitiert mit Sigle A [über die verwendeten Siglen gibt das Literaturverzeichnis Auskunft]. — Er ist der letzterschienene Prosatext, abgesehen von der postumen Veröffentlichung des frühen Textes (1959) *In der Höhe. Rettungsversuch, Unsinn*. Vgl. Dittmar 1990. Laut *Selbstauskunft* Bernhards und seines Halbbruders sind große Teile des Buches bereits 1981/82 entstanden (vgl. Weinzierl 1991, 193). Die letzte Seite des Typoskripts trägt allerdings die Jahreszahlen „1981-1986“, vgl. Höller / Part 1995, 106.

sich in ihm mit sich selbst auseinanderzusetzen, um mit der Darstellung seiner Abhängigkeit von den Prägungen der Kindheit sich von ihr zu befreien. Murau „beschreibt“ im Text den Ort seiner Kindheit, das Schloss Wolfsegg „und alles, das Wolfsegg ist“ (A 199), um im Beschreiben „das [...] Beschriebene auszulöschen“ (ebd.). Das schließt ihn selbst ein – der Text soll seine „Selbstausslöschung“ (A 296) sein. Murau sieht sich darin also als Handelnden wie als Erleidenden.

Murau erzählt im Text in zwei Kapiteln vom Nachmittag, an dem er das Telegramm vom Tod der Eltern und seines Bruders erhält, und von der Ankunft in Wolfsegg und den Ereignissen um das Begräbnis der Angehörigen an den folgenden Tagen.

Im ersten Teil wird das Erzählen von der Wiedergabe von Erinnerungen dominiert. Sie zeigen Muraus Selbstbild und schildern, wie er dieses Selbstbild erworben hat. Bis in die Gegenwart des Narrationsaktes hinein erweist sich dabei Muraus Selbstbild als fremdbestimmt. Murau sieht sich seit der Kindheit in Opposition zu seiner Familie; er definiert sich vollständig über seine Abgrenzung. Er ist scharfsichtig genug, dies als Abhängigkeit wahrzunehmen und damit als Widerspruch zu den Werten aufzufassen, die er leben möchte. Doch es gelingt ihm nicht, sich von ihr zu befreien.

Das zweite Kapitel handelt vom Geschehen um das Begräbnis in Wolfsegg. In ihm schildert Murau die Aktualisierung dieses Misslingens und erkennt darin den Grad seiner Abhängigkeit. Sein Selbstbild ist vollständig von der Opposition gegen die Familie bestimmt, auch wenn die Mitglieder der Familie gestorben sind. Die Verwirklichung der als positiven Selbstentwurf aufgefassten „Geistesexistenz“ (A 37), sein Traum vom Leben frei von allem, was „Wolfsegg“ für ihn bedeutet, scheitert an seiner Unfähigkeit, sich von den in der Kindheit erworbenen Denkmechanismen zu lösen. Die Niederschrift des Textes *Ausslöschung* ist seine Reaktion darauf. Sie ist als „Selbstausslöschung“ (A 296) sein paradoxer Versuch, die Werte der „Geistesexistenz“ unter den sie ausschließenden Bedingungen der Prägung durch die Kindheit in Wolfsegg zu verwirklichen.

Die Interpretation des Textes wird damit beginnen, in formaler Hinsicht Muraus Eigenart als Ich-Erzähler zum Zeitpunkt der Narration und die in seinem Erzählen und Erzählstil merkliche Abhängigkeit von den

Prägungen der Kindheit zu umreißen. „Franz-Josef Murau ist eher der Schauplatz seiner inneren Rede als deren souveränes intentionales Subjekt“, wie Christoph Klug bemerkt.³⁸ Der Text kann daher als nicht-intentionaler [= spontaner] Selbsta Ausdruck Muraus interpretiert werden und Aufschluss über Muraus Denkstil geben.

In einem zweiten Schritt wird in inhaltlicher Hinsicht untersucht, unter welchen Bedingungen Muraus Selbstbild entstanden ist und wie es diesen Bedingungen verhaftet bleibt, auch nachdem Murau es zum Selbstentwurf „Geistesexistenz“ ausdifferenziert. Muraus Erfahrung beim Geschehen um das Begräbnis, dass ihn die Prägungen seiner Kindheit daran hindern, die Werte der „Geistesexistenz“ zu leben, interpretiere ich als Wendepunkt, auf den mit dem Entschluss zur Niederschrift der *Auslöschung* das Eingeständnis dieser Erfahrung folgt. Es bleibt in medialer Hinsicht zu zeigen, inwiefern die „Selbstausslöschung“ eine negative Variante der „Geistesexistenz“ darstellt und inwiefern sie in der Niederschrift der *Auslöschung* von Murau verwirklicht wird.

2. Formaler Aspekt: Schreiben und Denken

2.1. Erzählstimme: Die Distanzlosigkeit des Ich-Erzählers

Die ersten Überlegungen zur Erzählhaltung betreffen das zeitliche Verhältnis von Geschichte und Narration. Die Narration liegt zeitlich nach der Geschichte. Im Verlauf der Erzählung erwähnt Murau mehrfach seinen Plan, einen „Bericht“ (A 201) mit dem Titel *Auslöschung* zu schreiben, sobald er Wolfsegg nach dem Begräbnis verlassen haben wird. Der letzte Satz der Erzählung, durch ein „hier“ und „jetzt“ deutlich situiert, kennzeichnet die Erzählung als den Bericht, von dem im übrigen Text als *Auslöschung* die Rede ist: „Von Rom aus, wo ich jetzt wieder bin und wo ich diese *Auslöschung* geschrieben habe [...]“ (A 651). Das Demonstrativum „diese“ referiert auf den Gesamttext der Erzählung und identifiziert so den Text mit

³⁸ Klug 1990, 29.

dem in der Erzählung erwähnten Bericht.³⁹ Die Narration (das Schreiben des Berichts) liegt damit deutlich später als die Geschichte; das Präteritum der Erzählung setzt die Geschichte zum Hier „in Rom“ und „jetzt“ des Erzählchens in Beziehung.⁴⁰

Dies geschieht jedoch erst im letzten Satz. Zuvor ist eine deutliche zeitliche Distanz von Geschichte und Narration in der Erzählung nicht wahrzunehmen, genauer: Es gibt zwar ein in zeitlicher Distanz zur Geschichte schreibendes Erzählchens, aber dieser Umstand lässt sich nur der Schilderung des Schreibplans und dem letzten Satz entnehmen, weder dem übrigen Textinhalt, noch der Erzählhaltung. Das Erzählchens schreibt ganz aus der Sicht des in der Geschichte situierten Objektchens: Die Erzählung ist ausschließlich im Objektchens fokalisiert. Zwar wird Erinnertes in die Erzählung eingebunden – aber auch diese Erinnerungen sind solche des Objektchens und zeitlich auf dieses bezogen.⁴¹

Dieser Befund ist deshalb bemerkenswert, weil eine Erzählsituation ‘autodiegetisches Erzählchens als fiktionaler Autor’ sich typischerweise niederschlägt in einer zweipoligen Sicht auf die Geschichte, wie das z. B. in Autobiographien der Fall ist. Franz K. Stanzel hat daher eine solche Erzählsituation, in der dem erlebenden Objektchens ein die Geschichte erzählendes, deutendes, kommentierendes Erzählchens zur Seite tritt, eine „quasi-autobiographische“ genannt.⁴² Die Differenz zwischen Erzählchens und Objektchens ist dann begründet in der persönlichen Entwicklung des

³⁹ Der Deutung Andreas Gößlings (1988, 44), es handle sich bloß um eine „Reflexion auf den geplanten fiktiven Bericht gleichen Titels“ ist also ebenso zu widersprechen wie der von Christoph Bartmann (1991, 24), Muraus *Auslöschung* teile den Titel mit einer „nicht zustande gekommenen Abhandlung“.

⁴⁰ Davon abweichend Jahraus, der zwei (1991, 43) oder drei (1992, 84) Erzählzeitpunkte annimmt.

⁴¹ Wenn ich im folgenden vom „erinnernden Ich“ schreibe, bezieht sich das also auf das Objektchens und die Zeit der Geschichte. Das Objektchens erinnert sich – in der Hauptsache – an zwei Zeitebenen: a) an seine Gespräche (als Erwachsener) mit Gambetti in Rom, b) an Erlebnisse und Ereignisse der Kindheit. Die Selbstkonzepte lassen sich diesen Ebenen zuordnen: Abgrenzung in der Kindheit, Geistesexistenz in Rom, endgültiges Scheitern der Geistesexistenz in der Gegenwart des remembernden Ich. Vgl. II.3.

⁴² Stanzel 1995, 271.

Erzählers in der Zeit, die zwischen der Geschichte und der Narration vergangen ist.

Dass in der *Auslöschung* Muraus ein solches kommentierendes Erzählich nicht wahrnehmbar ist, ist ein erster Hinweis auf die Konstitution des Ichs Muraus. Seine Erzählhaltung ist gekennzeichnet durch die fehlende Distanz zwischen Erzählich und Objektlich. Sie deutet darauf hin, dass Muraus weder eine persönliche Entwicklung durchgemacht hat, die seinen Blick als Erzählich auf die Geschichte von dem des Objektlichen unterscheidet, noch dass er fähig ist, gedanklich den Abstand zum vergangenen Geschehen zu wahren. Überspitzt formuliert, hat sich das Erzählich an das Objektlich verloren.

Die Erzählhaltung rückt so in die Nähe zum Inneren Monolog, mit dem sie die Wirkung der Unmittelbarkeit teilt. Klugs oben (II.1) zitierte Bemerkung spiegelt das, wenn sie, nicht korrekt, von Muraus „innerer Rede“ spricht. Muraus Schreiben unterliegt in der Distanzlosigkeit vom Erzähl- zum Objektlich ebensowenig seiner „Intentionalität“ wie ein Innerer Monolog.

2.2. Wirkung der Textzusätze: Fiktionaler Herausgeber und Titel

Die Konzentration auf den Ich-Erzähler scheint die beiden Zusätze eines fiktionalen Herausgebers, nämlich „schreibt Muraus, Franz-Josef“ (A 7) und „schreibt Muraus (geboren 1934 in Wolfsegg, gestorben 1983 in Rom“ (A 651) zu übersehen, die alles das, was Muraus erzählt, zur „Binnenerzählung“ machen, wie Eva Marquardt meint,⁴³ und damit den Text als von einer übergeordneten Erzählinstanz vermittelt zu betrachten zwingen, so

⁴³ Marquardt 1990, 58.

jedenfalls Oliver Jahraus⁴⁴ und Andreas Gößling⁴⁵ in ihren Analysen der Erzählsituation.

Diese „Herausgeberzusätze“ – die jeglicher Erläuterung entbehren, wie man sie von fiktionalen Herausgebern gewohnt ist, etwa dem in Hermann Hesses *Der Steppenwolf* – sind auf der gleichen narrativen Ebene situiert wie der Titel des Textes. Der lautet *Auslöschung. Ein Zerfall*, ist also um den Untertitel *Ein Zerfall* ergänzt, der an der Stelle einer Gattungsbezeichnung, z. B. „Roman“, steht. Der Text entzieht sich ausdrücklich der Bezeichnung „Roman“;⁴⁶ stattdessen ist ihm ein Untertitel beigegeben, der ihn in die Nähe der Bernhardschen autobiographischen Texte rückt.⁴⁷ Der Gesamttitel legt daher eine doppelte Hinsicht auf den Text nahe.

Der Text ist zu lesen als Ergebnis der absichtsvollen Handlung Muraus, und so mit Blick auf die von Murau mit dieser *Auslöschung* verbundenen Intentionen. „Auslöschung“ bezeichnet diese Handlung – das Wort deutet sowohl die Prozesshaftigkeit des Auslöschens in der Niederschrift des Textes an, wie es den Erfolg der Handlung behauptet.

Der Text ist zu lesen als *Ein Zerfall*. Als Gattungsbezeichnung anstelle von „Roman“ verstanden, sagt dieser Untertitel etwas über die Textform: Die absichtsvolle Handlung der Niederschrift ist zugleich Zeugnis von Muraus Persönlichkeit, wie sie im Text Ausdruck gefunden hat. Der Text sagt „Auslöschung“ *aus* – aber er *zeigt* einen Zerfall. So verstanden,

⁴⁴ Jahraus 1992, 62.

⁴⁵ Gößling 1988, 39. Gößling schlägt sogar als fiktionalen Herausgeber den im Text wiederholt erwähnten italienischen Schüler Muraus, Gambetti, vor (ebd.). Das lässt sich selbst dann nicht dem Text entnehmen, wenn man seiner vorausgesetzten symbolistischen Interpretation folgt.

⁴⁶ Thomas Bernhard antwortete Jean Louis de Rambures 1983 in einem Interview auf die Frage, warum er seit *Korrektur* (1975) den Roman zugunsten der Autobiographie zurückgestellt habe: „Ich habe nie einen Roman geschrieben, sondern einfach mehr oder weniger lange Prosatexte, und ich werde mich hüten, sie als Romane zu bezeichnen, ich weiß nicht, was das Wort bedeutet“ (ZI 13). Untertitel werden also umso bewusster gewählt sein.

⁴⁷ Bernhards autobiographische Texte tragen ähnliche Untertitel, bestehend aus dem unbestimmten Artikel und einem Substantiv: *Die Ursache. Eine Andeutung* (1975), *Der Keller. Eine Entziehung* (1976), *Der Atem. Eine Entscheidung* (1978) usw.

kann dieser Untertitel nicht von Murau selbst stammen. Er ist aus heterodiegetischer Perspektive dem Text beigegeben, wie sie auch der fiktionale Herausgeber einnimmt.

Diese im Titel nahegelegten Hinsichten nehmen den Leser mit in die Diegese hinein; sie überspielen die Fiktionalität des Textes, auf die eine Gattungsbezeichnung „Roman“ deutlich hinwies. Eben dieses leisten auch die Herausgeberzusätze. Sie betonen allerdings nicht die Wahrheit der Erzählung, sondern die Formel „schreibt Murau“ beglaubigt den Akt der Narration.

Die Wiederholung der präsentischen Formel „schreibt Murau“ am Ende des Textes vermittelt den Eindruck, Murau habe den Text linear niedergeschrieben, also in einem Zug, ohne Absetzen und Korrekturen. Vom Stil der Erzählung in seiner Nähe zum Inneren Monolog wird dieser Eindruck gestützt, ebenso von der merklichen Verknappung der Sätze hin zu Ellipsen auf den letzten Seiten (A 643-645), die glauben lässt, es folgten dem Objektlich die Gedanken so schnell aufeinander, dass ihr Protokollant keine Zeit zum Ausformulieren hat. Dieser Eindruck stützt die These von der Distanzlosigkeit des Erzählch zum Objektlich – das Erzählch folgt dem Diktat des Objektichs offenbar ohne Besinnung und ohne Absetzen.

Der zweite Zusatz – „schreibt Murau (geboren 1934 in Wolfsegg, gestorben 1983 in Rom)“ – kennzeichnet den Text als postume Veröffentlichung, indem er das Sterbejahr Muraus nennt. In pointierter Weise legt er (und damit der Herausgeber) so einen inhaltlichen Zusammenhang nahe zwischen der Beendigung der Narration und Muraus Lebensende, indem er lakonisch diese Daten nebeneinanderstellt. Die zeitliche Folge des Lebens- auf das Schreibende, so nebeneinandergesetzt, übersetzt sich dem Leser leicht in eine kausale Folge.

Die „Herausgeberzusätze“ haben also, indem sie die Narration beglaubigen, eine inhaltliche Funktion. Sie bilden aber keine Rahmenerzählung und keine weitere Erzählinstanz. Sie erhöhen nicht die Mittelbarkeit der Erzählung, sondern betonen vielmehr deren Unmittelbarkeit, d. h. die Unmittelbarkeit der Narration, nicht der Geschichte.⁴⁸

⁴⁸ Jeder Hinweis auf die Unmittelbarkeit des Mitteilens ist zugleich einer auf die Mittelbarkeit des Mitgeteilten. Darum kann Jahraus (1992, 59-97) in seiner Analyse typischer

2.3. Erzählstil: Über den Zusammenhang von Reden (Schreiben) und Denken

2.3.1. Vermischung der zeitlichen Ebenen

Auf die Fokalisierung der Erzählung im Objektich habe ich hingewiesen. Eine zeitliche Distanz zwischen Geschichte und Narration ist – trotz des Präteritums als Erzähltempus – nicht wahrnehmbar, wenn man vom letzten Satz der Erzählung absieht.⁴⁹ Diesen Befund bestätigt eine Analyse des Erzählstils. Der Erzählstil ist dabei nicht, wie das häufig geschieht, auf seine „Musikalität“⁵⁰ oder „Sogwirkung“⁵¹ hin zu untersuchen, die ihn als rhetorisch-stilistisch kalkuliertes Kunstwerk eines realen Autors aufweisen, sondern im Gegenteil hier als Ausdruck der Figur, die der fiktionale Autor des Textes ist. Von stilistischen Gegebenheiten soll auf das Denken der Figur zurückgeschlossen werden.

Ich wähle für diese – nur exemplarische – Stilanalyse die ersten Seiten des Texts. Murau schildert seine Handlungen und die Gedanken, die er direkt nach dem Eintreffen des Telegramms hat. Ans Fenster seiner Wohnung tretend, erinnert Murau sich der Unterredung mit seinem Schüler Gambetti beim Spaziergang am Vormittag desselben Tages. (Ich zitiere diese Stelle ausführlich, um auf stilistische und inhaltliche Besonderheiten hinweisen zu können, und nummeriere die Phrasen fortlaufend in eckigen Klammern.)

[1] Mit Gambetti zu sprechen, war mir auch an diesem Tag wieder ein großes Vergnügen gewesen nach den [...] Unterhaltungen in Wolfsegg. [2] Die

Bernhardscher Erzählsituationen „Distanz“ ausmachen (nämlich zwischen Geschichte und Erzählung), wo ich „Distanzlosigkeit“ (zwischen Erzählich und Objektich) hervorhebe.

⁴⁹ Vgl. II.2.1.

⁵⁰ So z.B. Herzog 1995, der allerdings darauf hinweist, „die regelmäßigen Sprachformen, deren maschinenhafte, sich selbst reproduzierende Mechanik [seien] als Ausdruck der Selbstentfremdung und des radikalen Scheiterns eines historischen Subjekts“ zu interpretieren (ebd. 140).

⁵¹ So Eyckeler 1995, 72-79. Ihm geht es um die Wirkung des Bernhardschen Stils auf den Leser, die er „Sprachsog“ (ebd. 72) nennt.

deutschen Wörter hängen wie Bleigewichte an der deutschen Sprache, [3] sagte ich zu Gambetti, [4] und drücken in jedem Fall den Geist auf eine diesem Geist schädliche Ebene. [5] Das deutsche Denken wie das deutsche Sprechen erlahmen sehr schnell unter der menschenunwürdigen Last seiner Sprache, die alles Gedachte, noch bevor es ausgesprochen wird, unterdrückt; [6] unter der deutschen Sprache habe sich das deutsche Denken nur schwer entwickeln und niemals zur Gänze entfalten können im Gegensatz zum romanischen Denken unter den romanischen Sprachen [...]. [7] Obwohl ich das Spanische [...] höher schätze, [8] gab mir Gambetti an diesem Vormittag wieder eine wertvolle Lektion der Mühelosigkeit und Leichtigkeit und *Unendlichkeit* des Italienischen, [9] das zum Deutschen in demselben Verhältnis stehe, wie ein völlig frei aufgewachsenes Kind aus wohlhabendem und glücklichem Hause zu einem unterdrückten, geschlagenen und dadurch *verschlagenen* aus dem armen und ärmsten. [...] [10] Zwei Tage nach der Rückkehr von der Hochzeit meiner Schwester Caecilia mit dem Weinflaschenstöpselfabrikanten aus Freiburg, [...] muß ich die erst am Vortag ausgepackte Reisetasche [...] wieder einpacken und in das [...] verhaßte Wolfsegg zurück, [11] dachte ich, noch immer vom offenen Fenster aus auf die menschenleere Piazza Minerva schauend. (A 8-11)

Auffällig ist zunächst der häufige Wechsel von Verbtempus und -modus. Murau verwendet keine Anführungszeichen oder andere graphische Hilfsmittel, um die Wiedergabe von Rede und Gedanken zu unterscheiden. Zudem gibt er beide sowohl direkt als auch indirekt wieder.

Der Textabschnitt beginnt mit der Wertung eines Erlebnisses [1]. Die Wertung ist durch das Plusquamperfekt als *vorzeitig* zur Zeit des Objektichs gekennzeichnet. [2] und [4] sind Wiedergabe direkter Rede im Präsens, abhängig von „sagte ich“ [3]. Das vorzeitige Plusquamperfekt von [1] ist hier schon umgewandelt ins Erzähltempus Präteritum.

[5] scheint als präsentischer Indikativsatz die Fortsetzung der direkten Rede [4] zu sein, ist jedoch nicht durch eine eigene Formel „sagte ich“ eingeleitet. Irritierend ist daher der Wechsel in die indirekte Rede [6] nach dem Semikolon. Er stellt den Status von [5] als Wiedergabe der Rede infrage, indem er sich selbst – durch den Konjunktiv – als solche ausdrücklich macht. Wenn zur Kennzeichnung der Wiedergabe der Wechsel in den Konjunktiv nötig ist, ist dann [5] keine Redewiedergabe?

[7] ist durch die Konjunktion „obwohl“ logisch von [8] abhängig, ist also keine Wiedergabe indirekter oder direkter Rede, sondern Mitteilung einer gültigen Meinung, die nicht auf einen Zeitpunkt bezogen ist, also auch noch für die Zeit der Narration gilt. [5] könnte auch eine solche Meinung

sein. [8] schildert die Wirkung von Gambettis Rede, das Präteritum ist zeitlich auf der gleichen Ebene wie [3]. [9] ist Wiedergabe indirekter Rede, wobei kein Bezugswort vorhanden ist und [8] als voranstehender Hauptsatz Gambetti als Subjekt der Rede nahelegt. (Durch den folgenden – hier gekürzten – Satz wird allerdings klar, dass Murau der Sprecher ist.) [10] ist Wiedergabe direkter Rede abhängig von „dachte ich“ [11], es handelt sich also um Gedankenrede. Das Denken [11] befindet sich zeitlich auf der Ebene des Objektichs.

Der häufige Wechsel des Modus erfolgt unsystematisch und ohne Unterscheidung der Wiedergabe von Gedankenrede und gesprochener Rede. Das Präteritum der Formeln des Sagens kann den Moment des Erinnerns („dachte ich“ [11]) oder den erinnerten Moment („sagte ich“ [3]) meinen. Die zeitliche Zuordnung der wiedergegebenen Gedanken zu einem Moment des Aussprechens oder Denkens ist fast unmöglich, wenn keine ausdrückliche Formel „sagte ich“ oder „dachte ich“ dies leistet. (Dies bestätigt sich vor allem in der weiteren Lektüre des Textes.) Nicht einmal die Zuordnung zum denkenden oder sprechenden Subjekt ist immer eindeutig. Der umstandslose Wechsel der Ebenen verwischt die Grenzen zwischen Gesagtem und Gedachtem sowie zwischen den Zeiten.

Es kommt dem Ich-Erzähler offenbar nicht darauf an, die Aussageebenen zu unterscheiden. Die Erzählung gibt, indem sie die Gedanken und Reden vom Vormittag zitiert, die Gedanken des am Fenster stehenden Murau wieder. Ihm mischen sich die erinnerten Gedanken umstandslos unter die aktuellen. Das seinerseits erinnernde Objektich offenbart ebenso wie das Erzählich in seinem Denken Distanzlosigkeit zum Erinnernten. Das Erzählich wiederholt nur die Distanzlosigkeit des Objektichs. Die Distanzlosigkeit wird zur Identifikation des Erinnernden mit dem Erinnernten. Sie weist auf die Unveränderlichkeit von Muraus Selbstbild.

2.3.2. Stil der Gedankenrede: Das zweiwertige Denken

Einige inhaltliche Details des zitierten Gedankengangs sind bemerkenswert. Auffällig ist die Unbegründetheit der Ausgangsthese „Die deutschen Wörter hängen wie Bleigewichte an der deutschen Sprache“. Zur Ausführung der These verwendet Murau Verallgemeinerungen („in j e d e m Fall“, „die a l l e s Gedachte [...] unterdrückt“), die den begonnenen Gedanken

verabsolutieren. Kennzeichnend für diese Verallgemeinerung ist der Übergang von der deskriptiven Verwendung der Begriffe in eine wertende. Im den deskriptiven Sinn hervorhebenden Verständnis scheint der Satz von den „Bleigewichten“ die als common sense geltende Tatsache auszusprechen, dass die deutsche Sprache in ihrem Reichtum harter Konsonanten und Reibelaute härter klingt als das Italienische. Zugleich hat der Vergleich („wie Bleigewichte“) eine deutlich abwertende Bedeutung, so dass Murau einen Zusammenhang zwischen Klang und von diesem Klang ausgedrückten Gedanken herstellen kann. Die Opposition leicht–schwer bzw. Italienisch–Deutsch kann daher von Murau verallgemeinert und ausgeführt werden in der als Analogie ausgegebenen Opposition des „frei aufgewachsenen“ und des „verschlagenen“ Kindes, welche mit dem Klang der Sprache nichts mehr zu tun hat. Murau verabsolutiert den Gedanken also ebensowohl, indem er verallgemeinert, wie, indem er eine Merkmalsopposition behauptet und diese in eine Wertopposition umdeutet. Eine solche Vermischung von Wertung und Deskription bzw. eine Unsicherheit des Lesers, worauf Murau referiert – die wertende oder die deskriptive Bedeutungskomponente eines Begriffs –, ergibt sich vor allem bei Muraus Lieblingsbegriffen wie z. B. „naturgemäß“, der, entsprechend Muraus Hochschätzung des „Natürlichen“, eine positive Wertung transportieren kann, oder der deskriptiv ein z. B. dem Charakter, d.h. der „Natur“ der gemeinten Person entsprechendes Verhalten meinen kann (oder beides meint).⁵² Da ein Selbstbild z. T. aus Werteinstellungen besteht, die das eigene Verhalten betreffen, wirkt sich diese Behandlung von Wertungen auf Muraus Selbstbild aus, indem positive Werte von ihm normativ-deskriptiv interpretiert werden.

Muraus Denken, wie es sich in seiner Sprache äußert, ist z w e i w e r t i g, d.h. es gibt zwischen den Extremen kein Drittes. Es ist defizient: Denn Sprache folgt in ihrer begrifflichen Unschärfe einer mindestens d r e i w e r t i g e n Logik, die zwischen „gut“ und „böse“ ein sowohl–als-auch oder ein weder–noch zulässt.⁵³ Zweiwertiges Denken muss sich z. B. ent-

⁵² Auf die Wirkung der Vermischung von wertendem und deskriptivem Sprachgebrauch haben mich Richard Mervyn Hares Schriften aufmerksam gemacht, z.B. Hare 1983.

⁵³ Vgl. Blau 1979, Kap. 1+2 sowie Vorwort.

scheiden, ob die Farbe „grün“ gut oder böse ist, anstatt sich für weder—noch zu entscheiden. Diese Entscheidung wird im Akt der Wahrnehmung gefällt. Zweiwertiges Denken bedeutet: Die Welt wird in Gegensätzen wahrgenommen. Wenn die italienische Sprache „leicht“ und „müheles“ ist und anders als die deutsche, dann kann letztere nur schwer und mühevoll sein.⁵⁴ Die These vom „Bleigewicht“ der deutschen Sprache kann Murau daher als Erfahrungstatsache ausgeben, die vom Italienisch Gambettis *e x n e g a t i v o* bestätigt wird.

Ein weiteres Merkmal Murauschen Denkens ist die Abhängigkeit vom *K l a n g* der ausgesprochenen Gedanken. Wenn er behauptet, das Deutsche sei wie ein „geschlagene[s] und dadurch *verschlagene[s]*“ Kind, dann behauptet er eine Ableitbarkeit von Verschlagenheit aus dem Geschlagenwerden. Der Zusammenhang zwischen beiden Worten ist jedoch eher klanglicher Natur, worauf auch die Kursivierung „*ver*-schlagenen“ hinweist, die die Betonung des Sprechers in die Schrift transponiert. Hier schafft der Klang des Gesprochenen die Ableitbarkeit, die den Aussagen fehlt.

Die stilistische Analyse charakterisiert Murau also als einen in zweiwertigem, verallgemeinerndem Denken befangenen Menschen, dessen Gedankengänge nicht durch ihre Begründbarkeit und ihre Überzeugungskraft, sondern durch ihre Rhetorik z. B. in der Verwendung klanglicher Mittel gerechtfertigt sind.⁵⁵ Wie Murau diese Befangenheit wahrnimmt

⁵⁴ Zum Grund dieses zweiwertigen Denkens vgl. II.3.1.2.

⁵⁵ Anke Gleber entdeckt in Muraus ([d.h. für sie:] Bernhards) Stil „Prinzipien der sukzessiven Substitution – oder Destruktion des Vorangehenden bei gleichzeitiger Repetition und Reiteration der Elemente, also [...] der kontinuierlichen Auslöschung und Ablösung von Sprache durch ihre Varianten (1991, 90). Das ist schön gesagt; die Gleichsetzung „Substitution – oder Destruktion“ trifft allerdings eher auf die *R e d e* der Figuren als auf einen Text zu, gilt also für Murau nur eingeschränkt. In der Linearität der Rede vermag die nachfolgende Formulierung die vorangehende „auszulöschen“; in einem Schriftstück bleiben sie nacheinander stehen. — Glebers Einschätzung des Stils als „postmoderne Simulation der Destruktion und Konstruktion von Form“ (ebd. 95) ist unbegründet, zumal sie bei ihrer Verwendung des notorisch unscharfen Begriffs „postmodern“ offen lässt, was dieser ihr bedeutet.

und mit ihr umgeht, wird in seinen Äußerungen zur „Übertreibungskunst“ noch zu untersuchen sein.⁵⁶

3. Inhaltlicher Aspekt: Wechsel der Selbstkonzepte

In diesem Abschnitt geht es um die einander ablösenden Selbstkonzepte Muraus. Es lässt sich ein Dreischritt ausmachen, der von dem Selbstbild aus der Abgrenzung über den von Mentorfiguren motivierten positiven Selbstentwurf der „Geistesexistenz“ (A 37) bis zum Scheitern dieses Entwurfs und dem Selbstentwurf der „Selbstausslöschung“ (A 296) reicht. Muraus Versuch, den Selbstentwurf „Geistesexistenz“ zu verwirklichen, bleibt in hohem Maße seinen während der Abgrenzung von seiner Familie angenommenen Denkgewohnheiten wie äußeren Gegebenheiten verhaftet. Deshalb misslingt ihm die Umsetzung der mit diesem Selbstentwurf erstrebten Wertetrias Lebendigkeit, Unabhängigkeit und Natürlichkeit. Die „Selbstausslöschung“ ist als Reaktion auf Muraus Erkennen dieses Misslingens aufzufassen.

3.1. Selbstbild aus Abgrenzung

Muraus Selbstbild rührt von den Erfahrungen seiner Kindheit her. Prägend ist für ihn im Rückblick der Hass von Eltern und Geschwistern (im folgenden zusammenfassend: die „Wolfsegger“), dem er seinerseits mit Hass und dem Versuch der Abgrenzung begegnet. Zunächst ist Muraus Selbstbild daher das Negativ des Bildes, das er sich von den Wolfseggern macht. Dieses Bild ist statisch; die einmal den Wolfseggern zugeschriebenen Eigenschaften werden durch seine späteren Erfahrungen als Erwachsener nurmehr bestätigt und ergänzt. Die erinnerte Wertung wird vom erinnernden Ich weder kommentiert noch umgedeutet.

3.1.1. *Opposition seit der Geburt*

Muraus früheste Erfahrung der Ablehnung ist der Hass der Mutter auf ihn, den Zweitgeborenen, und damit das „überflüssigste Kind“ (A 290):

⁵⁶ Vgl. II.4., insbesondere II.4.2.

Sie hatte mich, wie ich immer gehört habe, nicht haben wollen [...]. Aber sie hatte mich gebären müssen. Ihren Unheilbringer, wie sie oft gesagt hat, mir auch ins Gesicht bei allen möglichen Gelegenheiten. (A 289)

Die Ablehnung wird nicht nur im Verhalten der Mutter merklich, sondern unmissverständlich ausgesprochen. Sie lässt schon dem Kind keine andere Interpretation als: „ich blieb immer der, welcher nirgends hingehörte“ (A 290). „Von Anfang an wurde also das natürliche Bedürfnis des Kindes, sich von der Mutter als gewünscht und geliebt zu fühlen, enttäuscht, wurde seine Existenz brutal verleugnet“, formuliert Mireille Tabah diesen Sachverhalt.⁵⁷

Er wiegt umso schwerer, als Muraus Geschwister eine solche fundamentale Ablehnung nicht erfahren haben. Der ältere Bruder Johannes wird als Erbe geboren und fügt sich damit von selbst in die Wolfsegger Hierarchie. Die jüngeren Schwestern sieht Murau zu „Sprachrohren“ (A 103) und „bedingungslos gehorsame[n] Gehilfinnen“ (ebd.) der Mutter werden, die sich ihr ganz anpassen. Der Hass der Mutter schließt für ihn eine solche Anpassung jedoch von vornherein aus.

Neben der Übernahme der Gefühle der Eltern beobachtet Murau beim Bruder „*hemmungslose[n] Haß*“ (A 85) und bei den Schwestern die „böartige Einstellung“ (A 98) gegen den, der sich dem „bedingungslosen Gehorsam“ verweigert. Auch hier ist dem Erinnernden der Nachweis wichtig, dass sein Hass bloß Reaktion auf den ihren ist.⁵⁸ Murau bleibt diesem typisch kindlichen Reaktionsmuster der Schuldzuweisung verhaftet und zeigt sich darin passiv und abhängig: Schuld an der Reaktion ist die Aktion, an Muraus Hass also der Hass der anderen. Dass ihm das zur Rechtfertigung seines Hasses genügt, belegt, wie wenig Abstand er zu den Erlebnissen der Kindheit gewonnen hat. Hass ist der Versuch einer Abgrenzung in größter Nähe.

Die Mutter ist für Murau die Quelle der Ablehnung, die „treibende Kraft des Bösen in Wolfsegg“ (A 297), ja dessen „Ursprung“ (ebd.). Ihr

⁵⁷ Tabah 1995, 149.

⁵⁸ Vgl. A 99: „Aber die Grausamkeiten, die sie [die Schwestern] mir zugefügt haben, waren die ersten gewesen und ungeheuerlicher von Anfang an, als die meinigen.“ Vgl. auch A 85.

durch nichts zu besänftigender Hass auf den Zweitgeborenen – sein Dasein reicht ihm als Grund – zwingt ihn aus Selbstschutz zur Abgrenzung, die ihrerseits, indem sie auf einem Anderssein beharrt, neuen Hass produziert. Damit sind die Grenzen gezogen: Hier Murau ganz allein, dort die Wolfsegger, die ihn hassen. Die absolute Negativität der Qualifizierung „böse“, mit der er Mutter und Schwestern bedenkt, ist nicht nur ein Anzeichen für Muraus zweiwertiges Denken, das in ausschließenden Kategorien denkt (wer nicht ‘gut’ ist, kann nur ‘böse’ sein), sondern auch für seine Ratlosigkeit gegenüber dem mütterlichen Hass, der sich für ihn weiterer Erklärung entzieht. Das Selbstbild des Kindes begründet sich in dieser ersten Opposition, nur unterscheidend zwischen den Gehassten und sich.

3.1.2 Die „Siebenkäsgeschichte“: Der Grund für das zweiwertige Denken

Der Hass der Wolfsegger äußert sich Murau gegenüber im grundsätzlichen Misstrauen, das alle Taten des Kindes als Untaten interpretiert.

Ich kann mich nicht erinnern, daß meine Eltern mich auch nur ein einziges Mal in einer Vorliebe allein und in Ruhe gelassen hätten [...]. Sie hatten mich schon als ganz kleines Kind mit dem äußersten Mißtrauen betrachtet.
(A 151)

Er berichtet als Beispiel einen der „charakteristischsten Vorfälle unserer Beziehung“ (A 277), der Beziehung zwischen ihm und der Mutter, die „Siebenkäsgeschichte“: Die Mutter bestraft den etwa Zehnjährigen für seine Lektüre des Romans *Siebenkäs* von Jean Paul,⁵⁹ dessentwegen er das gemeinsame Briefeordnen und das Nachtmahl versäumt hat. Sie glaubt ihm seine Entschuldigung nicht, dass er über der Lektüre die Zeit vergessen habe, sondern wirft ihm vor: „Du bist wieder deinen *abwegigen Gedanken* nachgegangen“ (A 267), wie Murau in der Erinnerung seine Mutter zitiert.⁶⁰

⁵⁹ Zur Interpretation möglicher intertextueller Bezüge zum *Siebenkäs* vgl. Jahraus 1992, 219-221.

⁶⁰ Die Behauptung von der Grundsätzlichkeit des Misstrauens wie die Kulturlosigkeit der Eltern wird durch die Fortsetzung der Siebenkäsgeschichte bestätigt. Die Mutter fragt den erwachsenen Murau, den sie in Rom besucht: „Was ist eigentlich *Siebenkäs*, kannst du mir das sagen?“ (A 271) Auch den Erwachsenen fragt die Mutter wiederholt, „weil

Ihr Misstrauen gegenüber dem Kind fasst die Mutter zusammen in dem Satz „du bist unser Unmensch!“ (A 267), der in widersprüchlicher Weise familiäre Zugehörigkeit („unser“) und radikale Ablehnung („Unmensch“) zusammen ausspricht. Die Unterscheidung der Mutter zwischen gewöhnlichen und „abwegigen“ Gedanken und ihr Schimpfwort „Unmensch“ deuten die Opposition Murau—Familie inhaltlich mit einer bestimmten Vorstellung von richtigen Gedanken und richtigem Menschsein aus.⁶¹ Aus dem Bemühen um Abgrenzung folgt für Murau, dass das Gegenteil der elterlichen Vorstellungen seine Wahl sein muss. Die von den Eltern verdamnte Lektüre nutzt das Kind folgerichtig als Mittel der Abgrenzung; gegen die Kulturlosigkeit der Eltern bemüht es sich um Intellektualität. Allerdings verliert damit die Lektüre des Kindes ihren Selbstzweckcharakter. Was zuvor der Laune folgte, ist nun zum Instrument der Selbstdeutung geworden und damit – in Abgrenzung – durch die Eltern motiviert.

Murau lernt so als Kind die Zuordnung in ein Entweder—Oder-Schema: Entweder er denkt nicht „abwegig“ und verhält sich erwartbar, oder er ist ein „Unmensch“. Da das grundsätzliche Misstrauen der Eltern jede seiner Handlungen als „abwegig“ einstuft, lernt er, dass es offenbar kein drittes gibt. Das Wort „Unmensch“, das paradoxerweise nur auf Menschen anwendbar ist, weist ausdrücklich auf die Beschränktheit der Maßstäbe, die seinen Gebrauch rechtfertigen. Auch Murau verwendet dieses Wort, er meint damit die Wolfsegger (A 316). Die Bewertung der Inhalte von Entweder—Oder-Schemata hängt vom Standpunkt ab. Ob die Bezeichnung „Unmensch“ zutrifft, entscheidet nicht eine Summe von deskriptiven Merkmalen, sondern der Wertmaßstab.

In Erfahrungen wie der „Siebenkäsengeschichte“ ist der Ursprung von Muraus zweiwertigem Denken zu sehen. Es spiegelt das zweiwertige, in Mensch und Unmensch klassifizierende Denken seiner Eltern. Dass er nicht nur als Kind, sondern auch als erwachsenes, erinnerndes Ich immer noch auf diese Weise denkt, zeigt, dass sein Denken und seine Wahrnehmung auf dieser Stufe der Entwicklung geblieben ist, statt ein „differen-

sie zuerst nicht daran [an die Antwort: es ist ein Roman] glauben wollte, weil sie mir nie glauben wollte“ (ebd.).

⁶¹ Vgl. dazu Abschnitt II.3.2.

ziertes Wahrnehmungssystem“ auszubilden (Mittermayer 1988, 129). Zweiwertiges Denken ist totalitär und darin typisch für Ideologien, die Menschen nur als Anhänger und Gegner sehen.⁶² Um zweiwertiges Denken zu überwinden, wäre Distanz notwendig zu den Oppositionen und die Fähigkeit zur Synthese bzw. zur differenzierenden Bewertung der Extreme. Beides fehlt Murau.

3.1.3. *Vergeblicher Zweifel an der Abgrenzung*

Murau setzt dem erlebten Hass seinen eigenen entgegen und beantwortet die undifferenzierte Ablehnung in Entweder—Oder-Manier mit absoluter Abgrenzung. Das bedeutet, dass er, auch wenn er sich abgrenzt, sich durchweg fremdbestimmt verhält, indem er nicht nur die Kategorien der Wolfsegger übernimmt – die er lediglich umwertet –, sondern auch indem er, der Kategorisierung verhaftet, zweiwertig denkt. Daher ist der Versuch, den Automatismus der Reaktion zu durchbrechen, ein Hinweis darauf, dass Murau seine Abhängigkeit von den vorgegebenen Denkmustern erkennt. In einem Gespräch mit Gambetti hat er in Rom den Versuch gemacht:

Wir hassen, wie wir wissen, unsere Ernährer, also hasse ich mehr oder weniger aus diesem Grund Wolfsegg, sagte ich zu Gambetti, denn Wolfsegg ernährt mich ja [...]. Wir hassen ja nur, wenn und weil wir im Unrecht sind. Es ist mir zur Gewohnheit geworden, fortwährend zu denken (und zu sagen!), meine Mutter ist widerwärtig, meine Schwestern sind es ebenso und dumm, der Vater ist schwach, der Bruder ist ein armer Narr [...]. Diese Gewohnheit ist eine Waffe, die im Grunde Infamie ist, mit welcher wahrscheinlich nur ein schlechtes Gewissen befriedigt werden muß. (A 105, vgl. auch A 307)

Es gebe „keinerlei Ursache, fortwährend über Wolfsegg als eine Bedrohung zu reden“ (ebd.). Dieser Zweifel an dem Grund, Wolfsegg und die Wolfsegger zu hassen, wäre, folgte Murau ihm, ein Schritt aus der verfestigten Opposition heraus. Murau deutet seinen Hass um, als allgemein be-

⁶² Dies gilt natürlich für den Nationalsozialismus (vgl. II.3.2.3.), aber auch für jede andere Ideologie. Vgl. z. B. Franz Fühmanns Schilderung seiner Zeit während der Kriegsgefangenschaft auf der kommunistischen Antifa-Schule, in der er das „tertium non datur“ lernt, das ihm „auch das Komplizierteste“ noch „ganz einfach“ macht (Sturz, 61).

kannte psychologische Tatsache eines Hasses auf die Ernährer. Damit gilt der Hass nicht mehr aufgrund persönlicher Erlebnisse, sondern aufgrund der verallgemeinerten Beziehung. Zugleich offenbart sich in diesem Zweifel Muraus Selbsthass: Er sei im Unrecht; seine Vorwürfe an die Wolfsegger seien zur „Gewohnheit“ gewordene „Infamie“.

Tatsächlich kehrt Murau die Kategorien also nur um. Wenn nicht die anderen „widerwärtig“ (A 106) sind, dann ist er es. Die hellsichtige funktionale Bestimmung des Hasses als „Gewohnheit“ und „Waffe“ trifft Muraus Denken genau: Die Erstarrung des Hasses in der Gewohnheit vereinfacht die Beziehung zu den Wolfseggern. Sie nimmt ihm die Verantwortung für eine lebendige Gestaltung der Beziehung. Dass Murau eine solche Verantwortung von sich erwartet, beweist seine Rede vom „schlechten Gewissen“ und vom „Unrecht“. Bezeichnenderweise nimmt er sein schlechtes Gewissen nicht wahr, er hält es nur für „wahrscheinlich“. Die Gewohnheit schützt ihn vor der Gefahr, seine Abgrenzung aufgeben zu müssen, die sein Selbstbild ausmacht. Daher gelingt es Murau weder, diese Sicht auf seinen Hass beizubehalten (vgl. A 106), noch, das Entweder–Oder-Denken überhaupt zu verlassen. Der Zweifel an dem eigenen Hass bleibt bloßes, folgenloses Denkexperiment.

Die Unfähigkeit des erwachsenen Murau, im Gespräch mit Gambetti die Denkschemata der Kindheit aufzugeben, weisen diese als verinnerlicht aus. Dass Murau sie als Defekt wahrnimmt, für den er nicht selbst verantwortlich ist, zeigen Äußerungen wie: „Meine Eltern haben mich und meine Geschwister letzten Endes, anstatt zu erziehen, geradezu verunstaltet, in unseren Köpfen nur Unheil angerichtet“ (A 141). Sein Verhaftetsein ist für ihn eine „Verunstaltung“. Das zweiwertige Denken, durch die Eltern ihm eingepfht, ist unaufhebbar Teil seiner selbst geworden.

3.2. Selbstentwurf „Geistesexistenz“

Die kindliche Abgrenzung in grundsätzlicher Opposition wird von Murau mit zunehmendem Alter begrifflich schärfer gefasst und ausdifferenziert. Für die Entwicklung des Selbstentwurfs „Geistesexistenz“ sind daher zwei Faktoren wichtig: zum einen Muraus schärferer Blick auf Wolfsegg und auf das, wovon er sich abgrenzt; zum anderen Vorbilder, die ihm die Möglich-

keit positiver Selbstentwürfe beweisen. Diese Faktoren ermöglichen ihm den Versuch, den Selbstentwurf zu leben.

3.2.1. Der schärfere Blick auf Wolfsegg: Profitinteresse, Erstarrung, Künstlichkeit und Nationalsozialismus

Murau erfährt mit zunehmendem Alter durch die Reaktion der Wolfsegger auf ihn wie auf seinen Onkel Georg, von welchem Standpunkt aus in Wolfsegg andere „abwegiger“ Gedanken geziehen werden. Die Wolfsegger nennen den Onkel, der sich seinen Anteil am Erbe hat ausbezahlen lassen und nun fern von Wolfsegg lebt, einen „nichtsnutzen Schurken“ (A 37) und „Parasiten“ (A 39). Ähnlich wird das Leben des erwachsenen Murau von ihnen „ein unnützes“ (A 59) und seine Existenz „überflüssig“ (ebd.) genannt. Murau interpretiert dies als Ausschließlichkeit ökonomischer Interessen der Wolfsegger: „Es war in [Wolfsegg] immer nur auf den wirtschaftlichen Vorteil der Familie angekommen [...]. Sie hatten nichts anderes im Kopf als die Ausbeutung ihres Besitzes“ (A 22). Ihr Denken ist auf Profit und Nutzen konzentriert. Interesse an Kultur und Künsten sind nur geheuchelt (vgl. ebd.), wie ihm die verschlossenen Bibliotheken Wolfseggs beweisen, deren wertvolle Bücher nur zum Vorzeigen, nicht zur Lektüre dienen (A 23).

Diese Profitorientierung ist in Wolfsegg Familientradition:

Meine Eltern hatten immer nur nach den von ihren Vorgängern geschriebenen Gesetzen gelebt und waren niemals auf die Idee gekommen, eigene Gesetze zu machen. (A 46)

Das Denken der Wolfsegger ist so für Murau gekennzeichnet durch Unselbständigkeit in traditionellen Werten, Unveränderlichkeit (A 365), Abgeschlossenheit (A 369) und Profitinteresse. Er verbildlicht das in der Metapher vom „Besitzklumpen“ Wolfsegg:

Starr und steif saßen sie [die Eltern], so wie sie darauf gemacht worden sind, auf ihrem Erbe zu keinem anderen Zweck, als immer nur darauf zu achten, daß sich dieses Erbe als gigantischer Besitzklumpen verfestigte. (A 37)

Dieses Bild von den Wolfseggern rechtfertigt Muraus zuspitzende Behauptung, es gehe „in Wolfsegg alles künstlich vor sich, unmenschlich“ (A 316).

Die Opposition Murau—Wolfsegg geht damit in den grundsätzlichen Kategorien Mensch—Unmensch auf. Die Kennzeichnung der Wolfsegger als in ihrem profitorientierten Nutzendenken und überkommenen Verhaltensweisen „erstarrt“ wird allerdings noch um ein wesentliches Moment ergänzt. In einem Punkte haben nämlich die Eltern einmal ihr Nützlichkeitsdenken vernachlässigt und sich über die „Gesetze“ ihrer „Vorgänger“ hinweggesetzt, sich also selbstbestimmt verhalten.

So war Wolfsegg [...] ohne Umweg zu einem nationalsozialistischen geworden [...]. Schließlich war mein Vater nicht ein erpreßter Nazi gewesen, sondern ein überzeugter und meine Mutter eine fanatische. Diese Zeit ist [...] die für Wolfsegg tödliche, die nie und niemals zu verschweigen und vertuschen sein wird, denn sie ist die Wahrheit. (A 193)

Dieser Akt der Selbstbestimmung der Eltern geht über „Erstarrung“ hinaus. In Muraus Empfinden ist er „für Wolfsegg tödlich“. Nach dem Krieg haben die Eltern vier Jahre lang Nazioffiziere in der Kindervilla in Wolfsegg versteckt und so gut versorgt, dass sich ein ehemaliger Gauleiter bei Muraus Mutter für die „schönsten Jahre seines Lebens“ bedanken kann (A 445). Das ist für Murau „das zweifellos perverseste Geheimnis“ Wolfseggs (A 442). Damit ist der Nationalsozialismus der Eltern kein profitorientierter „Opportunismus“ (A 195), sondern eine ehrliche Wahl der Eltern: „Der Nationalsozialismus hat ihnen [den Eltern] in allem und jedem entsprochen, sie hatten sich in ihm sozusagen selbst entdeckt“ (A 291). Die Rede von „abwegigen“ Gedanken und der „Unmensch“-Vorwurf bekommen so ihr Fundament. Das zweiwertige Denken der Eltern „entdeckt sich“ in der nationalsozialistischen Ideologie.

Das Wissen um die Zeit des Nationalsozialismus auf Wolfsegg ist daher in zweierlei Hinsicht dazu angetan, Muraus Blick auf Wolfsegg zu differenzieren. Zum einen bekommt seine Abgrenzung von den Wolfseggern ein intersubjektives Moment. Der Nationalsozialismus ist historisch, seine negative Bewertung eindeutig und ‘common sense’. Wenn in Muraus Gegensatzdenken der Nationalsozialismus auf der einen Seite steht, ist die Wahl der anderen in jedem Fall gerechtfertigt. Er gibt der Opposition Murau—Wolfsegg ihr Recht. Die anderen negativen Eigenschaften der Wolfs-

egger und Erfahrungen in Wolfsegg kann Murau auf ihn beziehen, wie er das mit der erdrückenden Erziehung der Eltern tut.⁶³

Zum anderen verknüpft der Nationalsozialismus die Personen, von denen Murau sich abgrenzt, mit dem Ort. Den Aufenthalt der Nazioffiziere in der Kindervilla empfindet Murau als „Beschmutzung“ (A 442) und „Erniedrigung“ (A 461) derselben, an der die Eltern schuld sind. Als Kind hat er in der Kindervilla seltene glückliche Stunden verbracht (A 598). Nun ist sie durch sein Wissen zu einem Symbol des Nationalsozialismus' und damit zu einem „Alptraum“ (A 601) geworden. Das Wissen um den Nationalsozialismus in Wolfsegg bedeutet für ihn den Verlust der „natürlichen“, kindlichen Fähigkeit zum fraglosen Glück.

Für eine Auseinandersetzung mit der Geschichte des Ortes gibt es daher für Murau zwei Möglichkeiten: Entweder gelingt es ihm, das t o t e Wolfsegg wieder „lebendig“ zu machen (so A 401), oder er weicht ihr aus, indem er Wolfsegg verlässt.⁶⁴

3.2.2. Koordinaten der „Geistesexistenz“: Lebendigkeit, Unabhängigkeit, Natürlichkeit

Kennzeichnend für die Wolfsegger ist aus Muraus Sicht also:

1. die E r s t a r r u n g im profitorientierten Möglichkeitsdenken,
2. die U n s e l b s t ä n d i g k e i t dieses Lebens, das den „Gesetzen“ der „Vorgänger“ folgt,
3. die K ü n s t l i c h k e i t eines so beschränkten Lebens und
4. die S c h u l d der Eltern an ihrer frei gewählten nationalsozialistischen Weltanschauung und deren Folgen.

Murau setzt daher den Eltern die Werte Lebendigkeit, Unabhängigkeit und Natürlichkeit entgegen sowie den Entschluss, Wolfsegg zu verlassen.

⁶³ Vgl. A 141: „Mit der größten Rücksichtslosigkeit gegen mich haben sie [die Eltern] in meinem jungen Kopf jahrelang auf ihre katholische und nationalsozialistische Weise umgerührt“. Auch der Vorwurf der Mutter, Murau sei „abwegigen Gedanken“ (A 267) nachgegangen (vgl. II.3.1.2), wird so plausibel als typische Furcht einer Ideologie – die den rechten „Weg“ weiß.

⁶⁴ Diese Möglichkeiten eröffnen sich neu, nachdem Murau Wolfsegg geerbt hat. Vgl. II.3.3.

Diese Werte und die Möglichkeit, außerhalb Wolfseggs zu leben, hat Murau durch seinen Onkel Georg kennengelernt.

„Lebendigkeit“ ist das Gegenteil von „Erstarrung“. Der Onkel vermag bei seinen Besuchen in Wolfsegg das „Museum“ (A 40) in ein Haus zu verwandeln, in dem Gegenstände nicht konserviert, sondern gebraucht werden. Er zeigt Murau, dass eine selbständige, ungezwungene Begegnung mit der Welt diese „lebendig“ macht:

Ich habe durch meinen Onkel Georg keine t o t e n , sondern sehr l e b e n -
d i g e Städte kennengelernt, keine t o t e n Völker aufgesucht, sondern
l e b e n d i g e , keine t o t e n Schriftsteller und Dichter gelesen, sondern
l e b e n d i g e , keine t o t e Musik gehört, sondern l e b e n d i g e , keine
t o t e n Bilder gesehen, sondern l e b e n d i g e . (A 45)

Für solches Begegnen braucht man einen „eigenen Geist [...], den selbständigen, unabhängigen, welcher allein der natürliche ist“ (A 143). Der selbständige Geist ist stark genug, offen für das Fremde zu sein; die Abgeschlossenheit Wolfseggs ist für Murau also eine Schwäche (vgl. A 369). Man habe „die Menschheit außerhalb Wolfseggs [...] als einen lebenslänglichen Ansporn, [s]ich mit ihr auseinanderzusetzen“ (A 44) zu betrachten, stellt Murau programmatisch fest, „wer aufhört, seine Erkenntnisse zu erweitern und seinen Charakter zu stärken, also an sich zu arbeiten, hat aufgehört zu leben“ (A 177). Der Vorwurf an die Wolfsegger lautet also, zusammengefasst: Sie leben nicht!

Damit sind die Koordinaten des Selbstentwurfs „Geistesexistenz“ (A 37) benannt.⁶⁵ Murau erstrebt die lebendige Offenheit des Denkens und selbst-

⁶⁵ Gößling (1988, 11; vgl. auch 13) unterscheidet mithilfe zweier (!) Belegstellen (A 263: „Was waren das für Zeiten, in welchen der Verstand zum Denken erhoben [...] worden ist“; A 288: „Denn ohne Zweifel ist Spadolini einer der wenigen *Geistes*menschen, die ich in Rom habe. Auf einen solchen verzichtet ein *Verstandes*mensch nicht.“) zwischen Geist und Verstand, wobei er mit „Verstand“ der „eindimensional-reflexionslosen, operationalisierenden und einzig profitorientierten“ aufgeklärten Verstand im Sinne der *Dialektik der Aufklärung* Max Horkheimers und Theodor W. Adornos meint. Murau entlarve sich durch die Selbstbezeichnung „*Verstandes*mensch“ (A 288) als uneingestandener Vertreter dieses Typs und gleiche darin den übrigen Wolfseggern. – Eine solche Kennzeichnung trifft jedoch eher auf Spadolini zu, der stets auf seinen „Vor-
teil“ bedacht ist (A 229), wie Maria ihn charakterisiert. Die von Gößling in Anspruch genommene Bedeutung von „Verstand“ ist zwar ein Topos der Vernunftkritik; jedoch

sichere Auseinandersetzung mit seiner Umwelt in Abgrenzung zur ausschließenden Erstarrung und zum Nützlichkeitsdenken der Wolfsegger. Er wertet solch lebendiges Denken als „natürlich“, meint also, dass es ihm wie jedem entspräche. Die Erstarrung Wolfseggs hingegen ist „künstlich“.

Unübersehbar ist die Voraussetzung, die Murau macht: Für diese „Geistesexistenz“ bedarf er eines „selbständigen und unabhängigen“ Geistes. In Wolfsegg ist daher aus drei Gründen eine „Geistesexistenz“ unmöglich: Erstens behindern die Wolfsegger nach Kräften eine Öffnung gegenüber Fremdem; zweitens ist die Geschichte des Ortes bedrückend, drittens ist Murau, solange er sich in Wolfsegg aufhält, in seiner Abgrenzung weder selbständig noch unabhängig. Um die „Menschheit außerhalb Wolfseggs“ kennenzulernen, muss er wie sein Onkel Georg Wolfsegg den Rücken kehren.

Die existenzielle Bedeutung dieser Handlung wird in der rückblickenden Bewertung sowohl des Onkels für sich wie Muraus sichtbar. Beide reden davon, dass sie sich Wolfsegg „entzogen“ (A 57) haben. „So können wir mit Wolfsegg fertig werden, aus der Ferne“ (A 58), zitiert Murau den Onkel. Im Verlassen Wolfseggs liegt die Hoffnung, die Unabhängigkeit zu gewinnen, die für die „Geistesexistenz“ nötig ist.

3.2.3. „Geistesexistenz“ in Rom?

Es legt sich nun – Muraus Oppositionsdenken folgend – ein Gegensatz der Orte nahe: hier Wolfsegg, das Murau beschränkt, dort der Ort, der ihn befreit.

Murau verbringt elende Jahre im Ausland (vgl. A 202), bevor er in Rom das Refugium findet, das der Onkel für sich in Cannes gefunden hat. Die „Errettung“ (A 203) Muraus in Rom und durch Rom trägt in seiner Erinnerung beinahe mystische Züge. Es habe ein Blick aus dem Hotelfenster auf

ist eher die Zweiwertigkeit des Murauschen Denkens dasjenige, was hier „Verstand“ von „Geist“ unterscheidet (und Murau von Spadolini). Diese Zweiwertigkeit „schneidet das Inkommensurable weg“ (Horkheimer / Adorno, *Dialektik*, 19) und setzt „Wahrheit [...] mit dem disponierenden Denken“ gleich (ebd. 20). Darauf kommt es an, nicht auf die behauptete Zweckorientiertheit des „Verstandes“. Vom Nutzendenken setzt Murau sich ja gerade ab.

die Stadt gereicht: „Ich [...] atmete tief ein und hatte das Gefühl, gerettet zu sein“ (A 206). Damit zitiert Murau den klassischen Rom-Topos.⁶⁶

Der Zitatcharakter der Schilderung weist darauf, dass sich in ihr die Erinnerung verklärt. Denn: Murau braucht nicht nur einen Ort, an dem er fern ist von dem Misstrauen und dem Hass in Wolfsegg – dazu wäre jeder Ort recht –, sondern an diesem Ort Menschen, die ihm deutlich zu verstehen geben, dass er willkommen ist und angenommen wird in seiner Eigenart. Erst Spadolini, katholischer Erzbischof, Liebhaber von Muraus Mutter und Muraus Freund, hat Murau in Rom

aus jeder bösen Stimmung gerettet, aus allen möglichen Verzweiflungen vor allem in meiner ersten römischen Zeit, in welcher ich mit mir nicht viel anzufangen gewußt habe und ins Grübeln gekommen bin und in monatelange Schlaflosigkeit, ja in Selbstmordgedanken. (A 499)

Dem Einsamen ist auch – mit Blick auf den zitierten Rom-Topos wäre zu sagen: sogar – Rom verzweifelnd, seine Wohnung bloßer „Denkkerker“ (A 310). Spadolini aber „erkennt“ Murau „an“ (A 500). Von den römischen Freunden, neben Spadolini noch Zacchi, Gambetti und Maria, sieht Murau sein Denken, seine Intellektualität als etwas Positives erkannt. Was vorher nur „eine krampfhaft gegen die Eltern gerichtete Waffe“ (Klug 1990, 25) und damit Mittel zur Abgrenzung war, gewinnt erst hier eigenen Wert. Erst die bestätigende Freundschaft mit den „Geistesmenschen“ (A 288) lässt Murau sich selbst als ebensolchen Geistesmenschen sehen. De facto ist er daher abhängig von der Bestätigung und Anerkennung der Freunde. Mit Christian Klug (1990, 26) könnte man sagen, Muraus „römische

⁶⁶ Hermann Korte (1991, 93) schreibt, Murau zitiere mit seiner Romhymne den „Jargon des Positiven“. Genaugenommen zitiert Murau fast wörtlich den „philiströse[n] philosophische[n] Schrebergärtner“ Johann Wolfgang Goethe (A 576) aus dessen *Italienische Reise*. Goethe schreibt von der Krankheit zuvor und der Heilung in Rom; Rom sei die „Hauptstadt der Welt“ (*Italienische Reise*, 167), in der ein „neues Leben“ angehe (ebd. 168). In Rom seien die alten Gedanken ihm „so lebendig, so zusammenhängend geworden, daß sie für neu gelten können“ (ebd.). Dort sei er „ruhig und, wie es scheint, auf mein ganzes Leben beruhigt“ (ebd.). Für Murau ist Rom „das heutige Zentrum der Welt“ (A 202), in dem er ein „neuer Mensch“ geworden ist (ebd.). Er interessiert sich dort wieder für die Dinge, die ihn „jahrelang nicht interessiert“ hatten (A 203). „Rom beruhigt mich“ (A 533). — Dass Murau hier unbewusst zitiert, weist auf die rhetorische Funktion der als Erinnerung ausgegebenen Sätze über Rom.

Existenz [sei] gleichsam nur geliehen“. Der Selbstentwurf wird leihweise zur Selbstbild.

Daher ist „Rom“ für Murau der Inbegriff eines Dilemmas: Er vermag den Selbstentwurf „Geistesexistenz“ nicht ohne die Freunde zu leben. Er bleibt in Rom, wie die von ihm häufig zitierten Gespräche mit Gambetti zeigen, dem in Wolfsegg erlernten zweiwertigen Denkmuster von Verallgemeinerung und Opposition verhaftet.⁶⁷ Er gewinnt also weder Selbständigkeit, noch bricht ihm die Erstarrung seines Denkens auf. Aber die Anerkennung der Freunde ermöglicht ihm ein Leben in „Ruhe“ (A 533) und Hingabe an das in Wolfsegg Verbotene, an Bücher, gutes Essen usw. Auch „geliehene“ Selbstsicherheit ist Selbstsicherheit. Die Bewertung Roms ist daher schwankend: mal als Ort der „Erneuerung der Existenz“ (A 203) gefeiert, mal als Ort des Selbstbetrugs (vgl. A 645) entlarvt.

3.2.4. Modelle der unabhängigen „Geistesexistenz“: Spadolini und Maria

Der Erzbischof Spadolini und die Künstlerin Maria leben Murau in Rom Unabhängigkeit vor. „Murau erstrebt das von den Mentoren verkörperte Autonomie-Ideal [...] als szenisches Bildnis gelungener Selbstrepräsentation“ (Klug 1990, 25). Spadolini und Maria verkörpern dabei verschiedene Typen einer „gelungenen Selbstrepräsentation“. Sie stellen sich für Murau als Entfaltungen des Entwurfs „Geistesexistenz“ dar, die die Werte Natürlichkeit, Lebendigkeit und Unabhängigkeit verschieden gewichten. Spadolini stellt diese Werte dar, er präsentiert sie; Maria lebt sie.

An Spadolini bewundert Murau dessen souveränes Auftreten in der Gesellschaft. „Sein Auftreten beherrscht augenblicklich die Szene, gleich wo, gleich in welcher Gesellschaft“ (A 497). „Wie er etwas sagt und sich dabei zur Schau stellt, nicht was er sagt, ist das, das meine Bewunderung herausfordert“ (A 555), meint Murau. Spadolini ist ein „schauspielerisches Genie“ (A 635), dem jeder Ort zur Bühne wird. Darum kann Murau fasziniert sein und gleichzeitig Kritik üben: „Sein Wie hat immer das Was zugedeckt“ (A 574). Murau vermisst an ihm die Authentizität des Ausdrucks. Spadolini erzeugt den Eindruck von Natürlichkeit – er lebt sie nicht. Sein

⁶⁷ Vgl. z. B. das in II.2.3.1. zitierte Gespräch.

Auftritt ist vom Publikum abhängig.⁶⁸ Gegen Spadolinis „Raffinement“ (A 229) stellt Murau Marias „Natürlichkeit“ (A 230).

Maria ist immer ganz sie selbst.⁶⁹ Die an ihr bewunderte ungezwungene Selbstverständlichkeit des Umgangs mit anderen entspringt ihrer Spontaneität, nicht einem taktierenden Kalkül, wie Murau es Spadolini unterstellt. Maria ist die „große Künstlerin“ (ebd.): „In jeder Zeile, die sie schreibt, ist sie ganz, ist alles aus ihr“ (A 237). Das Merkmal ihrer großen Kunst ist deren *A u t h e n t i z i t ä t*. Der Maßstab der Authentizität ist nicht die Übereinstimmung der Kunst mit der Wirklichkeit, sondern ihre Übereinstimmung mit der Künstlerin. Authentizität ist also für Murau eine Qualität von Äußerungen, nicht von Geäußertem.⁷⁰ Authentizität ist es, die Marias Kunst glaubwürdig macht. Sie entzieht sich damit der zweiwertigen Beurteilung. Für Murau unterliegt sie keinem äußeren Maßstab, sondern trägt ihren Maßstab in sich selbst.

Maria ist Murau, dessen Manuskripte nach eigenem Bekunden alle „schlampig geschrieben“ (A 541) sind, ein ebenso leuchtendes wie fernes Vorbild. Sie kann ihm die „Schlampigkeit“ seiner Manuskripte vorhalten, ohne dass er sich gekränkt fühlt. Stattdessen lobt er ihre „Unbestechlichkeit“ (A 541). „Maria stellt für Murau den Inbegriff des selbständigen, unbestechlichen, gelassenen Geistes dar“ (Tabah 1995, 154). Die „Unbestechlichkeit“ Marias ist ihre Besinnung auf das Eigene, das keine

⁶⁸ Der Schauspieler ist natürlich nicht die einzige Facette von Spadolinis Persönlichkeit. Spadolini ist der Liebhaber der Mutter – er transzendiert als „Geistesmensch“ die Grenzen zwischen den Polen von Muraus Weltbild, zwischen dem Bösen (der Mutter) und dem Geist (er selbst). Auch hier ist die Grenzüberschreitung für Murau faszinierend, da sie die Zweiwertigkeit seines Weltbildes sprengt und damit dem lebendigen Denken entspricht, zugleich aber abstoßend, weil er sie nicht nachvollziehen kann.

⁶⁹ Vgl. zur Figur der Maria neben Tabah 1995 auch Gehle 1995.

⁷⁰ Oliver Jahraus (1992, 72) schreibt: „Authentizität ist im speziellen Fall von Bernhards Erzählweise keine Kategorie der Außenrealität, sondern der Realität der dargestellten Welt im fiktionalen Rahmen der Texte“. Authentizität sei daher eine Qualität von Informationen (ebd.). Diese Definition verfehlt den Text *Auslöschung*, in dem „Authentizität“ nicht eine Übereinstimmung zwischen Behauptung und Wirklichkeit meint und nur Aussagen authentisch sein können, sondern eben die Übereinstimmung zwischen *Ä u ß e r u n g* und *Ä u ß e r n d e m*. Vgl. II.4.2.

Zugeständnisse macht, sich keinen äußeren Normen unterwirft, im Gegensatz zu Spadolini, der sich dem Publikum unterwirft, auch wenn er es „beherrscht“ (A 497). Maria verkörpert damit das positive Gegenbild zur Wolfsegger Existenz.

3.3. Scheitern der „Geistesexistenz“ an der „Verstümmelung“

Das Leben in Rom bedeutet für Murau ein heikles Gleichgewicht zwischen der Illusion, eine unabhängige „Geistesexistenz“ zu leben, und der immer wieder verdrängten Erkenntnis, dass diese „Geistesexistenz“ von der Bestätigung der Freunde abhängig ist. Er pflegt das Konzept „Geistesexistenz“ als illusorisches Selbstbild.

Dieses Gleichgewicht wird regelmäßig vorübergehend gestört durch Muraus Pflichtbesuche in Wolfsegg, die ihm jedesmal zeigen, dass er ohne die Unterstützung der Freunde weder die Werte der „Geistesexistenz“ zu leben, noch einen „klaren Kopf“ (A 507) zu behalten vermag.

Mit dem Tod der Eltern und des Bruders zeichnet sich eine Entscheidung ab. Murau hofft, dass mit dem Tod der Eltern auch ihr Einfluss auf ihn gestorben ist:

Diesen Menschen hast du dich zeitlebens, obwohl du immer wieder den Versuch gemacht hast, nicht entziehen können [...]. Sie mußten tödlich verunglücken [...] um dir nicht mehr schaden zu können. Der Verfolgungswahn ist zuende [...]. Sie sind tot. Du bist frei. (A 26)

Was ist mit „Freiheit“ gemeint? Deutlich kennzeichnet die Verknüpfung von „Freiheit“ mit dem Tod der Eltern das Leben in Rom zuvor als „unfrei“. Die „Freiheit“ soll also tiefer gehen als räumliche Entfernung von Wolfsegg, sie meint Freiheit vom Zwang zur Abgrenzung von den Eltern, Freiheit vom „Verfolgungswahn“ (s. u.), Freiheit zur selbständigen „Geistesexistenz“.

Murau wird durch den Tod der Eltern und des Bruders Besitzer Wolfseggs. Diese Erbschaft bedeutet keine „Freiheit“, sondern Verantwortung für den Besitz und mit diesem für die Geschichte Wolfseggs. Sie bindet ihn an den Ort. Der Ort ist aber für Murau untrennbar mit den Erfahrungen der Kindheit und mit seiner nationalsozialistischen Geschichte verbunden. In der Auseinandersetzung mit dem Ort müsste Murau sich von den Erfahrungen seiner Kindheit lösen. Das heißt, er müsse das verinnerlichte

zweiwertige Denken aufgeben und dem Ort Wolfsegg einen eigenen Status zubilligen, statt ihn ausschließlich als Ort der Eltern und des Nationalsozialismus zu sehen. Das entspräche dem Selbstentwurf „Geistesexistenz“, indem es Unabhängigkeit des Denkens bewiese.

Die erhoffte „Freiheit“ bleibt aus. Murau nimmt in Wolfsegg fortwährend seine Unsicherheit im Umgang mit anderen wahr. Er berichtet wiederholt davon, dass er sich auf eine Weise verhält, die ihm „unstatthaft“ vorkommt (A 371) und mit der er sich schuldig zu machen glaubt (A 372). Am auffälligsten in dieser Hinsicht ist seine Selbstbezeichnung, als er einen Stoß Zeitungen in der Küche liegen sieht, die über den Unfall der Eltern und des Bruders berichten und die er sich zu lesen entschließt. Murau wertet diese „Unbeherrschtheit“ (A 402) als „größte denkbare Schamlosigkeit“ (A 405) und liest „in der Angst naturgemäß, in die Küche könnte jemand hereinkommen und mich dabei ertappen“ (A 404), und zwar „in meinem zweifellos abstoßenden Verbrechen“ (A 405).

Murau hat das von den Eltern gewohnte Misstrauen bis in die Wortwahl und die Bewertung seiner Handlungen verinnerlicht. Als die Köchin in die Küche kommt, glaubt er sein „Verbrechen“ sofort durchschaut. Er schreibt das von den Eltern gewohnte Misstrauen der Köchin zu und reagiert ihr gegenüber, wie er es gegen seine Eltern gewohnt war, mit Hass: „Einen Augenblick haßte ich sie“ (A 410).

Der „Verfolgungswahn“ ist also mitnichten „zuende“. Murau nennt seine Angst, ertappt zu werden, „naturgemäß“. Die Formulierung impliziert die Selbsterkenntnis, dass diese Angst zu ihm gehört als Teil seiner „Natur“. Sie ist das Gegenteil der Unabhängigkeit der Geistesexistenz. – Die Verletzung des Selbstentwurfs als intellektueller „Geistesmensch“, die die Lektüre der verachteten sensationslüsternen Illustrierten darstellt, entschuldigt er vor sich mit der Bemerkung, nicht die Zeitungen anzusehen sei „dann doch eine Verfälschung meines Charakters“ (A 410) und damit *unnatürlich*. Auch in dieser Bemerkung ist implizit eine Rücknahme des Selbstentwurfs enthalten.

In Wolfsegg fällt Murau also nach dem Tod der Eltern in die Unsicherheit der Kindheit zurück. Das Schuldgefühl, das ihn quält, mag gerade durch den Tod der Eltern zu erklären sein. Denn entgegen seiner Beteuerung („Ich habe den Eltern niemals den Tod gewünscht“, A 451) ist mit

ihrem Tod sein sehnlicher Wunsch in Erfüllung gegangen, wie er sich ihm in seinem Satz „*Aber ich kann die Meinigen ja nicht, weil ich es will, abschaffen*“ (A 17-18) ausspricht. Auch die wiederholte „ungeheuerliche“ Idee (A 453), den Sarg der Mutter zu öffnen, als wolle er sich davon überzeugen, dass sie wirklich tot sei, lässt sich als unbewusstes Eingeständnis eines solchen verdrängten Wunsches auffassen. Das Schuldgefühl Muraus mag daher als Hinweis darauf gelesen werden, dass er sich für den Tod der Eltern verantwortlich fühlt, weil er ihn gewünscht hat.

Dieses Schuldgefühl wird sich daher nicht besänftigen oder zurücknehmen lassen. Wie das verinnerlichte Misstrauen der Kindheit und das erlernte Entweder–Oder-Denken hindert es ihn am „natürlichen“ Verhalten. Der Selbstentwurf der „Geistesexistenz“ erweist sich so für Murau als aporetisch: Der Wert der „Natürlichkeit“ fordert von Murau das seinem Charakter entsprechende Verhalten. Dieses Verhalten allerdings gehorcht den Prägungen der Kindheit, ist Murau also aufgezwungen und daher im normativen bzw. wertenden Sinn unnatürlich. Der Erwachsene erlebt sein den Prägungen entsprechendes Verhalten als „naturgemäß“. Diese Naturgemäßheit widerspricht aber den Werten „Selbständigkeit“ und „Unabhängigkeit“, für welche die Geistesexistenz ebenfalls steht.

Was zuvor „Verunstaltung“ (A 141) genannt wurde,⁷¹ wird nun, in der erneuten Erfahrung in Wolfsegg und geprüft an dem Wunsch nach „Unabhängigkeit“ (A 338), als Defekt erkannt, der ebenso unaufhebbar ist wie ein organischer: „Ich bin ein verstümmelter Mensch“ (A 339), sagt sich Murau, in dieser Metapher die Prägungen seines zweiwertigen Denkens wie des „Verfolgungswahns“ zusammenfassend.

Diese „Verstümmelung“ macht es ihm unmöglich, die Verantwortung für Wolfsegg zu übernehmen. Es gibt dort niemanden, der ihm Halt gibt oder ihn bestätigt und so die „Verstümmelung“ ausgleicht. Auch der Ort Wolfsegg bietet keine Möglichkeit der Anknüpfung; Muraus Bemühen, eine Tradition von „Geistesmenschen“ dort auszumachen und gegen die fatale Geschichte der Eltern zu stellen, erweist sich als Wunschdenken (A 360, 438).

⁷¹ Vgl. II.3.1.3.

Der Aufforderung der Schwestern, das Geschehen um das Begräbnis zu lenken (A 392), begegnet Murau mit Verweigerung. Der Begräbniszeremonie wohnt er in der distanzierten Haltung des Beobachters bei. „Der alles integrierende Vorstellungsbereich des zweiten Abschnitts [des Kapitels „Das Testament“] ist die Welt des Theaters“, bemerkt Manfred Mittermayer;⁷² mit Hermann Korte ist zu ergänzen: „Die Theatermetaphorik nimmt zugleich das Suspekte, Verlogene der Handlungen in den Blick“ (Korte 1991, 100). Der Rückzug in die durchschauende Haltung des Beobachters bedeutet für Murau zwar momenthafte Freiheit von allen (Über-)Forderungen aus Entscheidungen, erlaubt ihm aber lediglich, das „großartige Drama“ (A 634) der Begräbniszeremonie zu genießen, ohne auf das Geschehen Einfluss zu nehmen. Es erlaubt ihm nicht, die Teilnahme der Mitglieder des Kameradschaftsbundes, der ehemaligen Gauleiter, ja die „Perversität der Zeremonie“ (A 641) zu verhindern.⁷³ Sein durchschauendes Zurschaustellen der Teilnahme ist Spadolinis Freiheit des vom Publikum beherrschten Schauspielers, nicht Marias Freiheit in der Übereinstimmung von Ausdruck und Gedanke. Die Passivität der Teilnahme am Begräbnis ist Eingeständnis und Anerkennung der „Verstümmelung“. Eine „Geistesexistenz“ in Wolfsegg ist Murau unmöglich. „Entziehen, sich allem entziehen, dachte ich, ich hatte keinen anderen Gedanken mehr“ (A 644).

Aus Wolfsegg kehrt Murau nach Rom zurück. Er überlässt Wolfsegg „als ein völlig bedingungsloses Geschenk der Israelischen Kultusgemeinde in Wien“ (A 650) und gibt damit die Verantwortung für die Gestaltung des Ortes – ihn wieder „lebendig“ zu machen (A 401) – weiter. Das Verschenken ist daher nicht der Versuch der „Auslöschung“ Wolfseggs, wie Martin

⁷² Mittermayer 1995, 118.

⁷³ „Der Gedanke, daß nicht weit hinter mir die ehemaligen Gauleiter von *Oberdonau* und *Niederdonau* gehen, die mir die Kindervilla beschmutzt und letzten Endes ruiniert haben für mein Leben, war mir widerwärtig, hinter den ehemaligen Gauleitern gingen die Kameradschaftsbundleute, [...], die alten Kämpfer und Blutordensträger für ihre verabscheuungswürdigen nationalsozialistischen Ideale“ (A 640). Mit dem Wort „Perversität“ bezeichnet Murau auch die Tatsache, dass die Gauleiter nach dem Krieg in der Kindervilla beherbergt worden waren (A 442).

Huber meint,⁷⁴ sondern die einzige Form der positiven Gestaltung, die Murau möglich ist: indem er diese anderen überlässt.⁷⁵

In Rom geht Murau daran, seinen Bericht *Auslöschung* zu schreiben. Über diese *Auslöschung* hat er schon häufig mit den römischen Freunden gesprochen, sie aber noch nicht begonnen. Das Scheitern des Selbstentwurfs der „Geistesexistenz“ an den „Prägungen der Kindheit und der Geschichte“, wie Bernhard Sorg formuliert,⁷⁶ ist das auslösende Moment. Mit der Niederschrift der geplanten *Auslöschung* gesteht Murau sich ein, dass es ihm unmöglich ist, ein positives Selbstbild zu haben.

4. Medialer Aspekt: Selbstentwurf „Selbstausslöschung“

Mit seiner *Auslöschung* will Murau „alles, das Wolfsegg ist“ (A 201) auslöschen, und das ist „alles, das ich in diesem Bericht aufschreibe“ (ebd.). Wolfsegg ist nicht nur der Ort, die Familie, der „Verfolgungswahn“, sondern alles, wovon die Rede ist, auch Murau selbst, dessen Erleben und Reflektieren das Aufgeschriebene bestimmt:

Tatsächlich bin ich dabei, Wolfsegg und die Meinigen auseinanderzunehmen und zu zersetzen, sie zu vernichten, auszulöschen und nehme mich dabei auseinander, zersetze mich, vernichte mich, lösche mich aus. Das al-

⁷⁴ Huber 1992, 177.

⁷⁵ Die Kapitelüberschrift des zweiten Teils der Erzählung „Das Testament“ ist allerdings nicht auf diesen „versöhnlich wollenden“ Schluss, die Abschenkung Wolfseggs zu beziehen, wie Irene Heidelberger-Leonard (1995, 191) und Hermann Korte (vgl. Korte 1991, 99) das tun. Im ganzen Text ist außerhalb der Kapitelüberschrift von keinem Testament die Rede; im gewöhnlichen Verständnis bezeichnet „Testament“ jedoch eine Nachlassverfügung, setzt also zur Ausführung der Verfügung den Tod des Verfügenden voraus. Murau verschenkt Wolfsegg jedoch bei Lebzeiten (A 650). – Gestorben sind durch den Unfall Muraus Eltern, ihr Tod macht ihn zum Erbe Wolfseggs. Ich beziehe die Kapitelüberschrift auf diese Erbschaft. Sie entspräche dann der ersten („Das Telegramm“), indem sie ebenfalls ein an Murau gerichtetes Schriftstück bezeichnet, das nicht zitiert wird, von dessen Wirkung der Leser aber im Text erfährt.

⁷⁶ Sorg 1991, 83.

lerdings, hatte ich zu Gambetti gesagt, ist mir wieder ein angenehmer Gedanke, meine Selbstersetzung und Selbstauslöschung. (A 296).⁷⁷

Auf das Scheitern des Selbstentwurfs „Geistesexistenz“ (A 37) folgt die „Selbstausslöschung“ im Niederschreiben der *Auslöschung*. Die „Selbstausslöschung“ wird im folgenden Kapitel als letzter und endgültiger Selbstentwurf Muraus analysiert, der sich nur im Schreiben verwirklicht. Die „Selbstausslöschung“ ist eine *ex negativo* definierte Version der „Geistesexistenz“. Sie ist Muraus Versuch, die Werte Lebendigkeit, Unabhängigkeit und Natürlichkeit unter den Bedingungen seiner geistigen „Verstümmelung“ zu verwirklichen.

Dafür muss zunächst die Besonderheit des Murauschen Denkens als Grundlage seines Schreibens verdeutlicht werden. Die „Übertreibungskunst“ wird als rhetorisch-stilistische Manier wie als Denkmethode auf das Schreiben bezogen. Muraus Überlegungen zur Wahrheit des Vermittelten werden anhand seiner Äußerungen zur Fotografie untersucht, um deutlich werden zu lassen, wieso er die *Auslöschung* als authentischen Ausdruck seiner selbst verstehen kann und warum dies notwendig ist. Zuletzt stellt sich die wichtigste Frage: Wenn die *Auslöschung* eine Selbstauslöschung Muraus zur Folge hat, also eine Form der Vernichtung ist, wie kann diese als Teilumsetzung der Geistesexistenz, also als eine Form des Lebens, verstanden werden?

4.1. Denken heißt Scheitern

Muraus Entwurf der „Geistesexistenz“ (A 37) hängt wesentlich von seiner Deutung des „Geistes“ ab, der „unabhängig“, „selbständig“ und „natür-

⁷⁷ „Wolfsegg und die Meinigen auszulöschen“ – Muraus Formulierung entspricht dem Satz der Mutter „du bist unser Unmensch“ (A 267, vgl. II.3.1.2), indem er ebenso Zugehörigkeit (die „Meinigen“) und Ablehnung („auslöschen“) zusammenfasst. – Die so von Muraus mit „Auslöschung“ verbundenen Tätigkeiten lassen sich als „Analyse“ im wörtlichen Sinne interpretieren: Muraus analysiert seinen „Herkunftskomplex“ (A 201), indem er ihn sezziert. Der wiederherstellenden, auf Heilung bedachten Psychoanalyse, der auf die Zergliederung die Zusammensetzung folgt, stellt Muraus also ein Konzept der sezzierenden Vivisektion entgegen.

lich“ sein soll.⁷⁸ Das Scheitern der „Geistesexistenz“ ist begründet in der geistigen „Verstümmelung“ (A 339), die Murau an sich wahrnimmt. Muraus Denken ist seit je befangen in den Bedingtheiten der „Verstümmelung“ wie in dem Versuch, diese zu überwinden. Seine Charakterisierung der Tätigkeiten des Geistes, des Denkens, spiegelt diese Befangenheit:

„Wenn wir denken und nicht aufhören zu denken, was wir Philosophieren nennen, kommen wir schließlich darauf, daß wir falsch gedacht haben“ (A 155-156), sagt Murau zu Gambetti, also in seiner römischen Zeit, während er sich als „Geistesmensch“ (A 288) sieht. Ziel des Denkens (Philosophierens) ist, ganz konventionell, „Erkenntnis“ (A 155). Aber dieses Ziel erreicht Murau nicht. Sein Denken kommt nicht bei wahren Sätzen an und endet dort, sondern schreitet ständig fort. Für ihn ist sein Gehirn eine „Denkmaschine“ (A 157), die ununterbrochen arbeitet „[...] im Grunde gegen unseren Kopf [...], sie produziert fortwährend Gedanken, von welchen wir nicht wissen, woher sie gekommen sind und wozu sie gedacht werden“ (A 158). Indem Murau unterscheidet zwischen „Denkmaschine“ und „Kopf“, wird ihm das Denken zu etwas Fremdem, das nicht seiner Verfügung unterliegt. Das Weiterdenken der „Denkmaschine“ ist unabhängig von ihm. Murau versucht, diese Fremdheit der eigenen Gedanken als Notwendigkeit des Denkprozesses aufzufassen:

Wir müssen uns das Denken erlauben, uns vertrauen auf die Gefahr hin, daß wir schon bald scheitern, weil es uns plötzlich unmöglich ist, unsere Gedanken zu ordnen, weil wir, wenn wir denken, immer alle Gedanken, die es gibt, die möglich sind, in Betracht zu ziehen haben, scheitern wir auf einmal, immer naturgemäß; [...] alle anderen auch [...] an irgendeinem Punkte scheitern sie und ihr System ist zusammengebrochen, [...] Denken heißt Scheitern, dachte ich. (A 370-371).⁷⁹

⁷⁸ Vgl. II.3.2.2.

⁷⁹ Der letzte Satz, „Denken heißt Scheitern, dachte ich“, kann als formallogisch einwandfreies Paradox aufgefasst werden, wenn „denken“ als „gewinnen von wahren Sätzen“ und „scheitern“ als „gewinnen von falschen Sätzen“ interpretiert wird und es, Muraus zweiwertigem Denken gemäß, nur wahre und falsche Sätze gibt. Logisch betrachtet hat er folgende Form: „Wenn etwas ein wahrer Satz ist, dann ist es ein falscher Satz“ ist ein wahrer Satz. – Damit zeigt der Satz, was er im Zitat behauptet, und ist damit einer jener „radikal ausgestellten Widersprüche“ (Weinzierl 1991, 192), die die „paradoxe Struktur des Denkens in die formale Gestaltung“ versenken (Marquardt 1990, 62)

Das Weiterdenken wird so präzisierend gekennzeichnet als die Gleichzeitigkeit aller Gedanken, „die möglich sind“. Murau sagt, dass man „alle Gedanken in Betracht zu ziehen“ habe, d. h. es handelt sich um eine Denkvorschrift, die als solche dem Ziel des Denkens, der Erkenntnis, dienen soll. Nur das Inbetrachtziehen aller möglichen Gedanken gewährleistet die Objektivität der Erkenntnis – das ist die grundlegende Idee. Aber das Inbetrachtziehen aller Gedanken hebt zugleich die Möglichkeit der Erkenntnis im traditionellen Sinne auf: Jede Auswahl von Gedanken, die sich in ein „System“ ordnen ließe und Fundament sein könnte für weitere Erkenntnis, hat sich eben dadurch, dass sie bloß eine Auswahl ist, der Möglichkeit der Objektivität des Denkens begeben. Der sprachliche Ausdruck von Erkenntnis ist „Wahrheit“. „Idee und Anspruch der Wahrheit“ ist in Bernhards Texten „die geläufigste Form der Totalität“ (Eyckeler 1995, 258), wenn sie wie hier als systemdefinierte Wahrheit aufgefasst wird. Muraus Denkvorschrift ist folglich „Totalitätskritik“ (ebd.). Hier gilt sie dem zweitwertigen Denken als solchem, das die strengste Form eines Denksystems darstellt. Murau stellt sich damit selbst infrage. Diese Auffassung von „Denken“ und seiner Rolle für „Erkenntnis“ kommt ohne „Kopf“ aus. Kein Gedanke unter allen möglichen kann einen Vorrang beanspruchen und teilt sich dem Denkenden von sich aus als wichtiger mit. Das Subjekt des Denkens verschwindet in der Gleichzeitigkeit aller möglichen Gedanken.

Murau deutet so seine Unfähigkeit zur Distanz gegenüber den eigenen Gedankengängen in die Tugend der Objektivität um. Mit distanzierterem Blick auf Denkmöglichkeiten ließen diese sich „ordnen“. Dass Murau seine Gedanken nicht ordnen kann, verallgemeinert er zur Notwendigkeit und zum Beweis des „naturgemäßen“ Scheiterns geordneter Gedanken „systeme“. Dabei entspricht seine Kritik an „Systemen“ der an Wolfs-egg: Das System ist etwas Starres, das folglich dem Lebendigen des Denkens nicht gerecht zu werden vermag. Denn Denken ist „fließend [...] wie die Philosophie an sich“ (A 156). Weiterdenken als Infragestellen des zuvor

und die die Abwesenheit eines „Systems“ im Text nachweisen. Eva Marquardt macht darauf aufmerksam, dass die Widersprüchlichkeiten von Muraus Erzählung über paradoxe Gedankengänge hinausgehen und das Erzählte sich sogar in der Angabe von Fakten widerspricht, vgl. ebd., 64-65.

Gedachten wirkt daher destruktiv, aber es bringt, nach Muraus Meinung, lediglich etwas zum Zusammenbrechen, das in der Erstarrung bereits gescheitert ist. Dabei ist Weiterdenken prozesshaft, es bleibt nicht bei der Destruktion eines Systems stehen. Infragestellen lässt sich alles, und zuerst immer das zuletzt Gedachte.

Hier deutet sich ein erster Zusammenhang an zwischen dem Selbstentwurf der „Geistesexistenz“ und dem der „Selbstausslöschung“. Denken, wesentliches Merkmal der „Geistesexistenz“, wandelt sich dem „verstümmelten“ Muraus vom positiven Begegnen und „Auseinandersetzen“ (A 44) zum negativen Infragestellen. Für ein Begegnen und Auseinandersetzen bedarf es der Selbstsicherheit eines gefestigten eigenen Standpunkts. Das Infragestellen gilt auch dem eigenen Standpunkt. Insofern kann die *Ausslöschung*, indem sie prozesshaft den eigenen Standpunkt infrage stellt, die Umsetzung einer negativ bestimmten „Geistesexistenz“ sein.

4.2. „Übertreibungskunst“ und Fotografie: Verzerrung bedeutet Authentizität

Muraus bringt das als Weiterdenken und Infragestellen charakterisierte Denken allerdings in ein Dilemma. Denn die Standortlosigkeit des Infragestellenden nimmt Muraus gegenüber Wolfsegg nur vorübergehend ein.⁸⁰ Zumeist kritisiert er Wolfsegg aus seiner oppositionellen Position heraus – und nebenbei, verallgemeinernd und verabsolutierend, Österreich, Mitteleuropa, alle Welt gleich mit.

Dem Widerspruch zwischen Anspruch (Unabhängigkeit des Denkens) und Wirklichkeit (Abhängigkeit von der Form des zweiwertigen Denkens und den in Wolfsegg erlernten Kategorien) begegnet Muraus mit einer dialektischen Lösung, die radikale Subjektivität in Objektivität umdeutet. Diese dialektische Lösung ist seine „Übertreibungskunst“.

Die Niederschrift der *Ausslöschung* begegnet dann der Schwierigkeit, „fließendes“, destruierendes Weiterdenken authentisch in einem Schriftstück zu fixieren. Nur Weiterdenken ist destruktiv und garantiert da-

⁸⁰ Vgl. II.3.1.3.

her für Murau Wahrheit. In seinen Überlegungen zur fixierten Wiedergabe der Wirklichkeit in der Fotografie wird deutlich, wie er sich den Zusammenhang von Fixierung und Fluss vorstellt. Auch hier ist seine Lösung dialektisch: Fixierung ist Verfälschung, Verfälschung bedeutet Authentizität.

4.2.1. „Übertreibungskunst“: Denkfigur, Stilmittel und Ausweis der Authentizität

Murau deutet sein zweiwertiges, verallgemeinerndes Denken als „Übertreibungskunst“ und gibt so als absichtliches Handeln aus, was er zuvor als Wirkung der „Verstümmelung“ kenntlich macht. Die „Übertreibungskunst“ hat für Murau drei Funktionen: Sie ist eine für sein Denken unabdingbare Figur, sie ermöglicht als rhetorisches Mittel Kommunikation, und sie bewirkt die Authentizität von Äußerungen. Diese Funktionen scheinen einander zu widersprechen: Wie kann etwas Bedingung für Authentizität sein, dass zuvor als rhetorisches Element gekennzeichnet wird?

Wir steigern uns oft in eine Übertreibung derartig hinein, habe ich zu Gambetti gesagt, daß wir diese Übertreibung dann für die einzig folgerichtige Tatsache halten und die eigentliche Tatsache gar nicht mehr wahrnehmen, nur die maßlos in die Höhe getriebene Übertreibung. Mit diesem Übertreibungsfanatismus habe ich mich schon immer befriedigt [...]. Es ist manchmal die einzige Möglichkeit, wenn ich diesen Übertreibungsfanatismus nämlich zur Übertreibungskunst gemacht habe, mich aus der Armseligkeit meiner Verfassung zu retten, aus meinem Geistesüberdruß. (A 611)

Auf die Selbstbezüglichkeit dieser und der anderen Passagen über die „Übertreibungskunst“ ist in der Forschung mehrfach hingewiesen worden: „Die Übertreibung wird nicht nur thematisch, sondern im selben Atemzug praktiziert, vollzogen – und auch dieses Vollziehen kommentiert sich selbst. Die gesamte Passage ist Verfahren und Kommentar zugleich“, formuliert Franz Eyckeler (1995, 250). Es wäre daher falsch, zwischen einem rhetorischen Element Verallgemeinerung / Übertreibung und dem zu unterscheiden, was nach Abzug des Rhetorischen von den Gedanken übrig bleibt.

Murau charakterisiert die „Übertreibungskunst“ als Denkfigur: Das Hineinsteigern in eine Übertreibung lässt diese für den Übertreibenden zur „einzig folgerichtigen Tatsache“ werden. Das Übertriebene wird absolut gesetzt, alle möglichen Gedanken, welche in Betracht zu ziehen das

Denken verlangt, werden radikal reduziert auf diesen einen. Gerade diese Reduktion aber rettet aus dem „Geistesüberdruß“: Die Übertreibung gibt dem hinter der unbeherrschbaren Vielheit der Gedanken Verschwundenen, dem sein Denken fremd ist, die Möglichkeit, einen Standpunkt einzunehmen und auszusprechen. Sie gibt dem Kopf das Denken zurück. Dass dieser Standpunkt dem Fließen des Denkens nicht entspricht, dem begegnet Murau mit dem Hinweis auf die Bewusstheit des Übertreibens. Als „Kunst“, der das Manische des „Fanatismus“ genommen ist, wirkt die Übertreibung ähnlich destruktiv wie das Denken: In der Verabsolutierung des einen Gedankens werden alle anderen verneint. Die als die „einzig folgerichtige Tatsache“ erscheinende Übertreibung aber ist dem „Künstler“ als solche, d. h. als Verzerrung bewusst. Sie ist eine „genuine Form des Widerstands“ gegen den „objektiven Schein der Dinge“, wie Hermann Korte es ausdrückt (1991, 90). Die Spannung zwischen dem „Geistesüberdruß“ desjenigen, der merkt, dass er keinen „selbständigen und unabhängigen Geist“ besitzt, sondern einen „verstümmelten“, und seinem Wunsch danach, trotzdem eine „Geistesexistenz“ zu führen, die jenen Geist verlangt, besteht also darin, Unselbständigkeit und Abhängigkeit des Denkens zu übertreiben und darin eine dialektische Form von Unabhängigkeit zu gewinnen.

Murau's Bemerkung, die Übertreibungskunst sei „Existenzüberbrückung“ (A 611), ja sie „ermögliche“ erst die Existenz (A 612), ist daher weniger ein Hinweis darauf, dass sie als „Vergnügungsmittel“ dazu diene, „sich als allein lebender Mensch [...] wirkungsvoll gegen die Depression oder melancholische Stimmung zur Wehr zu setzen“ (ebd.), wie Eyckeler (1995, 251) meint. Zwar bezeichnet Murau gegenüber Gambetti ein Leben ohne „Übertreibungskunst“ als „entsetzlich langweilige[s] Leben“ (A 128) und „gar nicht mehr existierenswerte Existenz“ (ebd.), doch fährt er fort: „um etwas begreiflich zu machen, müssen wir übertreiben, [...] nur die Übertreibung macht anschaulich“ (ebd.). Die „Übertreibungskunst“ ist für Murau also die Voraussetzung für gelingende Kommunikation. Sie lässt ihn sich „anschaulich“ ausdrücken, sie ermöglicht es ihm, Sachverhalte darzustellen, und sie „macht begreiflich“. Nur das Übertriebene kann, so Murau, überhaupt verstanden werden.

Auch als kommunikative Funktion funktionalisiert Murau die unwillkürliche Denkfigur Übertreibung zum absichtsvoll gehandhabten Mittel, das zugleich notwendig ist zum Gelingen der Kommunikation. Diese seine Deutung trifft insofern zu, als die „Übertreibungskunst“ ihm erlaubt, sich mitzuteilen, indem sie sein zweiwertiges Denken ebenso vorführt, wie sie es in der Übertreibung infragestellt.

Muras dritte Charakterisierung der „Übertreibungskunst“ präzisiert diesen Gedanken:

Der Maler, der nicht übertreibt, ist ein schlechter Maler, der Musiker, der nicht übertreibt, ist ein schlechter Musiker [...]. Das Geheimnis des großen Kunstwerks ist die Übertreibung. (A 612)

Murau charakterisiert also die Übertreibung als Element der Gestaltung. Kunstwerke als Äußerungen der Künstler bekommen durch die Übertreibung erst ihre Qualität. Jede Übertreibung weist auf den Übertreibenden, sie macht die Äußerung in ihrer Abhängigkeit vom Äußernden sichtbar. Der gibt sich als der Übertreibende zu erkennen.⁸¹

In seiner Bewunderung für die „große Künstlerin“ (A 230) Maria hatte Murau Authentizität als Wesenszug des Kunstwerks angegeben: „In jeder Zeile, die sie schreibt, ist sie ganz, ist alles aus ihr“ (A 237).⁸² Was also das Kunstwerk durch die Übertreibung zum „großen“ macht, ist die in der Übertreibung vermittelte Authentizität der Äußerung. Eine solche Authentizität des Übertreibens kann nur jemand erreichen, dem Übertreiben untrennbar zum Wesen gehört – wie Murau, dessen „Verstümmelung“ so ihren Ausdruck findet. Was die Übertreibung begreiflich macht, ist die Authentizität der Äußerung, die sich darin als Murau zeigt. In der authentischen Übertreibung macht Murau sich anschaulich und begreiflich. Daher besteht kein Widerspruch zwischen der Authentizität des Übertriebenen und der Übertreibung als rhetorischem Mittel.

⁸¹ Hinter den Übertreibungen Muraus verschwindet – naturgemäß – der reale Autor Thomas Bernhard. Vgl. II.5.

⁸² Vgl. II.3.2.4.

4.2.2. Die Fotografien

Authentizität ist für Murau ein Maßstab der Bewertung, der die Äußerung daraufhin überprüft, inwiefern sie demjenigen entspricht, der sie geäußert hat, und nicht, inwieweit das Ausgesagte mit der Wirklichkeit übereinstimmt. Die Übertreibung kann also authentisch sein, obwohl sie im Hinblick auf den übertriebenen Gedanken oder auszudrückenden Sachverhalt eine Verzerrung darstellt. Muraus Aussagen über die „Übertreibungskunst“ werden entsprechend durch seine Überlegungen zur Fotografie ergänzt. Dabei ist zu beachten, dass „Übertreibung“ sowohl den Akt des Übertreibens wie dessen Resultat, die übertreibende Äußerung meint, und für Murau beides authentisch ist. In den Überlegungen zur Fotografie betrachtet er das Resultat der übertreibenden Verzerrung, dabei die Fotografie als Äußerung interpretierend, auf die Prädikate wie „wahr“ und „verlogen“ anwendbar sind.⁸³

Die Fotografien seiner Verwandten ansehend, reflektiert Murau über den Zusammenhang von Verzerrung und Wahrheit:⁸⁴

Die Fotografie zeigt nur den grotesken und den komischen Augenblick, dachte ich, sie zeigt nicht den Menschen, wie er alles in allem zeitlebens gewesen ist, die Fotografie ist eine heimtückische perverse Fälschung.
(A 26)

Indem die Fotografie nur einen Augenblick zeigt und nicht das ganze Leben, gibt sie diesen einen Augenblick als typischen aus und „fälscht“ daher das Bild. Die Fotografie ist die Verabsolutierung eines Moments wie die Übertreibung die eines Gedankens.

⁸³ Es ist daher falsch, prinzipiell zwischen einer Murau „gemäßen Form der Verzerrung“ in der Übertreibung und einer nicht gemäßen Form z. B. in der Fotografie zu unterscheiden, wie Hermann Korte (1991, 90) das tun möchte. Vielmehr hängt die „Gemäßheit“ davon ab, wer sich in dieser oder jener Form äußert. Jede Fotografie verzerrt (s. o.), aber Muraus Fotografien sind darin authentisch. Das gilt auch für Übertreibungen.

⁸⁴ Vgl. dazu auch Kathleen Thorpe (1988). Thorpes Deutung ist allerdings einseitig politisch. Bernhard gehe es um die Entlarvung des Österreichischen Mythos, man sei Opfer des Nationalsozialismus gewesen. Betrachtung der Fotografien sei Auseinandersetzung mit der Vergangenheit. „The photographs therefore provide a constant point of reference in the novel for unmasking myth“ (ebd. 39).

Aber [...] so verzerrt die Eltern und mein Bruder auf diesen [...] Fotografien [...] sind, sie zeigen [...] hinter der Perversität und der Verzerrung doch die Wahrheit und die Wirklichkeit dieser sozusagen Abfotografierten, weil ich mich nicht um die Fotos kümmere und die darauf Dargestellten nicht, wie sie das Foto in seiner gemeinen Verzerrung und Perversität zeigt, sehe, sondern wie *ich* sie sehe. (A 29)

Murau hebt die dem Medium Fotografie zugeschriebene Objektivität des Abbildes, die in der Fixierung jedoch die Wirklichkeit verzerrt, auf durch seine betrachtende Subjektivität – für die die Fixierung angemessen ist. Der Betrachter schafft seine Wahrheitsbedingungen selbst.⁸⁵

Die Beobachtung, dass die subjektive Verzerrung Wahrheitsbedingungen erst konstituiert, aber nur für den Verzerrenden, wiederholt Murau mehrmals, so als die Schwestern vom Unfall der Eltern und des Bruders berichten, so als Spadolini aus seiner Sicht die Eltern Muraus beschreibt.⁸⁶ Die vermittelte Wiedergabe der Wirklichkeit ist in jedem Fall verzerrend – aber sie kann trotzdem wahr sein, für den nämlich, der sie wiedergibt. Und in dieser Verzerrung ist die Wiedergabe authentisch – nicht als authentische Darstellung der Wirklichkeit, sondern als authentischer Ausdruck des Wiedergebenden. Gleiches gilt von den Zeitungen, die vom Unfall berichten:

[...] ich hatte während des Lesens den Eindruck, die Zeitungen schreiben zwar mit der allergrößten Verlogenheit, gleichzeitig aber auch die Wahrheit, [...] daß sie zwar alles in diesen Berichten bis zur Unkenntlichkeit verstümmeln [...], gleichzeitig aber nichts als authentisch sind. [...] je verlogener sie schreiben, desto wahrer ist es. (A 405)

Murau nennt die Berichte „verlogen“, ihnen so verfälschende Absicht unterstellend. Indem sie lügen, entsprechen die Zeitungen aber dem Bild, das

⁸⁵ Muraus Bruder Johannes zerreißt sein Bild „kommentarlos“ (A 24) – für ihn ist das Bild falsch. Murau bereut, Gambetti „gerade diese Fotos“ (A 28) gezeigt zu haben, weil er weiß, dass sie nur für seine eigene Betrachtung wahr sind. Gambetti bekommt durch sie ein falsches Bild.

⁸⁶ „Sie [die Schwestern] berichteten jeder für sich von einem anderen Unglück, während es sich doch um dasselbe Unglück handelt [...] so daß es sich schließlich um so viele Unglücke handelt, als Menschen davon berichten“ (A 414). – „Spadolini sah einen anderen Vater als ich, auch einen andern, als meine Schwestern. Jeder sieht immer einen andern, wenn er auch denselben beschreibt, dachte ich“ (A 550).

er sich von ihnen gemacht hat. Die Berichte sind daher wahr, weil sie „authentisch“ sind, weil sie in ihrer Verlogenheit das Wesen der Zeitungen enthalten.

Indem Muraus von den Zeitungen sagt, dass sie die Tatsachen im Bericht „verstümmeln“, stellt er eine Verbindung her zu seiner geistigen „Verstümmelung“.⁸⁷ Dass gerade die „Verstümmelung“ der Tatsachen die Zeitungsberichte authentisch macht, heißt, dass sie die Authentizität bedingt. Wenn Muraus Verstümmelung sich in einer Verzerrung der Tatsachen niederschlägt in seiner geplanten Schrift, dann ist sie Bedingung der Authentizität.

Muraus Einschätzung von Wahrheit und Verlogenheit der Fotos wie der Zeitungsberichte hängt also nicht von ihrer Übereinstimmung mit der Welt ab – sie sind „verlogen“, also „verfälschend“. Wahrheit und Authentizität gewinnen sie, wenn sie als Äußerungen auf den Äußernden bezogen werden. Die Wahrheit von Muraus Fotos ergibt sich aus ihrer Übereinstimmung mit s e i n e m Bild von der Welt.

Den Fotos zugeschriebene Wahrheit und Verlogenheit ist schließlich die seines Weltbildes. Wenn Muraus feststellt, die Welt, die auf den Fotografien anderer glücklich und schön scheine, sei „in Wahrheit die häßlichste und unglücklichste und verlogenste“ (A 127), so rechtfertigt sich diese Behauptung mit Muraus Perspektive. Dann zeigt sie sich nicht als Ergebnis des Gedankengangs, sondern als dessen Voraussetzung: Weil sein Blick die Welt als unglückliche sieht, ist die Abbildung einer glücklichen aus seiner Sicht verlogen.

4.3. Die *Auslöschung*: Teilverwirklichung der „Geistesexistenz“

Muraus Auslöschungsprojekt ist der Versuch einer schriftlichen Fixierung Wolfseggs. Das Prozesshafte, Lebendige des Weiterdenkens, wie es die „Geistesexistenz“ kennzeichnet, spiegelt sich im Prozesshaften des Niederschreibens gegen die Erstarrung Wolfseggs zum geistigen und emotionalen „Besitzklumpen“ (A 37) Muraus. Zugleich aber ist das Produkt des Schreibens fixiertes Denken und Erleben. Der Teilverwirklichung einer

⁸⁷ Zum Begriff der „Verstümmelung“ vgl. II.3.3.

„Geistesexistenz“ im Niederschreiben steht die Erstarrung im Geschriebenen gegenüber. Das Lebendige des Niederschreibens wird erkaufte mit dem Tod im Geschriebenen. Die „Selbstausslöschung“ ist konsequente Umsetzung der „Geistesexistenz“ in der einzigen Murau möglichen Form.

Zunächst wird daher untersucht, inwiefern das „Auslöschen“ dem Weiterdenken entspricht, um dann zu klären, inwiefern Aufschreiben als Fixieren Weiterdenken und damit Auslöschen sein kann.⁸⁸

4.3.1. Auslöschen und auseinandernehmen

Murau unterscheidet zwischen dem, was er unter Wolfsegg versteht, und dem, was Wolfsegg ist – erst zusammengefasst ist dies „wirklich und tatsächlich alles“, wie er beschwörend betont:

Mein Bericht ist nur dazu da, das in ihm Beschriebene auszulöschen, alles auszulöschen, das ich unter Wolfsegg verstehe, und alles, das Wolfsegg ist, alles, Gambetti, verstehen Sie mich, wirklich und tatsächlich alles. (A 199)⁸⁹

Murau's Sicht von Wolfsegg ist bloß Teil des Projekts, nicht das ganze. Darum ist sein Bekenntnis „Wir tragen alle ein Wolfsegg mit uns herum und haben den Willen, es auszulöschen zu unserer Errettung“ (A 199) nur

⁸⁸ Über den Zusammenhang von „auslöschen“ und „aufschreiben“ vgl. Weiß 1993, 130-143. Weiß interpretiert das Auslöschen durch Aufschreiben als Ersetzen der Wirklichkeit durch das Geschriebene (ebd. 137) und damit des „Eigentlichen“ durch das „Uneigentliche“ (ebd. 135). Er übersieht darin sowohl den Zusammenhang von Denken und Schreiben (vgl. II.2), als auch den von Auseinandernehmen und Auslöschen (vgl. II.4.3.1.).

⁸⁹ In einer typischen Murau-(Bernhard-)Konstruktion könnte der Satz auch lauten: „[...] alles auszulöschen, das ich unter Wolfsegg verstehe, und also alles, das Wolfsegg ist.“ Dann wären das unter Wolfsegg Verstandene und das, was Wolfsegg ist, dasselbe.

der eine Aspekt der *Auslöschung*.⁹⁰ Das, was ausgelöscht wird, ist nicht vollständig bestimmt durch Muraus Sicht auf Wolfsegg.

Allerdings ist das Auslöschungsprojekt vollständig bestimmt durch seine Methode: „[...] alles, das ich in diesem Bericht aufschreibe, wird ausgelöscht, [...] Wolfsegg wird ausgelöscht in diesem Bericht auf meine Weise“ (A 201).⁹¹ Den Bericht will Murau in authentischer Weise schreiben.

Murau setzt „auslöschen“ gleich mit „auseinandernehmen“, „zersetzen“ und „vernichten“:

Tatsächlich bin ich dabei, Wolfsegg und die Meinigen auseinanderzunehmen und zu zersetzen, sie zu vernichten, auszulöschen. (A 296)

Es fehlt, auffälligerweise, das Wortfeld „Tod“. Murau assoziiert das Wort „auslöschen“ durchaus mit „Tod“, wie seine Beschimpfung der „Auslöcher und Umbringer“ (A 113-114) zeigt, womit er die Regierenden in Österreich meint. Diese sind „Mordbuben“ (A 115) und verrichten „mörderische“ Arbeit (A 113). Aber nur Lebendiges kann sterben. Die „Mordbuben“ bedrohen Kultur und Geist, Städte und Landschaften (A 113) – lebendig sind für Murau also durchaus Abstrakta und Orte. Wolfsegg und die Wolfsegger sind es in seiner Sicht hingegen nicht. Er will sie „aus-

⁹⁰ In der Niederschrift der *Auslöschung* „psychisch entlastende Rekonstruktion“ (Korte 1991, 97) zu sehen oder ihr „autotherapeutische Funktion“ zu attestieren (Eyckeler 1995, 165), ist nicht falsch, übersieht aber sowohl Muraus erklärte Absicht der Selbstauslöschung als auch die über die eigene Person hinausgehende Absicht der Veröffentlichung. – Bernhard Sorg (1991, 78) fasst die *Auslöschung* als Racheakt, als „*Heimzahlung* des erlittenen Unrechts“ auf. Das ist ebenso einseitig und wirft zudem die Frage auf, bei wem Murau sich rächen könnte.

⁹¹ Damit setzt sich Murau von der „Antiautobiographie“ (A 188) seines Onkels ab. Der Unterschied zwischen einer *Antiautobiographie* und der *Auslöschung* ist bereits in den Titeln enthalten. In *Auslöschung* geht es um das Auszulöschende – wovon Murau ein Teil ist. Muraus *Auslöschung* als „Antiautobiographie“ einzuschätzen (so z. B. Korte 1991, 88; auch Hans Höller im Vorwort von Höller / Heidelberger-Leonard (1995, 7), verengt den Blick auf das Subjekt im Unterschied zum Objekt der „Auslöschung“. Vorsichtiger formuliert Eva Marquardt (1990, 58), die von „bewußte[r] Anlehnung“ an die Schrift des Onkels schreibt.

einandernehmen“, wie Gegenstände zerlegt werden. Dass Wolfsegg bereits „tot“ ist, schreibt Murau ja ausdrücklich dem Nationalsozialismus zu.⁹²

„Zersetzen“ und „auseinandernehmen“ sind die Leitworte von Muraus „Auslöschung“. Die Welt „aufzuschlüsseln und aufzulösen“ ist die „Eisenbergrichtung“ (A 231), von Murau nach seinem Freund, dem Rabbiner Eisenberg benannt.⁹³ Das Studium der Welt „löst“ sie „auf“. Um die Welt „tatsächlich studieren zu können“ (A 513), muss man sie bezweifeln; der Zweifel „zersägt“ die Welt (ebd., vgl. A 113). Dabei meint „zersägen“ ebenso wie „auflösen“ und „auseinandernehmen“ ein Zerlegen in Bestandteile. Das Auseinandernehmen „löst“ wie das Weiterdenken und Infragestellen das Ganze „auf“ und mit ihm seine Ordnung. Wenn das Ganze mit der Ordnung steht und fällt, dann „löscht“ das Aufheben der Ordnung das Ganze „aus“ (vgl. A 369). Die Einzelteile werden in der Zerlegung nicht mehr in ihren durch die Ordnung des Ganzen festgelegten Beziehungen betrachtet, sondern in allen möglichen. Das Auseinandergenommene ist, ohne einen ordnenden Plan, ein „System“, nicht wiederherstellbar.

Die Welt müsse „zuerst völlig vernichtet werden, um wieder hergestellt zu werden, denn ohne ihre totale Vernichtung kann sie nicht erneuert sein“ (A 209), hatte Murau Gambetti gesagt. Die Voraussetzung dafür, dass sich ein Phönix aus der Asche erhebt, ist die Asche. Aber Murau denkt nur bis zur Asche; von der „Erneuerung“ kann er nicht sagen, „wie das vor sich zu gehen hat“ (ebd.). Seine „Verstümmelung“ (A 339) macht ihn unfähig zur Erneuerung, sie beschränkt ihn auf das destruktive Infragestellen des Vorhandenen durch Weiterdenken und Übertreiben. Der „Selbstaustlö-

⁹² Vgl. II.3.2.1.

⁹³ Andreas Gößlings Deutung der „Eisenbergrichtung“ ist völlig verfehlt. In willkürlicher Konjektur schreibt er: „In die ‘Eisenbergrichtung’ (A 231) zu gehen, kann nach ‘Buchenwald, Dachau und Auschwitz’ (A 440) nur noch heißen, sich der Erinnerung zu stellen an eine Schuld, die sich als verdrängte psychologisch und gesellschaftlich unendlich fortzeugt“ (Gößling 1988, 60). Diese Deutung hat offensichtlich Gößlings Studie den Titel gegeben – und lässt ihn darum dem flüchtigen Leser merkwürdig unangemessen erscheinen. Eher ist die „Eisenbergrichtung“, wie Paul Chaim Eisenberg, der reale Oberrabbiner von Wien (der bis auf den Namen nichts mit dem Eisenberg von *Auslöschung. Ein Zerfall* gemein hat), meint, „auf einer sehr allgemeinen Ebene durchaus mit jüdischer Gelehrsamkeit verwandt“ (zitiert nach Höller 1995, 220).

schung“ als Teil der „Auslöschung“ kann daher keine Selbsterneuerung folgen.

4.3.2. *Auslöschen und aufschreiben*

Die *Auslöschung* Muraus ist ein Manuskript, das alle Merkmale eines gewöhnlichen Schriftstückes hat. Murau will in ihm z. B. die Geschichte vom „Unrecht“ (A 457) berichten, das während der Nazizeit dem Wolfsegger Dörfler Schermaier zugefügt worden ist, um so „aufmerksam zu machen stellvertretend für so viele, die über ihr[] Leiden während der nationalsozialistischen Zeit nicht sprechen [...], das heute nur totgeschwiegen wird“ (A 457-458). Die *Auslöschung* ist kein totes Projekt, sondern ein Buch, das gelesen werden soll, das nicht „totschweigt“, sondern „aufmerksam macht“. Damit scheint sich ein Widerspruch zu ergeben: dass nämlich die *Auslöschung* das Aufgeschriebene, also Ausgelöschte, dem Leser bewahrt, sogar „wirklich und tatsächlich alles“ (A 199) bewahrt (vgl. z.B. Sorg 1991, 83; Korte 1991, 100).

Doch würde eine solche Deutung die Methode des Auslöschens verkennen. Muraus *Auslöschung* ist keine systematische Abhandlung über Wolfsegg, ja sie erhebt nicht einmal den Anspruch auf Wahrheit. Vielmehr hat Murau sich Übertreibung und Widersprüchlichkeit zur Methode des Schreibens gemacht. Wolfsegg wird im Aufschreiben „auseinandergenommen“ (A 296) und als Zerlegtes fixiert. Dass alle Einzelaussagen, alle Übertreibungen, alle Zweifel Murau als den Übertreibenden und Aufschreibenden erkennen lassen, nimmt ihn mit in die Fixierung hinein. Die „Auslöschung“ Wolfseggs enthält die „Selbstauslöschung“ Muraus. Wenn Murau ganz in der *Auslöschung* enthalten ist, in allen seinen widersprüchlichen Gedanken, die er zu einem positiven Ganzen zu fügen unfähig ist, dann ist er ebenso fixiert wie sein „Herkunftskomplex“ (A 201). Der aufgeschriebene Murau ist kein Denker mehr, dessen Denken in Fluss ist; schon der aufschreibende wiederholt nur mehr das bereits Gedachte.⁹⁴

⁹⁴ Vgl. II.2 zur Distanzlosigkeit des Erzähllichen zum Objektlich.

4.3.3. Auslöschen und vollenden

Murau stirbt in Rom, nachdem er die *Auslöschung* geschrieben hat. Die Mitteilung eines Dritten vom Tod des Autors am Ende der *Auslöschung* bildet eine deutliche Pointe. Sie legt die Schlussfolgerung nahe, der Tod Muraus sei die Vollendung der „Selbstausslöschung“, deren gültiger Abschluss.⁹⁵ Eine solche Auffassung wird von den vorgetragenen Überlegungen modifiziert. Muraus Tod ist nicht der S c h l u s s p u n k t der Auslöschung, mit der diese sich vollendet, sondern lediglich eine Konsequenz der bereits in der Niederschrift vollendeten (Selbst)Auslöschung. Murau hat nach dem Scheitern des Selbstentwurfs der „Geistesexistenz“ an der Unaufhebbarkeit der „Verstümmelung“ kein positives Selbstbild mehr. Ihm bleibt der Versuch, seine „Verstümmelung“ im Aufschreiben sichtbar zu machen und sich in dieser beschränktesten Weise von ihr zu distanzieren. Die gewonnene Distanz besteht im fixierten Nebeneinander der Übertreibungen. In der authentischen Niederschrift der *Auslöschung* wird Murau unabhängig von der Anerkennung und Bestätigung seiner Mitmenschen. Mehr als eine solche Unabhängigkeit kann er nicht erreichen. Sein Tod ist darum nicht die Vollendung der „Selbstausslöschung“, sondern lediglich Bestätigung der Authentizität des Geschriebenen: Weil, was Murau über Wolfsegg und sich schreibt, authentisch ist, weil mit der *Auslöschung* die Zerlegung Wolfseggs vollzogen ist, gibt es für Murau nichts mehr zu tun.

5. *Auslöschung. Ein Zerfall*, Thomas Bernhard und die Leser

Die Analyse hat die Wechsel der Ich-Konzepte Muraus nachgezeichnet und den Zusammenhang von Schreiben und Denken aufzuzeigen und als wesentlich für Muraus Konzept der „Selbstausslöschung“ zu erweisen gesucht. Indem sie sowohl Motiv wie Methode der Niederschrift der *Auslöschung* berücksichtigt, gilt sie dem ganzen Text.

Die Beschränkung der Analyse auf die innertextliche Ebene geschah bewusst und mit Rekurs auf die fiktionale Autorschaft Muraus. Jedoch

⁹⁵ Vgl. z.B. Thorpe 1988, 49.

zieht die Analyse so eine scharfe Grenze zwischen der Welt des Texts und Wirklichkeit der Leser und lokalisiert die „Irritation“ über die „Verweigerungshaltung“ und „Negativität“ des Textes⁹⁶ auf der Ebene des Inhalts. Dies geschieht wohlbegründet. In der Diskussion um die „Übertreibungskunst“ wird diese als gestaltete Mittelbarkeit des fiktionalen Autors begriffen. Was als Übertriebenes im Text ausgesagt wird, gewinnt erst Sinn im Bezug auf den übertreibenden fiktionalen Autor Franz-Josef Murau. Um die Übertreibungen auf den realen Autor zu beziehen, muss ihre Funktion bedacht werden, nicht ihr Sinn. Sie sind ein Mittel des Autors Thomas Bernhard, die geistige Verfassung Muraus zu zeigen.

Die Frage nach dem Bezug des Texts zur Welt der Leser, nach einem Figur-Konzept Bernhards, nach einer appellativen Wirkung sieht sich bald in die einfachere Frage übersetzt, wie ernst Muraus Übertreibungen und Beschimpfungen zu nehmen seien, ob sie die Meinung des Autors seien und welche Bedeutung das Motiv Nationalsozialismus habe. Murau ist als Figur darin exemplarisch, dass er in besonderer Weise lieblos aufgewachsen und davon beschädigt worden ist. Eher als eine Fallgeschichte, die vor allem zur Suche nach autobiographischen Momenten des realen Autors reizt,⁹⁷ bietet sich dem Leser eine Auseinandersetzung mit dem Motiv Nationalsozialismus an. Ich habe betont, dass mit dem Wolfsegger Nationalsozialismus Muraus Kritik an und seine Abgrenzung von Wolfsegg ein „intersubjektives“ Fundament gewinnt.⁹⁸ Hier regt die Lektüre unmittelbar zum Vergleich und zur Ergänzung des eigenen Leserwissens an. Geht es Thomas Bernhard darum zu zeigen, dass Österreich immer noch ein

⁹⁶ Schmidt-Dengler 1981. Schmidt-Denglers 9. These seiner *Elf Thesen zum Werk Thomas Bernhards* ist eigentlich eine Frage, nämlich „ob von einer Deutbarkeit der Texte [Bernhards] überhaupt gesprochen werden kann. Kann man die Wege begehen, auf welche uns die Irritation führt?“. Die „Irritation“ der Bernhardschen Texte liege in ihrer Negativität und Verweigerungshaltung auf verschiedenen Ebenen, die allerdings neue Zusammenhänge schaffe (8. These).

⁹⁷ Das zeigt ein Blick in die Rezensionen, vgl. den Überblick und die Auswahl in Höller / Heidelberger-Leonard 1995, 53-93.

⁹⁸ Vgl. II.3.2.1.

nationalsozialistisches Land ist, dass sich Österreich gar im Nationalsozialismus erst „selbst entdeckt“ (A 291) hat?

„Unmasking the myth of Austria solely as a victim of National Socialism during the years 1938-1945 is the task which Thomas Bernhard has set himself in his novel *Auslöschung*“, meint jedenfalls Kathleen Thorpe (1988, 39). *Auslöschung. Ein Zerfall* sei Bernhards „einziges dezidiert politisches Buch“, schreibt Ulrich Weinzierl (1991, 192) und sieht Bernhard gar als „Erzieher“, während Irene Heidelberger-Leonard (1995, 192) die Verwendung des Motivs Nationalsozialismus als schriftstellerisches Kalkül und „routinierte Instrumentalisierung“ abwertet.

Diese Zitate belegen, dass ein betrachtendes Lösen einiger inhaltlicher Elemente vom Rest des Texts diese zu verabsolutieren neigt und zur „einzig folgerichtige[n] Tatsache“ (A 611) des Textes erklärt. „Bernhard als Erzieher“ (Weinzierl)? Mit Recht ließe sich aus dem Text der Appell „Liebet Eure Kinder!“ herauslesen.

Da mit solchen als Folgerichtigkeiten ausgegebenen Bemerkungen zum Text oftmals seine Bewertung begründet wird, wie von Heidelberger-Leonard und Weinzierl, ist die Bewertung genauso eine verzerrte wie als solche authentischer Ausdruck der wertenden Leser. Rezeptionsgeschichtlich lässt sich feststellen – wenngleich es mir widerstrebt, von der „Rezeptionsgeschichte“ eines Werkes zu reden, das gerade zehn Jahre veröffentlicht ist –, dass Bernhard sein Buch tatsächlich zu einem Zeitpunkt veröffentlichte, als die österreichische Öffentlichkeit durch die Waldheim-Affäre auf ihre „unbewältigte Vergangenheit“ hingewiesen worden war.⁹⁹ Eine Beschränkung der Lektüre auf diesen Aspekt aber verletzt die „Spielregeln“¹⁰⁰ der Fiktionalität des Textes. Man darf Thomas Bernhard für das im Text Ausgesagte verantwortlich machen. Aber nur im Rahmen dieser Spielregeln.

⁹⁹ Vgl. Botz 1994, 38.

¹⁰⁰ Vgl. die Einleitung (bes. I.1.) dieser Arbeit.

III. Leere Ich-Konzepte. Über Peter Roseis *Persona*

*Da sieht man, wie wahr das ist, daß die
zweite Hälfte des menschlichen Lebens sich nur
aus den Gewohnheiten zusammensetzt, die man
in der ersten Hälfte angenommen hat.*

Die Dämonen, Fjodor M. Dostojewski

1. Einleitung

1.1. Ein Text, drei Diegesen

Persona ist der zuletzt erschienene erzählende Prosatext von Peter Rosei.¹⁰¹ Ihm ist als Gattungsbezeichnung „Roman“ beigegeben. Das ist erstaunlich: Denn zuerst fällt mir auf, dass der Text *Persona* aus drei Teiltextrn besteht („Landschaften“, „Krone des Lebens“, „Out of the future. Aus der Zukunft“), die untereinander nichts zu verbinden scheint: Sie unterscheiden sich sowohl in dem, was erzählt wird (Geschichte), wie in der Weise, in der erzählt wird (Erzählstimme und -modus).¹⁰²

Drei Diegesen, drei Erzählstimmen: Die Literaturkritik mochte beim Erscheinen keinen „Roman“ in *Persona* erkennen, sondern lediglich einen „Prosa-Band“, ein „dreiteiliges Buch“,¹⁰³ das „von einem Roman im herkömmlichen Sinne milchstraßenweit entfernt“ sei.¹⁰⁴ „Es ist kein Roman,

¹⁰¹ Peter Rosei: *Persona. Roman*. – Stuttgart : Klett-Cotta, 1995. Im folgenden zitiert mit der Sigle P.

¹⁰² Zwar rede ich in folgenden von „T e i l t e x t e n“, jedoch von „Erzählung“, „Geschichte / Diegese“ und „Narration“ in bezug auf diese Teiltextrn. Wir haben also drei Erzählungen, drei Geschichten, drei narrative Akte.

¹⁰³ Beide Zitate von Matthias Kamann 1995.

¹⁰⁴ Albert von Schirnding 1995.

wie der Verlag auf dem Umschlag verspricht [...]. Es ist ein Kunterbunt von schönen Texten. Gemeinsam haben diese drei Teile nur das Schicksal, zwischen denselben Buchdeckeln zu stehen“, schrieb Franz Haas.¹⁰⁵

Die Frage nach dem Ich-Konzept soll dem g a n z e n Text gelten. Dessen Ganzheit muss aber erst einmal begründet werden, bevor eine Analyse sich den drei Teiltexen im einzelnen zuwendet, um zu klären, ob bzw. wie die in den drei Diegesen sichtbaren Selbstkonzepte der Figuren sich aufeinander beziehen lassen und inwiefern sich aus dieser Beziehung der Selbstkonzepte aufeinander ein Figurkonzept des Autors herauslesen lässt.

1.2. *Persona* – ein Roman?

Was die Rezensenten schreiben ließ, bei *Persona* handle es sich nicht um einen Roman „im herkömmlichen Sinne“ (von Schirnding), ist die Verschiedenheit der drei erzählten Geschichten. Die Rezensenten setzen also voraus, dass die literarische Gattungsbezeichnung „Roman“ etwas Einheitliches ankündigt und dass diese Einheit des Angekündigten in der Einheit der Diegese besteht.¹⁰⁶ Texte, in denen die Narration an verschiedene homodiegetische Erzählstimmen delegiert ist, welche zusammengefasst eine Mehrzahl von Perspektiven auf das erzählte eine Geschehen anbieten¹⁰⁷ wie kürzlich Christa Wolfs *Medea. Stimmen*,¹⁰⁸ und solche, in denen eine heterodiegetische Erzählstimme durch multiple interne Fokalisierung eine Mehrzahl von Perspektiven auf die Geschichte anbietet wie in Martin Walsers *Ohne einander*,¹⁰⁹ werden ohne weiteres als

¹⁰⁵ Haas 1995.

¹⁰⁶ Diese Erwartung entspricht, kaum überraschend, dem traditionellen Gattungsverständnis. „Schon Cervantes forderte vom Roman rein formal die von Aristoteles postulierte[] organische Einheit des epischen Gedichts. Aristoteles wiederum hatte die Einheit der Handlung im Epos in Analogie zur Tragödie festgelegt“, schreibt Bruno Hillebrand (1996, 79).

¹⁰⁷ „Variable Fokalisierung“ der Erzählung, vgl. Genette (1994, 135).

¹⁰⁸ München 1996. Vgl. die Rezensionen, z. B. Balzer 1996; März 1996.

¹⁰⁹ Frankfurt am Main ²1993. Vgl. die dort im Klappentext zitierten Rezensionsausschnitte.

„Romane“ gelesen, da die Perspektiven auf eine Geschichte gerichtet sind.

Für *Persona* scheint die Verschiedenheit der Diegesen der Gattungsbezeichnung „Roman“ zu widersprechen. Zwar ist der Roman „bis heute eine unfixierte Gattung“ (Hillebrand 1996, 13), gekennzeichnet durch „seine[] offene[] Form, seine[] Gestaltungsbreite“ (ebd. 16)¹¹⁰ – aber man wird, damit der Begriff überhaupt einen bestimmten Sinn behält, Roman nur nennen können, was in irgendeiner Weise sich als erzählte Einheit präsentiert. Was für eine Art Einheit kann das sein?

1.2.1. Der Titel: Textkohärenzmerkmal Intentionalität. Thematische und intentionale Einheit

Das „Schicksal, zwischen denselben zwei Buchdeckeln zu stehen“ (Haas, s.o.) ist nicht die einzige Gemeinsamkeit der drei Teiltex-te. Sie sind zudem

¹¹⁰ Ähnlich äußert sich der *Literatur Brockhaus* von 1995 im Artikel *Roman*: „In diesem Sinne [seiner historischen Genese] kann man den Roman als Prototyp der offenen Form bezeichnen, als Gattung des relativ ungebundenen Experimentierens“ (LB 7, 38) und als „Synthese der verschiedensten Möglichkeiten der verschiedensten literarischen Gattungen, Formen und Techniken“ (ebd.) – so als sei der Roman keine eigene Gattung. „Es gibt nicht *den* Roman, sondern *viele* Romane. Sie bilden zusammen eine historische Erscheinung“, schreibt darum Hildegard Emmel in RLG² (3, 490). Im Überblick über die Geschichte des Romans, den Emmel gibt, zeigt sich jedoch, dass die Einheit der Diegese Merkmal aller von ihr zitierten Theorien und Beispiele ist. – Sogar Jürgen H. Petersen (1991) gerät bei seinem Versuch einer systematischen Poetik des „modernen“ deutschen Romans ein Aufgeben dieser Einheit nicht in den Blick. Den „vormodernen“ Roman zeichne das „Paradigma [...] der Einheitlichkeit“ aus (ebd. 64). Petersen bestimmt als „Prinzip der Moderne“ die „reine Möglichkeit“ (ebd. 45), die die traditionelle Einheitlichkeit aufzulösen habe – gemäß dem Bühlerschen Kommunikationsmodell (Nachricht, Sender, Empfänger) durch die Einführung von thematischer Offenheit oder Darstellung thematischer Varianten (ebd. 64), un gelenkter Rezeption (ebd. 63) oder Durchbrechung des fiktionalen Rahmens durch den Erzähler (ebd. 64). Petersens Beispiele lösen die Einheit der Diegese jedoch nicht auf, sondern spielen lediglich mit ihrer Variation, wie es seiner Meinung nach der „reinen Möglichkeit“ auf thematischer Ebene entspricht. – Roseis „Roman“ ließe sich als systematischer Versuch interpretieren, alle drei Merkmale des „modernen Romans“ im Petersenschen Sinne zu realisieren.

zusammengefasst mit „Persona“ überschrieben und als „Roman“ bezeichnet.

Das Wort „Persona“ ist lateinisch und bedeutet „Person, Maske, Rolle“.¹¹¹ Als gemeinsame Überschrift auf die Teiltex te bezogen legt es nahe, diese als verschiedene Behandlungen desselben Themas zu lesen, also mit der Ausgangshypothese, in allen drei Teiltex ten gehe es um das Auftreten von Figuren als Personen oder in Rollen. Für die Interpretation bedeutet das, die drei Teiltex te als Exemplifikationen von Figurkonzepten oder Darstellungen von Selbstkonzepten der Figuren zu lesen, deren Gewicht auf der Spannung von Selbstbestimmung als Person und Fremdbestimmung durch Rollenerwartungen liegt.

Ein gemeinsames Thema der Teiltex te reicht jedoch nicht aus, eine Einheit herzustellen, die über die einer thematischen Textsammlung (z. B. von Kurzgeschichten) hinausgeht. Die Kennzeichnung „Roman“ behauptet allerdings viel mehr, nämlich, es sei für das Textverständnis notwendig, die Teiltex te aufeinander zu beziehen – obwohl die drei Diegesen gegeneinander abgeschlossen sind. Gibt es dafür Signale im Text?

Die gemeinsame Überschrift und die Gattungsbezeichnung sind deutliche Signale, die drei Teiltex te „Landschaften“, „Krone des Lebens“, „Out of the future. Aus der Zukunft“ als solche des Gesamttexts *Persona* zu verstehen. Sie sind Ausdruck der Intentionalität des Textes. Sie zeigen an, dass der Text *Persona* als kohäsiver und kohärenter intendiert ist.¹¹² Die Abweichung von der durch die Bezeichnung „Roman“ ausgelösten Erwartung an den Text, sich als diegetische Einheit zu präsentieren, wird daher zum Appell an den Leser, eine Einheit des Textes herzustellen, die der erwarteten gleichwertig ist.¹¹³

¹¹¹ Vgl. den Artikel *Person* in HWPhil 7, 269.

¹¹² Vgl. de Beaugrande / Dressler 1981, 118. Siehe auch III.5.2.

¹¹³ Für die folgenden Überlegungen hätte die Dissertation von Günter Eichberger, *Die Theorie der Praxis, die Praxis der Theorie. Das poetologische Selbstverständnis österreichischer Gegenwartsa utoren* (Diss. Graz 1984), hilfreich sein können. Wegen organisatorischer Schwierigkeiten – die Unibibliothek in Graz zieht zur Zeit um – war eine Fernleihe jedoch nicht möglich.

1.2.2. Formale Einheit: Roseis „Korrespondenzen“-Poetik am Beispiel seines Romans *Rebus*

Peter Rosei hat bereits 1990 der Leserschaft einen Text als „Roman“ angeboten, der durch seine formale Gestaltung den Erwartungen an diese Gattung nicht entspricht: *Rebus*. Dieser Text ist gegliedert in sieben Abschnitte zu je fünf Kapiteln, die in inhaltlichem und formalem Wechsel von Personen, Schauplätzen, Zeiten, Erzählstilen und -stimmen erzählt werden. „Charakteristikum des Textes ist die formale wie inhaltliche Diskontinuität“, schreibt Rainer Landvogt.¹¹⁴

Peter Rosei erläutert im Gespräch mit Wilhelm Schwarz seine Absicht bei der Gestaltung dieser „Diskontinuität“ in *Rebus*:

Das Thema ist die moderne Großstadt [...]. Die moderne Großstadt ist ein dichtes Netz von Beziehungen, die auf den verschiedensten Ebenen spielen. Die hergebrachten Romankonzepte sind dafür nicht mehr tauglich. Von einer einzigen Seite kann man das nicht mehr ins Visier bekommen. Deshalb gliedere ich das ganze in Subsysteme, die sich zusammenfügen zu dem großen System der Großstadt. [...] Die Kapitel ergänzen sich im Kopf des Lesers zu dem großen System.¹¹⁵

Hinter der Diskontinuität von *Rebus* steht der Gedanke einer Einheit – aber er meint keine Einheit der Diegese, sondern die eines „Systems“. Die Diskontinuität der Erzählung soll die des Systems sprachlich abbilden. Die Kohärenz des Textes, die das Bild des Systems erzeugt, stellt der Leser her, meint Rosei:

Im herkömmlichen Roman organisiert der Autor die Fakten so, daß eine kohärente Welt entsteht. Ich organisiere nur die Fakten, die Kohärenz muß der Leser selber herstellen. (ebd. 40)

Die Organisation von „Fakten“ ist eine von sprachlichen Gegebenheiten:

[Meine Sätze] sind [...] immer aufgeladen von einem Metatext. Der Satz bedeutet erst einmal vordergründig an der Stelle, an der er steht. Dann bedeutet er dreimal so viel, weil er korrespondiert mit Sätzen, die vielleicht zehn Seiten später kommen. Vor allem in *Rebus*, überhaupt in den späteren Arbeiten, haben die Sätze meist fünf oder sechs Funktionen. [...] Es

¹¹⁴ Landvogt 1994, 12.

¹¹⁵ Rosei GK, 36. – Die Gespräche fanden 1990 nach Erscheinen von *Rebus* statt.

gibt da Leitmotive, in meinen Texten, aber weniger Symbole. [...] Ich arbeite lieber mit Korrespondenzen. (ebd. 89-90)

In *Rebus* sind es also (nach Rosei) motivische „Korrespondenzen“ zwischen „Sätzen“, die die Diskontinuität zwischen den Kapiteln überbrücken und den Text als organisiertes Ganzes kenntlich machen sollen. Die Beteiligung des Lesers an der Herstellung der Einheit des Romans ist daher in besonderem Maße erforderlich – er muss die Korrespondenzen wahrnehmen, um eine „Sinnkontinuität“ (de Beaugrande / Dressler 1981, 88) des Textes herstellen zu können.¹¹⁶ Das Wort „Roman“ wird zur „textstrategischen“ (Iser) Leseanweisung, die die Korrespondenzen als das Kohärenzstiftende Textmerkmal auszeichnet.

Die Leseanweisung „Roman“ wandelt sich daher erst im Leseakt zur zutreffenden Gattungsbezeichnung – oder nicht. Die zitierten Rezensionen zu *Persona* belegen, dass das Herstellen von Textkohärenz und Sinnkontinuität mittels solcher Korrespondenzen den Lesern nicht immer gelingt, zumal die Diskontinuität von *Persona* – in der Folge der drei Teiltexthe – sich nicht als sprachliches Bild eines Systems interpretieren lässt.

Trotzdem lässt sich der „Korrespondenzen“-Begriff Roseis für die Analyse fruchtbar machen. Denn motivische Korrespondenzen und solche zwischen Sätzen bestehen in *Persona* zwischen den Teiltexthen in einem Maße, das es erlaubt, sie als textkonstitutiv und Bedingungen der Textkohärenz aufzufassen. Sichtbar werden solche die Diskontinuität überbrückende Korrespondenzen allerdings erst in der Zusammenschau der

¹¹⁶ Die Beteiligung des Lesers zur Herstellung von Textkohärenz ist für jeden Text erforderlich. Der Text „aktiviert“ das Wissen des Rezipienten oder verfehlt eine solche Aktivierung. Nur wenn der Text die kognitiven Prozesse des Rezipienten so zu steuern vermag, dass es diesem gelingt, den Sinn der Textelemente zu einer „Sinnkontinuität“ zu vereinen, erscheint dem Rezipienten der Text sinnvoll (vgl. de Beaugrande / Dressler 1981, 88ff., 118ff.). Für literarische Texte gilt dies umso mehr, als sie keinen situativen Kommunikationskontext haben, der es erlaubt, den Textsinn auf einen Kommunikationszweck zu beziehen (vgl. Iser 1994, bes. 103-114). Iser schreibt, dass der literarische Text vom Leser erst im Sinnvollzug „realisiert“ werde (ebd. 115). Auf *Persona* bezogen: Die Spannung zwischen der Gattungsbezeichnung „Roman“ und den drei Diegesen sowie die „Korrespondenzen“ sind intendiert und gehören zu dem, was Iser „Textstrategien“ nennt (ebd. 143).

Teiltex te. Diese ist daher unabdingbar für eine den Text als Roman realisierende Interpretation.

1.3. Vorgehen

Die Zusammenschau setzt die Einzelschau voraus. Ich werde also zunächst die Teiltex te einzeln in formaler und inhaltlicher Hinsicht analysieren. In formaler Hinsicht sind die Erzählhaltungen und die Verhältnisse von Narration und Geschichte in den Teiltex ten herauszuarbeiten, um die Mittelbarkeit der Erzählungen und damit die Bedingungen des Zugangs zu den Selbstkonzepten der Figuren zu erhellen. In inhaltlicher Hinsicht sind die Selbstkonzepte der (Haupt-)Figuren der Teiltex te in ihren Bedingtheiten zu entwickeln.

An diese Einzelinterpretationen schließt sich die Frage an, warum die drei Teiltex te zu einem Gesamttext zusammengestellt sind. Eine „immanente Poetik“¹¹⁷ eines fiktionalen Autors gibt es in den drei Diegesen von *Persona* nicht. Aber es gibt die mit der Gattungsbezeichnung „Roman“ angedeutete „Leseanweisung“, die einen Zusammenhang zwischen den Diegesen herstellt, indem sie ihn behauptet. In medialer Hinsicht ist daher dem Schreibkonzept des implizierten Autors nachzufragen. Welche Wirkung hat die Dreiteilung des Romans (über die Schwierigkeiten der Leser hinaus)? Welche Korrespondenzen überbrücken die Diskontinuitäten? Modifizieren die Antworten auf diese Fragen die Analyseergebnisse für die Teiltex te? Ich beantworte diese Fragen vorläufig mit der These, die drei Teiltex te exemplifizierten ein Figurkonzept des Autors in verschiedenen fiktionalen Kontexten.

¹¹⁷ Vgl. I.2.3.

2. „Landschaften“: Das Selbstbild als Hohlform

2.1. Formaler Aspekt

2.1.1. Rahmenkapitel

Der „Landschaften“ überschriebene Teilttext (P 5-52) wird von einem auto-diegetischen Erzähler in Kapiteln erzählt, die mit Ausnahme des unbetitelten ersten Kapitels mit Ortsnamen überschrieben sind. Er ist deutlich in zwei Kapitelgruppen gegliedert: Erstes und letztes Kapitel sind zeitlich in der Erzählergegenwart situiert; die Mittelkapitel sind Schilderung von Erinnerungen im unbestimmten zeitlichen Abstand zur Erzählergegenwart. Im ersten und letzten Kapitel – die ich im folgenden „Rahmenkapitel“ nenne – schildert der Ich-Erzähler Erlebnisse und Eindrücke seiner Reise durch die ostkanadische Beauce sowie die *H a n d l u n g* einer Erzählung, zu der ihn die Landschaft „inspiriert“ (P 9).¹¹⁸

Im ersten Kapitel ordnet der Ich-Erzähler die Narration mehrfach einem „Hier“ und „Jetzt“ zu: „Ich schreibe diese Geschichte hier in einer kleinen Stadt namens Amqui auf“ (P 11), „ich bin jetzt in Rimouski“ (P 13). Die Narration ist in die Geschichte eingeschoben oder begleitet sie. Die verwendeten Erzählzeiten (Präsens und Präteritum) deuten die Gleichzeitigkeit von Narration und Geschichte oder eine geringe zeitliche Distanz zwischen ihnen an. Erzählich und Objektlich fallen entweder zusammen, oder die Erzählung ist im Objektlich fokalisiert.

¹¹⁸ Die „Geschichte“, an der der Ich-Erzähler während seiner Reise schreibt, spielt im Text eine gewisse Rolle. Um begrifflich deutlich zwischen dem Teilttext „Landschaften“ und dieser „Geschichte“ zu unterscheiden, schreibe ich im folgenden in Anlehnung an das inspirierte „Handlungsschema“ (P 9) von der *H a n d l u n g*, die der Erzähler schreibt. Der Begriff entspricht dem Umstand, dass die Wiedergabe dieser *H a n d l u n g* nicht als sprachlicher Ausdruck gedeutet werden kann, den die *H a n d l u n g* finden soll, also nicht als „Erzählung“ im Genetteschen Sinn. – Strenggenommen handelt es sich um eine metadiegetische Geschichte (Genette 1994, 163), wobei allerdings ihr Erzähler derselbe ist wie der der diegetischen Geschichte. Der Unterschied zwischen Diegese und Metadiegese besteht hier darin, dass dem Ich-Erzähler die *H a n d l u n g* Fiktion ist, während die diegetische Geschichte Schilderung seiner Wirklichkeit ist.

Der Ich-Erzähler beschränkt sich in den Rahmenkapiteln darauf, Wahrnehmungen und Empfindungen, Erlebnisse und Assoziationen sowie die *H a n d l u n g* mitzuteilen; er wertet diese weder, noch kommentiert er sie. Er präsentiert sich als fiktionaler Autor mit dem Bewusstsein der Kommunikationssituation, indem er den Leser anredet: „Amqui. Sie erinnern sich?“ (P 48). Die *H a n d l u n g*, im ersten Kapitel noch deutlich von der Schilderung der Erzählwirklichkeit getrennt durch Hinweise auf ihre Fiktionalität¹¹⁹ und durch die ausschließliche Verwendung des Präsens, das als Tempus der Inhaltsangabe fungiert, löst im letzten Kapitel die Geschichte ab: Tempora der metadiegetischen *H a n d l u n g* sind nun Präteritum und Präsens im Wechsel, wobei auch das Präsens mit der Wiedergabe wörtlicher Rede (P 50-51) deutlich als Erzähltempus, nicht mehr als das einer Inhaltsangabe fungiert. Zum Ende der Erzählung neigt also der Ich-Erzähler dazu, in der Erzählung die Grenzen zwischen Fiktion (*H a n d l u n g*) und Wirklichkeit (Geschichte) zu verwischen: Geschichte und *H a n d l u n g* sind nur noch in Erzählstimme und Figuren, aber nicht mehr in der Erzählweise unterscheidbar!

2.1.2. Ortskapitel

In den Kapiteln Zwei bis Sechs – im folgenden: „Ortskapitel“ – schildert der Ich-Erzähler Erinnerungen. Zu Beginn des zweiten Kapitels setzt er die Erinnerungen mit dem „Jetzt“ der Geschichte und Narration in Kanada in Relation: „In Triest, *s e i n e r z e i t*, hatte ich ganz andere Probleme“ (P 22). Dieses „seinerzeit“ ist der einzige explizite Hinweis des Erzählers auf einen Zusammenhang zwischen den Rahmenkapiteln (Gegenwart des Erzählers, Kanada) und den Ortskapiteln (Erinnerungen in unbestimmtem zeitlichen Abstand zur Erzählgegenwart). In den erinnernden Ortskapiteln ist die Erzählung ausschließlich in den erinnerten Objektichs fokalisiert. Die mit den Orten verknüpften Erinnerungen sind nicht chronologisch geordnet. Sie werden vom Ich-Erzähler weder aufeinander bezogen noch in ihrer Anordnung gedeutet. Die Ortsnamen als Überschriften heben, indem sie die Kapitel je gleich ankündigen, keines von ihnen hervor.

¹¹⁹ Z. B. „Das Mädchen aus dem *R o m a n g e b i l d e* [...]“ (P 9), „[...] damit [...] meine *E i n b i l d u n g s k r a f t* sich entfalten könne“ (P 20).

2.1.3. Fragen an den Text

Die sichtbare Formung des Textes (Rahmenkapitel, analoge Überschriften, Leseranrede) weist den Ich-Erzähler als bewussten fiktiven Autor aus. Er zeigt in der bewussten Anlage der Narration Distanz zur Geschichte,¹²⁰ die der zeitlichen Distanz der in den Ortskapiteln berichteten Erinnerungen zur Erzählergegenwart in den Rahmenkapiteln entspricht. Aus der offensichtlichen Bewusstheit der Erzählhaltung ergibt sich daher die Frage, warum die Distanz des Ich-Erzählers zu seiner Geschichte sich nicht inhaltlich in einem distanzierten Blick des Erzähllichen auf die Objektivität der Erinnerungen niederschlägt, warum also die Ortskapitel unkommentiert bleiben und in welchem Zusammenhang sie mit den Rahmenkapiteln stehen. Zudem ist zu klären, warum der Ich-Erzähler seine Geschichte mit der metadiegetischen Handlung beendet: Inwiefern kann diese ein gültiger Schluss der Geschichte sein? Welche Funktion hat der Wechsel ihrer sprachlichen Gestalt und der Verlust ihres Fiktionscharakters? Und schließlich: Was folgt daraus über das Selbstbild des Ich-Erzählers?

2.2 Inhaltlicher Aspekt

2.2.1. Selbstbild Krug: Das leere Selbstbild

Die Frage nach dem Selbstbild des Ich-Erzählers lässt sich an das Ende des ersten Kapitels knüpfen. Der Ich-Erzähler schildert, wie das Mädchen von der Farm, auf der er sich eingemietet hat, sich beim abendlichen Spaziergang „vertrauensvoll“ an ihn lehnt und wie er darauf reagiert:

„[...] dann stieg von unterhalb der Zuneigung, die ich für sie empfand, und je mehr ich sie mochte, desto wilder und unbeherrschbarer wurde das Gefühl, Haß gegen sie in mir auf [...], als sei ich einer jener Krüge, wie sie auf den Kirchen der Beauce stehen; nur daß in meinem Fall nicht Zutrauen zu Gott sie erfüllte, sondern banges, ratloses Leben. (P 21)

¹²⁰ Die Form der Erzählung Franz Josef Muraus habe ich als nichtintentionalen Selbstaussdruck und darum als Beleg der Distanzlosigkeit des fiktionalen Autors zu seiner Geschichte aufgefasst (siehe II.2.1., II.2.3.). Entsprechend ist hier der merklich intentionale Selbstaussdruck des Erzählers als Beleg für Distanz des fiktionalen Autors zu seiner Geschichte zu betrachten.

Die Attribute „bang“ und „ratlos“ sind inhaltlich beide zukunftsgerichtet; „bang“ ist jemand gegenüber etwas, das er erwartet, „ratlos“ ist jemand, der nicht weiß, was er tun soll. Die geschilderte Situation bildet den Kontext für Bangigkeit und Ratlosigkeit des Ich-Erzählers. Das Vertrauen des Mädchens ist das Angebot einer Beziehung. Der Ich-Erzähler registriert darauf seine Zuneigung wie seinen Hass. Die Zuneigung spricht dafür, der Hass dagegen. Mit „Ratlosigkeit“ benennt der Ich-Erzähler das Gleichgewicht der Empfindungen, deren Intensität er als voneinander abhängig erlebt: „je mehr ich sie mochte, desto wilder“ der Hass.

Auffällig ist, dass der Ich-Erzähler sich mit einem Gefäß vergleicht, das von der Ratlosigkeit „erfüllt“ wird. Auch der Hass steigt „in ihm“ auf. Der Ich-Erzähler sieht sich selbst als Gefäß, als Hohlform, und was ihn erfüllt, ist lediglich Reaktion auf das, was geschieht. Sich selbst räumt der Ich-Erzähler weder ordnende Kraft noch die Möglichkeit der Entscheidung ein. Er registriert das, was ihn erfüllt, aber er handelt nicht danach. Da das „Selbstbild“ funktional als Grundlage von Handlungen und Entscheidungen bestimmt wurde,¹²¹ lässt sich hier die Abwesenheit von Handlung und Entscheidung in einer Situation, in der sie geboten scheinen, als Bild eines defizienten Selbsts deuten, wie es der Ich-Erzähler selbst in der Metapher des Kruges anschaulich macht: Es ist ein l e e r e s Selbst.¹²²

2.2.2. Kindheit: Einsamkeit und Weltverzweiflung

Die Schilderung der Begegnung mit dem Mädchen beendet das erste Rahmenkapitel. Vorher schildert der Ich-Erzähler seine Reiseerlebnisse in einem sachlichen Ton. Lakonisch erfolgt die Mitteilung der erreichten Orte (z.B. „ich bin jetzt in Rimouski“, P 13). Sie werden nicht als Etappen auf

¹²¹ Vgl. I.2.2.1.

¹²² Die Abwesenheit von Handlung und Entscheidung teilt sich darin mit, dass der Erzähler die Schilderung der offenen Situation mit dem Hinweis auf Bangigkeit und Ratlosigkeit abbricht, an dieser Stelle die Ortskapitel einschiebt und im zweiten Rahmenkapitel nicht mehr zu der Schilderung der offenen Situation zurückkehrt. „Bangigkeit“ und „Ratlosigkeit“ bleiben also in dieser Situation seine letzten Worte. Vgl. III.2.2.5.

dem Weg zu einem Ziel ausgegeben. Die Reise hat kein räumlich bestimmtes Ziel.

Die durchreiste Landschaft der Beauce „inspiriert“ den Ich-Erzähler zum „Handlungsschema“ (P 7) einer Erzählung. Er verbindet die Erfahrung der Inspiration mit einer Erinnerung an seine Kindheit, an die

vollständige[] Einsamkeit und Weltverzweiflung meiner frühen Jahre, als ich dasaß und [...] die dunklen, stummen Dinge um mich herum ansah. Ich merkte, daß sie verschiedene Oberflächen hatten, rauh oder glatt waren, und daß das Licht sich, an jedem von ihnen, in eigener Weise fing oder darauf spielte. Und die Dinge hatten ein Gewicht. Und dann konnte man ihre Namen sagen; oder einen für sie finden, der plötzlich da war; und so war man gerettet und nicht mehr allein. (P 8)

Diese Erfahrung des Kindes sei der „Quell“ (P 8) seines Schreibens. Die Inspiration durch die Landschaft entspricht ihr also.

Das in der Erinnerung präsentierte Selbstbild des Ich-Erzählers ist bestimmt durch die „vollständige“ Einsamkeit des Kindes, die nicht von einem Mangel an menschlicher Zuwendung verursacht ist, sondern vom Gefühl der Fremdheit der Welt. Ihre „Stummheit“ und „Dunkelheit“ macht ihre Gegenstände gleich. Dem Kind zerfällt die Welt in sein einsames Ich und die fremden Dinge. Die Trennung von der Welt hebt sich auf in dem Moment, wo die Dinge sich unterscheiden lassen. Das Kind **b e m e r k t** die Unterschiede, die das Licht sehen lässt. Aber es tut selbst nichts zu seiner „Rettung“. Mit dem Licht **g e s c h i e h t** sie ihm. Auch die Namen, die die Dinge benennen und so unterscheidbar und vertraut machen, erfindet es nicht, sondern sie sind „plötzlich“ da. Die Einsamkeit aufzuheben steht also nicht in der Macht des Kindes. Die „Rettung“ verdankt sich einem lichten Augenblick. Die Erinnerung zeigt das Kind zwar leidend an seiner Einsamkeit, aber es reagiert nicht auf sie. Es bleibt passiv.

2.2.3. Die Handlung als Spiegel des Erzählers

In der „Inspiration“ wiederholt sich die Erfahrung, dass die „stummen“ Dinge „plötzlich“ (P 8) Namen bekommen. Dass die Inspiration den Ich-Erzähler an den „rettenden“ Moment in der Kindheit erinnert, weist darauf, dass er in seiner Gegenwart eine solche Rettung wünscht, dass er sich also als „einsam“ sieht. Das gegenwärtige Selbstbild des Ich-Erzählers entspricht darin dem des Kindes in der Erinnerung.

Die inspirierte *H a n d l u n g* enthält die Weltvertrautheit, die dem Ich-Erzähler durch die Inspiration möglich ist. In ihr geht es um einen Mann, der in den Westen Kanadas reist, auf der Suche nach der märchenhaften (P 8) Landschaft, die ihm die Bilder einer Malerin zu versprechen schie-
nen. Er langt in der Stadt Vancouver an, die ihm „seltsam fremd“ (P 19) ist. Dort bringt er jemanden um oder schiffte sich als Matrose für eine Fahrt weiter nach Westen ein. Die *H a n d l u n g* ist also die Geschichte einer Suche, die erfolglos bleibt. Ihr Protagonist verzweifelt an der „seltsamen“ Fremdheit seiner Umgebung. Ihm begegnet ein Mädchen, das ihn liebt; er verlässt es, weil die Sehnsucht nach dem Ort stärker ist.

Diesen Auftritt eines Mädchens in der *H a n d l u n g* wertet der Ich-Erzähler als „Rettungsphantasie“ (P 9). Er erkennt also in der Einsamkeit des Protagonisten seine eigene. Er sieht den Protagonisten der *H a n d l u n g* als Spiegel seines Selbstbildes. Die Inspiration hebt also seine Einsamkeit nicht auf; sie ist zu wenig, um nicht „einsam“ zu sein. Einsamkeit erfährt der Erwachsene nicht mehr nur in der Trennung von der Welt, sondern auch als Beziehungslosigkeit, als fehlende Mitmenschlichkeit. Was er sich wünscht, ist allerdings nicht nur die Begegnung und das Gespräch mit anderen – das gelingt ihm durchaus (P 16/17) –, sondern mehr. Das Mädchen von der Farm bietet ihm dieses „Mehr“ nicht, ihr Vertrauen macht ihn bloß „bang“ und „ratlos“.

Es erhebt sich also aus der Folge der geschilderten Ereignisse die Frage, worin dieses Mehr besteht und in welcher Weise die „Rettung“ von der Einsamkeit für den Ich-Erzähler geschehen soll. Gerade die Offenheit der zuletzt geschilderten Situation, die mit der Ratlosigkeit des Erzählers abbricht, scheint eine Antwort – einen Rat – zu verlangen. Der Erzähler fügt die Ortskapitel an; er gibt ihrer Lektüre diese Frage mit auf den Weg.

2.2.4. Ortskapitel: Beglückendes Sich-vergessen

Die Ortskapitel schildern Erinnerungen an Momente der Weltvertrautheit oder Einsamkeit und damit die Bedingungen für beide Zustände. Diese Erinnerungen stehen unverbunden nebeneinander, sie sind für einander folgenlos.

Kreta erlebt der Ich-Erzähler als „Schauplatz wilder Feste des Sexus“ (P 30) und ekstatischen „Überschwang[s] der Seele“ (ebd.). Er begegnet

dort einer in der Erinnerung namenlosen Frau, die ihm zur „Freundin“ (P 35) wird. Das Miteinander mit der Freundin ist bestimmt durch seine Absichtslosigkeit: „[E]s begann damit, daß ich zerstreut deine Unterhose herunterzog“ (P 34). Die Ekstase mit der Freundin geschieht dem Ich-Erzähler. Ihnen gelingt die vollständige „Hingabe“ (P 31), weil kein Bewusstsein, kein „Wollen“ (P 33) sie hindert. Die Ekstase, „wo du das Deine verlierst und das Alles gewinnst“ (P 31), bedeutet das Aufgeben der eigenen, bewussten Persönlichkeit; aber gerade dadurch ermöglicht sie eine neuartige Selbsterfahrung: „[D]ann bist du [...] der große Raum gewesen, in dem ich kreiste wie ein Gestirn“ (P 33). Freundin und Ich-Erzähler erleben sich in der Ekstase als aufeinander bezogene Koordinaten; gegenüber ihrem „du“ wird er zum „ich“, und nichts gibt es darüberhinaus. Das ist die vollständige Aufhebung der Einsamkeit.¹²³

Diese Aufhebung knüpft sich an die Ekstase; als solche ist sie momenthaft. Die Voraussetzung für die Ekstase ist die Abwesenheit einer Intention – nur dem Unabsichtlichen gelingt und widerfährt die Hingabe.

Die Erinnerung an Salzburg bestätigt diese Erfahrung. Der Ich-Erzähler schildert sein Begehren nach einer unscheinbaren älteren Frau (P 37). „Begehren“ ist das Gegenteil von Absichtslosigkeit – die Frau bleibt „regungslos“ (P 39) gegenüber seiner Erregung; sein Bemühen um Hingabe prallt förmlich an ihr ab.

Die Erinnerung an Triest ergänzt die beiden Erfahrungen. Ausgangssituation der Schilderung ist die Einsamkeit des Ich-Erzählers nach dem Tod der Eltern (P 22). Der Einsame erlebt auch die Stadt als abweisend, „ein trockenes, fahles, geheimnisloses Licht breitet sich über die Dinge“ (P 23) – dem Kind hatte das Licht die Dinge unterschieden und damit vertraut gemacht. Der Ich-Erzähler versucht, sich „zu vergessen“ (P 24). Er wartet auf Augenblicke der Hingabe an die Welt, in der er ausschließlich wahrnimmt, ohne sich seiner bewusst zu sein. Das gelingt in Momenten

¹²³ Die Beschreibung der „Ekstase“ ist unspezifisch und klischeehaft. Die Auflösung des Eigenen und das Einswerden mit dem All erinnert (mich) ein wenig an östliche Vorstellungen z. B. des Zen-Buddhismus; die Intentionslosigkeit findet sich besonders deutlich als Lehre vom Nichttun im Taoismus (zu letzterem vgl. Laotse, *Weisheit*, 55). Zur Funktion klischeehafter Schilderung in *Persona* vgl. III.5.3., V.3.

der Überraschung. Dann ist er „für einen Moment von der Finsternis abgelenkt, [...] die, am Grunde meines Herzens, wie man sagt, auf mich wartete“ (P 24). Das Sich-vergessen ist „beglückend“ (ebd.); es bedeutet Ferne von der „Finsternis“. Es gelingt jedoch nur absichtslos. Eine entschlossene Begegnung mit der „wartenden“ Finsternis ist dem Ich-Erzähler nicht möglich, sie steht noch aus, wie die Phrasenhaftigkeit ihrer Beschreibung („wie man sagt“) beweist. Das Sich-vergessen ist Ablenkung, keine Überwindung.

Die Erinnerung an Zürich gilt dem Moment des Erwachsenwerdens. Der Ich-Erzähler schildert seinen Widerwillen gegen das ereignislose „ruhige[] und angenehme[]“ (P 47) Wohlleben, das er führt, indem er dem Willen seiner Eltern folgt.¹²⁴ Der Sicherheit dieses Lebens will er sich entziehen, ohne zu wissen, was an ihre Stelle treten soll. „Mein wirklicher Lebenswunsch war aber damals der Tod“ (P 47) – die vollständige Ablehnung des vorgezeichneten Lebens. Die Erinnerung schildert allerdings weder die Aufgabe des Wohllebens noch die Begegnung mit dem Tod. Der Ich-Erzähler schreibt lediglich, er sei von ihm „umarmt“ (ebd.) worden – und auch diese Formulierung enthält ihn als passives Subjekt, dem die Umarmung geschieht.¹²⁵

Die Ortskapitel weisen die Passivität des Ich-Erzählers als Zug seines Wesens aus. Sie schildern sie als Folge der Absichtslosigkeit, die er als Bedingung der Ekstase sieht. Die Ekstase bedeutet für ihn die umfassendste Form der Gemeinschaft – in dieser Gemeinschaft wird auch die Welt vertraut. Aber sie ist beschränkt auf den ekstatischen Moment.

2.2.5. Einsamkeit als gewöhnlicher Zustand

Die Ortskapitel bieten im Kontext der beiden von einer Reise erzählenden Rahmenkapitel in ihrer achronologischen und akausalen Folge ein Bild zielloser Bewegung. Sie erklären so die Bangigkeit und Ratlosigkeit des Ich-Erzählers vor dem Vertrauen des Mädchens. Denn die Ziellosigkeit

¹²⁴ So interpretiere ich das die Erinnerung einleitende Bild der vorausgehenden Mutter, P 45.

¹²⁵ Das hier nicht besprochene Kärnten-Kapitel schildert Momente kindlicher Weltvertrautheit.

dieser Bewegung ist seine: Er wünscht sich die „Rettung“ aus der Einsamkeit, weiß aber aus der Erfahrung, dass diese Rettung nicht aus eigenem Willen erlangt werden kann, sondern „plötzlich“ geschehen muss. Seine Passivität lässt sich als Umsetzung dieser Erfahrung interpretieren.

Das Momenthafte der Ekstase bedeutet ein ebenso momenthaftes Aufheben der Einsamkeit. Einen dauerhaften Zustand, der die Einsamkeit aufhebt, kennt er nicht. Er überwindet sie nicht; in der Bewusstlosigkeit der Ekstase vergisst er sie bloß. Zur Beziehung zu dem Mädchen müsste er sich bewusst entschließen – das bedeutet kein Sich-vergessen, sondern ein absichtsvolles Begegnen der Einsamkeit. Er kann es daher nicht.

Bezeichnenderweise setzt der Ich-Erzähler seine Geschichte nicht mit dem Ende der Reise durch Kanada fort, sondern beendet sie mit der Wiedergabe der Handlung: Der Protagonist der Handlung erlebt die desillusionierende Stadt. Auf einer Insel vor der Stadt trifft er eine Frau. „Da war es ihm plötzlich, als wäre um die Gestalt der Frau herum [...], als würde die Luft vom Läuten großer Glocken erklingen [...] [sic]“ (P 51). Dem Protagonisten geschieht dieses Läuten, es ist ein plötzliches Tönen der sonst „stummen“ (P 8) Welt und deutet also auf eine Aufhebung der Einsamkeit. In den Ortskapiteln ist Läuten mit verschiedenen Formen der Liebe assoziiert (P 32, 36). Der Ich-Erzähler deutet also in der Handlung eine Fortsetzung an, ein glückliches Ende, ohne dieses jedoch zu erzählen.

Dass der Ich-Erzähler die Reiseerzählung mit der Wiedergabe der Handlung beendet, statt mit der seines eigenen Schicksals, lässt diese als den Zweck der Reise erscheinen. Die Reise schafft die Inspiration und dann Zeit, die Handlung niederzuschreiben. So gibt der Ich-Erzähler der Reise nicht nur im nachhinein ein Ziel, sondern behauptet zugleich ein Ankommen, indem er die Handlung zuende erzählt. Und indem der Ich-Erzähler von seinem Protagonisten erzählt, statt von sich selbst, vergisst er sich.

Damit macht er sich jedoch etwas vor. Die Handlung spiegelt die Unerfülltheit seines Suchens; ihr Ende, die Epiphanie des Läutens um die Gestalt der Frau, stellt die Form der „Rettung“ dar, die er für sich selbst phantasiert. Dass die Geschichte mit der Wiedergabe dieser Phantasie endet, zeigt: Es bleibt für ihn bei der Phantasie.

Das Selbstbild des Ich-Erzählers als Krug, als von den Umständen zu füllendes leeres Gefäß, macht ihn von diesen Umständen abhängig. Er ist darauf angewiesen, dass die Rettung ihm geschieht. Die Kunst ist eine Form der Weltvertrautheit, an der er selbst mitwirkt. Die aber genügt nicht zur Rettung von der Einsamkeit. Dafür braucht er ein Gegenüber. Die Form der Gemeinschaft, die er kennt, beschränkt sich auf das momenthafte Vergessen der Einsamkeit in der Bewusstlosigkeit der Ekstase. Die Einsamkeit ist also sein gewöhnlicher Zustand, und er ist unfähig, ihn absichtlich selbst zu ändern.

3. „Krone des Lebens“: Ausgefüllte Rolle, unausgefüllte Maske

3.1. Formaler Aspekt

3.1.1. Fokalisierung der Erzählung

Der „Krone des Lebens“ überschriebene Teilttext wird in drei Kapiteln („Die Schicksale“, „Gier“, „Krone des Lebens“) von einer heterodiegetischen Erzählstimme weitgehend chronologisch¹²⁶ erzählt.

Wie Gérard Genette (1994, 136) schreibt, lässt sich „bisweilen nur schwer zwischen variabler Fokalisierung und Nullfokalisierung unterscheiden, da die unfokalisierte Erzählung sehr häufig als eine *ad libitum* multifokalisierte Erzählung betrachtet werden kann“. Diese Unschärfe ist in diesem Teilttext kennzeichnend für die Erzählstimme, deren wechselnde Benennung der Figuren sich als je wechselnde Fokalisierung der Erzählung interpretieren lässt. So ist die Erzählung, wenn der Erzähler den Namen „Kathi“ (P 55 u.ö.) gebraucht, in der Figur Franz fokalisiert, wenn er dieselbe Figur „Cathérine“ (P 128 u.ö.) nennt, in den Figuren der Eltern Cathérines. Wertungen und Kommentare des Erzählers lassen sich meist (aber nicht immer) einer der Figuren oder einer Figurengruppe zuordnen. So muss der letzte Satz der Erzählung, „aber wenigstens war der Kommu-

¹²⁶ Mit eingeschobenen Analepsen über die Kindheit Franz und Robert Wukowars.

nismus tot“ (P 156), auf die Figuren Alfred und Beate bezogen und als erlebte Rede dieser beiden aufgefasst werden. Für die Frage nach den Selbstbildern der Figuren ist daher zu berücksichtigen, dass diese je nach Fokalisierung der Erzählung in Innen- oder Außensicht dargestellt werden.

3.1.2. Der Erzähler und die beiden Handlungsstränge

Der Erzähler präsentierte die Geschichte, er erfindet sie nicht. „Wenn man heute in Labott nach den Brüdern Wukowar fragt [...]“ (P 55), beginnt er die Erzählung und stellt so einen zeitlichen Zusammenhang her zwischen Geschichte und Narration: Die Narration findet zu einem Zeitpunkt statt, da man sich noch an das Geschehen der Geschichte erinnert. Zudem behauptet der Erzähler die Wahrheit des Erzählten, indem er sich zum Teil des diegetischen Universums erklärt. Sein „heute“ ist das der Diegese.

Die Arbeit des Erzählers besteht in der Auswahl und der Anordnung der Fakten der Geschichte. Diese Anordnung ist zuweilen überraschend, so z. B. der gänzlich unvermittelte Einschub einer Claire-Handlungsepisode in die Franz-Handlung (P 72-79), der nicht von der Erklärung des Erzählers gedeckt wird, von einem Mord und dessen Hintergründen zu erzählen (P 139). Das Ineinanderflechten der beiden Handlungsstränge weist sich so als Textstrategie aus, die dem Leser deren thematische Verknüpfung nahelegt. Wie lassen sich die Selbstkonzepte der beiden Hauptfiguren Franz und Claire aufeinander beziehen?

3.2. Inhaltlicher Aspekt

Diese Erzählung ist, nach dem Bekunden des Erzählers, „die Geschichte eines Mordes samt Hintergründen“ (P 139) und Folgen. Ermordet wird die Frau des Malers Franz Wukowar, Cathérine, Tochter von Claire und Jacques Lagrande. Diese Figur ist Bindeglied der beiden Handlungsstränge, der Lebensgeschichte von Franz und der Sterbensgeschichte von Claire. Auf diese beiden wirkt der Tod Cathérines als Auslöser eines neuen Selbstbildes.

3.2.1. Claire Lagrande: Selbstbild als Rolle

Claire Lagrande ist vor dem Tod ihrer Tochter eine verheiratete, wohlhabende Frau, die oberflächlich mit ihrer Nachbarin konversiert (P 74-75), auf ihr Äußeres stolz ist (P 75), gelegentlich in einem Warenhaus stiehlt (P 77)¹²⁷ und sich die „Sehnsucht“ (P 79) nach Besuchen ihrer erwachsenen Kinder nicht eingesteht. Claires Selbstbild ist auf die Funktion „Familie“ beschränkt. Sie und ihr Mann bestätigen sich gegenseitig, gute Eltern zu sein und ein inniges Familienleben zu führen (P 121), ohne sich ihrer Einsamkeit oder der „Sehnsucht“ bewusst zu werden.

Claire kann dieses Leben erst als „schal“ beurteilen, als sich ihr Selbstbild ändert. Auslöser für diese Änderung ist der Tod ihrer Tochter Cathérine:

Trauer! [...] Ein neuer Gang mußte her. Und war das Leben vorher schal gewesen, sehr schal, so begann nun, hinter der Trauer, wie Sonnenstrahlen am Ende eines Regentages, eine neue Freude auszubrechen: [...] die goldenen Strahlen eines neuen Lebens! (P 115-116)

Die Trauer über Cathérines Tod bedeutet für Claire „neues Leben“, und dieses Leben löst ein „schales“ ab; es wird überaus positiv erfahren. Worin besteht es? „Ein neuer Gang mußte her.“ Die Trauer muss sichtbar werden. Das Ereignis fordert von Claire ein bestimmtes Verhalten, dieses Verhalten zu zeigen entspricht den Erwartungen an eine Trauernde. Jedoch erlebt Claire die Anpassung an die Erfordernisse nicht als vorübergehend, auch nicht als traurige Pflicht, sondern als „neue Freude“ und „neues Leben“. Der Widerspruch, in der Trauer „neue Freude“ zu erfahren, rührt daher, dass sie als Trauernde ein „vorherbestimmte[s] Handlungsmuster“ (Goffman 1983, 18) entfaltet. Sie nimmt die Rolle der Trauernden an.¹²⁸ Allerdings unterscheidet sie nicht zwischen dem, was sie darstellt und dem,

¹²⁷ Kleptomanie gilt der Psychologie als „Ausbruchsversuch“ aus Familienkonflikten oder verdrängten Bedürfnissen, so der Psychologe Hubert Haderthauer (zitiert nach: *Hitze ins Gesicht*. In: *Der Spiegel* (1996, 22), 131. Claire passt in das in diesem Artikel gezeichnete Täterprofil aufgrund ihrer verdrängten „Sehnsucht“. Die kurze Episode vom Warenhausdiebstahl dient also zur (klischeehaften) Charakterisierung Claires als wohlhabende aber unbewusst unglückliche Frau. Zur Funktion von Klischees in *Persona* vgl. III.5.3., V.3.

¹²⁸ Vgl. I.2.2.2.

was sie ist. Die neue Rolle füllt sie ganz aus und bedeutet so „neues Leben“. Die Rolle wird zum Selbstbild. Aus dessen Perspektive ist das Leben zuvor „schal“. Was Claire „belebt“, ist nicht der Inhalt des Selbstbildes – die Trauernde –, sondern dessen Verschiedenheit von dem vorherigen. So kann der Erzähler feststellen: „Überhaupt hatte Cathérines Tod Frau Lagrande außerordentlich belebt!“ (P 115).

Das neue Selbstbild und das in ihm begründete „neue Leben“ werden abrupt infrage gestellt von Claires Krebsleiden (P 116). Die Krankheit erlebt Claire zunächst als Hemmnis ihres „neuen Lebens“:

Sie versuchte, ihre Glieder, die doch die großen Hauptzeugen dieses wundervollen, satten, köstlichen Lebens waren, zu regen. Sie schmerzten bloß.
(P 121)

„Wundervoll“ ist das „neue Leben“ der Trauernden, nicht das „schale“ zuvor. Claire macht die Köstlichkeit dieses Lebens am funktionierenden Körper fest. Die Glieder sind „Zeugen“, deren Schönheit und Gesundheit ihr die Qualität ihres Lebens beweisen. Claire vermag ihr Leben nicht nach einem inneren Maßstab zu beurteilen. Sie hält sich an das, was sichtbar ist. Was auch anderen von der Qualität ihres Lebens zeugt, gilt ihr ebenfalls als Beweis. Ihr Selbstbild orientiert sich an dem, was von ihr nach außen sichtbar ist oder sein soll, so wie die Rolle als Verhaltensmuster ihr ein „neues Leben“ aus dem bedeutet, was sie nach außen darstellt. Ihr Selbstbild ist ein Reflex der Umstände.

Die Krankheit bedeutet den Verlust dieses Lebens, weil sie es unmöglich macht, die Rolle weiterzuspielen. Durch die erzwungene Übersiedlung ins Krankenhaus ändern sich die Umstände, Claire ist der „Bühne“¹²⁹ für ihr „neues Leben“ beraubt. Sie braucht die Öffentlichkeit, um wahrgenommen zu werden, denn sie ist nur die, als die sie wahrgenommen wird. So bedeu-

¹²⁹ Erving Goffman (1983, 23) weist in seiner ans Theater angelehnten Terminologie darauf hin, dass Rollenverhalten häufig „Requisiten und Kulissen“ benötigt, die Teil der Darstellung sind. „Ein Bühnenbild ist meist unbeweglich im geographischen Sinne, so dass diejenigen, die ein bestimmtes Bühnenbild als Teil ihrer Vorstellung verwenden wollen, ihr Spiel nicht beginnen können, bevor sie sich nicht an einen geeigneten Ort begeben haben“ (ebd.). Claires Krankheit legt sie auf einen Ort fest, nämlich auf ihr Krankenzimmer. Alle Rollen, die ein anderes „Bühnenbild“ brauchen, werden so unmöglich.

tet ihr das Krankenzimmer einen Ausschluss vom „Leben“ (P 124), und sie hat Angst vor dem Tod als dem endgültigen Ausschluss (ebd.).

In dieser Not reagiert Claire wie zuvor auf den Tod Cathérines: Sie paßt sich den Umständen an. Ihr Selbstbild orientiert sich an den neuen Gegebenheiten. Sie beginnt, das Krankenzimmer „erst bei sich, dann öffentlich ‘daheim’“ zu nennen (P 126, meine Hervorhebung), sie erkennt es als neue Bühne, auf der sie die Rolle der Todkranken verkörpert. Als solche ist der Tod Teil ihrer Rolle, sie hat keine Angst mehr vor ihm.¹³⁰

Wie sehr sie die Rolle verinnerlicht, zeigt Claires Traum. Sie träumt von ihrer toten Tochter (P 128); der Traum wird ihr zum Anlass, sich zu fragen „Habe ich richtig gelebt?“ Diese Formulierung zeigt, dass sie sich am Ende ihres Lebens sieht. Mit der Antwort, die sie sich auf ihre Frage gibt – sie habe Cathérine nie geliebt (P 129)¹³¹ –, verneint sie die Frage und gesteht sich ein, der Mutterrolle nicht genügt zu haben, als diese von ihr erwartet wurde. Auch im Rückblick auf ihr Leben sieht Claire sich nur innerhalb eines Rollenkonzepts. Darüberhinaus entspricht diese Antwort im Eingeständnis einer Schuld der aktuellen Rolle der Todkranken, die den Versuch vorsieht, mit dem Leben und der Familie abzuschließen, um mit sich im reinen zu sterben. Claire folgt diesem Muster. Sie sorgt für ihren Mann, indem sie ihn ihrer Freundin förmlich übergibt – die längst seine „Mätresse“ ist (P 137). Die klischeehafte, bedeutungsüberladene Schilderung dieser Szene durch den Erzähler weist auf das Theatralische der Handlungen beider Darstellerinnen, die so sehr von ihren Rollen ergriffen sind, dass sie es ernst nehmen. Es ist ihre Interpretation der Szene, die die Erzählstimme, intern in den beiden Frauen fokalisiert, wiedergibt:

Doch im Finstern des vormals ehelichen Schlafzimmers wurde sie [eine Träne, die auf die Hand der Freundin tropft] zur Quelle eines strahlenden Lichts, als wär's ein Blutstropfen aus dem Gral, die Stiftungsgabe zu einem neuen Bund. (P 134)

¹³⁰ Zumindest erwähnt der Erzähler ihre Todesangst nicht mehr bis zu ihrem Tod (P 126-136).

¹³¹ Dieser Selbstvorwurf entspricht der Wahrheit. Claire hat die Mutterrolle erst angenommen, als die Kinder das Haus verlassen hatten. Vgl. z. B. die Erinnerung Cathérines (P 98).

Claire söhnt sich mit ihrem Sohn Pierre aus, indem „sie davon redete, wie schuldig sie sich fühlte [...]. Davon konnte er nicht genug hören“ (P 135). Wie ihr „ich habe dich nie geliebt“ ist dieses Eingeständnis des Schuldgefühls phrasenhaft. Claire denkt in dem Rollenmuster, das sie spielt; das Geständnis folgt dem Text dieser Rolle.

Bis zu ihrem Tod ist Claires Selbstbild bestimmt von der Rolle, die sie spielt. Erving Goffman (1983, 231) schreibt: „Eine richtig inszenierte und gespielte Szene veranlasst das Publikum, der dargestellten Rolle ein Selbst zuzuschreiben, aber dieses zugeschriebene Selbst ist ein Produkt einer erfolgreichen Szene, und nicht ihre Ursache“. Für Claires Selbstbild gilt diese Unterscheidung zwischen dem dargestellten und dem tatsächlichen Selbst nicht. Claire sieht sich nur als das, was sie darstellt; eine neue Darstellung ist für sie „neues Leben“. Für sie kann es keinen Konflikt zwischen Selbstbild und Rolle geben, da sie kein rollenunabhängiges Selbstbild hat, mit dem eine Rolle konfliktieren könnte. Konflikte sind möglich zwischen verschiedenen Rollen (etwa im Übergang von der Rolle der Trauernde zu der der Todkranken). Claire ist ganz von den Erwartungen und Erfordernissen bestimmt, die ihre Umwelt und die Umstände an sie stellen. Bleiben diese aus, ist ihr Leben „schal“ – so rührt die „Schalheit“ ihres Lebens vor Cathérines Tod daher, dass ihr Selbstbild als Familienmensch und Mutter nicht mehr den Umständen entspricht, ohne dass diese ihr allerdings ein neues Selbstbild aufgedrängt hätten. Claire besitzt also nicht die Fähigkeit, selbst ihrem Leben eine Richtung oder ein Ziel zu geben. Ihr Selbstbild ist leere Hülle wie das Selbstbild als Krug des Ich-Erzählers der „Landschaften“. Aber ihr Selbst wird stets von den Erwartungen der Mitmenschen und den Forderungen der Umstände ausgefüllt.

3.2.2. Franz Wukowar: Selbstbild zwischen Selbst- und Fremdbestimmung

Im Gegensatz dazu zeichnet sich Franz Wukowar durch ein selbstbestimmtes Selbstbild aus. In einem Moment der Emphase entschließt er sich dazu und setzt es: „Ich bin ein Künstler! [...] Ja, das bin ich“ (P 60). Wie das Leben von Claire erzählt der Erzähler bis zum Ende von Franz' Leben, so dass sich diese Selbstbildsetzung an ihrem Erfolg für sein Leben messen lässt.

Die emphatische Selbstsetzung als Künstler bedeutet für Franz die Entscheidung zwischen Liebesbeziehung und Kunst. Beide haben für ihn die-

selbe Funktion. Franz heiratet Cathérine aus „einem Gefühl des Mitleids [...], weil es da [bei Cathérine] nichts Gewisses, nichts Festgegründetes gab“ (P 56). Mit der Heirat bestimmt er sich ihr zum „festen Grund“. Er erwartet das gleiche von ihr. „Aber im tiefsten, da liebte Wukowar seine blonde Kathi aus Angst. Er krallte sich in ihre Schultern [...], um nur ja keinen Funken ihrer Lebenskraft zu vermissen“ (P 139). Ihre „Lebenskraft“ besänftigt seine Angst, die folglich Angst vor dem Tod ist. Um ohne diese Angst zu leben, braucht man etwas „Gewisses, Festgegründetes“. Die Liebesbeziehung zu Cathérine bietet ihm einen „Grund“ im doppelten Sinne: In der Verpflichtung gibt sie seinem Leben Sicherheit – da wird jemand sein, zu dem man am Ende des Tages zurückkommt –; in der Bindung gibt sie seinem Leben Sinn. Die Beziehung erfüllt sein Leben. Ein leeres Leben weist auf den Tod durch seine Unausgefülltheit, es weist auf all das, was nicht gelebt worden ist. Die Unausgefülltheit zeigt sich in Franz' Glauben, dass er „tief ins Leben eindringen müsse“ (P 57) – er ist also noch nicht „tief“ darin.

Die Kunst leistet aus Franz' Sicht ähnliches wie eine Liebesbeziehung. Sein Wunsch, Künstler zu werden, ist motiviert von der Sehnsucht, „Bilder [zu] schaffen, die vom Versprechen ihrer Unzerstörbarkeit durchglüht sind“ (P 67). Wenn Kunst solche Bilder schaffen kann, dann schafft sie etwas Dauerndes, Festes. Dieses Dauernde ist für Franz die Alternative zur Liebe Cathérines – ihre Liebe schenkt sie ihm, er ist auf sie angewiesen. Seine Kunst macht er sich selbst. Mit seiner emphatischen Selbstsetzung als Künstler erklärt er zugleich seine Unabhängigkeit von jeder Beziehung. Cathérine reagiert entsprechend mit „Verdüsterung“ (P 60), die Beziehung der beiden bricht auseinander.

Die Kunst macht Franz in seinem Verständnis unabhängig von dem Sinn, dem ein Anderer durch die Liebesbeziehung seinem Leben gibt. Sie hat folglich den „Festglanz des Eigenen“ (P 147). Der Inbegriff von Franz' Kunstverständnis ist eine große Skulptur, von der der Erzähler bezeichnend mitteilt, Franz habe sich in sie „verliebt“ (P 86) – sie ersetzt den liebenden Partner auch in seiner Zuneigung.

[Franz] hatte versucht, alles, was ihm begegnete, was er erlebte, erkannte und wußte, sich anzuverwandeln. Jede neue Idee, jede Tatsache hatte seine

Welt größer gemacht und zwang ihn zu Veränderungen an der Skulptur.
(P 146)

Mit dem Kunstwerk schafft Franz sich das „Festgegründete“, das er braucht, aus sich selbst. Die Skulptur dient so dazu, die „Angst [zu] betäuben, die Verzweiflung [zu] binden“ (P 60). „Jedes Kunstwerk will doch den Tod besiegen“ (P 101), bekennt Wukowar auf einer Party. Eine Frau antwortet: „Kann das die Liebe denn nicht besser?“ (ebd.). In diesem Dialog ist die Alternative benannt; in der Partysituation dient der Satz über die Liebe jedoch bloß als ‘Anmache’. Franz empfindet ihn nicht als ernsthafte Anfrage und beantwortet ihn nicht.

Durch eine Epiphanieerfahrung – im Abendlicht sieht er ein Unkraut in einer Asphalttritze, von einem Sonnenstrahlenkranz umgeben (P 147) – wird ihm die Arbeit an der Skulptur reizlos:

Hatte früher der Festglanz des Eigenen jedes in der Straße und auf seinen Wegen übertäubt, kam ihm nun [...] sein Werk staubig und niederdrückend vor. Er begann, sich zu vergessen. (P 147)

Die Kunst hat Franz also von der Welt abgetrennt; er hat sich nur dem Eigenen gewidmet. Die Epiphanie des Unkrauts nimmt Franz den Glauben an das „Versprechen der Unzerstörbarkeit“ (P 67) seiner Kunst, indem sie ihm zeigt, wie sehr er die Welt übersehen hat. Was ihm „festen Grund“ verspricht, setzt ihn nicht in den Stand, sich mit der Welt auseinanderzusetzen, sie zu erleben. Sie beschränkt ihn auf das „Anverwandeln“ (P 146). Gegen den „Strahlenkranz“ (P 147) um das Unkraut wird das von dem Versprechen „Durchglühte“ (P 67) „düster“ (P 147). Obwohl Franz so erfährt, dass sein Glaube an das Versprechen der Kunst eine Illusion ist, bestätigt er sich sein Selbstbild: „Ich bin Künstler“ (ebd.), sagt er zu ein paar Betrunkenen. Die Emphase der Parallelszene (P 60) ist zurückgenommen. „Künstler“ ist für Franz nun keine existentielle Selbstbildsetzung mehr. Der veränderte Blick auf die Kunst, der sie nicht mehr als Möglichkeit erkennt, dem Leben den „festen Grund“ zu geben, lässt Franz sich nurmehr im Sinne der gesellschaftlich subventionierten Rolle des Künstlers verstehen. Es geht ihm nicht mehr darum, seine „Angst“ zu überwinden und im Kunstwerk den Tod zu „besiegen“ (P 101). Folglich braucht er die Inspiration zu seiner Kunst nicht mehr aus dem Eigenen zu schöpfen: „Er wußte, daß Ideen in einem Garten heranreifen, der öffent-

lich ist“ (P 148). Er benutzt seine Kunst, sich über den Tod lustig zu machen (P 144).

Er vergisst seine Angst also nicht. Stattdessen hat er, beziehungslos und ohne Glauben an seine Kunst, jeglichen „festen Grund“ verloren: „Patzte einer seiner [Franz'] Arbeiter, [...] regte er sich kurz auf; aber gerade so viel, dass der andere nicht glauben durfte, es sei ihm alles egal“ (P 145). Er erhält nur die Oberfläche des Künstlers aufrecht, er spielt diese Rolle – es ist ihm „alles egal“. Das existentielle Selbstbild gibt er zugunsten der „zynisch“¹³² gespielten Rolle auf. Diese Rolle beschreibt seine Oberfläche. Das Künstlertum ist nurmehr Maske; das Selbst darunter ist leer. Darum kann er „sich vergessen“ (P 147).¹³³

Der Besuch an Cathérines Grab erinnert ihn an das „schwankend Grundlose der eigenen Existenz“ (P 148) sowie daran, dass er einen „Grund“ einmal in einer Liebesbeziehung finden zu können glaubte. Nach dem Verlust des Glaubens an die Kunst kehrt er zu dieser Möglichkeit zurück. Er wünscht sich eine Familie. Er bittet seine Nichte, ihm einen „Enkel“ (P 153) zu schenken, verspricht ihr dafür das Erbe – er ist reich geworden durch seine Kunst – und ernennt sie auf diese Weise zur Tochter. Er schreibt:

Die Familie ist die tanzende Pyramide auf dem Strom des Lebens, [...] ist sie doch Form und als solche beglückend: Wir finden Halt in der Flucht der Erscheinungen. (P 156)

¹³² „Ist der Darsteller nicht von seiner eigenen Rolle überzeugt und nicht ernsthaft an den Überzeugungen seines Publikums interessiert, mögen wir ihn ‘zynisch’ nennen [...]. Wir dürfen nicht vergessen, daß der zynische Darsteller bei allem bestehenden Desinteresse doch auch von seiner Maskerade befriedigt sein kann, wenn er die Tatsache, nach Belieben mit etwas spielen zu können, was sein Publikum ernst nehmen muß, als belebende geistige Aggression erfährt“, schreibt Goffman (1983, 20). „Zynisch“ ist Franz’ Einstellung also deswegen, weil ihm der Verlust des Glaubens an die existentielle Funktion seiner Kunst nicht mehr erlaubt, sich als Künstler ernst zu nehmen. Was ihm bleibt, ist das Ausfüllen der erarbeiteten gesellschaftlichen Position, das Verhaltensmuster Künstler.

¹³³ Im Gegensatz zu Claire und dem Ich-Erzähler der „Landschaften“ ist bei Franz zumindest die Oberfläche des leeren Selbst intentional geformt; daher rede ich von „Maske“ – darin dem Titel *Persona* eine andere Nuance abgewinnend.

„Form“ bedeutet „Halt“ – Kunst ist Form, aber die Kunst hat sich für Franz als eine weitere „Erscheinung“ gezeigt. Die Metapher vom „Strom des Lebens“ zeichnet die Veränderung im zeitlichen Fluss als bedrohlich; der „Halt“ ist „beglückend“, weil er Sicherheit bietet, das gesuchte „Festgegründete“, einen Fixpunkt gegen die „Flucht“, im „Strom“. Mit diesem letzten Satz – man findet ihn in Franz' Nachlass – nimmt Franz die Wahl der Kunst statt der Liebe zurück in der Erkenntnis, dass er sich nicht selbst in seiner Kunst den Halt geben kann. Zugleich scheint er in dialektischer Weise sein Selbstbild als Künstler zu bestätigen, denn was er hier „Familie“ nennt, hat er nach seinem Wunsch geformt, indem er die Nichte zur Tochter erklärt. Ist die Familie sein letztes Kunstwerk? Deutlich ist, dass er, um von der Familie zu schreiben, den Jargon der Kunstkritik bemüht in der Rede von der „Form“ und vom „Halt in der Flucht der Erscheinungen“. Indem er als Personen, mit denen er eine Beziehung eingeht, nicht die durch die reale Familienbindung gegebenen wählt, sondern die seiner Neigung entsprechenden (vgl. P 153), beweist er, dass nicht die „Form“ zählt, sondern die Neigung. Auch sein letztes Bekenntnis zur Form und darin zu ihrer existentiellen Wirkung impliziert daher die Rücknahme der existentiellen Bedeutung von Kunst.

3.2.3. Franz und Claire: Gescheiterte Selbstbestimmung

Die Selbstbilder von Franz und Claire unterscheiden sich – abgesehen von ihrem Inhalt – in der Weise ihres Zustandekommens. Für Claire ist ihr Selbstbild durch die Rolle bestimmt, die sie spielt. Sie lässt sich auf diese ein und unterscheidet nicht zwischen Rolle und Selbstbild. Ihr Selbstbild ist also vollständig fremdbestimmt, aber es gibt keine Instanz in ihr, die daran Anstoß nehmen könnte. Ihr Selbstbild wird ja erst durch den Rollenwechsel neu konstituiert. Die Frage nach einem Sinn ihres Lebens stellt sich ihr daher nicht. Claire stirbt mit sich im reinen. Gerade weil sie ohne kontinuierliches Selbstbild auskommt, erlebt sie in gesellschaftlicher Eingliederung, die ihr die Rollen vorgibt, keine Identitätskonflikte.

Das Selbstbild von Franz, durch einen Entschluss gesetzt, ist hingegen selbstbestimmt. Der Entschluss entspringt der Reflexion über den Wunsch nach Sinn im Leben. Franz sieht einander ausschließende Möglichkeiten: Als Künstler im existentiellen Sinn wandelt er sein Leben in Kunst, die so

zum Lebenssinn wird; in einer Beziehung gibt der Bezug auf einen Anderen dem Leben Sinn. Franz will unabhängig sein, aber er scheitert. Er scheitert nicht an seinem Unvermögen, sondern an der prinzipiellen Erfahrung, dass die Welt größere Leuchtkraft besitzt als seine Kunst. In diesem Sinne ist die Geschichte von Franz' Leben beispielhaft, und in dieser Quintessenz verbindet sie sich mit der Geschichte von Claire: Sinn gewinnt das Leben in Beziehungen und ihren Erfordernissen.

Franz unterscheidet sich von Claire darin, dass sich ihm überhaupt die Frage stellt, ob er seinem Leben selbst Sinn geben kann. Sein Scheitern ist darum umso beispielhafter.

4. „Out of the future. Aus der Zukunft“: Selbstbild als Teil der Masse

4.1. Formaler Aspekt

Die Erzählstimme des Teiltexts „Out of the future. Aus der Zukunft“ ist ähnlich der aus „Krone des Lebens“ heterodiegetisch. Die Erzählung ist in ähnlicher Weise multipel fokalisiert, wobei jedoch Kommissar Plokow als Hauptfigur der Liebes- wie der Krimihandlung den weitaus größten Teil der Erzählung als Fokus fungiert. Die ungenaue, unbeteiligte Schilderung der politischen Situation z. B. – „Es gab Kalamitäten im Osten [...]“ (P 167) – ist in Plokows Gleichgültigkeit gegenüber Politik begründet.¹³⁴

In der *D i s t a n z* des Erzählers zur Geschichte ist die Erzählhaltung von derjenigen in „Krone des Lebens“ verschieden. Die Narration erfolgt in einem unbestimmten zeitlichen Abstand nach der Geschichte, wie an den Schlusssätzen der Erzählung deutlich wird, in denen der Erzähler auch die Folgezeit der Geschichte überblickt: „Plokow kam mit dem Leben davon, ja, er machte in späteren Jahren sogar Karriere“ (P 206). Der Erzähler erklärt sich nicht zum Teil des diegetischen Universums. Der Titel der Erzählung, „Out of the future. Aus der Zukunft“, etikettiert das diegetische Universum als Zukunft, „aus“ der erzählt wird. Der Titel referiert auf eine

¹³⁴ Vgl. aber P 173-175, wo die Erzählung in Ries fokalisiert ist.

Gegenwart, von der aus die erzählte Zeit „Zukunft“ ist. Er stammt also nicht vom Erzähler, da die Narration zeitlich nach der Geschichte liegt.¹³⁵

Dass der Titel zum Teil englisch ist, kann als intertextueller Verweis auf die vor allem angloamerikanische Tradition des „Science fiction“ gelesen werden. Sein deutschsprachiger Teil, „Aus der Zukunft“, verweist zudem auf das offensichtliche literarische Vorbild dieser „Zukunft“, den Roman *Schöne neue Welt* von Aldous Huxley, der im Deutschen den Untertitel „Ein Roman der Zukunft“ trägt.¹³⁶

4.2. Inhaltlicher Aspekt

Als „Selbstbild“ einer Figur habe ich die Summe ihrer „Einstellungen, Urteile und Werthaltungen bezüglich ihres Verhaltens, ihrer Fähigkeiten und Eigenschaften“ definiert.¹³⁷ Aufgrund dieses Selbstbildes bewegt sie sich durch ihre (fiktionale) Welt. Umgekehrt ist die fiktionale Welt als Umwelt der Figur Grundlage ihres Selbstbildes, denn zu ihr und in ihr verhält sie sich. Sie nimmt sich stets als Person in ihrer Umgebung wahr. Wenn die Welt der Figur in die des Lesers übersetzbar ist, interessieren vor allem die individuellen Züge ihrer Umwelt, z. B. ihr Erleben von Menschen oder Orten. Plokow lebt jedoch in einer Welt, die als „Zukunft“ per se nicht in ein *common-sense*-Bild der Welt des Lesers übersetzbar ist. Um sein Selbstbild zu erfassen, ist daher zunächst eine Darstellung dieser Welt als dessen äußerer Bedingung notwendig, bevor es selbst Thema wird.

4.2.1. Die Welt als „Zukunft“

Plokows Welt ist gekennzeichnet durch das Einverständnis ihrer Durchschnittsbürger mit ihrem Leben und seinen Bedingungen, d. h. vor allem mit dem Zustand der Verfügbarkeit gemäß der wirtschaftlichen Interessen einiger „Tycoons“ (P 194). Die Leitwerte der Gesellschaft sind „Wirtschaftlichkeit und Effizienz“ (P 183). „Freiheit“ besteht entsprechend darin,

¹³⁵ Zur Funktion des Titels und seiner zeitlichen Referenz vgl. III.5.2.

¹³⁶ Aldous Huxley, *Schöne neue Welt*. Im englischsprachigen Original hat der Roman keinen Untertitel.

¹³⁷ So in I.2.2.1.

„immer das Nützlichere [zu] wählen“ (P 184). „Glück“ ist ein körperlicher Zustand, der mithilfe elektronischer Stimulation erreicht wird (P 178).¹³⁸

Ries, ein Kollege von Plokow, charakterisiert den Unterschied zwischen dem, was man früher „Glück“ nannte, und dem, was man in seiner Zeit so nennt:

Wer weiß denn, was Glück ist? In unserer Zeit [...] kann die Strategie des Einzelnen nur bestehen im raschen und tiefen Genuß. Es kann nicht länger Ziel sein, sich selbst zu finden, denn dazu bedürfte es eines Ortes. (P 197)

Die Behauptung („kann ... nur bestehen“) wird allein mit dem Verweis auf „unsere Zeit“ gerechtfertigt. Welt und Menschen haben sich geändert; das ist es, was „unsere Zeit“ von der früheren trennt. „Glück“ unterliegt den Maßstäben von „Wirtschaftlichkeit und Effizienz“ (P 183), d. h. es muss messbar sein. Den „raschen und tiefen Genuß“ nennt Ries „Strategie“; er ist die Methode, mit der sich das Ziel „Glück“ – jener Zustand körperlicher Stimulation – verwirklichen lässt.¹³⁹

¹³⁸ Roseis Entwurf der „Zukunft“ ist eine Variante der negativen Utopie der *Schönen neuen Welt* Aldous Huxleys. Sie entspricht den im Vorwort zur Neuauflage von Huxley explizit gemachten vier Bedingungen einer solchen Welt (vgl. Huxley, *Schöne neue Welt*, 17-18). Wichtig für unser Thema ist die vergleichbare Einstellung der Menschen zu ihrer Welt, deren Durchschnittsbürger sie sind, und der „Glück“-Begriff. „Glück“ ist hier ein körperlicher (kein seelischer oder geistiger), durch elektronische (Rosei) oder chemische (Huxleys „Soma“) Stimulation herstellbarer Zustand. Von *Schöne neue Welt* unterscheidet „Out of the future ...“ sich allerdings durch die Blickrichtung. Huxleys Interesse gilt der Gesellschaft, die er z. T. aus der Sicht eines Außenseiters (des Wilden) zeigt. Roseis Interesse gilt den einzelnen Figuren. Dass seine „Zukunft“ überzeichnet ist und in der deutlichen Anlehnung an Huxleys *Schöne neue Welt* wenig originell, ist daher vielleicht ein literarischer Mangel, dient aber der deutlicheren Zeichnung der Figuren. Je plakativer die Welt, desto plakativer die Figuren.

¹³⁹ Dieser Glücksbegriff ist – ähnlich wie bei Huxley – eine Karikatur des utilitaristischen Glücksbegriffs. Der Utilitarismus ist eine Moraltheorie, die besagt, das größte Gut, das man durch Handlungen erreichen könne, sei, durch sie das eigene wie das Glück anderer maximal zu vergrößern – wobei das Glück jedes Einzelnen gleich viel zu gelten habe. „Glück“ muss darum messbar sein, um entscheiden zu können, welche Handlung mehr „Glück“ erzeugt als andere. John Stuart Mill als der bekannteste Verfechter des – vornehmlich im angelsächsischen Sprachraum vertretenen – Utilitarismus hat „Glück“ so definiert: „Unter ‘Glück’ [happiness] ist dabei Lust [pleasure] und das Frei-sein von Unlust [pain], unter ‘Unglück’ [unhappiness] Unlust und das Fehlen von Lust

Das Glück der früheren Zeit ist aus Ries' Sicht davon verschieden. Das „Ziel“ sei es gewesen, „sich selbst zu finden“. Was für ihn Glück ist, weiß der, der sich „gefunden“ hat. Sich selbst zu finden bedeutet auch zu erkennen, was einen von den anderen unterscheidet. Was Ries unter „Glück“ versteht, erleben alle Menschen gleich. Wenn „unsere Zeit“, also die von Ries, einen solchen Glücksbegriff prägt, dann deshalb, weil ihre Werte mit Individualität unvereinbar sind, während das Glück der früheren Zeit gerade auf der Erkenntnis der Individualität beruht.

Ries stellt dementsprechend fest, dass sich die Menschen seiner Gegenwart von denen der Vergangenheit unterscheiden:

Eines besteht in unseren Seelen, um den Begriff ein letztes Mal zu gebrauchen, neben dem anderen, eins löst das andere ab, und wenn schon, ist die Seele ein Schirm, auf dem die Umstände spielen. (P 197)

Die „Seele“ meint im westlichen weltanschaulichem oder religiösem Kontext eine Art Essenz oder Wesenskern des Menschen, also das, was für seine Individualität steht. Für Ries ist die „Seele“ nichts weiter als ein Spiegel der „Umstände“ – nichts Eigenes also, das die Umstände wahrnimmt, ordnet oder ihnen Sinn gibt. Die „Seele“ wäre dasjenige, was „Ganzheit aus [der] Vielheit“ (P 197) der Umstände erzeugt, indem es sie auf sich bezöge.¹⁴⁰ In Ries' Zeit, so seine Ansicht, bleibt die Vielheit der Umstände unverbunden nebeneinander. Die „Strategie“ besteht darin, die Vielheit auszuschöpfen, nicht darin, sie zu ordnen.

verstanden“ (*Der Utilitarismus*, 13). Aus dieser utilitaristischen Definition folgt aber nicht, wie ein solches Glück als „pleasure“ zu interpretieren ist, ob es nicht verschiedene, individuell bestimmte Arten „pleasure“ geben kann und wie diese untereinander abzuwägen wären. Die Schwierigkeiten sind Mill wohl bewusst gewesen, wie sich an seinem Bemühen um einen würdevollen Glücksbegriff zeigt: „Es ist besser, ein unzufriedener Mensch zu sein, als ein zufriedenes Schwein; besser ein unzufriedener Sokrates, als ein zufriedener Narr“ (ebd. 18). Die Reduktion von „Glück“ auf einen körperlichen Zustand in Huxleys und Roseis negativen Utopien bestreitet genau das.

¹⁴⁰ Die Rede von der „Ganzheit aus Vielheit“ klingt etwas nach Platons Ideenlehre oder Immanuel Kants „synthetischer Einheit des Mannigfaltigen“ in der „reinen Apperzeption“ (KrV, A116/117): nach philosophischer Theorie also, ohne dass sich jedoch genau fassen ließe, nach welcher. Vgl. III.5.3. und V.3.

Ries beschreibt den Menschen seiner Zeit als eine Person ohne individuelles Selbstbild. Die Menschen verfolgen alle dieselbe „Strategie“ auf der Jagd nach dem „Glück“, ohne sich im individuellen Glück als Individuen zu erkennen. Ries' Zeit fordert solche Menschen; sie sind leicht zu verwalten und setzen der Verfügung keinen Widerstand entgegen, den sie aus individuellen Werten ableiten.

4.2.2. Plokow: Individuelle Liebe - gesellschaftliche Werte

Kommissar Plokow entspricht der Ries'schen Darstellung. Er ist ein Durchschnittsbürger seiner Welt, ein „Mittie“ (P 191). Er gehorcht den Grundsätzen von „Wirtschaftlichkeit und Effizienz“ und teilt sie (P 169). Er erledigt seinen Job und nimmt die Freizeitangebote wahr, die sich ihm bieten (P 196). Was ihn von anderen Durchschnittsbürgern unterscheidet, zeigt seine Wohnung. Plokow bewohnt eine „Standardwohnung für Junggesellen seiner Einkommenskategorie“ (P 160), die er mit „herumstehenden Aschenbechern“ und „bemalten Holzvasen“ zu „etwas Besonderem, [...] für ihn Typischem“ (ebd.) gemacht zu haben glaubt. Sein Selbstbild lässt ihn als Teil der Gesellschaft funktionieren, in der er sich verhält wie alle anderen.

Damit er sich anders sieht, müssen sich die Umstände ändern. Die Bekanntschaft mit der Chinesin Mikami bedeutet eine Änderung der Umstände, als er bemerkt, dass er nicht mehr der Maxime vom „raschen Genuß“ (P 197) folgt. Mikami ist Eigentum ihres Mannes, Sex mit ihr ist daher ein Verbrechen (P 172). Plokow trifft sich trotzdem mit ihr.

Der Erzähler betont, dass Plokows Reaktion auf Mikami nicht dessen Willen unterliegt: „Ihr Gesicht wollte sich nicht [aus seinem Gedächtnis] vertreiben lassen“ (P 182). Plokow geht mit Mikami eine Beziehung ein, obwohl er weiß, dass er damit gegen die gesellschaftlichen Leitwerte Wirtschaftlichkeit und Effizienz handelt und zudem sie und sich in Gefahr bringt. Er tut es *unabsichtlich*: „Wenn wir inwendig Augen hätten, uns selber zu beobachten, sie hätten Plokow in dem Fall nichts genutzt“ (P 182).

Dass Plokow, von unwiderstehlicher Kraft getrieben, die Beziehung mit Mikami wider besseres Wissen weiterführt, legt dem Leser die Entschlüs-

selung „Liebe“ und das Klischee „Himmelsmacht“ nahe, um sein Verhalten zu erklären. Plokow erlebt sich selbst als

von einem Gefühl befallen, das er noch nie im Leben empfunden hatte [...], es war nicht länger Mitleid mehr und auch nicht die übliche Geilheit, die ihm so vertraut war. er kam sich schwach und hilflos vor – aber das war ihm nicht unangenehm. (P 198-199)

Indem der Erzähler ohne Bedenken diese klischeehafte Schilderung des Gefühls gibt – zugleich Plokows Intentionslosigkeit hervorhebend: er wird von dem Gefühl „befallen“, es überkommt ihn –, betont er die Diskrepanz zwischen dem, was Plokow erlebt und der Ungewöhnlichkeit dieses Gefühls in seiner Welt. Plokows Gefühl ist *unzeitgemäß*. Indem er das Gefühl erkennt und benennt – „[e]r liebte sie! Das war es. Er liebte sie!“ (P 204, erlebte Rede) – und deshalb sich und Mikami „glücklich“ (P 203) nennt, wird er sich bewusst, nicht mehr Teil der Masse zu sein. Er erlebt etwas, das nur ihm widerfährt. Diese Liebe lässt ihn sich als Individuum sehen, und dass er sie „Glück“ nennt, entspricht daher der alten Bedeutung des Wortes. Mikami, Mensch ihrer Zeit, versteht das Wort in dieser Bedeutung nicht (P 203).

Erlebt er sich durch seine Liebe auf eine Weise selbst, die ihn in den Stand setzte, den gesellschaftlichen Werten seiner Zeit, Wirtschaftlichkeit und Effizienz, individuelle entgegenzusetzen? Nein. Wie ihm die Begegnung mit Mikami geschieht und ihn in der Folge die Liebe zu ihr „befällt“, so bleibt er passiv. Die Trennung von ihr ist schließlich Reaktion auf die Umstände.

Ries hat das „Selbstfinden“ als „Ziel“ eines Lebens in früherer Zeit bezeichnet. Plokow erlebt sich selbst in der Liebesgeschichte, aber er „sucht“ sich nicht, er handelt nicht intentional. Er bleibt trotz widersprechender Erfahrung den Werten seiner Zeit verhaftet. Während er z. B. mit Mikami im Hotel fürchtet, von einem Kommando der Polizei ergriffen zu werden, also in einem Moment, da ihm seine eigene Liebe als Verbrechen nach dem Maßstab der Gesellschaft wie als eigener Wert bewusst ist, bewertet er die Festnahme von „Leute[n], die über eine bestimmte Zeit arbeitslos gewesen waren“ (P 202) als „ganz gerecht“ (ebd.), weil das dem Wert Wirtschaftlichkeit entspricht. Nach der Liebesbeziehung zu Mikami kehrt er zum gewöhnlichen Verhalten zurück und wird wieder der angepasste

Durchschnittsbürger: „Plokow [...] machte in späteren Zeiten sogar Karriere“ (P 206).

Plokow ist als Durchschnittsbürger Vertreter eines Typs. Gerade das Fehlen individueller Zeichnung weist ihn als solchen aus. Und auf ihn als Typ ist seine Erfahrung zu beziehen. Diese „zukünftige“ Welt formt die Menschen so, dass sie unfähig sind, Werte zu erfahren und entsprechend zu handeln. Ries' Feststellung, zum Glück bedürfe es eines „Ortes“, wird daher durch Plokows Erfahrung bestätigt. Die „Zukunft“ lässt kein individuelles Glück zu.¹⁴¹ Wenn das Selbstbild von der Umwelt mitgeformt wird, dann ist diese „Zukunft“ Umwelt von Menschen, deren Selbstbild ohne das, was Ries „Seele“ nennt, auskommt.

5. Medialer Aspekt

Den Text *Persona* unter medialem Aspekt zu interpretieren, heißt nicht nur, die Wirkung der Zusammenstellung der drei Teiltexthe nachfragen, sondern auch ihrem Sinn, wie und sofern er im Text erkennbar wird. Dass die drei Teiltexthe zu einer Texteinheit absichtsvoll zusammengestellt worden sind, zeigen die gemeinsame Überschrift und die teiltextübergreifenden Korrespondenzen. Ein weiterer Hinweis auf den Sinn der Zusammenstellung gibt der Teiltexttitel „Out of the future...“, indem er implizit auf eine Gegenwart referiert.

Unter medialem Aspekt ist daher zunächst den Korrespondenzen als kohärenzstiftenden Textmerkmalen nachzugehen. Sie lassen sich als Hinweise auf ein Figurkonzept des Autors auffassen, welches durch die Gemeinsamkeiten der Selbstbilder der Figuren in den Teiltexthen vorgeformt ist. Die Folge der Teiltexthe soll daher auf das Figurkonzept bezogen werden, um so die Dreiteilung des Romans als Bild einer Entwicklung des Figurkonzepts in wechselndem Kontext zu interpretieren. Zum Schluss soll

¹⁴¹ Das illustriert die Handlung um den Mordfall Allmann. Charles Allmann folgt seinen eigenen Werten (Liebe, P 206) – sie bringen ihn dazu, die umzubringen, die er liebt, da für seine Liebe in dieser „Zukunft“ kein Ort ist. Allmann ist also anders als Plokow nicht Teil der Masse und durchaus selbständig – und darin unzeitgemäß.

noch einmal der Bedeutung des Titels *Persona* im Lichte der gewonnenen Erkenntnisse nachgefragt werden.

5.1. Korrespondenzen – Elemente eines Figurkonzepts

Der Wechsel von Diegesen und Erzählhaltungen ermöglicht es dem Autor, Figuren in verschiedenen Kontexten zu zeigen. Um *Persona* als Gesamttext zu interpretieren, müssen diese Kontexte nicht nur in ihrem Nebeneinander betrachtet, sondern aufeinander bezogen werden. Die motivischen und sprachlichen Korrespondenzen zwischen den Teiltexten werden hier als Strategien des Textes interpretiert, die solche Bezüge herstellen. „Korrespondenz“ wird dabei im Sinne Roseis als im Text angelegte Möglichkeit verstanden, einen Satz oder ein Motiv semantisch aufzuladen durch impliziten Verweis (in der Ähnlichkeit der Formulierung oder durch ähnlichen semantischen Kontext eines Motivs) auf andere Sätze oder Motive desselben Textes. Ob und wie „Korrespondenzen“ erkannt werden, hängt also von ihrer Markierung ab. Ein Beispiel für eine motivische Korrespondenz, die Albert von Schirnding (1995) auffällt und die er als textkohärenzstiftendes Merkmal wertet, ohne sie jedoch zu interpretieren, ist das Mord-Motiv: Der Protagonist der Handlung („Landschaften“) begeht „vielleicht“ einen Mord; Cathérine wird ermordet („Krone des Lebens“); Plokow klärt den Mordfall Allmann („Out of the future...“). Die Morde korrespondieren nicht als Handlungen miteinander, sondern in ihren Motivationen. Gerade diese Motivkorrespondenz ist also in ihrer Plakativität von geringem Gewicht, solange sie wörtlich verstanden wird.¹⁴² Nachfolgend geht es um motivische und sprachliche Korrespondenzen, die Teil des Kontextes eines Selbstbildes sind.

¹⁴² Der mögliche Mord des Protagonisten der Handlung ist Ausdruck seiner Weltver zweiflung und Einsamkeit; Robert bringt Cathérine im Affekt um, weil auch sie ihn nicht versteht und weil ihr Unverständnis ihm seine Einsamkeit spürbar macht; Allmann bringt seine Frau um, weil er mit ihr in dieser Welt nicht leben kann (vgl. P 205-206). – Diese Korrespondenzen berühren mein Thema nur am Rande und werden daher hier nur angedeutet.

5.1.1. Fremdheit

In „Landschaften“ wird das Motiv Fremdheit sowohl in der Handlung wie im Bericht des Ich-Erzählers angesprochen. Die Fremdheit der Welt ist der Grund für die Einsamkeit, die von Protagonist und Ich-Erzähler nicht selbst überwunden werden kann. Vom Protagonisten heißt es, Vancouver wirke „seltsam fremd: denn das Herzerreißende der Dinge ist nicht zu übersehen“ (P 19). Der Erzähler („Krone des Lebens“) kommentiert Franz' Beziehung zu Cathérine: „Das Herzerreißende der Dinge liegt in ihrer Fremdheit. Das gilt auch für Menschen“ (P 141). Der zweite Satz kehrt den Sinn des ersten um. Für den Protagonisten ist das „Herzerreißende der Dinge“ die Ursache für ihre Fremdheit; der Einsamkeit in der Trennung von der Welt geht dieses „Herzerreißende“ noch voraus. Im zweiten Satz ist es die Fremdheit, die das Herz zerreißt. Er verbindet die Fremdheit als Erfahrung der Trennung von den Dingen mit der einer Trennung von den Menschen und bestimmt so die Bedeutung der „Einsamkeit“.

Die Wirkung der Fremdheit wird erlitten. „Herzerreißend“ meint nicht „mitleiderregend“ – mit Dingen lässt sich nicht mitleiden –, sondern formuliert eine Beschädigung. Wenn die Metapher wörtlich genommen wird, zerstört das Erlebnis der Fremdheit von Dingen und Menschen und das Erlebnis der Einsamkeit als ihre Folge die Ganzheit des Herzens, d. h. des Empfindens. Fremdheitserfahrung ändert das Selbstbild.

5.1.2. Licht - Individualität

Die Fremdheit der Dinge wird vom Sonnenlicht aufgehoben, indem es sie unterscheidbar macht („Landschaften“, P 8). Das Licht zeigt die Außenwelt strahlend im Gegensatz zur düsteren Kunst („Krone des Lebens“, P 147). In der „Zukunft“ gibt es kein natürliches Licht mehr: „Es war morgen. Aber die Lampen brannten Tag und Nacht, und daß Morgen war, erkannte man an den frisch rasierten Gesichtern der Männer“ (P 162). Die Tageszeiten werden ununterscheidbar – das künstliche Licht macht gleich.

Das natürliche Licht stellt Weltvertrautheit her. Es hebt nicht nur die Trennung von der Welt als eine Form der Einsamkeit auf, sondern ist ebenso Bedingung für Selbsterkenntnis: Wer in seiner Einsamkeit befangen ist, nimmt sich ausschließlich als Einsamer wahr (P 22-29). Auch

dem Künstler macht das Licht die Welt vertraut und hebt so seine ausschließende Selbstbezogenheit – eine Form der Einsamkeit – auf. Das Licht vermag nichts gegen die Einsamkeit der Beziehungslosigkeit.

5.1.3. Kunst und Beziehung – Selbst- und Fremdbestimmung

„Kunst“ steht in den Texten als Alternative zu einer Beziehung für den Versuch, die erfahrene Einsamkeit selbst aufzuheben. Mit der Niederschrift der *Handlung* hebt sich der Ich-Erzähler die Einsamkeit auf, wie es ihm möglich ist; aber er erfindet sich in der *Handlung* die Beziehung, die er sich eigentlich wünscht. Wukowar trifft ausdrücklich die Entscheidung für die Selbstbestimmung durch Kunst – und erfährt dies als Irrtum. In Plokows „Zukunft“ spielt Kunst wie Beziehungen keine Rolle mehr: „[...] die Leute interessieren sich nicht mehr für Kunst [...]. Sie leben – und das genügt auch“ (P 200). Die Wahlmöglichkeit entfällt, da sie eine Wahl zwischen Werten darstellt. Kunst und Beziehung setzen ein Selbstbild voraus, das sich als wertorientiertes Individuum begreift.

5.1.4. Seele – erfülltes Selbst

Der Ich-Erzähler der „Landschaften“ schreibt vom „Überschwang der Seele“ (P 30) im Moment der Ekstase. Ries gebraucht in der „Zukunft“ den Begriff „Seele“ „ein letztes Mal“ (P 197), weil dieser nichts mehr bezeichnet. Ries konstatiert damit einen generellen Wandel der menschlichen Selbstbilder. Einst war die Selbsterkenntnis als Individuum Voraussetzung für die individuelle Erfahrung des Glücks. In seiner Zeit ist gerade ihre Abwesenheit Voraussetzung für Glückserfahrung, denn nur in der Anpassung an die Werte der Gesellschaft ist das „Glück“ körperlicher Stimulanz akzeptabel.

Es ergibt sich die Frage, ob der „Seele“-Begriff von Ries aus dem des Ich-Erzählers ableitbar ist, oder ob jener von diesem gänzlich verschieden ist. Mit „Seele“ ist hier Individualität und individuelles Selbsterleben, auch Verhalten zusammengefasst. „Seele“ ist also in den Begriff „Selbstbild“ übersetzbar. Ries fasst „Seele“ als einen „Schirm, auf dem die Umstände spielen“ (P 197): ein leeres Selbstbild, das das Spiel der Umstände weder ordnet noch ihm Sinn gibt. Der Ich-Erzähler spricht vom „Überschwang

der Seele“ und so anscheinend von einem erfüllten Selbstbild und von Selbsterfahrung in der Ekstase. Gegensätze?

5.2. Von Zukunft und Gegenwart – zur Folge der Erzählungen

Die Frage danach, wie die beiden „Seele“-Begriffe aufeinander zu beziehen seien, gilt dem Sinn der Teiltextfolge. Wie die Interpretation der Korrespondenzen verlässt diese Frage den Rahmen des einzelnen Teiltextes und damit die narrative Ebene der Erzähler. Ein Hinweis auf den Sinn der Folge der Erzählungen geben ihre Titel. Die letzte Erzählung ist „Out of the future. Aus der Zukunft“ betitelt, referiert also implizit auf eine Gegenwart, aus deren Sicht die Geschichte in der „Zukunft“ spielt. Diese Gegenwart kann allerdings nicht die des Erzählers sein, denn dessen Narration folgt der Geschichte zeitlich nach. Um welche oder wessen Gegenwart handelt es sich dann?

Ich habe den Titel des Gesamttextes *Persona* als Ausdruck seiner Intentionalität aufgefasst. Er lässt sich nicht den narrativen Instanzen der Teiltex-te zuordnen. Wenn die Titel der Teiltex-te sich ebenfalls nicht diesen narrativen Instanzen zuordnen lassen, wie das für „Out of the future...“ gilt, dann stehen sie auf einer Ebene mit dem Gesamttitel und sind wie dieser als Ausdruck der Intentionalität des Textes zu interpretieren. Die Gegenwart, auf die „Out of the future ...“ implizit referiert, ist also die des Autors.

Wenn ich von „Autor“ rede und ihm eine Intention unterstelle, die als dem Text eingeprägte Strategie die Realisation des Lesers lenkt (Iser 1994, 115), dann beziehe ich mich auf ihn, wie er im Text – in den Textstrategien – merklich wird: als implizierter Autor. Die Referenz auf diesen implizierten Autor ist daher keine textexterne Referenz. Die Gegenwart des implizierten Autors ist bestimmt als zeitliches Ungefähr, das merklich wird im Erzählstil, den Textstrategien, den im Text verwendeten „Konzepten“ (de Beaugrande / Dressler 1983, 88) wie „Glück“, „Mensch“ usw. Die Gegenwart des implizierten Autors ist in diesem Text offensichtlich die des Lesers. Die beiden anderen Geschichten, „Landschaften“ und „Krone des Lebens“, sind in dieser Gegenwart erzählt. Die Folge der Geschichten entspricht also der zeitlichen Ordnung der Diegesen. Das legt es

nahe, den Roman als Schilderung einer Entwicklung zu lesen, die in drei Stationen mit je verschiedenen Kontexten gezeigt wird.

Die Folge der Teiltex-te stellt ein Figurkonzept vor, das von der Unfähigkeit des Menschen ausgeht, Einsamkeit als existenzielle Befindlichkeit selbst zu überwinden, wobei die Überwindung der „Einsamkeit und Weltver-zweiflung“ darin besteht, dem Leben Sinn zu geben. Die Kunst gibt als produktiver Akt dem Leben Sinn, Liebe gibt in der Bezogenheit auf den Partner dem Leben Sinn. Die Geschichte von Franz Wukowar zeigt, dass Kunst allerdings nur eine Ablenkung von der Einsamkeit darstellt und kein wirksames Mittel gegen sie. Auch eine Beziehung ist nicht auf Dauer wirksam. Es bleiben die kurzen Momente der Ekstase, in der der Ich-Erzähler mystische Einheit mit der Welt und dem Gegenüber verspürt.

Die Folge der Geschichten zu interpretieren bedeutet den Versuch, eine „Sinnkontinuität“ herzustellen, die die Diskontinuität der Teiltextgrenzen überbrückt. In der Folge der Geschichten wird der Kontext der Figuren allgemeiner. Das passivische Selbstbild eines Einzelnen („Landschaften“) findet seine Fortsetzung unter den verschiedenen Bedingungen familiärer Interaktion („Krone des Lebens“) in den parallelen Handlungen von Claire (korrigierende Füllung des leeren Selbstbilds von außen durch Rollenerwartungen) und Franz (Zurücknahme des existentiellen Selbstbildes Künstler nach dem Verlust der Illusion über die Möglichkeiten der Kunst) und weitet sich schließlich zum Porträt Plokows (Teil der Masse ohne individuelles Selbstbild trotz individueller Werterfahrung).

Das Figurkonzept ist also trostlos. Die Einsamkeit respektive Sinnlosigkeit des Lebens ist fundamental, behauptet der Text für seine Figuren, und sie zu überwinden ist unmöglich.¹⁴³

¹⁴³ Bei der Betrachtung der „Zukunft“ stellt sich die Frage, ob diese Menschen die Umwelt bekommen, die sie brauchen, oder ob vielmehr sich diese Welt die Menschen formt, die sie braucht. Die zweite Lesart interpretiert den Text als Gesellschaftskritik, als extrapolierende, appellhafte Gegenwartsdeutung des Autors. Sie löst damit aber den Zusammenhang zwischen den drei Diegesen auf und schreibt dem Teiltex-t zudem literarische Originalität zu. Sie hat darum wenig für sich.

5.3. Der Titel und die drei Teile

Welche Absicht steht dahinter, die drei Teiltex-te so als „Diskontinuitäten“ zu präsentieren? Als Effekt der Lesearbeit wird die Herstellung einer Sinnkontinuität angestrebt.¹⁴⁴ Betrachtet man den Text als Beweis für ein Figurkonzept und seine Folgen, dann fehlen ihm wesentliche Elemente, die vom Leser ergänzt werden müssen: die Übergänge zwischen den Teiltex-ten. Die Aufteilung in drei Diegesen stellt daher in gewissem Sinne eine Stärkung des „Beweises“ dar. Wenn die Herstellung der Sinnkontinuität durch den Leser gelingt, dann sind diese ergänzten Elemente für den Leser unbezweifelbar, da er sie selbst hervorgebracht hat. Die Interpretation, dass in der gezeigten Weise defiziente Menschen zu einer Zukunft führen werden, wie sie in „Out of the future...“ gezeigt ist, wird zum Kern des Ar-guments. Bezweifelbar bleibt dem Leser allerdings die „Prämisse“ – in die-sem Text ist das die Beschaffenheit des Ich-Erzählers des Teiltex-tes „Land-schaften“. Die Präsentation in der Ich-Erzählhaltung beschränkt dort zugleich die Darstellung des Figurkonzepts auf eine einzige Figur, deren Selbstbild nicht verallgemeinerbar erscheint.

Indem die Interpretation die Teiltex-te und ihr Verhältnis zueinander berücksichtigt, gilt sie dem ganzen Text. Der Text heißt *Persona*: „Person, Maske, Rolle“. Ich habe die Spannung zwischen dem Eigenen (Person), den Erwartungen (Rolle) und die innere Leere, für die die Figur bloß eine Hülle ist (Maske), im Figurkonzept des Autors analysiert. In einem weiteren Sinne lässt sich der Titel nicht nur auf den Inhalt, sondern auch auf die Form des „Romans“ beziehen, und zwar im doppelten Sinne. Erstens be-dient der Roman sich häufig Klischees; er zitiert Wortwelten, statt selbst eine zu entwickeln. Seine Eigentextlichkeit besteht vor allem in der Zu-sammenstellung klischeehafter Schilderungen – sei es nun das Science-Fiction- oder Krimihandlungsmodell, das Ekstase-, das Kunst-, das er-kenntnistheoretische, das Glücks-, das Liebes- oder das existentialistische Angstklischee. Weitere ließen sich finden. Indem der Text mit der Kli-scheehaftigkeit seiner Elemente spielt, füllt er mit seinen Teiltex-ten ver-

¹⁴⁴ Vgl. III.1.2.

schiedene Rollen aus – Identitätsroman, „Familienroman“ (so der Klappentext für den Mittelteil, „Krone des Lebens“), Krimi.

Zweitens zeigt der Roman sich selbst als textliche Einheit an. Als Roman gelesen zu werden, muss ihm jedoch *g e s c h e h e n*. Dafür stellt er die Oberfläche bereit. Diese mit Sinn so zu füllen, dass er ein Roman wird, ist Sache des Lesers. Der Leser also gibt erst dem Roman sein Wesen. Er füllt die Romanmaske aus. Wenn ihm das nicht gelingt, bleibt sie leer.

IV. Auf dem Weg zum Selbstbild. Über Peter Handkes *Mein Jahr in der Niemandsbucht. Ein Märchen aus den neuen Zeiten*

*Scheiß 'Citoyen du Globe': auf'm Lant müßte
man leebm! Schachfiguren aus Eiche drexeln:
gans schtille werdn. Alles Hartgeld aus Bosheit
erst waschen lassen, ehe man's anrührt. : Jeekli-
che mettafüsische Untersuchung'n ein=schtelln!*

KAFF auch Mare Crisium, Arno Schmidt

1. Einleitung: „Was ist mein Eigenstes?“

Mein Jahr in der Niemandsbucht. Ein Märchen aus den neuen Zeiten ist der zuletzt erschienene erzählende Prosatext von Peter Handke.¹⁴⁵ In ihm erzählt der Ich-Erzähler Gregor Keuschnig von seinem Wunsch nach einer „Verwandlung“. „Einmal in meinem Leben habe ich bis jetzt die Verwandlung erfahren“ (MJ 11), beginnt der Text. „Durch sie weiß ich, was Dasein ist. Aber seit einiger Zeit warte ich auf eine neue Verwandlung“ (MJ 13). Der Wunsch nach einer „neuen Verwandlung“ meint ebenso einen Prozess des Persönlichkeitswandels wie damit einhergehend des Selbsterkennens, der das Selbstbild des Ich-Erzählers erneuern soll: „Bald sechsundfünfzig Jahre alt, kenne ich mich nicht“ (MJ 15). Der Weg zum neuen Selbstbild ist das Thema des Textes.

Der fiktionale Autor Keuschnig beabsichtigt, mit dem Beginn des Schreibens die „neue Verwandlung“ ins Werk zu setzen. „Statt 'Wer bin ich?' frage ich mich inzwischen: 'Was ist mein Eigenstes?' Ich weiß es

¹⁴⁵ Im folgenden zitiert mit Sigle MJ.

nicht“ (MJ 232). Aber indem er ein Jahr lang über das Leben in seiner „Allerweltsbucht“ (MJ 967), einem Vorort von Paris, seine Freunde und sich schreibt, soll sich ihm im und durch das Schreiben sein „Eigenstes“ zeigen und so die „Verwandlung“ vollziehen, um ihn neu zum Leben zu befähigen.

1.1. Das Wort „Verwandlung“

1.1.1. Was wird verwandelt? Wer verwandelt?

Das Wort „Verwandlung“, das Keuschnig zur Bezeichnung des vergangenen Geschehens verwendet, ist mehrdeutig. Bewusst offen lässt Keuschnig, wer oder was verwandelt wird: „Verwandlung wessen? [...] Vorderhand weiß ich nur: Ich habe damals eine Verwandlung erlebt“ (MJ 13). Das Wort „Verwandlung“ „kam“ ihm allerdings „erst lang, lang im nachhinein“ (MJ 433) zur Bezeichnung des Erlebnisses in den Sinn. Die Bezeichnung ist für ihn begründet durch die „Errungenschaften“ (MJ 434) der Verwandlung – und das sind Eigenschaften, die er sich während der Zeit der „Verwandlung“ erworben hat: Duldsamkeit, Scharfsinn, Großmut usw. (vgl. ebd.). Demzufolge scheint das Objekt dieser „ersten Verwandlung“ Keuschnig selbst zu sein – denn er hat sich durch sie geändert.

Der Wunsch nach einer „neuen Verwandlung“ entspricht dem Wunsch nach Veränderung. Im Gegensatz zur „ersten Verwandlung“, der Keuschnig ausgesetzt war und die er passiv als „Würgen“ (MJ 11) erlebt hat, will er diese neue Verwandlung selbst auslösen: „Die zweite Verwandlung stand in meiner Macht“ (MJ 18). Er erklärt sich so zum Subjekt der „Verwandlung“, d. h. zu dem, der – durch sein Tun – verwandelt.

Ein Aspekt der „Verwandlung“ ist damit bestimmt. Sie ist der Versuch, ein neues Selbstbild zu gewinnen. Bezeichnenderweise ist Keuschnig zwar klar, was sich „verbraucht“ (MJ 434) hat, nämlich die „erste Verwandlung“. Unklar ist ihm jedoch, worauf die „neue Verwandlung“ hinauslaufen soll. Darum lässt sich nicht von einem *Selbstentwurf* sprechen in dem Sinne, dass Keuschnig ein *Woraufhin* des Entwurfs vorschwebt. Doch soll es genügen, das Ziel der „Verwandlung“ *ex negativo* aus

dem zu bestimmen, was Keuschnig als der „Verwandlung“ bedürftig schildert.

1.1.2. „Verwandlung“ als Prozess und als Resultat

„Verwandlung“ meint zweierlei. Zum einen bezeichnet das Wort den Prozess des Verwandelns oder Verwandeltwerdens, zum anderen dessen Resultat. Keuschnigs Verwendung des Wortes reflektiert diese beiden Bedeutungen. Die „erste Verwandlung“ ist ihm ein „Erlebnis“ (MJ 13) und ein „jahrelange[s] Würgen“ (MJ 16), also ein Prozess. Zugleich gilt das Wort dessen „Errungenschaften“ (MJ 434). Das Wort „Verwandlung“ findet er erst im „nachhinein“ (MJ 433); es rechtfertigt sich erst durch diese Errungenschaften, d. h. durch die merkbare Veränderung. Treffend charakterisiert Keuschnig die „Verwandlung“ darum als „Weg“ und den Beginn seines Schreibens als „Michaufmachen“ (MJ 227), denn mit dem Gedanken an einen Weg ist der an das Ziel und die Hoffnung auf ein Ankommen verbunden.

Die Verknüpfung der Verwandlung mit dem Schreiben macht dieses zum Medium, zum Weg der „Verwandlung“. Im Geschriebenen wird die „Verwandlung“ als ‚Pro-zess‘, als Fortschreiten lesbar. Zugleich schließt es aber den Blick auf das Resultat der „Verwandlung“, auf das Erreichen eines Ziels aus: Denn solange Keuschnig schreibt, ist die „Verwandlung“ nicht vollendet. Darum kann Keuschnig im Text die „Errungenschaften“ der „neuen Verwandlung“ – so sie gelingt – nicht benennen. Vielleicht aber lassen sie sich ableiten aus dem, wie sich Keuschnig im fortlaufenden Text zeigt. Zur Beurteilung der „Verwandlung“ als Weg zum neuen Selbstbild muss daher das Prozesshafte des Verwandelns berücksichtigt werden.

1.2. Vorgehen: Der Titel

Der Ich-Erzähler Gregor Keuschnig ist als fiktionaler Autor für den Text in der Form verantwortlich, in der er vorliegt. In diesem Fall schließt „Text“ die Nebentexte wie Kapitelüberschriften, Titel und Untertitel des Buches ein: Der Titel „M e i n Jahr in der Niemandsbucht“ ist, wie die Kapitelüberschriften „Die Geschichte m e i n e r Freunde“, „Die Geschichte m e i n e r

ersten Verwandlung“ durch das Possessivpronomen der ersten Person auf das erzählende Ich bezogen. Kapitelüberschriften und Titel sind also Teil der Erzählung des fiktionalen Autors.¹⁴⁶

Titel und Untertitel weisen auf alle Textelemente, die für die Analyse von Belang sind, und sollen ihr darum als Leitfaden dienen.

In formaler Hinsicht gilt es, dem Verhältnis von Narration und Geschichte nachzufragen: Was wird wie erzählt? In welchem Verhältnis steht die Schreibzeit („mein Jahr“) zur Geschichte? Wie wird das Prozesshafte des Schreibens darin sichtbar?

In inhaltlicher Hinsicht soll dem Selbstbild des Ich-Erzählers nachgefragt werden. Dafür muss genauer gefasst werden, was die „erste Verwandlung“ bewirkt hat und welche Mängel den Ich-Erzähler eine „zweite Verwandlung“ wünschen lassen. Zudem muss gezeigt werden, inwiefern das Schreiben ein „Verwandeln“ sein kann und welchen Zusammenhang es herstellt zwischen dem verwandelnden Ich und dem Ort, an dem es lebt, der „Niemandsbucht“.

In medialer Hinsicht ist der Interpretationsvorgabe des Ich-Erzählers nachzufragen. Inwiefern ist das Erzählte ein „Märchen“ („aus den neuen Zeiten“)?¹⁴⁷ Was versteht der Ich-Erzähler darunter, und in welchem Verhältnis steht der Text als Märchen zu seiner Funktion als Medium der Verwandlung?

Zuguterletzt enthält der Titel auch eine intertextuelle Referenz. Der Ich-Erzähler von *Mein Jahr in der Niemandsbucht* heißt Gregor Keuschnig und trägt so denselben Namen wie der Protagonist aus Peter Handkes Er-

¹⁴⁶ Allerdings muss die Betitelung des Textes der Narration nachfolgen. Ein Text kann erst dann sinnvoll „Märchen“ genannt werden, wenn er vollständig vorliegt (so wie auch im mündlichen Wiedererzählen das Märchen im Grunde vollständig vorliegt), da „Märchen“ eine Gattungsbezeichnung ist, die sich auch über das Ende des Textes rechtfertigt. Das Märchen endet gemeinhin mit der Einlösung eines Glücksversprechens. Vgl. IV.4.

¹⁴⁷ Der Erzähler bestreitet also, indem er seinen Text „Märchen“ nennt, dass es sich bei ihm um einen „Roman“ handelt. „[...] ich hab noch nie etwas, was ich geschrieben hab, mit reinem Gewissen als Roman bezeichnen können“, sagte Peter Handke 1986 im Gespräch mit Herbert Gamber (Zw 127). Wie bei Roseis *Persona* die Gattungsbezeichnung „Roman“, enthält hier „Märchen“ eine implizite Leseanweisung. Vgl. IV.4.

zählung *Die Stunde der wahren Empfindung*. Auffällig ist – neben anderem – die Ähnlichkeit der Titel: Statt *Die Stunde...* nun *Mein Jahr...*. Einige Rezensenten haben Handkes letztes Werk als „Summe“ und „Bilanz“¹⁴⁸ seines bisherigen Werkes gewürdigt. Die Anspielungen im Text auf frühere eigene Texte legen daher einen Vergleich mit diesen nahe, allerdings weniger, um den Wandel der Handkeschen Poetik nachzuzeichnen, als vielmehr, um die in diesen autointertextuellen Referenzen enthaltene Auseinandersetzung mit den früher erzählten Ich-Konzepten Handkescher Protagonisten für die Analyse dieses Textes fruchtbar zu machen.

2. Formaler Aspekt: Erzählhaltung

2.1. Narration und Geschichte

Der autodiegetische Ich-Erzähler Gregor Keuschnig ist fiktionaler Autor des Textes. Das Schreiben als Medium der „Verwandlung“ spricht dem Narrationsakt eine besondere Bedeutung zu. Das Verhältnis der Narration zur Geschichte und die Art der Narration sind daher für die Analyse der „Verwandlung“ von Gewicht.

Die Zeit der Narration umfasst etwa das Jahr 1997 (MJ 736 u. ö.), beginnend im Januar (MJ 23) und endend in den ersten Wochen des nächsten Jahres (MJ 1061). Nach eigenem Bekunden schreibt Keuschnig den Text an jedem Tag fort; an keiner Stelle ist von Korrekturen oder nachträglichen Änderungen die Rede. Damit ist der Text Dokument des Schreibprozesses. Er bildet Keuschnigs Jahr „in der Niemandsbucht“ ab. Ließen sich signifikante Änderungen im Verlaufe des Textes, z. B. in der Behandlung des Inhalts, im Stil des Erzählens, feststellen, so wären diese Ausweis einer Änderung der Erzählhaltung Keuschnigs und insofern Hinweis auf seine Verwandlung. Eine signifikante Veränderung ist merklich an dem, was im Laufe des Jahres erzählt wird.

¹⁴⁸ So z. B. Thomas Assheuer 1994; Sigrid Löffler 1994.

2.1.1. Die Basiserzählung

Vor Beginn des Schreibens ist es der Plan Keuschnigs, einen „Ein-Jahresbericht“ (MJ 732) zu geben, ein „Aufzeichnen dieses Jahres 1997 in der Bucht“ (MJ 736). Das tägliche Schreiben soll ein „Mitschreiben“ (MJ 691) der Geschehnisse sein und nichts weiter, ein „Jahresprotokoll“ (MJ 693) der „Außenwelt“ (ebd.). Dieses tägliche Mitschreiben soll ihn zur „Stetigkeit“ (MJ 691) des Wahrnehmens zwingen; es soll ganz in der Gegenwart bleiben und nur den Geschehnissen gelten. Von ihm, dem Autor, soll der Text nicht handeln, sondern nur von dem, was er wahrnimmt.

Mit dem Beginn des Schreibens wandelt sich die Absicht. Der erste Satz – „Einmal in meinem Leben habe ich bis jetzt die Verwandlung erfahren“ (MJ 11) – bereits weicht von dem Plan ab. Keuschnig schreibt nicht von der Gegenwart, gibt keinen Bericht und setzt sich als Subjekt des Satzes. Das „Berichten“ „verdreht“ sich ihm „zu einer Erzählung“ (MJ 698-699).¹⁴⁹

Was wird erzählt? Mit der Änderung der Erzählabsicht kompliziert sich die Struktur des Textes. Das „Mitschreiben“ wäre als „Jahresprotokoll“ ganz in der Gegenwart des Erzählers situiert; ähnlich einem Tagebuch folgte die Narration der Geschichte Tag für Tag, wäre also in sie eingeschoben, wie das tägliche Aufschreiben dem täglichen Wahrnehmen folgt.

Dieses Verhältnis von Geschichte und in sie eingeschobener Narration gilt für die „Basiserzählung“ (Genette 1994, 32) der Erzählgegenwart des Ich-Erzählers, die hin und wieder zeitlich situiert wird, z.B.: „Inzwischen ist es bald März hier in der Bucht“ (MJ 124); „[d]as Grünen [...] ist in diesen ersten Apriltagen angelangt in Gebüschhöhe“ (MJ 207). Diese Basiserzählung besteht im Grunde nur als Rahmen für die eingestreuten Analepsen und „Heterodiegesen“ sowie – in der Zuordnung zum Erzähllich – als zeitlicher Bezugsrahmen der Erzählerreflexionen.

2.1.2. Zeitliche Struktur der Geschichte: Wann war die „erste Verwandlung“?

Der Übersichtlichkeit halber präsentiere ich die aus dem Text zusammengetragenen Zeitangaben in Tabellenform und umgerechnet in Jahreszah-

¹⁴⁹ Von dem, was Keuschnig unter „Erzählung“ versteht, wird später noch zu verhandeln sein, vgl. IV.3., bes. IV.3.2.4. und IV.3.3.3.

len. Es kommt mir auf den – hervorgehobenen – Zeitpunkt der „ersten Verwandlung“ an.

Jahr (Alter)	Textbeleg	Ereignis
1941	MJ 15, 736	Geburt
1962 (21)	MJ 76, 264: „vor fünfunddreißig Jahren“	als Student am Hafen von Piran
1971 (30)	MJ 94: „ich, knapp dreißig“	Anwalt in Wien, noch kein Buch geschrieben
1977 (36)	MJ 108: nach den „Jahren in Österreich [...] ging ich weg in die entferntesten Ausländer“. In Israel Zeugung des Sohns Valentin (MJ 109),	Arbeit für die vereinten Nationen in New York, dann Beobachter in Israel
1978-81	drei Jahre in der Mongolei (MJ 110-122)	Beobachter in der Mongolei, dort Niederschrift des ersten Buches (MJ 120)
1977 (36)	MJ 16: „vor zwei Jahrzehnten“ – der vorangehende „Eintagswahnsinn“ „liegt beinah zwei Jahrzehnte zurück“ (MJ 365)	die erste Verwandlung
1981 (40)	MJ 267: „ein Jahrzehnt später“ als das Jahr als Anwalt in Österreich. Dauer: „ein paar Jahre“ (MJ 268); Erkenntnis „lang vor meinem vierzigsten Jahr“ (MJ 272), dass das Stadtleben „nichts mehr für mich war“	Sesshaftwerden in Paris, Haus am Platz der Pforte von Orléans (MJ 270)
1982 (41)	MJ 299: „unser[] fünfjährige[r] Sohn Valentin“	Umzug in die Vorstadt (MJ 294), im gleichen Jahr erste Entzweigung von seiner Frau (MJ 310)
ab 1982	MJ 321: „Meine Hauptbeschäftigung, jahrelang, war Müßiggehen“	Nichtstun ohne Frau. Die Zeit endet mit dem „Eintagswahnsinn“ (MJ 364), auf den das Jahr der ersten Verwandlung folgt (MJ 367).
1986	MJ 367-435	das Jahr der ersten Verwandlung
ab 1987 (46)	MJ 430, vgl. MJ 687-731: „und dann flog das Jahrzehnt“	das Jahrzehnt bis zur zweiten Verwandlung
1997	MJ 15, 736: „bald sechsendfünfzig Jahre alt“, „dieses Jahrs 1997“	das Jahr der zweiten Verwandlung, die Gegenwart der Narration

Die Angaben über die zeitliche Situierung der „ersten Verwandlung“ widersprechen einander! Zweimal ist ausdrücklich von einer Zeit „vor etwa zwanzig Jahren“ die Rede (vgl. Tabelle „1977“). Aus dem berichteten Ablauf der Geschehnisse folgt jedoch ebenso wie aus der Betonung des Zeitraums „Jahrzehnt“ zwischen beiden „Verwandlungen“ (MJ 430, 687-731),

dass die „erste Verwandlung“ der zweiten um ebendieses Jahrzehnt vorausgeht (vgl. Tabelle „1986“).

Im Abwägen zwischen dem Gewicht einer expliziten zeitlichen Zuordnung und der folgerichtigen Einordnung in die Erzählung spricht alles für letzteres, so auch die Altersangabe des Sohnes, er sei zur Zeit der Narration „eben großjährig“ geworden (MJ 41). Ich gehe also nachfolgend von dieser Zeitfolge der Ereignisse aus.

2.1.3. Zeitliche Struktur der Erzählung

Die Überschriften der vier Kapitel geben über die grobe Folge der Analepsen und „Heterodiegesen“¹⁵⁰ Auskunft. Das erste Kapitel heißt „Wer nicht? Wer?“ und handelt weitgehend von der Besonderheit der Personen, die in den Text aufgenommen werden sollen: vom Ich-Erzähler und den Freunden bzw. von den Personen, denen die Erzählung keinen Raum geben soll. Davon wird in Analepsen unterschiedlicher Reichweite erzählt. Im zweiten Kapitel „Wo nicht? Wo? Und die Geschichte meiner ersten Verwandlung“ erzählt Keuschnig etwa ab dem Umzug nach Paris vom Leben dort und in der Vorstadt bis zum Jahr der „ersten Verwandlung“ vor zehn Jahren, dabei deutlich zwischen Erzählich (in der Basiserzählung der Erzählgegenwart) und Objektlich unterscheidend. Das Kapitel endet mit einem raschen Durchgang durch das „Jahrzehnt“ vor der Erzählgegenwart.

Das dritte Kapitel „Die Geschichte meiner Freunde“ handelt von den Reisen der Freunde im Jahr 1997, also in der Erzählgegenwart, dabei erzählt das Erzählich analeptisch die Bedingungen ihrer „Unfertigkeit“ (MJ 251).

Im vierten Kapitel „Mein Jahr in der Niemandsbucht“ setzt Keuschnig mit dem Erzählen neu an nach der ersten Verwandlung, erzählt „das Jahrzehnt“, „das Jahr“ und schließlich „den Tag“, an dem das Schreibjahr in der Bucht mit einem Fest und dem Treffen mit den Freunden endet.

Deutlich ist also, dass die Geschichte im Laufe des Buches zweimal auf die Erzählgegenwart (die Zeit der Narration) zuläuft, nämlich zuerst auf

¹⁵⁰ Mit „Heterodiegesen“ bezeichne ich die „Geschichten der Freunde“, s. u. IV.2.2.

die „Geschichte meiner Freunde“ (MJ 437) – deren räumliche Entfernung allerdings der Annäherung an die Erzählgegenwart entgegenwirkt – und danach, mit dem Neueinsetzen des Erzählens bei der Geschichte des Ich-Erzählers im letzten Jahrzehnt, über das Jahr auf den Tag des Zusammentreffens am Ende des Jahres 1997. Das heißt, dass sich das Erzähllich dem Objektlich nähert und, indem es sich diesem nähert, es immer genauer sieht. Deutlich ist jedoch auch, dass insbesondere mit der letzten Annäherung die Geschichte die Narration nicht erreicht – die Narration folgt dem letzten erzählten Tag um etwa eine Woche (MJ 1061).

2.2. Die Heterodiegesen

Eine erzählerische Besonderheit sind die „Geschichten“ der Freunde (z.B. MJ 437-648). Keuschnig erzählt sie, eingeschoben in seine autodiegetische Basiserzählung, als heterodiegetischer Erzähler. Diese eingeschobenen „Geschichten“ befinden sich auf der gleichen narrativen Ebene wie die Basiserzählung, d. h. sie sind keine metadiegetischen¹⁵¹ Erzählungen. Sie erzählen weder eine andere Zeit, noch sind sie wechselnd fokalisiert. Sie unterscheiden sich von dem autodiegetisch Erzählten nur darin, dass die Aufmerksamkeit Keuschnigs nun seinen Freunden gilt. Nach seinem Bekunden erzählt er nur, was er „als Augenzeuge“ (MJ 733) miterlebt oder wessen er sich „mit eigenen Augen“ vergewissert (ebd.) hat. Er behauptet also ausdrücklich die Authentizität des Erzählten. Implizit zeichnen die als wörtliche Rede wiedergegebenen Gedanken der Freunde die Erzählung ihrer „Geschichten“ ebenfalls als authentisch aus.

In der Genetteschen Terminologie ist aus naheliegenden Gründen für einen solchen Fall kein Terminus vorgesehen: Ein autodiegetischer Ich-Erzähler kann nicht ohne logischen Bruch der Erzählstruktur den gleichen Zugang zum Geschehen der abwesenden Freunde wie zu seinem eigenen haben und zugleich als Person bzw. Figur der Erzählung kenntlich bleiben. Der Widerspruch zwischen der heterodiegetischen Erzählhaltung für die „Geschichte“ der Freunde und der räumlich und zeitlich gebundenen fiktionalen Autorschaft Keuschnigs lässt darum nach dem Erzählkonzept

¹⁵¹ Zum Begriff vgl. Genette 1994, 165-167.

Keuschnigs fragen. Die Konstruktion, die den logischen Bruch vermeiden helfen wird, ist die Vermischung von Erzählen und Erfinden. Darauf sei an dieser Stelle nur hingewiesen. Einstweilen nenne ich die „Geschichten“ der Freunde aus den genannten Gründen in Anlehnung an Genettes Terminus „heterodiegetisch“ nicht Meta-, sondern „Heterodiegesen“.

2.3. Abschweifung: Das Jahr 1997 und der deutsche Bürgerkrieg. Zur Ethik des Erzählens

Die zeitliche Einordnung der Narration in das Jahr 1997 (zuerst MJ 736)¹⁵² erfolgt im Text recht spät: Über zwei Drittel der Erzählung hat der Leser bereits hinter sich gebracht. Peter Handke hat, wie er das zuweilen tut,¹⁵³ nach dem Ende des Textes seine Schreibzeit festgehalten: „Januar bis Dezember 1993“ (MJ 1067). Auf diese bezogen ist 1997 Zukunft. Das diegetische Universum ist damit ausdrücklich von dem des realen Autors unterschieden: Auch spätere Leser werden durch die Angabe der Schreibzeit die Jahreszahl 1997 als Projektion erkennen können. Im Text wird dies jedoch zunächst nicht deutlich, da Namen realer Orte (z.B. Paris) und Ereignisse (das Ende des kalten Krieges, MJ 369) genannt und als bekannt vorausgesetzt werden. Der Text scheint sich auf ein *common-sense*-Bild der Welt zu beziehen und nur in den Details (die Figuren) von diesem abweichen zu wollen.

Dass der Ich-Erzähler das Jahr seiner „ersten Verwandlung“ – in der erzählten Zeit der Geschichte etwa 1987/1988 – zusammenfassend schildert als eines, in dem „in Deutschland ein Teil des Volkes Massenselbstmord beging, Japan seine japanische Mauer errichtete, die Erde einen zweiten Mond bekam“ (MJ 415), bedeutet da schon eine Irritation. Die kurze Nennung dieser Ereignisse scheint nur die Besonderheit des Verwandlungsjahres betonen zu sollen. Die genannten Ereignisse sind folgenlos für die Geschichte; die Irritation verliert sich bald.

¹⁵² Die dem Text vorangestellte Zahl 1997 (MJ 7) ist erst im zweiten Lesen, mit dem Wissen um die Geschichte, als Jahreszahl zu entschlüsseln.

¹⁵³ Z. B. trägt von seinen drei „Versuchen“ (1989-1991) nur der erste, der *Versuch über die Müdigkeit* (Frankfurt am Main 1989) einen solchen Vermerk.

Im weiteren Verlauf der Geschichte wird das *common-sense*-Weltbild durch einige beiläufig erwähnte Ereignisse von der realen Welt unterschieden. Im Jahr 1997 findet statt und endet ein „deutscher Bürgerkrieg“ (MJ 746 u. ö.), in dem „fast jeder gegen jeden“ (MJ 782) kämpft. Danach ist es, „als stehe Deutschland zum ersten Mal an so etwas wie einem Anfang, gespensterlos, gesundet“ (ebd.).

Warum spielt die Geschichte 1997? „Für einen Zukunftsroman fehlt das Interesse am Ausgestalten der künftigen Welt.“¹⁵⁴ Für Keuschnig ist die „Weltgeschichte“ (MJ 734) belanglos, sie „soll möglichst draußen bleiben“ (ebd.). Zugleich ergibt sich aber das Bild, Deutschland und die Welt habe – wie der Ich-Erzähler – eine „Verwandlung“ nötig, und sie gelinge. Ist der Krieg und der folgende Friede Ausdruck der „Verwandlung“ der Welt?

Diese Frage scheint dringlich: Gustav Seibt wirft Peter Handke vor, in der Schilderung der Wirkung des Krieges auf die Menschen diesen als Mittel zur „Rückkehr zur Unmittelbarkeit der Dinge“¹⁵⁵ zu zeigen. „Literatur und Krieg: Sie führen in der ‘Niemandsbucht’ zum selben Ziel“ (ebd.). Er erhebt also den Vorwurf, Handke verletze die Ethik des Erzählens, indem er implizit den Krieg zu etwas Wünschenswertem erkläre. Dagegen sei ein prinzipieller Einwand an dieser Stelle erhoben: Damit der Krieg zu einem „Ziel“ führen könnte, müsste er intentional sein. Das ist er nicht in Handkes Erzählung; er geschieht. Wichtiger scheint mir jedoch die Frage, ob tatsächlich der Krieg und seine Wirkung hier als Teil der „Weltgeschichte“ geschildert wird, oder ob sich die Erzählung vom Krieg, ähnlich wie die Heterodiegesen, durch das Erzählkonzept des fiktionalen Autors erklären lassen wird und daher ihre Funktionalität für die Erzählung nicht, wie Seibt annimmt, im Aufweis oder der Behauptung der heilsamen Wirkung eines Krieges besteht. Ich komme darauf zurück.¹⁵⁶

¹⁵⁴ So Jürgen Busche 1994.

¹⁵⁵ Seibt 1994.

¹⁵⁶ In IV.4.1.2.

3. Inhaltlicher Aspekt

Der Ich-Erzähler Gregor Keuschnig hat in seinem Leben einmal die Erfahrung einer „Verwandlung“ gemacht. Sie geschah ihm und hat ihm „gefruchtet wie nichts sonst“ (MJ 13). Nun erhofft er sich etwas ähnliches, da sich ihm die „Errungenschaften“ (MJ 434) der ersten Verwandlung verbraucht haben. Das durch das Ergebnis der ersten Verwandlung gewonnene Selbstbild entspricht ihm nicht mehr. Er will nun die „zweite Verwandlung“ im Niederschreiben bewirken.

Um zu verstehen, was Keuschnig sich von der „zweiten Verwandlung“ erhofft, soll daher zunächst die „erste Verwandlung“ als Prozess und in ihren Ergebnissen analysiert werden, um dann aus ihr sowohl die Errungenschaften wie den Mangel herauszuarbeiten, der eine „zweite Verwandlung“ als Aufbruch zu einem neuen Selbstbild nötig macht.

3.1. Die „erste Verwandlung“

3.1.1. Die „erste Verwandlung“ als Prozess

Die „erste Verwandlung“ geschieht Keuschnig, als er sich einem Schreibprojekt widmet, das ihn aus seiner Untätigkeit und selbstzufriedenen (MJ 253) „Verhärtung“ (MJ 348) in der Vorstadt herausreißen soll. Keuschnig schildert rückblickend die „erste Verwandlung“ als „Kampf“ (MJ 390) „ums Leben“ (ebd.).

Er wird schon beim Niederschreiben des ersten Satzes „aus der Bahn geworfen“ (MJ 373). Ihn überfällt der Verlust der „Gewißheit“, in seinem Innersten „sei bei jedem Aufschreiben wieder neu eine Geschichte zu entdecken“ (MJ 704). Damit stellt sich ihm die Frage neu: „Was ist mein Eigenstes?“ (MJ 232) Das Erfinden von Geschichten – von dem er das bis dahin geglaubt hat – ist es nicht. Der folgende Prozess ist ein Kampf zwischen Weitermachen und Aufgeben (MJ 17). Aufgeben bedeutet, den Verlust der Gewissheit anzuerkennen und gelten zu lassen. Mit dem Erzählen wäre es vorbei. Darum ist das beharrliche Weitermachen, das sich dem Verlust der Gewissheit verweigert, ein „Todeskampf“ (MJ 705) für den, er sich existentiell als Erzähler sieht. Keuschnig „kämpft“ mit sich selbst, denn auch der Impuls zum Aufgeben ist in ihm. Doch würde er,

gäbe er auf, zu einem „der lebenden Toten, zu einem der nicht gar selten verzweifelt Bösen“ (MJ 16).

Im beharrlichen Weiterschreiben gegen den Wunsch, aufzugeben, wächst in ihm die Gewissheit, seine Sache sei „das Erzählen, das erfinderische, ohne ein spezielles Erfinden“ (MJ 704). Ihm löst das „erfinderische Erzählen“ das „Geschichten entdecken“ ab. Das neue Erzählen bedeutet ihm ein neues „Dasein“ (MJ 13). Rückblickend schildert er die neue Gewissheit nicht als gewachsene, sondern als „Blitz“, durch den ihm „mein Innerstes [...] unterscheidbar wurde“ (MJ 432). Die „Verwandlung“ macht ihm das „Innerste“, also das „Eigenste“ (MJ 232) sichtbar, aber die blitzhafte Selbsterkenntnis hat er sich durch sein Weitermachen erkämpft. Sie zeigt ihm sich selbst als „Erzähler“ „ohne ein spezielles Erfinden“. Die „erste Verwandlung“ ist ebensosehr ein Verwandeltwerden in der blitzhaften Selbsterkenntnis, wie ein Verwandeln im „Kampf“.

Worte wie „Todeskampf“ und „lebender Toter“ zeigen, dass Keuschnig die „Verwandlung“ als Bedingung für ein sinnvolles Weiterleben auffasst. Er hält die „Verwandlung“ allerdings nicht nur für eine notwendige Veränderung, sondern auch für eine natürliche. Wenn er den Unterschied zwischen den Zeiten vor und nach der „Verwandlung“ mit „[k]indliches Mitgehen, ausgewachsenes Alleingehen“ formuliert, dann fasst er damit die „Verwandlung“ als eine Art Erwachsenwerden auf und also als natürlichen Prozess, der zu einem gewissen Zeitpunkt an der Zeit ist und zu geschehen hat, wie z. B. die Metamorphose den Insekten.¹⁵⁷

Entsprechend hält Keuschnig die „Verwandlung“ nicht für etwas, das nur ihm geschehen kann. Für jeden kann eine solche „Verwandlung“ an der Zeit sein. Doch man muss sie sich erkämpfen. „Die Nichtverwandelten sind an sich selbst zugrundegegangen“ (MJ 1034). Sie haben sich

¹⁵⁷ Peter Handke bestätigt diese Interpretation: „Ich habe die Verwandlung natürlich von Goethe übernommen. Aus seiner Schrift über die Metamorphose der Pflanzen. Natürlich handelt es sich nicht um Pflanzen, sondern um das klassische Modell von Raupe, Puppe und Schmetterling. Andererseits verstehe ich die Verwandlung auch als einen schrecklichen, einen todesnahen Vorgang, der entweder zum Untergang führt oder zu etwas anderem.“ (Handke, *Leben*). — Zum möglichen Bezug auf Franz Kafkas *Die Verwandlung* vgl. MJ 11 und IV.5.2.

nicht überwunden, sondern aufgegeben. Keuschnig erzählt von einem solchen „Nichtverwandelten“, einem Politiker, der nach seiner Entmachtung die Rolle des Machtmenschen nurmehr spielt, so seine Entmachtung vor sich selbst verleugnend (vgl. MJ 127-134). Indem er sich dem – unbequemen – Kampf um Selbsterkenntnis verweigert, wird er zum „lebenden Toten“, der in den Ritualen seines einstigen Daseins erstarrt ist.

3.1.2. Die Errungenschaften der „ersten Verwandlung“

Die „Errungenschaften“ (MJ 434) der „ersten Verwandlung“ lassen sich in zwei Gruppen fassen. Zum einen sind da die Eigenschaften, die Keuschnig in der Erzählergegenwart als inzwischen „verlorene“ lediglich benennt: „[d]ie Duldsamkeit, den Scharfsinn, die Großmut, die Verwegenheit, das Mitdenken, die Empfänglichkeit, die Durchlässigkeit, das Entwaffnende, das Vergessengehen“ (MJ 434). Zum anderen sind da die Eigenschaften, deren Wirkung er schildert, und das Selbstbild als Erzähler „ohne ein spezielles Erfinden“. Den letzteren soll die Aufmerksamkeit gelten als denjenigen, die für die Zeit nach der „Verwandlung“ eine Rolle spielen und darum Eingang in das Erzählte gefunden haben.

Das Erzählen „ohne ein spezielles Erfinden“ ist kein Erfinden von Geschichten mehr. Es ist ein Erzählen von der Welt, von Vorhandenem. Keuschnigs Blick wendet sich daher der Welt zu. Ihm gelingt der „Blick“ (MJ 399), der die Welt nicht als „Schimäre“ sieht (ebd.), sondern so, wie sie ist, in der Form von „Einzelheiten“ (MJ 406). Das war ihm zuvor nur in der Vorstadt von Paris geglückt. „Meine Sehweise von dort war derart m e i n E i g e n geworden, dass sie Bestand hatte“ (ebd.).

Mit dieser Sehweise einher geht die „Begriffsstutzigkeit“ (MJ 410): Die „Anschauung“ (MJ 863) fällt nicht in ein Raster vorgefertigter Begriffe. „Erst als Begriffsstutziger erwachte in mir der, der ich war“ (MJ 410). Die „Begriffsstutzigkeit“ zwingt dem Erzähler für jeden Satz ein Neusuchen der passenden Worte auf, sie bringt ihn zur eigenen Sprache.

Und die „Verwandlung“ befähigt Keuschnig, „neu zum Paar“ (MJ 415) mit seiner Frau zu werden. „Ohne ihr Gegenüber, so mein Gedanke, e i n f ü r m i c h g a n z n e u e r, ging es nicht weiter“ (MJ 417). Durch die Verwandlung lernt er die Notwendigkeit eines „Gegenübers“ kennen.

Und nach der „Verwandlung“ findet Keuschnig seinen Ort in der „Waldbucht“ (MJ 284) der Vorstadt von Paris.

3.2. Keuschnigs Selbstbild

Was Keuschnig als „Errungenschaften“ der „ersten Verwandlung“ fasst, ist ihm zum Teil schon vorher eigen, hat sich aber durch die „Verwandlung“ verstetigt. Im folgenden sollen die Besonderheiten der „Sehweise“, die Keuschnig als „Eigene“ erkennt, und des Erzählens aus der „Begriffsstützigkeit“ analysiert und gezeigt werden, inwiefern sein Selbstbild als Erzähler „ohne ein spezielles Erfinden“ davon bestimmt wird. Das so präzierte Selbstbild soll dann als Grund für das neuerliche Verlassenwerden Keuschnigs von seiner Frau aufgezeigt werden.

3.2.1. Zuschauen als Tat

Keuschnig unterscheidet zwei Möglichkeiten des Handelns. Man kann zum einen „mittendrin“ (MJ 110) sein zwischen anderen Menschen als jemand, der „in der Gemeinschaft groß mittut“ (MJ 44) als „Held oder Handelnder“ (MJ 690), wie der „Protagonist“ eines Buches (MJ 42). Auf diese Weise mit anderen umzugehen, ist Keuschnig jedoch jedesmal misslungen. Er ist zu „jäh“ (MJ 43) und unverlässlich dafür. Daher erkennt er für sich, es sei „im Leben [...] der mir gemäßige Platz der eines Zuschauers“ (MJ 44). Das *Z u s c h a u e n* ist die andere Möglichkeit des Handelns, für ihn ist es sogar „fast die einzig mir mögliche Tat“ (MJ 691).

Die Bezeichnung des Zuschauens als „Tat“ oder „Handeln“ (MJ 45) rechtfertigt er damit, dass er mit seinem Zuschauen etwas *b e w i r k t*. Dieses vermag die „Gegenstände“ (MJ 48) zum „Leuchten“ zu bringen (ebd.), es „konturiert“ sie (ebd.). Die Gegenstände werden ihm so, konturiert, als Einzelne und Eigene sichtbar, wie Menschen für ihn im Zuschauen „verschieden“ werden (MJ 52). Die Verschiedenen – Dinge oder Menschen – erst werden zur lebendigen „Einheit“ (MJ 52) und bilden einen *Z u s a m m e n h a n g*. Keuschnig *s c h a f f t* diesen Zusammenhang durch sein Zuschauen. Für eine Gemeinschaft von Menschen gilt also für Keuschnig, dass er diese Gemeinschaft *k o n s t i t u i e r t*, indem er bloß vom „Rand“ (MJ 59) teilnimmt und ihr zuschaut; von den Gegenständen gilt analog,

dass sie erst ein „bewegliches Muster“ (MJ 48) werden, wenn er ihr „Wirrwarr“ (ebd.) zuschauend gliedert.

Zu diesem Zuschauen hin bedarf es eines Übergangs vom gewöhnlichen Sehen. Keuschnig nennt das gewöhnliche Sehen einen „Geradeausblick“ (MJ 48); schon ein „Blick über die Schulter“, ein Kopfwenden, ein Perspektivwechsel unterbricht den Geradeausblick und lässt Keuschnig die Gegenstände und Menschen neu sehen. Die Wirkung des Schulterblicks besteht dabei darin, mit der gewohnten Perspektive zugleich das gewöhnliche Wissen von den Dingen und Menschen aufzuheben. Wissen ist ein Vor-Urteil, es „verstellt“ den Blick (MJ 411) und macht „kleinlich“ (MJ 163). Wissend hat man „vor dem ersten Bild schon die Wörter dafür“ (MJ 862). Doch „[i]m Kopfumdrehen kam ich los von dem Urteilen und Verurteilen“ (MJ 52). Dem Zuschauer geht das Bild den Worten voraus. In diesem Sinne macht das Zuschauen „begriffsstutzig“ (MJ 410). – Es liegt auf der Hand, dass dem Zuschauer desto leichter das Zuschauen gelingt, je weniger Wissen er „entgehen“ (MJ 668) muss.

Das meint auch das Wissen von sich selbst. „Bewußtheit“ (MJ 48) steht ebenfalls dem Zuschauen im Weg. Daraus folgt, dass Keuschnig „unfähig [ist], etwas absichtlich wahrzunehmen“ (MJ 766). Denn jede absichtliche Wahrnehmung wäre vom Bewusstsein ihrer Absichtlichkeit begleitet.

3.2.2. Wirkung des Zuschauens: Neue Welt und Einklang, die Distanz des Zuschauers

Für die Wirkung des Zuschauens hat Keuschnig zweierlei Beschreibungen. Zum einen zeigt sich dem Zuschauer die Welt als „Neue Welt“ (MJ 37). Ihm wird die „Reichhaltigkeit“ (MJ 48) der Welt sichtbar, indem sich ihre Einzelheiten „unverstellt“ und gegliedert zeigen. Das so neu Gesehene „bleibt, was es war, strahlt nur von Ruhe, eine Schneise oder Startrampe zwischen der alten Welt, wo es frisch anfängt [sic]“ (MJ 36). Mit dieser Formulierung klärt Keuschnig das Schwanken zwischen einem tatsächlichen Neumachen der Welt – das Zuschauen bewirke eine Änderung der Welt als solcher – und einem neuen Sehen, also einer Änderung der Wahrnehmung der Welt, zugunsten des letzteren. Nur durch die veränderte Wahrnehmung wird dem Zuschauer die Welt zur „Neuen“.

Keuschnig setzt er sich zum Ziel, die Neue Welt, die noch „Niemandslan-
d“ sei (MJ 37), betretbar zu machen. Um das zu tun, muss er seine
Wahrnehmung mitteilen. Er muss von ihr sprechen oder schreiben. Das
Zuschauen, das die Welt neu sieht, braucht den Bericht, um tatsächlich
etwas zu bewirken.

Zum anderen erfährt Keuschnig die Wirkung des Zuschauens als „Ein-
klang“:

Einklang mit – mit was? – ohne ‘mit’, nichts als de[r] Einklang [...]. Der Ein-
klang ging mir am tiefsten angesichts jener Vorgänge, die für sich eher
tonlos blieben. Aus dem Ziehen einer Vorstadtwolke [...] konnte ich etwas
heraus hören und zum Ausschwingen bringen. Und das war alles? Ja.
(MJ 330-331)

Keuschnig bleibt bei der akustischen Metapher. Der Einklang ist ein Mit-
schwingen; Keuschnig erlebt sich als ein Resonanzkörper für den „eher
tonlosen“ Vorgang, der dessen Klang zum „Ausschwingen“ bringt, der ihn
verstärkt.

Ähnliches gilt für das Zuschauen von Menschen. Wenn er ihnen zu-
schaut, spürt er den Einklang als „Wir-Erlebnis“ (MJ 59). Er „vibriert mit“
(MJ 113). Als Zuschauer bleibt er jedoch am „Rand“ (MJ 59): „Ich hatte eine
Scheu, da eigens mitzutun, wo es mir rein beim Außenstehen mittönte“
(MJ 113). Denn „mitzutun“ hieße, das als „Eigenes“ erfahrene Zuschauen
aufzugeben; es hieße, vom „Mittönen“ zum Selbsttönen überzugehen.

Das Zuschauen ist also eine Form der Harmonie mit Welt und Men-
schen, eine Harmonie jedoch, die ambivalent ist. Vermag sie zum „Ein-
klang“ mit der Welt zu führen, so zwingt sie Keuschnig in der Begegnung
mit anderen Menschen zur Distanz. „Ich schreckte vor dem Glück in
der Gemeinschaft zurück, in einer Art von Vernichtungsangst“ (MJ 40).
Das Zuschauen lässt ihn „mittönen“ und so an der Gemeinschaft teilhaben,
zugleich aber besteht durch die Distanz des Zuschauers zu den anderen die
Gefahr des „Wegdriftens“ (MJ 85) von der Gemeinschaft, die Gefahr des
„Verschwinden[s] in mich hinein bis zu einem Nichtmehrvorhandensein“
(ebd.). Als Zuschauer wird er von den anderen nicht als Teil der Gemein-
schaft wahrgenommen. Er wird zum „Niemand“ (MJ 84), und das ist ein
„großes Leiden“ (MJ 85).

3.2.3. Gemeinschaft und Entzweiung

Für Keuschnig ergibt sich aus der Ambivalenz des Zuschauens ein Dilemma. Das Zuschauen ermöglicht ihm ein Neusehen der Welt, von dem mitzuteilen ihn drängt. Die Mitteilung bedürfte eines Gegenübers, dem mitgeteilt wird. Um ein Gegenüber zu bekommen, um selbst Gegenüber zu sein, müsste er wahrgenommen werden, vom „Rand“ zur Mitte treten, zum Handelnden werden, letztlich den Status des Zuschauers aufgeben, um von Zuschauen zu berichten. Da im Bericht das Zuschauen bewahrt würde, wäre die Begegnung mit einem Gegenüber (im Unterschied zum „Mittun“ in der Gemeinschaft) kein Aufgeben des „Eigenen“, sondern vielmehr ein Entfalten dessen. Einem Gegenüber berichten hieße, es ebenfalls zum „Mitschwingen“ zu bringen. So gilt ihm die „Harmonie [...] mit dem Gegenüber“ (MJ 40) als das Höchste, das nichts „übersteigen“ kann (ebd.).

Ana, seine Frau, ist für Keuschnig das gewünschte Gegenüber. Kennengelernt haben sie sich durch ein gegenseitiges Über-die-Schulter-ansehen (MJ 47), in dem jeder den anderen als Eigenen erkannt hat. Nach der „ersten Verwandlung“ Keuschnigs gelingt es ihnen, diesen Blick zu wiederholen und in „beiderseitiger Fremdheit“ (MJ 306) ihr Nichtwissen (als Urteilslosigkeit) voneinander zu erneuern. Indem sie sich täglich begegnen, verbraucht sich ihnen jedoch – für Keuschnig als erste der Errungenschaften der „Verwandlung“ – die Fähigkeit, den anderen gelten zu lassen, wie er ist, d. h. wie sie ihn zu Beginn gesehen haben. Die Beziehung zu Ana setzt Keuschnig unter Druck. Sie erwartet von ihm, dass er sich als der mitteilt, der er ist, und dass er ihr Mitteilen zu würdigen weiß (MJ 312). Doch für ihn wiederholt sich dann eine Erfahrung, die er mit noch jedem Gegenüber, auch Freunden, gemacht hat: Es gelingt ihm nicht, sich „einer Mißstimmung zu erwehren, als verdränge er [der andere] durch seine Anwesenheit den Raum“ (MJ 286). Diese Mißstimmung macht ihn unfähig zur Mitteilung.

Ich zeigte mich ihr [Ana] als ein anderer als der, mit dem sie umgegangen war, hätte sie mich nur gelassen. 'Laß mich!' war mein ständiger Spruch zu ihr. Aber sie ließ mich nicht. Hätte sie mich gelassen, wäre sie eine Wohltäterin gewesen. (MJ 84-85).

Er wünscht sich von ihr, dass sie ihn nicht zur Mitteilung drängt. Umgekehrt wirft sie ihm vor: „Du kannst dein Rauschen der Bäume und dein Zittern der Gräser nicht mitteilen – außer im Buch“ (MJ 737). So verlässt Ana Keuschnig erneut, weil er den Bedingungen des Gegenüberseins nicht zu genügen vermag. Er fasst dies als das Gewollte auf: Sie „läßt“ ihn. „Zwischen der Frau und mir wütete es, und ich war guter Dinge. Die Sachen ließen sich sehen. Ich konnte sie studieren“ (MJ 318).

Keuschnig stellt sein Selbstbild als Zuschauer vor die Alternative, im Einklang mit dem Gegenüber oder mit der Welt zu sein. Da ihm jedoch der Verlust des Einklangs mit der Welt dessen beraubt, worin er sich dem Gegenüber mitteilen kann, bleibt ihm nur die Wahl der Welt. Das „ausgewachsene Alleingehen“ (MJ 17) als Spätfolge der „Verwandlung“ benennt darum einen Mangel, den Keuschnig auch als solchen spürt:

Ich sollte die Fülle, damit diese gelte, augenblicklich [...] teilen und weiten. Die Freudigkeit in mir konnte nur heraus in Gesellschaft, freilich in welcher? (MJ 18)

3.2.4. Zuschauen als Vorform des Erzählens. Die „reine Erzählung“

Das Zuschauen ist für Keuschnig eine „Vorform des Erzählens“ (MJ 703). Das bedeutet: Das Zuschauen enthält bereits die Bedingungen für seine Mitteilung, und diese Mitteilung ist vorgeformt „als Erzählen“, also als eine bestimmte Weise sprachlicher Mitteilung.

Die erste Bedingung des Berichtens ist die Wahl der rechten Worte. Zuschauen macht „begriffsstutzig“ (MJ 410), wie Keuschnig schreibt, und erzwingt damit eine jeweils neue Besinnung auf das Gesehene. Zugleich mag diese „Begriffsstutzigkeit“ der Grund dafür sein, dass Keuschnig unfähig ist, vom Zuschauen ad hoc mitzuteilen. Die rechten Worte wollen ihm nicht sofort einfallen: „ein Wortschwall, ein Stocken, nichts mehr zu erzählen [...], ich fing neu damit an“ (MJ 54). Das „Stocken“ zeugt vom Ringen um die rechten Worte.

Dass der Bericht vom Zuschauen ein „Erzählen“ ist, ergibt sich für Keuschnig aus der besonderen Weise, in der sich die Welt dem Zuschauer zeigt. Er schreibt von dieser besonderen Weise sogar, dass Dinge und Menschen sich dem Zuschauer „erzählen“. Er nennt eine Zeit, in der das geschieht, eine „Erzählnacht“:

Das eben war die Erzählacht. Eine Begebenheit folgte auf die andere, ohne dass es Worte dazu brauchte. (MJ 64). Und es erzählt, so wie: Es schneit, oder: Es tut sich was. (MJ 91)

Kennzeichnend für dieses Sich-selbst-erzählen der „Begebenheiten“ ist ihr Erscheinen als Folge. Sie erscheinen so in einem Zusammenhang, und diesen Zusammenhang gibt auch die „reine Erzählung“ (MJ 224) wieder. Für Keuschnig ist die „reine Erzählung“ ein Text,

wo nichts stand als ‘Und er verließ ... und er aß ... und sie sagte ... und als es Abend wurde ... und sie versammelten sich ... und als die Sonne aufging ... und wir wuschen uns ... und er sagte ...’ (MJ 224-225).

Die „reine Erzählung“ besteht also lediglich aus dem Bericht einer durch „und“ zur Folge verbundenen Zahl von Ereignissen. In dieser Weise versucht auch Keuschnig von einem Zuschauen zu erzählen, wie die auffälligen „und-“Anschlüsse belegen (ich zitiere nur die Satzanfänge):

Und später an der Bar gab ich [...]. Und noch später verschloß der Patron [...]. Und in den beleuchteten Zügen oben auf dem Bahndamm zogen [...]. Und auf dem Weg zu meinem Haus besprang [...]. Und dann aß ich [...]. Und gegen Mitternacht [...] setzte ich mich [...]. (MJ 58-59)

Indem das Zuschauen Ereignisse im Zusammenhang als Folge sieht, formt es das Erzählen vor, denn das „reine“ Erzählen beschränkt sich für Keuschnig darauf, eine Folge wiederzugeben. Hinter dieser „reinen“ Erzählung tritt ihr Erzähler zurück. Aus der Erzählung der Dinge abgeleitet, ist sie auf diese gerichtet. Sie ist objektiv, sie spricht von den Dingen so, wie sie sich Keuschnig zeigen.

3.3. Das verwandelnde Erzählen: Der Schreibplan

Die „zweite Verwandlung“ soll sich Keuschnig im und durch das schreibende Erzählen vom „Jahr in der Niemandsbucht“ ereignen. Was sich ihm „verbraucht“ hat im Jahrzehnt nach der „ersten Verwandlung“, ist zweierlei: Zum einen hat er die Fähigkeit verloren, ein Gegenüber zu sein. Darum hat seine Frau ihn verlassen, und er ist allein. Zum anderen ist im Laufe des Jahrzehnts vom Wohnen in der Vorstadt ihm der Ort, der ihm auf den ersten Blick unerschöpfliches Zuschauen „verheißen“ hatte (MJ 694), so vertraut geworden, dass ihm das erworbene Wissen das Zuschauen und damit seine „Arbeit“ (MJ 691) verstellt.

3.3.1. Verstetigte Wahrnehmung

Keuschnig hat im Selbstbild der „ersten Verwandlung“ sich als „Zuschauer“ erfahren, und als solcher bedarf er der Welt, der er zuschaut. „Ideal“ (MJ 701) ist für ihn ein Ort, der „durch keinerlei Vorausbekanntes doppelköpfig“ wird (MJ 693), an dem er ganz unwissend ist. Einen solchen meint er in der Vorstadt gefunden zu haben. Dort kann er Zuschauen und damit „[s]eine Sache“ (MJ 701) tun.

Dass er den Ort „Niemandsbucht“ nennt, begründet sich darin. Zum einen ist der Zuschauer Keuschnig, der sich hier für das Mitschwingen der Welt entschieden hat, niemandem ein Gegenüber und daher selbst ein „Niemand“ (MJ 84). Zum anderen ist die „Niemandsbucht“ ein Niemandland der „Neuen Welt“ (vgl. MJ 35) – ein Ort, an dem das Zuschauen den Ort neu macht.¹⁵⁸

Doch auch das Unbekannte wird in der dauernden Begegnung bekannt. Im Verlauf des Jahrzehnts

geriet ich sogar an diesem für meine Sache idealen Ort mehr und mehr in jenes Urteilen, das mich mir selbst zuwider macht, verderblich dazu für das Phantasieren, meinen besten Teil. Wie entschlossen unwissend war ich am Anfang, was die Leute anging, wie wunderbar meinungslos. Und jetzt? [...] sehe ich dann den einzig möglichen Weg im Zurück zu der ersten Idee des reinen Augenzeuge-Seins: Hinschauen, registrieren, festhalten. (MJ 701-702)

Das Jahr des Schreibens soll ihm eine solche Rückkehr zum „Augenzeuge-Sein“ ermöglichen; das fortwährende Registrieren soll seine Wahrnehmung „verstetigen, indem ich es zu meiner Arbeit machte, ‘ein ganzes Jahr lang’“ (MJ 691).

3.3.2. Chronik oder Erzählung – Das dringliche Erzählen

Ein solches bloßes Niederschreiben des „Registrierten“ wäre weder „Mitteilen“ noch „Phantasieren“, es wäre eine „Chronik“ (MJ 703). Zur Beson-

¹⁵⁸ Ulrich Greiner (1994) assoziiert: „Niemandsbucht. Sie ist der Niemand-Ort, der Nirgendwo-Ort, also Utopia“. Diese Bedeutung klingt sicher mit an; allerdings lenkt sie den Blick allzusehr ab vom handelnden Subjekt, dem Zuschauer Keuschnig, durch den erst die Bucht zur „Niemandsbucht“ wird. Ein „Utopia“, ein Nirgendwo-Ort kann sie nur sein für jemanden außerhalb der Fiktion – für den Leser oder den realen Autor.

derheit des Mitteilens jedoch gehört es, dass in diesem der Mitteilende spürbar wird, denn er ist es, der von sich mitteilt. In der Mitteilung von seinem Zuschauen bleibt er nicht „draußen“, sondern nimmt auf seine Weise teil. Darum verlangt das Zuschauen ein Ausgreifen über das bloße „Protokoll“ (MJ 697).

Und daß das vorgefaßte Registrieren [...], Draußenbleiben sich zu einer Erzählung verdreht hat, und eine in der Ich-Form, das kam aus der Erkenntnis, [...] daß ich, der Schreiber, mit meinem Buch scheitern müßte, würde ich mich nicht wechselweise selber hineinspielen, um meiner Sache die nötige Blöße zu geben [...] (und schon seit je tat es mir, dem Leser, gut, wenn in einem Buch solch ein Ich sich zu Wort meldete und die Sache beglaubigte, auch in sie eingriff. (MJ 699)

Das erzählende, nicht das bloß berichtende Ich „beglaubigt“ das Erzählen und gibt ihm „die nötige Blöße“. Es steht ebenso für die Wahrheit wie für die Notwendigkeit des Erzählens ein.

Keuschnig unterscheidet also zwischen „Protokoll“ oder „Chronik“ (MJ 703) und „Erzählung“. In der Erzählung ordnen sich die Fakten zum Zusammenhang:

Erst wenn die Fakten, die blinden, zu Tausenden verstruppten, sich klären und Sprachaugen bekommen [...], bin ich, weg vom Chronisten, auf dem guten, dem epischen Weg, und das arme Leben erhebt sich damit zum reichen. (MJ 704)

Das Wort „Sprachaugen“, Metapher für den sich im Erzählen selbst herstellenden Zusammenhang der Fakten, für ihr „sich Klären“, verbindet das Zuschauen mit dem Erzählen davon. Wie das Zuschauen von Keuschnig sowohl als Neusehen wie als Sichzeigen der Welt erfahren wird, so sieht er das Erzählen sowohl als Handlung als auch als vom Zuschauen geforderte Form der Mitteilung. Das Erzählen „ist meine Art der Teilnahme“ (MJ 703) und daher Konsequenz des Zuschauens. So kann Keuschnig schreiben, er habe sich nicht für das Erzählen entschieden, sondern „ein Traum“ habe ihm die Erzählung „als die einzige Form“ „befohlen“ (MJ 699).

„Ich brauche ein Erzählen, welches zunächst fraglich ist, naturgemäß, dringlich“ (MJ 223). Das Erzählen ist dem erzählenden Subjekt „dringlich“; der Bezug auf dieses erst macht die Dringlichkeit sichtbar, z. B. im „Stocken“ und „Neuansetzen“ (MJ 55). Die „Dringlichkeit“ zeigt sich leicht im mündlichen Erzählen, bei dem der situative Kontext den Erzähler stets

als Subjekt der Erzählung enthält. Im schriftlichen Erzählen kann der Subjektbezug nur ausgesprochen werden, muss „solch ein Ich sich zu Wort“ melden. Der Subjektbezug macht das Erzählte fraglich, er gibt es nicht als objektives aus. Er bindet die Erzählung vom Zuschauen an den Zuschauer-Erzähler und seine „Begriffsstützigkeit“ (M 410). Er macht die Erzählung als subjektive erkennbar und in der Erzählung dadurch das erzählende Subjekt. Der Subjektbezug nimmt das „Ziehen“ (MJ 56) in die Erzählung auf. Indem das Erzählen so an den Erzähler geknüpft ist, zeigt es sich von ihm abhängig und damit „die nötige Blöße“.

So kann für Keuschnigs Erzählen von vornherein die „reine Erzählung“ nicht das Ideal sein, da sie ohne Subjektbezug auskommt. In der Wiedergabe der bloßen Folge der Ereignisse ist keine Dringlichkeit des Erzählens spürbar. Das ist Keuschnigs erste Erkenntnis des Jahrs in der Niemandsbucht: Das „reine Erzählen“ ist seine Sache nicht.

3.3.3. *Erzählkonzept Erfinderisches Erzählen: Die Geschichte der Freunde*

Die „erste Verwandlung“ hat Keuschnig die „Gewißheit“ gebracht, in ihm sei „[d]as Erzählen, das erfinderische, ohne ein spezielles Erfinden“ (MJ 704). Das „Phantasieren“ sei sein „beste[r] Teil“ (MJ 701). In beiden Äußerungen ist das Verhältnis von Welt und Erzählen nicht als einfaches Abbildungsverhältnis gefasst. Obwohl Keuschnig mit „Begriffsstützigkeit“ (MJ 410) als „Errungenschaft“ der „ersten Verwandlung“ eine Fähigkeit bezeichnet, die ihm das Wissen von den Dingen nimmt und so den jeweils adäquaten Ausdruck suchen lässt, obwohl also bereits die erzählende Wiedergabe der Welt für Keuschnig etwas ganz Eigenes ist, tritt zum Wiedergeben etwas hinzu. Und gerade dieses macht sein Erzählen aus.

Allerdings ist dieses Hinzukommende kein „spezielles Erfinden“, kein Aus-der-Luft-greifen. Was es ist, zeigt sich bei Keuschnigs Erzählung von den Freunden.

Keuschnig erzählt, was die Freunde auf ihren Reisen während des Jahres 1997 erleben, während er in der „Niemandsbucht“ bleibt, und er erzählt es so, als sei er dabei. Seinem Schreiben zufolge sieht er sich als „Mitreisender“ (MJ 24), dem „die paar Bruchstücke, die mir von Zeit zu Zeit von ihnen zukommen [...], hier Nachrichten, Zusammenhänge, Entgrenzungen, ja für Augenblicke ein vollkommenes Teilnehmen stiften“ (ebd.).

Was er von seinen Freunden erzählt, beruht also auf dem „vollkommenen Teilnehmen“ aus der Entfernung, das die „paar Bruchstücke“ zu Zusammenhängen ergänzt. Die mitgeteilten wörtlichen Reden der abwesenden Freunde (z. B. MJ 577, 662 u. ö.) geben das geschilderte Erleben der Freunde als authentisch erzählt aus. Ihr Ton ist jedoch dem Keuschnigs gleich. Es ist seine Phantasie, die die Bruchstücke zum Zusammenhang ergänzt und den Freunden darum seine Stimme gibt. Allerdings meint er, damit nicht die Tatsachen zu verlassen: Sein Teilnehmen sieht er als ein „Mitschwingen aus der Entfernung“ (MJ 25-26), d. h. als „Einklang“ mit den Freunden, und das Erzählen von ihnen folglich als eine Form des Zuschauens.

Bemerkenswert ist hier mehreres. Das „erfinderische Erzählen“ ist kein reines Erfinden, es bedarf einer Grundlage (hier der „Bruchstücke“), die dann dem Erzähler als Vorgabe für sein „Mitschwingen“ und sein Erzählen davon dient. Folgerichtig betrachtet er sein Erzählen als glaubwürdig. Zugleich zeigt sich aber seine Phantasie als das das Erzählte konstituierende Element – die Freunde werden am Ende des Jahres etwas „ganz Verschiedenes“ (MJ 1055) zu erzählen haben. Die Freunde sind also in dem, was der Erzähler von ihnen erzählt, vor allem „Spiegelungen des Erzählers, bestenfalls Ausstülpungen des Erzähler-Ichs“, wie Julia Schröder schreibt.¹⁵⁹ Nicht Keuschnig schwingt mit den Freunden mit, sondern sie sind „Leerformen“,¹⁶⁰ die mit ihm mitschwingen – und dementsprechend in Einklingen.

Wie Keuschnig die Freunde sieht, ist also ein Hinweis darauf, wie er sich selbst sieht. Für ihn zeichnet sie vor allen anderen aus, dass sie „im Kampf“ sind (MJ 252). Sie sind „unfertig“ (MJ 251), „unvollständig und bedürftig“ (ebd.). Die Geschichten von den Freunden sind „Reiseerzählungen“ (MJ 23), und unter einer Reise versteht er ein „ernsthaft [W]ohinwollen“ (MJ 25). „Die Stelle eines solchen Unterwegsseins konnte höchstens noch eine Arbeit oder Tätigkeit einnehmen“ (ebd.). Hier wird die Parallele zwischen ihm und den Freunden klar ausgesprochen: Seine

¹⁵⁹ Schröder (1994).

¹⁶⁰ Handke (*Leben*) selbst nennt die Figuren der Freunde im Gespräch „Wunschfiguren [...], Leerformen, die in die Zukunft gerichtet sind“.

Tätigkeit, das Schreiben, ist ebenso sehr ein „ernsthaft Wohinwollen“ wie die Reise der Freunde: Er will die Verwandlung. Die Gleichsetzung mit einer „Reise“ übersetzt Prozess- und Resultatcharakter der „Verwandlung“ in Weg und Ziel. Kennzeichnend für die Reise der Freunde ist aus seiner Sicht ihr Wille, das Ziel zu erreichen.¹⁶¹ Die Phrase „Der Weg ist das Ziel“ gilt nicht. Und so sieht er auch sich selbst: Er ist unterwegs auf dem „epischen Weg“ (MJ 704) zum Ziel der „Verwandlung“.

4. Medialer Aspekt

Das „erfinderische“ Erzählen ist Keuschnigs Weise des Schreibens. Dann muss das Erzählkonzept Einfluss auf die Interpretation des gesamten Textes haben, indem es ihn in seinem Realitätsgehalt zugleich relativiert wie diesen funktionalisiert. Im folgenden wird das Erzählkonzept auf den Text projiziert und in seiner Bedeutung für die Interpretation erhellt, um so das Erzählen als Prozess auf die „Verwandlung“ im Schreiben beziehen zu können. Abschließend soll die Gattungsbezeichnung „Märchen“ auf die Interpretation bestätigend und vertiefend angewandt werden.

4.1. Das Jahr: Bilder der „Verwandlung“

Wenn das „erfinderische“ Erzählen konstitutiv ist für Keuschnigs Schreiben – und als Errungenschaft der „ersten Verwandlung“ ist es das „Eigenste“ (MJ 232) – dann gilt, dass der vorliegende Text im Ganzen seinen Grundsätzen unterliegt. Das Erfinderische Erzählen ist als Konzept daher nicht nur auf das Erzählen von den Freunden zu beziehen, sondern auch auf das Erzählen vom räumlich Gegenwärtigen. Wie die Freunde Spiegelungen des Erzählers sind, so kann auch die Welt, mit der Keuschnig „mitschwingt“, ihm in der Erzählung zum Spiegel werden. Dabei gibt Keuschnig diese Spiegelung nicht durch sprachliche Markierung als solche

¹⁶¹ Entsprechend lassen sich die Geschichten der Freunde als Geschichten auf der Suche nach einer Verwandlung, d. h. auf der Suche nach sich selbst, deuten, und diese Deutung lässt sich je am Text begründen. Dafür ist hier jedoch kein Raum.

zu erkennen; vielmehr entspricht es seinem Erzählkonzept, sie als glaubwürdige Mitteilung des Zugeschauten zu erzählen.

„Mitschwingen“ und davon erfinderisch Erzählen kann Keuschnig nur vom bzw. im zeitlich Gegenwärtigen. Spiegel seiner selbst ist darum, neben der Geschichte der Freunde, die Textabschnitte aus dem vierten Kapitel vom „Jahr in der Niemandsbucht“ (MJ 732-990) und vom letzten „Tag“ (MJ 991-1067).

Wie die Geschichte der Freunde den Wunsch des Erzählers nach „Verwandlung“ und seine Suche nach sich selbst bzw. dem angemessenen Selbstbild spiegelt, so soll hier als Spiegelung gelten, was sich ebenfalls sinnvoll als „Verwandlung“ interpretieren lässt. In der Erzählung vom Jahr begegnen zwei Typen von „Verwandlungen“. Sie lassen sich begrifflich fassen als Verwandlung der „Welt“ und Verwandlung der „Umwelt“.

4.1.1. *Verwandelte Umwelt*

Unter Umwelt verstehe ich Keuschnigs Umgebung, die „Niemandsbucht“, und in ihr das, dem er im Laufe des Jahres zuschaut. Ein Beispiel für eine „Verwandlung“ der Umwelt ist das Geschehen am „Namenlosen Weiher“, an dessen Ufer Keuschnig täglich sitzt und schreibt:

Es war dann im Lauf des Jahrs [...], als käme es, indem ich so still saß, dabei aber tätig war, in meinem Gesichtskreis zu Geschehnissen, die es da durch Beobachtung oder reine Betrachtung [...] niemals gegeben hätte; ja als rief einzig mein beständiges Schreiben die Auftritte bisher in der Landschaft unsichtbarer Lebewesen hervor. Brauchte es nur eine besondere Art, von dem Raum oder Gesichtsfeld wegzuschauen, woandershin, und selbst ein für diese Gegend unerhörtes Gewächs oder Getier [...] zeigte sich, wie wenn es immer schon dagewesen wäre? (MJ 835)

Keuschnig stellt also fest, dass die Konzentration auf das Schreiben eine besondere Form des Kopfwendens, des nicht Geradeaussehens ist. Die Stetigkeit und die Konzentration des Schreibens ermöglicht ihm ein stetes absichtsloses Nebenhinsehen. Das entspricht ganz dem, was er vom Zuschauen sagt. Zugleich meint er jedoch, dass sein Schreiben die „Auftritte bisher [...] unsichtbarer Lebewesen“ hervorruft. Sein Schreiben wird wirksam als Beschwörungsform, die das Unsichtbare sichtbar macht – ein verwandelnder Akt, der aber unabsichtlich geschieht. Damit ist dieser verwandelnde Akt Spiegel dessen, was Keuschnig sich für sich wünscht: Das

Schreiben möge in ihm etwas „hervorrufen“, sein „Eigenstes“ ihm „sichtbar“ machen. Indem er dieses Hervorrufen in der Umwelt gelingen sieht, legt er eine ähnliche Interpretation für sein Schreiben nahe. Er nimmt den erhofften Erfolg seiner „Verwandlung“ im Geschriebenen so vorweg.

4.1.2. *Verwandelte Welt: Der Bürgerkrieg, und Zweite Abschweifung*

Der auffälligste Hinweis auf eine verwandelte Welt ist der auf den Bürgerkrieg in Deutschland. Keuschnig erzählt davon, obwohl die „Weltgeschichte“ aus dem Text „draußen bleiben“ soll (MJ 734):

Die diesjährigen Kriege auf der Welt waren Bruderkriege. Die Kampfparteien wußten dabei in der Regel kaum, worum es ihnen überhaupt ging [...]. Es scherte sich auch niemand um Gründe. (MJ 780).

So zumindest war es mit dem deutschen Bürgerkrieg, nicht einmal Ost gegen West, sondern fast jeder gegen jeden, immer häufiger schließlich massenhaft gegen sich selbst [...]. Dieser Krieg, jäh entbrannt, in sämtlichen Ländern, zu Frühjahrsbeginn 1997, ist inzwischen längst vorüber, und es ist, als stehe Deutschland zum ersten Mal an so etwas wie einem Anfang, gespensterlos, gesundet [...]; als trete nun seine ganz andere Geschichte in Kraft. (MJ 782)

[Die Gegenstände] nahmen, unerhörte Begebenheit, nach dem Bürgerkrieg Gestalt an, ließen sich, o Frieden, sehen [...], und als dann, am selben Tag von der Kieler Förde bis hinab ins Saarland, der erste Nachkriegsschnee fiel, gab es eine neue Generation von Kindern, welche, anders als die vorigen, angesichts der Flocken beim Aufwachen nicht mehr nur blöd dreinschaute. Über die einzelnen Dinge hinaus: Ganz Deutschland erschien in den Monaten nach dem Binnenblitzkrieg befreit von dem, was (seit wann?) auf ihm lastete. (MJ 928)

Was wird beschrieben? Keuschnig schildert den Krieg als verwandelndes Moment. Er nimmt die „Last“ vom Land und wirkt „befreiend“. Er ist ein Bruderkrieg: ein Krieg Deutschlands mit sich selbst, in dem gekämpft wird, ohne zu wissen warum. Keuschnig hat die „erste Verwandlung“ als „Kampf“ mit sich selbst geschildert, als ein plötzlich ihn „überkommenes“ Würgen. Ihre Wirkung hat er als ein Erkennen des Eigensten, als Gewinnen eines neuen Selbstbildes beschrieben. Diese Züge finden sich in der Schilderung des Bürgerkriegs wieder. Der Kampf ist eine „Verwandlung“ und zeitigt ihre „Errungenschaften“ – z. B., als Besinnung auf das

Eigenste Deutschlands in Keuschnigs Sicht, das Neuauftreten von Goethe, Novalis, den Grimms usw. (MJ 930).

Jedoch ist der Bürgerkrieg, als Schilderung der Verwandlung der Welt, lediglich Spiegel Keuschnigs. Er behauptet nicht, dass ein Krieg geeignetes Mittel sei, eine „Verwandlung“ herbeizuführen, und hinreichende Bedingung für die genannten Errungenschaften. Wie in der Schilderung der Verwandlung der Umwelt nimmt er hier den Erfolg der „Verwandlung“ vorweg. In der Schilderung der Verwandlung der Welt durch den Krieg spiegelt sich seine Hoffnung, ihm werde das Verwandeln gelingen.

Der Vorwurf von Gustav Seibt an Handke und seinen Text¹⁶² ist also einerseits durchaus berechtigt: Im Text hat der Krieg die beschriebene Wirkung und führt daher das sich bekriegende Land zu dem Resultat, zu dem Keuschnig das Schreiben führen soll. Andererseits aber verkennt dieser Vorwurf die Komposition des Textes. Weder wird der Krieg als zu wählende mögliche Weise der „Verwandlung“ behauptet, steckt also in der Schilderung der Appell „Bekriegt euch, und alles wird gut!“, noch unterlässt es Keuschnig, den Frieden sowohl als Bedingung wie als Ziel des Zuschauens ausdrücklich auszuzeichnen:

Das Weltwerden jeweils der Welt, der friedfertigen ..., [wie es sich dem Zuschauenden ereignet], ... das Biegen, Sicherstrecken, Farbwerden, der Natur wie der Zivilisation, war nicht nur Ereignis, sondern auch Moment von Erkenntnis: Mit dieser Erkenntnis gäbe es keinen Krieg. (MJ 304-305)

Seibts Interpretation folgt nur einem Motiv des Textes und verfehlt ihn darum ganz. Die Schilderung des Krieges ist lediglich Spiegel von Keuschnigs Hoffen auf die „Verwandlung“. Ohne den Bezug auf dieses bleibt der Krieg als Geschehen sowohl in seiner Begründung als auch in seiner Wirkung unverständlich.¹⁶³

¹⁶² IV.2.3.

¹⁶³ Man mag, wie Handke (*Gelassen*, 172) selbst im Gespräch zugibt, allein die Verwendung des Motivs Krieg schon „frivol“ finden, weswegen er das Motiv auf wenige Textstellen zusammengestrichen habe. Auch als bloße Spiegelung scheint das Motiv Krieg fragwürdig. Es gehört zur Ethik des Erzählens, als Autor sich dieser Fragwürdigkeit bewusst zu sein. Es gehört zur Ethik des Lesens, dem Text Gerechtigkeit in genauer Lektüre widerfahren zu lassen. Ende der Abschweifung.

4.2. Die Erzählung als Märchen

4.2.1. Märchen als Gattung

Der Untertitel bezeichnet den Text als „Märchen“, allerdings nicht aus alten, sondern „aus den neuen Zeiten“. Damit wird vom Erzähler der Text zugleich auf diese Gattung bezogen wie auf ein eigenes Verständnis der Gattungsbezeichnung hingewiesen. Es ist offensichtlich, auf welche Momente des Textes sich die Bezeichnung nicht bezieht. Deutliche zeitliche und örtliche Situierung, Ich-Erzählhaltung und über die Wiedergabe von Handlung hinausgehenden Mitteilungen von Reflexionen, komplexe zeitliche Struktur usw. weisen sich als solche aus. Ein in diesen Momenten unspezifisches Verständnis der Gattungsbezeichnung „Märchen“ muss aber als Referenzrahmen vorausgesetzt werden und soll hier kurz skizziert werden.

Das Märchen ist eine erzählende Gattung. An Keuschnigs Maßstab gemessen entspricht es sogar in der ausschließlichen Wiedergabe von Handlung und Rede dem „und dann...“ der „reinen Erzählung“ (MJ 225).¹⁶⁴

Das Märchen ist eine Erzählung, deren Handlung durch das „Miteinander von Wirklichkeit und Nichtwirklichkeit“ (Lüthi 1990, 3) gekennzeichnet ist, wobei das Nichtwirkliche als „Selbstverständlichkeit“ (ebd., 7) von den Märchenfiguren hingenommen wird. „Zauber und Wunder werden erzählt, als ob sie sich von selbst verstünden“ (ebd.). Wesentlich ist für das Märchen seine einfache Struktur: „Morphologisch gesehen“ ist das Märchen eine Erzählung, „die von einer Schädigung (Missetat) oder einem Mangel (Fehlelement) ausgeht und [...] bei einer Hochzeit oder anderen abschließenden (konfliktlösenden) Funktionen endet.“¹⁶⁵

Wenn Keuschnig seinen Text ein „Märchen“ nennt, dann heißt das entsprechend, dass er ihn als Erzählung sieht, dass er, als autodiegetischer Erzähler Held des Märchens, dem Geschehen mit Selbstverständlichkeit begegnet und dass die Erzählung der Geschichte mit dem Ausgleich des

¹⁶⁴ Vgl. IV.3.2.4.

¹⁶⁵ Vladimir Jakovlevic Propp, *Morphologie des Märchens*, Frankfurt am Main 1975, S. 112, zitiert nach Lüthi (1990, 4).

Mangels enden wird, so dass sich das „Glücksversprechen des Märchens“¹⁶⁶ erfüllt.

4.2.2. *Keuschnigs Märchen, das Märchenparadox*

Zu diesen durch die Referenz auf die Gattung gegebenen Bestimmungen des Textes treten die Leseanweisungen, die sich aus dem Text selbst ergeben, in dem Keuschnig an verschiedenen Stellen von „Märchen“, vom „Märchenhaften“ und von Märchenelementen schreibt. Die Interpretation dieser Stellen wird daher erhellen, was Keuschnig unter Märchen versteht und inwiefern der Text in seinem besonderen Sinne für ihn ein Märchen ist.

Für Keuschnig handeln die „Abenteuergeschichten, die mir am nächsten gingen, [...] von der Suche jemandes nach dem ihm gemäßen Lebensort“ (MJ 263). Solche Suchgeschichten sind für ihn „Märchen“ (ebd.). In dieser Formulierung klingt die Struktur des Märchens im konventionellen Verständnis von Mangel und Ausgleich an, wobei Keuschnig allerdings das Gewicht auf die „Suche“ legt, also auf den Mangel. Wenn die Erzählung von der Suche nach einem Ort ein Märchen ist, dann fallen unter diese Bezeichnung auch die „Geschichte der Freunde“ und Keuschnigs eigene. Denn diese sind „Reiseerzählungen“ von einem „ernsthaft [W]ohinwollen“ (MJ 25). Mit dem Beginn seines Schreibens ist Keuschnig „unterwegs“ auf dem „epischen Weg“ (MJ 704); die Hoffnung, im und durch das Schreiben die „zweite Verwandlung“ herbeizuführen, drückt den Mangel aus, dem es abzuhelfen gilt.

Kennzeichnend für eine solche Suchgeschichte ist, dass „alles im Zusammenhang erschein[t] und vibrier[t]“ (MJ 381) – und die Suchgeschichten der Freunde sollen in der Zusammenstellung mit der eigenen „am Ende einleuchten“ (MJ 24). Der Zusammenhang des Märchens ergibt sich von seinem Ende her, vom Ziel der Suche. Dieses ordnet das vorhergehende Geschehen als Teil der Suche. Die Gattungsbezeichnung „Märchen“ weist also auf den erzählten letzten „Tag“. Sie kündigt an, von ihm her

¹⁶⁶ So Fritz Rudolf Fries (1995) in seiner Rezension.

werde das Geschehen „einleuchten“, an ihm werde sich der Mangel ausgleichen.

Der „kleinliche Prophet“, ein „Doppelgänger“ (MJ 350) und Geistesverwandter Keuschnigs, beschreibt das Märchenhafte als Qualität der Erlebens wie des Erzählens:

So ist es wie ein Märchen, wenn man den Geschöpfen zusieht. Und Märchen heißt: Es geht mit rechten Dingen zu. Und Märchen heißt: Am tiefsten vordringen in die Welt sein. Der das Blau vom Himmel holt, verstärkt es oben am Himmel. (MJ 1062)

Mit dem „Vordringen“ in die Welt meint der „kleinliche Prophet“ das Zuschauen. Wessen Erzählen „das Blau vom Himmel holt“, indem es dieses in sein Erzählen aufnimmt, der macht es sichtbar, der „verstärkt“ es. In diesem Sinne wandelt das Erzählen vom Zuschauen die Welt: Es spricht die Welt neu aus. Es macht sich selbst als „mit rechten Dingen“ zugegangen sichtbar. Von der „Märchenhaftigkeit“ denkt Keuschnig „als der höchsten Wirklichkeit“ (MJ 316). Das Erfinderische Erzählen ist also ein wahres Erzählen.

So spiegeln die beiden Bedeutungen von „Märchen“ im Text die Bedeutungen von „Verwandlung“. Das „Märchenhafte“ meint das Zuschauen, das Erzählen, das Schreiben; es meint das Unterwegssein. Das „Märchen“ enthält das Versprechen des glücklichen Ankommens. Das Leitwort „Verwandlung“ selbst ist Verweis auf Märchenhaftes, auf Zauberei. Die Selbstverständlichkeit des Konzepts „Verwandlung“ im Text ist märchenhaft.

Wie der Untertitel „Märchen“ kündigen auch die Märchenelemente im Text das glückliche Ende an. Der Kampf zwischen „mir, dem Unhold der Bewußtheit und mir, dem Däumling des Erzählens“ (MJ 228), den Keuschnig als „Verwandlung“ befürchtet, kann der Logik der Märchen-erzählung zufolge nur für den „Däumling“ ausgehen. Das „Antifabeltier“ (ebd.) Bewusstheit weicht der ausgesprochenen Entdeckung Keuschnigs „Das Fabeltier war ich“ (MJ 1064). Das „Fabeltier“ ist dann nicht mehr nur das Tier aus einer Fabel, aus dem Märchen, sondern er selbst als ‘fabelndes’ Tier.

Entsprechend schildert Keuschnig das Schreiben des Textes hin und wieder als nicht durch Bewusstheit gehindert (z. B. MJ 742). Das zeigt schlüssig das Paradox seines Erzählens. Die Feststellung, das Erzählen sei

nicht von Bewusstheit begleitet, gründet sich auf die Bewusstheit des Erzählens. Die Erzählung „Märchen“ zu nennen und ihr damit die aufgezeigten Eigenschaften zuzuschreiben, gründet sich in der Wahrnehmung der wunderbaren Elemente, die eben nicht als Selbstverständlichkeit angesehen werden – als solche wären sie nicht wunderbar. Die als Resumee des eigenen Bemühens auffassbare Feststellung Keuschnigs „Der Traum trat ein ins Märchen und wurde Land“ (MJ 1058) – gemeint ist der Traum von der Erzählung (MJ 699)¹⁶⁷ – spricht die Erfüllung des Traums aus. Dieses Aussprechen ist relativiert durch die Tatsache, dass das Erzähllich die wörtliche Rede des Objektichs wiedergibt. Insofern wird die Behauptung des geglückten Erzählens, die dieses aufhobe, Teil der Erzählung des Erzähllichs. Es stellt sich also nun die Frage nach Prozess und Resultat der „Verwandlung“ an die Erzählung vom letzten Tag.

4.3. Der Tag. Zusammenfassung

Das Erzählte nähert sich im Verlauf des Erzählens zeitlich immer mehr der Narration, ohne diese jedoch zu erreichen. So ist es dem Ich-Erzähler möglich, die Behauptung vom Glücken der „Verwandlung“ bzw. des Erzählens zitierend auszusprechen, ohne als Erzähllich sein Erzählen durch Reflexion zu verlassen.

Keuschnig kennzeichnet stilistisch die Erzählung vom letzten Tag ausdrücklich als Erzählen. Mit der wiederholten Formel „und was war dann?“¹⁶⁸ weist er auf die Folge der Ereignisse dieses letzten Tages. Das Erzählen ist allerdings, wie der ganze Text, ein Erzählen ohne Gegenüber. Was sich an dem Text ablesen lässt, ist, dass es Keuschnig gelingt, die das Zuschauen und Erzählen betreffenden „Errungenschaften“ der „ersten Verwandlung“ wiederherzustellen. Indem der Text mehr und mehr zur Erzählung wird, indem reflexive Passagen schwinden – in der Annäherung an die Erzählergegenwart wird Reflexion mehr und mehr vom Objektich geleistet und als solche vom Erzähllich bloß erzählt – und indem in der Annäherung an die Gegenwart mehr und mehr ein Erzählen des „Mit-

¹⁶⁷ Vgl. IV.3.3.2.

¹⁶⁸ So oder in ähnlicher Formulierung MJ 1002, 1006, 1010, 1018, 1030, 1038, 1052.

schwingens“ mit der Welt Raum gewinnt, zeigt das prozesshafte Verwandeln sich als Erfolg. Im Erzählen bestätigt sich Keuschnig als Erzähler.

Dabei bleibt jedoch offen, ob die „Verwandlung“, d. h. das durch das Schreibjahr geförderte Selbstbild, Keuschnig darauf vorbereitet, „Gegenüber“ zu sein. Der letzte Tag ist das Fest des Zusammentreffens der Freunde. Sie alle erzählen einander von ihrem Jahr, sie zeigen sich im Erzählen, wie sie sind (vgl. MJ 89) und sind einander Gegenüber als Zuhörer: Es „hatten die Zuhörer an solchem Anklang die Welt“ (MJ 1055). Von Keuschnig selbst wird jedoch nicht gesagt, dass er sich mitteilt.

Keuschnigs Frau Ana sagt, als letzte gesprochene Worte des Buches „den Satz, mit dem sie jeweils unser beider Entzweiungen besiegelt hatte, nur diesmal ohne den gewohnten Sinn und Beiklang [...]: ‘Das ist das Ende’“ (MJ 1066). Der „ungewohnte Sinn“ ist das Gegenteil des gewohnten: Statt des Endes der Gemeinschaft meint sie nun das Ende der Entzweiung, von der sie zu Beginn des Jahres – vor Keuschnigs „Verwandlung“ – gewusst hatte: „Wir müssen noch länger entzweit bleiben“ (MJ 260). Auch an dieser Stelle greift die Frage nach dem Gelingen der „Verwandlung“ als Frage danach, ob Keuschnigs Selbstbild ihn nun zum Gegenübersein befähigt, über die erzählte Zeit hinaus. Bezeichnend ist, dass nicht er von sich urteilt, sondern seine Frau ihn als zum Gegenüber fähig erkennt. Trotzdem kann der Ich-Erzähler nur wiedergeben, was ausgesprochen worden ist. Er kann die Befähigung zum Gegenüber nicht im Text zeigen. Denn die schriftliche Erzählung ist ja Verzicht auf ein Gegenüber. Stattdessen fällt der Vergleich mit der „ersten Verwandlung“ ein, die Keuschnig zur Gemeinschaft, zum Gegenübersein befähigte, deren Befähigung aber nicht von Dauer war.

Wie sich die „Verwandlung“ in und durch das Schreiben vollziehen soll, so kann auch nur das Geschriebene Grundlage ihrer Beurteilung sein. Im Schreiben erkennt Keuschnig sich als Zuschauer und Erzähler, der darüberhinaus eines Gegenübers bedarf. Vielleicht mag man es schon als Erfolg werten, dass ihm dieser Mangel klar vor Augen steht. Der Erfolg des erneuerten Selbstbildes durch die „Verwandlung“ bleibt allerdings offen. Sichtbar werden im Text nur die „Errungenschaften“ des Verwandlungsprozesses (das Zuschauen, das erfinderische Erzählen), aber nicht das Resultat der Verwandlung. Keuschnigs Frage „Bin ich denn in meinem

Schreiben jemals hinausgekommen über solche Vorgeschichten?“ (MJ 1019) stellt sich daher auch für diesen Text. Die Erzählung ist eine Vorgeschichte.

5. Autointertextualität

Indem die Interpretation das Selbstbild des Erzählers mit Bezug auf die Form seines Erzählens wie dessen Verlauf herausgearbeitet hat, gilt sie dem ganzen Text. Ist sie tragfähig, sollten sich weitere Beobachtungen in sie integrieren lassen. Ein besonderes Problem mögen dabei die intertextuellen Referenzen auf andere Texte Handkes sein. Wird in ihnen das begriffliche System des Textes zu anderen Texten hin geöffnet, lässt sich also *Mein Jahr...* als Handkesche Fortsetzung einer erzählten Poetik lesen? Oder müssen die Referenzen als inhaltliche Auseinandersetzung und folglich als Hinweis auf ein konträres Verhältnis zwischen Text und Referenztext verstanden werden? In Kapitel I dieser Arbeit habe ich darauf hingewiesen, dass es mir auf die Unterschiede zwischen den Texten eines Autors ankommt, nicht auf die Gemeinsamkeiten. Die nachfolgende kurze Untersuchung gilt daher vor allem solchen Referenzen, die sich als Auseinandersetzung mit dem Referenztext interpretieren lassen.

5.1. Autointertextualität in *Mein Jahr...*

„Intertextuelle Referenz“ soll im folgenden verstanden sein als „intendierte[], deutlich markierte[] und somit rezipierbare Referenz auf mindestens einen anderen literarischen Text“.¹⁶⁹ Somit ist Intertextualität eine Beziehung zwischen Texten, dem „Posttext“, der referiert, und dem „Prätext“ (der auch ein Textsystem, eine Textsorte, eine Textserie usw. sein kann), auf den referiert wird. In *Mein Jahr in der Niemandsbucht ...* gibt es eine Vielzahl intertextueller Referenzen. Mit Renate Lachmann und Schamma Schahadat bin ich der Meinung, dass intertextuelle Referenzen

¹⁶⁹ Heising 1996, 20. – Im ersten Kapitel dieser Studie bietet Heising eine gründliche Zusammenfassung des gegenwärtigen Stands der Diskussion um Intertextualität.

einen „semantischen Mehrwert“¹⁷⁰ sowohl für Prä- wie Posttext erzeugen (wobei für die Interpretation eines fiktionalen Textes der semantische Mehrwert für den Posttext entschieden gewichtiger ist).

Für Handkes Schreiben ist die intertextuelle Referenz geradezu konstituierend; seit seinen ersten Werken (z. B. dem Sprechstück *Publikumsbeschimpfung*, 1966) setzt er sich mit der literarischen Tradition und der Literatur seiner Zeitgenossen auseinander.¹⁷¹ „Mit der Konzeption eines Schreibens, das sich auf gegebene Vor-Schriften stützen möchte, verbindet sich leicht ein ausgeprägtes Bewußtsein für die Intertextualität literarischer Werke.“¹⁷²

Besonders auffällig und hier von Belang ist Handkes Auseinandersetzung mit den eigenen Texten, die ihm zur „autotextuellen“ Bezugnahme gerinnt. Wem, wie Peter Pütz (1995, 2) schreibt, „viele Jahre jede seiner literarischen Arbeiten zu einem Affront [...] gegen sein letztes Werk“ gerät, der behandelt seine fiktionalen Texte als Aussagen, denen gegenüber er sich bekräftigend oder widerrufend verhalten kann. Wenn Pütz zudem Recht hat mit der vorsichtigen Feststellung, *Mein Jahr...* sei „eine Art Summe und Zusammenfassung seines Lebens und Werks“ (ebd., 21), dann muss hier eine Betrachtung der autointertextuellen Bezugnahmen besonders lohnend sein.

Es gibt verschiedene Typen der autointertextuellen Bezugnahme, also der Weise, wie ein Autor in einem seiner Texte auf einen oder mehrere andere seiner Texte referieren kann. In Thomas Bernhards *Auslöschung. Ein Zerfall* empfiehlt der fiktionale Autor Franz Josef Murau seinem Schüler Gambetti neben Kafkas *Der Proceß*, Werken Schopenhauers und anderen auch die Erzählung *Amras* von Thomas Bernhard. Das wirkt kurios, ein wenig eitel und ist als intertextuelle Referenz deutlich markiert. Jedoch hat auf der Ebene der Fiktion diese Referenz den gleichen Status wie die auf

¹⁷⁰ Lachmann / Schahadat 1992, 678.

¹⁷¹ Die Forschung hat diese Auseinandersetzung in Einzelstudien transparent zu machen versucht – vgl. das Literaturverzeichnis bei Pütz (1995) –, ein Überblick „Intertextualität bei Handke“ steht noch aus.

¹⁷² Schmitz-Emans 1993, 257.

Kafka – Bernhard und Kafka sind Schriftsteller. Keiner von ihnen steht dem fiktionalen Autor Murau erkennbar näher.

Davon verschieden sind die autointertextuellen Referenzen z. B. von Uwe Johnsons *Jahrestage* auf *Mutmaßungen über Jakob*. Dort besteht die Referenz darin, beide Erzählungen als solche aus derselben Diegese vorzustellen. Auch dort ist die Referenz deutlich markiert. Die Wirkung solcher Referenz ist, dass der Leser das Wissen aus dem Prätext für die Lektüre des Posttexts verwendet (oder umgekehrt).

Von diesen beiden Weisen der Referenz ist die in Handkes *Mein Jahr...* verschieden. Wenn dort der Ich-Erzähler Gregor Keuschnig denselben Namen trägt wie der Protagonist aus Handkes *Die Stunde der wahren Empfindung*, und zugleich an anderen Stellen deutlich auf diesen als Prätext referiert wird, ohne dass jedoch die Identität der diegetischen Universen beider Texte behauptet wird, dann referiert der Posttext ausdrücklich auf den semantischen Gehalt des Prätexts. Solche Referenzen sollen hier gedeutet werden als ein Ins-Verhältnis-setzen der Figuren der verschiedenen Texte durch den Autor.

Tatsächlich lässt sich eine Vielzahl mehr oder weniger ausführlicher Referenzen nachweisen. Hier soll denen nachgegangen werden, die den meisten Raum einnehmen. Es sind dies Referenzen auf die Erzählungen *Die Stunde der wahren Empfindung* und *Die Wiederholung*.¹⁷³

¹⁷³ Auffällig ist auch die Referenz auf die Erzählung *Langsame Heimkehr*, deren erstes Kapitel „Die Vorzeitformen“ (vgl. MJ 388) sich als Prätext für Keuschnigs Buch entpuppt, das er während der „ersten Verwandlung“ schreibt. Keuschnigs Geschichte mit diesem Buch entspricht der Erfahrung Handkes mit *Langsame Heimkehr* (Erstausgabe 1979, im folgenden mit Sigle LH zitiert) – insbesondere, was den „Kampf“ um den ersten Satz angeht, wie sich Handkes Schilderung der Arbeit an dem Buch im Gespräch mit Herbert Gamper entnehmen lässt (vgl. Zw 33, 51). Auch Keuschnigs Traum, in dem er sich maschineschreibend gefilmt sieht (MJ 391), entspricht einer Erfahrung Handkes, während er an *Langsame Heimkehr* schrieb (Zw 66), ebenso das Goethe-Zitat „Das Unerforschliche schweigend verehren“ (MJ 398, vgl. Zw 66). Dieser Referenzkomplex ist allerdings weniger ein Beispiel für eine Auseinandersetzung mit den Prätexten, zu denen hier auch das Gespräch mit Gamper wird, als für Handkes „erfindarisches Erzählen“ (vgl. auch den Komplex um den Kritiker, MJ 405, LH 9). – Vielleicht rührt aus dieser biographischen Entsprechung die Verwirrung des Autors um den

5.2. Die Stunde der wahren Empfindung

Auf den Text *Die Stunde der wahren Empfindung*¹⁷⁴ wird mehrfach referiert. Auffälligste Referenz ist sicher die Namensgleichheit der Hauptfiguren.

In der Erzählung von 1975 macht der Protagonist Gregor Keuschnig die Erfahrung der plötzlichen Sinnlosigkeit seines Lebens. Ein Traum, in dem er zum Mörder wird, reißt ihn aus seinem Lebenszusammenhang sowohl mit der Familie wie mit der Umwelt.¹⁷⁵ Er vereinzelt in der „formelhaft rezipierte[n] Welt“,¹⁷⁶ in der ihm die Menschen nur noch „Auswendig-gelernte“ scheinen (SwE 49). Die Welt ist zeichenhaft, und als solche sagt sie sich als geheimnislose aus. Dem nach dem Zusammenhang Suchenden erscheint die Welt nur noch als Oberfläche.

Eine erste Ahnung von Anderem ist die „Epiphanie“¹⁷⁷ der drei Dinge:

Im Sand zu seinen Füßen erblickte er drei Dinge: ein Kastanienblatt; ein Stück von einem Taschenspiegel; eine Kinderzopfspanne. Sie hatten schon die ganze Zeit so dagelegen, doch auf einmal rückten diese Gegenstände zusammen zu Wunderdingen. – ‘Wer sagt denn, daß die Welt schon entdeckt ist?’“ (SwE 81)

„Gerade die Intentionlosigkeit der meditativen Versenkung in die Objekte, deren Kontingenz, schafft in ihrer Plötzlichkeit einen Augenblick des Zusammenhangs der Erscheinungen“, schreibt Jürgen Wolf (1991, 50).

In der „Stunde der wahren Empfindung“ weitet sich dann für Keuschnig dieses Empfinden auf die ganze wahrnehmbare Welt aus:

Jetzt erschien ihm die Idee, die ihm gekommen war beim Anblick der drei Dinge [...], anwendbar. Indem die Welt geheimnisvoll wurde, öffnete sie sich und konnte zurückerobert werden. (SwE 152)

Zeitpunkt der „ersten Verwandlung“ (vgl. IV.2.1.2.), da Handke die *Langsame Heimkehr* vor zwei Jahrzehnten schrieb, von 1997 aus gerechnet (vgl. Zw 66).

¹⁷⁴ Erstausgabe 1975. Im folgenden zitiert mit Sigle SwE.

¹⁷⁵ Vgl. Linda C. De Meritt 1987, 54-55: „The essence of Keuschnig’s experience of alienation lies in the invalidation of any encompassing system which could permit an unreflected pattern of behaviour or perception. Without a context Keuschnig experiences alienation from himself, the world of objects, and other people.“

¹⁷⁶ Jurgensen 1980, 9.

¹⁷⁷ Wolf 1991, 50.

Der Vereinzelte gewinnt den Zusammenhang zurück, indem ihm die Dinge als sie selbst erschienen, nicht mehr als zeichenhafte Verweise (SwE 152). „Wie mißmutig hatte er angefangen, wahrzunehmen – und konnte nun nicht mehr aufhören!“ (SwE 161). Die Erzählung endet mit der Mitteilung des Erzählers: Keuschnig „erlebte sich plötzlich als der Held einer unbekannteren Geschichte ...“ und als solcher als Teil eines neuen Zusammenhangs. Im Wechsel des Erzählmodus von interner zu externer Fokalisierung im letzten Absatz – „An einem lauen Sommerabend überquerte ein Mann [...]“ (SwE 167) – bestätigt der Erzähler das Erleben und deutet diese neue Geschichte an.

Die Stunde der wahren Empfindung ist die Erzählung einer Verwandlung. Mehrfach ist darauf aufmerksam gemacht worden, dass „Gregors Erwachen aus einem Traum, der seine Existenz von Grund auf verändert [...] überdeutlich an Kafkas Gregor aus der *Verwandlung*“ erinnert.¹⁷⁸ Die erste Verbindung zwischen *Die Stunde...* und *Mein Jahr...* stellt sich über diese intertextuelle Referenz auf einen dritten Text her, der für beide als Prätext fungiert – Franz Kafkas *Die Verwandlung*. Der fiktionale Autor von *Mein Jahr...* schreibt auf der ersten Seite, die einmal erfahrene „Verwandlung“ habe er „im Unterschied zu der bekannten Alt-Prager Grotteske“ ohne die Fluchtmöglichkeit in Bilder erfahren (MJ 11). Den Namen des fiktionalen Autors von *Mein Jahr...* erfährt der Leser erst auf Seite 160; erst mit dieser Nennung ist die Referenz auf den Prätext deutlich markiert.

Ich habe schon darauf hingewiesen, dass die Lebensumstände der beiden Keuschnigs verschieden sind, dass es sich also nicht um die gleiche Figur handelt, die vom Autor bloß in verschiedene Kontexte gestellt ist.¹⁷⁹ Referenzen auf den Prätext betrachte ich daher als Referenzen auf die darin vertretenen Gedanken. Der Ich-Erzähler von *Mein Jahr...* schreibt, als er über die Geschichten der Freunde nachdenkt:

Ich erwarte mir etwas von uns, was? etwas aus der Neuen Welt. Undenkbar ist mir das mit einem einzelnen Helden, auch noch mit zweien: Aber ab dreien wird es spannend. Und um das zu veranschaulichen, wandle ich jetzt ein Erlebnis des frühen Gregor Keuschnig ab: Leg zu dem Bleistift auf dem

¹⁷⁸ So von Jurgensen 1980, 11. Vgl. auch Weber 1980, 193.

¹⁷⁹ Vgl. I.3.2.

Tisch etwa eine Haarnadel dazu, schiebe einen Spiegelscherben daneben: Wie erstaunlich schon diese Dreierheit. Aber was erst, wenn du dann noch einen Kiesel dazu rollst, fünftens ein Stück Bindfaden dazu bläst, sechstens einen Harzklumpen dazwischenwirfst, siebtens – vielleicht ist das schon zu viel? – einen Radiergummi hineinwürfelst: Was für eine Veränderung geht bei jedem zusätzlichen Wurf und Würfeln mit den Einzelheiten vor sich, und ebenso mit allen zusammen. Was für ein Erlebnis. (MJ 252-253)

Hier nimmt der Ich-Erzähler das Epiphanieerlebnis des „frühen Gregor Keuschnig“ zum Ausgangspunkt, um etwas über die Art der Neuen Welt auszusagen. Das Zuschauen, dass die Neue Welt sichtbar macht als betretbares Niemandsland, schafft zugleich den Zusammenhang. Dieser Zusammenhang ist größer als der, den die Epiphanie dem „frühen Keuschnig“ herzustellen vermochte. Er stellt die Dinge nicht als Einzeldinge und Einzelgeheimnisse vor, sondern zusammen werden sie die „Neue Welt“, und jede neue Wahrnehmung, jedes neue Einzelding, macht diese Welt wieder neu, indem es den Zusammenhang ändert. Zugleich betont der Ich-Erzähler die aktive Rolle des Zuschauers: Dieser stellt hier die Dinge zum Ensemble zusammen, sie zeigen sich ihm nicht als geheimnisvolle, er sieht sie neu. So kann er an anderer Stelle, ebenfalls deutlich anspielend, feststellen, er sei „nicht angewiesen auf Augenblickswunder“, die „nur eine Stunde“ gälten (MJ 696). In einem wesentlichen Punkte aber bestätigt der Ich-Erzähler den „frühen“ Gregor Keuschnig, nämlich in der Erfahrung der neu zu entdeckenden Welt:

„[...] und es galt neu, was Gregor Keuschnig damals vor einem Vierteljahrhundert sich gefragt hatte: ‘Wer sagt denn, daß die Welt schon entdeckt ist?’“ (MJ 816, SwE 42+81).

Die inhaltlichen Parallelen finden ihre Bestätigung in einer wesentlichen strukturellen Analogie. Die Interpretation der „Verwandlung“ hat gezeigt, dass die Einschätzung des fiktionalen Autors zutrifft, sein Text sei nur eine „Vorgeschichte“ (MJ 1019). Das gilt auch für den „frühen“ Keuschnig, dessen „Verwandlung“ als Vorgeschichte gezeigt wird, indem im letzten Absatz der Erzähler die Perspektive wechselt, um eine neue Geschichte zu beginnen.

5.3. Die Wiederholung

Das Verhältnis zwischen den beiden Texten *Die Stunde ...* und *Mein Jahr...* kann im wesentlichen als einander zustimmend betrachtet werden. Sie beschreiben ein ähnliches Figurkonzept aus dem Erleben der Dinge als Neue Welt. Im Gegensatz dazu steht das Verhältnis zwischen *Die Wiederholung*¹⁸⁰ und *Mein Jahr...*, wie es sich in der expliziten Auseinandersetzung Keuschnigs mit Filip Kobal spiegelt.

Filip Kobal ist der Schriftstellerfreund Keuschnigs in *Mein Jahr...* Seine Identität mit dem Ich-Erzähler von *Die Wiederholung* wird durch den Text nahegelegt.¹⁸¹

Die Erzählung *Die Wiederholung* ist ebenfalls die Geschichte einer Veränderung. Rückblickend erzählt der etwa 45jährige Filip Kobal von seiner Reise als 20jähriger nach Jugoslawien auf der Suche nach seinem verschollenen älteren Bruder Gregor. Die Ausgangssituation seiner Reise ist die Erfahrung, im Kärntner Heimatdorf Rinkenbergr nicht mehr am Platz zu sein. Das gilt für die Gemeinschaft mit den Gleichaltrigen wie für die plötzliche Entfremdung vom Ort:

Der Ungefüge, der aus dem Zusammenhang gerissene, das war ich. (W 45)

Mein Gebrechen hieß, daß ich mit den anderen nicht mehr mitkonnte: weder mittun noch mitreden. (W 47)

Dass Kobal in einer Zeitung eine Erzählung veröffentlicht hat, empfindet er als Schuld (W 144); so macht er sich selbst für seine Vereinzelung verantwortlich: „Und war ich es nicht auch selber gewesen, der dieses allgemeine Zurückweichen hervorrief?“ (ebd.).

Die Reise nach Jugoslawien ist eine Bewegung, die ihn der Vereinzelung entreißt. Als Unbekannter fühlt er sich ungetrennt von den anderen Menschen und wird offen für sie und für die Landschaft. Bild dafür sind die

¹⁸⁰ Handke, W (EA 1986).

¹⁸¹ Die beiden Keuschnigs unterscheiden sich ja explizit in der Verschiedenheit ihrer Lebensläufe. Hier wird die Identität z. B. durch die Anspielungen auf die „Geranien in Kobarid“ (MJ 155, W 247) oder auf die Abneigung Kobals gegen körperliche Arbeit (MJ 148, W 303) und seine „Schildermalerhandschrift“ (MJ 149, vgl. W 160) nahegelegt, auch durch die Kontinuität der örtlichen Bezüge Rinkolach / Rinkenbergr in beiden Texten.

„blinden Fenster“ und „leeren Viehsteige“ (so die Überschriften der ersten beiden Kapitel), die er nach „erzählerischer Ausfüllung“¹⁸² verlangen sieht (vgl. W 218, 222).

Die Suche nach dem Bruder auf den Spuren seiner hinterlassenen Bücher (darunter ein slowenisches Wörterbuch) wird zu mystischen Erfahrung der Zugehörigkeit zu den „Wortbildern“ (W 199) der fremden Sprache.

So habe ich damals [...] mit Hilfe der Wortbilder die Einzelheiten erkannt [...]. Es fing damit an, daß sich Wort für Wort [...] vor mir ein Volk zusammensetzte. (W 199)

Durch einen anderen als den gewohnten Namen bekam der Wörterbuch-Leser erst einen Sinn für die Dinge. (W 201)

Mit den Wörtern werden die Dinge „belebt“ (W 215). In dieser Belebung erscheint Kobal umgekehrt dann die „Landschaft als Text in der ursprünglichen Wortbedeutung von Gewebe, Verbindung, Zusammenhang“, wie Martina Wagner-Egelhaaf (1989, 182) schreibt. „Die Natur wird Filip zu einer Schule der Entzifferung“ (Egyptien 1989, 49). Die Welt wird lesbar und als solche zum „Prätext“ (Schmitz-Emans 1993, 278) einer Erzählung, die allerdings des Erzählers zur Konstitution bedarf (vgl. W 114).¹⁸³

Die Erkenntnis des Bruders nachvollziehend, der geschrieben hatte: „was wir sind, das sind wir, und niemand kann uns vorschreiben, Deutsche zu sein“ (W 180), und der in Slowenien sein „eigenstes“ (W 181), nämlich „seine Sprache“ (ebd.) vorgefunden hatte, „bestimmt“ sich Kobal den slowenischen Ort Kobarid zur „Herkunft“ (W 247). Indem Kobal so sich selbst einordnet, wird ihm deutlich, dass er „nicht den Bruder zu finden [...] im Sinn gehabt [hatte], sondern von ihm zu erzählen“ (W 317). Diese Erzählung ist dann eine „Wiederholung“ „weniger im Nachtun und Nachmachen“ (W 239) der Reise, die den Aufbruch des Bruders nachahmt, „als im Nachziehen und Umreißen“ (ebd.) der Reise durch die Erzählung.

Für unser Thema sind zwei Punkte bemerkenswert. Zum einen zeichnet Kobal vor Keuschnig ein „Sprachvertrauen“ (Schmitz-Emans 1993, 282)

¹⁸² Jürgen Egyptien 1989, 48.

¹⁸³ Über die „metaphysische Dimension“ (Wagner-Egelhaaf 1989, 194) dieses Erzählkonzepts vgl. die Studie von Martina Wagner-Egelhaaf.

aus. Das sprachliche Bild, das „Wortbild“ (W 199) geht dem Blick auf die Landschaft voraus und macht diese erst in ihrer Eigenheit sichtbar. Infolgedessen wird die Landschaft zur Schrift. Die Zeichenhaftigkeit erst gibt den Dingen ihre „Eigenheit“ (W 83). Keuschnigs Zuschauen hingegen macht „begriffsstutzig“ (MJ 410) und zwingt so zur Suche nach dem angemessenen Wort. Im Gegensatz zu Keuschnig erfährt Kobal den Zusammenhang der Welt durch die Sprache vorbereitet und findet sich darin wieder; indem er sich die Sprache zu eigen macht, wird die Welt neu lesbar.

Damit wird das Erleben der Welt an die Sprache geknüpft, und diese Sprache ist für den Kobal der *Wiederholung* die slowenische. Kobals Vorwurfsrede an Keuschnig in *Mein Jahr...* bezieht sich genau darauf: auf die Zugehörigkeit zu einem vorgegebenen Zusammenhang.

In indirekter Rede gibt Keuschnig Kobals Vorwürfe wieder:

Ich jedoch hätte meine Zeit im Ausland überzogen, und es sei für ihn nunmehr unvorstellbar, von mir, wie früher einmal, mein so Ursprüngliches und Spezielles zu lesen [...]. Der Birnbaum bei mir im Garten in Ehren [...], das Lianengehänge überm Bach: Miteinander beschrieben ergäben sie in seinen Augen nichts als eine Einmischung in fremde Angelegenheiten, das Gegenteil zu einem begründeten Buch: etwas Ungefragtes. (MJ 153-154)

Das „gefragte“ Buch ergibt sich erst dem zur Landschaft Gehörigen, dem sich die Beschreibung „zum Sagenhaften“ hin „vertieft“ (MJ 155), meint Kobal. Denn für ihn sind es die gemeinsamen Geschichten (Sage, Fabel, Märchen, Überlieferung, vgl. MJ 156), die Zugehörigkeit schaffen.

So redet einer, der seinen Ort gefunden hat. – Diese Rede ist verträglich mit dem Bild, das Kobal in *Die Wiederholung* von sich gezeichnet hat. Ihm wurden da die Worte der slowenischen Sprache zur Offenbarung eines Zusammenhangs, zu „Ein-Wort-Märchen“ (W 205).

Keuschnigs Antwort weist dieses vorgegebene „Sagenhafte“ zurück:

Mag ja sein, daß bei uns zu Hause das Sagenhafte und die Fabelwesen mehr gepflegt werden als hier. Nur daß sie dadurch erst recht gegenstandslos werden. (MJ 161)

Und so möchte ich dagegen die bloße Gegenwart, den Tag jetzt, den mythenfreien Augenblick gelten lassen. (MJ 163)

Die Ferne zum eigenen Volk erzeugt zugleich die für das unvoreingenommene Zuschauen nötige Distanz zur Welt.

Im Ausland [...] umgeben von einer Sprache, die nicht die meine ist, kann ich gar nicht anders, als den Abstand zu wahren [...], erhalte mir umso mehr die mir eigentümlichen Ahnungen. (MJ 164)

Die Zugehörigkeit zur Sprache und zum Volk, in der Kobal das „Eigenste“ (W 181) entdeckt, ist für Keuschnig ein Hindernis des Erzählens und in der Vorgegebenheit der Bezüge ein Wissen, das „kleinlich“ macht (MJ 163). Ihm ist das In-der-Fremde-sein Bedingung für die „bloße Gegenwart“ (ebd.) ohne Vorurteile aus dem Wissen.

Für Kobal ist das Erzählen in der „Wiederholung“ der lesbaren Landschaft deren „Erneuerung“ (W 333) und diese eine „Begnadigung“ (ebd.) des Erzählers, die ihn in den Zusammenhang aufnimmt, zu dem er als Erzähler sich bekannt hat. Keuschnig nimmt bezeichnenderweise von den mystischen Attributen, mit denen Kobal das Erzählen als Erlösung überhöht (vgl. ebd.), nur die Rede von der Erzählung als der „Musik der Teilnahme“ (ebd., MJ 703) auf. Statt der Lesbarkeit der Welt in der Wortbildsprache des Volkes gilt ihm sein mitschwingendes Zuschauen. Seine Erzählung soll keine Wiederholung und Erneuerung einer alten (Sagen-)Welt sein, sondern ein umsichtiges Betreten einer neuen, eines Niemandlandes. Und er ist nicht im „Land der Erzählung“ (W 333) anzutreffen, sondern er bemüht sich darum, als Gegenüber präsent zu werden.

Mein Jahr... schließt an andere Erzählungen Handkes an. Es lässt sich als Neufassung einer „Phänomenologie des Schauens“¹⁸⁴ lesen in Auseinandersetzung mit älteren Werken, insbesondere mit *Die Wiederholung*. Für die Frage nach dem Figurkonzept des Autors scheint mir die Erzählung *Mein Jahr...* die Handkesche Erzählwelt um ein wesentliches Moment zu erweitern. Das Erzählen, zuvor stets als dreistellige Relation zwischen Welt, Text und Erzähler gefasst, ist nun vierstellig. Zum Erzählen gehört konstitutiv das Gegenüber, dem erzählt wird. Der Erzähler braucht den Zuhörer, weil er sich erst diesem im Erzählen als Erzähler zeigen kann. Das mystische, an der Vergangenheit (des Bruders) orientierte Selbsterfahrungsprogramm eines Filip Kobal wird überführt auf das zukunftsgerichtete Bemühen um Mitmenschlichkeit.

¹⁸⁴ Gerhard Melzer 1985.

V. Abschließende Überlegungen und Ausblicke

Wenn Shakespeare Hamlet sagen ließe: „Ich denke, also bin ich“, wäre das für uns Beweis, daß Hamlet existiert?

Erdichtung, Robert Nozick

1. Text und Kontext

Die Interpretation der drei Texte hat gezeigt, dass die Frage nach dem Ich-Konzept dem ganzen Text gilt, wenn sie in formaler, inhaltlicher und medialer Hinsicht gestellt wird. Die Erzählungen der fiktionalen Autoren Muraud und Keuschnig erlauben es, formale und mediale Aspekte der Texte unmittelbar auf das jeweils schreibende Ich zu beziehen. In analoger Weise stellt sich der „Roman“ Peter Roseis dar, dessen formale und mediale Besonderheiten in der Diskontinuität der Diegesen unmittelbar auf das Figurkonzept des implizierten Autors weisen.

Diese alternative Herangehensweise an die Texte – als Frage nach dem Selbstbild der Figuren oder nach dem Figurkonzept des implizierten Autors – bleibt auf einer textinternen Ebene. Die strikte Trennung von Fiktionalität (textinterne Ebene) und Realität (textexterne Ebene), ist eingangs dieser Arbeit als ihre Voraussetzung bestimmt worden.

Das weite Verständnis des Begriffs „Ich“ als eines „Wesens, das von und zu sich selbst Ich sagt“,¹⁸⁵ erlaubt es, indem es die Weise des Ichsagens unbestimmt lässt, den Begriff „Ich“ jeweils ganz aus den interpretierten Texten zu füllen. Im folgenden sollen abschließend die Möglichkeiten und Bedingungen einer Vorgehensweise reflektiert werden, die „Ich-Konzepte“ nicht textintern, sondern textextern, d. h. kontextorientiert unter-

¹⁸⁵ Vgl. I.1.1.

sucht. Dabei werden die Beschränkungen und Grenzen der vorgelegten Untersuchung deutlich zu machen sein.

Es bietet sich systematisch wieder die Unterscheidung von inhaltlicher, formaler und medialer Hinsicht an. In inhaltlicher Hinsicht ist den Kontexten nachzufragen, in die die Texte durch den Zeitpunkt ihrer Veröffentlichung hineingeschrieben sind, also historischen, gesellschaftlichen, geistesgeschichtlichen Kontexten, sowie der Möglichkeit, diese zu fassen und auf die Fragestellung „Ich-Konzept“ zu beziehen. In formaler Hinsicht ist der Kontextaffinität der untersuchten Texte nachzufragen, die als sprachliche Kunstwerke, als Begriffssysteme auf andere Begriffssysteme verweisen, sowohl intertextuell auf die anderer Autoren wie autointertextuell auf den Werkkontext des jeweiligen Autors.¹⁸⁶ In medialer Hinsicht ist die Rolle der Sprache in den interpretierten Texten zu reflektieren. Die Texte österreichischer Autoren setzen sich selbst ins Verhältnis zur traditionellen österreichischen Sprachkritik; die besprochenen Autoren setzen sich umso mehr ins Verhältnis zu ihr, da sie in ihrem Werk die Sprache selbst thematisieren.

Abschließend sollen die Ergebnisse auf den weiten Begriff des „Ichs“, der dieser Arbeit zugrundeliegt, bezogen, und dieser selbst als kontextbezogen (im weiteren Sinne) interpretiert werden.

2. Inhaltlicher Aspekt: Gesellschaftlicher und historischer Kontext

Die Analyse der Texte hat die Selbstbilder bzw. Selbstentwürfe der Figuren herauszuarbeiten gesucht. Diese Selbstbilder lassen sich beschreiben als Werthaltungen und als die Fähigkeit, selbst Werte zu entwickeln. Aus dem Selbstbild einer Figur lässt sich ableiten, welche Werte sie als normativ, als handlungsleitend ansieht. Deutlich wird dies am differenzierten Wertesystem des Selbstentwurfs „Geistesexistenz“ von Bernhards Franz-Josef

¹⁸⁶ Sowohl in inhaltlicher wie in formaler Hinsicht geht es also darum, die Texte auf andere, auf Kon-Texte zu beziehen. Der Unterschied besteht darin, dass in inhaltlicher Hinsicht dem Bezug die Interpretation vorausgeht, während in formaler Hinsicht der Bezug als Teil des Textes aufgefasst und mit interpretiert wird.

Murau, der schließlich an der Unvereinbarkeit der Werte Natürlichkeit und Unabhängigkeit scheitert, wie an der Wertelosigkeit der leeren Selbstbilder der Figuren Roseis, die folgerichtig unfähig sind, selbst zu handeln (hier: Beziehungen einzugehen) und auf Fremdbestimmung angewiesen sind. Für einen weiteren Horizont im Verlassen der textinternen Ebene bietet es sich an, diese Werte und ihren Erfolg für die Figuren systematisch in einen oder mehrere Kontexte einzuordnen.

Denkbar ist der Versuch einer Einordnung in den historischen bzw. geistesgeschichtlichen Kontext: Wie stehen die Figuren als Vertreter gegenwärtigen Bewusstseins zu den Werten unserer Zeit? Inwiefern sind Abweichungen oder Betonungen bedeutsam? Ein solcher verallgemeinernder Ansatz kann nur mit dem Wissen gewählt werden, dass er die als Individuen dargestellten Figuren zu Repräsentanten eines Typs erklärt. Er setzt zudem voraus, dass sich historischer und geistesgeschichtlicher Kontext in Form einer Typologie der Selbstbilder bzw. Figurkonzepte der Gegenwart darstellen lassen – wie das anhand von Werthaltungen möglich wäre, die ihren Niederschlag in zeitgenössischen nichtfiktionalen und fiktionalen Texten finden.

Der geistesgeschichtliche Kontext lässt sich beschränkend präzisieren als literarischer Kontext. Wie verhalten sich die Selbstbilder bzw. Figurkonzepte dieser Texte zu denen anderer zeitgenössischer, insbesondere österreichischer Autoren? Lässt sich daraus eine literarische Typologie des gegenwärtigen Bewusstseins ablesen oder sogar – im Vergleich etwa mit Literatur aus Deutschland – ein besonderes österreichisches Selbstbild, ein besonderer österreichischer Wertediskurs? Wie verhalten sich die erzählten Figuren zu anderen derselben Autoren? Zeigen sie Kontinuität der Werthaltungen oder Diskontinuität?

Die Vergleichbarkeit – das hat diese Untersuchung gezeigt – wird abhängen von der Form, die die Darstellung der Figuren in den Texten gefunden hat. Gemeinsame Werthaltungen weisen die Figuren der drei Texte in der Tat auf, auch wenn sie sich auffällig unterscheiden in ihrer Fähigkeit, selbst Werte zu setzen und nach ihnen zu handeln. Gemeinsam ist ihnen die Hochschätzung des Schreibens (Murau / Keuschnig / Ich-Erzähler der „Landschaften“) bzw. der Kunst (Wukowar) und seine bzw. ihre gedankliche Verknüpfung mit Selbsterkenntnis und mit der Fähigkeit,

Beziehungen einzugehen. Murau, Keuschnig, Wukowar und der Ich-Erzähler der „Landschaften“ verwirklichen sich nicht in gesellschaftlich orientierten Handlungen selbst, sondern im Schreiben, Erzählen, Bildhauern. Bedeutet das einen Rück- oder Einzug in die Innerlichkeit?

Zwei weitere Momente eines solchen Wertediskurses sollen im folgenden kurz angesprochen werden, um eine mögliche Antwort anzudeuten. Das eine Moment ist das Verhältnis der Figuren zu einem „Ort“, das andere, damit zusammenhängend, der Appellcharakter der Figurkonzepte.

Thomas Bernhard beschreibt das Schloss Wolfsegg seines Protagonisten Murau als einen geschichtlich codierten Raum, d. h. Wolfsegg symbolisiert geschichtliches Geschehen. Muraus Individualgeschichte ist Teil der Geschichte Österreichs. Die Debatte um Bernhards Text entzündete sich gerade an dieser Verknüpfung von Individual- und Zeitgeschichte, die sich auch als Vorwurf des Schriftstellers an seine „Heimat“ Österreich und Appell zur Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte lesen lässt.¹⁸⁷

Auffällig ist, dass die beiden anderen, etwa acht Jahre jüngeren Texte eine geschichtliche Dimension programmatisch ausblenden, obwohl zwischen 1986 und 1994 mit dem Ende des kalten Krieges und dem Beitritt der DDR zum Bundesgebiet sowohl international wie den deutschen Sprachraum betreffend politisch viel geschehen ist. Wenn man Handkes und Roseis Werk betrachtet, dann zeigt sich jedoch, dass beide Autoren nicht erst seit 1989/91 darauf verzichten, „Weltgeschichte“ (MJ 734) in ihre Texte aufzunehmen. Sie weichen ihr aus, und zwar auf verschiedene Weise. Handke weicht mit seiner Erzählung aus ins Individuelle: Keuschnig ist um seine „Verwandlung“ bemüht, das Erzählen von einem Ort gelingt gerade dann, wenn der Blick auf diesen nicht durch Wissen „verstellt“ ist, d. h. wenn der Ort keine geschichtliche Codierung aufweist. Für Handke ist der politische Raum – seit je – Sprachraum; Deutschland wird manifest in seinen Schriftstellern.¹⁸⁸

¹⁸⁷ Vgl. II.5.

¹⁸⁸ So auch in der *Wiederholung* in Bezug auf Slowenien. – Diese unpolitische Haltung Handkes, das „Land der Erzählung“ (W 333) statt eine Nation zu suchen, lässt umso weniger eine politische Stellungnahme erwarten, wie Handke sie mit seinen beiden *Reisen* 1995/1996 vorgelegt hat – und es zeigt sich in diesen Texten, dass der unbetei-

Rosei weicht dem historischen Kontext aus ins Allgemeine. Der Titel *Persona* kündigt an, vom Menschen schlechthin zu erzählen, sei's in Kanada, Paris, Wien oder in der „Zukunft“. Rosei bekannte schon 1978, dass ihm zu seinem Land „auf's erste nichts“ einfalle¹⁸⁹ und er „immer *draussen* stehen“ werde (ebd. 55). Der sich als Draußenseiender (um das Wort „Außenseiter“ zu vermeiden) erlebt, reflektiert in seinen Werken nicht das, wovor er draußen ist, sondern in seinen Figuren das Draußensein als individuelle Befindlichkeit selbst.¹⁹⁰

Österreich spielt daher in beiden Texten keine Rolle. Das Programm des Selbstfindens ist ein individuelles, im speziellen Verstande unpolitisches und geschichtsloses: die Suche nach dem „mythenfreien Augenblick“ (MJ 163). Das Ich-Konzept in den Texten Roseis und Handkes behauptet sich als politisch-gesellschaftlich kontextfreies. Am Werkkontext wäre zu prüfen, ob diese unpolitische Haltung in der bekannten Dialektik vom politischen Gehalt des Unpolitischen als politische Verweigerung und Kritik gedeutet werden will.

3. Formaler Aspekt: Begriffssysteme

Gemeinsam ist den drei Texten, dass sie einen Zusammenhang zwischen der Sprache des Erzählens und der dargestellten Welt schaffen. In Bernhards und Handkes Text ist die dargestellte Welt ein vom fiktionalen Autor gezeichnetes sprachliches Bild seiner Wahrnehmung. In beiden Texten wird Wahrnehmung und ihre sprachliche Abbildung begrifflich systemati-

ligte Zuschauer Handke kein Talent zum „Mittun“ hat. Das Erzählen wird zum Berichten und zum Werten; der Autor spricht mit der eigenen Stimme. Er muss sich daran gewöhnen, dass er für diese in anderer Weise verantwortlich ist als für die seiner Figuren.

¹⁸⁹ Peter Rosei, *Österreichaufsatz*, 51.

¹⁹⁰ Vgl. dazu die Studie von Dieter Saalman 1987. Saalman ordnet Rosei zusammen mit Bernhard und Handke einer Gruppe österreichischer Autoren zu, deren Texte „a visionary-abstract inclination transcending regional limitations“ kennzeichne (ebd. 39). „Heimat“ sei für Rosei entsprechend kein territoriales, sondern ein „ontologisches“ Konzept (ebd. 43).

siert. Die fiktionalen Autoren schreiben im Rahmen eines Weltbildes, das sich aus ihrer Selbst- und Weltwahrnehmung ergibt. Sie schreiben von einer eigenen „Weltversion“.¹⁹¹ Das ist offensichtlich am zweiwertig systematisierten Weltbild Muraus, das Ergebnis einer zweiwertig geprägten Wahrnehmung ist. Keuschnigs und Muraus Texte bestätigen den erkenntnistheoretischen Grundsatz, dass es keine theoriefreie Beobachtung gibt. Die Kohärenz der Weltversionen Muraus und Keuschnigs ergibt sich aus der Vorprägung ihrer Wahrnehmung.¹⁹² Dies gilt trotz der expliziten Ablehnung des Systemgedankens in Bernhards Text und trotz der Rede von der „Begriffsstützigkeit“, die das Zuschauen erzeugt, im Handkeschen Text. Die fiktionalen Autoren Muraus und Keuschnig ordnen und verstehen die Welt durch ein System von Begriffen, das sie selbst geschaffen haben. Zum begrifflichen Gerüst ihrer Weltversion gehören Begriffe wie „Auslöschung“, „Übertreibung“ oder „Wolfsegg“ (Muraus), „Verwandlung“, „Zuschauen“ oder „Erzählen“ (Keuschnig).

Die Interpretation der Texte versucht also, ein begriffliches System zu fassen, das sich als eigenste Sprache der fiktionalen Autoren be-

¹⁹¹ Ein Begriff des Philosophen Nelson Goodman. Eine „Weltversion“ ist eine kohärente Beschreibung der Welt. „Wenn ich nach der Welt frage, kann man mir als Antwort anbieten, wie sie innerhalb eines oder mehrerer Bezugsrahmen beschaffen ist; wenn ich aber darauf beharre, daß mir gesagt werde, wie sie außerhalb aller Bezugsrahmen sei, was kann man mir dann sagen? Wir sind bei allem, was beschrieben wird, auf Beschreibungsweisen beschränkt. Unser Universum besteht sozusagen aus diesen Weisen und nicht aus einer Welt oder aus Welten. [...] Sehr viel auffälliger ist die große Vielfalt von Versionen und Sichtweisen in den einzelnen Wissenschaften, in den Werken verschiedener Maler und Schriftsteller sowie in unseren Wahrnehmungen, die geprägt sind von Malerei und Literatur, von den jeweiligen Umständen und unseren eigenen Einsichten, Interessen und vergangenen Erlebnissen“, so Goodman 1990, 15.

¹⁹² Sir Ernst Gombrich beschreibt diesen Umstand mit dem Satz „Es gibt kein unschuldiges Auge“: „Die moderne Wissenschaftslehre hat an der Idee, daß es möglich sei, unbeeinflusst von jeder Erwartungsvorstellung drauflos zu beobachten, scharfe Kritik geübt. Karl Popper betonte, daß wir nicht imstande sind, unseren Geist gleichsam in ein unbeschriebenes Blatt zu verwandeln, auf dem die Natur nun ihre Geheimnisse registriert, sondern daß jede Beobachtung eine Frage voraussetzt, die wir an die Natur richten, und daß jede solche Frage eine vorläufige Hypothese einschließt“ (1986, 353).

schreiben lässt. Daraus ergeben sich mehrere Schwierigkeiten, die hier kurz angedeutet werden sollen.

Wie ist diese *eigenste Sprache* zu erläutern? Eine Analyse, die sich auf eine systematische Ordnung der Leitbegriffe beschränkt, läuft Gefahr, damit ihren Interpretationsanspruch preiszugeben, da sie das begriffliche System aus sich selbst zu erklären versucht. Um dies zu vermeiden, ist also die *eigenste Sprache* des fiktionalen Autors zumindest teilweise durch eine andere Sprache – die des Interpreten – zu erläutern. Dabei besteht die Gefahr, das begriffliche System des Textes vollständig in ein anderes zu übersetzen, etwa mit dem Versuch, die Weltversion der *Auslöschung* in eine psychoanalytische Beschreibung dieser Welt zu *übersetzen*. Wie bei jeder Übersetzung geht dabei etwas verloren.¹⁹³

Die Interpretation hat daher einen Mittelweg zu gehen: Sie muss sehr wohl die Kohärenz der Weltversion des Textes auch begrifflich demonstrieren, begriffliche Zusammenhänge der *eigensten Sprache* des fiktionalen Autors offenlegen, auch Inkohärenzen aufzeigen, so es welche gibt, ohne sich jedoch darauf zu beschränken. Indem die Interpretation den Text zum Teil in eine andere Sprache „übersetzt“, öffnet sie das begriffliche System des Textes. (Wenn sie es komplett übersetzt, ersetzt sie die eine Geschlossenheit durch eine andere.) Die Interpretation muss die textinterne Sprache ins Verhältnis setzen zu einer textexternen.

Dabei bietet sich eine weitere methodische Falle dar: Wenn nämlich die *eigenste Sprache* des Textes (des fiktionalen Autors) mit der eines anderen Textes – sei es ein Text desselben Autors oder eines anderen – korrespondiert, d. h. wenn es offenbar begriffliche Überschneidungen, gar intertextuelle Referenzen gibt, dann bietet es sich an, dem gleichen Begriff auch die gleiche Bedeutung zuzuschreiben. Diese Gefahr wird besonders deutlich am Handkeschen Text, dessen Begrifflichkeit – z. B. „Erzählung“,

¹⁹³ Als solcher Versuch lässt sich Christoph Klugs (1990) Studie über Bernhards *Auslöschung* lesen, die jedoch ihre selbstgewählte Beschränkung jederzeit reflektiert und transparent macht. Die Schwäche der Studie von Andreas Gößling (1988) rührt aus dem Fehlen solcher Reflexion, das für seinen (Übersetzungs-) Deutungsversuch Eindeutigkeit vorspiegelt. — Als unentschlossenes Spiel mit Begriffssystemen präsentiert Alexander von Bormann (1982) seine Rosei-Deutung; er berührt darum die Texte nur, statt sie zu eröffnen.

„Zwischenraum“, „Sehen“ – mit der anderer Handketexte korrespondiert. Diese Entsprechungen aufzuzeigen ist ein lohnendes Unterfangen. Den Begriff des einen Textes ohne weiteres mit dem eines anderen Textes zu identifizieren, hieße jedoch, die eigenste Sprache des fiktionalen Autors als eine kohärent gebrauchte eigenste Sprache des realen Autors aufzufassen. Gerade die kontinuierliche Verwendung bestimmter Begriffe im Werk Handkes scheint der Forschung den trennenden Blick zu erschweren. Es ist zwar legitim, in einer Figur den Autor zu finden¹⁹⁴ – aber nicht, ihn in ihr zu suchen. Begriffssysteme – Weltversionen – können nur als Ganzes zueinander in ein Verhältnis gesetzt und auf ihre Kohärenz überprüft werden; jeder Ausschnitt ist zu begründen und dabei zu berücksichtigen, dass er den herausgelösten Begriff seines definierenden Umfeldes beraubt.

Roseis Text wirft das entgegengesetzte Problem auf. Rosei bedient sich zur Darstellung seiner Figuren nicht eines kohärenten Begriffssystems;¹⁹⁵ er stellt nicht eine Weltversion vor, sondern arbeitet mit verschiedenen Sprachwelten, die nebeneinander stehen.¹⁹⁶ Dies wird in aller Deutlichkeit im Nebeneinander der drei Diegesen von *Persona* sichtbar. Innerhalb der drei Diegesen lehnt sich der Autor an verschiedene Begriffssysteme an, am deutlichsten in der Adaption des Krimi- und Science-Fiction-Erzählmodells im dritten Teil von *Persona*, aber auch im ersten Teil („Landschaften“) mit dem merklichen Bemühen, jedes der Erinnerungskapitel in einem eigenen Stil zu schreiben,¹⁹⁷ und im zweiten Teil („Krone des Lebens“) in der Bezugnahme etwa auf einen formalistischen Kunstbegriff oder auf die existentialistisch gefasste „Angst“ Wukowars. Roseis Text ist konstruiert als ein Verweisen auf andere begriffliche Systeme; für die Interpreta-

¹⁹⁴ So scheint ja Keuschnigs Schilderung seines Kampfs mit sich während der „ersten Verwandlung“ autobiographische Momente aufzuweisen, vgl. IV, Fn. 173.

¹⁹⁵ Gleichwohl jedoch begrifflich-motivischer Markierungen, vgl. die Korrespondenzen-Abschnitte III.1.2. und III.5.1.

¹⁹⁶ Sprachwelten, die auch in Klischees zitiert werden, vgl. III.5.3.

¹⁹⁷ Vgl. z. B. das Kreta-Kapitel, das der Erzähler selbst als „Poem“ auffasst (Rosei, P 35), mit dem Kärnten-Kapitel, in dem keine Ereignisse, sondern Erinnerungsbilder erzählt werden.

tion besteht die Gefahr, einen solchen Verweis überzubewerten und als begriffliche Grundlage des Textes aufzufassen, den Text also aus einer intertextuellen Referenz heraus zu deuten, oder in der Menge der Verweise keine „eigenste Sprache“ mehr zu erkennen. Die Kohärenz müsse der Leser selber herstellen, sagt Rosei¹⁹⁸ – das heißt, für ihn muss der Leser die Weltversion erst erzeugen, die der Text vorstellt.

Von diesen Schwierigkeiten abgesehen muss die Interpretation sich darüber im klaren sein, dass der Versuch, einen Text in der Beschreibung seines Begriffssystems zu fassen, aus einem prozesshaften Leseereignis ein statisches System macht. Werden Weltversion und Ich-Konzept als ein solches statisches System beschrieben, dann lädt diese Beschreibung dazu ein, über Kohärenz hinaus nach der Wahrheit des Systems zu fragen. Die Analyse des Begriffssystems legt es nahe, an dieses textexterne Maßstäbe wie Adäquatheit, Authentizität oder Wahrheit in bezug auf die Realität anzulegen – wie beispielsweise für Bernhards Text in der zitierten Debatte¹⁹⁹ geschehen. Ich habe mich darum bemüht, das Prozesshafte der Texte Bernhards, Roseis und Handkes herauszuarbeiten und als wesentlich für die Interpretation aufzuzeigen. Als prozesshafte, sich wandelnde Weltversionen und (davon abhängig) Ich-Konzepte schaffen sich die Texte die Maßstäbe ihrer „Wahrheit“ selbst. Es ist jedoch eine Eigenart der schriftlichen Interpretation, ihrerseits zu einem statischen, kohärenten Begriffssystem zu gerinnen, in dem die Prozesshaftigkeit der Analyse aufgehoben wird in der Darstellung des Analyseergebnisses. Was hier „Ich-Konzept“ genannt wird, kann darum nur annähernde Beschreibung sein.

4. Medialer Aspekt: Sprachskepsis?

Der Erwähnung der Sprachskepsis des Interpreten folgt ein Ausblick auf die Sprachskepsis der Autoren. Als österreichische Autoren stehen Peter Handke, Thomas Bernhard und Peter Rosei in der Tradition österreichischer Sprachskepsis etwa des sogenannten *Chandos-Briefes* des Hugo von

¹⁹⁸ Vgl. III.1.2.2.

¹⁹⁹ II.5.

Hofmannsthal und des Werkes von Ludwig Wittgenstein, dessen *Tractatus logico-philosophicus* sie alle gelesen haben.²⁰⁰ Bemerkenswerterweise zeichnet alle drei Texte kein sprachskeptischer Gestus aus, sondern im Gegenteil ein Vertrauen in die Kraft der Sprache.

Sprachskepsis gilt traditionell zwei Funktionen der Sprache: erstens ihrer Ausdrucksfunktion – Sprache sei inadäquat, um Gedanken mitzuteilen –, und zweitens ihrer Darstellungsfunktion – Sprache sei ungeeignet, Welt abzubilden, da es keine notwendige Verknüpfung von Sprache und Welt bzw. von Zeichen und Bezeichnetem gebe. Literarische Sprachkritik unterliegt seit je dem Paradox, nicht zeigen zu können, was sie aussagt, da das Medium der Kritik mit dem Gegenstand der Kritik identisch ist. „Was *sich* in der Sprache ausdrückt, können wir nicht durch sie ausdrücken“, schreibt Wittgenstein (TLP 4.121(3)). Dass Welt sprachlich nicht gefasst werden kann, lässt sich zeigen, aber nicht aussagen – als Aussage nimmt diese Feststellung bereits wieder eine der Sprachfunktionen in Anspruch, die sie bestreitet. Literarische Sprachskepsis ist daher seit je Skepsis der Figuren, nicht der Autoren – denn mittels der Figuren können die Autoren zu zeigen versuchen, was sie selbst nicht aussagen können.

In Handkes und Bernhards Text geht es allerdings weniger um Darstellung und Ausdruck. Muraus Skepsis gegen die Möglichkeit objektiven Denkens – und analog objektiver Sprachverwendung – wird zum Vertrauen auf die Durchführbarkeit einer „Auslöschung“ in Sprache, ja sogar zum Garant der Authentizität des Geschriebenen.²⁰¹ Keuschnig wird die Sprache zum Medium der Erkenntnis des Eigensten. In beiden Texten wird das Prozesshafte der schriftlichen Sprachverwendung, im Schreiben, im Erzählen, in den Vordergrund gestellt und ist Grundlage des Sprachvertrauens. (Der Ich-Erzähler der „Landschaften“ ist als fiktionaler Autor

²⁰⁰ Zu Bernhard vgl. A 513 sowie die Studien von Eyckeler (1995), Jahraus (1992, insbes. Kap. X.) und Huber (1990). – Zu Handke vgl. MJ 733, sowie Schmidt-Dengler (1990). – Zu Rosei vgl. GK passim sowie LW.

²⁰¹ Wobei „Authentizität“ nun als Qualität der Äußerung, nicht des Geäußerten verstanden werden muss, vgl. II.3.2.4 und II.4.2.1.

ebenfalls nicht von Zweifeln an der Möglichkeit seines Mediums geplagt – aber er reflektiert auch nicht darüber.)

Merkwürdigerweise geht mit dem Vertrauen zur Sprache ein Verlust der „Geschichte“ einher – wobei ich mit Geschichte nicht im Genetteschen Sinn das Erzählte meine, sondern eine „Handlung“ mit Entwicklung und Höhepunkt, den klassischen Attributen des Romans. Die Konzentration auf das erzählende oder schreibende Ich in den Texten Handkes und Bernhards, die es erlaubt, Ausdrucks- und Darstellungsfunktion der Sprache dem Schreibprozess unterzuordnen, gibt dem Schreiben selbst vor dem Ausdrücken und Darstellen – und folglich vor dem Dargestellten – den Vorrang. In Bernhards Text wird das Schreiben zur Gedanken-, Erinnerungs- und Assoziationskette; in Handkes Text wird es zum diskontinuierlichen Erzählen im ständigen „Neuansetzen“ (MJ 55), das „Vorgeschichte“ (MJ 1019) bleibt. Auch in Roseis Text gibt es keine Geschichte zu erzählen, sondern eine Vielzahl davon – von denen keine durch ihre Handlung Gewicht gewinnt. Rosei parodiert das traditionelle Muster des Geschichtenerzählens, indem er die Handlung des Erzählten hervorhebt, so im zweiten Teil („Krone des Lebens“), wo der Erzähler das Erzählte zusammenfasst mit der Bemerkung, er habe „nicht mehr, aber auch nicht weniger als die Geschichte eines Mordes samt Hintergründen erzählt“ (P 139). Tatsächlich spielt der Mord – die Handlung – keine Rolle. Auch im letzten Teil sind Science-Fiction- und Krimi-Handlungsmuster von untergeordneter Bedeutung, sie sind lediglich Bezugsrahmen für die Exemplifikation eines Figurkonzepts.

Sprachvertrauen der Figuren (textinterne Ebene) und Verzicht auf eine Geschichte (textexterne Ebene) sind zwei Facetten desselben Sachverhalts. Das Sprachvertrauen ist Vertrauen in die eigene Sprache, die sich im Schreiben manifestiert – sie ist zugleich Mißtrauenserklärung gegen die begrifflich vorgegebene Sprache einer Öffentlichkeit, in der deren Werthaltungen und Wahrnehmungen codiert sind (wie das vor allem im Werk Bernhards explizit gemacht wird). Der Verzicht auf eine Geschichte bedeutet ein bewusstes Ablehnen konventionellen Erzählens, wie sie an der Freiheit im Umgang mit dem Prädikat „Roman“ (Rosei) oder dessen Ablehnung (Bernhard, Handke) deutlich wird. Das Erzählen ist – auch für die

Autoren – eine Suche nach der eigensten Sprache. Das real schreibende Ich ist darin dem Erzähler-Ich der Texte verwandt.

5. Fazit: „Ich“ sagen

Die hier vorgelegte Interpretation der Einzeltexte gilt vor allem den Weisen des „Ich“-Sagens einer Figur und in der Frage nach dem Selbstbild bzw. Selbstentwurf einer Figur seinem Inhalt. Es deutet sich in der Analyse eine Zweiteilung der Weisen an, „Ich“ zu sagen, die ich abschließend deutlich fassen möchte.

Ich gehe dabei von der Doppeldeutigkeit der eingangs der Arbeit gegebenen Definition aus, ein „Ich“ sei ein Wesen, das von und zu sich selbst „I c h“ sage. Dies lässt sich interpretieren als bewusste Selbstsetzung: Ein Wesen sagt von und zu sich „Ich“, weil es sich selbst bewusst ist, sich erkennt. Diese Interpretation von „Ich“ ist – vereinfacht – die der Philosophie der Neuzeit seit Descartes,²⁰² am deutlichsten vielleicht ausgesprochen von Edmund Husserl: „*Der Thesis der Welt, die eine 'zufällige' ist, steht also gegenüber die Thesis meines reinen Ich und Ichlebens, die eine notwendige, schlechthin zweifellose ist*“.²⁰³ Selbstwahrnehmung und Selbstbewusstsein konstituieren sich in diesem Sinne durch die Unterscheidung von I c h und W e l t, die sich formal als Subjekt_{Ich}-Objekt_{Welt}-Relation beschreiben lässt. Es ist wichtig zu sehen, dass diese Relation tatsächlich eine Form des Selbsterlebens ist, und dass Momente solchen Selbsterlebens in den drei untersuchten Texten den Figuren zugeschrieben werden – z. B. in dem Erlebnis der Abgeschlossenheit von der Welt des Ich-Erzählers der „Landschaften“ (*Persona*).

Die Bestimmung des „Ich“ als eines Wesens, das von und zu sich selbst „Ich“ sagt, lässt sich aber auch verstehen, indem die Betonung auf das „s a g e n“ gelegt wird. Ein „Ich“-sagen ist sinnvoll gegenüber einem „Du“; es ist kein momenthaftes Selbstsetzen, sondern ein performatives Selbstaussprechen. Ich-setzen und Ich-sagen sind also verschieden in ihrem Be-

²⁰² Vgl. den Artikel *Ich*, in HWPhil IV, Sp. 1.

²⁰³ Husserl 1993, 86.

zug zur Welt. Das setzende Ich unterscheidet sich als bewusstes von der nichtbewussten Umwelt; das sagende Ich erlebt sich als aussprechendes und angesprochenes gegenüber der Mitwelt.

Die zweite Position mag in Auseinandersetzung mit der ersten entstanden sein; sie ist in jedem Fall die jüngere und fand erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der Gegenüberstellung von „Ich-Es-“ und „Ich-Du-Verhältnis“ ihre Formulierung.²⁰⁴ Entscheidend ist, dass der Blick auf ein Gegenüber, auf ein „Du“, im Anreden – sei der Angeredete ein Gott oder die Natur oder ein Mitmensch – „zu einer Aktivität auf[fordert], die mit dem Hören beginnt und sich in der Erwiderung vollendet“ (HWPhil IV, Sp. 19). Das Ich-Du-Verhältnis ist daher, im Gegensatz zum Ich-Es-Verhältnis, in der Erwiderung umkehrbar. Es ist dem Ich wesentlich, selbst Du sein zu können. Gegenüber einem Du ist das Ich aktiv, indem es sich aus- und das Du anspricht, wohingegen die Selbstwahrnehmung des Ichs als der Welt gegenüber sich zwar als Bewusstseinsakt, kaum jedoch als aktive Handlung im engeren Sinne auffassen lässt.

Beide Interpretationen des Begriffs „Ich“ – die einander nicht ausschließen –, beide „Ich“- Konzepte sind in den interpretierten Texten zu finden. Es lässt sich verallgemeinernd feststellen, dass die Orientierung auf ein Du hin für die Figuren der Texte Wunsch und Ziel ist: Murau wird zum „Geistesmenschen“ im Gespräch mit anderen; Keuschnig wünscht sich ein zuhörendes Gegenüber; der Ich-Erzähler der „Landschaften“ sucht das liebende Du. Diese Orientierung wird sichtbar im Aussprechen, im Ich-sagen der fiktionalen Autoren Murau und Keuschnig wie der Figuren Roseis. Ich-Erfahrung ist in diesen Texten, im eigentlichen Sinne von „Ich-sagen“, sprachlich. Das Ich-Du-Verhältnis ist als solches auf den mitweltlichen Kontext bezogen – das Ich konstituiert sich durch diesen. Für den literarischen Kommunikationsakt ist diese Ich-Konstitution fundamental. Sie geht dem Ich-setzen voraus.

Das gilt textintern für den in seinem Schreiben zu sich selbst findenden Ich-Erzähler wie textextern für den Autor. Im Schreiben hat sich der Autor

²⁰⁴ Vgl. den Artikel *Ich-Du-Verhältnis*, in HWPhil IV, Sp. 19-21. Martin Buber wird hier als Denker genannt, der dieses Verhältnis formuliert (*Ich und Du*, EA 1923) und dabei nicht auf Zwischenmenschliches beschränkt hat.

immer schon entschieden, „Ich“ zu einem Gegenüber, dem Leser zu sagen. Er stellt sich selbst in den Kommunikationskontext hinein. Indem er den Leser durch seinen Text anspricht, gibt er diesem eine Möglichkeit (unter anderen), sich als Ich zu erleben. Man spricht davon, dass einen ein Text „angesprochen“ habe. Das Angesprochensein durch einen Text ist Merkmal lebendiger Kommunikation. Ich habe in dieser Arbeit versucht, mein Angesprochensein durch die Texte im analytischen Impuls zu bewahren. Ich habe mich daher bemüht, nicht zu vergessen, dass ich es bin, der analysiert und interpretiert.

„[...] und schon seit je tat es mir, dem Leser, gut, wenn in einem Buch solch ein Ich sich zu Wort meldete und die Sache beglaubigte, auch in sie eingriff“ (MJ 699).