Unterstellte Leseschaften

Armin Schäfer

**Peter Handkes Fiktionen
der Leserschaft**

In den schönen Neologismus ‚Leseschaft‘, den Moritz Baßler, Hanna Engelmeier und Andrea Geier geprägt haben, muss im folgenden Beitrag über Peter Handke leider der Buchstabe „r“ zurückkehren. Lesen ist für Handke nämlich eine Angelegenheit unter Männern. Zunächst soll gezeigt werden, dass ausgewählte Texte Handkes ihre eigene Rezeption fingieren und das idealisierende Bild einer Gruppe ausgewählter Leser errichten, in der Frauen eine Sonderstellung einnehmen. Dann soll nachgezeichnet werden, wie ein älteres Modell der Dichtung diese spezifische Unterstellung einer Leserschaft in den Texten anleitet. Schließlich soll nach der Spannung zwischen einem idealen Publikum, das fingiert wird, und einer tatsächlichen Leserschaft, wie sie unterstellt wird, gefragt und diskutiert werden, welche Effekte der Inklusion und Exklusion Handke mit seinen literarischen Strategien erzeugt.

Ein Volk der Leser

In den 1980er Jahren entwirft Handke in Romanen, Erzählungen und Prosatexten ein sogenanntes „Volk der Leser“¹. Allerdings verwendet er selbst das Syntagma zunächst nicht in seinen Texten, das alsbald aber in der Literaturwissenschaft kursiert. Dieses Volk besteht aus einzelnen, verstreuten Lesern, die einander zumeist weder kennen noch begegnen, aber durch ihre Lektüren ausgewählter Bücher eine gewisse Zusammengehörigkeit empfinden. Mit der Idee solch eines Volks zielt Handke auf eine Korrektur der Literaturkritik. Der Redakteur des *Spiegel*, Urs Jenny, hatte im Herbst 1979 in seiner Besprechung von *Langsame Heimkehr* vermutet: „Vielleicht hat Handke seit je im Schreiben ein unbeeinträchtigt Glück nur gefunden, wenn er die bloße Vorstellung eines Lesers aus seiner Arbeitseinsamkeit ausschloß.“² Handke schreibt seinem Verleger Siegfried Unseld eine Woche später: „Die Kritiken zu dem Buch [*Langsame Heimkehr*; A.S.] haben mich traurig gemacht. Wenn ich denke, wie langsam ich mit jedem Wort war...Immer nur von sich selbst bestärkt werden, ist auf die Dauer gefährlich. Aber vielleicht gibt es doch ein verborgenes Großes Volk von Lesern. Zugleich möchte ich nicht Recht haben. Aber ich fühle mich von Dir verstanden;

¹ Vgl. Norbert Gabriel: „Das ‚Volk der Leser‘. Zum Dichtungsbegriff in Peter Handkes Tetralogie *Langsame Heimkehr*“. In: DVJS 58:3 (1984), S. 475-496, hier S. 489f.

² Urs Jenny: „Ein Messias der Natur“ [Rez. von Peter Handke, *Langsame Heimkehr*]. In: *Der Spiegel* Nr. 41 (1979), S. 247-249, hier S. 249.

nicht gehätschelt oder getröstet, nur beruhigend verstanden.“³ 1980 erlangt diese Idee eines Volks eine gewisse Veranschaulichung und Konkretion. So notiert der Erzähler, der zur Kenntlichkeit des Autors Handke entstellt ist, in der *Lehre der Sainte-Victoire*, dass seine „Phantasie“ ihm eine „Verwandtschaft mit anderen, unbekannten Leben“⁴ eröffnet habe: Er fühle sich als Angehöriger „eines nie bestimmbar, verborgenen Volkes“.⁵ Dieses Volk besitzt seine Präfiguration in Minoritäten, die Handke bereits in früheren Erzählungen und Prosatexten adressierte: in einem Stamm indigener Bewohner in *Langsame Heimkehr*, im jüdischen Volk in der *Kindergeschichte*, in der Kärntner slowenischen Minderheit in *Wunschloses Unglück* und *Über die Dörfer*.⁶ Minoritäten erscheinen bei Handke als Gemeinschaften, die nicht nur durch ihre Geschichte, ihren sozialen und politischen Status, sondern von ihm auch durch ästhetische Merkmale gekennzeichnet werden.

Die Lehre der Sainte-Victoire reklamiert einen minoritären Status auch für einen Typus des Künstlers, der in Paul Cézanne, der den Berg Sainte-Victoire unablässig gezeichnet und gemalt hat, einen seiner vorzüglichen Vertreter besitze. Handke weitet den minoritären Status schließlich auch auf Zuschauer, Betrachter, Hörer und Leser aus. So kann der Betrachter der Gemälde Cézannes ebenso wie ein Leser Adalbert Stifters dem „verborgenen Volk“ angehören.⁷

Das Lesen, das für eine Teilhabe am minoritären Status qualifiziert, ist durch Langsamkeit, Wiederholung und gesteigerte Aufmerksamkeit auf einzelne Stellen gekennzeichnet. Es tritt als eine gesteigerte Spielart des Beobachtens auf, das seine Bedeutsamkeit durch die Subjektivität der beobachtenden und beschreibenden Figur erlangt. Die Beobachtung soll nämlich auch im Alltag eine aktive Rolle einnehmen, die in der Betrachtung der Gemälde Cézannes ihre Blaupause hat. Insofern Cézanne „nicht, wie man gerne annimmt, Äpfel gemalt hat, sondern die Wahrnehmungen, die

³ Peter Handke: „Brief an Siegfried Unseld. Salzburg, 15. Oktober 1979“. In: Peter Handke/Siegfried Unseld: *Der Briefwechsel*. Hg. v. Raimund Fellinger/Katharina Pektor. Berlin 2012, S. 383f, hier S. 384. Zu Handke und der Literaturkritik siehe Harald Gschwandtner: *Strategien im Literaturkampf*. Thomas Bernhard, Peter Handke und die Kritik. Wien/Köln/Weimar 2021 [= Literaturgeschichte in Studien und Quellen; Bd. 31], S. 141-219, insbes. S. 170.

⁴ Peter Handke: *Die Lehre der Sainte-Victoire*. Frankfurt am Main 1980, S. 57f.

⁵ Handke: *Die Lehre der Sainte-Victoire*, S. 57f.

⁶ Vgl. Gabriel: „Das ‚Volk der Leser‘“, S. 489f.

⁷ Handke: *Die Lehre der Sainte-Victoire*, S. 28: „Die Schriftsteller, deren ernsthafter Leser ich bin, sind mir eher teuer wie Brüder – und kommen so manchmal auch allzu nah.“

ihm Äpfel vermittelten“⁸, treten Darstellungsmittel und Dargestelltes in seinen Gemälden (und Zeichnungen) auseinander. Vielfach ist den Farben und Linien der Gemälde auf den ersten Blick nicht mehr zu entnehmen, was überhaupt dargestellt ist. Cézanne geht eben nicht von Gegenständen und Figuren aus, die dann abgemalt werden könnten. Wenn etwa eine Szene mit Leuten dargestellt wird, die im Sommer an einem See baden, ist die Szene keine bloße Summe der Figuren. Vielmehr wird die Darstellung durch immanente Kriterien wie Farbgebung, Subtilität der Farbnuancen oder Dramatik der Kontraste angeleitet. Die Farbe dissoziiert vom Gegenstand (beziehungsweise der Figur) und gewinnt ihr eigenes figuratives Potential. Es gibt dann zum Beispiel Stellen, an denen nicht zu entscheiden ist, ob und wie sich Farbflecken und Striche dem Hintergrund oder einer Figur zuordnen lassen. Cézanne löst seine Malerei sowohl vom zentralperspektivischen Liniengerüst als auch von der Zeichnung ab und differenziert die Gegenstände in Striche und Flecken. So erzeugt er eine lose Ähnlichkeitsbeziehung des Gemalten mit dem Sichtbaren. Die Malerei schickt sich nicht in wiedererkennbare Formen und rekurriert nicht mehr auf das Vorge wusste über die Farbigkeit von Gegenständen. Was der Betrachter sieht, wird als etwas Sinnliches empfunden, das persistiert: Das Gemälde speichert und überträgt Empfindungen, insofern der Betrachter seine eigenen Empfindungen nicht sogleich in Bedeutungen überführen kann. So wie die Gemälde Cézannes die Konstitution des gemalten Gegenstands aus den gesehenen Farbflecken und Linien an den Betrachter delegieren, so delegiert Handke an seinen Leser, dass er ungeachtet der zahlreichen Leerstellen und Unbestimmtheiten den Flickenteppich seiner Prosa zu einer Einheit oder, so das titelgebende Wort, „Lehre“ zusammenfügt.⁹

Die Rollen, die Beobachter, Betrachter oder Leser innehaben, füllen sie nicht allein durch ihre Tätigkeiten, sondern durch ihre Persönlichkeit aus. Franz Josef Czernin hat am Beispiel von Handkes Erzählung *Die Wiederholung* (1986) und seines Journals *Am Felsfenster morgens* (1998) den Stellenwert des Beobachtens für Autor, Erzähler und Figuren aufgezeigt: Die Mitteilung einer Beobachtung oder eines Ereignisses sei bedeutend, weil es im Beobachter eine Intensität des Erlebens auslöse. Ungeachtet

⁸ Zauggs Analyse findet sich in Rémy Zaugg: „Gespräch zwischen Rémy Zaugg und Bernhard Fibicher“, In: Ders.: *Entstehung eines Bildwerks*. Journal 1963-1968. Basel 1990, S. 121.

⁹ Siehe Philippe Roepstorff-Robiano: „Farbflecken und Textfetzen. Peter Handkes intermediale Verzauberung einer entzauberten Welt“. In: *Studia Austriaca* 23 (2015), S. 125-148.

glückender oder misslingender Formulierungen steht die Subjektivität von Figur, Erzähler oder Autor für deren Relevanz und Bedeutsamkeit ein. „Das beobachtende Ich vermeint, die Intensität seines Erlebnisses, sein Überwältigtsein, bezeuge hinreichend, dass die Dinge oder Ereignisse, welche jenes Erleben hervorrufen, bedeutend sind, daß sie, mit anderen Worten, zeichenhaft, ja sprachlich sind.“¹⁰ Unter den Dingen und Erlebnissen, die durch diese Aufmerksamkeit Handkes aufgewertet werden, stechen nicht zuletzt Bücher hervor.

In den 1980er und 1990er Jahren gibt Handke mit seinen Übersetzungen sowie in Essays, Rezensionen, Gesprächen, Tagebüchern und Sammlungen von Notizen und Aufzeichnungen vielfach Hinweise, welche Bücher seines Erachtens die Lektüre verlohnen und wie der Akt des Lesens konkret zu vollziehen sei. Der Kanon, den Handke nach und nach errichtet, umfasst unter anderen Florjan Lipuš, Walker Percy, Emmanuel Bove, Julien Green, Patrick Modiano, Gustav Januš, Marguerite Duras, René Char, Patricia Highsmith, Ludwig Hohl und Hermann Lenz.¹¹ Die Hinweise zum Akt des Lesens summieren sich zu einer regelrechten Praxeologie: Das Lesen ruht zum einen auf der Wahrnehmung auf, die an Buchstaben, Wörtern, Sätzen, Absätzen, Seiten und Doppelseiten deren Formaspekte unterscheidet, aber diese Unterscheidungen beim Vollzug des Lesens auch abzuschatten vermag. Das Lesen ist zum anderen eine eminent körperliche Tätigkeit, die nicht allein durch das, was man liest, sondern vor allem durch die Stellungen, Haltungen, Posen des lesenden Körpers gekennzeichnet ist.¹² Schließlich ist das Lesen, obschon es in Vereinzelung und Absonderung erfolgt und als körperliche Tätigkeit ausgeübt wird, ein soziales Phänomen, das auf kontraintuitive Weise eine Gruppe konstituiert. Es soll unter Abwesenden, die einander nicht kennen, eine Gemeinschaft herstellen, die scheinbar nur eine einzige Voraussetzung der Zugehörigkeit kennt: nämlich Leser zu sein. Der Gruppe selbst, so legt es die spezifische Verwendung des

¹⁰ Franz Josef Czernin: „Die Wiederholung“ und „Am Felsenfenster morgens“. Zum Verhältnis von Erzählung und Weltanschauung bei Peter Handke“. In: *text + kritik*, Heft 24: Peter Handke. Sechste Auflage: Neufassung 1999, S. 36-50, hier S. 41.

¹¹ Zu Handke-Übersetzungen siehe Fabjan Hafner, Wolfgang Pöckl (Hg.): „... übersetzt von Peter Handke“. *Philologische und translationswissenschaftliche Analysen*. Berlin 2019. Es bedürfte einer literatursoziologischen Studie, um Handkes Stellung in einem Netzwerk zu bestimmen, das etwa bei der Verleihung des Petrarca-Preises anschaulich wird und wichtige Knotenpunkte in den Verlegern Wolfgang Schaffler und Michel Krüger, den Schriftstellerkollegen Hermann Lenz und Georges-Arthur Goldschmidt, dem Literaturkritiker Peter Hamm und dem Mäzen Hubert Burda besitzt.

¹² Vgl. Peter Handke: *Versuch über den Stillen Ort* [2012], Berlin 2014, S. 48f.

Terminus „Volk“ nahe, fehlen gewisse Merkmale, die üblicherweise mit dem Ausdruck konnotiert sind: Jedenfalls ist das Volk der Leser nicht durch Herkunft und Territorium und womöglich auch nicht durch eine Sprache bestimmt.¹³ Als Handke selbst das Syntagma „Volk der Leser“ verwendet, hat er seine Idee einer Gemeinschaft der Leser korrigiert und weiterentwickelt.¹⁴

Figurationen des Lesers

Seit den 1990er Jahren zieht Handke seine Modellierung einer Leserschaft zunehmend in Zweifel. Er sieht für den Autor weiterhin eine herausgehobene Stellung unter seinen Lesern vor. Jedoch hält er die Leserschaft insgesamt auf größere Distanz, um ausgewählte Nähebeziehungen zuzulassen, die den Lesern (Journalisten, Wissenschaftlern, Kollegen) wie eine Auszeichnung gewährt wird. Ines Barner hat in ihrer Untersuchung des Lektorats der Handke-Bücher im Suhrkamp-Verlag einen vergleichbaren Wandel nachgezeichnet. Seit Mitte der 1980er Jahre versuchte Handke „die Hoheit über die Text- und Werkwerdung [...] zurückzugewinnen“¹⁵. An die Stelle einer Zusammenarbeit mit dem Lektorat, die im Fall von *Langsame Heimkehr* als eine punktuell an die Lektorin Elisabeth Borchers delegierte Autorschaft stattfand, tritt eine „zum gleichsam sakralen Objekt aufgewertete[] Erstniederschrift“, die ein Eckpfeiler der „ausgedehnten auktorialen Werkherrschaft“ ist.¹⁶

1994 erscheint *Mein Jahr in der Niemandsbucht. Ein Märchen aus den neuen Zeiten*, das

¹³ Vgl. Lothar Struck: „Wie soll man leben?“. Volk der Leser, Enklave, Familie – Peter Handke und das menschliche Zusammenleben“. In: Ders.: *Erzähler, Leser, Träumer. Begleitschreiben zum Werk von Peter Handke*. Mit einem Vorwort von Klaus Kastberger. Klipphausen/Miltitz 2017, S. 115-146; Thorsten Carstensen: „Ich muß zu Meinesgleichen! Lesen, Ahnenkult und Autorschaft bei Peter Handke“. In: Ders. (Hg.): *Die tägliche Schrift. Peter Handke als Leser*. Bielefeld 2019, S. 9-40.

¹⁴ Lothar Struck, der nachzeichnet, wie bei Handke „kontaminierte Worte aus ihren alten (negativen, missbrauchten) Konnotationen in neue Zusammenhänge überführt werden“ (S. 117), scheint versehentlich eine spätere Verwendung auf die frühere Veröffentlichung zurückzuprojizieren: „In diesem Zusammenhang ist nun Handkes Gemeinschaftsideal des ‚Volks der Leser‘ zu verstehen. Handke entdeckt es – worauf später noch einzugehen sein wird – überraschenderweise in Deutschland. Hier gebe es wie ‚nirgend sonst so viele von jenen ‚Unentwegten‘ [...] die auf die tägliche Schrift aus sind; nirgends sonst so viele von dem zerstreuten, verborgenen Volk der Leser‘. Aus dem Handeln der Einzelnen, der Verstreuten, ‚Unentwegten‘, deren Zusammenagieren, entsteht eine ‚Wir-Gemeinschaft, ein ‚Zusammenhalt des nie bestimmbar, verborgenen Volkes‘.“ Lothar Struck: „Wie soll man leben?“, S. 117. (Die Anm. 7 verweist auf *Die Lehre der Sainte-Victoire*, S. 57f., und zwar in der Taschenbuchausgabe von 1984.) Siehe ferner Thorsten Carstensen: „Ich muß zu Meinesgleichen! Lesen, Ahnenkult und Autorschaft bei Peter Handke“, S. 30f. Auch Carstensen ergänzt versehentlich den Terminus „Volk“ zu dem Syntagma im Zuge seiner ausführlichen Bestimmung von Rolle und Funktion des Lesers: „An das Lesen ist bei Handke auch die Idee der ‚Brüderlichkeit‘ geknüpft, bilden doch die Repräsentanten des ‚verstreuten, verborgenen Volk[s] der Leser‘ (LSV 58) eine alternative Gemeinschaft, die dem vereinzelt Menschen der Moderne eine Ersatzheimat bietet.“ Carstensen zitiert die Stelle aus *Die Lehre der Sainte-Victoire* in der Ausgabe von 1980.

¹⁵ Ines Barner: *Von anderer Hand. Kollaborative Praktiken des Schreibens zwischen Autor und Lektor*. Göttingen 2020, S. 258.

¹⁶ Ines Barner: *Von anderer Hand*, S. 258.

dem Terminus „Volk der Leser“ vermittelt seiner Erzählerfigur Gregor Keuschmig, einem fingierten Autor, eine Absage erteilt:

„An eine Gemeinschaft der Verstreuten glaubte ich nur in einer Zwischenzeit. Und genauso wenig leitet mich eine noch frühere Idee, entsprungen nicht allein aus einem Mangel, sondern auch aus Sichtbaren: die von einem Volk. Ich habe nie an das Landvolk geglaubt, ebenso wenig an das Religionsvolk, an das Sprachvolk, nie an das Volk mit dem bestimmten Artikel. Aber ich kann auch nicht mehr, wie einstmals, glauben an ein Volk der Minderheiten, der Wartenden, der Leser, der Leidenden und Opfer.“¹⁷

Handke inszeniert seine Absage an ein „Volk der Leser“ als Entwicklungsgeschichte von Erzählerfiguren, die seinen eigenen, früheren Erzählungen und Romanen entstammen, aber einander nun in der diegetischen Welt seines aktuellen Romans begegnen. Jan Wiele hat das metafiktionale Spiel der *Niemandsbucht* analysiert, die Handkes Werkbiographie auf eine zweite Stufe hievt.¹⁸ Der Roman setzt Spielzüge, wie sie schon in Handkes frühen Romanen und Erzählungen angelegt sind, fort und steigert sie zu einer ostentativen Ausstellung von Künstlichkeit und Gemachtheit. Dementsprechend werden Erzählen und Fingieren sich selbst thematisch und produzieren insgesamt eine „kontrollierte ‚Entgrenzung‘“¹⁹ der Erzählerfigur, die in die Rolle anderer Figuren in der diegetischen Welt schlüpft.

Das metafiktionale Spiel, so ist an diese Analyse anzuknüpfen, tritt auch in den Dienst der Unterstellung einer Leserschaft. In diesem Spiel rückt an die Stelle des Syntagmas „Volk der Leser“ der Kollektivsingular „Der Leser“, der bisweilen auch als generisches Maskulinum auftritt und vor allem drei unterscheidbare Figuren

¹⁷ Peter Handke: *Mein Jahr in der Niemandsbucht. Ein Märchen aus den neuen Zeiten*. 2. Aufl. Berlin 2018, S. 58f. Vielleicht vermischen Struck wie Carstensen ihre Paraphrasen der Seiten 58f. in (den text- und seitenidentischen Ausgaben) der *Lehre der Sainte-Victoire* mit dieser Stelle in der Taschenbuchausgabe von *Mein Jahr in der Niemandsbucht*, in der auf S. 58f. die Korrektur und Rücknahme der Idee eines Volks der Leser steht?

¹⁸ Jan Wiele: *Poetologische Fiktion. Die selbstreflexive Künstlererzählung im 20. Jahrhundert*. Heidelberg 2010. Vgl. ferner Oliver Krohns: „Werkimmanente Intertextualität bei Peter Handke. Selbstzitat, -fortschreibung, -kommentar und -parodie“. In: Thorsten Carstensen (Hg.): *Die tägliche Schrift. Peter Handke als Leser*. Bielefeld 2019, S. 231-242; Alexander Honold: „Landschaft des Krieges, Gemeinschaft des Erzählens. Peter Handkes *Mein Jahr in der Niemandsbucht*“. In: Evi Fountoulakis, Boris Previsic (Hg.): *Der Gast als Fremder. Narrative Alterität in der Literatur*. Bielefeld 2011, S. 247-264, hier S. 258f.

¹⁹ Wiele: *Poetologische Fiktion*, S. 210.

bezeichnet, die jeweils als „Leser“ bezeichnet werden. Zum einen die Figur eines Lesers, der die Züge eines Schriftstellerkollegen trägt und als ein Autor hingestellt wird, der beabsichtige, „mit dem Lesen Macht ausüben zu wollen“²⁰:

„Zwar drängte es ihn an keine Öffentlichkeit. Und trotzdem befahl er einen Zirkel, dessen Haupt er, der große Leser war. Er führte sich auf als die Autorität eines innersten Kreises, und so war es in seiner Hand, ohne Fernsehauftritte und Zeitungen zu bestimmen, was lesenswert war, was nicht. Ich sah den Leser auf dem Weg, eine Sekte zu gründen, die Sekte der Leser. Und so beanspruchte er für sich und die Seinen auch Ausschließlichkeit, Rechthaben, Einzigkeit gegenüber der bloßen Menge der anderen.“²¹

Zum anderen erzählt Keuschnig die Geschichte eines Lesers, der eine allzu große Nähe sucht und, sofern der Autor ihn vorlässt, diese einmal gewährte Nähe als eine Art Auszeichnung missversteht, sich privilegiert wähnt, weiter aufdrängt und lästigfällt. Dieser Leser ist, wie der amerikanische Autor William H. Gass in seiner Rezension der Übersetzung *A Year in the No-Man's Bay* sagt, „a demented or faithful fan“.²² Der Handke-Fan wird nicht zuletzt durch seine stupenden Kenntnisse der Texte und seine Begeisterung für die Person des Autors zu einem Missverständnis über seine eigene Rolle und Stellung verleitet. So nimmt er die Figur Keuschnig beim Wort und sucht nach den möglichen Referenten ihrer Erzählungen: „Am nächsten Morgen machte der Leser sich auf zu jenem Teich im Wilhelmshavener Hinterland, wo ich laut meiner Erzählung bei dem ersten Tref-

²⁰ Handke: *Mein Jahr in der Niemandsbucht*, S. 113. Vgl. auch Handkes Einschätzung des George-Kreises. Peter Handke: *Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch, geführt von Herbert Gampel*. Zürich 1987: „H. [...] Wer hat denn das? Eine Gemeinde [...] das ist doch alles legendenhaft. Das gabs vielleicht nie. Gabs jemals einen Schriftsteller, der eine Gefolgschaft oder eine Gemeinde hatte? G. Ja. H. Wer war das? Vielleicht ist der Karlheinz Waggerl hier im Salzburger Land noch einer gewesen. G. George. H. Da hab ich überhaupt keine persönliche Erfahrung. Ich glaub auch nicht ganz. Ich glaub auch, daß das so im Nachhinein zurechtgebogen ist.“

²¹ Handke: *Mein Jahr in der Niemandsbucht*, S. 112.

²² William H. Gass: „Sidelonging“. In: Ders.: *Tests of Time*. Chicago 2002, S. 69-77, hier S. 74. Die Rezension von Peter Handke: *My Year in the No-Man's Bay*. Übersetzt von Krishna Winston. New York 1998, erschien zuerst unter dem Titel „Drizzle, Bird Call, Leaf Fall“ in *The Los Angeles Times* vom 29.11.1998.

fen mit meinem Vater vorgehabt hatte, diesen ertrinken zu lassen.“²³

Schließlich gibt es noch eine Art idealen Leser, der vor allem in Deutschland umherreist und das Lesen als eine, so Christian Luckscheiter, „friedensstiftende Kunst“²⁴ ausübt: Es ist dadurch gekennzeichnet, dass es mit der Bewegung eines Körpers assoziiert wird, dass in seinem Vollzug die einzelnen Wörter des Texts nicht bloß gelesen, sondern als Formen gesehen werden, dass es von den üblichen Automatismen in der Ausübung der Kulturtechnik befreit ist. Die dergestalt ausgeübte Tätigkeit umhülle den Leser wie einen schützenden Kokon, der ihn gegen Widrigkeiten des Alltags abschirme: „Sonst schaffte er mit seiner Art zu lesen, wo er auch war, mehr, als bloß übersehen zu werden: Eine Zone um sich, gerade breit genug für das Umschlagen einer Seite, wovor sogar die Polterer einen Abstand bewahrten; er wurde tabu; lenkte sogar das Geschehen.“²⁵

Handkes fingierte Leserschaft erfährt ihre intradiegetische Figuration nicht mehr als Volk, sondern als „Der Leser“, der im Kollektivsingular auftritt. Wer es so will, mag ihn auch als generisches Maskulinum verstehen, wenn auch Frauen, sofern sie in den Diegesen überhaupt als Leserinnen figurieren, eine Sonderstellung innehaben.²⁶ Die empirischen Leserinnen und Leser von Handkes Texten treffen also auf eine Figuration der Leserschaft, die ihrerseits durch einen Schriftsteller manipuliert wird, oder aber auf Leser, die ihre Lektüre ausgesetzt oder gar aufgehört haben zu lesen zugunsten anderweitiger Tätigkeiten, wie etwa dem Reisen auf den Spuren eines Autors oder seiner Texte. Diese Figuration lädt womöglich zur Identifikation und Teilhabe ein: Der Leser, den Handke im Kollektivsingular und generischem Maskulinum

²³ Handke: *Mein Jahr in der Niemandsbucht*, S. 292. Vgl. auch Umberto Eco: „Casablanca: Cult Movies and Intertextual Collage“. In: *SubStance* 14:2 (1985) [Issue 47: In Search of Eco's Roses], S. 3-12, hier S. 3f. Eco fragt nach Voraussetzungen, die ein Film erfüllen soll, um Fans anzulocken, und formuliert folgende Hypothese: „What are the requirements for transforming a book or a movie into a cult object? The work must be loved, obviously, but this is not enough. It must provide a completely furnished world so that its fans can quote characters and episodes as if they were aspects of the fan's private sectarian world. [...] I think that in order to transform a work into a cult object one must be able to break, dislocate, unhinge it so that one can remember only parts of it, irrespective of their original relationship with the whole. With a book, one can unhinge it manually, so to speak, dismembering it into a series of excerpts.“ Den Hinweis auf Ecos Aufsatz entnehme ich Henry Jenkins: *Textual Poachers Television Fans & Participatory Culture*. New York/London 1992, S. 51.

²⁴ Christian Luckscheiter: *Ortsschriften Peter Handkes*. Berlin 2012, S. 95.

²⁵ Peter Handke: *Mein Jahr in der Niemandsbucht*, S. 298. Vgl. auch Karl Wagner: „Handke als Leser“. In: Ders.: *Weiter im Blues. Studien und Texte zu Peter Handke*. Bonn 2010, S. 191-205. Wagner regt eine „Phänomenologie des Lesens“ (S. 193) an, die Handkes Texten zu entnehmen sei.

²⁶ Der gelegentlich vorgebrachte Hinweis, dass Handke das Opfer von Stalking war, scheint mir keine hinreichende Erklärung für den Ausschluss der Frauen aus der unterstellten Leserschaft.

präsentiert, ist immer der andere. Welcher Leser fände sich in dem zwar treuen, aber auch unangenehmen, peinlichen und ein wenig verrückten Fan repräsentiert, der seine gesuchte Nähe zum Autor mit der Lektüre verwechselt? Jedoch liegt im Fan womöglich nicht das eigentliche Problem der Leserschaft, sondern in ihrer unklaren Repräsentationsform, die zwar an die Stelle eines „Volks der Leser“ den Kollektiv-singular „Der Leser“ rückt, aber offenlässt, wie solch ein Kollektiv jenseits seiner Bezeichnung als „Volk“ – deren Untauglichkeit auf der Hand liegt – geformt wird.

Die erzählte Gemeinschaft

Im Jahr 2008 erscheint Handkes *Die Morawische Nacht*. Die ersten 45 Seiten der „Erzählung“, so die Gattungsbezeichnung, die einen Umfang von 561 Seiten hat, sind der Etablierung einer rahmenden Situation gewidmet: Es gibt einen namenlosen Ich-Erzähler, der zusammen mit sieben oder acht weiteren Gästen auf das Boot eines ehemaligen Autors geladen wurde, um dessen Erzählung von seiner Reise durch Europa zu hören. Das Hausboot liegt auf der Morawa, also dem Hauptfluss in Serbien, der kurz vor Belgrad in die Donau mündet.²⁷ Der Autor, so geht die Fiktion, hat seit längerem das Schreiben eingestellt und mittlerweile auch der Veröffentlichung von Texten und Büchern abgeschworen; der Roman besteht hauptsächlich aus der Wiedergabe der mündlichen Erzählung des ehemaligen Autors während einer Nacht.

Die empirischen Leserinnen und Leser des Romans stoßen also auf eine diegetische Welt, die der Situation ihrer Lektüre Punkt für Punkt entgegengesetzt ist: An die Stelle der Leserschaft des gedruckten Buchs tritt eine Gruppe von Zuhörern, die über ihren Bezug zu dem ehemaligen Autor eine Gemeinschaft unter Anwesenden konstituieren. An die Stelle des Lesens tritt das Hören eines mündlichen Vortrags, der punktuell eine dialogische Situation mit dem Autor eröffnet. Der ehemalige Autor fängt seine Erzählung an, indem er einen Zuhörer zu erzählen auffordert, der sodann beginnt und ihm schließlich das Wort überlässt. An die Stelle des Fans, der in mehr oder minder großer Nähe zum Autor agiert und nützlich, lästig oder

²⁷ Wer will, kann den Ort als die Kleinstadt Cuprija am rechten Ufer der kleinen Morawe identifizieren und auch ein Foto des Hausboots beibringen. Siehe die Fotografie in Malte Herwig: *Meister der Dämmerung. Peter Handke. Eine Biographie. Aktualisierte und erweiterte Ausgabe*. München 2020, S. 305.

auch verrückt ist, treten nunmehr die Gefährten des ehemaligen Autors, unter denen einer als der Ich-Erzähler des Romans, den man soeben liest, firmiert.

Der ehemalige Autor lädt nur Männer ein, die allesamt nicht nur Leser, sondern seine Gefährten waren: „Nur Männer waren wir, die nachts auf das Boot gerufenen“.²⁸ Die Leserin hingegen verkörpert die Gefährdung männlicher Autorschaft und gewinnt ihre Konkretion entweder als Fantasie über den weiblichen Fan, der, wie in Stephen Kings Roman *Misery*, den von ihm bewunderten Autor in seine Gewalt bringt und zu töten sucht.²⁹ Oder aber die Leserin erfährt eine Konkretion um den Preis, ihre Rolle abzustreifen und in die einer Gefährtin des Autors zu wechseln. Auch wenn diese Leserin dem Kollektivsingular entkommt, erfährt sie ihre Individuierung nicht durch ihren Namen, sondern durch Aussehen und Funktion: Sie sei, wie es heißt, von bemerkenswerter Schönheit und ihr obliege die Bedienung der Gäste: „Doch von einer solchen Schönheit, oder überhaupt von der Schönheit bedient zu werden, das konnte uns wieder gefallen.“³⁰

Vereinzelt sind Frauen, deren Eignung der Autor intuitiv erfasst, in der Leserschaft zugelassen, obwohl sie wie lästige Fans auftreten: „Woher wußte er [der ehemalige Autor; A.S.] überhaupt, daß es sich um eine Frau handelte, war doch keiner der Briefe, geschrieben in einer klaren, entschiedenen Schrift, je unterzeichnet gewesen? Er wußte es, ebenso wie jener andere Autor [...] sofort wußte, welches Geschenk von einem Leser, welches von einer Leserin stammte. Und hatte er auch eine Vorstellung von ihrem Aussehen? (Ein vorlauter Dazwischenrufer.) ‚In einem Traum ist mir ihr Gesicht ganz deutlich geworden.‘ – ‚Und wie war es?‘ – ‚Ganz und gar nicht so häßlich wie die Frau, die Leserin, in der Geschichte von Stephen King, glaube ich, die den Autor, der ihr zufällig in die Hände fällt, zur Geisel nimmt und zuletzt umbringen will. Irgendwie schön. Eigentlich schön. Direkt schön.“³¹ Lesende Frauen treten allenfalls als Repräsentationen auf, die den Akt des Lesens in mehrfacher Hinsicht überhöhen: Sie sind der wortlose Ausdruck einer Schönheit, die zu artikulieren der Sprache womöglich nicht mehr gelinge; sie erzeugen, indem sie unmittelbar auf ihre Umgebungen einwirken, im Betrachter eine friedliche

²⁸ Peter Handke: *Die Morawische Nacht. Erzählung*. 2. Auflage. Berlin 2019, S. 17.

²⁹ Vgl. Handke: *Die Morawische Nacht*, S. 41. Siehe Stephen King: *Misery*, New York 1987. Die deutsche Übersetzung trägt den Titel: Sie.

³⁰ Handke: *Die Morawische Nacht*, S. 22.

³¹ Handke: *Die Morawische Nacht*, S. 41.

Stimmung; sie setzen in sich die Eigenschaften einer Beschützerin und Mutter frei. So erscheint in einer Leseszene dem Autor eine Leserin als ideale, jungfräuliche Mutter:

„Und obwohl er zu ihr, wie sie saß, mit den gekreuzten Beinen, hinunterschaute, war ihm, je mehr er sich in diese Lesende vertiefte, als schwebte sie, gewichtslos, über dem Boden, und er mit ihr. [...] Alles, alles an ihr, mochte sie noch so stillsitzen, spielte mit dem Buch [...]. Selbst wenn das gelesene Buch nicht von ihm gewesen wäre: er hätte sein Verfasser sein können, gemessen allein schon am Lidschlag des/der Lesenden, ein Lidschlag befreit von sämtlichen Automatismen, ein Lidschlag, welcher ein bewußtes Innehalten anzeigte – Bewußtwerden als ein Innehalten. Geduld ging über von ‚seiner‘ Leserin auf ihn; und in der Folge die umfassende Vorstellung: ihr Lesen sei ein Beschützen; indem sie so las, wie sie las, half sie jemandem, der in Gefahr war. Schutz gebend wirkte solches Lesen, Geleit gebend, bewahrend. Mütterlich, so wirkte diese Leserin, die doch noch halb ein Kind war, und das auch ihren Lebtage lang bliebe.“³²

Das Modell für solch eine Leserin liefert Goethes *Werther*, der berichtet, wie er „Mamsell Lottchen“ beobachtet, die ihre Geschwister umsorgt, seit ihre Mutter verstorben ist:

„In dem Vorsaale wimmelten sechs Kinder, von eilf zu zwei Jahren, um ein Mädchen von schöner, mittlerer Taille, die ein simples weißes Kleid mit blaß-roten Schleifen an Arm und Brust anhatte. Sie hielt ein schwarzes Brot und schnitt ihren Kleinen rings herum jedem sein Stück nach Proportion ihres Alters und Appetites ab, gabs jedem mit solcher Freundlichkeit, und jedes rufte so ungekünstelt sein: Danke! indem es mit den kleinen Händchen lang in die Höhe gereicht hatte, eh es noch abgeschnitten war, und nun mit seinem Abendbrode vergnügt entweder wegsprang, oder nach seinem stillern Cha-

³² Handke: *Die Morawische Nacht*, S. 382f.

rakter gelassen davon nach dem Hoftoer zugehen, um die Fremden und die Kutsche zu sehen, darinnen ihre Lotte wegfahren sollte.“³³

Werther erblickt Lotte auf dem Hof in der Rolle einer idealen, jungfräulichen Mutter, auf die sie, wie sie später auf einer Kutschfahrt darlegt, ausgerechnet ihre früheren Lektüren vorbereitet haben:

„Wie ich noch jünger war, sagte sie, liebte ich nichts so sehr als die Romanen. Weiß Gott, wie wohl mir's war, mich so Sonntags in ein Eckgen zu setzen, und mit ganzem Herzen an dem Glücke und Unstern einer Miß Jenny Teil zu nehmen. Ich leugne auch nicht, daß die Art noch einige Reize für mich hat. Doch da ich so selten an ein Buch komme, so müssen sie auch recht nach meinem Geschmacke sein. Und der Autor ist mir der liebste, in dem ich meine Welt wieder finde, bei dem's zugeht wie um mich, und dessen Geschichte mir doch so interessant so herzlich wird, als mein eigen häuslich Leben, das freilich kein Paradies, aber doch im Ganzen eine Quelle unsäglicher Glückseligkeit ist.“³⁴

Handkes Stilisierung der Leserin hat ihr Komplement in einem Männerbund. Die männlichen Gäste sind auf magische Weise mit dem Autor verbunden. Sie ahnen, noch bevor ihre Ladung ergeht, dass sie von ihm gerufen werden: „Wir hatten uns, wie auf Verabredung, besonders früh zu Bett gelegen und als der Ruf kam, schon fest geschlafen. Trotzdem waren wir dann auf der Stelle hellwach.“³⁵ Der Ruf verwandelt die Adressaten in Auserwählte. „Jeder von uns fühlte sich von dem Rufen hinten am Schopf gepackt, so unsanft wie sanft.“ Zwar ist es nur eine kleine Gruppe, die sich aber zahlreicher wähnt, als sie eigentlich ist: „Wenn man es so erzählt, scheint es, dass wir viele waren, eine recht große Zahl, eben eine Kolonne.“³⁶ Auf dem Boot erfolgt sodann eine ritualisierte Begrüßung, die markiert, dass die Akteure zur Ge-

³³ Johann Wolfgang Goethe: „Die Leiden des jungen Werther“. In: Ders.: *Münchener Ausgabe. Band 1.2: Der junge Goethe 1757-1775*. Hg. von Gerhard Sauder. München/Wien 1987, S. 209.

³⁴ Goethe: „Die Leiden des jungen Werther“, S. 211.

³⁵ Handke: *Die Morawische Nacht*, S. 10.

³⁶ Handke: *Die Morawische Nacht*, S. 11.

meinschaft gehören: „jetzt unser Umarmtwerden durch den Bootsherrn. Einer nach dem anderen wurden wir umarmt, wortlos, fest ausdauernd, mit den gegenseitigen Wangenküssen, jeweils den obligaten drei, wie denn anders.“³⁷

Es ergeht also eine persönliche Einladung zu einem privaten Treffen, das keine öffentliche Lesung aus einem bereits erschienenen oder in Arbeit befindlichen Buch ist, sondern, so will es die Fiktion, die spontane Schöpfung eines epischen Kunstwerks inmitten einer Gemeinschaft, die aus lauter Einzelnen besteht, aber durch den Ruf des Dichters versammelt wird. Die Gäste haben in ihrem Alltag untereinander keinen Kontakt und bilden eben keine Gemeinschaft: „Da wir uns alle gerade in Porodin oder in den Nachbardörfern aufhielten, verstreut in den Gehöften, fanden wir, des früheren Autors Freunde, Gefährten, ferne Nachbarn, Mitspieler – und jeder einzelne, für jeweils eine Etappe, sein Reisebegleiter –“³⁸ uns auf dem Boot ein.

Die Zuhörer speisen in Erwartung der Erzählung, sitzen aber nicht an einer Tafel oder an einer Bank, sondern es gibt im Saal lauter „Einzeltische“³⁹. Der Autor unterhält mit jedem Gast seine eigene, persönliche Beziehung. Die mündliche Erzählung, die vorgetragen wird, ist hauptsächlich ein Monolog mit gelegentlicher Redeübernahme und dialogischen Passagen: „Die ersten Sätze kamen, auf Aufforderung des Bootsherrn, von demjenigen unter uns, der seinerzeit zusammen mit ihm aufgebrochen war. ‚Sag du. Fang du an.‘ Der Anfang gemacht, fiel der Ex-Autor mit ein. Einige Sätze lang redeten die zwei unisono, beinah jedenfalls.“⁴⁰ Solche kurzen dialogischen Passagen leiten die Monologe ein, deren Wiedergabe zwischen Erzählerbericht und Nacherzählung mit indirekter, aber auch wörtlicher Rede hin- und herwechselt. „Jetzt übernahm der Ex-Autor wieder das Erzählen für die folgende Nachtstunde ohne eine Zweitstimme, war er doch im [Auto-]Bus und auch die gesamte Zeit danach ohne Gefährten unterwegs gewesen.“⁴¹ Es entbrennt gelegentlich eine Diskussion zwischen Autor und Hörer über Details, über „Nebensächliches“ und „Kleinigkeiten“. „Solche spärlichen Widersprüche [...] wurden, das muß gesagt werden, mit einer wie trotzigigen Grundsätzlichkeit; was die Erzähl-Dinge betraf, von beiden

³⁷ Handke: *Die Morawische Nacht*, S. 19.

³⁸ Handke: *Die Morawische Nacht*, S. 9.

³⁹ Handke: *Die Morawische Nacht*, S. 21.

⁴⁰ Handke: *Die Morawische Nacht*, S. 31.

⁴¹ Handke: *Die Morawische Nacht*, S. 61.

Seiten; was die einzelnen Wörter betraf, von dem Gastgeber⁴² geführt.

Auch wenn die Details, also die Referenten der Erzählung, gelegentlich unklar oder gar strittig seien, obliegt die Kompetenz, über Fragen der Darstellung zu entscheiden, einzig dem Autor. Die Zuhörerschaft beglaubigt die Authentizität einer Erzählung, die ihrerseits durch Reisen und sonstige Erfahrungen des Autors verbürgt ist. Insgesamt produziert dieses Erzählen den Effekt einer intensivierten Rezeption: „Tatsache, so oder so: daß dieses nachtlange Reden zuletzt auf seine Weise nachhaltig wirkte, daß nicht nur er, der es unternahm, sondern auch wir, seine Zuhörer, uns dabei näher an einem Handeln spürten denn zuvor.“⁴³ Insbesondere bringt das mündliche Erzählen eine Vergegenwärtigung und Verdoppelung hervor: „Langvergangen erschien das Ereignis, und zugleich geschah es jetzt wieder.“⁴⁴

Die Forschung hat selbstverständlich längst herausgearbeitet, dass Handke seit geraumer Zeit eine Wiederaufnahme epischen Erzählens betreibt.⁴⁵ Sie hat der fingierten Situation des Erzählens, der Rahmung des Geschehens und dem metafictionalen Spiel mit der Leserschaft, sofern ich es richtig sehe, aber kaum Beachtung geschenkt. Handkes Modell der mündlichen Erzählung ist die epische Dichtung der südslawischen Literatur. Die Fiktion trägt nicht der umfänglichen Debatte über *Oral Literature*, Mündlichkeit und Schriftlichkeit Rechnung, und sie verfolgt auch nicht die Homerische Frage, die über den Umweg der Erforschung der südslawischen Literaturen angegangen wurde. Von Interesse ist nicht der aktuelle Forschungsstand, sondern allgemeinere Thesen über die epische Dichtung in Jugoslawien, die seit den 1960er Jahren in Umlauf kamen.

Milman Parry, Bela Bartok und Albert Bates Lord haben Musik und Dichtungen in Jugoslawien und anderen südosteuropäischen Staaten erforscht, um über diesem Umweg die Homerische Frage zu beantworten. Parry und Lord sahen Jugoslawien als „laboratory“⁴⁶, in dem sie ein Modell der epischen Dichtung aufstellen konnten. Sie zeichneten vor Ort mit Tonbandgeräten die mündlich tradierte Dichtung auf dem Balkan auf und edierten umfangreiche Quellenwerke sowie ihre Aufnahmen. Lord

⁴² Handke: *Die Morawische Nacht*, S. 31f.

⁴³ Handke: *Die Morawische Nacht*, S. 36.

⁴⁴ Handke: *Die Morawische Nacht*, S. 92.

⁴⁵ Thorsten Carstensen: *Romanisches Erzählen. Peter Handke und die epische Tradition*. Göttingen 2013 [= Manhattan Manuscripts; 8].

⁴⁶ Siehe auch Albert Bates Lord: *Epic Singers and Oral Tradition* [1991]. Ithaca/London 2018, S. 42: „Yugoslav laboratory“.

zog 1960 in *The Singer of Tales* die Bilanz seiner Forschungen zur Entstehung, Überlieferung, Aufführung und nicht zuletzt der Autorschaft der Epen. Lord wendete sich gegen den Terminus „folk epic“ und weitere adjektivische Bestimmungen der Dichtung wie „popular“, „national“ und „primitive“. Stattdessen plädierte er für den Begriff „oral poetry“. Mündlichkeit, so Lord, ist mehr und anderes als eine bloße Weise der Präsentation oder Aufführung: „Oral [...] does not mean merely oral presentation. Oral epics are performed orally, it is true, but so can other poems be performed orally. What is important is not the oral performance but rather the composition *during* oral performance.“⁴⁷ Der kompositorische Akt ist die Aufführung: „For the oral poet the moment of composition is the performance“⁴⁸. Die Vortragssituation selbst ist hauptsächlich durch das Kommen und Gehen des Publikums geprägt: „Whether the performance takes place at home, in the coffee house, in the courtyard, or in the halls of a noble, the essential element of the occasion of singing that influences the form of the poetry is the variability and instability of the audience“.⁴⁹ Die Wegstrecken, die zum Ort der Aufführung zurückgelegt werden müssen, geben den Gästen vor, wann sie eintreffen und aufbrechen. Der Vortrag selbst ist durch ein Wechselspiel von „audience“ und „singer“ geprägt, der die Aufmerksamkeit des Publikums nicht erlahmen lassen darf: „The instability of the audience requires a marked degree of concentration on the part of the singer in order that he may sing at all; it also tests to the utmost his dramatic ability and his narrative skill in keeping the audience as attentive as possible. But it is the length of a song which is most affected by the audience’s restlessness.“⁵⁰

Der Sänger adaptiert aus diesem Grund sein „poem“ an sein Publikum, das durch seine Reaktionen über die Dauer des Vortrags bestimmt: „one can say that the length of the song depends upon the audience“.⁵¹ Das Publikum stimmt sozusagen mit den Füßen über den Vortrag ab: Es kommt und geht und lässt sich mehr oder minder lange durch eine Darbietung festhalten. Allerdings trägt das Publikum nicht, wie bei Handke, die Züge einer esoterischen Gemeinschaft, die um und durch einen „ehe-

⁴⁷ Albert B. Lord: *The Singer and the Tale*, New York 1971, S. 5.

⁴⁸ Lord: *The Singer and the Tale*, S. 13.

⁴⁹ Lord: *The Singer and the Tale*, S. 16.

⁵⁰ Lord: *The Singer and the Tale*, S. 16.

⁵¹ Lord: *The Singer and the Tale*, S. 17.

maligen Autor“, einen Ex-Autor, konstituiert wird. Trotzdem scheint mir das Modell, das Lord in den 1960er Jahren popularisierte, wesentliche Aspekte des mündlichen Erzählens, wie es Handke fingiert, zu erhellen. Es knüpft in Inszenierung und Vollzug an die Tradition der epischen Sänger in den südslawischen Ländern an und rückt über dieses Relais selbst in die Tradition des griechischen Epos ein.

Lord nimmt eine Art Ko-Autorschaft von Sänger und Publikum an, sofern das Publikum die Aufführung nicht nur in Umfang und Dauer, sondern durch die Rückkopplung mit dem Sänger das Epos in jedem Moment mitbestimmt. Handke hat in der Interaktion zwischen ehemaligem Autor und dem Publikum zwar einen Erzählgegenstand, aber der Verlauf der Interaktion selbst und ihre Effekte sind – von wenigen Ausnahmen abgesehen – der schriftlich ausgearbeiteten Ich-Erzählung äußerlich. Die mündliche Erzählung des Ex-Autors wird nicht in den Akten ihrer Erfassung durch das Publikum diskutiert. Vielmehr errichtet der Roman die Fiktion einer Rezeptionssituation, die kategorial von der Lektüre der empirischen Leserinnen und Leser unterschieden ist. Der Zuhörer schlüpft in die Rolle eines Zeugen, der die Authentizität des Erzählten beglaubigt, und seinerseits, sofern er seine Funktion erfüllt, zu einem punktuellen Ko-Autor oder gar, wie der Ich-Erzähler, zu einem Autor auf zweiter Stufe wird. Der intradiegetische Hörer präfiguriert eine Autor-Leser-Beziehung, die ihr Ideal in der Teilhabe am Schöpfungsprozess selbst hat: der Leser als Assistent oder Nachfolger.

Handke hat im Laufe seiner Werkbiographie verschiedene Fiktionen der Leserschaft errichtet. Die Fiktion eines Volks der Leser, die er in den 1980er Jahren entwirft, gerät nicht zuletzt durch die Figur des Fans in eine Krise: Der konkrete, einzelne Leser, der aus der anonymen Leserschaft heraustritt und den Dialog mit dem Autor sucht – und insbesondere die Leserin – ist jene Figur, die in den literarischen Texten als Bedrohung, Gefährdung des Autors erscheint und in ihm unbeherrschbare Ängste und Phantasmen weckt. Die Unterstellung einer Leserschaft erfährt im Spätwerk eine Figuration, die auf einem idealisierten Modell beruht: Handke errichtet die Fiktion, dass der Leserschaft eine für sie konstitutive Autor-Hörer- bzw. Autor-Leser-Beziehung vorausliege. Der intradiegetische Leser präfiguriert nicht mehr den Fan, der lästig fällt, sondern einen ebenso anonymen wie individuierten Leser, der zwar eine Adresse hat, über gewisse Eigenschaften und Merkmale verfügt, aber kein Gesicht besitzt: sozusagen ein geheimer Zwilling des männlichen Lesers.

Der Kreis der idealen Leserschaft wird im Spätwerk enger gezogen und die Fiktion einer flüchtigen Gemeinschaft errichtet, die sich um einen Autor-Helden versammelt. Diese Fiktion produziert eine Unterstellung im Wortsinn: Die Leserschaft wird in ihrer Gesamtheit wie auch jeder einzelne Leser dem Autor untergeordnet. Der Autor erteilt zwar keine Befehle und übt auch keine unmittelbare Macht aus. Er lockt den Leser jedoch in eine Fiktion hinein, die ihm das Erzählen als die Vollendung eines der Lektüre vorausliegenden Abenteuers und das Lesen als dessen Abglanz hinstellt. Handke aktualisiert die als ursprünglich geltende Vermittlungsweise der oralen Dichtung für das 21. Jahrhundert und errichtet in der Fiktion eine Leserschaft, für die der Autor das Verbindungsstück und der Ursprung, das Medium und die Botschaft der Literatur ist.

Dieser Text wird via DuEPublico, dem Dokumenten- und Publikationsserver der Universität Duisburg-Essen, zur Verfügung gestellt. Die hier veröffentlichte Version der E-Publikation kann von einer eventuell ebenfalls veröffentlichten Verlagsversion abweichen.

DOI: 10.37189/duepublico/74188

URN: urn:nbn:de:hbz:464-20210520-145644-4

Dieses Werk kann unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 Lizenz (CC BY 4.0) genutzt werden.