

Wiederfindung der Sprache

Das neue Verhältnis des Sprach-Ichs zur Welt bei Peter Handke seit dem Werk *Der Chinese des Schmerzes*

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultäten der
Albert-Ludwigs-Universität
zu Freiburg i. Br.

vorgelegt von

Hyun-Jin Kim
aus Busan, Südkorea

WS 2001/2002

Erstgutachter: Prof. Dr. Rolf Günter Renner

Zweitgutachter: Prof. Dr. Günter Schnitzler

Vorsitzender des Promotionsausschusses

des Gemeinsamen Ausschusses der

Philosophischen Fakultäten I-IV: Prof. Dr. Ulrich Rebstock

Datum der letzten Fachprüfung im Rigorosum: 04. 07. 2002

Inhaltsverzeichnis

Seite

I. Einleitung

- Eine Wende in der Werkgeschichte Peter Handkes: Das neue Verhältnis des Sprach-Ichs zur Welt 1

II. Das kontinuierliche Literaturkonzept Peter Handkes: Auf der Suche nach der poetischen Sprache 8

III. Das Verhältnis des Sprach-Ichs zur sprachlosen Welt im Frühwerk Peter Handkes

- 1. Sprachlosigkeit des Ichs in *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* 16
- 2. Ich-Erfahrung mit der neuen Zeichenwelt Amerika in *Der kurze Brief zum langen Abschied* 21

IV. Das Wieder-Sprechen-Können durch das Bild der Bilder in *Die Lehre der Sainte-Victoire* 32

- 1. Der Zusammenhang ist möglich 32
- 2. Heideggers Spuren in der *Lehre der Sainte-Victoire* 44

V. Eine Wende zum neuen Schreiben in *Der Chinese des Schmerzes* : Denken und Dichten mit Heidegger 52

- 1. Die Rolle des Ich-Erzählers: Das einfache Sagen 58
- 2. Die bewusste Erfahrung der Entfremdung: Schwellenerfahrung des Ichs 68
- 3. „Phantasien der Wiederholung“: Wiederfindung der Sprache 78

VI. Schriftsteller als Ich in drei Versuchen: Versuch über eine neue Geschichte	98
1. <i>Versuch über die Müdigkeit</i> : Die bloße Meinung ohne ein gleichzeitiges Bild	102
2. <i>Versuch über die Jukebox</i> : Die Suche nach einer von der Historie gereinigten, poetisierten Sprache	110
3. <i>Versuch über den geglückten Tag</i> : Sehnsucht nach einer Geschichte der Menschheit	119
 VII. Eine Geschichte der Menschheit im verwirklichten Schweigen in <i>In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus</i>	130
1. Sprachverlust des Apothekers	138
2. „Begierde nach Zusammenhang“	142
3. „Gesicht nach unten“	151
4. Das ursprüngliche Erzählen	154
 Schlussbetrachtung	163
 Literaturverzeichnis	166

I. Einleitung

— Eine Wende in der Werkgeschichte Peter Handkes: das neue Verhältnis des Sprach-Ichs zur Welt

Herbert Gamper sagte in einem Gespräch mit Peter Handke, dass er an einem stillen Sonntagabend die Erzählung *Langsame Heimkehr* ganz intensiv gelesen und das Gefühl gehabt hatte, er hätte alles begriffen. Ihn hätten die ersten dreißig Seiten am stärksten fasziniert. Das sei eine Erfahrung von Form und Rhythmus gewesen. Frohgemut sei er dann nach Zürich gefahren, um dort einen Vortrag über seine Lektüre zu halten. Aber da habe er nichts mehr über sein Erlebnis bei der Lektüre zu sagen gehabt.

Handke antwortete ihm darauf, warum er sein Gefühl, alles begriffen zu haben, im Vortrag nicht habe wiedergeben können.

(...,] weil die Sprache wirklich gegen Schluss, oder im Lauf der Geschichte, ganz ganz dünn wird, aber gerade dadurch erst so zittrig wird, wie Sprache einfach zu sein hat zwischendurch. Sie kann nicht immer mit fester Stimme gesprochen werden, sie wird ungeheuer dünn, aber sie wird nie ... keiner der Sätze, die ich da aufgeschrieben habe, war, wie soll man sagen, ein literarischer Satz. Jeder Satz ist ein Ereignis gewesen, wie Sie sagen: körperlich; jeder Satz musste erst körperlich werden, um sozusagen grammatikalisch werden zu können. Und das merkt man auch. So lang die Sätze auch sie sind, sie sind nie konstruiert; sie beschreiben immer eine Suche. Ich versuche natürlich, diese Suche nicht zu verschmieren, also die Suche rein zu halten. Ja, da könnte ich viel erzählen... und wenn Sie da nichts zu sagen wussten vor Ihren Studenten, da hätten Sie zu mir kommen können und ich hätte es verstanden - also mit dem Nichts-Sagen-Können.¹

Handkes Erzählungen - besonders sein Spätwerk - waren mir auch bei der ersten Lektüre sehr schwer zu verstehen, während ich im Frühwerk wie *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* oder *Der kurze Brief zum langen Abschied* das Handlungsgerüst aus der Erzählperspektive einer Figur leicht erkennen konnte, obwohl es sich um Zerstörung des gängigen Sprachsystems oder um Auseinandersetzung mit der literarischen Tradition handelte. Das müsste an der Sprache im Werk seit der Tetralogie *Langsame Heimkehr* liegen, die keine konkrete Konstruktion zu haben scheint. Handke sagt im Gespräch mit Gamper, dass er auch im Spätwerk einen Ausgangspunkt zum Erzählen hat und der

¹ Peter Handke, *Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch, geführt von Herbert Gamper*, Frankfurt a. M. 1987, S. 39. (in weiteren Fußnoten als *Zwischenräume* bezeichnet)

Erzählung weiter ein paar “Konstruktionen und Harmonien parallel zur Natur”² gibt, wobei das Tagwerden, Abendwerden, das Schneien und das Wasser vom Fluss erzählt werden. Aber das Problem sei, dass der Erzähler den Fluss nicht einfach ohne Geschichte allein walten lassen könne. Ob die Erzählung von Sonne und Schnee mit unserem Jahrhundert zusammenhänge, sei auch beim Erzählen problematisch. Das heißt, das erzählende Ich bei Handke will die Welt erzählen, aber der Erzähler trifft immer wieder die sprachlose Welt, die er als entfremdet empfindet. Daher scheint das Spätwerk das Fragmentarische zu sein, in dem einzelne Ereignisse ohne Zusammenhänge zueinander stehen. Über dieses Problem sagt er:

Ich mag schon erzählen, das ist das Problem - das schönste überhaupt ist der erzählende Mensch für mich -, aber ich mag keine Geschichte erzählen. Dieses ganze Romanzeugs, das kann mir wirklich gestohlen bleiben, das ist eine Verirrung des 19. Jahrhunderts für mich.³

Handke versucht also im Spätwerk nicht eine Geschichte zu erfinden, sondern beim Schreiben aus seiner Sprachlosigkeit herauszukommen. Er versucht einen Satz zu schreiben, der zuerst „Detailstrukturen“ hat und dann zu einem scheinbaren Ganzen verknüpft wird:

Und jeder Satz ist wirklich ein Licht der Welt für mich, also der bringt auch einen Zustand oder einen Sachverhalt - besser noch ‘Sachverhalt’ - ans Licht der Welt und verknüpft dann ... diese Detailstrukturen: es sind ja nicht nur Details wie bei den Impressionisten, sondern es sind detaillierte *Strukturen*, verknüpft dann zu einem scheinhaften Ganzen. Man kann dazu meinetwegen gern sagen, dass es illusionär ist, aber Hauptsache, es stimmen die Zusammenhänge.⁴

Es geht in Handkes Erzählungen zwar von Anfang an kontinuierlich um das sprachliche Problem des Sprach-Ichs, das Problem, wie das Ich seine fragmentarisch wahrgenommene Welt, vor der es sprachlos wurde, im Zusammenhang darstellen kann, also um die “Suche nach Zusammenhang”⁵ zwischen Ich und Welt. Aber erst im Spätwerk seit seiner *Tetralogie* gelingt es dem Sprach-Ich Handkes, die einzelnen Momente in einen Zusammenhang zu stellen.

² Peter Handke, *Die Lehre der Sainte-Victoire*, Frankfurt a. M. 1984, S. 78. (im weiteren *Die Lehre*)

³ *Zwischenräume*, S. 41.

⁴ Ebd., S. 45 f.

⁵ Christoph Bartmann, *Suche nach Zusammenhang. Handkes Werk als Prozeß*, Wien 1984, S. 1.

Während das Sprach-Ich in *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* aus dem Zusammenhang gerissen worden ist⁶ und in *Der Kurze Brief zum langen Abschied* eine traumhafte Verwandlung durch die Durchbrechung der Ich-Grenzen erlebt⁷, sagt es in *Die Lehre der Sainte-Victoire*, der Zusammenhang sei möglich.⁸

In der *Lehre der Sainte-Victoire* redet der Ich-Erzähler als ein Schriftsteller über ein Bild von Cézanne: "Schwer zu sagen, was ich da verstand."⁹ Er hat in dem Bild das Gefühl 'Nähe', aber es ist ihm sehr schwer, dieses Gefühl erzählend weiterzugeben. Er versucht zuerst dem Leser durch ein Filmbild, in dem man den Zusammenhang sinnlich besser verstehen kann, über das Bild zu erzählen. Er folgt weiter dem Maler Cézanne als seinem Menschheitslehrer, der alles - Dinge, Bilder, Schrift und Strich - im Einklang gemalt hatte. Sein Wunsch, die Sprachlosigkeit zu überwinden, ist hier durch die innere Beziehung zwischen Bild und Dichtung - das ist bei Handke ein Inbild - zu erfüllen.

Handke formuliert seine Schreibentwicklung im Verhältnis seines Sprach-Ichs zur Welt folgendermaßen:

Dank meiner Müdigkeit wurde die Welt ihre Namen los und groß. Ich habe dazu ein etwas grobes Bild von vier Verhältnisweisen meines Sprach-Ichs zur Welt: In der ersten bin ich stumm, schmerzhaft ausgeschlossen von den Vorgängen - in der zweiten geht das Stimmengewirr, das Gerede, von draußen, auf mein Inneres über, wobei ich aber noch immer gleich stumm, höchstens schreifähig bin - in der dritten kommt endlich Leben in mich, indem es da unwillkürlich, Satz um Satz, zu erzählen anhebt, ein gerichtetes Erzählen, an jemand Bestimmten meist, ein Kind, die Freunde - und in der vierten dann, wie ich es bisher am nachhaltigsten damals in der klaräugigen Müdigkeit erlebte, erzählt die Welt, unter Schweigen, vollkommen wortlos, sich selber, mir wie dem grauhaarigen Zuschauernachbarn da und dem vorbeiwippenden Prachtweib dort; alles friedliche Geschehen war zugleich schon Erzählung und diese, anders als die Kampfhandlungen und Kriege, die erst einen Sänger oder Chronisten brauchten, gliederte sich in meinen müden Augen von selber zum Epos, noch dazu, wie mir da einleuchtete, zum idealen: Die Bilder der flüchtigen Welt rasteten ein, eins und das andere, und nahmen Gestalt an.¹⁰

Diese Einteilung der vier Verhältnisweisen des Sprach-Ichs zur Welt lässt sich auch auf die Werkgeschichte Handkes übertragen. Das Verhältnis des Sprach-Ichs zur Welt steht in

⁶ Peter Handke, *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, Frankfurt a. M. 1978, S. 78.

⁷ Peter Handke, *Der kurze Brief zum langen Abschied*, Frankfurt a. M. 1974, S. 95.

⁸ *Die Lehre*, S. 78.

⁹ Ebd., S. 76.

¹⁰ Peter Handke, *Versuch über die Müdigkeit*, Frankfurt a. M. 1992, S. 56 f.

der ersten und zweiten Verhältnisweisen nicht in einem Zusammenhang, sondern das Ich ist in der Wirklichkeit sprachlos und höchstens schreibfähig und zieht sich in eine innere Wunschwelt zurück, in der das Ich einen kurzen Augenblick eine Verwandlung erfährt, die wie in einem Traum oder in einer anderen Zeit erscheint. Texte wie *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* und *Der kurze Brief zum langen Abschied* gehören zu dieser Phase, in der es dem Ich schwerfällt, die Wirklichkeit im Zusammenhang darzustellen. In der ersten Phase stellt Handke die experimentellen Texte entgegen, die auf eine permanente ästhetische Innovation setzen, die von Linguistik und Strukturalismus beeinflusst ist. Und in der zweiten Phase zeigt er die Haltung der sogenannten 'Neuen Innerlichkeit', wobei er eine Schreibhaltung wiederholt, die auch die klassische Moderne bestimmt. In kritischer Reflexion über die literarische Tradition versucht er, Welt wieder erzählbar zu machen. Aber das gelingt nur einen kurzen Augenblick. Der Schriftsteller in der *Lehre der Sainte-Victoire* reflektiert über sein bisheriges Schreiben, das eigentlich als Handkes Schreibentwicklung zu betrachten ist:

'Sich einträumen in die Dinge' war ja lange eine Maxime beim Schreiben gewesen: sich die zu erfassenden Gegenstände derart vorstellen, als ob ich sie im Traum sähe, in der Überzeugung, dass sie dort erst in ihrem Wesen erscheinen. Sie bildeten dann um den Schreibenden einen Hain, aus dem er freilich oft nur mit Not in ein Leben zurückfand. Zwar sah er immer wieder ein Wesen der Dinge, aber das ließ sich nicht weitergeben; und indem er es zum Trotz festhalten wollte, wurde er selber sich ungewiss. - Nein, die magischen Bilder - auch der Zypressen - waren nicht die richtigen für mich. In ihrem Innern ist ein gar nicht friedliches Nichts, in das ich freiwillig nie mehr zurück möchte. Nur außen, bei den Tagesfarben, *bin* ich.¹¹

In der Wunschwelt sind das Sprach-Ich und die Welt harmonisch miteinander. Aber die Welt draußen, die das Ich beschreiben will, kommt ihm wieder fremd vor. Der Schriftsteller als Ich findet in den Anfängen des Schreibens die Welt in ihm als eine verlässliche Folge von Bildern, die das Ich nur anzuschauen und, eines nach dem anderen, zu schildern braucht. Mit der Zeit aber bedeutet das Schreiben für ihn ein reines Abhören und Mitschreiben, wie ein Übersetzen, indem er mit diesem Urtext ständig dabei ist und sich zu ihm hineinversenkt und ihn auf das Papier überträgt.¹² In der dritten Verhältnisweisen des Sprach-Ichs zur Welt ist das Sprach-Ich nicht mehr stumm. Endlich schaut das Ich die Welt nicht mehr vom Standpunkt des Subjekt-Ichs an, sondern das Ich schaut sein „In-der-Welt-Sein“ und sagt einfach über die Welt, wie sie ist. Das Ich macht die Welt auf diese Weise wieder erzählbar. *Die Lehre der Sainte-Victoire* gehört in diese

¹¹ *Die Lehre*, S. 22.

¹² Peter Handke, *Nachmittag eines Schriftstellers*, Frankfurt a. M. 1989, S. 79 f.

Phase, in der Handke seine autobiographische Selbstreflexion mit philosophisch begründeter poetologischer Reflexion verbindet. Das Sprach-Ich erzählt nicht nur über seine Existenz in der Welt, sondern auch über die Wahrheit der Welt als das Wesen des Menschen, d. h. das Menschsein und seinen Bezug zu Ding und Welt. Wie Martin Heidegger, der sagt, dass das Sein das Sagen ist, nämlich die Sprache,¹³ schreibt Handke hier seine Poetologie im neuen Verhältnis zur Welt. Wenn das Sprach-Ich in der *Lehre der Sainte-Victoire* über das Wesen der Menschen und die Wahrheit des Seins dem Gedanken Heideggers zufolge erzählt, heißt das, die Erzählung ist „ein gerichtetes Erzählen“, in dem Handke nicht nur seine Lebensgeschichte als ein Künstler-Ich, sondern auch das Leben als ein Mensch-Sein in der Welt zu erzählen anhebt.

In der vierten Phase wird dann ein friedliches Geschehen im Leben zu einer Erzählung. Die weiteren Texte Handkes seit dem *Chinesen des Schmerzes* sind als der Versuch zu einer neuen Erzählung verstehen, in der sich alles „friedliche“ Geschehen von selber zum Epos gliedert. Im *Chinesen des Schmerzes* kommt keine Auseinandersetzung mit der tatsächlichen Welt zum Ausdruck, sondern das Sprach-Ich sagt einfach, wie die Welt ist. Um von der Sprachlosigkeit herauszukommen, versucht der Ich-Erzähler durch die „Phantasien der Wiederholung“ sein Verhältnis zur Welt zu rekonstruieren.

Diese dritte und vierte Verhältnisweise des Sprach-Ichs zur Welt in Handkes Werkgeschichte entwerfen einerseits, unter dem Einfluss des Poststrukturalismus und der Philosophie Heideggers, eine der Verfügung des Subjekts entzogene Wirklichkeit, wobei „Sprache“ und „Natur“ als die dem Menschen vorgängigen Ordnungen zu betrachten sind. Andererseits zeigen diese beiden Phasen das neue Verhältnis Handkes zur Welt, das auf eine Rekonstruktion zielt. Handke versucht in diesen Phasen die Texte philosophisch zu überformen und erneut auf die ästhetische Evidenz des Erzählens zu setzen. Damit folgt seine Schreibweise einer Tendenz der „Remimetisierung“, die kennzeichnend für eine Richtung postmodernen Schreibens ist. Und diese Rekonstruktion ist ohne die vorangehende Infragestellung des Modells sprachlicher Repräsentation, ohne die Subversion der Kategorien von Subjekt, Autor und Werk nicht denkbar.¹⁴

Die Subversion der Kategorien von Subjekt, Autor und Werk kennzeichnet bei Handke eine Wende zum neuen Schreiben. Ich möchte in meiner Arbeit das Spätwerk Handkes untersuchen, wobei ich die letzte Verhältnisweise des Sprach-Ichs zur Welt als eine Wende betrachte, im Sinne von „Wiederfindung der Sprache“. Diese „Wende“ bei Handke möchte ich von dem Begriff, den die Literaturkritik an den späteren Werken

¹³ Martin Heidegger, *Brief über den „Humanismus“*, in: ders., *Wegmarken*, Frankfurt a. M. 1967, S. 145-194; S. 146 f. (Im weiteren „Humanismus“)

¹⁴ R. G. Renner, *Peter Handke*, in: H. Steinecke (Hrsg.), *Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1994, S. 857.

Handkes feststellte, unterscheiden.¹⁵ Die Wende bei Handke ist als die „Kehre“ im Sinne Heideggers anzusehen. Die Parallele zu Heideggers späterem philosophischem Gedanken über „Sprache“ und zu seinem Verhältnis zu „Welt und Ding“ in der heutigen technischen Zivilisationswelt ist in Handkes Schreibversuch, der in dem neuen Verhältnis zur Welt des Sprach-Ichs erfolgt, deutlich zu erkennen. Die beiden, sowohl Heidegger als auch Handke, vertreten die Auffassung, dass die (poetische) Sprache nicht als ein Sprechen des Menschen zum Zweck für die Kommunikation zu betrachten ist, sondern dass in der Sprache das Vernehmen der Welt und ihre Wesenhaftigkeit erscheinen, wobei das sprechende Ich abwesend zu sein scheint. Denn die „Sprache ist das Haus des Seins.“¹⁶ Handke erwähnte einmal in einem Interview die Wende in seinen Erzählungen.

Im *Wunschlosen Unglück* war ich eigentlich sehr kritisch gegenüber der Sprache. So wie in meinen frühen Werken, z. B. im *Kaspar*, war auch im *Wunschlosen Unglück* die Sprache noch so, wie die Menschen gebrauchen, irgend ein Böses, das den Menschen verunstaltet und ihn hindert, sich seiner bewusst zu werden. In der *Wiederholung* ist es umgekehrt: hier geht es um die Suche der Sprache, denn der Mensch findet zum vollen Leben erst durch die Sprache.¹⁷

In der Erzählung *Wunschloses Unglück* (1972), die ein Jahr nach *Der kurze Brief zum langen Abschied* (1971) erschien, erzählt Handke die Geschichte der Erinnerungen an seine Mutter, die Selbstmord beging. Indem er ihre Lebensgeschichte schreibt, blickt er zugleich auf sein bisheriges Schreiben zurück. Seine Anlässe zum Schreiben sind für ihn „kurze Momente der äußersten Sprachlosigkeit und das Bedürfnis, sie zu formulieren.“¹⁸ Wie der Titel ‘Wunschloses Unglück’ aussagt, drückt Handke in dieser Biographie mit der Sprachformel “Selten wunschlos und irgendwie glücklich, meistens wunschlos und ein bisschen unglücklich”¹⁹, die Unfähigkeit aus, eigene Wünsche zu formulieren, eine Unfähigkeit, die am Ende zum Selbstmord führt. Aber er hofft, in dem zukünftigen Schreiben nicht mehr über seine Sprachlosigkeit und Unfähigkeit zu erzählen, sondern wieder über das Glück sprechen zu können. Der Erzähler in *Wunschloses Unglück* sagt am Ende der Erzählung: „Später werde ich über das alles Genaueres schreiben.“²⁰

¹⁵ Handkes Erzählungen gehörten bis Mitte der siebziger Jahre auf die Bestsellerliste, aber seit der Tetralogie *Langsame Heimkehr*, *Die Lehre der Sainte Victoire*, *Kindergeschichte* und *Über die Dörfer* wurden seine Bücher nicht mehr so viel gekauft. Diese halten viele Kritiker für eine Wende in Handkes literarischem Leben. Sie sagen, dass Handke in eine schriftstellerische Unterqualifizierung geraten ist; Handke meint dagegen, dass sie jahrelang durch Kritik an seinen Erzählungen ihn zu vernichten versuchten.

¹⁶ Heidegger, „*Humanismus*“, S. 145.

¹⁷ Peter Handke im Gespräch mit Jože Horvat, *Noch einmal vom Neunten Land*, Klagenfurt/Salzburg 1993, S. 14.

¹⁸ Peter Handke, *Wunschloses Unglück*, Frankfurt a. M. 1978, S. 11.

¹⁹ Ebd., S. 19.

²⁰ Ebd., S. 105.

Im *Chinesen des Schmerzes* versucht der Ich-Erzähler dann über das Glück zu erzählen, dass er wieder sprechen kann, wobei alles, was nicht nur anwesend, sondern auch abwesend ist, zur Sprache kommt. Das vergessene Sein kann in Rückbesinnung auf die Tradition und durch die Erinnerung an seine Lebensgeschichte wieder in die Sprache geholt werden. Und das Sprach-Ich hat dabei die Rolle, „Ding und Welt“ in der Sprache einfach erscheinen zu lassen, wie sie sind, damit „das Wesen des Seins“ zur Sprache kommen kann, ohne Begehren und Traum des Ichs auszudrücken.

Ich werde den Bezug von Handke und Heidegger im fünften Kapitel meiner Arbeit noch genauer behandeln, wobei das Werk *Der Chinese des Schmerzes* unter dem Aspekt „Dichten und Denken mit Heidegger“ zu betrachten ist.

II. Das kontinuierliche Literaturkonzept Peter Handkes: Auf der Suche nach der poetischen Sprache

Wie aus der Einleitung hervorgeht, ist die Sprache, nach der Handke während seiner Schreibarbeit kontinuierlich sucht, die poetische Sprache des Schriftsteller-Ichs. Sie ist nicht die Sprache der Begriffe und Zeichen, die Gegenstände bedeuten. Und sie unterscheidet sich von der politischen Sprache, mit der der Mensch seine Meinung über die Welt äußert. Die poetische Sprache des Schriftstellers betrachtet Handke ständig als ein zusammenhangstiftendes Medium zwischen Ich und Welt. Er sagt, dass er sich beim Schreiben nur für diese Sprache interessiert, um Literatur daraus zu machen. Sein kontinuierliches Literaturkonzept zielt darauf, die Sprache zu finden, die poetische Sprache, die sich von anderer Art der Sprache unterscheidet.

Wenn ich schreibe, interessiere ich mich nur für die Sprache; wenn ich nicht schreibe, ist das eine andere Sache. Beim Schreiben lenkt mich die Wirklichkeit nur ab und macht alles unrein. Ich interessiere mich auch nicht, während der literarischen Arbeit, für eine Kritik an der Gesellschaft. Es geht einfach nicht darum. Es wäre mir widerlich, meine Kritik an einer Gesellschaftsordnung in eine Geschichte zu verdrehen oder in ein Gedicht zu ästhetisieren. Das finde ich die scheußlichste Verlogenheit: sein Engagement zu einem Gedicht zu verarbeiten, Literatur draus zu machen, statt es gerade heraus zu sagen. Das ist Ästhetizismus, und diese Art von Literatur hängt mir zum Hals heraus. Ich schreibe von mir selber.²¹

Handkes Kritik an der Literatur in der Gruppe 47 richtet sich gegen die "Beschreibungsimpotenz"²² der gegenwärtigen deutschen Prosa, die er nicht in der poetischen Sprache geschrieben glaubt. Er hat nichts gegen die Beschreibungsliteratur, seine Kritik trifft nicht auf die Tauglichkeit geprüften Verfahren des Erzählens und Beschreibens in der deutschen Nachkriegsliteratur. Er kritisiert die Literatur des damaligen 'Neuen Realismus' in Deutschland, die sich nur für die Dinge, die mit der Sprache beschrieben werden, nicht für die poetische Sprache selbst interessiert. Für die Schaffung einer realistischen Prosa nimmt Handke die Romane vom französischen Schriftsteller Robbe-Grillet als Vorbild, die auf mimetisch-fiktionale Symbolbildung wie in alten Mythen verzichten und somit einen richtigen „Nullpunkt“ erreichen.

²¹ Peter Handke, *Wenn ich schreibe*, in: Akzente 13. Jg. 1966, S. 467.

²² *Im Wortlaut. Peter Handkes 'Auftritt' in Princeton und Hans Meyers Entgegnung*, in: Text und Kritik, München 1989, S. 17.

Auch in der Auseinandersetzung mit der Auffassung der „Engagement-Literatur“ beharrt Handke auch auf seiner poetischen Haltung. In Deutschland herrschte in den sechziger Jahren ein neuer Realismus und die sogenannte Engagement-Literatur, die wesentlich vom französischen Schriftsteller Jean-Paul Sartre beeinflusst war. Der Literaturkonzeption von der „Engagement-Literatur“ Sartres stellt Handke seine Auffassung von der Literatur entgegen:

Literatur macht alles Wirkliche, auch das Engagement, zu Stil. Alle Wörter macht sie unbrauchbar und verdirbt sie, mehr oder weniger. Sie überspielt alles; Wörter, die als Handeln gemeint waren, werden zu Spiel: sie macht die Wirklichkeit, die sprachliche, die sie benennt, zu Spiel. Die Literatur ist unwirklich, unrealistisch. Auch die sogenannte engagierte Literatur, obwohl gerade sie sich als realistisch bezeichnet, ist unrealistisch, romantisch.²³

Handke untersucht zuerst den Begriff „Engagement“ und unterscheidet die Funktionsbestimmung der „Engagement“ und der „Literatur“, denn „engagieren kann man sich nur mit Handlungen und mit als Handlungen gemeinten Wörtern, nicht mit den Wörtern der Literatur.“²⁴ Er meint, der Begriff „Engagement“ sei politisch. Dieser eindeutig zweckbetonte Begriff widerspreche dem Wesen der Literatur, die „in sich nicht zählbare, nicht begrenzbare Bedeutungen“²⁵ habe. Die Bedeutung des Begriffs ‘Engagement’ könne man mit anderen Worten vermitteln, aber die Bedeutung eines literarischen Werkes sei mit irgendwelchen anderen Worten nicht zu erklären. Daher sei das Engagement materiell bestimmt, während die Literatur hingegen formal bestimmt sei. Wenn die Form der Literatur geändert werde, so ändere sich auch ihr Wesen. Die Wirklichkeit der Literatur bestehe aus den Worten, nicht aus den Gegenständen, die man Wirklichkeit nennt.²⁶

²³ Peter Handke, *Die Literatur ist romantisch*, in: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, Frankfurt a. M. 1995, S. 50.

²⁴ Ebd., S. 50.

²⁵ Ebd., S. 43.

²⁶ Vgl. dazu Sartres Interpretation eines Gedichts Arthur Rimbauds (in: Jean-Paul Sartre, *Was ist Literatur?* Reinbek bei Hamburg 1981, S. 20 f.): „O Jahreszeiten! O Schlösser!/ Welche Seele ist ohne Fehl? (...) Das ist die Ding gewordene Frage, so wie die Angst Tintoretts gelber Himmel geworden war. Das ist keine Bedeutung mehr, das ist eine Substanz; sie wird von außen gesehen, und Rimbaud fordert uns auf, sie mit ihm von außen zu sehen, ihre Fremdheit kommt daher, dass wir uns, um sie zu betrachten, jenseits des Menschseins plazieren; auf der Seite Gottes. Wenn dem so ist, wird man leicht verstehen, wie töricht es wäre, ein poetisches Engagement zu verlangen. Gewiß sind Emotion, ja Leidenschaft – und warum nicht Zorn, soziale Entrüstung, politischer Haß – der Ursprung des Gedichts. Aber sie *drücken sich nicht darin aus* wie in einem Pamphlet oder in einem Bekenntnis. Je mehr der Prosaist Gefühle darlegt, desto mehr klärt er sie auf; wenn dagegen der Dichter seine Leidenschaften in sein Gedicht eingehen lässt, so erkennt er sie bald nicht mehr wieder: die Wörter ergreifen sie, durchdringen sich damit und verwandeln sie: sie bedeuten sie nicht, nicht einmal in seinen Augen. Die Emotion ist Ding geworden, sie hat jetzt die Opazität der

Die Wörter Hitler, Auschwitz, Lübke, Berlin, Johnson, Napalmbomben sind mir schon zu bedeutungsgeladen, zu politisch, als dass ich sie, als Wörter, literarisch noch unbefangen gebrauchen könnte. Wenn ich diese Wörter in einem literarischen Text lese, gleich in welchem Zusammenhang, bleiben sie für mich unwirksam, sind für mich ärgerlich literarisch geworden, lassen mich weder zum Denken kommen noch assoziieren. Jedenfalls erscheinen mir gesellschaftliche oder politische Dinge in der Literatur, naiv beim *Namen* genannt, als Stilbruch, es sei denn, man nimmt die Namen nicht als Bezeichnungen dieser Dinge, sondern als Dinge für sich und zerstört dabei die festgesetzten Bedeutungen dieser Wörter. Es interessiert mich als Autor übrigens gar nicht, die Wirklichkeit zu zeigen oder zu bewältigen, sondern es geht mir darum, *meine* Wirklichkeit zu zeigen.²⁷

Während Sartre in seiner Konzeption von der engagierenden Literatur darauf besteht, die Poesie des Dichters und die engagierte Prosa des Schriftstellers als „Reich der Zeichen“ voneinander zu trennen²⁸, geht es bei Handke nur um die poetische Haltung des Schriftstellers in der Literatur. Handke konstatiert, dass man in der poetischen Sprache die eigentliche Substanz der beschriebenen Dinge unmittelbar wahrnehmen kann, ohne sie durch irgendeinen ihr fremden „Begriff“ zu entstellen.

Sein Aufsatz *Die Literatur ist romantisch* ist daher unter dem Aspekt seiner Polemik gegen die politische Sprache, die die Menschen zum Zweck sprechen, zu verstehen. Später stellt Handke noch einmal die poetische Sprache den politisch gewordenen Begriffen, die heutzutage das Weltbild bestimmen, entgegen. Er meint, diese politische Sprache verhindere unsere eigene Vorstellung und blockiere unser weiteres Denken.

Vor vielen Jahren schaute ich eines der schon üblich gewordenen KZ-Photos an: Jemand mit rasiertem Kopf, großäugig, mit hohlen Wangen, saß da auf einem Erdhaufen im Vordergrund, wieder einmal, und ich betrachtete das Photo neugierig, aber schon ohne Erinnerung; dieser photographierte Mensch hatte sich zu einem

Dinge; sie ist durch die zweideutigen Eigenschaften der Vokabeln, in die man sie eingeschlossen hat, verwischt.“

²⁷ Peter Handke, *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, S.25.

²⁸ Sartre stellt die Poesie als den Gegenpol der engagierten Prosa dar. Er gibt der Poesie die zweite Stellung innerhalb der Dichtung, weil sie nicht zur eigentlichen Literatur im Sinne von Engagement-Literatur gehört. „Der Schriftsteller dagegen hat es mit Bedeutungen zu tun. Allerdings muss man unterscheiden: das Reich der Zeichen ist die Prosa; die Poesie steht auf der Seite der Malerei, der Skulptur, der Musik. (...) Dichter sind Menschen, die sich weigern, die Sprache zu *benutzen*. Denn obwohl sich in der Sprache und durch die Sprache als eine bestimmte Art von Instrument die Suche nach der Wahrheit vollzieht, darf man sich nicht einbilden, dass sie das Wahre erkennen noch darlegen wollen. Sie denken auch nicht daran, die Welt zu *benennen*, (...) In Wirklichkeit hat sich der Dichter mit einem Schlag von der Instrument-Sprache zurückgezogen; er hat ein für allemal die poetische Haltung gewählt, die die Wörter als Dinge und nicht als Zeichen betrachtet.“ (Sartre, *Was ist Literatur*, S. 16 f.)

austauschbaren Symbol verflüchtigt. Plötzlich bemerkte ich seine Füße: Sie waren mit den Spitzen aneinandergestellt, wie manchmal bei Kindern, und jetzt wurde das Bild tief, und ich fühlte beim Anblick dieser Füße die schwere Müdigkeit, die eine Erscheinungsform der Angst ist. Ist das ein politisches Erlebnis? Jedenfalls belebt der Anblick dieser aufeinander zeigenden Füße über die Jahre hinweg meinen Abscheu und meine Wut bis in die Träume hinein und aus den Träumen wieder heraus und macht mich auch zu Wahrnehmungen fähig, für die ich durch die üblichen Begriffe, die immer die Welt der Erscheinungen auf einen Endpunkt bringen wollen, blind geblieben wäre. Ich bin überzeugt von der begriffsauflösenden und damit zukunfts-mächtigen Kraft des poetischen Denkens. Thomas Bernhard sagte, sowie bei ihm während des Schreibens auch nur der Ansatz einer Geschichte am Horizont auftauchte, würde er sie abschießen. Ich antworte: Sowie beim Schreiben auch nur der Ansatz eines Begriffs auftaucht, weiche ich - wenn ich noch kann - aus in eine andere Richtung, in eine andere Landschaft, in der es noch keine Erleichterungen und Totalitätsansprüche durch Begriffe gibt. Und diese bieten sich ja bei jeder Schreibbewegung als das erste Schlechte an; wenn man müde ist, lässt man sie stehen; sie sind das scheinbar Schwierige, das einfach zu machen ist.²⁹

Hier geht es um „die andere Landschaft“³⁰ des Schriftsteller-Ichs beim Schreiben, die sich von der Realität unterscheidet. Der Schriftsteller kann sie nur durch seine wahre Empfindung an der Welt zur Sprache bringen. In der heutigen Welt herrschen durch die abstrakte Begrifflichkeit des wissenschaftlich-technischen Weltbildes die Gewalt und die zunehmende Macht der Medien. Sein poetisches Denken verhilft dazu, die „endgültig scheinenden Weltbilder“³¹ zu zerbrechen. Das poetische Verhältnis zur Welt liegt also darin, dass das „Schriftsteller-Ich“ die Welt im richtigen Wort und in Rückbesinnung auf die Tradition der Kunst in der „Literatur“ verwirklichen kann und sich dadurch auf die

²⁹ Peter Handke, *Die Geborgenheit unter der Schädeldecke*, in: ders., *Als das Wünschen noch geholfen hat*, Frankfurt a. M. 1974, S. 75-77.

³⁰ Vgl. Ulike Schlieper, *Die „andere Landschaft“*. Handkes Erzählen auf den Spuren Cézannes, Münster 1994, S. 2: „Im Zuge der technischen Errungenschaften ‚verschwindet‘ heute ‚alles‘ gerade ob der potenzierten Flut des Sichtbaren, das die visuellen Massenmedien in Form vorgefertigter Bilder produzieren. Kontemplative Betrachtung der Wirklichkeit, wie sie Cézanne noch mit dem Begriff der Wahrnehmung als Grundlage seiner Kunst verbunden hat, wird heute nicht allein durch die Dominanz des ‚analytisch-klassifizierende(n) Sehens‘ im Zeichen naturwissenschaftlich geschulten Denkens oder auch durch die ‚Permanenz der schockhaften Eindrücke‘ dank der Schnellebigkeit des modernen Großstadtlebens verhindert, sondern vor allem durch die Überproduktion künstlicher Bilder, deren ständige Aufnahme schließlich zur ‚Enteignung‘ des individuellen Blicks führt, zur Gleichgültigkeit gegenüber dem Angeschauten und damit zu einer verstärkten Entfremdung zwischen ‚Subjekt‘ und ‚Welt‘. Ging es Cézanne in seiner Bildkunst um die schauende Erkenntnis des Ganzen im vielfältig Wechselnden, so konditioniert das Fernsehen das menschliche Bewusstsein heute dazu, die ‚Welt in Gestalt bruchstückhafter Bilder wahrzunehmen‘“.

³¹ *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, S. 20.

Zukunft vorbereitet, während das Weltbild des engagierenden Schriftstellers das noch nicht verwirklichte und das falsche ist, das der engagierende Schriftsteller durch seine Wertvorstellung in Zukunft verändern will. Dies sei ein utopisches Weltbild. Handke betont:

Das Weltbild dessen, der sich engagiert, ist demnach kein ontologisches, kein Bild von dem, was ist, sondern von dem, was sein soll. Und der sich Engagierende schaut auch keineswegs auf Dinge und Sachverhalte, sondern auf die Sollensvorschriften über diese Dinge und Sachverhalte, die er durch andere Sollensvorschriften ersetzen möchte. Der sich Engagierende beschäftigt sich mit Wertsystemen, mit Ideologien, die er falsch nennt und durch seine Ideologie ersetzen möchte, die er richtig nennt.³²

Gegen Sartres Auffassung, dass der Schriftsteller die Aufgabe habe, durch das Schreiben die bestehenden Zustände zu enthüllen und dadurch zu verändern, vertritt Handke die Position, dieses Aufsichnehmen der Verantwortung für die Veränderung der bestehenden Zustände sei ein abstrakter Begriff, könne gleichsam von jedermann auf alles angewendet werden, sei vom jeweiligen normativen Weltbild abhängig. Und gegen den Sartreschen Ausdruck, dass es dem Schriftsteller als Prosaschreiber nicht um die Wörter, sondern um die Wirklichkeit geht, debattiert Handke, dieser Schriftsteller benütze die Wörter nur, um mit ihnen die Dinge zu beschreiben.

Für Sartre ist das unmittelbare Dasein im „Ding gewordenen“ Wort des Poets, das er „Opazität der Dinge“ nennt, etwas Beängstigendes, ja „Ekelhaftes“. Für Handke ist die bloße Gegenwart die einzig tatsächlich erfahrbare und zuverlässig beschreibbare Wirklichkeit, obwohl das Gewicht der Dinge zwar nicht weniger bedrohlich ist. Das poetische „Ding-Wort“ wiederum erscheint Handke als das einzige Medium, welches dazu geeignet ist, die Wirklichkeit der Dinge unverfälscht wiederzugeben, weil es diesen eben keine fremde Bedeutung beigibt, sondern ihre vom Dichter erfahrene „Substanz“³³ in

³² *Die Literatur ist romantisch*, S. 39.

³³ Heideggers *Brief über den „Humanismus“* ist als Antwort auf Fragen von dem französischen Philosophen Jean Beaufret entstanden, wobei Heidegger den Existentialismus von Sartre erörterte. Heidegger hielt die Auffassung Sartres, welche dieser in seinem Werk *das Sein und das Nichts* vertreten hatte, für missverständlich. Das berühmte Diktum Sartres „Die Existenz geht der Essenz voran“ artikuliert in diesem Sinn zuerst seine Verweigerung der Identifikation von Freiheit und Denken. Der Begriff der Freiheit repräsentiert keine Essenz des Menschen als eines denkenden Wesens, er steht einzig für die Wirklichkeit der Existenz des Einzelnen. „Ich“ kann keine Freiheit beschreiben, die „dem Anderen“ und „mir“ gemeinsam ist: „Es handelt sich in Wirklichkeit um meine Freiheit (...), um mein einzelnes Bewusstsein, das wie meine Freiheit jenseits des Wesens ist.“ (Jean-Paul Sartre, *Das Sein und das Nichts, Versuch einer phänomenologischen Ontologie*, Gesammelte Werke in Einzelausgaben, philosophische Schriften Bd.3, 1. Aufl. der Neuübersetzung, Reinbek bei Hamburg 1991, S. 761f.) Heidegger meint, Sartre habe ihn missverstanden: „Sartre spricht dagegen den Grundsatz des Existentialismus so aus: die Existenz geht der Essenz voran. Er nimmt dabei existentia und essentia im Sinne der Metaphysik, die seit Plato sagt: die

seiner eigenen Form konkret realisiert. So wird für Handke die Undurchsichtigkeit der Poesie, die Sartre „Opazität“ nannte, zur Transparenz. Das poetische „Ding-Wort“ kann die innerste „Substanz“ der Dinge erfassen und diese möglichst unmittelbar im Wort selbst erscheinen lassen. Zu diesem Zweck bemüht sich die Poesie, das Wesen der Dinge in der vielschichtigen Sinnfülle der Worte und Klänge unvermittelt zum Vorschein zu bringen. Da aber die ‚Poeten‘ auf die Dinge selber zeigen und den Leser ihren von ihnen erkannten „schwarzen Kern“ unmittelbar und unverfälscht wahrnehmen lassen möchten, sind sie von allen Benutzern der Sprache im Grunde der Realität viel näher als die Engagement-Literatur.

Demnach teilt Handke die Auffassung von Roland Barthes, dass die poetische Sprache den Kern der Dinge darstellen könne:

(...) die Poesie bemüht sich, das Zeichen zurückzuverwandeln in Sinn. Ihr – zweckbestimmtes – Ideal wäre, nicht zum Sinn der Wörter zu gelangen, sondern zum Sinn der Dinge selbst (...). Im Gegensatz zur Prosa versucht das poetische Zeichen das ganze Potential des Bedeuteten präsent zu machen, in der Hoffnung, endlich zu einer Art transzendenter Eigenschaft der Sache zu gelangen, zu ihrem natürlichen (nicht menschlichen) Sinn. Daher die essentialistischen Ambitionen der Poesie, die Überzeugung, dass nur sie die Sache selbst erfasst.³⁴

Hier scheinen sich zwei gegensätzliche Pole – die Poesie als subjektive Wirklichkeit und die Prosa als traditionelle realistische Fiktion – durch die poetische Haltung des Schriftstellers zu ergänzen. Aber wenn der Schriftsteller der Wirklichkeit irgendwelche Bedeutung gibt, wird diese Haltung nicht mehr poetisch. Die poetische Haltung besteht

essentia geht der existentia voraus. Sartre kehrt diesen Satz um. Aber die Umkehrung eines metaphysischen Satzes bleibt ein metaphysischer Satz. Als dieser Satz verharret er mit der Metaphysik in der Vergessenheit der Wahrheit des Seins. Denn mag auch die Philosophie das Verhältnis von essentia und existentia im Sinne der Kontroversen des Mittelalters oder im Sinne von Leibniz oder anders bestimmen, vor allem bleibt doch erst zu fragen, aus welchem Seinsgeschick diese Unterscheidung im Sein als esse essentiae und esse existentiae vor das Denken gelangt. Zu bedenken bleibt, weshalb die Frage nach diesem Seinsgeschick niemals gefragt wurde und weshalb sie nie gedacht werden konnte. Oder ist dies, dass es so mit der Unterscheidung von essentia und existentia steht, kein Zeichen der Vergessenheit des Seins? Wir dürfen vermuten, dass dieses Geschick nicht auf einem bloßen Versäumnis des menschlichen Denkens beruht, geschweige denn auf einer geringeren Fähigkeit des frühen abendländischen Denkens. Die in ihrer Wesensherkunft verborgene Unterscheidung von essentia (Wesenheit) und existentia (Wirklichkeit) durchherrscht das Geschick der abendländischen und der gesamten europäisch bestimmten Geschichte“. (Heidegger, *Brief über den Humanismus*, S. 159 f.) Heidegger korrigiert Sartres Denken, indem er behauptet: „die Existenz des Menschen ist seine Substanz“, oder umgekehrt „Die Substanz des Menschen ist die Existenz“ im Bedenken der Sprache der Überlieferung geschrieben hat. „Damit wir Heutigen jedoch in die Dimension der Wahrheit des Seins gelangen, um sie bedenken zu können, sind wir daran gehalten, erst einmal deutlich zu machen, wie das Sein den Menschen angeht und wie es ihn in den Anspruch nimmt. Solche Wesenserfahrung geschieht uns, wenn uns aufgeht, dass der Mensch ist, indem er eksistiert.“ (S. 160 f.)

³⁴ Roland Barthes, *Mythen des Alltags*, Frankfurt a. M. 1964, S. 118.

darin, die Substanz der Dinge (oder der Welt) in der sie bezeichnenden Sprache unmittelbar erscheinen zu lassen, unabhängig von der subjektiv erfahrbaren Wirklichkeit. Handke beschreibt in *Das Gewicht der Welt* sein realistisch-poetisches Verhältnis zur Welt. „Immer wieder das Bedürfnis, als Schriftsteller Mythen zu erfinden, die mit den alten abendländischen Mythen gar nichts mehr zu tun haben: als bräuchte ich neue Mythen, unschuldige, aus meinem täglichen Leben gewonnen: mit denen ich mich neu anfangen kann.“³⁵ Neue Mythen kann Handke in der Menschheitsgeschichte schreiben, in der die Welt durch dichterische Phantasie noch realistischer erfahrbar ist.³⁶

In *Die Wiederholung* und in seinen weiteren Erzählungen am Ende der achtziger und in den neunziger Jahren scheint sein poetisches Verhältnis zur Welt sich in ein politisches zu verwandeln. Aber sein scheinbar politisches Verhältnis ist etwas Unwirkliches, etwas Abwesendes. Er sagt, das Poetische und das Politische sind nicht zu trennen.³⁷ Und die Leute möchten heutzutage nur politisch miteinander reden. Handke sagt, alles sei heutzutage zu politisch geworden, sogar die Geschichte wollen die Leute politisch hören. Handkes Verhältnis zu dem Land Slowenien, über das die Medien weiter politisch diskutieren wollen, ist auch eigentlich poetisch zu verstehen. Er hat gegenüber den Journalisten, die immer neue Geschichte erfinden und nie die wahre Wirklichkeit berichten, nur politisch geantwortet. Über den Jugoslawienkrieg sagt er: „Der Frieden war nicht mehr wirklich, und was zu erzählen blieb, war dann der Krieg.“³⁸ Handkes Position zur Literatur, sein kontinuierliches Literaturkonzept der Suche nach der poetischen Sprache hat sich in der Jugoslawienkriegszeit überhaupt nicht verändert. Das neue Verhältnis zur Welt bei Handke bedeutet eigentlich seine nochmalige Besinnung auf die Wirklichkeit, nämlich auf die Geschichte der Menschheit in heutiger Welt.

Ich kann nicht alles denken. Ich war nie fähig, die Aktualitäten wirklich zu denken, außer ich war unmittelbar betroffen. Im Grund war es ein-, zweimal, dreimal in meinem Leben, wo ich mich unmittelbar gemeldet habe, das war, als die Russen in die Tschechoslowakei einmarschiert sind, achtundsechzig, und Waldheim, in Österreich, da habe ich geschrieben. Was war da noch, ungefähr alles. Und dann

³⁵ Peter Handke, *Das Gewicht der Welt*, Frankfurt a. M. 1979, S. 160.

³⁶ Handke deutet in *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* an, wie die realistische, poetische Fiktion, die er der mythisierenden traditionellen Dichtung und dem für diese charakteristischen Darstellungsmodell der „Geschichte“ entgegensetzt, aussehen soll. „Der Weg geht über die Sinnlichkeit, über das sinnlich Erfassbare“, erklärt Handke programmatisch. Es handelt sich aber nicht darum, die Dinge bloss „abzuschreiben“, als wäre man ein „Ersatzwissenschaftler“. Die beschriebenen Dinge dürfen nicht einfach registrierend aneinandergereiht werden, sondern „die Beschreibung der subjektiven Vorgänge des Bewusstseins soll in die Registration“ mit einbezogen werden, damit ein objektiviertes Bild der „Innenwelt“ des wahrnehmenden (fiktiven) Subjekts entsteht. (Vgl. Mireille Tabah, *Vermittlung und Unmittelbarkeit*, Frankfurt a. M. 1990, S. 71 f.)

³⁷ *Noch einmal vom Neunten Land*, S. 80.

³⁸ Ebd., S. 87.

über Slowenien, das dritte Mal. Sonst habe ich eigentlich nie, nie wirklich aus dem Herzen was geschrieben, und vor allem auch in meine sogenannten Bücher ist das nicht eingegangen. Ich weiß nicht, es gibt für mich keine Sprache dafür. Es muss dann, wenn es dafür eine Sprache geben soll, über den Traum gehen, über das ganz Tiefe gehen, dass es da hineinverwandelt wird, in das Träumerische. Wo die Sprache dann, die poetische Sprache, also nicht die unpolitische, die anti-politische Sprache, die gereinigte – es gibt keine reine Sprache – , aber die gereinigte Sprache und zugleich um so konkretere Sprache der Poesie hinkommt, das ist sehr schwer mit den Aktualitäten. Es sei denn, du hast einen Traum davon, du hast gesehen im Traum. Das hab ich zu selten erlebt. Slowenien, kann ich mir vorstellen, dass, würde ich ein Prosabuch schreiben über die jugoslawischen Verhältnisse, dass das vorkommen könnte, dass ich davon nicht nur einen Artikel schreiben, sondern wie in der *Wiederholung* das noch einmal aufrollen könnte.³⁹

Im Jahr 1996 geht Handke zum Kriegsort nach dem ehemaligen Jugoslawien, um zu sehen, was wirklich geschieht, und er schreibt zwei Reiseberichten über Jugoslawien: *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien* und *Sommerlicher Nachtrag zu einer winterlichen Reise*. Und um nicht politisch zu sein, schreibt er wieder einen Roman *In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus* wie ein Epos, in dem der kriegswütige Dichter am Ende in der poetischen Sprache sein Märchenreich wiederhaben kann, ein Königreich, das sich jedes Kind in den Dörfern des ehemaligen Jugoslawiens gewünscht hat.

³⁹ Ebd., S. 94.

III. Das Verhältnis des Sprach-Ichs zur sprachlosen Welt im Frühwerk Peter Handkes

1. Sprachlosigkeit des Ichs in *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*

In der Erzählung *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* hat Peter Handke die Sprachproblematik anhand der Figur Bloch und deren Wahrnehmung von Wirklichkeit thematisiert. Der traditionelle auktoriale Erzähler verliert hier seine Allwissenheit und unterliegt Irritationen.

Der erste Satz lautet:

Dem Monteur Josef Bloch, der früher ein bekannter Tormann gewesen war, wurde, als er sich am Vormittag zur Arbeit meldete, mitgeteilt, dass er entlassen sei. Jedenfalls legte Bloch die Tatsache, dass bei seinem Erscheinen in der Tür der Bauhütte, wo sich die Arbeiter gerade aufhielten, nur der Polier von der Jause aufschaute, als eine solche Mitteilung aus und verließ das Baugelände.⁴⁰

Hier ist von der Entlassung eines früher bekannten Tormanns namens Josef Bloch die Rede. Das Geschehen wird von Anfang an aus der Perspektive Blochs erzählt. Seine Entlassung bekommt Bloch nicht wörtlich mitgeteilt, sondern er interpretiert das Verhalten des Poliers als die Mitteilung der Entlassung. Diese falsche Interpretation der wortlosen Situation - später erfährt er, dass diese Interpretation falsch gewesen war⁴¹ - kommt im Verlauf der Erzählung immer wieder vor. Bloch kommt mit den sprachlichen Zeichen der Wirklichkeit nicht mehr zurecht und seine Wahrnehmungen der Wirklichkeit werden immer verzerrter. Er gerät dann schnell in Angstzustände.

Nur scheinbar gibt der Erzähler das Erlebnis Blochs wieder, vielmehr wird das subjektive Wirklichkeitserlebnis Blochs dargestellt. Ausgangspunkt ist „der Erkenntnisschock, der aus der Kollision zwischen dem eigenen Ich und der Wirklichkeit entsteht, der Ekel vor beiden, die Flucht aus allen Orientierungen und Beruhigung versprechenden Normen.“⁴² Das heißt, Blochs Wahrnehmung der Wirklichkeit und seine Befindlichkeit in der Welt

⁴⁰ *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, S. 7. (In weiteren Fußnoten wird der Text als *Tormann* bezeichnet)

⁴¹ Ebd., S. 25.

⁴² Manfred Durzak, *Für mich ist Literatur auch eine Lebenshaltung. Gespräch mit Peter Handke*, in: ders., *Gespräche über den Roman*, Frankfurt a. M. 1976, S. 314-343, S. 351.

werden in zerstreuter Zusammenhangslosigkeit erzählt. „Alles, was er sah, störte ihn; er versuchte, möglichst wenig wahrzunehmen.“⁴³

Bloch ist unfähig, seine Blicke zu kontrollieren und durch Selektion seine Umwelt kohärent wahrzunehmen. Im Gespräch mit der Kino-Kassiererin, bei der er an einem Tag übernachtete, merkt er, dass sie von Dingen, von denen er ihr gerade erst erzählt hat, schon wie von ihren eigenen Dingen redet. Er muss dagegen in eigenen Worten jedesmal ein befremdetes und distanziertes ‘Dieser’ oder ‘Diese’ davor setzen, um ihre Angelegenheiten zu den seinen zu machen. All das stört ihn immer mehr. Er will ihr antworten, bricht aber ab, weil er annimmt, sie weiß schon alles. Bloch und sie werden nervös: Er würgt sie plötzlich, als sie ihn fragt, ob er heute zur Arbeit gehe.⁴⁴ Er wollte eigentlich antworten, dass er „zu lange unbeschäftigt war“.⁴⁵ Er weist den Dingen und Geschehnissen über die bloße äußere Gestalt hinaus und gegen ihre alltägliche Bedeutung einen erweiterten Sinn zu. Alles wird so zu einer undefinierbaren „Anspielung“.⁴⁶ Die Gegenstände ringsherum sollten ihm etwas andeuten. „Als ob sie nur zuzwinkern und Zeichen geben!“⁴⁷

Dabei ist er unfähig, die Dinge für sich zu betrachten. Im ganzen Text geht es darum, dass Bloch in eigener Logik die Wirklichkeit interpretiert und seine Wahrnehmung durch eine Nicht-Zuordnung von Zusammenhängen und Zuordnung von Nicht-Zusammengehörigen⁴⁸ gekennzeichnet ist. Die Erzählstruktur folgt dem Kriminalroman, in dem die Wahrnehmung der Figur dem Mord zufolge verändert zu sein scheint.

Nach dem Mord macht er sich auf den Weg, um eine frühere Freundin, die in einem südlichen Grenzort eine Gastwirtschaft führt, zu besuchen. Er bleibt eine Weile dort. Aber er liest in den Zeitungen, wie sich die polizeilichen Ermittlungen in dem Mordfall entwickeln. Seine seelische Situation spiegelt sich in der Wahrnehmung der Natur. „Die Landschaft, obwohl sie eben war, wölbte sich so nah an ihn heran, dass sie ihn zu verdrängen schien.“⁴⁹

Beim Treffen mit zwei Friseurmädchen in einem Lokal merkt Bloch, dass beide Mädchen jedes Mal, wenn er etwas erwähnt und davon erzählt, mit einer Geschichte antworten, die sie selber mit dem erwähnten oder einem ähnlichen Gegenstand erlebten oder die sie zumindest vom Hörensagen schon wussten. Außerdem sprechen sie von Dingen und vor allem von Personen, die er nicht kennen kann, als ob er sie kennen müsste. Bloch dagegen erklärt zu jedem Namen, um wen es sich dabei handelt. Sogar Gegenstände, die er

⁴³ Tormann, S. 7.

⁴⁴ Ebd., S. 23.

⁴⁵ Ebd., S. 81.

⁴⁶ Jürgen Wolf, *Visualität, Form und Mythos*, Opladen 1991, S. 32.

⁴⁷ Tormann, S. 90 f.

⁴⁸ Karlheinz Rossbacher, *Detail und Geschichte*, in: *Sprachkunst* 6 (1975) S. 97.

⁴⁹ Tormann, S. 47.

erwähnt, beschreibt er, um sie zu erklären. Je länger er spricht, desto wenig natürlicher erscheint ihm das, was er gerade redet. Allmählich scheint ihm gar jedes Wort einer Erklärung bedürftig. Er muss sich beherrschen, um nicht mitten im Satz ins Stocken zu geraten. Ein paar Mal, wenn er einen Satz, den er gerade sagte, vorausdenkt, verspricht er sich. Solange sie noch vertraut miteinander sprechen, vergisst er auch die Umgebung ringsherum immer mehr; nicht einmal den Hund und das Kind im Nebenraum sieht er. Aber indem er dann stockt und nicht weiter weiß und schließlich nach Sätzen sucht, die er noch sagen könnte, wird die Umgebung wieder auffällig, und er sieht überall Einzelheiten.⁵⁰

Blochs Wahrnehmung wird oberflächlich. Was er sieht, scheint für kurze Zeit etwas anderes gewesen zu sein, so, als ob er selbst in der Wirklichkeit nicht da gewesen wäre. In dieser Weise verlieren Blochs Wahrnehmungen immer wieder den Zusammenhang. Statt den Hund zu beobachten, sieht er einen Mann. Oder statt Ameisen beobachtet er die Fliege, die auf einem Brotkrumen sitzt. Die Ablösung der Zeichen vom Bezeichnetem in seiner Wahrnehmung führt zu einem Gefühl der Dissoziation zwischen Ich und Umwelt und schließlich zur Angst, aus der ein nicht zu kontrollierendes Körpergefühl erwächst.

Er nahm sich selber wahr, als sei er plötzlich ausgeartet. Er traf nicht mehr zu; war, mochte er auch noch so still liegen, ein einziges Getue und Gewürge; so überdeutlich und grell lag er da, dass er auf kein einziges Bild ausweichen konnte, mit dem er vergleichbar wäre... Wehrlos, abwehrunfähig lag er da; ekelhaft das Innere nach außen gestülpt; nicht fremd, nicht widerlich anders. Es war ein Ruck gewesen, und mit einem Ruck war er unnatürlich geworden, war er aus dem Zusammenhang gerissen worden.⁵¹

Beim Gespräch mit der Pächterin - seiner früheren Freundin - fühlt Bloch wieder Ekel, wenn sie alles, was er als Witz meint, ganz wörtlich nimmt. Er sagt, ihre Bluse sei gestreift wie ein Fußballdress. Und als er weiterreden will, fragt sie ihn schon, ob ihm ihre Bluse denn nicht gefalle. Es nützt nichts, dass er beteuert, nur einen Witz gemacht zu haben, die Bluse passe sogar sehr gut zu ihrer blassen Haut; sie fragt weiter, ob ihm denn ihre Haut zu blass sei. Das Gespräch mit ihr läuft auf diese Weise weiter. Er will etwas sagen, aber dann fällt ihm nicht ein, was er sagen will. Er versucht, sich zu erinnern, aber er erinnert sich nicht, es hat etwas mit Ekel zu tun. Dann erinnert ihn eine Handbewegung der Pächterin an etwas anderes. Wieder fällt ihm nicht ein, was es ist, aber es hat etwas mit Scham zu tun.

⁵⁰ Ebd., S. 66.

⁵¹ Ebd., S. 79.

Was er wahrnahm, Bewegungen und Gegenstände, erinnerte ihn nicht an andere Bewegungen und Gegenstände, sondern an Empfindungen und Gefühle; und an die Gefühle erinnerte er sich nicht, wie an etwas Vergangenes, sondern er erlebte sie wieder, wie etwas Gegenwärtiges: er erinnerte sich nichts an Scham und Ekel, sondern schämte und ekelte sich jetzt, als er sich erinnerte, ohne dass ihm die Gegenstände von Scham und Ekel einfielen. Ekel und Scham, beides zusammen war so stark, dass ihn der ganze Körper zu jucken anfang.⁵²

Die Dissoziation Blochs gegenüber der Umwelt erreicht dann ihren Höhepunkt, als er nicht mehr in der Lage ist, normal zu denken und sich ordentlich zu verhalten. Sein Blick ist verfremdet; es ist ein außergewöhnlicher Blick, der von den Wahrnehmungsklischees des Alltags abweicht. Die Blicke lassen sich nicht von der Abfolge des äußeren Geschehens leiten, sondern finden einen eigenen und verfremdeten Zugang zur Welt. Bloch erlebt immer wieder Irritationen, die die sinnliche Erfahrbarkeit von Wirklichkeit verhindert. Sein Verhältnis zur natürlichen Umwelt und dessen Vermittlung durch Sprache scheinen gebrochen zu sein. Seine ständige Versuche, unter Ausschluss der Worte Wirklichkeit wahrzunehmen, scheitern immer. Zunächst wird das Bild der Außenwelt durch die Worte vermittelt und schwindet hinter die Worte.

Mit geschlossenen Augen überkam ihn eine seltsame Unfähigkeit, sich etwas vorzustellen. (...) Er behalf sich, indem er statt Wörtern für diese Sachen Sätze bildete, in der Meinung, eine Geschichte aus solchen Sätzen könnte ihm erleichtern, sich die Sachen vorzustellen.⁵³

Eine unmittelbare Erfahrung von Wirklichkeit ist ihm nicht möglich. Nicht nur die Dinge beherrschen ihn tyrannisch, sondern auch die Wörter. Dem wahrgenommenen Gegenstand gehört untrennbar die sprachliche Bezeichnung zu.

Der Schrank, das Waschbecken, die Reisetasche, die Tür: erst jetzt fiel ihm auf, dass er, wie in einem Zwang, zu jedem Gegenstand das Wort dazudachte. Jedem Ansichtigwerden eines Gegenstands folgte sofort das Wort nach. Der Stuhl, die Kleiderbügel, der Schlüssel. Es war früher so still geworden, dass er die Gegenstände ringsherum sah, und andererseits so still, dass keine Geräusche ihn davon ablenken konnten, hatte er die Gegenstände so gesehen, als ob sie gleichzeitig Reklame für sich selber seien. In der Tat war der Ekel, wie er ihn

⁵² Ebd., S. 110.

⁵³ Ebd., S. 20.

manchmal vor gewissen Reklameversen, Schlagermelodien oder Staatshymnen hatte, die er bis in den Schlaf hinein nachsprechen oder nachsummen musste.⁵⁴

Zwischen Bloch und die Dinge schiebt sich immer wieder das Wort. Die Wirklichkeit wird auf andere Weise nicht zugänglich. Das Wort grenzt die Außenwelt von ihm ab, und der Zugang zum Geschehen wird damit ein indirekter. Nicht das Individuum beherrscht die Sprache, vielmehr werden die subjektiven Wahrnehmungen von der Sprache beherrscht. Bloch versucht schließlich, die Dinge für sich zu sehen – ohne Sprache, ohne Erinnerungen und ohne die Vorprägungen, die sein Bewusstsein an ihnen bildete.⁵⁵ In der affektarmen Müdigkeit gelingt es ihm, die Beschränkungen durch die Sprache zu transzendieren. In der Müdigkeit nimmt er jeden Gegenstand für sich wahr. „Er war so müde, dass er jeden Gegenstand vor sich sah, vor allem die Umrisse, als ob es von den Gegenständen nur die Umrisse gäbe. Er sah und hörte alles unvermittelt, ohne es erst wie früher in Worte übersetzen zu müssen oder es überhaupt nur als Worte und Wortspiele zu erfassen. Er war in einem Zustand, in dem ihm alles natürlich vorkam.“⁵⁶ Danach nimmt er die Dinge als visuelle Zeichen wahr, die der Erzähler in ihrer Form auch unmittelbar in den Text der Erzählung überträgt.⁵⁷

Aber die Schlusszene zeigt eine andere Welt, in der Bloch wieder reden kann. Er geht auf den Sportplatz. Dort schaut der frühere Tormann Bloch dem jetzigen Tormann zu. Er redet während des Spiels mit einem Mann neben ihm. Seine Angst vor der Umgebung wird beim Fußballzuschauen durch die Angst des Tormanns aufgehoben. Er erzählt:

Ein Elfmeter wurde gegeben. Alle Zuschauer liefen hinter das Tor.

“Der Tormann überlegt, in welche Ecke der andere schießen wird”, sagte Bloch.

“Wenn er den Schützen kennt, weiß er, welche Ecke er sich in der Regel aussucht.

Möglicherweise rechnet aber auch der Elfmeterschütze damit, dass der Tormann sich das überlegt. Also überlegt sich der Tormann weiter, dass der Ball heute einmal in die andere Ecke kommt. Wie aber, wenn der Schütze noch immer mit dem Tormann mitdenkt und nun doch in die übliche Ecke schießen will? Und so weiter, und so weiter.”

Bloch sah, wie nach und nach alle Spieler aus dem Strafraum gingen. Der Elfmeterschütze legte sich den Ball zurecht. Dann ging auch er rückwärts aus dem Strafraum heraus.

⁵⁴ Ebd., S. 62 f.

⁵⁵ Wolf, *Visualität, Form und Mythos*, S. 36.

⁵⁶ *Tormann*, S. 104.

⁵⁷ Ebd., S. 119.

“Wenn der Schütze anläuft, deutet unwillkürlich der Tormann, kurz bevor der Ball abgeschossen wird, schon mit dem Körper die Richtung an, in die er sich werfen wird, und der Schütze kann ruhig in die andere Richtung schießen”, sagte Bloch. “Ebensogut könnte der Tormann versuchen, mit einem Strohalm eine Tür aufzusperren.”

Der Schütze lief plötzlich an. Der Tormann, der einen grellgelben Pullover anhatte, blieb völlig unbeweglich stehen, und der Elfmeterschütze schoss ihm den Ball in die Hände.⁵⁸

Aus diesem Schluss ergibt sich, dass ein Muster gelingender Kommunikation in dem gesellschaftlichen und kulturalen Einschreibsystem die Bedingungen, denen die moderne Subjektivität untersteht, verrät. Wie Bloch am Anfang der Erzählung plötzlich Mord begeht, entwickelt sich in dieser Szene noch einmal ein Unerwartetes, nämlich der Torwart bleibt stehen und der Torschütze schießt den Ball in die Hände des Torwarts. Der gehaltene Elfmeter könnte darauf hinweisen, dass Torschütze und Torwart die gleichen Denkopoperationen vollziehen und sich in der Aporie ihrer unterschiedlichen Entscheidungssituationen gleichermaßen auf eine passive Lösung verlassen, auf den Schuss in die Mitte des Tores und auf das Stehenbleiben. Aus dem Ergebnis gesehen, der Torwart scheint seine Aufgabe erfüllt zu haben, der Schütze hat aber versagt. Die Kommunikation scheint hier nicht erfolgt zu sein. Bloch, der zum Schluss die Rolle als einen traditionellen Erzähler spielt, indem er nach dem gesellschaftlichen Zeichensystem, nach dem Spielregel zu erzählen versucht, gerät hier noch einmal in die Versprachlichung. Dieses Schlussbild zeigt, wie sich innerhalb eines logisch entwickelten Modells der Verständigung in der Gesellschaft unterschiedliche Phantasmen überkreuzen. Dieser Schluss erhält deshalb ein besonderes Gewicht, weil es in einer Passage des Textes steht, in der sich der traditionelle Erzählgestus grundsätzlich ändert.⁵⁹ Daher versucht Handke in weiteren Erzählungen seine Erzählweise zu ändern.

2. Ich-Erfahrung mit der neuen Zeichenwelt Amerika in *Der kurze Brief zum langen Abschied*

In der Erzählung *Der kurze Brief zum langen Abschied* handelt es sich um die neue Erfahrung des Sprach-Ichs in der Neuen Welt Amerika. Der Ich-Erzähler erzählt vor allem seine eigene Geschichte, seine Gefühle und seine Erinnerungen. Er ist von

⁵⁸ Ebd., S. 126 f.

⁵⁹ R. G. Renner, *Peter Handke*, Stuttgart 1985, S. 22.

bisherigen gesellschaftlichen Einbindungen losgelöst, denn er befindet sich in der Neuen Welt, in Providence, „wo ich erst einmal schauen statt teilnehmen wollte“⁶⁰. Er will hier das Bewusstsein seines Schauens neu entwickeln. Anders als Bloch in der *Angst des Tomanns beim Elfmeter* ist er fähig, die eigenen Wahrnehmungen zu reflektieren. Die Außenwelt ist nicht mehr – wie für Bloch – ein bloßer Reflex der Innenwelt. Die Reflexionen des Erzählers beziehen sich erstens auf die literarische Tradition des Entwicklungsromans und zweitens auf die eigenen Kindheitserinnerungen. Der Ich-Erzähler ist nicht nur ein Amerika-Reisender, sondern auch ein Leser des *Grünen Heinrich*. Seine Erfahrungen in der Neuen Welt werden daher durch die Erinnerungen an seine eigene Lebensgeschichte und die Tradition der Literatur erzählt. Reisen und Lesen bringen ihn zum Nachdenken über das Verhältnis zur Welt.

Die Geschichte beginnt in Providence. Der Ich-Erzähler ist nach Amerika gekommen, um seine Frau Judith zu suchen. Gleichzeitig möchte der Erzähler die neue Welt anders wahrnehmen als Bloch in *Tormann*. Er hat den Wunsch, sich in Amerika zu ändern und ein neues Leben anzufangen. Er möchte von seiner leidvollen Kindheit und von seinen Angstzuständen befreit werden und ein friedliches Auseinandergehen mit Judith erreichen, weil die frühere Beziehung zu Judith ihn zur Wut treibt, er möchte allein seinen Weg gehen. Amerika ist für ihn eine „Traumwelt, in der man sich selber ganz neu entdecken muss, in der man selbst ganz neu anfangen muss.“⁶¹ Der Erzähler möchte seine Ich-Erfahrung in der Welt mit poetischer Sprache darstellen, wie in traditioneller Reiseliteratur. Die Erzählung beginnt mit einem Zitat in *Anton Reiser*, bevor die Geschichte von *Der kurze Brief* anfängt: „Und einst, da sie an einem warmen aber trüben Morgen vors Tor hinausgingen, sagte Iffland, dies wäre gutes Wetter, davonzugehen – und das Wetter schien auch so reisemäßig, der Himmel so dicht auf der Erde liegend, die Gegenstände umher so dunkel, gleichsam als sollte die Aufmerksamkeit nur auf die Straße, die man wandern wollte, hingehftet werde,“⁶² Aber die „leidende Erinnerung“⁶³ des Ich-Erzählers in *Der kurze Brief* verbindet sich mit den Bildern der Isoliertheit und Einförmigkeit der familiären und räumlichen Umgebung aus der Kindheit. In dieser Erinnerung nimmt er die Welt immer in der Form der „ermüdenden Wiederholung“⁶⁴ wahr.

Im Hotel in Amerika bekommt er aber einen kurzen Brief von Judith. Der Brief lautet: „Ich bin in New York. Bitte such mich nicht, es wäre nicht schön, mich zu finden.“⁶⁵ Der Brief erinnert ihn an seine unglückliche Beziehung zu ihr und zugleich an seine Kindheit,

⁶⁰ *Der kurze Brief zum langen Abschied*, S. 12. (In weiteren Fußnoten *Der kurze Brief*)

⁶¹ Peter Handke, *Über die Dörfer*, Frankfurt a. M. 1981, S. 87.

⁶² *Der kurze Brief*, S. 5.

⁶³ Ebd., S. 77.

⁶⁴ Peter Handke, *Der Chinese des Schmerzes*, Frankfurt a. M. 1986, S. 70.

⁶⁵ *Der kurze Brief*, S. 9.

in der er „wie geboren für Entsetzen und Erschrecken“ gewesen war. Sein Kindheitserlebnis zur Kriegszeit war ihm etwas Entsetzliches.

In einer Dämmerung, um so fürchterlicher, als sie noch immer nicht Nacht war, stolperte ich mit lächerlich baumelnden Armen den schon in sich zusammengesunkenen Wald entlang, aus dem nur die Flechten an den vordersten Baumstämmen noch herausschimmerten, rief ab und zu etwas, indem ich stehen blieb, kläglich leise vor Scham, und brüllte schließlich aus der tiefsten Seele, als ich mich vor Entsetzen schon nicht mehr schämen konnte, in den Wald hinein nach jemandem, den ich liebte und der am Morgen in den Wald gegangen und noch nicht herausgekommen war, und wieder lagen weit verstreut im Hof, auch an den Hausmauern haftend, im Sonnenschein die flaumigen Federn geflüchteter Hühner herum.⁶⁶

Mit dieser Erinnerung verbunden, erscheint ihm die neue Wirklichkeit auch als etwas Entsetzliches: als er in den Lift im Hotel tritt, überkommt ihn plötzlich ein komischer Gedanke, dass der Liftfahrer ihm gegenüber wahnsinnig wäre und sich auf ihn stürzen würde. Aber das Gespräch mit dem Liftfahrer bringt ihn wieder zur Realität zurück und erleichtert kommt er ins Hotelzimmer.

In Amerika hat er das Bedürfnis, anders zu werden als er früher war und von allen ekelhaften Umgebungen los zu werden, ohne an Judith zu denken. Aber seltsamerweise erinnert ihn alles, was er in Amerika neu wahrnimmt, wieder an seine Vergangenheit. Immer wenn er unabsichtlich an sie denkt, gerät er in Wut und kann die neue Umgebung nicht friedlich anschauen. Er versucht, die Umgebung allmählich langsam ohne Anstrengung aufzunehmen. Für Bloch in *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* war es unerträglich, sich mit geschlossenen Augen nichts vorstellen zu können. Dagegen kann der Ich-Erzähler in *Der kurze Brief zum langen Abschied* sich für eine positive Entwicklung offenhalten. „Ich lag einige Zeit auf dem Bett, ohne mir etwas vorstellen zu können. Einen Augenblick lang war das schmerzhaft, dann fand ich es angenehm. Ich wurde nicht schläfrig, aber gedankenlos.“⁶⁷ Er fängt an, die Umgebung gedankenlos aufzunehmen. Diese Art des Schauens ist eine annähernd intentionslose Wahrnehmung, in der die Vorgänge in Ruhe und Gelassenheit zu Ende betrachtet werden sollen. Gedankenassoziationen, Sprache, Wörter zur Benennung des Geschehens, die die Wahrnehmung ersetzen und den Wahrnehmungsvorgang gleichzeitig zu eliminieren scheinen, sollen zugunsten eines „reinen Schauens“ zurückgedrängt werden.⁶⁸ Er lernt,

⁶⁶ Ebd., S. 9 f.

⁶⁷ Ebd., S. 17.

⁶⁸ Wolf, *Visualität, Form und Mythos*, S. 40.

„allmählich, statt nur hinzuschauen und es als ‚Aha‘ zu erleben, Vorgänge auch zu Ende zu betrachten.“⁶⁹ In früheren Erzählungen Handkes war die Wirklichkeit immer menschenleer. Der Ich-Erzähler in *Der kurze Brief* möchte in der Welt Gefühle von Herzlichkeit, Aufmerksamkeit, von Heiterkeit und Glück haben, im Gegensatz zu den Gefühlen Blochs wie Schrecken, Wut und Angst in *Tormann*. Er wünscht sich nach einer anderen Zeit, in der alles eine andere Bedeutung haben kann als in seinem jetzigen Bewusstsein, in der auch die Gefühle etwas anders sind als die früheren Gefühle.

Beim Würfeln passierte mir dann etwas Seltsames: ich brauchte gerade eine bestimmte Zahl, und als ich den Becher hinkippte, blieben alle Würfel, bis auf einen, sofort liegen; während der eine aber noch zwischen den Gläsern durchrollte, sah ich an ihm die Zahl, die ich brauchte, kurz aufleuchten und dann verschwinden, bis der Würfel mit der falschen Zahl nach oben liegen blieb. Dieses kurze Aufleuchten der richtigen Zahl aber war so stark gewesen, dass ich es empfand, als ob die Zahl auch wirklich gekommen wäre, aber nicht jetzt, sondern ZU EINER ANDEREN ZEIT.⁷⁰

Der Wunsch nach einer anderen Zeit bedeutet für ihn Hoffnung, dass er alles neu anfangen kann, ohne dass er unter dem Zustand der Angst und Wut leiden muss. Nach diesem Erlebnis, obwohl es so kurz ist, denkt er, dass sein Leben bis jetzt nicht alles sein kann. In der neuen Welt Amerika will er die Umgebung anders wahrnehmen, ohne Verkrampfung und Angst. Er könnte von seiner angstanfälligen Natur und ihrer Beschränktheit endlich loskommen. Als er zum ersten Mal in Amerika war, sah er nur eine einseitige negative Seite der Zivilisation in Amerika wie Tankstellen, gelbe Taxis, Autokinos, ein Bus-Stop-Schild an der Landstraße, die Santa-Fe-Eisenbahn und die Wüste. Das waren alles menschenleere Bilder. Ganz fremd erschien ihm damals die Umgebung in Amerika. Amerika war nicht eine Traumwelt, sondern ein fremdes und ganz anderes Land als Europa, das Entpersönlichung und Entfremdung auslösen kann.⁷¹ Jetzt aber lernt er ein anderes Schauen. Er steht an einem hellen Tag eine Zeitlang nur auf der Straße und schaut umher. In einer Telefonzelle am Eingang lehnen zwei Mädchen, das eine redet ins Telefon, das andre beugt sich nur ab und zu hin und streicht dabei die Haare hinters Ohr. Zuerst stockt er nur, als er die beiden sieht, dann belebt ihn ihr Anblick und gibt ihm einen Ruck, so dass er schließlich mit einer richtigen Lust beobachtet, wie sie in der engen Zelle, wobei immer wieder das eine oder das andre mit dem Fuß die Tür aufschiebt, lachen, die Muschel zuhalten, einander was zuflüstern, nebenher eine Münze

⁶⁹ *Der kurze Brief*, S. 116 f.

⁷⁰ Ebd., S. 24 f.

⁷¹ Renner, *Peter Handke* (1985), S. 73.

nachwerfen, und sich wieder zum Telefon neigen, während neben ihnen der Dampf von der Untergrundbahn aus den Straßendeckeln qualmt und dicht über dem Asphalt in die Nebenstraßen treibt. Es ist ein Anblick, der ihn befreit und unbeschwert macht. Erleichtert schaut er, in einem paradiesischen Zustand, in dem man nur sehen will und in dem das Sehen schon ein Erkenntnis ist. Er weiß, dass er sich von allen Gedanken an seine kindlichen Ängste, seinen Unwillen und seine Begriffsstutzigkeiten nie mehr loswünschen würde. Trotzdem lässt ihn dieses Wohlgefühl wie im paradiesischen Zustand eine Anordnung und Lebensart finden, die ihm gerecht wäre. Früher ekelte er sich vor der Vorstellung, jemand wäre anders als er selber, so wie es auch in der Erzählung *Tormann* erging. In diesem Augenblick kann er ohne den selbstbezogenen Ekel seine eigene Vorstellung im Wohlgefühl zuende bilden. Zum Hotel zurückgekommen, liest er das Buch *Der Grüne Heinrich*. Das Lesen bringt ihn dazu, bewusst langsam die Landschaft anzuschauen. Beim Anfang vom Lesen in einem Kapitel, in dem der Heinrich die Schule verlassen musste und aufs Land kam, wo er zum ersten Mal frei in die Natur blickte und sie mit einer neuartigen Lust gleich auch zeichnen wollte, erinnert sich der Ich- Erzähler an die Kindheit, als er vor der Natur immer Angst hatte.

Ich war auf dem Land aufgewachsen und konnte schwer verstehen, wie einen die Natur von etwas befreien sollte; mich hatte sie nur bedrückt, oder es war mir in ihr wenigstens unbehaglich gewesen. Stoppelfelder, Obstbäume und Weideflächen waren mir unangenehm und hatten etwas Abschreckendes.⁷²

Aber nachdem er das Kapitel gelesen hat, in dem der Grüne Heinrich genötigt gewesen war, die Gegenstände einmal genau anzuschauen und nun bemerkt hatte, dass ihm die allereinfachsten Dinge, sogar die Ziegel auf dem Dach, mehr zu schaffen gegeben als er je gedacht hatte,⁷³ möchte der Erzähler seine Landschaft bewusst langsam und geduldig anschauen wie ein Buch.

Dem Ich-Erzähler fällt auf, dass er seit längerem im Gegensatz zu dem Heinrich nur einen verschrobenen Sinn für die Umwelt hat. Für seine Träume gibt es keine Entsprechung in der Umwelt, nichts Vergleichbares, das diese möglich machen könnte. So sind ihm Träume und Umwelt bislang nie so recht zu Bewusstsein gekommen. Nur in Angstmomenten waren Umwelt und Träume, die sonst so ohne Beziehung miteinander sind, plötzlich ein und dasselbe. Die Umwelt bewirkte den Traum, der ihn die Umwelt, über die er sonst nur hinweggeschwärmt hat, auf einmal klar sehen lässt. Angstzustände waren deswegen früher für ihn immer Erkenntnisvorgänge. Nur wenn er Angst hatte, achtete er auch auf die Umgebung, ob sie ihm etwa ein Zeichen zum Besseren oder noch

⁷² *Der kurze Brief*, S. 50.

⁷³ Ebd., S. 64 f.

Schlechteren gäbe, erinnert er sich später daran. Aber seine jetzige Wahrnehmung kommt durch die „tätige Erinnerung“, ⁷⁴ die ihm für die Zukunft Freude macht, ins Bewusstsein.

Als Kind vergrub ich zum Beispiel immer Sachen und hoffte, wenn ich sie dann ausgrub, in einen Schatz verwandelt hätten. Jetzt sehe ich darin keine kindische Spielerei wie früher, als ich mich noch dafür schämte, und erinnere mich absichtlich daran, um mich zu versichern, dass die Unfähigkeit, die Sachen herum anders zu sehen und sie zu ändern, nicht meine Natur ist, nur jeweils Stumpfsinnigkeit oder äußerlicher Unwille.

Durch diese „tätige Erinnerung“ denkt der Ich-Erzähler über seine Erfahrung in Amerika nach und merkt, dass er das eigene Verfahren für die Darstellung von Wirklichkeit benötigt. Er beschreibt die Problematisierung der konventionalisierten Verfahren ästhetischer Darstellung:

Auf einmal begriff ich, wie aus Verwechslungen und Sinnestäuschungen Metaphern entstanden. Die ganze Himmelsgegend, in der die Sonne gerade untergegangen war, blendete jetzt stärker als vorhin noch die unmittelbaren Sonnenstrahlen. Als ich zu Boden schaute, blitzten dort Irrlichter auf und noch im Hotel griff ich in der Dunkelheit nach einigen Sachen daneben. „Mein ganzes Wesen verstummt und schaut“: so hatte man sich früher zu den Naturerscheinungen verhalten; ich aber verspürte in diesen Augenblicken vor der Natur wieder unangenehm deutlich mich selber. ⁷⁵

Die Überlegung des Erzählers zeigt, dass der unvermittelte Rückbezug auf die literarische Tradition der Naturdarstellung hier in Amerika unangemessen ist. ⁷⁶ Einen kurzen Augenblick ist es nur möglich, wie in einem Traum, in dem das Ich nicht mehr da wäre. In dem Wunsch, sich mit der Umwelt zu verbinden, schaut er einmal nach draußen und beobachtet eine Zypresse.

Auf einem kleinen Hügel stand in einiger Entfernung eine Zypresse. Ihre Zweige sahen in der Dämmerung noch fast kahl aus. Sie schwankte leicht hin und her, in einer Bewegung, die dem eigenen Atem glich. Ich vergaß sie wieder, aber während ich dann auch mich selber vergaß und nur noch hinausstarrte, rückte die Zypresse

⁷⁴ Ebd., S. 77.

⁷⁵ Ebd., S. 50.

⁷⁶ R. G. Renner, *Literarische Innerlichkeit. Naturgefühl und ästhetische Anschauung bei Goethe und Handke*, in: Text und Kontext (Zeitschrift für germanistische Literaturforschung in Skandinavien), 10. 01. 1982, S. 9.

sanft schwankend mit jedem Atemzug näher und drang mir schließlich bis in die Brust hinein. Ich stand regungslos, die Ader im Kopf hörte auf zu schlagen, das Herz setzte aus. Ich atmete nicht mehr, die Haut starb ab, und mit einem willenlosen Wohlgefühl spürte ich, wie die Bewegung der Zypresse die Funktion des Atemzentrums übernahm, mich in sich mitschwanken ließ, sich von mir befreite, wie ich aufhörte, ein Widerstand zu sein, und endlich als Überzähliger aus ihrem sanften Spiel ausschied. Dann löste sich auch meine mörderhafte Ruhe, und ich fiel aufs Bett, schwach und angenehm faul.⁷⁷

Auf ungewöhnliche Weise findet diese Wahrnehmung von Natur statt. Die Naturerfahrung, wie sie die literarische Tradition vorgegeben hat, wird hier zur Ambivalenz von Einfühlung und Angst. Diese Erfahrung macht ihm bewusst, dass er die Natur nicht im traditionellen Sinne deuten darf. Wenn er sich mit Benedictine, dem Kind von Claire - er hatte sie vor drei Jahren in Amerika kennen gelernt und er war in St. Louis mit ihr und ihrer Tochter zusammen - unterhält und das Kind immer wieder nach den Namen von Sachen fragt, merkt er, wie sehr er sich bis jetzt fast nur um sich selber gekümmert hat und wie wenig er von seiner Umgebung weiß. Erst jetzt fällt ihm auf, dass ihm für die gewöhnlichsten Bewegungen um sich herum die Wörter fehlen. Indem der Erzähler die Umwelt gekoppelt mit der Kindheitserinnerung wahrnimmt und einen Augenblick der anderen Zeit erlebt, erfährt er durch die Wahrnehmung des Kindes immer mehr die neue Zeichenwelt Amerika. Dem Kind sind alle Zeichen die zweite Natur. Wo die Erinnerung an eine vergangene Wirklichkeit ebenso schwindet wie die Hoffnung auf neue Erfahrungen in einer anderen, der Neuen Welt, tritt an die Stelle von Erinnerung und Hoffnung ein neues Motiv.

Es war eigenartig, dass Benedictine die Natur fast nicht mehr wahrnahm, sondern die künstlichen Zeichen und Gegenstände der Zivilisation schon als Natur erlebte. Sie fragte viel eher nach Fernsehantennen, Zebrastreifen und Polizeisirenen als nach Wäldern und Gräsern und schien in der Umgebung von Signalen, Leuchtschriften und Ampeln lebhafter und zugleich doch ruhiger zu werden. So nahm sie es als naturgegeben, dass es Buchstaben und Zahlen gab, und betrachtete sie als selbstverständliche Dinge, ohne sie erst als Zeichen entziffern zu müssen.⁷⁸

Das Gefühl der Entfremdung, das er in der neuen Zeichenwelt Amerika hat, verändert sich im Verlauf der Zeit, und er nimmt die neue Umwelt anders wahr. Die neue Zeichenwelt in Amerika muss nicht entziffert werden, vielmehr kann sie als zweite Natur

⁷⁷ *Der kurze Brief*, S. 95.

⁷⁸ Ebd., S. 117.

selbstverständlich werden. Nicht im konventionellen Muster wie im *Grünen Heinrich* möchte der Ich-Erzähler die neue Wirklichkeit von Amerika anschauen, sondern er möchte die Erzählbarkeit der Neuen Welt auf andere Weise finden. Aber „Geschichte“ und „Handlung“ im *kurzen Brief zum langen Abschied* scheinen im Durchspielen verschiedener Wirklichkeitserfahrungen, die allesamt literarisch bereits vorweggenommen sind, zu entstehen. Wirklichkeit und Fiktion erwiesen sich in der Geschichte als austauschbar, denn beide stehen aufeinander in Beziehung.

Zusammenfassend zeigt die folgende Passage, dass der Erzähler im neuen Erfahrungszustand auch immer wieder in Angst versetzt wird und zugleich seine vermittelte Ich-Erfahrung kritisiert.

Jene ANDERE ZEIT, die ich in Providence bei dem kurzen Aufblitzen des Würfels erfahren hatte, erstreckte sich nun vor mir als eine andere Welt, die ich nur zu betreten brauchte, um meine angstanfällige Natur und ihre Beschränktheiten endlich loszusein. Und doch erschrak ich wieder vor diesem Schritt, als mir einfiel, wie notwendig aufgelöst und leer, ohne eigene Lebensform, ich mich in der anderen Welt bewegen würde; ich empfand heftig ein allgemeines paradiesisches Lebensgefühl, ohne Verkrampfung und Angst, in dem ich selber, wie in dem Spiel der Zypresse, gar nicht mehr vorkam, und es grauste mir so sehr vor dieser leeren Welt, dass ich in einer Schrecksekunde das ungeheure Entsetzen des Kindes nacherlebte, das an einer Stelle, wo es gerade noch etwas gesehen hatte, mit einem Mal nichts mehr sah. In diesem Augenblick verlor ich für immer die Sehnsucht, mich loszusein, und bei dem Gedanken an meine oft kindischen Ängste, an meinen Unwillen, mich mit anderen Leuten wirklich einzulassen, an meine jähe Begriffsstutzigkeit fühlte ich plötzlich einen Stolz, dem ein ganz selbstverständliches Wohlgefühl folgte. Ich wusste, dass ich mich von all diesen Beschränktheiten nie mehr loswünschen würde, und dass es von jetzt an nur darauf ankam, für sie alle eine Anordnung und eine Lebensart zu finden, die mir gerecht wäre, und in der auch andere Leute mir gerecht werden könnte.⁷⁹

Als er den Schluss vom *Grünen Heinrich* liest, denkt er an seine Beziehung zu Judith, die ihn hier in Amerika dauernd zu berauben und zu ermorden versucht. Der Grüne Heinrich hatte erst angefangen, wieder aufzuleben, als seine Frau aus Amerika zurückgekehrt war, nachdem er ohne sie viele Jahre wie tot, mürrisch und überdrüssig gelebt hatte. Seine Beziehung zu Judith ist anders als die von dem Grünen Heinrich. Der Erzähler weiß, die Geschichte *Der Kurze Brief zum langen Abschied* müsste ein anderes Ende haben als *Der*

⁷⁹ Ebd., S. 101 f.

Grüne Heinrich. Er will das Gegenwartsbewusstsein, dass er sich in der Neuen Welt befindet, entwickeln und gegenüber der Umwelt aufmerksam werden, indem er anstatt der „leidenden Erinnerung“ immer wieder die „tätige Erinnerung“ ausübt.

Am Ende der Erzählung besucht der Erzähler mit Judith den Filmregisseur John Ford. Nachdem beide sich mit dem Regisseur unterhalten haben, erleben sie eine andere Welt Amerika. Er redet über die Leute, mit denen er in Amerika zu tun gehabt hat, aber er beurteilt sie nicht, gibt nur wörtlich wieder, was sie gesagt haben, und was er mit ihnen erlebt hat. Er kritisiert zum Schluß die Europäer:

Ihr sagt immer ‚ich‘ und fühlt euch doch geschmeichelt, wenn ihr mit jemand anderm verwechselt werdet. Und dann wollt ihr doch wieder ganz unverwechselbar sein! Deswegen schmolzt ihr immer, seid beleidigt, jeder ist etwas Besonderes. Hier in Amerika gibt es kein Schmollen, und niemand zieht sich in sich selber zurück. Wir sehnen uns nicht danach, einsam zu sein; man wird verächtlich, wenn man allein bleibt, schnüffelt nur noch an sich selber herum, und wenn man dann auch nur noch mit sich selber redet, hört man immer schon nach dem ersten Wort zu reden auf.⁸⁰

Diese Rede enthält eine Kritik an der Entwicklung der heutigen abendländischen Zivilisationswelt, in der das Subjekt-Ich aus seiner Ansicht die Objekt-Welt erkennt und begreift, um sie zu beherrschen, wobei das Erlebnis des Ichs im Mittelpunkt steht. Der Regisseur erzählt weiter, dass er sich besonders dafür interessiert, was andere vor ihm erlebt haben. Sein Heimweh richtet sich immer nach Dingen, die er nie tun konnte, und nach Orten, wo er nie gewesen ist. Und er hat das Gefühl, als er hinunter ins Tal schaut, „ein Gefühl der Ewigkeit“, wobei er ganz vergisst, dass es eine Geschichte gibt. Das nennt er „ein mittelalterliches Gefühl“ in einem Zustand, in dem alles noch Natur ist. Er sagt:

Wenn die Sonne durchscheint und darin spielt, vergesse ich das (...) Und ich vergesse auch mich selber und meine Anwesenheit. Ich möchte dann, dass nichts mehr sich ändert, dass sich Blätter immer weiter bewegen, dass die Orangen nicht gepflückt werden, dass überhaupt alles bleibt, wie es ist.⁸¹

Handke zeigt hier deutlich, dass jedes mögliche individuelle Leben in der Fiktion schon einmal vorgelebt ist. Das Individuelle Leben kann einerseits noch durch die Fiktion nachleben und andererseits muss Fiktion bisher immer auf bekannte Muster von

⁸⁰ Ebd., S. 188 f.

⁸¹ Ebd., S. 190.

Wirklichkeitserfahrung zurückgreifen. Die kritische Rede des Regisseurs über die heutige Zivilisationswelt im Fortschritt liegt nicht darin, dass er will, dass alles beim alten bleiben muss, sondern darin, dass man den heutigen Wohlstand der Zivilisation in Rückbesinnung auf die Vergangenheit bedenken soll. Nach dem Gespräch mit ihm hofft der Ich-Erzähler noch mal auf die Vereinigung der Menschen mit der Natur, auf den Zustand, in dem „alles bleibt, wie es ist.“ In dieser Hoffnung schaut er das an, was er in Amerika bisher noch nie erlebt hat:

Der Wind in dem Gebüsch legte sich, und einen Augenblick später rauschte unten neben dem Haus ganz kurz eine Baumkrone auf. Alles war dann ruhig, ohne Bewegung: eine lange, anhaltende Windstille; und plötzlich rieselte zu unseren Füßen wieder das Gras. Man blinzelte, und schon war es ringsherum düster geworden, die Gegenstände dicht auf der Erde. Die Luft wurde drückend. Vor uns platzte eine dicke gelbe Spinne, die gerade noch auf einem Strauchblatt gesessen hatte. John Ford wischte sich im Gras die Finger ab, drehte dabei den Siegelring um, als ob er etwas herbeizaubern wollte. Auf meinem Handdrücken kitzelte es. Ich schaute hin und sah einen Schmetterling, der gerade die Flügel zusammenfaltete; zugleich senkte Judith die Wimpern. Man brauchte nur einen Atemzug weniger zu tun, um es zu sehen.⁸²

Im Augenblick erscheint die Landschaft als geräuschvolle und bildliche „Schwingungen und Rhythmen“⁸³. Diese „objektive Gegebenheit“ muss allerdings im Subjekt erst durch den „perzeptiven Reflex“ übersetzt werden, und dieser Vorgang richtet sich stets nach dem jeweiligen Zustand des „Übersetzers“,⁸⁴ der seine Wahrnehmung in die literarische Form überträgt. Dem Erzähler fällt in diesem Augenblick auf, dass er bisher immer in dem Landschaftsanblick nur mit Gegenständen, nicht mit den Menschen beschäftigt war.⁸⁵ Die Entfremdung in der Neuen Welt entsteht daraus, dass er die fremden Gegenstände nur aus seiner Ansicht erkennen will, anstatt das In-der-Welt-Sein zu erzählen, wie es ist. Wenn er sich mit den Menschen beschäftigt, schaut er die Welt im Bezug auf das Sein, das Menschsein. Die Gegenwart wird in den sinnlichen Wahrnehmungen in Geräusch, in Geruch oder in Geschmack erzählt. Der Erzähler fängt die Welt nun mit einer neuen Erzählweise zu erzählen an, damit er vor der entfremdenden Welt nicht sprachlos sein wird. Wenn die Wahrnehmung des Ich-Erzählers die literarische Wirklichkeit bestimmt, kann der Erzähler die ästhetische Wirklichkeit, die auf der

⁸² Ebd., S. 194.

⁸³ Ebd., S. 47.

⁸⁴ Wolf, *Visualität, Form und Mythos*, S. 44 f.

⁸⁵ *Der kurze Brief*, S. 164.

reflektierten Aufarbeitung des eigenen Lebens und früherer Erfahrungszustände beruht, realisieren. Darum schreibt Handke mit der *Lehre der Sainte-Victoire* seine Poetologie, in der das Ich als Schriftsteller sein Verhältnis zur Welt in der neuen Erzählweise konstruiert. Die autobiographische Erzählung *Die Lehre* ist eine Rekonstruktion einer historischen Situation und von konventionellen Beschreibungstechniken, in der die in dem *kurzen Brief* punktuell auftretenden Naturbilder durch Landschaftsbeschreibung ersetzt und zusammengefasst werden. Die ästhetische Rekonstruktion und Vergegenwärtigung der Natur als „Landschaft“ hat „die Aufgabe, den Zusammenhang des Menschen mit der ‚umruhenden‘ Natur offen zu halten und ihm Sprache und Sichtbarkeit zu verleihen.“⁸⁶

⁸⁶ Joachim Ritter, *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, in: ders., *Subjektivität*, Frankfurt a. M. 1974, S. 161.

IV. Das Wieder-Sprechen-Können durch das Bild der Bilder in *Die Lehre der Sainte-Victoire*

1. Der Zusammenhang ist möglich

Der Ich-Erzähler in der *Lehre der Sainte-Victoire* ist ein Schriftsteller, der von Amerika nach Europa zurückkam. Um die Sprachlosigkeit im Frühwerk zu überwinden, liest er vieles neu. Und er ist jetzt auf der Suche nach einer poetischen Sprache, nämlich einer neuen Form des Schreibens, die er durch die Bilder Cézannes zu suchen versucht. Erzählend reflektiert er über sein Schreiben. Der Ich-Erzähler in der *Lehre* erzählt nicht nur seine Lebensgeschichte, sondern auch seine Phantasien, das heißt, in ihm sind autobiographische Erinnerungen, unbewusste Phantasien und mimetischer Entwurf aufeinander bezogen. In der Rekonstruktion der eigenen künstlerischen Entwicklung verbinden sich zunächst die Erinnerungen an seine Kindheit. Die Konflikte, die er in der Kindheit erlebt hatte, scheinen überwunden zu sein, indem er seine Erinnerungen durch Phantasie in eine poetische Sprache überträgt. Aber er sucht nach einem Lehrmeister, um seinen Wunsch zu erfüllen, das Erinnerte in der Kunstform zu vergegenwärtigen, nämlich um einen ontologischen Riss zwischen Ich und Welt zu füllen. Seine eigene schriftstellerische Existenz ist in den Umrissen einer eigenen poetischen Welterfahrung des Ichs beschrieben. Dafür reist das erzählende Ich durch die Kreise, die die Montagne Sainte-Victoire in der Erinnerung um sich zieht, vom österreichischen Heimatort über Cape Cod, Südfrankreich, Jugoslawien, Griechenland bis nach Paris und Berlin. Der Endpunkt der Reise ist Salzburg, wo der Erzähler sesshaft wird.

In den neun Kapiteln versucht Peter Handke durch die Bilder Cézannes phantasierend seine autobiographische Poetologie zu entwickeln. Das Hauptmotiv für die Schilderung seiner Farbeindrücke, seiner Erinnerungen an bestimmte Bilder und Erlebnisformen, der Gestaltungsmöglichkeiten von Nähe und Ferne, der Problematik des Übergangs taucht innerhalb eines Kunstwerks auf, aber er ist immer wieder auf der Suche nach dem gegenwärtig Wirklichen, das dem Bild-Betrachter der Werke von Cézanne so eindrucklich entgegentritt.⁸⁷

Im ersten Kapitel *Der große Bogen* handelt es sich um die Kindheitserinnerungen des Schriftsteller-Ichs in der Konzentration des Bewusstseins auf Farben und Formen, die mit den künstlerischen Vorgängern korrespondiert. In der Farbe „Rotbraun“⁸⁸ des Gartens in seinem Gedächtnis, die an die Bemerkung des Stiefvaters erinnert, beginnt der Ich-

⁸⁷ Ellen Dinter, *Gefundene und erfundene Heimat*, Köln 1986, S. 106.

⁸⁸ *Die Lehre der Sainte-Victoire*, S. 13. (In weiteren Fußnoten *Die Lehre*)

Erzähler als Schriftsteller die Erfahrung mit der Malerei.⁸⁹ Er erinnert sich noch an die Farben bei der Lektüre Stifters: „Zu Stifters ersten Erinnerungen gehörten die dunklen Flecken in ihm.“⁹⁰ Bei Cézanne erfährt er Farbensubstanz: „Ja, dem Maler Paul Cézanne verdanke ich es, dass ich an jener freien Stelle zwischen Aix-en-Provence und dem Dorf Le Tholonet in den Farben stand und sogar die asphaltierte Straße mir als Farbsubstanz erschien.“⁹¹

In *Tormann* wölbte sich die Landschaft, obwohl sie eben war, so nah an den Helden heran, dass sie ihn zu verdrängen schien. Vor den dunklen Zypressen in dem *kurzen Brief zum langen Abschied* geschah eine Verwandlung des Ichs in die Natur. Seine Phantasie mit dem Versöhnungswunsch konnte der Schriftsteller aber im Frühwerk nicht in der Kunstform verwirklichen. Die magischen Bilder - auch der Zypressen - waren nicht die richtigen für ihn. Diese Bilder hatten keine Daseinsform.

„Die Dichter lügen,“ sagte der Philosoph Platon. Nach ihm waren das Wirkliche in der Kunst „die schlechten Zustände und die unguten Ereignisse“.⁹² Das bedeutet, die Kunst hat die Form der Unvollkommenheit der Wahrheit (das unvollkommene Abbild „der wahren Idee“). Handke aber meint, die wahren Ideen stimmen mit den Gegenständen überein, wie Spinoza schrieb: „Unter Wirklichkeit und Vollkommenheit verstehe ich ein und dasselbe.“⁹³ Die Landschaften gelten für Handke nicht mehr als Gegenstände, die die Kunst abbilden möchte. In der *Lehre* will der Schriftsteller in den Landschaftsbildern von Cézanne den Zusammenhang zwischen Ich und Welt - die Verwirklichung seiner wahren Ideen⁹⁴ - finden.

Cézanne hat ja anfangs Schreckensbilder, wie die Versuchung des Heiligen Antonius, gemalt. Aber mit der Zeit wurde sein einziges Problem die Verwirklichung (‘réalisation’) des reinen, schuldlosen Irdischen: des Apfels, des Felsens, eines menschlichen Gesichts. Das Wirkliche war dann die erreichte Form; die nicht das Vergehen in den Wechselfällen der Geschichte beklagt, sondern ein Sein im Frieden weitergibt.⁹⁵

⁸⁹ Cézanne sagte: „Es gibt nur einen Weg, um alles wiederzugeben, alles zu übertragen: die Farbe. Die Farbe ist biologisch, wenn ich so sagen darf. Die Farbe ist lebendig, macht allein die Dinge lebendig. Im Grunde bin ich ein Mensch, nicht wahr, ...“. In: Paul Cézanne, *Über die Kunst. Gespräche mit Gasquet. Briefe*, herausgegeben von Walter Hess, Mittenwald 1980, S. 24.

⁹⁰ *Die Lehre*, S. 14.

⁹¹ Ebd., S. 16.

⁹² Ebd., S. 20.

⁹³ Ebd., S. 35. (Vgl. Spinoza, *Ethik II. Teil 6. Definition*, Stuttgart 1984)

⁹⁴ Das Wesen des Menschen soll durch den Bezug des Menschen zum Sein gedeutet werden. Die Frage nach dem Sein ist bei Heidegger die Frage nach der Wahrheit: „Das Geschehen der Geschichte west als Geschick der Wahrheit des Seins aus diesem (...)“. (Heidegger, „*Humanismus*“, S. 166) In diesem Sinne sind Ich und Welt vollkommen vereinigt.

⁹⁵ *Die Lehre*, S. 21.

Dieses Sein weiterzugeben soll Kunst sein. Das Künstler-Ich stand hier, sein Gegenstand dort. „Als ob die Form nicht auch auf einer Erfahrung (von Wirklichkeit) beruhte“⁹⁶, beschreibt der Schriftsteller seine Beobachtung eines Mannes in „weißem“ Hemd und „schwarzem“ Anzug mit flatternder Hose. Die folgende Beschreibung ist keine Beschreibung von einem Gegenstand, sondern einfach eine Veranschaulichung des Gehens.

Wir fuhren in einer leichtgewellten Gegend auf einer ziemlich geraden Landstraße, an einem Sonntag im Spätsommer, in Oberösterreich. Die Straße war leer. Nur einmal ging auf der anderen Seite ein Mann, in weißem Hemd und schwarzem Anzug. Die Hosen waren weit und schlugen ihm beim Gehen um die Beine; und als wir später zurückfuhren, ging der Mann da immer noch, mit den um die Knöchel flatternden Hosen und aufgeknöpftem Rock, am Sonntag, in Oberösterreich, zu meiner Freude.⁹⁷

Dieser Mann scheint durch die Kontinuität seiner Anwesenheit und durch das Erleben dieser Anwesenheit „wiederkehrendes Phantasie- und Lebensbild“⁹⁸ zu sein, das ein Gesetz des Daseins ist, „Regel des Spiels und Spiel der Regel, wie einst der Gehende in Oberösterreich“.⁹⁹ Hier gelingt die völlige Identität von Wesen und Erscheinung. Cézanne schreibt über die Formen in der Kunst: „Man malt keine Seelen. Man malt Körper, und wenn die Körper gut gemalt sind, zum Donnerwetter, dann strahlt die Seele, wenn eine da ist, von überall aus.“¹⁰⁰ Dem Ich-Erzähler seines ersten Buches war es bei dem Anblick eines so Dahingehenden, als sollte er unter die Leute gehen und ihnen etwas sagen. Er würde mit Gewalt und Donner unter sie fahren und sie überzeugen. Aber er will diesmal das Wirkliche darstellen wie das Bild von Cézannes *Le grand pin*, das eine große, für sich stehende Kiefer am Fluss Arc zeigt. Das Bild lässt an den Wind denken, vor allem durch die Krümmung des alleinstehenden Baumes, der, wie sonst kein Ding, ‚Draußen im Freien‘ heißen könnte: den Boden, von dem er aufragt, verwandelt er in ein Plateau, und seine in die Himmelsrichtungen verdrehten Äste und das Nadelkleid, mit dem vielfältigsten aller Grün, bringen die Leere rundum zum Schwingen.¹⁰¹

⁹⁶ *Das Gewicht der Welt*, S. 57.

⁹⁷ *Die Lehre*, S. 27 f.

⁹⁸ Ebd., S. 18.

⁹⁹ Ebd., S. 52.

¹⁰⁰ Cézanne, *Über die Kunst*, S. 39.

¹⁰¹ *Die Lehre*, S. 29. Handke geht hier in seiner Naturdarstellung einen Schritt weiter als im *kurzen Brief*. Die Natur wird in der *Lehre* als ein Ding der Geborgenheit dargestellt, was auf das von Cézanne in Anlehnung an Kants Erkenntnistheorie entwickelte Verfahren von der Realisation der Natur zurückzuführen ist. Cézanne versteht die Darstellungstechnik als Theorie im ursprünglichen Sinne der griechischen Naturphilosophie: „*Alles ist, besonders in der Kunst, Theorie, entwickelt und angewandt im Kontakt mit der*

Der Versuch, die Lehre von Cézanne in die Schrift zu übertragen, ist stark vom Assoziationsvermögen des Augenblicks geprägt, so dass ein Wechsel zwischen Nähe und Ferne von Cézannes Bildern stattfindet. Die Nähe wird im Sinne der Daseinsform verwirklicht und die Ferne wird in der künstlerischen Imagination durch „die produktive Phantasie“¹⁰² möglich. Handke variiert literarische Versuche einer Annäherung an den zentralen Anspruch Cézannes, die „realisation“ im Kunstwerk. Diese müssen immer Versuche einer Annäherung bleiben, wie sich auch Cézanne bewusst war, sein Ziel nie ganz erreichen zu können.¹⁰³

Das Erlebnis, das er auf einer Ausstellung der Bilder von Cézanne hat, ist eine Erschütterung. In den Bildern erfährt der Erzähler die Verwirklichung des jeweiligen Gegenstands von Cézanne. Die Gegenstände in ihren Eigenfarben, die helleren Landschaften in einer dunkelnden Einheit und die namenlosen Landleute der Provence des späten 19. Jahrhunderts feiern auf den Bildern ohne besondere Insignien in einem erdfarbenen Grund.

...das Schweigen der Bilder wirkte hier so vollkommen, weil die Dunkelbahnen einer Konstruktion einen Allgemein-Zug verstärkten, zu dem ich (Wort des Dichters) ‘hinüberdunkeln’ konnte: Erlebnis des Sprungs, mit dem zwei Augenpaare, in der Zeit auseinander, auf einer Bildfläche zusammenkamen.¹⁰⁴

Der Maler malt im Schweigen der Bilder eine Konstruktion, in der das Ich und die Welt vollkommen vereinigt sind. Der Erzähler als Bildbetrachter ist hineingekommen in die gegenständliche Sicht des Malers durch die Intensität der Schattenbahnen, die alle Einzelheiten zu einer Einheit verbinden, den Zusammenhalt aller Dinge herstellen. Noch ein Porträt ergreift ihn besonders. Es heißt ohne Eigennamen *Der Mann mit den verschränkten Armen*. „Der eine Mundwinkel durch eine dickere Schattenbahn leicht verzogen: ‚bescheidene Trauer‘. Das Helle an ihm, war die große gerundete Stirn unter den tiefschwarzen Haaren; in ihrer Nacktheit das Ungeschützte an ihm.“¹⁰⁵ Der Schriftsteller versuchte dieses Bild in der Figur Sorger der *Langsamen Heimkehr*, der „ein kleines Schweigelächeln ausstrahlt“¹⁰⁶, zu verwirklichen. In der Ausstellung schaut er die Bilder von der Sainte-Victoire an, die der Maler in verschiedenen Blickwinkel dargestellt hat. Den Berg in Natur zu sehen, den der Maler damals für sich ein Besonderes darstellte,

Natur.“ (Cézanne, *Über die Kunst*, S. 93) Cézanne hebt die Rolle der Empfindungen und Wahrnehmungen hervor und macht die Farben und ihre Modulation als ihr Medium namhaft.

¹⁰² R. G. Renner, *Phantasie und Gedächtnis, Zur mythischen Rekonstruktion von Autorschaft in Peter Handkes ‚Tetralogie‘*, in: Freiburger Universitätsblätter, Jg. 22 (1983), H. 79 (April), S. 55.

¹⁰³ Wolf, *Visualität, Form und Mythos*, S. 139.

¹⁰⁴ *Die Lehre*, S. 35 f.

¹⁰⁵ Ebd., S. 37.

¹⁰⁶ Ebd., S. 37.

ist ihm anziehbar. Mit seinem heutigen Gefühl den gleichen Berg zu gehen, ist jetzt seine schriftstellerische Aufgabe geworden. Den durch den Maler aufgezeigten Zusammenhang der gegenständlichen Wirklichkeit versucht der Erzähler sich zu erwandern und zu erschreiben. Dank Cézanne kann er in der folgenden Passage die sinnliche Wahrnehmung und deren Empfindung literarisch verwirklichen:

Es war Mittag, als ich die Serpentinien hinanstieg; der Himmel tiefblau. Die Felswände bildeten eine stetige hellweiße Bahn bis hinten in den Horizont. Im roten Mergelsand eines ausgetrockneten Bachbetts die Abdrücke von Kinderfüßen. Kein Geräusch, nur die im weiten Umkreis gegen den Berg anschrillenden Zikaden. Aus einer Pinie tropfte Pech. Ich biß von einem frischgrünen Zapfen ab, der schon von einem Vogel angenagt war und nach Apfel roch. Die graue Rinde des Stamms war aufgebrochen im natürlichen Vieleckmuster, das ich, seit es sich einmal im getrockneten Schlamm eines Flußufers gezeigt hatte, überall wiederfand. Von einer dieser Schollen kam ein besonders nahes Geschrill; aber die zugehörige Zikade war so gleichgrau wie die Rinde, dass ich sie erst sah, als sie sich bewegte und rückwärts den Stamm hinabstieg. Die langen Flügel waren durchsichtig, mit schwarzen Verdickungen. Ich warf ein Holzstückchen nach ihr, und es waren dann zwei, die man nicht ruhen ließ. Im Nachschauen wiederholte sich an der Bergwand, mit den in den Felsritzen wachsenden dunklen Büschen, das Muster der Zikadenflügel.¹⁰⁷

Formen, Farben, Geräusche und Atmosphäre der provençalischen Sommerlandschaft werden hier als das Wirkliche vergegenwärtigt, so dass er alles lebhaft in seiner Einbildungskraft vor sich sieht und teilhat an der Omnipräsenz des Wirklichen, das die ganze Empfänglichkeit der sinnlichen Wahrnehmung und des Empfindungsvermögens beansprucht. Das erzählende Ich steht nicht außerhalb dieser Welt, sondern wird durch seine Hingabe an das „reine Sehen“¹⁰⁸ in sie hineingezogen. Nicht nur den Augen, sondern auch dem Ohr, dem Geruchs- und Tastsinn, ja den Geschmacksnerven wird hier Genüge getan. Die Imagination kommt ins Spiel, indem vertraute Muster und Formen erkannt werden.

Durch diese „Einverwandlung“ der dinglichen Welt überträgt sich deren Lebendigkeit auf den sie wahrnehmenden Menschen, wobei eine vollkommene Vereinigung des Ichs mit

¹⁰⁷ Ebd., S. 48 f.

¹⁰⁸ In dieser Landschaftsbeschreibung werden ursprünglich transzendente, bewusstseinsunabhängige Bilder im Sinne Kants wieder in transzendente zurückverwandelt. Vgl. Renner, *Phantasie und Gedächtnis*, S. 54.

der Welt stattfindet. Diese Weltempfindung wird später von einem Hund, der für den Erzähler das „Ende der Farben und Formen in der Landschaft“¹⁰⁹ bedeutet, gestört.

Im Kapitel *Der Sprung des Wolfs* erzählt der Schriftsteller das Erlebnis mit einer Dogge, die hinter dem Zaun des Geländes in einer Kaserne der Fremdenlegion außerhalb von Puyloubier steht. Sie wirkt wie ein böses Wesen. Er sucht die Augen und trifft auf ein Glimmen. Im Blick auf den Hund sieht er, dass er gehasst wird. Im nächsten Moment springt der Hund filmreif den Zaun an, so hoch, dass er tatsächlich zurückweicht. Als er sich bückt, als ob er ihr einen Stein geworfen hätte, verstummt die Dogge. Dann kommen die Gesichter der beiden einander ganz nah und verschwinden wie in einer gemeinsamen Wolke. Der Blick des Hundes verliert sein Glimmen. Er erkennt, dass das Tier schon seit langem wahnsinnig ist. Der nächste Laut des Hundes ist kein Gebell, sondern ein inständiges Hecheln, das immer heftiger wird und schließlich wie das Geräusch von ihm gerade anwachsenden Flügeln klingt, mit denen er gleich über den Zaun setzen würde. Er denkt, der Hund trachtet ihm nach dem Leben. Er will mit einem Machtwort ihn tot und weg haben.

Nach diesem Erlebnis ist er vor Hass sprachlos. Die Schönheit des Berges ist nichtig; nur noch das Böse ist wirklich. Stumm fällt ihm auch das Gehen sehr schwer. Die Begegnung mit dem aggressiven Hund ist vergleichbar mit dem Mord in *Tormann* und dem Mordversuch von Judith in dem *kurzen Brief*. Diese Gewaltbilder in Handkes Erzählungen erscheinen oft als eine neue Möglichkeit, die fragmentarischen Weltbilder in Zusammenhang zu stellen und als eine Feststellung der Identität des Ichs mit der Welt, damit das Ich mit Hilfe einer spontanen Aggression alte, festgefahrene, vielleicht schon „vernünftelnnde Macht“¹¹⁰ der politischen Existenz, nämlich die „endgültig scheinenden Weltbilder“¹¹¹ zerstören will.¹¹²

Dem Schriftsteller reicht es nicht aus, allein Formen und Farben als künstliche Mittel einzusetzen, um diese hasserfüllten Dinge und die sprachlos gewordene Welt, die von Dissonanz und Fremdheit geprägt sind, miteinander zu verknüpfen.

Der Schriftsteller wünscht sich eine Veränderung. Er versucht die Welt „in der richtigen Entfernung“¹¹³ zu betrachten, um „das Reich der Welt zusammenzuhalten“.¹¹⁴ Diese Entrückung vertrauter Gegenstände in eine verfremdende Ferne hat jedoch auf den Betrachter nicht nur die Wirkung, das Bild als Einheit wahrnehmen zu können, sondern sie verändert möglicherweise auch seine Beziehung zu diesen Dingen selbst.

¹⁰⁹ *Die Lehre*, S. 55.

¹¹⁰ Handke, *Die Geborgenheit unter der Schädeldecke*, S. 75.

¹¹¹ *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, S. 20.

¹¹² Axel Ruckaberle, *Aggression und Gewalt*, in: *Text u. Kritik* (1989), S. 71.

¹¹³ *Die Lehre*, S. 46.

¹¹⁴ *Ebd.*, S. 52.

Aus dieser veränderten Perspektive wird das „zum Überdruß Bekannte, Ortsgebundene, auch durch die Vulgärnamen wie gegenstandslos Gewordene“¹¹⁵ zu seinem Gegenstand. Der zeitlich und örtlich richtige Blick des Erzählers richtet sich gegen die Erinnerung an die eigene Kindheit und an die Tradition der Kunst. Die Individualität des Schriftstellers und die Form der Überzeugungen geht aus der wechselseitigen Verschränkung aller Zeitebenen, aus den weit ausholenden, oft auch rein assoziativen Erzählpassagen – wie aus Mosaiksteinen zusammengefügt – hervor.

Der Ich-Erzähler erfährt in der Bergshochfläche einen Augenblick der vollkommenen Wirklichkeit wie im Cézannes Bild.

Als ich mich dann von der ersten Hochfläche nach dem Berg umschaute, glänzten seine Flanken schon wieder festlich (eine Stelle leuchtete geradezu, wie von einer Marmorader); und beim nächsten Blick zurück, tief unten in einem Pinienwald, schien seine Helligkeit durch die Baumspitzen wie ein dort hängendes Brautkleid.¹¹⁶

In der richtigen Entfernung erscheint der Berg als Helligkeit, die von seiner Imagination produziert wird. Von jenem Weg leitet der Schriftsteller das Recht ab, eine ‘Lehre der Sainte-Victoire’ zu schreiben. Auf diese Weise will er das Dasein in einer treustiftenden Form weitergeben. Die Helligkeit bedeutet für ihn das Verhältnis des Sprach-Ichs zur Welt. Der Schriftsteller kann das Wort ‚Helligkeit‘ nicht wörtlich erklären, aber er sagt: „Ein Zusammenhang ist da, nicht erklärbar, doch zu erzählen.“¹¹⁷

Der Ich-Erzähler will die Welt nicht erkennen und deuten, sondern sein bloßes Gehen in der Welt erzählen. Während seiner Wanderung durch das „Reich des großen Malers“¹¹⁸ glaubt der Erzähler in den Gegenständen der provençalischen Landschaft geborgen zu sein und durch sie seinem eigentlichen Ich zu begegnen, befreit vom „gewöhnlichen Ich“.¹¹⁹ In der Kunst geht es darum, die Gegenstände vor dem Verschwinden durch ihre und in ihrer besonderen Art aufzuheben und die Verborgenheit der Dinge zu entbergen. Der Schriftsteller hat die Aufgabe, das Ding der Verborgenheit und den Ort der Verborgenheit zur Sprache zu bringen. Der Autor Peter Handke hatte folgenden Gedanken: „Es stimmt nicht, dass so vieles, was einst in Büchern beschrieben, in Bildern dargestellt wurde, ‚verschwunden‘ ist. Durch die Bücher und die Bilder ist es und wiederholt sich mittels dieser, in mir, in dir.“¹²⁰ In der Kindheitserinnerung bringt der Erzähler in der *Lehre* wiederholend das Ding der Verborgenheit zum Sprechen. Der

¹¹⁵ Ebd., S. 46.

¹¹⁶ Ebd., S. 67 f.

¹¹⁷ Ebd., S. 69.

¹¹⁸ Ebd., S. 68.

¹¹⁹ Ebd., S. 72.

¹²⁰ Peter Handke, *Die Geschichte des Bleistifts*, Salzburg u. Wien 1985, S. 37.

Holzstoß ist nicht gegenständlich fassbar, sondern im Moment seiner eigenen Geschichtlichkeit kommt er zur Darstellung, was als ein Vorgang des Wandels¹²¹ zu verstehen ist.

In Großeltern gab es eine hölzerne Stiege, unter der sich eine fensterlose Kammer befand. In diesem Raum „unter der Stiege“ lag damals für mich der heilige Alexius, unerkannt aus der Fremde zurückgekehrt, in triumphalen Schauern der Verborgenheit (die meine eigenen waren). – An anderen Gebäuden des Dorfes sah ich dann außen ähnliche Stiegen, darunter die Bretterverschläge für die Arbeitsgeräte, oder eben die dichtgeschichteten Holzstöße. – Viel später kam eine Phantasie, dass meine Vorfahren, von denen ich doch fast nichts wusste, aus „Georgien“ stammten; und wie ich auf Cape Cod an der Küste Neu-Englands das Haus für den Mann der noch zu schreibenden Geschichte gefunden hatte, so hoffte ich nun, im Osten etwas von seinem Ursprung zu erfahren – und mein Anhaltspunkt wurden dabei die Bilder Pirosmenis, die immer auch dessen eigenes Leben miterzählten: der georgische Maler war viel im Land herumgezogen, hatte seinen Unterhalt vor allem mit dem Anfertigen von Wirtshausschildern verdient und die letzte Zeit seines Lebens „unerkannt“ in einem Holzverschlag verbracht, der sich in meiner Vorstellung „unter der Stiege“ befindet... – Und (sich schließender Kreis?) ein Wunschbild von mir, als dem Schriftsteller, wurde es dann einmal, mit meinem Geschriebenen für jemand anderen (der auch immer wieder ich selber sein konnte) ein Bohlenweg zu sein, oder eben ein heller, gleichmäßiger, dichtgefügtter „Holzstoß“.¹²²

Der Holzstoß unter der Stiege wird zum Zeichen unerkannten, verborgenen Lebens, das jedoch durch seine Verborgenheit in seinem Wesen unangetastet geblieben ist. Die Aufgabe des Schriftstellers ist es, solche Wahrheit vom Wesen der Dinge hervorzubringen. Der Bezug auf Alexius, der als Heiliger seine Identität zu verleugnen sucht und am Ende seines Lebens unerkannt im Vaterhaus lebt, lässt dem Erzähler ein

¹²¹ Im Kunstwerk wandelt sich die Daseinsweise in „Unverborgenheit des Seienden“. Die Kunst wird die Verborgenheit der Dinge entbergen, d. h. sie zeigt die Unverborgenheit des Seienden als die Unverborgenheit des Seins. Der Wandel geht hier nicht aus der menschlichen Handlung oder Tun, sondern er bezieht sich auf die Unverborgenheit, Offenheit und Hervorbringung, also im Verhältnis zu dem sich offenbarenden Seienden: „Wo immer der Mensch sein Auge und Ohr öffnet, sein Herz aufschließt, sich in das Sinnen und Trachten, Bilden und Werken, Bitten und Danken freigibt, findet er sich überall schon ins Unverborgene gebracht. Dessen Unverborgenheit hat sich schon ereignet, so oft sie den Menschen in die ihm zugemessenen Weisen des Entbergens hervorruft. Wenn der Mensch auf seine Weise innerhalb der Unverborgenheit das Anwesende entbirgt, dann entspricht er nur dem Zuspruch der Unverborgenheit...“ (Vgl. Martin Heidegger, *Die Frage nach der Technik*, in: ders., *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen 1954, S. 26)

¹²² *Die Lehre*, S. 69f.

„sanftes Gesetz“ in Natur und Geschichte zugleich erscheinen. Die Aufgabe des Schriftstellers ist es, in der Sprache einen Existenzvorschlag als Daseinsweise darzustellen, nur einen Vorschlag, vom Sein her über das Dasein nachzudenken. Der Maulbeerenweg an der Sainte-Victoire verhilft ihm zu einer Einsicht in das, was ein Werk der Kunst zu leisten vermag:

Ja: dieser dämmernde Seitenweg gehörte jetzt mir und wurde nennbar. Mit den Maulbeerenflecken im Staub vereinte der Augenblick der Phantasie (in dem allein ich ganz und mir wirklich bin und die Wahrheit weiß) nicht bloß die eigenen Lebensbruchstücke in Unschuld, sondern eröffnete mir auch neu meine Verwandschaft mit anderen, unbekannten Leben, und wirkte so als unbestimmte Liebe, mit der Lust, diese, in einer treustiftenden Form!, weiterzugeben, als berechtigten Vorschlag, für den Zusammenhalt meines nie bestimmbaren, verborgenen Volkes, als unsere gemeinsame Daseinsform: erleichternder, erheiternder, verwegener Sollensform des Schreibens.¹²³

Das „Recht zu schreiben“ erwächst aus dem Bewusstsein, etwas zu sagen zu haben, das von anderen als Vorschlag aufgefasst werden kann. Durch das Geschriebene, das ein bleibendes Bild eigenen Daseins ist, kann der Schriftsteller auf das Leben seines „verborgenen Leservolkes“ einwirken. In der Kunst kann man die Fähigkeit erkennen, verbindliche Entwürfe für die fraglich gewordene Existenzverfassung des Einzelnen und einer Gemeinschaft vorzulegen.

Das Kapitel *Das Bild der Bilder* handelt von dem sanften Gesetz der Kunst, das dem Ich-Erzähler als Schriftsteller erlaubt, durch das Bild der Bilder sein „Nähegefühl“ mit der Welt „wieder zum Sprechen“ zu bringen kann: Wie kann man die in Gefahr stehenden Dinge unserer Welt in Stille und Dauer darstellen? Der Erzähler vertieft sich, „im Bedürfnis nach Dauer, willentlich in die alltäglichen, gemachten Dinge“.¹²⁴

Adalbert Stifter gab früher in seinen Erzählungen das ewige Gesetz der Kunst bekanntlich so wieder.

Das Wehen der Luft das Rieseln des Wassers das Wachsen der Getreide das Wogen des Meeres das Grünen der Erde das Glänzen des Himmels das Schimmern der Gestirne halte ich für groß... Wir wollen das sanfte Gesetz zu erblicken suchen, wodurch das menschliche Geschlecht geleitet wird.“¹²⁵

¹²³ Ebd., S. 72.

¹²⁴ Ebd., S. 82.

¹²⁵ Ebd., S. 74. (vgl. Adalbert Stifter, *Bunte Stein und Erzählungen*, mit einem Nachwort von Fritz Krökel und Anmerkungen von Karl Pornbacher, München 1961, S. 7)

Stifter schildert in seinen Erzählungen die bedrohlichen Erscheinungen im bloßen Stand der Dinge ohne dramatische Überstürzung nur mit Farben und Formen.

In diesem Zusammenhang erinnert sich der Erzähler in der *Lehre* an ein Bild von Cézanne, das in Pariser Jeu de Paume hängt und dessen Motiv Felsblöcke und Kiefern sind. Der Erzähler kann das Bild nicht verstehen, aber er hat das Gefühl von 'Nähe'. Er erzählt sein Nähegefühl durch ein Filmbild namens *Die Früchte des Zorns*, in dem alle Anwesenden - besonders Mutter und Sohn - miteinander zur Abwehr einer lebensgefährlichen Bedrohung tanzen. Vor dem Bild Cézannes drückt der Erzähler sein Nähegefühl durch den Film als „Gefahr, Tanz, Zusammenhalt und Herzlichkeit“¹²⁶ aus. Und im Jahr 1904, zur Zeit der Entstehung des Bildes von Cézanne, geschah in der Welt etwas Unwiderrufliches, und dieses Bild war das Weltgeschehen selber. Das Bild steht mit der Menschheitsgeschichte einmaligen Bilderschrift in Zusammenhang. Die Kunst soll auf diese Weise dieser inständige und dadurch rettende Tanz sein, der die Bedrohung der wahrnehmbaren Welt, die Atomisierung aller Gegenstandsbereiche, durch ihre auf Einheit angelegten Kompositionsformen abwehrt. Aber Cézannes Felsen und Bäume sind mehr als solche Schriftzeichen. Sie haben „einen dramatischen Strich“, der die Dinge der in Gefahr stehenden Welt im sanften Gesetz zeigt. Die Felsen und Bäume im Bild erlebt der Schriftsteller als im Einklang befindlich, als das Bild der Bilder. Die Farbe kommt aus der Substanz des Dinges. Das ist wirklich. Der Schriftsteller hat Cézannes 'Verwirklichung' als "Verwandlung und Bergung der Dinge in Gefahr"¹²⁷ angesehen. Das Sprach-Ich richtet sich vor den wirklichen Dingen auf, statt vor der Natur niederzuknien.

...einen Augenblick, ein Ding, eine Farbe. Das noch vorhandene Fühlbare und Sichtbare durch Sprache zu überliefern...¹²⁸

Cézanne schildert das Bedürfnis nach Dauer und nach einheitlichem Weltanblick, indem er auf die vom Auseinanderfallen bedrohte Welt verzichtet. Ihm ist es gelungen, uns durch seine Bilder den Blick auf die Welt offenzuhalten, der sich verschließen will vor dem Chaos des zusammenhanglosen Mannigfaltigen. Die geglückte Einheit der „Bilderschrift“, verdankt sich der äußersten künstlerischen Anstrengung: „Malen heißt nicht einfach das Gegenständliche getreu nachahmen, sondern eine Harmonie unter zahlreichen Bezügen herstellen, sie in ein eigenes Tonsystem übertragen, indem man sie nach dem Gesetz einer neuen und originalen Logik entwickelt.“¹²⁹

¹²⁶ Ebd., S. 77.

¹²⁷ Ebd., S. 84.

¹²⁸ André Müller im Gespräch mit Peter Handke, Weitra 1993, S. 78.

¹²⁹ Cézanne, *Über die Kunst*, S. 91.

Im Kapitel *Das kalte Feld* ist noch einmal von der völlig sprach- und stimmlosen Welt die Rede: „Aus der französischen Entfernung betrat ich dann eine, wie mir auffiel, immer böser und wie versteinerte Bundesrepublik.“¹³⁰ Der erzählende Schriftsteller zeigt seine Empfindung und Wahrnehmung aus der ins Negative verzerrten Perspektive und gerät dadurch in die Verstümmelung der Sprache. Die Dinge in dieser Welt haben als das Unwirkliche mit „gefälschten Namen“ da.¹³¹ Aber als Gegenbild zu dieser düsteren Anschauung der Bundesrepublik fungiert die Darstellung des „anderen Deutschland“, das dem Schriftsteller in Gestalt der urzeitlichen Morphologie Berlins begegnet.

An einem Nachmittag machte ich mich dahin auf den Weg. Passend die Schwüle und der ferne Donner. Schon die erste winzige Steigung der Straße versetzte mich in aufgeregte Erwartung. Ein sichtbarer Hang zeigte sich aber erst im Friedhof. Oben auf der Kuppe verlief die Landschaft, üblich bebaut, in der Fläche weiter, die durch die kleine Böschung jedoch zur Terrasse wurde. Ich setzte mich da nieder (auf dem Grabstein neben mir die Namen der Brüder Grimm) und blickte in eine große Senke hinunter, wo sich die Stadt jetzt ganz anders erstreckte, und von weit weg, aus dem Talboden, sogar ein Flußgefühl kam. Die ersten Tropfen des Gewitterregens waren warme Schläge auf den Kopf, und ich kann jetzt auf den da Sitzenden rechtens einen Satz aus den alten Romanen anwenden: „Niemand war in diesem Augenblick glücklicher als er.“ Beim Zurückgehen fühlte ich an der leicht abschüssigen *Langenscheidtsstraße* das Spülen des Vorzeitwassers nach: eine linde und klare Empfindung.¹³²

Das „Flußgefühl“ in einer Großstadt zeigt die wiederkehrende Wahrnehmung, in der der Erzähler das als wirklichkeitslos empfundene Land erneut in seiner lebendigen Gegenwärtigkeit sieht. Das nächste Problem ist die Form der Erzählung, die richtige Verknüpfung der Wahrnehmungen. Das Ideal des Schriftstellers ist „der sanfte Nachdruck und die begütigende Abfolge einer Erzählung.“¹³³ Der Schriftsteller findet da eine sichere Methode, das Fragmentarische, unverbundene Fragmente nebeneinander zu stellen.

Der Zusammenhang ist möglich. Jeder einzelne Augenblick meines Lebens geht mit jedem anderen zusammen - ohne Hilfglieder. Es existiert eine unmittelbare Verbindung; ich muss sie nur freiphantasieren.¹³⁴

¹³⁰ *Die Lehre*, S. 89.

¹³¹ Ebd., S. 90.

¹³² Ebd., S. 95.

¹³³ Ebd., S. 99.

¹³⁴ Ebd., S. 100.

Der Erzähler sagt: „Der Verstand vergißt; die Phantasie vergisst nie.“¹³⁵ Eine Einheit zwischen ältester Vergangenheit und der Gegenwart des Erzählers ist das Bild der Jugenderinnerungen, die durch die produktive Phantasie rekonstruiert wird. Die mythischen Rekonstruktionen werden in eine phantastische Familiengeschichte des Erzählers umgeschrieben. Die mythische Rekonstruktion einer lebensgeschichtlichen Entwicklung und die phantastische Familiengeschichte entwerfen zugleich eine Geschichte von der Entstehung künstlerischer Produktivität, verweisen die Phantasie aufs Gedächtnis.¹³⁶ Die bildlichen Vorstellungsverbindungen, die auf die Tätigkeit der Einbildungskraft zurückgehen, haften dauerhafter im Gedächtnis als die logisch-begrifflichen Verknüpfungen des Verstandes. Die Zweifel des Erzählers, ob „das Vertrauen auf solche, die Erzählung zusammenhaltende Analogie also nicht immer wieder eine Vermessenheit“¹³⁷ war, findet in der Episode *Mantel der Mäntel* die Lösung. Hier geht es um das Problem der Übergänge beim Schreiben. „Bei der Anfertigung eines Kleids muss jede bereits benutzte Form für die Weiterarbeit im Gedächtnis bleiben. Ich darf sie aber nicht innerlich zitieren müssen, ich muss sofort die weiterführende, endgültige Farbe sehen. Es gibt in jedem Fall nur eine richtige, und die Form bestimmt die Masse der Farbe und muss das Problem des Übergangs lösen.“¹³⁸ Im Übergang, „klar trennend und ineinander sein“ zu müssen, kann der Ich-Erzähler den Zusammenhang mit der beziehungslosen Welt finden, wobei er als „das innere Licht der Erzählung“ wie ein „Geist des Vertrauens“¹³⁹ im Reich des großen Malers „unsichtbar“ ist. Der Schriftsteller ist rein Niemand. Er ist in dem Ding geborgen, die Welt selber ist ein Erzählen, in dem die Sprache spricht und deren Wahrheit man als Helligkeit erfahren kann, in der ein Satz ruhig den anderen gibt und das Wahre - die vorausgegangene Erkenntnis - nur an den Übergängen der Sätze als etwas Sanftes zu spüren ist.¹⁴⁰

Handke schreibt über seine Erzählweise:

Ich möchte gar nicht erst in die Geschichte ‘hineinkommen’ müssen, ich brauche keine Verkleidung der Sätze mehr, es kommt mir auf jeden einzelnen Satz an.¹⁴¹

Der Verzicht auf das Geschichtenerzählen bedeutet, dass Handke auch über die Erzählproblematik der heutigen Zeit reflektiert. Nach ihm sei das epische Formgesetz „die flüchtigen Augenblicke eines ja als Gesetz erfahrenen ANDEREN Lebens zu einem

¹³⁵ Ebd., S. 99.

¹³⁶ Renner, *Peter Handke* (1985), S. 135.

¹³⁷ *Die Lehre*, S. 100.

¹³⁸ Ebd., S. 119.

¹³⁹ Ebd., S. 102.

¹⁴⁰ Ebd., S. 99.

¹⁴¹ *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, S. 20.

sanft nachdrücklichen Sein-Entwurf¹⁴² ineinander zu phantasieren. Diese Augenblickserfahrungen werden im einzelnen Satz erzählt, daher ist die Erzählung nicht die erfundene Geschichte, sondern das Erzählen selbst.

2. Heideggers Spuren in der *Lehre der Sainte-Victoire*

Im letzten Kapitel *Der große Wald* beschreibt der Erzähler zunächst Ruysdaels Gemälde mit dem Titel *Der große Wald*:

Es zeigt einen weiträumigen Laubwald mit starken Eichenstämmen; darunter das auffällige Weiß der bei dem Maler so oft wiederkehrenden Birke. Auch das dunkel spiegelnde Wasser im Vordergrund ist bei Ruysdael ein vertrauter Gegenstand. Hier stellt es eine Furt dar, so seicht, dass die Spuren des Karrenwegs durchscheinen, der danach gelbsandig, mit einer Linksdrehung, in die Waldsphäre weiterführt.¹⁴³

Es ist aber keine Bildbeschreibung im herkömmlichen Sinne, in der das Subjekt-Ich unter seinem Blickwinkel das Objekt-Ding betrachtet, sondern es ist ein einfaches Erzählen über einen Wald, wie er ist, als ob Bäume und Wasser sich selber gesprochen hätten. Der Erzähler stellt nach dieser Beschreibung noch den realen Morzger-Wald dar, der dem Wald im Gemälde ähnlich aussieht. „Einen derartigen Wald gibt es in der Nähe von Salzburg: kein Stadtwald von heute, kein Wald der Wälder; doch wunderbar wirklich. Er heißt nach dem Dorf *Morzg*, das an seinem Ostrand liegt. Der Weg dahin beginnt in der paßähnlichen Mulde zwischen dem *Mönchsberg* und dem *Festungsberg*, genannt *Schartentor*, das eine Art Wegscheide bildet zwischen der inneren Stadt und der südlichen Flachebene, mit ihren bis an den Fuß des Unterbergsmassiv sich erstreckenden Siedlungsausläufern.“¹⁴⁴ Das ist die jetzige Welt im Bild, in der der heutige Mensch wohnt. In den beiden Bildern wirkt der Betrachter fast nicht anwesend, so sehr stehen die Teile des Waldes im Vordergrund. Das Subjekt-Ich wird zu einem neutralen Medium, das für die Dinge durchlässig ist und ihnen zu ihrer Artikulation verhilft. Es scheint, als habe sich der gehende und schauende ganz in die Dinge entäußert,¹⁴⁵ als strebte das Schriftsteller-Ich nach der „Entselbstung“, um nur noch draußen, bei den Dingen zu sein und als ginge es ihm darum, zu warten, sich zu konzentrieren, bis die Ereignisse von

¹⁴² Peter Handke, *Rede zur Verleihung des Franz-Kafka-Preises*, in: ders., *Das Ende des Flanierens*, Frankfurt a. M. 1982, S. 158.

¹⁴³ *Die Lehre*, S. 119 f.

¹⁴⁴ Ebd., S. 121.

¹⁴⁵ Wolf, *Visualität, Form und Mythos*, S. 196.

selber Sprache würden. Der Erzähler phantasiert den realen Wald wie die Landschaft im Gemälde, d. h. der Blick des Malers und der des Schriftstellers sind durch die Wiederholung im Text miteinander verbunden. Ein eng verknüpft Netzwerk von Erscheinungen wird in der Sprache zusammenhängend dargestellt, in der die Natur in Formen und Farben anschaulich ist.

Diese Art der Sprachlichkeit lässt sich unter dem Gedanken Heideggers als „ein Wohnen im Sprechen der Sprache“ verstehen, denn Heidegger geht davon aus, dass nicht der Mensch, sondern die Sprache als ein Ereignis von Welt spricht. Heideggers Gedanken von der Sprache ist im folgenden Satz ausgedrückt: „Die Sprache ist in ihrem Wesen weder Ausdruck, noch eine Betätigung des Menschen. Die Sprache spricht.“ Heidegger meint, Sprache gründet also nicht im Subjekt, wird auch nicht zur Willensäußerung und -durchsetzung eines souverän handelnden Subjekts instrumentalisiert, sondern das Verhältnis des Menschen zur Sprache besteht darin, dass die Sprache einerseits dem „Wesen der Sterblichen den Aufenthalt gewährt“¹⁴⁶ und andererseits als Weltereignis das Sprechen den Menschen braucht, um vernommen zu werden.

Und der Ich-Erzähler als Schriftsteller in der *Lehre der Sainte-Victoire* beschreibt die Landschaft im Übergang, wobei die Einrichtungen der Zivilisation mit den Symbolen der Natur nebeneinander dargestellt sind. Im Kontrast mit „einer von betonierten Pfaden gekreuzten Stadtwiese“ und „einer in drei hintereinander postierten Ampeln, mit jeweils neuen Stopzeichen, zu querenden Umfahrungsstraße“ stehen „ein kleiner Bach“, „Bäume“ und „Gebüsche“.

An der Schwelle zwischen dem Wald und dem Dorf, wo im Weg neu die Steine der Römerstraße leuchten, wieder ein Holzstoß, zugedeckt mit einer Plastikplane. Der rechteckige Stapel mit den gesägten Kreisen ist das einzige Helle vor einem dämmrigen Hintergrund. Man richtet sich davor auf und betrachtet ihn, bis nur noch die Farben da sind: die Formen folgen.¹⁴⁷

Der Erzähler betrachtet hier diese Zwischenräume der Zivilisation und Natur mit „einem bestimmten Blick“ der äußersten „Versunkenheit“ und der „Aufmerksamkeit“, wie er das Gemälde und den heutigen realen Wald betrachtet. Dadurch bekommt die Landschaft ihre Farben und Formen wieder. Die Zwischenräume „dunkeln“ in jenem Blick im Holz, und es fängt in dem Stapel zu „kreisen“ an“. Diese Weise der Weltbegegnung, in der Handke sprachlich zu leisten versucht, erinnert an die Philosophie Heideggers. Heidegger glaubt, dass die Sprache der Dichtung ein Ort des Wesentlichen ist, in dem alles Ursprüngliche

¹⁴⁶ Martin Heidegger, „... dichterisch wohnt der Mensch...“, in: ders., *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen 1954, S. 192.

¹⁴⁷ *Die Lehre*, S. 138.

noch in der jetzigen Zivilisationswelt zu finden ist. Heidegger formuliert, die „Schwelle hält die Mitte, in der die Zwei, das Draußen und das Drinnen, einander durchgehen, aus.“¹⁴⁸ Das heißt, an der Schwelle versammeln sich die dauerhaft wiederkehrenden Dinge, weil da die Sprache spricht.

Das bloße Gehen des Erzählers¹⁴⁹ durch die Landschaft und die Suche nach dem dauerhaft Wirklichen¹⁵⁰ bedeuten die Handkesche Annäherung an die Welt der Dinge, die frei von jedem zweckbestimmten Zugriff ist und von der Ruhe begleitet wird, wie sie auch im Denken Heideggers zu finden ist: „Das Denken vollbringt den Bezug des Seins zum Wesen des Menschen.“¹⁵¹ Der Mensch steht zur Welt nicht als Subjekt, das die Welt interpretiert, sondern als Nähe zum Sein im Verhältnis. Das Denken im Sinne Heideggers bringt den Menschen in die Nähe zum Sein. Heidegger sagt, das Denken bringt die Wahrheit des Seins in die Sprache, in die Kunst. Die Sprache ist die unerschöpfliche Möglichkeit der Begegnung von Mensch und Welt.¹⁵²

Im *Ursprung des Kunstwerks* sagt Heidegger, in der Kunst sei die Wahrheit als Ereignis, als gestiftetes Bleiben, entdeckbar.

Was ist die Wahrheit selbst, dass sie sich zuzeiten als Kunst ereignet?¹⁵³

Kunst setzt die Wahrheit ins Werk. Sie bringt Seiendes hervor, stellt es in sein Wahrsein, fügt und sammelt jene Bezüge in die Offenheit, in der Entstehen und Vergehen der Dinge und des Menschen geschehen. Wahrheit ist immer die unabgeschlossene Geschichte von Entbergen und Verbergen.¹⁵⁴ Die Sprache der Dichtung ist das Sagen, was das Ich noch nicht ausgesprochen hat. Und was, das Denken zur Sprache bringt, kann man in der Dichtung finden.

Cézanne malte ein Bild, dessen Titel nach dem gemalten Ort benannt ist: *Rochers près des grottes au-dessus de Château-Noir*. Der Erzähler in der *Lehre der Sainte-Victoire* verstand dieses Bild als das Weltgeschehen, das im Jahr 1904 entstand.

... die Dinge, die Kiefern und die Felsen, hatten sich in jenem historischen Moment auf der reinen Fläche – nicht mehr rückgängig zu machendes Ende der

¹⁴⁸ Martin Heidegger, *Die Sprache*, in: ders., *Unterwegs zur Sprache*, Gesamtausgabe Bd. 12, Frankfurt a.M. 1985, S. 26.

¹⁴⁹ „Auf dem bewußt langsamen Gang dorthin sind die Reste eines Bohlenwegs unter den Sohlen eine andere unbestimmte Erinnerung.“ (*Die Lehre*, S. 137)

¹⁵⁰ „Das Grün des leeren Feldes unten wird mit der Zeit warm und tief.“ (*Die Lehre*, S. 134)

¹⁵¹ Heidegger, „*Humanismus*“, S. 145.

¹⁵² Alfred Kolleritsch, *Die Welt, die sich öffnet. Eine Bemerkung zu Handke und Heidegger*, Königstein/ Ts. 1985, S. 112.

¹⁵³ M. Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, in: ders., *Holzwege*, Gesamtausgabe Bd.5, Frankfurt a. M. 1977, S. 25.

¹⁵⁴ Kolleritsch, *Die Welt, die sich öffnet*, S. 116.

Raumillusion –, aber in ihren dem Ort und der Stelle verpflichteten Farben und Formen!, zu einer zusammenhängenden, in der Menschheitsgeschichte einmaligen Bilderschrift verschränkt.¹⁵⁵

Hier spricht nicht das erzählende Ich allein, die Sprache spricht selber. Der Erzähler erzählt nicht von einer Geschichte, die damals wirklich geschah, sondern er lässt den Ort und die Stelle, wo die Kiefern und die Felsen in Farben und Formen stehen, sprechen. Diese Sprache hält das Reich der Welt offen. Das Weltgeschehen ist nicht im Ich-Subjekt entworfen, sondern es ist im Ort als Vorgegebener des Geschehens konstruiert. Heideggers Auffassung von der „Ek-sistenz“ besagt, das Verhältnis des Seins zum Wesen des Menschen als Ek-sistenz ist daraus zu fassen, dass das Sein selber das Verhältnis ist.¹⁵⁶ Die Welt ist bei Heidegger nicht vom Ich-Subjekt angeschaut, sondern die Welt ist in der Sprache, die voraus da ist, zu begegnen. „Das Sein kommt, sich lichtend, zur Sprache.“¹⁵⁷ Sprache und Sein gehören zusammen. Aber die abendländische Sprache in der technischen Auslegung des Denkens verhindert die Nähe zum Sein. Das ist die Abkehr Heideggers vom rationalen Denken. Die Kehre Heideggers bedeutet das Denken an das Anfängliche und den Ursprung des Weges, auf dem man bedenkt, dass die abendländische Aufklärung im rationalen Denken zur vergewaltigenden Weltbemächtigung geführt hat. Das abendländische rationale Denken hat zum technischen Fortschritt der Welt beigetragen, aber es hat das anfängliche Denken in die Vergessenheit gebracht. Niemand will an das Ursprüngliche zurückdenken. Was verlorengegangen ist, lässt sich nicht zurückfordern, es ist nicht durch eine Gegenmacht zurückholbar. Aber die Sprache kann diese Kehre leisten. Gemäß dem Denkansatz müsste sich das Sein wenden, indem es sich in seiner Anfänglichkeit zeigt. Und die Sprache ist der Ort der Begegnung des Ursprünglichen. Die Sprache kann bei Heidegger zum Leitfaden der Aufhellung dieses Bereiches werden, weil die Lichtung als Ereignis alles in sein Eigenes bringt oder ruft und dafür Sprache in ihren unterschiedlichsten Formen braucht.¹⁵⁸

Handkes Versuch in der *Lehre*, dauerhaft das Wirkliche in seiner literarischen Form zu realisieren und die in die Vergessenheit geratenen Dinge zur Wiederkehr zu bringen, zielt auch auf das Denken an das Anfängliche im Sinne Heideggers.

Handkes Verhältnis zur Welt beim Erzählen ist:

Ich will die Welt nicht mehr anschauen, sondern in ihren Formen herbeibitten.¹⁵⁹

¹⁵⁵ *Die Lehre*, S. 78.

¹⁵⁶ Heidegger, „*Humanismus*“, S. 163.

¹⁵⁷ Ebd., S. 192.

¹⁵⁸ Otto Pöggeler, *Heidegger und die hermeneutische Philosophie*, Freiburg/ München 1983, S. 165.

¹⁵⁹ *Die Geschichte des Bleistifts*, S. 132.

Handke will über die Welt nicht seine Meinung äußern, sondern er möchte die Welt selber in die Sprache bringen. Das Verhältnis des Ichs zur Welt ist befreit “von Erlebnissen, frei für die Welt.”¹⁶⁰ Im Hohlweg, in den zu jeder Jahreszeit die Herbstblätter einschweben, geht der Erzähler langsam spazieren und schaut die Welt:

In diesem Netzwerk haben sich jene Blätter verfangen, die dann im Gedächtnis für den ganzen Wald stehen. Es ist angewehtes Buchenlaub, hell und oval; die Ovalform noch verstärkt durch die Rillen, die in jedem Blatt von der Mitte zum Rand ausstrahlen; die Farbe ein gleichmäßiges *Lichtbraun*. Für einen Augenblick ist es, als hingen da im Gebüsch Spielkarten - die dann für immer waldweit auf dem Boden liegen, im kleinsten Windhauch blinkend und sich aufblättern, und überall als ein verlässliches Spiel wiederkehrend, dessen einzige Farbe das strahlende Lichtbraun ist.¹⁶¹

Er richtet seinen Blick in die Mitte zwischen Erinnerung und Phantasie, wobei seine Wahrnehmungen der Wirklichkeit nur in Farben und in Formen dargestellt werden. Schauen ist eine Haltung, ein Vernehmen, eine Beziehung, ein Horchen, ein Begegnenlassen, ein Sein-Lassen als ein Sich-einlassen, zugehörig dem Ereignis, das geschieht. Das Schauen – es geschieht im Da-Sein als dem „Da“ des Seins -, wobei das Sein das Ermöglichende ist, das Sinn-Stiftende, der Horizont, von dem her sich Welt als Bedeutungszusammenhang erschließt.¹⁶² Der Mensch steht in den ontologischen Bestimmungen des Daseins als des Vorgegebenen, die als die Existentialien und die Seinsweisen der menschlichen Existenz von den Kategorien zu trennen sind, mit denen die Philosophie der Metaphysik das bloß vorhandene Seiende beschreibt. Das menschliche Dasein ist nach Heidegger dadurch ausgezeichnet, dass es sich auf sein Sein hin selber versteht. Dieses Sein, das nicht mit dem psychologischen Ich verwechselt werden darf, ist überhaupt kein Ich als substantielle Einheit, sondern ein Geschehen, das die Grundbestimmung Geschichtlichkeit, d.h. Zeitlichkeit hat. Wenn man dieses Umdenken Heideggers unter dem Aspekt seiner ‚Kehre‘ versteht, lässt sich Handkes ‚Wende‘ auf dem Denkweg Heideggers erläutern.

Das Sprach-Ich im Frühwerk Handkes erzählte überwiegend über seine existentielle Problematik wie seine Erfahrung in der Welt von Entfremdung, Gewalt, wobei die Sprache als Zeichen für existentielle Konfigurationen zu verstehen ist. Und das erzählende Ich im *kurzen Brief zum langen Abschied* bezog sich einigermaßen

¹⁶⁰ Ebd., S. 185.

¹⁶¹ *Die Lehre*, S. 132.

¹⁶² Ebd., S. 114.

antirationalistisch auf das Subjekt zurück. Jetzt steht der Ich-Erzähler in der *Lehre* endlich in seinem Bezug zur Welt in der Nähe zum Sein.

In der *Lehre der Sainte-Victoire* stellt der Erzähler den Gedanken in Frage, „nur mit einem Glauben könnten die Dinge auch auf die Dauer wirklich bleiben?“¹⁶³ Er will „Verwandlung und Bergung der Dinge in Gefahr“ nicht in einer religiösen Zeremonie, sondern in der Glaubensform, im Geheimnis, das in der abendländischen Logik der technischen Sprache nie interpretiert werden kann, niederschreiben. Handke verzichtet auf den metaphysischen Ansatz, der einem allem vorausliegenden Subjekt die absolute Trägerrolle zuspricht. Handke sagt: „Nicht einmal in seinen tiefsten Gedanken erschien ein Gott. Wohl aber ereigneten sich da immer Bewegungen, wo etwas sein *sollte*, und nichts war“.¹⁶⁴ Die Glaubensform wie das Geheimnis ist auf das Ereignis als Augenblick, nämlich als die Unterbrechung planer Kontinuität angewiesen. Wahrheit - von der Kunst her erfahren - ist ein Entbergen auf dem Grunde des Verbergens, das Ereignis der Unverborgenheit.¹⁶⁵

Wie Handke in seinen Erzählungen nicht das Geschichte-Erfinden, sondern ein Geschehen, wie sich die Welt öffnet, darzustellen versucht, beschreibt Heidegger auch das Kunstwerk als ein Ereignis, das alles Selbstverständliche umstößt und das als Lichtung¹⁶⁶ steht. Im Werk kommt das, woraus es gemacht ist, erst eigentlich hervor, das Werk erschließt es. Das Werk lässt Naturschönheiten erscheinen.¹⁶⁷ Die Sprache der Dichtung ist ein Ort des Wesentlichen, der Wahrheit, die die „wirkliche“ Welt ist.

In der Sprache wird das, was früher war, ausgesprochen. Die Sprache des Seins lässt alles, was ist, erscheinen. Der Schriftsteller in der *Lehre der Sainte-Victoire* sagt:

In Delphi, wo früher der Mittelpunkt der Welt angenommen wurde, flatterte es im Gras des Stadions weitem von den Schmetterlingen, die der Dichter Christian Wagner als „die erlösten Gedanken der heiligen Toten“ gesehen hat. Doch vor der Sainte-Victoire, als ich auf der freien Stelle zwischen Aix und Le Tholonet in den Farben stand, dachte ich dann: „Ist nicht dort, wo ein großer Künstler gearbeitet hat, der Mittelpunkt der Welt – eher als an Orten wie Delphi?“¹⁶⁸

¹⁶³ Ebd., S. 83.

¹⁶⁴ *Die Geschichte des Bleistifts*, S. 122.

¹⁶⁵ Pöggeler, *Heidegger und die hermeneutische Philosophie*, S. 155.

¹⁶⁶ Heidegger hat den Begriff der ‚Lichtung‘ im *Brief über den „Humanismus“* erläutert. Sie ist als die Stätte gedacht, in der ein Frei-geben für das Seiende geschieht, so dass dieses zum Vorschein kommen kann. Im Freien der Lichtung kommt das Seiende zum Stehen und tritt in Erscheinung. Die Lichtung ist im Wandel begriffen. Die verschiedenen Weisen, wie Seiendes gedeutet wurde, in der Antike, im Mittelalter, in der Neuzeit, werden darin begriffen. Dieser Versuch, über den Wandel nachzudenken, ist Heideggers Deutung der Geschichte der Metaphysik. In: Walter Biemel, *Heidegger*, Hamburg 1999, S. 103 f. In der *Lehre* (S. 22) erzählt der Schriftsteller von einer „Graslichtung, die in einem einzigen Zittern lag“. Sie ist für ihn ein Ort, in dem er nach Zusammenhang sucht, wobei er über die Geschichte der Menschheit nachdenkt.

¹⁶⁷ Kolleritsch, *Die Welt, die sich öffnet*, S. 116.

¹⁶⁸ *Die Lehre*, S. 45.

Vor dem Berg Sainte-Victoire schaut das Ich nicht nur den großen Künstler, sondern auch den Ort als den Mittelpunkt der Welt, wo er früher gearbeitet hat. Die poetische Sprache Handkes ist nicht die innere Stimme des Schriftstellers, sondern sein Schauen und Sagen von der Welt, die sich öffnet. In der *Lehre* steht der Schriftsteller im Wirklichkeitsgeschehen der Natur und Kunst untrennbar, aber er ist nicht der abbildende, sondern ein das Sein hervorbringender Schriftsteller.

Um das Sein erscheinen zu lassen, gibt ein einzelnes Ding etwas zu verstehen, als ginge es um nichts, aber in zwangloser Zusammengehörigkeit. Der Ich-Erzähler als Schriftsteller in der *Lehre* sagt:

Aber dann gibt vielleicht ein einzelnes Ding etwas zu verstehen und setzt so den 'Geist des Anfangs'; und es kann ernst werden mit dem Studieren, das doch bei aller sonstigen Beschäftigung eine Sehnsucht geblieben war. Als solche Bilder des Anfangs erlebte ich die Bilder Cézannes...¹⁶⁹

Das Ich steht auf der Schwelle, wo es zu sprechen anfängt. „Die Schwelle ist mein Ort.“ Dort stehen Ich und Welt nebeneinander im Zusammenhang. Handke schreibt:

Die Lehre der Sainte-Victoire darf keine Analyse sein, sondern muss Erzählung einer allmählichen Annäherung (und vielleicht Entfernung werden) – strahlend äußerlich, als ginge es um nichts. Ich darf nichts meinen, muss nur abstrahierend (nicht abstrakt) erzählen – abstrahierend, allumfassend.¹⁷⁰

Die abstrahierende allumfassende Erzählung bedeutet die Schwelle, an der der Schriftsteller die Einheit von Mensch und Welt phantasiert. Er steigt aus der Geschichte ihrer Trennung aus und versucht den Ursprung des Erzählens zu finden: das Erscheinenlassen von Wahrheit. Die Schwelle ist der zentrale Ort von Seinserfahrung, nicht von Versöhnung oder von Aufhebung – sie hält offen. „Die Leere offenhalten: das wäre die höchste Kunst.“¹⁷¹ Handke springt nie aus der Geschichte in irgendeine Zeitlosigkeit. Die Bewegung des Sagens (der Kunst) geht nicht in ein zeitloses Arkadien. Es ist Eroberung einer anderen Zeitbeziehung, in der sich drei Dimensionen der Zeit anders erschließen als in unserer alltäglichen Erfahrung. Für Heidegger ist die Zeit nicht am Vorhandenen, das vergeht, abzulesen. Die Zeit ist nicht die Form des sinnlichen Erkennens, über der die Zeitlosigkeit der Seele und der Vernunft steht. Bei Handke heißt

¹⁶⁹ Ebd., S. 34.

¹⁷⁰ *Die Geschichte des Bleistifts*, S. 190.

¹⁷¹ Peter Handke, *Phantasien der Wiederholung*, Frankfurt a. M. 1983, S. 4.

Erzählung: „Es war; es ist; es wird sein - hieß: Zukunft!“¹⁷² Über diesen Zeitsinn sagt Handke in dem *Chinesen des Schmerzes*: „Auch die Verse der Georgica stellen mir die Zeit zurück oder bringen sie in einen anderen Sinn.“¹⁷³ Heidegger betrachtet die Zeit als Gewärtigen.

Gewärtigen besagt ein Sich-selbst-vorweg, ... dieses im Vorweg liegende Aus-sich-zu aus der eigenen Möglichkeit ist der primäre, ekstatische Begriff der *Zukunft* ... Dieses Auf-sich-zukommen aber erstreckt sich als solches nicht etwa auf eine momentane Gegenwart meiner, sondern auf das Ganze meines *Gewesenseins* ... das Gewesensein des Gewesenen wird allererst und ständig das Gewesensein in der jeweiligen Zukunft.¹⁷⁴

Anders formuliert: „Die Zeitigung ist die freie Schwingung der ganzen Zeitlichkeit; Zeit erschwingt und verschwingt sich selbst.“¹⁷⁵ In der Zeitigung erscheinen die Dinge im ursprünglichen Sinn, das ist bei Handke die Erfahrung des Weltwerdens der Dinge und Erfahren der ursprünglichen und daher wiederholbaren Geschichte. Der geglückte Tag ist für den Schriftsteller die Zeitigung: „Tag, zeitige mir etwas, mehr, alles an dir. Zeitige mir das Ticken der Weidenblatttanzen beim Durch-die Luft-Fallen, den linkshändigen Schalterbeamten, der, in sein Buch vertieft, mich wieder einmal auf den Fahrschein warten lässt, die Sonne auf der Türklinke – zeitige mich.“¹⁷⁶ Der Erzähler steht am Ende der *Lehre* zur Welt im folgenden Verhältnis; in dem er „schließlich, in einem Flimmern, offenbaren die Farben quer über den ganzen Holzstoß die Fußspur des ersten Menschen“¹⁷⁷ findet. Dann verlässt er den Wald. „Zurück zu den heutigen Menschen; zurück in die Stadt; zurück zu den Plätzen und Brücken; zurück zu den Kais und Passagen; zurück zu den Glocken und Geschäften; zurück zu Goldglanz und Faltenwurf.“¹⁷⁸ Sicher kann er in heutiger Welt die ursprüngliche und wiederholbare Menschheitsgeschichte wiederfinden.

¹⁷² Peter Handke, *Der Chinese des Schmerzes*, S. 241.

¹⁷³ Ebd., S. 42 f.

¹⁷⁴ Martin Heidegger, *Metaphysische Anfangsgründe der Logik im Ausgang von Leibniz*, Gesamtausgabe Bd. 26, Frankfurt a. M. 1990, S. 266.

¹⁷⁵ Ebd., S. 268.

¹⁷⁶ Peter Handke, *Versuch über den geglückten Tag*, Frankfurt a. M. 1991, S. 70.

¹⁷⁷ *Die Lehre*, S. 139.

¹⁷⁸ Ebd., S. 139.

V. Eine Wende zum neuen Schreiben in *Der Chinese des Schmerzes*: Denken und Dichten mit Heidegger

Nachdem Handke eine autobiographische Poetologie *Die Lehre der Sainte-Victoire* geschrieben hat, kehrt er im *Chinesen des Schmerzes* zu einer Erzählung zurück, in der der Ich-Erzähler als Protagonist ein möglichst getreues Bild der Realität bzw. ein mögliches Realitätswahrnehmung darstellt. Aber die Rolle des Ich-Erzählers im *Chinesen des Schmerzes* verändert sich im Lauf der Erzählung. Der Erzähler ist nicht nur eine handelnde Figur wie in *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* und in *Der kurze Brief zum langen Abschied*. Er ist auch eine über das Erzählen reflektierende Figur wie in *Die Lehre der Sainte-Victoire*, die das Erzählen selbst ist. Das Verhältnis des Sprach-Ichs zur Welt ändert sich auf diese Weise. Das Sprach-Ich versucht immer wieder seine Wahrnehmung und seinen Blick auf die Welt zu verändern und sie in Konfrontation mit der bisher erzählten Geschichte nochmals zu überprüfen.

Der Ich-Erzähler als „Betrachter“ wird im ersten Kapitel zuerst „abgelenkt“, damit er im „Leer-sein“¹⁷⁹ sein kann. Im Leer-Sein beginnt er nicht nur über das Anwesende zu erzählen, sondern auch über das bisher als abwesend Gedachte nachzudenken. Er erzählt einfach alles, was da ist, wobei er weniger das, was noch vorhanden ist, als das, was fehlt, aufzuspüren versucht. Dies besteht in den Leerstellen oder Leerformen. Das heißt, er erzählt nicht nur die Bilder, die er nur finden will, sondern er bringt auch die Bilder, die „in der Schweben“¹⁸⁰ stehen, zur Sprache. Dadurch erscheint auch das, was man vergessen zu haben glaubt, als wirklich.

Andererseits versucht der Ich-Erzähler im zweiten Kapitel die Wirklichkeit bewusst wahrzunehmen und darüber zu reflektieren. „Der Betrachter“ greift in die wirkliche Welt ein. Er mordet im Wald einen Mann, der am Stamm einer Buche zwei dickschwarze Krummbalken – das Hakenkreuz – bemalte. Durch seine bewusste Erfahrung mit der deutschen Vergangenheit will er die Welt anders verstehen, damit er die heutige Welt, die von der technischen Zivilisation verstellt ist, geschichtlich neu begründen kann. In der wirklichen Welt ist das Sein nur als Gegenstand seiend. „Natur und Geschichte werden im technischen Zeitalter zum Gegenstand des erklärenden Vorstellens“¹⁸¹ der Wissenschaft, in der das wahre Sein vergessen ist. Martin Heidegger erklärt in *Die Frage nach der Technik* die ursprüngliche Bedeutung des Wortes „Technik“, indem er die heutige Technik als *instrumentum* bezeichnet. Er vertritt die Auffassung, dass die Technik als

¹⁷⁹ Peter Handke, *Der Chinese des Schmerzes*, S. 11. (im weiteren als *Der Chinese* bezeichnet)

¹⁸⁰ *Der Chinese*, S. 23.

¹⁸¹ Martin Heidegger, *Die Zeit des Weltbildes*, in: *Holzwege*, S. 80.

instrumentum auf grundsätzliche Absicht des Menschen zurückweist, alles Seiende zu meistern und zu beherrschen und dabei das Seiende durch das mittels der Technik es eingreifende Subjekt zu objektivieren. In der Erfahrung mit dieser von der Zivilisation verstellten tatsächlichen Wirklichkeit verliert der Erzähler im *Chinesen des Schmerzes* seine Mitte und Perspektive. Er ist nicht mehr in der Lage, weiter zu erzählen. Er fühlt sich als das „Nicht-ausgefüllt-Sein“¹⁸² des Kammers und hat Heimweh nach einem wahren Sein. Er will die Geschichte anders erzählen.

Das dritte Kapitel heißt: „Der Betrachter sucht einen Zeugen“. Der Zeuge bedeutet hier die Schwelle, auf der der Zeuge inmitten der Zeichen der Zivilisation noch einen Ort für das Zeichen vom Sein finden kann. Der Erzähler kann hier in Besinnung auf die überlieferte Tradition, nämlich durch das wiederholende Denken die Sprache des vergessenen Seins wiederfinden. Das Bedenken und das Nachdenken über das Wesen der Sprache bei Heidegger entspricht in diesem Sinne dem Versuch zur Wiederfindung der Sprache durch Wiederholung bei Handke. Das Wiederholen des in der kulturellen Tradition Vorgegebenen ermöglicht eine neue Schreibweise zu finden, wobei die Sprachzeichen nicht nur die Bilder des inneren Ausdrucks nachstellen, sondern sie vermitteln auch die ästhetische Erfahrung beim Erzählen, die Handke „Wiederfindung der Sprache“ nennt .

Das Verhältnis des Ichs zur Welt wird im *Chinesen des Schmerzes* auf diese Weise neu konstruiert, indem das Ich einerseits die Entfremdung in der Welt – das Menschsein in der heutigen Welt überhaupt – durch Erinnerungen an seine eigene Lebensgeschichte erzählt und andererseits über diese Welt im Rückbezug zur Geschichte und zur Sprache philosophisch reflektiert. Die geschichtliche Erfahrung der Vergangenheit wird nicht in der wissenschaftlichen Historie dargestellt, sondern sie kann nach Handke in der Literatur ästhetisch transformiert werden. Das Sprach-Ich ist im *Chinesen des Schmerzes* ein denkender Ich-Erzähler, wie Heidegger schreibt, dass der Denker und Dichter das Verlorene der Vergangenheit in der Dichtung wieder erfahrbar macht. Wenn man Heideggers Auffassung von der Technik zusammenfasst, heißt das, der Dichter und Denker haben in Rückbesinnung auf die „Geschichte“ und die „Sprache“ die Aufgabe, das, was ist, zur Sprache zu bringen, das Verlorene wieder erfahrbar zu machen und das Künftige vorzubereiten.

Handke stand schon in den 60er Jahren gegen die ‚realistische‘ Engagementliteratur, deren Weltbild aus Wertvorstellungen und Normen in der Gesellschaft bestand und deren Schriftsteller die Aufgabe hatte, die bestehenden gesellschaftlichen Zustände durch das Schreiben zu enthüllen und zu verändern.¹⁸³ Handke versucht dagegen von Anfang an das ontologische Weltbild in der literarischen Form zu verwirklichen. Nachdem er in den 60er

¹⁸² *Der Chineser*, S. 165.

¹⁸³ *Die Literatur ist romantisch*, S. 39.

Jahren das sprachexperimentelle Werk schrieb, fand er nach seiner langen Auseinandersetzung mit anderen klassischen literarischen Werken in den 70er Jahren im *Chinesen des Schmerzes* eine neue Schreibweise, mit der er das Verhältnis des Ichs zur Welt verändern will. Obwohl der Erzähler die Zivilisationswelt als eine zweite Natur betrachtet, versucht der Erzähler immer wieder den Zustand der Welt im Rahmen der neuen Zeichenordnungen zu hinterfragen. „Das postmoderne Wissen ist gerade dadurch gekennzeichnet, dass es diese Ordnungen der Wahrnehmungswirklichkeit als irreversibel anerkennt und bestehen lässt, zugleich verzichtet es darauf, nach übergreifenden Sinnzusammenhängen oder nach der Geschichtlichkeit des augenblicklichen Zustands zu fragen.“¹⁸⁴ Handke versucht, auch wenn er zu Autoren der Postmoderne zählt, immer wieder die Welt in einem Zusammenhang zu rekonstruieren, indem er nach der Geschichtlichkeit des augenblicklichen Zustands fragt.

Ich fasse das neue Schreiben Handkes im *Chinesen des Schmerzes* als eine Wende in seiner Werkgeschichte auf. Eine Wende bei Handke ist mit dem Begriff „Kehre“ bei Heidegger vergleichbar, die durch eine Transformation des Denkens möglich ist, die man unter den Bedingungen der Postmodernen Konstellation verstehen kann. Die Postmoderne Konstellation bei Handke kann als Rekonstruktion durch Dekonstruktion verstanden werden, d. h. „seine Texte stellen einerseits den Übergang von der Moderne zur Postmoderne nach, andererseits aber wenden sie sich, nach einer Phase der Dekonstruktion überkommener Erzählmuster und Sprachformen, wieder einer Rekonstruktion zu, die allerdings ohne den vorangehenden Gestus des Dekonstruierens nicht denkbar ist.“¹⁸⁵ Im sprachexperimentellen Schreiben im Frühwerk hatte die Sprache des Ichs die Rolle, sich mit der Wirklichkeit auseinander zu setzen. Aber im *Chinesen des Schmerzes* versucht das Ich in der sprachlosen Welt die Sprache, die die Welt spricht, wiederzufinden. In der Sprache werden Dinge und Welt gesprochen, als ob sie selber gesprochen hätten. Das entspricht Heideggers Formulierung „Denn eigentlich spricht die Sprache“, die „jenes Sagen, das im Element des Dichtens spricht“, ¹⁸⁶ bedeutet.

Seine neue Schreibweise entwickelt sich auf diese Weise zuerst nach dem Durchgang durch die Zerstörung des Prinzips der Mimesis und dann nach dem Aufbau referenzloser Zeichensysteme zu einer wieder mimetisch orientierten Schreibweise.¹⁸⁷ Aber die Sprache verhält sich nicht in einem mimetischen Verhältnis zur Wirklichkeit, sie konstruiert die Wirklichkeit mehr, als dass sie sie abbildet. Die Sprache spielt die Rolle, eine ästhetische Erfahrung darzustellen. In der Sprache werden „Erfahrungswirklichkeit, Wahrnehmungswirklichkeit und Phantasie“ einander spielerisch dargestellt.

¹⁸⁴ R. G. Renner, *Die postmoderne Konstellation*, Freiburg 1988, S. 29.

¹⁸⁵ Ebd., S. 369.

¹⁸⁶ Heidegger, „...dichterisch wohnt der Mensch...“, S.190.

¹⁸⁷ Renner, *Die Postmoderne Konstellation*, S. 372.

Das neue Verhältnis des Sprach-Ichs zur Welt im *Chinesen des Schmerzes* Handkes steht mit dem Verhältnis Heideggers über Dinge und Welt in Zusammenhang, d. h. der Versuch zum neuen Schreiben bei Handke ist zum einen durch den existentialontologischen Entwurf Heideggers und zum anderen durch dessen Sprachverständnis geprägt, wie sie besonders in *Unterwegs zur Sprache* und in *Vorträge und Aufsätze* zu erkennen sind.

Handkes poetologischer Entwurf im *Chinesen des Schmerzes* geht von der Rolle des Ich-Erzählers und dem Signifikanten ‚Schwelle‘ aus. Heideggers Gedanke von der Schwelle liegt darin, wer spricht und wie das Sagen des Seins ausgesprochen wird. Handke und Heidegger sind miteinander einig, auf der Schwelle werde das Sein gesprochen. Der Signifikant ‚Schwelle‘ im *Chinesen des Schmerzes* bezeichnet sowohl eine psychologische Situation der Figur als auch eine ästhetische Erfahrung für die Wiederfindung des Verlorenen. Heidegger interpretiert die Schwelle als den Riss des Unterschieds, der die reine Helle glänzen lässt.¹⁸⁸ Handke schreibt in seinem Journal; „Warum suche ich auf den Schwellen immer die Schrift oder das Bild? Die Schwelle selbst ist ja Schrift und Bild.“¹⁸⁹ Die Schwelle selbst ist der Zeuge, der die Spuren der Vergangenen bewahrt. Daher ändert sich die Rolle des Ich-Erzählers auf der Schwelle. Das Ich ist nicht der Welt-anschauende Mensch im Sinne des Vorstellens von der Art der subjektiven Perzeption, vielmehr ist der Mensch der vom Seienden Angeschaute,¹⁹⁰ der durch Welt konstruiert ist.

Heidegger versteht das Subjekt nur noch als ein hörendes und entsprechendes Wesen. Das eigentliche Subjekt ist das Sein-hörende Wesen. Das Sprach-Ich in den früheren Werken Handkes, das sich mit dem Zerbrechen der gängigen Sprache der Gesellschaft beschäftigt, erfährt der Ich-Erzähler im *Chinesen des Schmerzes* seine neue sprachliche Fähigkeit, dem Sein entsprechend zu sagen. Das Ich und die Welt gehören zusammen, in dem Sinne, dass sie auf der Erde zusammenwohnen. Auf das Sein zu hören bedeutet bei Handke das Leer-Sein zu füllen, das ist als neue Dimension der Seinserfahrung anzusehen. Heidegger meint, die Leere ist wie das Nichts, jenes Wesende nämlich, das wir als das Andere zu allem An- und Abwesenden zu denken versuchen.¹⁹¹ Im Leer-Sein zu sein, bedeutet in diese Leere hinauszuschauen, um das Nichts zu nichten.

Auf diese philosophische Konstellation Heideggers bezieht sich Handkes Werk nicht nur inhaltlich und strukturell, sondern auch durch die Wahl seiner erzählten Bilder: erstens seine einfache Beschreibung der Landschaft, zweitens die Hervorhebung von Schwelle und Brücke und drittens der Name des Protagonisten ‚Loser‘ legen dies klar. Der Name ‚Loser‘, der im Zusammenhang mit dem Zeitwort ‚losen‘ für ‚lauschen‘ oder ‚horchen‘

¹⁸⁸ Heidegger, *Die Sprache*, S. 25.

¹⁸⁹ *Phantasien der Wiederholung*, S. 78.

¹⁹⁰ Heidegger, *Die Zeit des Weltbildes*, S. 90.

¹⁹¹ Martin Heidegger, *Aus einem Gespräch von der Sprache. Zwischen einem Japaner und einem Fragenden*, in: *Unterwegs zur Sprache*, S. 108.

steht¹⁹², lässt an das Wesen der Sprache denken – nach Heidegger ist das Wesen der Sprache im Sinne von ‚Was-sein‘ zu verstehen.

Handkes Ästhetik scheint daher in vielen Hinsichten dem Denkweg Heideggers zu folgen. Heidegger selber versucht das Wesen der Ästhetik in dem Wort „Anmut“ zu erläutern. Er erklärt das Wort „Anmut“ als „das Wehen der Stille des leuchtenden Entzückens“ und die Sprache als „sagen“ wie „zeigen“, „erscheinen und scheinenlassen“ in der Weise des „Winkens“.¹⁹³ Handkes ästhetische Wahrnehmung der Welt kann in dieser Betrachtungsweise gelingen. Die Sprache wird also nichts anderes als ein Instrument zur Offenbarung eines verloren gegangenen Seins verstanden, das Heidegger und Handke in Besinnung auf das neue Verhältnis zur Welt gewinnt. In der Sprache nämlich zeigt sich das Sein. Heidegger meint, wir sind nicht mehr in einer Position, die den Menschen als Subjekt versteht, welches Subjekt dann verschiedene mögliche Deutungen des Seienden entwirft, sondern in der ganz anderen Dimension, die vom Sein her das Wesen des Menschen zu fassen sucht, nämlich durch den Bezug des Menschen zum Sein.¹⁹⁴ Losers Suche nach Liebe ist auch unter diesem Aspekt zu betrachten.

Während Heidegger in der Kritik an dem abendländischen metaphysischen Denken das Vermögen der Sprache und Dichtung wiederfindet, versucht Handke in der Erinnerung an die „lang Verschollenen“ die Wirklichkeit ästhetisch transformiert wahrzunehmen und im Bezug auf die Tradition der Literatur die Sprache wiederzufinden. Die Sprache ist bei Heidegger etwas anderes als das, was wir uns als die metaphysisch verstandenen Namen ‚language‘ vorstellen.¹⁹⁵ Sprache ist bei ihm die Sage, die nicht der Name für das menschliche Sprechen ist, sondern die als das Sagenhafte zu bezeichnen ist. Heidegger beschäftigt sich in späteren Schriften mit dem „Denken und Dichten“, in denen er besonders Kritik an dem der Seinsvergessenheit verfallenen metaphysischen Denken ausübt. Er denkt, der Dichter vermag die Welt ‚ursprünglicher‘ zu sehen als die Wissenschaftler, die seit der Neuzeit mit dem naturwissenschaftlichen, technischen Denken beschäftigt sind. Das Denken ist bei Heidegger also ein Akt wie eine Wiederholung, ein wiederholtes Ereignis, das in einem Gedicht geschieht. Das Denken ist eigentlich eine Wiederholung des Sagens, das im Gedicht ausgesprochen werden kann. Durch diese Wiederholung findet der Dichter seine Sprache wieder. Aber Heidegger ist der Auffassung, Dichten und Denken sind nicht dasselbe, sie begegnen sich nur in der Sprache, aber sie benutzen nicht erst die Sprache um sich mit ihrer Hilfe auszusprechen, sondern Denken und Dichten sind in sich das anfängliche, wesenhafte und darum zugleich auch letzte Sprechen, das die Sprache durch den Menschen spricht.¹⁹⁶ „Weil nun aber die

¹⁹² *Der Chinese*, S. 32.

¹⁹³ Heidegger, *Aus einem Gespräch von der Sprache*, S. 145.

¹⁹⁴ Biemel, *Heidegger*, S. 109.

¹⁹⁵ Heidegger, *Aus einem Gespräch von der Sprache*, S. 144.

¹⁹⁶ Heidegger, *Was heißt Denken*, in: *Vorträge und Aufsätze II*, S. 141 f.

Sprache jenes Geschehnis ist, in dem für den Menschen überhaupt erst Seiendes als Seiendes sich erschließt, deshalb ist die Poesie, die Dichtung im engeren Sinn, die ursprünglichste Dichtung im wesentlichen Sinn. Die Sprache ist nicht deshalb Dichtung, weil sie die Urpoesie ist, sondern die Poesie ereignet sich in der Sprache, weil diese das ursprünglichste Wesen der Dichtung verwahrt.¹⁹⁷ Und das Denken des Seins ist „die Urdichtung, die aller Poesie voraufgeht, aber auch dem Dichterischen der Kunst, insofern diese innerhalb des Bezirks der Sprache ins Werk kommt. Alles Dichten in diesem weiten Sinne des Poetischen ist in seinem Grunde ein Denken. Das dichtende Wesen des Denkens verwahrt das Walten der Wahrheit des Seins.“¹⁹⁸

Heidegger bezeichnet das In-der-Welt-Sein des Menschen als ein dichterisches Wohnen, in dem der Mensch immer über die Welt reflektiert, um sie ursprünglicher wahrzunehmen. Heidegger will mit ‚dem dichterischen Wohnen‘ sagen:

Wenn wir dem nachdenken, was Hölderlin über das dichterisch Wohnen des Menschen dichtet, vermuten wir einen Weg, auf dem wir durch das verschieden Gedachte hindurch uns dem Selben nähern, was der Dichter dichtet.¹⁹⁹

Beim „dichterisch Wohnen“ wohnt der Mensch nicht als einzelnes Subjekt in der Welt, sondern der Mensch bewohnt die Welt gemeinsam in der Zusammengehörigkeit. Der Mensch wohnt auf dem Weg zwischen dort, wo die Welt einmal war, und dort, wo sie wird. Der Mensch wird also durch diese Welt konstruiert. Aber Handke sieht die Welt, weniger als ein Dichter denn als ein Erzähler. Er will das in der Erzählung wiederholen, was der Dichter gedacht hat und was jener Denker überlegt hat.

In erster Linie werde ich in diesem Kapitel die Rolle des Ich-Erzählers behandeln, nämlich den veränderten Blick des Subjekt-Ichs auf die Welt im *Chinesen des Schmerzes*. Dass der Ich-Erzähler im Leer-Sein ist, heißt, dass er zum neuen Schreiben bereit ist.

Zweitens werde ich die Metapher ‚Schwelle‘ im *Chinesen des Schmerzes* als eine Wende im Verhältnis des Sprach-Ichs zur Welt im Zusammenhang mit dem Verhältnis zu Welt und Ding bei Heidegger betrachten. Auf der Schwelle erfährt der Erzähler zwar seine Situation der Entfremdung in der Wirklichkeit, aber er nimmt die endgültige Bedeutung der Schwelle wahr, dass die Schwelle als „ein eigener Ort“ „der Prüfung oder des Schutzes“²⁰⁰ und als „der Grundbalken, der das Tor im ganzen trägt“,²⁰¹ anzusehen ist. Im Zwischenraum, in dem alles ineinander übergeht, wird das Ganze gezeigt. Heideggers

¹⁹⁷ Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, S. 61.

¹⁹⁸ Heidegger, *Wozu Dichter?* In: *Holzwege*, S. 303.

¹⁹⁹ Heidegger, „... dichterisch wohnet der Mensch...“, S.193.

²⁰⁰ *Der Chinesen*, S. 126.

²⁰¹ Heidegger, *Die Sprache*, S. 33.

Ausdruck „Die Brücke versammelt die Erde als Landschaft um den Strom“²⁰² besagt einen neuen Blick des Ichs auf die Welt, das Ganze der Landschaft auf die spezifische Weise der Brücke zum Sprechen zu bringen. Die Brücke zeigt sich als das Versammeln der Landschaft, wie das Ufer als Ufer hervortreten lässt, das Himmel und Erde zusammenhält. Ein einzelnes Ding scheint auf der Brücke zueinander zu gehören.

Drittens werde ich Handkes ‚Wiederholung‘ als ‚Wiederfindung der Sprache‘ betrachten. Die Wiederholung der *Georgica* Vergils bedeutet im Sinne einer bereits vorhandenen Schreibweise das Wiederholen des kulturell vorgegebenen und in die Vergessenheit Geratenen, und das verhilft zur Wiederfindung der Sprache. Was Heidegger die Anforderung erhebt, dass das technische und das wissenschaftliche Denken einen Schritt zurück machen müssen, um aus dem nur vorstellenden Denken in ein andenkendes Denken zu gelangen,²⁰³ entspricht der „erfrischenden Wiederholung“ des Seins zur Wiederfindung der Sprache Handkes. Das Andenken ist nichts anderes als das ‚Lassen‘ des Eigenen der Sache, das Eigens-geschehen-lassen in der Weise des aufmerkenden und mitgehenden Denkens und Sagens.²⁰⁴ Die Rückbesinnung auf die abendländische Tradition ist das andenkende Denken, bei dem man das Nichtanwesendes ins Anwesen bringen kann.

1. Die Rolle des Ich-Erzählers: Das einfache Sagen

Das Sprach-Ich im *Chinesen des Schmerzes* will eine Wende, nämlich der Ich-Erzähler will seine Ich-Geschichte anders erzählen als in den früheren Werken. Die Sprache war früher das Sprechen des Ichs, das sich über seine Entfremdung in der Welt ausspricht, während das sprechende Ich im *Chinesen des Schmerzes* das Sein sprechen lässt. Die Rolle des Ich-Erzählers im *Chinesen des Schmerzes* liegt jener Auffassung in den späten Schriften Heideggers nahe, welche die Aufgabe des Menschen als Hören und Entsprechen versteht, weil dort das Sein endgültig zum eigentlichen Subjekt geworden ist.²⁰⁵ Das Sprach-Ich will jetzt die Geschichte so erzählen, wie die Welt selber erzählt. Der Ich-Erzähler erzählt die Dinge in ihrer „gesetzeskräftigen Daseinsform“, aber in der existentiellen Situation des Ichs im Dasein ist die Erfahrung mit dem Nichts nicht zu

²⁰² Martin Heidegger, *Bauen Wohnen Denken*, in: *Vorträge und Aufsätze*, S. 152 f.

²⁰³ Martin Heidegger, *Das Ding*, in: *Vorträge und Aufsätze*, S. 175.

²⁰⁴ Ute Guzzoni, *Das Märchen vom Verstehen der Welt*, in: dies., *Wege im Denken. Versuche mit und ohne Heidegger*, Freiburg 1990, S. 254.

²⁰⁵ Thomas Nenon/ Rolf Günter Renner, *Auf der Schwelle von Dichten und Denken. Peter Handkes ontologische Wende in „Der Chinesen des Schmerzes“*, S. 106, in: *Peter Handke*, hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold, Text+Kritik (Heft 24), München 1989, S. 104 – 115. (Im weiteren *Auf der Schwelle*)

vermeiden.²⁰⁶ Von dieser eigenen Grenzsituation aus will der Erzähler über das Leer-Sein erzählen, in dem das Ich seine Grenzsituation überwinden und mit anderen Menschen gemeinsam in der Welt sein kann. Das Leer-Sein führt im Lauf der Erzählung das Dasein durch die Erfahrung mit dem Nichts aus seiner alltäglichen Sorge und eröffnet ihm eine neue Dimension. Diese Dimension des Seins entspringt nicht aus dem Menschen, sondern gewinnt ihre ursprüngliche Kraft aus dem ‚Nichten des Nichts‘, welches für Heidegger hier nur ein anderer Name für einen Grundzug des Seins ist²⁰⁷ und welches bei Handke das Vermögen bedeutet, in Anwesenden die Abwesenheit zu erfahren. In der dunklen Nacht nimmt man die zu nichts gedrängte Selbstgenügsamkeit der Dinge wahr. Das Sprach-Ich spricht nicht als Subjekt, das die Welt als zu bewältigende Gegenstände erkennt, sondern der Mensch, der dichterisch wohnt, sagt die Welt, nämlich die dem Hören entsprechende Welt. Im einfachen Sagen hört man das, was wir bisher als das Unsagbare und als das Unsichtbare gedacht haben.

Dem Dichter und dem Denker ist nach Heidegger die Aufgabe vorbehalten, dem Sein entsprechend zu dichten und zu denken. Dem Sein entsprechend bedeutet das Aushalten der Leere, in der das Sein sich ausspricht bzw. an sich hält. Aber im Leer-Sein bleibt alles noch als Unbestimmbares.

In dem Journal *Phantasien der Wiederholung* schreibt Handke auch über die “wallende Leere”, mit der der Künstler seine Werke anfangen soll. In dieser mächtigen Leere hört das Ich die sprachlose Welt endlich sprechen.

Jetzt kann ich es sagen: Der Ausgangsort für einen Künstler ist das, zeitweise, Hochgefühl einer mächtigen Leere in der Natur, die er dann später vielleicht, mit dieser Leere als Antrieb, mit einzelnen Werken erfüllen wird, die danach aber immer wieder - Zeichen, dass er Künstler ist! - neu als mächtige, lustmachende Leere zurückkehren wird: als wallende Leere.²⁰⁸

Das Sein ist in einer mächtigen Leere in der Natur zu finden. Der erste Satz des *Chinesen des Schmerzes* lautet: “Schließ die Augen, und aus dem Schwarz der Lettern bilden sich die Stadtlichter”.²⁰⁹ Mit geschlossenen Augen schaut der Erzähler in die Leere und erzählt die Welt. Die leere Welt wird bald zur erfüllten. Handke sagt in einem Gespräch, er habe diesen ersten Satz mit geschlossenen Augen geschrieben. Er hat sich einfach vor die Schreibmaschine hingestellt und die Augen geschlossen. Er weiß, dass die Stadt Salzburg da vorkommen soll, und aus dem Nachbild der Lettern sind dann Laternen entstanden.

²⁰⁶ *Der Chinesen*, S. 19-23.

²⁰⁷ *Auf der Schwelle*, S. 106.

²⁰⁸ *Phantasien der Wiederholung*, S. 64 f.

²⁰⁹ *Der Chinesen*, S. 7.

Obwohl es damals keinen Supermarkt und auch keine Telefonzelle dort gab, und auch wenn es nicht mehr den Almkanal geben wird, fängt er an zu schreiben, indem er Augen zumacht und die Stadt vor sich vorbeiziehen lässt. Der Ich-Erzähler fängt an zu erzählen:

Die Siedlung besteht aus stockwerkhohen Einfamilienhäusern und liegt in der großen Ebene am Fuß des Untersbergmassivs, die einmal ein natürlicher Stausee war, später zur Moorfläche verlandete – es gibt immer noch Sumpf- und Teichstellen – und jetzt ‚Moos‘ genannt wird: das Leopoldskroner Moos. (...) Zwischen der Obuskehre und der Siedlung fließt der aus dem Hochmittelalter stammende Kanal, der von der Königsee-Ache und einem Bach des Untersbergs gespeist wird: der Almkanal, oder ‚die Alm‘.²¹⁰

Handke meint, in der Erzählung bleibt alles wie am ersten Tag. Dem „Mostpressenweg“²¹¹ entsprechen die paar früheren, jetzt entweder verfallenen oder anders genutzten Torfbauernhütten innerhalb der Siedlung. Es ist laut Handke die Herrlichkeit des Erzählens, dass Dinge am ersten Tag bleiben können, auch wenn sie in der Tatsachenwelt oder in der Nachrichtenwelt zerstört sind.²¹² Die Welt wird in der wärmenden Leere weiter erzählt. Diese Herrlichkeit des Erzählens erklärt er als ein Leer-Sein, als wäre nichts beim Erzählen passiert:

Es war wie ein Aufklaren, oder, wenn es dieses Wort gäbe, ein ‚Urheben‘. Die Stirn brauchte die stützende Hand nicht mehr. Es war eigentlich keine Wärme, sondern ein Glanz; kein Sich-Ausbreiten, sondern ein Aufwallen; keine Leere, sondern ein Leer-Sein; weniger mein persönliches Leersein, als eine Leer-Form. Und die Leerform hieß: Erzählung. Sie hieß aber auch, dass nichts passierte. Indem die Erzählung anfang, ging meine Fährte verloren: Spurenverwischung.²¹³

Eine Geschichte zu erzählen, ist weniger seine innere Empfindung zu erzählen, als das Mensch-Sein in der Welt zu erzählen, das heißt, ein Versuch, das Leer-Sein zu füllen, die Leerform mit der Sprache des Seins, dessen, was ist, zu füllen. Die Erzählung als Leer-Form besteht aus der Daseinsform, in der die sich nicht aufeinander Beziehenden in Beziehung stehen. Das ist die Welt, die der Erzähler sagen will: „Auf der dämmrigen Siedlungsstraße ging ein junges Mädchen mit einer blauen Pluderhose geradeaus, auf das letzte Himmelsgelb zu. Aus einem Querweg bog eine ältere Frau auf dem Fahrrad, mit der

²¹⁰ Ebd., S. 7 f.

²¹¹ Ebd., S. 8.

²¹² *Zwischenräume*, S. 34 f.

²¹³ *Der Chinese*, S. 11.

gefüllten Milchkanne in der Hand. Ein alter Mann ging von seiner Haustür zum Gartentor und zurück, wobei er auf dem Hinweg die Brille auswechselte und sich auf dem Rückweg den Puls befühlte“.²¹⁴ Die Leerform wird hier am besten mit einer Farbe, mit einer menschlichen Farbe gefüllt.²¹⁵

Das erste Kapitel *des Chinesen des Schmerzes* heißt ‚Der Betrachter wird abgelenkt‘. Der Ich-Erzähler als Betrachter wird hier nicht vom Standpunkt seines Subjekt-Ichs erzählt, sondern der Erzähler bringt Welt und Dinge in die Sprache zum Vorschein. Er will nicht etwas über die Brunnen aussagen. Er lässt die Brunnen einfach erscheinen, wie sie da sind.

Die Brunnen waren erst seit ein paar Tagen wieder in Gang. Den Winter über sind sie mit Holzgestellen verkleidet, durch deren Ritzen der Blick höchstens auf die weißgewaschenen Augen oder Nüstern eines einzelnen steinernen Pferds trifft. Aber inzwischen war auf dem ungepflasterten, hellerdigen Residenzplatz das vollständige Pferdegeviert wieder sichtbar, mit den gereckten oder zu Boden geneigten Köpfen, und hier in der Siedlung entsprachen dem Winterende die zusammengeschrumpften Holzscheitbahnen außen an den Häusern, wo im Spätherbst sogar manche Arkaden bis in die Wölbung hinauf angefüllt gewesen waren mit Holz.²¹⁶

Wie Heidegger schreibt, das Wesen der Sprache erschöpft sich weder im Bedeuten, noch ist sie nur etwas Zeichenhaftes und Ziffernmäßiges, sie ist das Haus des Seins, gelangen wir durch ‚Brunnen‘ zu dem Seienden.²¹⁷ Die ganze Sphäre der Präsenz ist gegenwärtig im Sagen.²¹⁸ Also das sprechende Ich spricht nicht von einem Gegenstand aus, sondern die Sprache spricht in einer Seinsform: „Nur die Holunderbüsche grüntem, bläulich an den Spitzen.“²¹⁹

Aber der Ich-Erzähler sagt, er sei in der Schweben, d.h. die innere Befindlichkeit des Ichs im Dasein wird oft mit der Gewalt im alltäglichen Umgang konfrontiert, die Heidegger als Angst ausdrückt. Im Frühwerk Handkes war das Ich ein Mörder, der seine Handlung als eine Genugtuung bezeichnete. Die Aggression, jemanden geschlagen zu haben, sieht der Erzähler im *Chinesen des Schmerzes* als ein Auge an, das er bei der Ausgrabungsarbeit für die Übergänge wiedersieht. Ein Auge zu erfahren, ist das Anders-Sein, nämlich das Fremd-Sein zu erfahren, wobei das eigene Sein in Frage gestellt wird. Dieser Zustand der „Unschlüssigkeit“ des Ichs macht ihn unfähig, das einfach zu sagen, was es ist. Er findet

²¹⁴ Ebd., S. 12.

²¹⁵ Peter Handke, *Am Felsfenster morgens*, Salzburg /Wien 1998, S. 21 f.

²¹⁶ *Der Chinesen*, S. 16.

²¹⁷ Heidegger, *Wozu Dichter?*, S. 286.

²¹⁸ Ebd., S. 287.

²¹⁹ *Der Chinesen*, S. 16.

als Ausforscher von ganzen ehemaligen Siedlungs-Schwellen die ursprüngliche Anordnung eines Baus oder eines ganzen Dorfes wieder. Die Wut an der Welt verschwindet bei der archäologischen Arbeit. Seine Ordnungsruf auf dem Schreibtisch lenken ihn von vielen Fragen nach sich selbst, nach seiner inneren Befindlichkeit ab. Das Daseins-Vorbild gibt ihm eher das griechische Wort ‚Galene‘, das der Ausdruck für eine ‚still strahlende, nur leise bewegte Meeresfläche‘, ist. Er wird ab jetzt so erzählen, wie die Meeresfläche still strahlt, durch diese Daseins-Vorbilder wird er von der Daseinssorge abgelenkt.

Der Erzähler erzählt einen Erdklumpen, der ein rätselhaftes Objekt ist, „vielleicht von irgendwelchen Insekten aus Sand und winzigen Steinstücken um den Dornzweig herum gebaut, welcher jetzt auf dem Schreibtisch immer noch darin steckt, in Form eines Pfeils, dessen Spitze am anderen Ende des Klumpens wieder hervorkommt.“²²⁰ Und danach erzählt er: „Einige Fenster des Mietshauses standen in der mildgewordenen Abendluft offen: in dem einen lehnte ein dicker Mann mit weißem Unterhemd und rauchte.“²²¹ Dieses einfache Sagen lenkt ihn von der Sorge des Daseins ab, er sieht einen stummen kopfruckenden „Papagei, an dem in der Dämmerung vor allem das Blau leuchtete“.²²²

Das Abgelenkt-Sein bedeutet für ihn das Zeithaben, das „keine Empfindung, sondern die Lösung: die Lösung aller widersprüchlichen Empfindungen“, ist²²³ Er beobachtet im Stand des Zeithabens einzelne Dinge. In diesem Zustand des Zeithabens scheint er auf der Schwelle im „Übergang zwischen Entbehrung und Schatz“²²⁴ zu sein. Auf der Schwelle, die ein offener Raum für Beziehung ist, verändert sich seine Wahrnehmung der Wirklichkeit.

Mit dem Zeithaben zog das Rauschen über die Landschaft, die Farben strahlten auf, die Gräser erzitterten, die Moospolster wölbten sich.²²⁵

Die neuen Sinnbilder bringen einen in eine Landschaft wie in die mythische Urwelt, in der die Welt ohne das erkennende Ich erleuchtet. Das Zeithaben bedeutet, dass das Ich das Unsichtbare und das Unsagbare zum Sprechen bringen kann, ohne es zu begreifen.

Jetzt bezeichnet er sich als ‚Schwellenkundler‘, der bei Ausgrabungen weniger das, was noch vorhanden ist, als das, was fehlt, aufspürt. Er sucht das unwiederbringlich Verschwundene – das Verschleppte, bloß Verrottete, welches zugleich als Hohlraum doch

²²⁰ Ebd., S. 29.

²²¹ Ebd., S. 30.

²²² Ebd., S. 31.

²²³ Ebd., S. 39.

²²⁴ Ebd., S. 40.

²²⁵ Ebd., S. 40.

weiterbestand: die Leerstellen, oder Leerformen.²²⁶ Er arbeitet in der unterrichtsfreien Zeit immer wieder an den Ausgrabungsstätten im ganzen Land mit, um eine Abhandlung über den ‘Teilbericht von der Freilegung einer römischen Villa in Loig’ zu schreiben. Seine Beschreibung und Deutung der Fußbodenmosaiken im Innenraum erinnern an die Antike. Während dieser Arbeit erscheinen ihm die schwarzen Astlöcher der Bodenbretter im Zimmer immer wieder als farbige Mosaiksteinchen, und aus der weißen Mietwohnungswand leuchtete einmal ein Fresko: „Iphigenie“ und „Wandbild aus Pompeji“. Die Bilder aus der Antike bringen ihn in die Welt, die die Technik der Zivilisation längst verborgen hat. „Als ich gegen Ende vom Papier aufblickte, stand der Untersberg, Sonne auf dem Rücken, momentlang in der Antike, und am Fuß des Staufen liefen die entsprechenden Schwemmkugeln aus“.²²⁷ Die Rolle des Ichs ist auf diese Weise als das Sagen im Sinne vom „Scheinen-lassen“,²²⁸ wie sich die Wirklichkeit im Augenblick zeigt, zu charakterisieren. Als er in der Wirklichkeit gleichzeitig ein langgezogenes Pfeifen von den Eisenbahnstrecken und das Gedröhn und Geheule von der Autobahn hörte, richtete sich seine veränderte Wahrnehmung nicht immer auf die Phantasiebilder, sondern auch auf die Bilder, in denen die Phantasiebilder mit den Daseinsbildern verkoppelt sind. Im einfachen Sagen des Ichs, bei dem die persönliche Empfindung nicht ausgesagt wird, können die Daseinsbilder und Phantasiebilder miteinander erscheinen.

Handke versucht im *Chinesen des Schmerzes* stets die Orte zu finden, “wo Natur und Zivilisation *zusammen* sich zu einer Art Arkade fügen”, nicht die unberührte Natur, sondern die Natur in der Erinnerung wie “die Flussbrücke, an der ich vorhin lehnte“, oder in der Dichtung der Tradition wie „die niedrigen Steinmauern in der Weidelandschaft“.²²⁹ In seiner Beschreibung der Landschaft erscheint das Daseinsbild in der Übergangsform. Nach der Beschreibung der altertümlich wirkenden Gehöfte in Gois gehen in der Dämmerung am Kirchturm die Rotlichter ohne Abendglocken an, als Signal für die Flugzeuge.²³⁰ Und vom Arbeitszimmer aus hört er das Läuten der Glocken von Gneis, während er in der Höhe über den Moränenzügen der bayerischen Voralpenlandschaft das Flugzeug aus Zürich sieht.²³¹

Der im Übergang betrachtende Erzähler schaut noch die Weberknechte. Im Erzählen findet kein innerer Zusammenhang zwischen dem Ich und den Tieren statt. Er will die Tiere auch nicht wissenschaftlich begreifen. Sein Beobachten bedeutet einfach das Zeithaben, die Dinge zum Vorschein zu bringen.

²²⁶ Ebd., S. 24.

²²⁷ Ebd., S. 27.

²²⁸ Heidegger, *Aus einem Gespräch von der Sprache*, S. 145.

²²⁹ *Phantasien der Wiederholung*, S. 55.

²³⁰ *Der Chinesen*, S. 36.

²³¹ Ebd., S. 39.

Die Weberknechte saßen an den Wänden, sich mit den langen zeigeartigen Beinen am körnigen Kalk festhaltend, und ruckelten unablässig an Ort und Stelle, so dass die ganze Küche etwas von einem lautlos tickenden und mit Gependel erfüllten Uhrenladen hatte. Hin und wieder wechselten die Uhren ihren Platz, oder eine Uhr stand hochbeinig über der zweiten, und beide pendelten gemeinsam.²³²

Die Insekten lassen ihn aufschauen und innehalten und unterstützen andere Sonnenuhren. Diese Art vom „Schauen“ dieser langsam bewegenden Insekten ist für ihn das Abgelenkt-Sein, in dem alle widersprüchliche Empfindungen einen Zusammenhang finden. Indem er sich an Vergil erinnert, findet er einen Zusammenhang zwischen dem Ticken und Pendeln des Kleintiers und dem Dichtwerk *Georgica*. Die Verse der *Georgica* stellen auch ihm die Zeit zurück, oder bringen sie in einen anderen Sinn, den er in seiner Wirklichkeit nicht wahrnimmt. Aus dem Gedicht ist vieles über die Natugesetzlichkeiten zu erfahren, was gar nicht veralten kann und die Begeisterung entsteht daraus, dass Vergil die Lehre über die Dinge, welche immer noch gelten, schreibt, dass die Sonne, der Erdboden, die Flüsse, die Winde, die Bäume und Büsche, die die Gerechtigkeit haben, bevor sie aus der Welt schwindet, ihren Umriss hinterlassen. In der *Lehre der Sainte-Victoire* zitiert Handke den Maler Cézanne: „Man muss sich beeilen, wenn man noch etwas sehen will. Alles verschwindet.“²³³ Die Dinge, die man für immer gelten lassen möchte, können in der Dichtung wieder geholt werden. In *Georgica* werden die Dinge zwar mit einem bloßen Beiwort – die langsamwüchsigen Ölbäume, die leichte Linde usw. – erzählt, aber sie sind heute noch „durch das dem Ding gerechte Beiwort wiederholbar“. In der Wiederholung beleben die Dinge dem heutigen Leser „immer neu auch die Existenz der besungenen Dinge“,²³⁴ so wie Vergil seine Verse zur Welt gebracht hat, „nach Art einer jungenwerfenden Bärin“. Die große Mühe der Bärin bei der Geburt und noch mehr Mühe beim Abschlecken, um den Wurf in seine Existenzform zu bringen, ist mit den Versen Vergils vergleichbar. Der Ich-Erzähler hat also wie der in *Georgica* die Aufgabe, immer neu die Existenz der Dinge zur Welt zu bringen.

Im Aufschauen bog gerade ein Auto von irgendwoher auf die Kanalbrücke, welches dank der Verse jetzt von einem besonderen Blau schimmerte.²³⁵

²³² Ebd., S. 40.

²³³ *Die Lehre*, S. 79.

²³⁴ *Der Chinese*, S. 45.

²³⁵ Ebd., S. 46.

Das poetologische Programm Handkes besteht im bloßen „Benennen und Aussagen“,²³⁶ was es ist, für das die einfachsten Wörter genügen. Ein Auto, das von Blau schimmert, ist selber eine Existenz in der Welt, welche keine Beziehung auf andere Dinge der Welt zu haben scheint. Die Dinge werden durch das ihnen gerechte Beiwort wiederholbar.

Der Leuchtkreis der Lampe auf dem Tisch; der Fahrradständer unten an der Buskehre; das Sitzen des Chauffeurs im wartenden Bus; das Lagern des Hundes im Garten des Nachbarhauses; das Geschichtetsein der Einkaufskörbe im Supermarkt...²³⁷

Der Ich-Erzähler öffnet die Welt, er lässt die Dinge der Welt nur in Form und Farbe erscheinen, als passierte nichts. Das Erzählen wird hier ein Erwärmen der Dinge durch liebende Beobachtung.²³⁸ Man merkt, in der Form scheint das Ich spurlos zu verschwinden²³⁹ und nur als geschlossene Form kann das Ich sich offen zeigen.²⁴⁰ Er tritt in eine Kanaltube ein. Seine Anwesenheit dort beschreibt er als die Teilnahme an der Müdigkeit, die ihn unscheinbar macht. Indem er die Leute und die Dinge im Raum anschaut, schaut er durch den Vorhangspalt hinaus ins Freie. In der Mitte zwischen Innenraum und Außenraum erzählt er die Daseinsbilder durch seine Phantasiebilder. Draußen blinkt das Blaulicht eines Krankenwagens einen Augenblick, mit einer solchen Stärke, dass es auf den Zähnen einer lachenden Frau im Lokalinnern grell widerscheint.²⁴¹ Drinnen verwandelt sich die Gaststätte durch die Melodie einer mazedonischen Musik in die Gartenterrasse eines Restaurants im Westjordanland.

... und die Schwangere, die sich gerade aufrichtete, mit den beiden Händen die Haare vom Nacken hob und sich damit den Scheitel bedeckte, saß für die Dauer des Lieds nun da als eine Frau am Ufer dieses Meeres; verkörperte das Meer selbst.²⁴²

Die Aufgabe des Ich-Erzählers ist das Hervorbringen des Seins, wobei wie bei Heidegger die Sprache ein Ort des ankünftigen Seins ist, „indem sie das Geheißene, Ding-Welt und Welt-Ding, in das Zwischen des Unter-Schiedes kommen heißt.“²⁴³ Die Sprache lässt eine Schwangere als eine Frau am Ufer erscheinen. Seine Phantasie entfaltet sich in der Nacht, in der Müdigkeit noch mehr. Die veränderte Wahrnehmung des Ichs findet besonders in

²³⁶ *Die Geschichte des Bleistifts*, S. 169.

²³⁷ *Der Chinese*, S. 46.

²³⁸ Peter Hamm, *Die (wieder) einleuchtende Welt*, Königstein /Ts 1985, S. 110.

²³⁹ *Die Geschichte des Bleistifts*, S. 206.

²⁴⁰ Ebd., S. 157.

²⁴¹ *Der Chinese*, S. 55.

²⁴² Ebd., S. 58.

²⁴³ Heidegger, *Die Sprache*, S. 28.

der Nacht statt. In der stillen und dunklen Nacht geschieht alles ganz anders als am Tag. Er sieht, wie der Wirt und seine Frau in einem Kreis einander auf Ewigkeit vereinigt sind. Er erinnert sich an einen Satz: „Und das Größte geschah“. Das ist einst eine Umschreibung für die leibliche Vereinigung in den Hirtengedichten gewesen. Die Wiederholung der Dichtung der Tradition zielt auf seine veränderte Wahrnehmung der Welt und lässt den Dichter die dichterische Sprache wiederfinden. In dem Moment bezeichnet der Erzähler einen herabsausenden kleinen gelben Bleistift als „vogelschnabelhaft“.²⁴⁴ Die Seinsform kann in der Sprache ästhetisch transformiert werden.

Aber seine veränderte Wahrnehmung wird durch die Zeichen der Zivilisationswelt, d. h. durch das Verstellen der Natur blockiert. Er ruft das Gedicht von Vergil zurück.

Die Weiden gehören zu Flüssen ... die rutenreichen Weiden ... aus den Ruten fertigt man Stege für die Bienen ... damit diese, „vom Ostwind ins Wasser getaucht, sich darauf retten und die Flügel zur Sommersonne breiten können...“²⁴⁵

Wiederholung der überlieferten Dichtung ist Wiederholung der Daseinsform, als die Ameisen das Zeichen des bevorstehenden Regengusses waren und am Sprühen des Öls in der Lampe und an den dem Docht anwachsenden und sprühenden Schuppen der nahenden Sturm erkannt wurden.²⁴⁶ Die Sprache, die im Zeitalter der Technik hinter die Zeichen verschwunden wurde, wird in diesen Bildern wiedergeholt. Der Erzähler sagt, „mein anderes Wort für die Wiederholung: ‚Wiederfindung!‘“²⁴⁷

Wiederfindung der Sprache gelingt beim einfachen Sagen der Dinge, die da sind wie beim Hören des Rauschens der Bäume. In der Stille der dunklen Nacht, als die Kunstlichter ausgeschaltet sind, sieht man die keltischen Ortsnamen wie Anif, Grödig, Loig wie die Namen der Bäume, während die Ortsnamen in unserer Zeit einfache Zeichen sind. Aber der Erzähler lässt hinter seinem Sagen das Unsichtbare sehen und das Unhörbare hören, indem er in der Nacht das Unsichtbare in das Sichtbare versammelt. Er erzählt den unsichtbaren Raum der Leere:

Das Firmament wirkte jetzt, mit dem untergegangenen Mond, lückenhaft; häufige, tiefschwarze Fehlstellen darin.²⁴⁸

²⁴⁴ *Der Chinese*, S. 62.

²⁴⁵ Ebd., S. 69.

²⁴⁶ Ebd., S. 70.

²⁴⁷ Ebd., S. 70.

²⁴⁸ Ebd., S. 72.

Dieser Raum der Nachtschwärze kann wie eine fernöstliche Tuscheschrift ausgedrückt werden, „gleich schwarz, nur formenstreng und leuchtkräftig, und hinter den Lidern des lauschend Einschlafenden sich aufhellend.“ In den Tuschezeichnungen wird die Einbeziehung des leeren, nichtigen Hintergrundes ausgedrückt, nach dem Prinzip des „Nicht-Ausdrucks“. Vor dem Hintergrund der Leere und der Stille will der Ich-Erzähler das sagen, was sich von dem sinnlichen Sichtbaren und dem Hörbaren abhebt. Das Sagen des Ich-Erzählers ist in dieser Hinsicht als eine auf die Stille hörende Sprache zu betrachten. Und der Erzähler hört in der Nacht noch Geräusche. Jedes Geräusch ereignete sich in der vollkommenen Stille. Hier verfolgt er den Gedanken Heideggers: *“Die Sprache spricht als das Geläut der Stille. Die Stille stillt, indem sie Welt und Dinge in ihr Wesen austrägt.”*²⁴⁹ Am Ende des ersten Kapitels kommt der Erzähler zu der Einsicht, wie er sprechen kann, wenn das Dasein nicht mehr sichtbar ist, wenn kein Geräusch mehr zu hören ist und die Schriftzeichen schon weggefallen sind.

Tief in der Nacht hört er einen Kinderschrei, der die Stille verhindert. „Es ist kein übliches Weinen oder Plärren, aber auch kein sprachloses Geschrei: es wirkt zugleich als ein Rufen; ein immer wieder gebrülltes, zweisilbiges Wort, womit nach jemandem gerufen wird.“²⁵⁰ Ein Geschrei, das das ausschließliche, alles Geschehene entwertende, selbst den gurgelnden Todesschrei durch Unaufhörlichkeit übersteigende Erleiden ist. Er erzählt weiter über die Schreie, die nicht nachlassen.

Sie werden so ausschließlich, dass das Hundert (und mehr) der Karsthöhlen im Untersbergblock - die Eiskeller, die Schächte, die Schlünde, die Schlote, die Klüfte, die Windlöcher - zu einem einzigen, sich von Höhle zu Höhle vergrößernden Schreiloch aufbricht.²⁵¹

Hier spricht man von einem Mythos. Der Schrei ist der von Aristeus, dieses vom Unglück betroffenen Sohnes des Apoll, der damit zu seiner Mutter in den Grotten eines Berginnern hinab klagt („Warum hast du... mich geboren als Schicksalsverhassten?“). Und die Mutter hört ihn, hört das grausig vervielfachte Echo seiner Stimme. Sie holt ihn in diesem ‘rosigen Schoß’ eines hinabwogenden Stromes zu sich herab in die Tiefe: “Führ ihn, rief sie, führ ihn zu uns! Er darf ja der Götter Schwelle berühren!”²⁵² Wenn er diese Schwelle berührt, muss er nicht schreien. Die Schwelle ist hier als ein Übergangsort zwischen Leiden und Glück zu betrachten. Der Schrei selber ist nun der Ausdruck des Leidens eines Menschen. Das Kind schreit jetzt jenes äußerste Erleiden heraus, welches beim

²⁴⁹ Heidegger, *Die Sprache*, S. 27.

²⁵⁰ *Der Chinese*, S. 75.

²⁵¹ Ebd., S. 76.

²⁵² Jürgen Manthey, *“Franz Kafka, der Ewige Sohn”*, in: Raimund Fellingner, *Peter Handke*, Frankfurt a. M. 1985, S. 377.

Erwachsenen innerste Verstummung wird; der Erzähler fragt sich, wenn jeder Leidende derart schrie, müsste die Welt dann nicht längst aus der Bahn getrudelt sein? Und naturgemäß wird auch dieses Kind da mit der Zeit irgendwie verstummen müssen. Wenn dieses Geschrei verstummt, hört man nichts mehr. Man könnte in der Stille nur freiphantasieren.

Heidegger ist der Auffassung, dass nun der Mensch die auf die Sprache hörende Sprache spricht. Damit meint er, dass die Sprache nicht vom Dichter erfunden ist, sondern dass das Phantasieren des Dichters den Verfügungsbereich des sprechenden Subjekts, des leidenden Ichs überschreitet. Schwelle zu berühren im Mythos heißt phantasieren. Das Sprechen der Sterblichen hört auf das Sprechen der Sprache. „Der Mensch spricht, insofern er der Sprache entspricht. Die Sprache spricht. Ihr Sprechen spricht für uns im Gesprochenen.“²⁵³

Das Ich im Frühwerk Handkes litt unter der Sprache der Gesellschaft und schrie, bis es sprachlos wurde. Aber das Ich bemerkte, dass die Entfremdung in der Gesellschaft nicht umkehrbar war. Der Ich-Erzähler im *Chinesen des Schmerzes* schreit nicht, um die Schwelle zu berühren, sondern er versucht, auf die Sprache der Stille zu hören. Das sprechende Ich, das immer einen Namen finden will, findet in der Stille „Straße Namenlos“.²⁵⁴ Im einfachen Sagen zielt der Erzähler darauf, dem ‚Namenlosen‘ Sprache zu geben.

2. Die bewusste Erfahrung der Entfremdung: Schwellenerfahrung des Ichs

Die Überschrift des zweiten Kapitels im *Chinesen des Schmerzes* heißt „Der Betrachter greift ein“. Der Erzähler will hier die Geschichte der Zivilisation, nämlich die der deutschen Vergangenheit, zum Gegenstand machen. Der Ich-Erzähler denkt darüber nach, wie er die Geschichte erzählen soll, ohne sich in sie einzumischen. Erstens handelt es sich in diesem Kapitel um die Schwellengeschichte unter dem Aspekt des psychologisch motivierten Freiphantasierens, wobei die Schwelle für ihn ein Ort ist, in dem er alle Erfahrungen aus seiner Lebensgeschichte und seiner freien Phantasie versammeln kann. Zweitens handelt es sich darum, dass man nach der Erfahrung der Schwelle die ontologische Bestimmung des Vergangenen in der Welt neu begründen will, wobei die Schwelle im Rückgriff auf Heidegger zu verstehen ist. Heidegger betrachtet die Schwelle nicht als die „Grenze“, die das ist, „wobei etwas aufhört“, sondern die als „jenes, woher

²⁵³ Heidegger, *Die Sprache*, S. 33.

²⁵⁴ *Der Chinesen*, S. 77.

etwas sein Wesen beginnt.“²⁵⁵ Das heißt, die Geschichte ist nicht immer als ‚eine Erzählung über die vergangenen Ereignisse‘ zu betrachten, die die Wissenschaft und die Medien zu definieren trachten. Der Ich-Erzähler betrachtet die Welt nicht nur unter dem existential-ontologischen Aspekt, sondern lässt die Welt ästhetisch erfahren, die dem Aspekt Heideggers – seiner Sprachtheorie - entspricht, damit der Ich-Erzähler die geschichtlichen Weltbilder neu wahrnehmen kann.

Die Schwelle im *Chinesen des Schmerzes* erinnert uns besonders an die Überlegungen aus einer Trakl-Interpretation Heideggers.²⁵⁶ Heidegger sagt, das Wort ‚Welt‘ werde jetzt nicht mehr im metaphysischen Sinne gebraucht. Es nennt weder das säkularisiert vorgestellte Universum von Natur und Geschichte, noch nennt es die theologisch vorgestellte Schöpfung, noch meint es lediglich das Ganze des Anwesenden.²⁵⁷ In der Welt wird eine Schwelle zwischen Anwesendem und Abwesendem erfahren.

Heidegger zitiert in seinem Aufsatz ein Gedicht von Trakl, um sein Verhältnis zu Ding und Welt zu erörtern.

Ein Winterabend

Wenn der Schnee ans Fenster fällt,
Lang die Abendglocke läutet,
Vielen ist der Tisch bereitet
Und das Haus ist wohlbestellt.

Mancher auf der Wanderschaft
Kommt ans Tor auf dunklen Pfaden.
Golden blüht der Baum der Gnaden
Aus der Erde kühlem Saft.

Wanderer tritt still herein;
Schmerz versteinerte die Schwelle.
Da erglänzt in reiner Helle
Auf dem Tische Brot und Wein.

Die Überschrift des Gedichts lautet *Ein Winterabend*. Man erwartet zuerst von ihm die Beschreibung eines Winterabends, wie er wirklich ist. Aber das Gedicht stellt nicht einen

²⁵⁵ Heidegger, *Bauen Wohnen Denken*, S. 155.

²⁵⁶ Renner, *Peter Handke*(1985), S. 164.

²⁵⁷ Heidegger, *Die Sprache*, S. 21.

irgendwo und irgendwann gewesenen Winterabend vor. Es schildert weder einen schon gewesenen Winterabend nur, noch will es einem nicht gewesenen Winterabend den Anschein eines Anwesenden und den Eindruck eines solchen verschaffen.²⁵⁸ Nach der Interpretation Heideggers ruft die erste Strophe Dinge und sie heißt die Dinge kommen. Die zweite Strophe soll in anderer Weise als die erste sprechen. Aber ihr Rufen soll beginnen, indem sie die Sterblichen – mancher auf der Wanderschaft – ruft und nennt. Obzwar die Sterblichen mit den Göttlichen, mit Erde und Himmel zum Geviert der Welt gehören, rufen die beiden ersten Verse der zweiten Strophe doch nicht eigens die Welt. Erst die beiden anderen Verse der zweiten Strophe rufen eigens die Welt. Der dritte und vierte Vers der zweiten Strophe rufen den Baum der Gnaden. Sein gediegenes Blühen birgt die unverdient zufallende Frucht. Im golden blühenden Baum walten Erde und Himmel, die Göttlichen und die Sterblichen. Ihr einiges Geviert ist die Welt, das heißt, das Sprechen der beiden ersten Strophen spricht, indem es „Dinge zur Welt und Welt zu den Dingen kommen“ besagt. Aber Welt und Dinge bestehen hier nicht nebeneinander. Sie gehen einander durch.

Hierbei messen die Zwei, „Welt und Ding“, eine Mitte durch. Heidegger interpretiert weiter, die Mitte der Zwei ist die Innigkeit. Die Mitte von Zweien nennt die deutsche Sprache das Zwischen: Inter, Unter. Das Wort Unter-Schied wird jetzt dem gewöhnlichen und gewohnten Gebrauch entzogen. Der Unter-Schied hält von sich her die Mitte auseinander, auf die zu und durch die hindurch Welt und Dinge zueinander einig sind.

Das Gedicht kann nach Heidegger folgendermaßen zusammengefasst werden: Die erste Strophe heißt die Dinge kommen, die als dingende Welt gebärden. Die zweite Strophe heißt die Welt kommen, die als weltende Dinge gönnt. Die dritte Strophe heißt die Mitte für Welt und Ding kommen, d.h. den Austrag der Innigkeit.

Heidegger betont, dass das Sprechen der Sterblichen in diesem Gedicht in Hinsicht auf das Verhältnis zum Sprechen der Sprache interpretiert wird. „Das sterbliche Sprechen ist nennendes Rufen, Kommen-Heißen von Ding und Welt aus der Einfalt des Unter-Schiedes. Das rein Geheißene des sterblichen Sprechens ist das Gesprochene des Gedichtes.“²⁵⁹ Schließlich findet Heidegger im Gedicht die Sprache des Seins.

Die „Schwelle des Schmerzes“ im Gedicht ist nicht anthropologisch, oder psychologisch zu betrachten, sondern unter dem Aspekt vom „Wesen der Sprache“ zu verstehen:

Die Schwelle ist der Grundbalken, der das Tor im ganzen trägt. Er hält die Mitte, in der die Zwei, das Draußen und das Drinnen, einander durchgehen, aus. Die Schwelle trägt das Zwischen. In seine Verlässlichkeit fügt sich, was im Zwischen aus- und ein-geht. Das Verlässliche der Mitte darf nirgend hin nachgeben. Der

²⁵⁸ Ebd., S. 16 f.

²⁵⁹ Ebd., S. 28.

Austrag des Zwischen braucht das Ausdauernde und in solchem Sinne Harte. Die Schwelle ist als der Austrag des Zwischen hart, weil Schmerz sie versteinerte. Aber der zu Stein ereignete Schmerz hat sich nicht in die Schwelle verhärtet, um in ihr zu erstarren. Der Schmerz west in der Schwelle ausdauernd als Schmerz.²⁶⁰

Auf der Schwelle ereignet sich der Unterschied. Aus Heideggers Interpretation von dem Gedicht Trakls ergibt sich, dass nur die Sprache diesen Unterschied kommen lässt. Die Schwelle ist das Sprechen der Sprache, das die Mitte für Welt und Ding zeigt.

Das Sprechen vom Erinnern „an lang Verschollenes“ im *Chinesen des Schmerzes* ist mit dem Gedanken über die Schwelle Heideggers verkoppelt. Der Priester im Spielkreis erinnert sich an ein fast verschollenes Sprichwort: „Die Schwelle ist die Quelle.“²⁶¹ Auf der Schwelle wird das Verlorene gezeigt, das man schon gehabt hatte. Das Sprichwort besagt, dass wir durch Erinnerung an unsere Wunden geheilt werden, d. h. jeder Schritt, jeder Blick, jede Gebärde sollte sich selber als einer möglichen Schwelle bewusst werden und das Verlorene auf diese Weise neu schaffen.²⁶² Die Schwelle ist eigentlich hier das Rufen und das Sprechen von den vergessenen Dinge. Das veränderte Schwellen-Bewusstsein könne daher die Aufmerksamkeit auf „Ding und Welt“ neu von einem Gegenstand auf den anderen übertragen. Die Schwellen als Kraftorte seien nicht verschwunden, sondern tragbar geworden, als Kräfte im Innern.²⁶³ Beim Erinnern an die „Haus-Schwelle“ erzählt der Erzähler eine Geschichte von dem auf-der-Schwelle-Sein.

Die Haus-Schwelle sei dagegen ein einfaches breites Föhrenbrett gewesen, mit einem auffallend tiefen Astloch darin, wo er und seine Geschwister bei Regenwetter oft Murmeln gespielt hätten. An dem rauen Balken habe man sich manchmal die Finger aufgeschürft oder Späne zugezogen, die später dann eiterten.²⁶⁴

Das Bild, das durch das Erinnern an lang Verschollenes, das zum Erzählen führt, vergegenwärtigt wird, ist von Anfang an mehr als das bloße Gedächtnis, das nicht nur psychologisch ausgesprochen wird, es ist ein Akt der Phantasie. Das ist nicht frei von Wirklichkeitserfahrung, sondern schon deren Transformation.²⁶⁵ „All meine Phantasie entzündet sich bei mir nur im Weiterbedenken einer Geschichte, einer Erzählung; Fragment-Denken ereignet sich bei mir höchstens zufällig; mein Phantasieren kommt

²⁶⁰ Ebd., S. 24.

²⁶¹ *Der Chinesen*, S. 127.

²⁶² Ebd., S. 125 f.

²⁶³ Ebd., S. 128.

²⁶⁴ Ebd., S. 129.

²⁶⁵ Renner, *Peter Handke* (1985), S. 164.

allein aus einem vorausgesehenen, notwendigen, einheitlichen Zusammenhang.“²⁶⁶ Handkes Phantasie, die zwar aus seiner Lebensgeschichte entsteht, ist aber immer mit der augenblicklichen ästhetischen Erfahrung auf der Suche nach dem Zusammenhang, in dem die Welt und das Ich nicht voneinander losgelöst stehen. Auf der Schwelle wird die Erinnerung im Akt der Phantasie erzählt.

Auf der Schwelle zu sitzen, hieß: Da kann die Tür ja nicht geschlossen sein! (...) Ich betrachtete oft von der Schwelle aus das Unwetter und ließ mich von den Tropfen oder den vereinzelt Hagelkörnern streifen. (...) Am Morgen lagen manchmal auf der Schwelle tote Mäuse und Vogelfedern, verklebt mit den Resten der Innereien. (...) In die Schwelle des Nachbarhauses waren fremdartige Schriftzeichen graviert. (...) Schwellen werden deutlich nur auf dem Land; in der Stadt vergisst man sie. Die schönste Schwelle, die ich je gesehen habe, war natürlich entstanden und bildete den Eingang zu einer Tropfsteinhöhle. (...) ‚die Schwelle ist mein Ort‘ (...) das Gegenteil der Schwellen-Angst – Die Saum-Seligkeit.²⁶⁷

Der „Betrachter“ im *Chinesen des Schmerzes* will im Akt der Erinnerung in die „Natur“ und in die „Geschichte“ eingreifen, indem er unter dem Gesichtspunkt Heideggers die Geschichte interpretiert. Wie Heidegger sagt, dass das Grundproblem der Hermeneutik ein Übersetzungsproblem ist, nämlich ob und wie es gelingt, „einen Sinnzusammenhang aus einer anderen ‚Welt‘ in die eigene zu übertragen“, ²⁶⁸ so betrachtet Handke von Anfang an in seinem Literaturkonzept die Sprache als ein zusammenhangstiftendes Mittel zwischen Ich und Welt. Die Welt ist bei Handke zwar als „Lebenswelt“²⁶⁹ zu verstehen, die nicht etwa neben oder abseits der Aktualitäts- oder Zeit-Zeichen steht. Aber er beschreibt die Welt, die die Mitte von Natur und Zivilisation zeigt, z. B. als eine „Urwelt, welche als eine noch unbekannte Zivilisation erschien.“²⁷⁰

Das sprachexperimentelle Frühwerk Handkes, in dem das Ich immer die wirkliche Welt als das Unwirkliche empfindet, ist nur ein Teil des Erzählens, das das Ich erzählen wollte. Das Ganze der Geschichte ist die Gespaltenheit der Welt, in der die Ursprünglichkeit der Natur durch Zivilisation überlagert wird. Handke betrachtet diese gespaltene Welt als das Wirkliche. Durch das Zurückgreifen auf die Sprache, die vor dem Sein gewesen ist, kann man die Spuren der Welt der Vergangenheit wiederfinden.

²⁶⁶ *Am Felsfenster morgens*, S. 393.

²⁶⁷ *Der Chinesen*, S. 130 ff.

²⁶⁸ Hans-Georg Gadamer, *Hermeneutik*, in: Joachim Ritter (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. III, Basel/ Stuttgart 1970, Sp. 1061-1073; Sp. 1062.

²⁶⁹ Peter Handke, *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien*, Frankfurt a. M. 1996, S. 51.

²⁷⁰ Ebd., S. 65.

In diesem Sinne kann man die Natur in der gegenwärtig herrschenden Zivilisation nicht nur als ihre verlorene Vergangenheit, sondern auch als eine geheißene Zukunft verstehen wie Heidegger.²⁷¹ Handke beschreibt die Landschaft, in der die verlorene Naturwelt und die jetzige Welt miteinander auftreten, wie Heidegger über die Aufgabe des Dichters nachdenkt, um das Verlorene – die Natur – wieder erfahrbar zu machen. Die Sprache des Seins, die vergessen zu sein scheint, ist nicht ein Begriff, den die Menschen im technischen Zeitalter ausgedacht haben, sondern sie ist die natürliche Schrift wie ein „Ziehen“.²⁷² Diese natürliche Schrift ist ohne die ästhetische Phantasie nicht vorstellbar.

Der Ich-Erzähler begibt sich am Anfang des zweiten Kapitels in eine Urlandschaft, die er zu seinem Tarockspiel wandernd phantasiert. Sein Blick auf die Landschaft, in der schon die Zivilisation herrscht, dechiffriert die Urform der Landschaft, indem er die Wahrnehmung der zivilisierten Welt nicht zur Wirkung kommen lässt: „Überhaupt hat der Berg, auch wenn er allseits von der Stadt umgeben ist, ganz und gar nichts von einem ‚Stadtberg‘: einmal von den Spaziergängern verlassen, versetzt der Felsrücken, ohne dass das Städtische an ihm (die Bänke, die asphaltierten Wege, die Laternen) weggedacht zu werden braucht, zurück in die Wildnis. Unten die Stadt, kaum hundert Meter tiefer, im Nebel verschwunden, und auf dem Felsen der Mond. Was im Augenblick an mir oben vorbeisinkt als Schnee, sprüht im andern Augenblick unten auf den Plätzen als Regen.“²⁷³

Aber wenn es um die deutsche Vergangenheit geht, kann seine Erinnerung an das Vergangen-Sein nicht ästhetisch erfahren werden. Als er das Hakenkreuz sieht, richtet sich seine Wahrnehmung nur gegen dieses Zeichen, das das Unbild der deutschen Geschichte ist. Anders als alte Darstellungen an seiner Grabungsarbeit, wo dieses Zeichen eine ganz unschuldige Bedeutung hat, ist es hier das Unbild der Ursache all der Schwermut,²⁷⁴ die man bewältigen will. An der berghöchsten Stelle zieht sich die Straße zwischen zwei langgestreckten Felsmauern durch und bildet so einen Hohlweg. An einer Stelle findet er die „Spraydose“, den „Finger am Druckknopf“ und die „zugehörige Gestalt“. Er verfolgt den Mann, der das Hakenkreuz bemalte, und ermordet ihn. Danach wird der Berg, der immer schön vorkommt, ihm unzugänglich, und die Umgebung wird vor ihm mächtig. Ein Brett fällt zu Boden. Ein Pferd wiehert. Einem Hammerschlag folgt „das Geklirr eines Metallfasses“. Mit „gewaltig ächzenden Flügeln“ fliegt ein Schwan. Durch die schwankenden Bäume auf der Kuppe entsteht an den Lichterketten unten im Flachland „das heftigste Flackern und Zittern“. Die Blattsprossen scheinen gleichsam von den Zweigen geweht, so dass auf dem Felsen etwas wie ein „abgestorbener“ Klippenwald

²⁷¹ Renner, *Die postmoderne Konstellation*, S. 378.

²⁷² Vgl. *Die Geschichte des Bleistifts*, S. 141: „Wenn ich phantasieren kann, bin ich auch zugleich darauf aus, etwas zu machen. Das Phantasieren zeitigt die Schöpferlust. Es ist ein Ziehen, und ich sehe in der Landschaft den Großen Zug.“

²⁷³ *Der Chinese*, S. 87.

²⁷⁴ Ebd., S. 97.

schwankt, die Mistelballen im Geäst als verlassene Vogelnester. Die Welt wird nur von Ekel, Wut oder Angst gefüllt. Der Erzähler kann keinen Augenblick die innere Ruhe, das Leer-Sein finden. Indem er dem Sterbenden zusieht, empfindet er einen eigentümlichen Ekel – „etwas wie ein Mit-Gefühl mit dem Ekel des da liegenden“.²⁷⁵ Vor der großen Natur hatte er Angst, wie es dem Ich-Erzähler im *kurzen Brief zum langen Abschied* in der Natur immer unbehaglich gewesen war.²⁷⁶ Das war die Welt, die der Ich-Erzähler immer überwinden wollte. Das war auch ein Versuch, die „Vergangenheit völlig vergessen“²⁷⁷ zu machen, jenes andere Gedächtnis zu verlieren, das auch für den Schriftsteller Handke mit der Geschichte der Gewalt verbunden ist, weil es allein schreckhafte Erinnerungen bewahrt, ohne sie ästhetisch transformieren zu können.²⁷⁸ Der Mord müsste hier aus der psychischen Konstellation des Erzählers erklärt werden. Der Erzähler im *Chinesen des Schmerzes* denkt nun, die Geschichte soll nicht psychologisch erklärt werden. Die Geschichte soll im Leer-Sein erzählt werden.

Die Lebenswelt wird in der Weise erzählt, wie „Ja, dieser Hohlweg ist heute abend ewig.“²⁷⁹ Der Erzähler sieht endlich mit offenen Augen die Welt an, die er zwar in seiner Erinnerung phantasiert, die aber jetzt vor ihm steht. Er sagt endlich: „Ich bin ja da.“²⁸⁰ Das Dasein des Ichs in der Welt heißt, das Ich kann die Welt in dem Augenblick zum Sprechen bringen, wie sie ist. Das Hakenkreuz wird nun das „Andreaskreuz“ genannt, nach dem Apostel Andreas, der an einem X-förmigen Kreuz den Märtyrertod erlitten haben soll. Der Name des Erzählers ‚Andreas‘ sorgt für Gelächter und zugleich für den beiläufigen Übergang zum Mitspielen wie dieses Kreuz.²⁸¹ Der Erzähler wird die Welt auf der Schwelle, auf der er die Vergangenheit erlebte und zugleich jetzt da ist, erzählen. Er denkt, dass seine Wut an der von der Zivilisation zerstörten Welt es verhindert, die Welt zu betrachten. Im Gespräch mit Herbert Gamper sagt Peter Handke über diese Welt: „Ich find das ziemlich jämmerlich, dass man durch Zeichen die Natur verstellt, ohne sie überhaupt zu erst einmal anzuschauen, nur weil man denkt, es ist alles am Sterben, ohne sich überhaupt zu vergewissern.“²⁸² In der Konfrontation mit der Gewalt kommt die Welt zum Ausdruck, in der man die Geschichte der Vergangenheit nur mit eigenem „Schwermut“ erfährt. Der Erzähler will zuerst diese Geschichte in ontologischer

²⁷⁵ Ebd., S. 105.

²⁷⁶ *Der kurze Brief*, S. 51.

²⁷⁷ „Die Überzeugung, die Vergangenheit völlig vergessen zu müssen, um nicht mehr unter diesem Brustschmerz zu liegen: *Ich muss mein Gedächtnis verlieren!* Gegen Proust und Benjamin und das behütete bürgerliche Bewusstsein mit seiner Erinnerungslust und seinem Erinnerungsselbstbewusstsein (mein Kampf gegen das Gedächtnis, das mich beschränkt seit der Kindheit: das Gedächtnis bedroht mich mit dem Tod!)“. (*Das Gewicht der Welt*, S. 86 f.)

²⁷⁸ *Auf der Schwelle*, S. 107.

²⁷⁹ *Der Chinesen*, S. 109.

²⁸⁰ Ebd., S. 111.

²⁸¹ Ebd., S. 111.

²⁸² *Zwischenräume*, S. 16.

Bestimmung der Welt betrachten und dann in ästhetische Phantasie transformieren. Die Geschichte schreibt nicht der "Richter", der sie beurteilen will, sondern ein "Zeuge", den der Täter "um Rat fragen" kann, weil er die „wahre“ Geschichte kennt.

Zurück im Hohlweg hat Loser ein selbstständiges Teilstück von der Felsbahn vor Augen. Er sieht einen Augenblick in der Form eines Pyramidenstumpfes wie bei einer Ruine den Rest „eines Tempels im Urwald von Zentralamerika“.²⁸³ Der Erzähler will nicht mehr von der Gewalt erzählen. Er hatte zu dem Sterbenden gesagt: „Endlich darfst du nichts mehr sein!“ Eine Läuferin im Hohlweg erscheint da als ein Aufschwung der Leere. Loser schaut ins Leere, und er phantasiert eine schöne Figur in reiner Helle.

Sie war jetzt die verkörperte Schönheit, mit blonden Haaren und einem Laufanzug, der in der Dunkelheit das Blau eines Hydranten ausstrahlte.²⁸⁴

Im „Leer-Sein“ ist alles möglich. Der Erzähler kann endlich die Wirklichkeit mit eigenen Farben und Formen darstellen. Auf-der-Schwelle-Sein ist das Leer-Sein, das eigentlich das Bedenken von der Geschichte und der Natur bedeutet. Die Sprachlosigkeit des Ichs kann hier überwunden werden, wenn er seine Schwellenerfahrung erzählt. Solche Schwellengeschichte scheint niemanden zu interessieren, aber sie geht in dem Schweigen allen weiter und kann weiter beredet werden.

Der Maler, den der Ich-Erzähler auf dem Heimweg nach dem Kartenspiel trifft, beschreibt seine Erfahrungen mit den Übergängen in der Stadt als „eine Art vom Schmerz“. Seine Erfahrung mit dem „In-der-Stadt-Sein“ scheint keine Schwelle zu sein, sondern die Grenze, in der etwas aufhört. Er sagt, beim Eintritt in die Stadt hat er das Gefühl, die Stadt sei leer, als sei nichts imstande, das Zentrum zu erfüllen. Nichts schaffe in der Stadt Platz, nämlich „weder die Umzüge einer Blasmusik, noch die Aufmärsche der Schärpenträger mit den Narbengesichtern, noch das Wippen der Einfaltspinsel oben auf den braunen Hüten.“²⁸⁵

Ein vergleichbares Erlebnis erzählt ihm der Maler: „Sind Sie schon einmal im Wald, zum Beispiel während eines Anstiegs auf einen Berg, ausgerutscht und haben dabei durch die Laubschicht am Boden in einen vermoderten Baumstrunk gegriffen? Gerade dadurch, dass die Hand auf keinerlei Widerstand trifft, ist es für einen Augenblick, als gäbe es sie nicht mehr (ein gelbschwarzer Salamander oder ein sonstiges Modergetier hat sie Ihnen abgetrennt)“.²⁸⁶ Diese beide Erlebnisse an der Grenze stellen gerade die Schwellenerfahrung im Sinne Heideggers dar. Die Menschen im technischen Zeitalter

²⁸³ *Der Chinese*, S. 107.

²⁸⁴ Ebd., S. 109.

²⁸⁵ Ebd., S. 140.

²⁸⁶ Ebd., S. 142.

wohnen immer an dieser Schwelle zwischen Natur und Zivilisation. Diese Grenze scheint am Anfang für die Menschen ein „Grenزشwindel“, also „das Ärgernis“ zu sein. Aber bei der Betrachtung der Linie des Felsenschotter findet der Maler die wahre Schwelle ohne Grenزشwindel, wo der Felsenschotter scheinbar fugenlos in den Gußbeton übergeht. Auf den ersten Blick gehören die beiden zusammengezwungenen Stoffe nicht einmal zueinander, aber bei längerer Betrachtung wiederholt sich „das einstige Herabsinken, Dahinrollen, Liegenbleiben und Auseinanderwachsen der Kiesel, mitsamt den Zwischenzeiten des ruhigen Wassers, so dass sich mit jedem neuen Streifen so etwas wie ein Gezeitenwechsel ereignet.“²⁸⁷ Das ist die Schwelle, an der sich der heutige Mensch in der Welt befindet.

Der Maler findet endlich in den Farben der Dinge die Mitte, in der die Farben in Bewegung sind.

Wie farbig wird manchmal der Berg, besonders in der Nässe: aus dem scheinbaren Grau wird dann Braun, Gelb und Rot, auch ein Eisschalenweiß, Basaltschwarz und Flaschengrün, wie geschotterte Wege bei beginnendem Regen – während das ihm vorgetürmte Machwerk ewig in seiner Nicht-Farbe flimmert: dem Fahl.²⁸⁸

Der Maler redet aber immer noch über die „Mulmigkeit der ganzen Stadt“ bei der Festspielstiege. Er erzählt dem Erzähler, auf der Treppe sei kein Platz. Die Treppe sei ein bloßer Begleitbau des Betons und keine Freitreppe, sondern eine Gosse. Er beschreibt weiter die hässliche Seite der Stadt, deren Natur die Zivilisation zerstörte, nämlich „die aus Stein gehauene Zauberflöten-Schlange, unterwegs auf der Brüstung, ist keine Verzierung, sondern ein Gerümpel, wie auch der Hof, auf den die Gosse unten mündet, angefüllt mit Gerümpel ist, dem Festspielgerümpel und anderem.“²⁸⁹ Darauf antwortet der Ich-Erzähler, er empfinde sein Stadt-Sein als auf der Schwelle-Sein. Er sagt dem Maler: „Aber wären das Licht und die Luft jenseits der erwähnten Grenzen“, „denn so wirksam, so stofflich, gäbe es die Flaute in der Mitte nicht? Wie sonst würde ich immer wieder beim Übergang vom Zentrum hinaus in die Moorebene erfasst von einer Raum-Welle? – Sowie ich das Zentrum allerdings meide, bleibt die Welle aus.“ Die heutigen Menschen brauchen die Schwelle. „Mein Platz ist die Mitte“ entgegnet der Erzähler schließlich. Zwischen Zentrum der Stadt und draußen im Blick zur Natur gewinnt er das Maß. Wie ein Dichter, der von der ‘schönen Stadt’ spricht, fast täglich hinaus in die leere Ebene wandert, erzählt der Erzähler von Salzburg, das im Gedränge der Touristen immer noch die Mitte bewahrt. Er erinnert sich beim Wort Salzburg an das Vergilsche Wort ‘Salz’,

²⁸⁷ Ebd., S. 143.

²⁸⁸ Ebd., S. 144.

²⁸⁹ Ebd., S. 147.

das mit den Wörtern 'gering' und 'verborgen' verbunden ist. Niemand kann sich von der heutigen Stadt Salzburg das vorstellen. Wenn man alles in der Erinnerung behält, bleibt man in der Mitte zwischen Vergangenheit und Gegenwart stehen. Die Stadt Salzburg hat aber heute ein anderes Gesicht, sie ist,

... eine andere Welt, die sprachlose, erst zu entziffernde, die Randwelt, die gerade in dieser zuzeiten von Gerede und Getuschel wie galvanisiert erscheinenden Stadt eine besonders starke Gegenwelt bildet. (...) Stumme Welt, mein einziges Vaterland.²⁹⁰

Obwohl er dieses Bild von Salzburg schwer überwinden kann, schaut er im Lauf der Zeit andere Seite an, indem er die Stadt Salzburg bedenkt. Und dann phantasiert er die frühere Stadt, die noch in der Erinnerung bleibt. Der Ich-Erzähler als 'Werfer' lernt den 'Nachblick'. „Der Asphalt“ unter seinen Füßen ist ihm schon heimatlicher Boden geworden, hier findet man jetzt in jedem Sinne seine Zuständigkeit. Aber jedenfalls werden ihm „diese Feldscheune“ hier und „diese Winzerhütte“ dort fehlen. Sein Betrachter-Blick richtet sich daher auf einen Augenblick. In der näheren Beobachtung findet er am Eingang im leeren Steg einen Augenblick eine Arkade wieder, „verziert mit einem Geranke“, bei dem er sich an den Akanthus erinnert, welcher bei Vergil 'lächelt'. Der Erzähler betrachtet einen Zwischenraum in der Stadt, die in dem Moment ohne die Zivilisationszeichen geschildert ist:

Auf den Wiesen hier war der Schnee liegengeblieben, und wo das Erdreich durchkam, ergab es ein Muster wie von Vogelspuren. Die Mistelbälle in den Bäumen trugen weiße Hauben. Eiszapfen durchkreuzten das Aprilgrün und spiegelten glasklar das Nachtlicht wider. Von Baum zu Baum piepsten Vögel, als wollten sie, nach dem Sturm, voneinander wissen, ob sie noch lebten.²⁹¹

Aber er verliert in der Stadt seinen Betrachter-Blick, immer wenn er Feindbilder trifft. Er erzählt seine Erfahrung, weshalb er das vor ihm abbremsende Auto nicht mit dem Betrachter-Blick anschauen will. Der Fahrer kurbelt die schon halb geöffnete Scheibe rasch wieder hinauf und fährt, ohne ein Wort, schleunigst davon. Er sagt hinter dem Auto her, „Nur noch mit Feinden passe ich in eine Gesellschaft. Nur noch der Feind ist mein Kumpan.“²⁹² Der Erzähler findet sein Land weltlos. Das ist die stumme Welt. Nachdem er die bunten „Vorhänge an den Ausländerhäusern“, den „Stall eines Bauernhofs am

²⁹⁰ Peter Handke, *Kleine Rede über die Stadt Salzburg*, in: ders., *Langsam im Schatten, Gesammelte Verzettelungen 1980-1992*, Frankfurt a. M. 1995, S. 87.

²⁹¹ *Der Chinese*, S. 157 f.

²⁹² Ebd., S. 159 f.

Übergang zum Moosgebiet“ und den „Fußballplatz“ anschaut, schließt er am Kanal die Augen. Er phantasiert eine andere Welt: „Die Alm in meinem Rücken, auf ihrem sonstigen Lauf fast geräuschlos, verläuft da für eine kleine Strecke abschüssig und brauste, wie ein Fluss über eine Schnelle.“²⁹³ Im Moment des Erwachens aus diesem Traum dunkelt ihm der ganze Baum als sein Schatten. Hier ist die Natur kein ängstigendes Wesen für ihn.

In seine Wohnung zurückgekommen, schaut er in den Berg, der wie sein Nachname 'Loser' heißt. Trotzdem findet er keine Ruhe. Er vermisst eine liebe Anwesenheit. In allem Voreiligen in der Stadt findet er keinen Gegenstand, den er lange betrachten will. Alles scheint aufzuhören, Ding der Welt zu sein. In ihm gibt es nur leeren Platz. „Das Nicht-ausgefüllt-Sein“ heißt „Kummer“. Der liebende Blick auf das Sein sucht einen Zeugen, der sich nicht mehr „an den entfernten Berg wenden“ muss, sondern der gemeinsam den Blick nach dem Sein - Anwesenheit - bekräftigt. Der Erzähler will mit „einem lieben Blick“ das Sein wiederfinden. Im nächsten Kapitel handelt es sich um die Wiederfindung der Sprache in der Wiederholung „einer lieben Anwesenheit“²⁹⁴, wobei die Parallele des poetologischen Programms Handkes zum Denkweg Heideggers noch deutlicher zum Vorschein gebracht wird.

3. „Phantasien der Wiederholung“: Wiederfindung der Sprache

Wie Heidegger in seinem Philosophieren über das Mensch-Sein in der technischen Welt reflektiert, stellt der Erzähler am Anfang des dritten Kapitels im *Chinesen des Schmerzes* seine Existenz als Menschen in Frage:

Dass nur ich, der Mensch, war, mit dem Zielpunkt Tod, schien so offensichtlich wie undenkbar. Es fehlte da etwas, aber kein Christus, und keine Götter, und keine unsterbliche Seele, sondern etwas Leibliches: ein Sinnesorgan, und zwar das entscheidende, ohne welches Windsausen und Obusschnurren unvollständig blieben.²⁹⁵

Das Mensch-Sein ist zum bloßen Bestandteil in der technischen Welt geworden, also das Menschsein in diesem Zeitalter bedeutet das Mächtigsein und das materiell Überlegensein gegenüber der Natur, wie der Erzähler im zweiten Kapitel erlebte. Aber

²⁹³ Ebd., S. 163.

²⁹⁴ Ebd., S. 166.

²⁹⁵ Ebd., S. 178.

das Wesen des Menschen ist eigentlich leiblich. Der Mensch kann hören, sehen und riechen. Das auf der Erde wohnende Wesen des Menschen kann man nicht mit den Begriffen der Wissenschaft beschreiben, vielmehr muss man über die Welthaftigkeit des Menschen nachdenken. Der Mensch ist das geborene und sterbliche Sein auf der Erde und er hat einen konkreten Zusammenhang mit Himmel und Erde. Darüber kann man nicht rational wissenschaftlich nachdenken, sondern man braucht ein sinnliches und bildhaftes Denken. In einem Traum landete der Ich-Erzähler im dritten Kapitel des *Chinesen des Schmerzes* mit einer Reisegesellschaft auf dem ‚Mondflughafen‘, der zu einem Chinesenviertel gehörte. Dort erlebte er ein Menschen-Gemetzel: „Was gerade noch als ein Mensch gestikuliert hatte, verschwand jetzt als ein letzter Fleischteil in einem Schlund.“²⁹⁶ Dieser Traum bringt die gewohnte Vorstellung von der „tatsächliche[n]“ Wirklichkeit ins Wanken und wird zugleich der Anlass, über das Mensch-Sein in der technischen Wirklichkeit nachzudenken. Im Traum wurde der Mensch als ein Gegenstand im „Menschen-Gemetzel“ dargestellt, ohne dass das reine Schauen des Anwesenden stattfindet. Wie Heidegger in *Wissenschaft und Besinnung* im Rückblick auf die ursprüngliche Bedeutung des Wortes „das Wirkliche“ eine Besinnung auf das Menschsein in der technischen Welt vollzieht,²⁹⁷ lässt Handke auch das heutige Menschsein durch das grausame Bild bedenken. Das Menschsein soll auf keinen Fall als die Gegenstände wie in der grausamen Kriegsgeschichte dargestellt werden. Der Erzähler sieht beim Erwachen von dem Traum die Farbe „kaminrot“, „hellrosa“ und „orange gelbe“ der Hibiskus-Staude und will sie tasten, damit er sich noch als Mensch fühlt.

Die Blüte war in Reichweite, und ich streckte den Arm nach ihr aus. Das hatte ich auch am Vortag schon versucht, aber da war zwischen den Fingern jedes Tastgefühl ausgeblieben; und ich hatte da auch, wie so oft beim Hibiskus, die erst sich entfaltende Blüte für bereits verschrumpelt gehalten. Jetzt hatte ich ein lebendiges Gewicht in der Hand, das diese kühlte und mir den Puls regelte.²⁹⁸

Ein Mensch-Sein in der Massengesellschaft der Zivilisation, in der das Subjekt-Ich hinter die Masse verschwindet, ist auch ein Anonym-Sein. Der Erzähler weinte, als er im Brief die Anrede „Lieber Andreas“ las, weil ihn niemand mehr seit langem bei seinem Namen genannt hat.²⁹⁹ Der Ich-Erzähler denkt über sein eigenes Sterben als ein Mensch-Sein

²⁹⁶ Ebd., S. 182.

²⁹⁷ Martin Heidegger, *Wissenschaft und Besinnung*, in: *Vorträge und Aufsätze*, S. 50: „Das aristotelische Grundwort für das Anwesen, ἐνέργεια, ist nur dann sachgerecht durch unser Wort ‚Wirklichkeit‘ übersetzt, wenn wir unsererseits ‚wirken‘ griechisch denken im Sinne von: *her* – ins Unverborgene, *vor* – ins Anwesen bringen. (...) Die Römer übersetzen, (...). Das Wirkliche ist jetzt das Erfolgte. Der Erfolg wird durch eine Sache erbracht, die ihm voraufgeht, durch die Ursache (causa).“

²⁹⁸ *Der Chinesen*, S. 184.

²⁹⁹ Ebd., S. 187.

nach und sucht einen Zeugen, der mit ihm zusammen in der Welt ist: „Ich, Bestimmter, bestimme mich. Sich stellen! Ja, aber keinem Richter. Nicht: ‚sich stellen‘; sondern: ‚einen Zeugen suchen‘. Wozu? Um ihn um Rat zu fragen. Wer wird mein Zeuge sein? – Und immer wieder ‚die Schwelle‘: Um sie nicht zu verpassen, hemm deinen Schritt zum Kinderschritt. Nicht: hemmen; sondern: verhalten. – Sonnenblume im Nebel – das Beiwort für den Hibiskus bei Vergil: grazil.“³⁰⁰ Mit dem Zeugen will er die Schwelle erfahren. Er will hier sagen, dass er nicht ein Gegenstand wie die anderen Gegenstände in der technischen Welt sein wird, sondern dass er als ein sich selbst bestimmendes Ich die Welt erfährt und seine eigene Erfahrung erzählen kann.

Handkes Schreiben zielt also von Anfang an nicht auf die Kritik an der herrschenden Gefahr,³⁰¹ sondern auf das Rettende. Das Rettende ist es, das die Gefahr zwar anschaut, aber in der Weltlosigkeit die Welthaftigkeit findet, das in der Abwesenheit das Anwesen des Seins findet. Dafür benötigt man jene Art des Schauens, „die auf griechisch *leukein* heißt“,³⁰² um in das Ganze hineinzusehen. Das gelingt in seinem wiederholenden Denken. Im scheinbar realistischen Beschreiben des dritten Kapitels entwirft Handke ein System von Zeichen, in dem der Unterschied zwischen Menschlichem, Natur und Zivilisation zwar noch da ist, aber nicht mehr als Gegensatz begriffen wird. Das Über-die Schwelle-Schreiten ist jetzt gerade nicht als Grenzschild verstanden wie jener architektonische Trug des Opernhauses in der heutigen technischen Welt, bei dem Beton und Naturstein ununterscheidbar ineinander überzugehen zu scheinen, sondern es hat zur Folge, dass jede Seite dieses Unterschieds in ihrem Eigenen belassen wird.³⁰³

Handke ist in diesem Sinne ein Wiederholer, der auf die schon vorhandene, aber vergessene Geschichte, deren Ursprünglichkeit die Zivilisation verborgen hatte, zurückblickt. Der Schriftsteller soll nach Handke in der Tätigkeit der Wiederholung das Verlorene wiederfinden.

Bei meinen früheren Arbeiten habe ich mich noch im Schutz der anderen, der Pioniere, erlebt. Bei der jetzigen Arbeit aber bin ich ganz auf mich allein gestellt (ohne doch Pionier zu sein). Aber es gibt beim Schreiben wohl gar keine Pioniere, nur die Wiederholer. Und die Wiederholer sind die einsamsten Menschen auf der Welt; das Wiederholen ist die allereinsamste Tätigkeit.³⁰⁴

³⁰⁰ Ebd., S. 189 f.

³⁰¹ Der kritische Gestus in Handkes Texten, der schon in den 70er Jahren anfing, kann allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Zivilisation für den Betrachter ohnehin längst zu einer zweiten Natur geworden ist, die in *Der kurze Brief zum langen Abschied* eine entscheidende Rolle spielt. Amerika wird in dem Text als eine Ordnung von Zeichen der Zivilisation wahrgenommen, die die Naturbilder ablöst. Vgl. Renner, *Die postmoderne Konstellation*, S. 35.

³⁰² *Der Chinese*, S. 179.

³⁰³ Nenon/ Renner, *Auf der Schwelle*, S. 110.

³⁰⁴ *Die Geschichte des Bleistifts*, S. 128.

In dieser Tätigkeit der Wiederholung verwandelt sich die „Schwermut“ des Erzählers in „etwas noch nie so Erfahrenes, Sagenhaftes, Unerhörtes, dabei sofort Einleuchtendes, geradezu Begeisterndes“.³⁰⁵ Die Wiederholung empfindet er nicht als sein „Schicksal“, sondern als die „Gegebenheit“, die die mythische Recodierung der Wahrnehmung bedeutet, wobei die Menschen ihre Welthaftigkeit in dieser Welt wiederfinden. In Epiphanie im Mythos nimmt man wiederholende Momente der Farben und Formen wahr. Im wiederholenden Erzählen von Dingen findet man die Sprache des vergessenen Seins wieder.

Handke versammelt in der Erzählung wiederholend seine Erinnerungen:

Was gewesen war, zeigte, indem es wiederkehrte, seinen Platz. Wenn ich mich erinnerte, erfuhr ich: So war das Erlebnis, genau so!, und damit wurde mir dieses erst bewusst, benennbar, stimmhaft und spruchreif, und deshalb ist mir die Erinnerung kein beliebiges Zurückdenken, sondern ein Am Werk-Sein, und das Werk der Erinnerung schreibt dem Erlebten seinen Platz zu, in der es am Leben haltenden Folge, der Erzählung, die immer wieder übergehen kann ins offene Erzählen, ins größere Leben, in die Erfindung.³⁰⁶

Erinnerung ist nicht das Wiederholen der Vergangenen, sondern sie wird für die Erzählung erneuert und rekonstruiert.

Im Akt der Wiederholung zielt der Schriftsteller aber nicht auf die Erinnerung, sondern auf die Erzählung. Das Überblenden von Vergangenheit und Gegenwart in einer einzigen Wahrnehmung ist für die Erzählung entscheidend, die Wahrnehmung der Wiederholung hebt die Vergangenheit auf und übersetzt in eine überzeitliche ‚Jetztzeit‘. Im dritten Kapitel des *Chinesen des Schmerzes* tritt Loser als ein Meister der Wiederholung auf, der durch Erinnerung seine ästhetische Erfahrung erzählt.

Das gelbe Fassade ist verkleidet mit einem leeren Spalier; hier sind früher die herzförmigen Marillen gewachsen. Das ganze Haus wirkt, als sei es von woanders, aus einer Wohngegend der Stadt, oder aus einer Vorstadt, in das abgelegene Dorf versetzt worden. In dem Lorbeerbaum neben der Haustür, dunkles Grün mit lichtdurchschienenen Adern, hatten sich Lindenblüten und Ahornsporen, auch Spreu von den angrenzenden Äckern gefangen.³⁰⁷

³⁰⁵ *Der Chinese*, S. 232.

³⁰⁶ Handke, *Die Wiederholung*, Frankfurt a. M. 1992, S. 101 f.

³⁰⁷ *Der Chinese*, S. 235.

In der Erinnerung werden an die Stelle eines „Gestells“ die früheren herzförmigen Marillen und Lindenblüten und Ahornsporen in seiner Phantasie wahrgenommen und beschrieben. In der ästhetischen Erfahrung wird die Gegenwart mit einer Abwesenheit verkoppelt, und dadurch schaut das Abwesende in der Phantasie als das Anwesende auf. „Phantasien der Wiederholung“ ist als das poetische Programm Handkes zu verstehen. Handke schreibt in einem Journal: „Jeder wird, um weiterdenken zu können, die alten, in anderen Zeiten wohlbeschriebenen Lebensumstände für sich neu - schreibend oder lesend - festhalten müssen (wiederholen müssen).“³⁰⁸ Auch im Gespräch mit Herbert Gamper versucht Handke das Moment der Erneuerung in der Wiederholung etymologisch zu begründen. Die slowenische Sprache, auf die Handke rekurriert, wird auch in der Erzählung *Die Wiederholung* bedeutungsvoll genannt. „In vielen anderen Sprachen ist ja das Wort für Wiederholen zugleich das Wort für Erneuern. ..., zum Beispiel im Slowenischen ponovîtev heißt die Wiederholung, aber der Stamm drin ist eben das lateinische novus, das Neue; also die Erneuerung.“³⁰⁹ Bei Heidegger ist der Begriff ‘Wiederholung’ in *Sein und Zeit* als der augenblickliche Widerruf des Vergangenseins ausgedrückt.

Die Wiederholung lässt sich, einem entschlossenen Sichentwerfen entspringend, nicht vom “Vergangenen” überreden, um es als das vormals Wirkliche nur wiederkehren zu lassen. Die Wiederholung *erwidert* vielmehr die Möglichkeit der dagewesenen Existenz. Die Erwidern der Möglichkeit im Entschluss ist aber zugleich *als augenblickliche* der *Widerruf* dessen, was im Heute sich als “Vergangenheit” auswirkt. Die Wiederholung überlässt sich weder dem Vergangenen, noch zielt sie auf einen Fortschritt. Beides ist der eigentlichen Existenz im Augenblick gleichgültig.³¹⁰

Durch die Wiederholung zeigt sich im Augenblick die dagewesene Existenz als die gegenwärtige. Heideggers Gedanke entwickelt sich in *Unterwegs zur Sprache* noch weiter, er betrachtet das „Wiederholen“ nicht als „das gleichförmige Anrollen des Immergleichen“, „sondern: Holen, Einbringen, Versammeln, was sich im Alten verbirgt.“³¹¹ In dieser Betrachtungsweise bedeutet die ‘Wiederholung’ das Herausholen des Ursprünglichen aus dem Verbergen. Mit „Wiederholung“ meint er, dass man etwas

³⁰⁸ *Die Geschichte des Bleistifts*, S. 26.

³⁰⁹ *Zwischenräume*, S. 112.

³¹⁰ Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen 1972, S. 385-386.

³¹¹ Heidegger, *Aus einem Gespräch von der Sprache*, S. 131.

auf ein Ursprüngliches zurückführt, um Ursprüngliches noch ursprünglicher zu denken.³¹² Jede Wiederholung geht ursprünglich zu dem Werk selbst zurück und wird erneuert.

Wiederholung ist bei Heidegger das andenkende Denken. Wie Handke die Wiederholung als die „Wiederfindung der Sprache“ des Seins in ästhetischer Erfahrung auffasst, bedeutet die Wiederholung bei Heidegger das wiederholende Denken an das Wesen der Dinge, nämlich die Besinnung auf das Wesen. Heidegger formuliert in seinem Aufsatz *Die Frage nach der Technik* das Wesen der „Technik“. Er ist der Auffassung, dass man das in die Vergessenheit geratene Sein durch das wiederholende Denken wiederfinden kann, d. h. durch das Bedenken der ursprünglichen Bedeutung des Wortes findet man die längst vergessene Sprache wieder.

Von hier aus bestimmt sich die besondere Rolle der Sprache im technischen Zeitalter, in dem alles in ausgezeichnetem Maß in die Seinsvergessenheit geraten ist, weil es unter dem Gesetz des Ge-Stells steht. „Das Ge-stell, das überallhin waltende Wesen der modernen Technik bestellt sich die formalisierte Sprache, jene Art der Benachrichtigung, kraft deren der Mensch in das technisch-rechnende Wesen eingeformt, das heißt eingerichtet wird und schrittweise die ‚natürliche‘ Sprache preisgibt.“³¹³

Im folgenden werde ich das Nachdenken Heideggers über die Situation des technischen Zeitalters und die sich daraus ergebenden Konsequenzen für die Sprache schildern, danach wird die besondere Aufgabe der dichterischen Sprache erläutert, die nach Heidegger eine Heimkehr ins ‚Haus der Sprache‘ intendiert. Der erste Sachverhalt lässt sich in *Die Frage nach der Technik*, der zweite unter Bezug auf *Bauen Wohnen Denken* erläutern.

Heideggers Überlegung von der „Technik“ ist eigentlich als sein andenkendes Denken betrachten. Er begreift die Technik grundsätzlich als ein Hervorbringen, als *poiesis*. Daher ist die Technik nicht bloß ein Mittel für einen Zweck, sondern zugleich eine Weise des Entbergens, das auf die Wahrheit bezogen ist. Sie ist einerseits etwas Poetisches, andererseits ist sie auch mit *episteme* verbunden. Aber die moderne Technik wird nicht als *poesis* bestimmt. Der Mensch des technischen Zeitalters ist auf eine „besonders hervorstehende Weise in das Entbergen herausgefordert“.³¹⁴ Die historische und technologische Situation bewirkt, dass es dem Menschen an keiner Stelle mehr möglich

³¹² Vgl. ebd. S. 134 f.: „Unserem heutigen Denken ist es aufgegeben, das griechisch Gedachte noch griechischer zu denken. (...) Im Blick auf das Wesen des Erscheinens lässt es sich gut erläutern. Wenn das Anwesen selbst als Erscheinen gedacht ist, dann waltet im Anwesen das Hervorkommen ins Lichte im Sinne der Unverborgenheit. Diese ereignet sich im Entbergen als einem Lichten. Dieses Lichten selbst bleibt jedoch als Ereignis nach jeder Hinsicht ungedacht. Sich auf das Denken dieses Ungedachten einlassen, heißt: dem griechisch Gedachten ursprünglicher nachgehen, es in seiner Wesensherkunft erblicken. Dieser Blick ist auf seine Weise griechisch und ist hinsichtlich des Erblickten doch nicht mehr, nie mehr griechisch.“

³¹³ Ebd., S. 263.

³¹⁴ Heidegger, *Die Frage nach der Technik*, S. 21.

ist, jene Bedingungen zu durchbrechen, um das wahre Wesen der Technik zu erfassen. Er bleibt von vornherein auf die besondere und gegenwärtige Weise auf das Entbergen verwiesen, das zu seinem Geschick wird.³¹⁵ Diese Situation birgt in sich Gefahren. Die Gefahr der Technik weist für Heidegger zwar auf eine historische Konstellation, doch andererseits lässt sie die Möglichkeit einer Rettung aufscheinen. Heidegger zitiert ein Gedicht von Hölderlin; „Wo aber Gefahr ist, wächst das Rettende auch“. Der *Technik*-Aufsatz Heideggers ist also der Versuch, eine philosophische Wahrheit zu finden, d. h. eine Besinnung auf das Menschsein in der Welt, und gleichzeitig die Grenze zur Kunst zu durchbrechen, Sprache und Poesie in einen Bereich zu verschmelzen. Das Rettende hervorbringen kann nur bedeuten, „das Wesen der Technik“ anzuschauen. Das Wesen der Technik ist nicht anderes als das Feld der Kunst. Und die Kunst ist eine Technik, ein Entbergen, doch sie ist kein Entbergen ins Verfügbare, keine Reduktion auf den bloßen Bestand, keine Festschreibung des Instrumentellen, sondern eine Entbergung des Wesenden ins Schöne. Das entspricht dem Literaturkonzept Handkes, die Wirklichkeit ästhetisch anzuschauen, wobei das Wesende in der Sprache wiederzufinden ist. Heidegger sieht das Wesen der Technik also als die Kehre, in der die Gefahr und das Rettende zusammentrifft, indem er die ‘Technik’ als die Vorbedingung des Neuanfangs und aber zugleich als jene Katastrophe der Vergessenheit des Seins begreift. Handke beschreibt die Kehre im Sinne Heideggers mit jener Art Schauens bei den Blindfenstern, die viele Häuser an der Verladestelle am Bahnhof haben. „Die Sonne schien auf das große leere Dreieck und wurde davon zurückgestrahlt. Die Schatten eines Schmetterlingspärchens, einander zeitweise überdeckend, schaukelten auf einem der Blindfenster wie auf einer Tanzfläche; die dreieckige Leerfläche ringsum ein schimmerndes Freizeichen. Von den Schienen im Wiesengras ging ein Glanz aus, der blendete.“³¹⁶ Dem Betrachter ist dieses Schauen „eine Entbergung des Wesenden ins Schöne“ im technischen Zeitalter.

Heidegger sagt noch: “Die Kehre der Gefahr ereignet sich jäh. In der Kehre lichtet sich jäh die Lichtung des Wesens des Seins.”³¹⁷ Hier meint er, dass dem Denker im gegenwärtigen Zeitalter des Gestells die Aufgabe wichtig sei, durch ein anderes Denken nicht nur die Wahrheit zu entbergen, sondern gleichzeitig die Existenz des Menschen einzulösen, in jene ontologische Konstellation zu überführen, die er in seinem Aufsatz *Bauen Wohnen Denken* weiter argumentiert. Der Gedankengang vom *Bauen Wohnen Denken* beruht auf einem etymologischen Ansatz, in dem er die Wortbedeutungen ursprünglicher zu deuten versucht: Es gilt, an jeder Stelle den eigentlichen ‘Zuspruch über das Wesen einer Sache’ zu erfahren, der sich unmittelbar aus der Sprache herleiten lässt,

³¹⁵ Ebd., S. 23 f.

³¹⁶ *Der Chinese*, S. 200.

³¹⁷ Heidegger, *Die Technik und die Kehre*, Tübingen 1962, S. 41.

„denn bei den wesentlichen Worten der Sprache fällt ihr eigentlich Gesagtes zugunsten des vordergründig Gemeinten leicht in die Vergessenheit.“³¹⁸

Der ursprüngliche Sinn des Wortes *Bauen* erschließt dieses als eine Grundbefindlichkeit des Menschen, die an Zeitlichkeit gebunden ist und eine zukünftige Struktur entwickelt. Bauen erklärt Heidegger als ein Bleiben und sich Aufhalten in der Welt, als das Hegen und Pflegen. Also wird das Bauen recht eigentlich als das Wohnen verstanden. Erst dieses Bauen als Wohnen entfaltet sich zu einem Bauen, das pflegt und zu einem Bauen, das Bauten errichtet.³¹⁹ Dieser Zusammenhang von Bauen und Wohnen bestimmt das Wohnen als einen Grundzug des Seins, als ein *Schonen*.³²⁰ Schonen heißt „die Dinge in ihr Wesen kommen“ lassen. Die Menschen haben die Aufgabe, das Wohnen „in das Volle seines Wesens zu bringen“, d. h. „Wohnen bauen und für das Wohnen denken.“³²¹

Die Besonderheit des Wohnens als Schonens zielt nach Heidegger darauf, dass der Mensch nicht mehr machtergreifend und berechnend versucht, Herr über die Dinge zu sein, sondern dass es sich damit bescheidet, sie in ihrem Wesen zu belassen.³²² Aber die Existenz des Menschen ist zeitlich, dieses *Sein zum Ende*, das Heidegger das Dasein nennt. Er schreibt: „Die Sterblichen wohnen, insofern sie die Erde retten“³²³ – das Wort ‘retten’ bedeutet ‘etwas in sein eigenes Wesen freilassen’. Aber das Retten bedeutet, über das Wesen des Menschen noch einmal nachzudenken. „Die Sterblichen wohnen, insofern sie den Himmel als Himmel empfangen“, „insofern sie die Göttlichen als die Göttlichen erwarten“ und „insofern sie ihr eigenes Wesen, dass sie nämlich den Tod als Tod vermögen in den Brauch dieses Vermögens geleiten, damit ein guter Tod sei“. Indem die Menschen an das Wohnen und Bauen denken, denken sie über all das Sein in der Welt, die Sterblichen und Göttlichen, Himmel und Erde nach. Das Denken benötigt die Struktur, wie Handke sagt: „Wo sich im Phantasieren endlich die Struktur bildet, setzt mein persönliches Denken ein“.³²⁴ Der Aufsatz *Bauen, Wohnen, Denken* umfasst Überlegungen über die Rolle der Sprache. Der Mensch hat den eigentlichen Aufenthalt seines Daseins in der Sprache, das heißt, mit der Sprache macht der Mensch eine Erfahrung.³²⁵ Nach solchen Überlegungen gelangt das Denken der Menschen zur jetzigen existential-ontologische Situation in heutiger Welt, zur Kehre, wobei die Menschen die

³¹⁸ Heidegger, *Bauen, Wohnen, Denken*, S. 148.

³¹⁹ Ebd., S. 148.

³²⁰ Ebd., S. 149.

³²¹ Ebd., S. 162.

³²² Ebd., S. 145 f.

³²³ Ebd., S. 150.

³²⁴ *Die Geschichte des Bleistifts*, S. 109.

³²⁵ Vgl. Heidegger, *Das Wesen der Sprache*, S. 159: „Erfahren heißt nach dem genauen Sinn des Wortes: eundo assequi: im Gehen, unterwegs etwas erlangen, es durch den Gang auf einem Weg erreichen. Was erreicht der Dichter? Nicht eine bloße Kenntnis. Er gelangt in das Verhältnis des Wortes zum Ding. Dieses Verhältnis aber ist nicht eine Beziehung zwischen dem Ding auf der einen und dem Wort auf der anderen Seite. Das Wort selber ist das Verhältnis, das jeweils in sich das Ding so einbehält, dass es ein Ding ‚ist‘.“

Besinnung auf die Tradition beginnen. In der etymologischen Überlegung von vielen Wortbedeutungen findet man die vorgängige Sprache wieder, die wir von Zeichen der Zivilisationswelt nicht mehr unterscheiden können. Auf diese Weise vollzieht sich in der Sprache die Ankunft des Seins.

Der Mensch spricht also dem Sein entsprechend. Die Sprache des Seins ist bei Heidegger zugleich das Denken und das Dichten: „Nur insofern der Mensch spricht, denkt er; nicht umgekehrt, wie die Metaphysik es noch meint“³²⁶ Und er sagte noch: „Denn eigentlich spricht die Sprache. Der Mensch spricht erst und nur, insofern er der Sprache entspricht, indem er auf ihren Zuspruch hört.“³²⁷

Heidegger nimmt in seiner Philosophie die Sprache selbst als Zeichen und überdies als Existential des Menschen, als Mittel der Selbstreflexion und als Darstellung seiner Situation.³²⁸ Er hält die dichterische Sprache für jene Sprache, die sich dem instrumentellen und rechnenden Verstand entzieht - eben die, die Handke als poetische Sprache bezeichnet. Im Bedenken jener Sprache des instrumentell gewordenen Menschenverstandes findet der Dichter die dichterische Sprache wieder. Im dichterischen Denken eröffnet sich eine Hoffnung auf Befreiung durch Sprache in einer ausweglosen Situation, die durch die Vorherrschaft der modernen Technik und die von ihr hervorgerufenen entfremdete Wirklichkeitserfahrung entsteht. Dies macht die besondere Bedeutung des Denkens bei Heidegger und Handke aus, das gleichzeitig um die Bedingungen der modernen Welt, um die Sprache und um ihr Vermögen in der Dichtung zentriert ist.

Dieses Denken ist natürlich dem Sein zugehörig, dem Sein hörig und - wie Heidegger betont - gerade kein autonomer Akt eines Subjekts, nicht das Erkennen des vernünftigen Subjekts in der abendländischen Metaphysik. Die Sprache der Menschen in der modernen Technik ist im Vergleich zur natürlichen Sprache als die formalisierte Sprache anzusehen. Die Reflexion Heideggers über die Sprache und das Sein zielt auf eine verbindliche Einheit und Ganzheit.

Nach Heidegger vermag der Dichter die Welt „ursprünglicher“ zu sehen als „der Wissenschaftler“, weil in der Dichtung eine wesenhafte Überlegenheit des Geistes gegenüber aller bloßen Wissenschaft waltet.³²⁹ Wissenschaft sei aus Erkenntnis der Menschen in der modernen Welt entstanden, während die Dichtung das Sprechen der Sprache selbst ist.

Heideggers Formulierung, „Denken und Dichten sind in sich das anfängliche, wesenhafte und darum zugleich auch letztes Sprechen, das die Sprache durch den Menschen

³²⁶ Heidegger, *Was heißt Denken*, S. 51.

³²⁷ Heidegger, „...dichterisch wohnet der Mensch...“, S. 64.

³²⁸ Renner, *Die postmoderne Konstellation*, S. 200.

³²⁹ Martin Heidegger, *Einführung in die Metaphysik*, Tübingen 1975, S. 20. (Vgl. Norbert Kapferer, *Denn eigentlich spricht die Sprache*, Frankfurt a.M. 1984, S. 120 ff.)

spricht“³³⁰ bedeutet, Sprache selbst ist Dichtung. Wiederfindung der Sprache bedeutet die Erneuerung der im technischen Zeitalter vergessenen, verschwundenen Sprache des Seins.

Weil nun aber die Sprache jenes Geschehnis ist, in dem für den Menschen überhaupt erst Seiendes als Seiendes sich erschließt, deshalb ist die Poesie, die Dichtung im engeren Sinn, die ursprünglichste Dichtung im wesentlichen Sinn. Die Sprache ist nicht deshalb Dichtung, weil sie die Urpoesie ist, sondern die Poesie ereignet sich in der Sprache, weil diese das ursprünglichste Wesen der Dichtung verwahrt.³³¹

Heideggers Fragestellung, wieso es dann noch eigens der Dichtkunst bedarf, wenn das Denken schon selber ursprüngliches Dichten ist, wird in seinen späteren Schriften aufgegriffen. Er schreibt dort, das Denken sei immer wieder in die Seinsvergessenheit geraten, wie die abendländische Metaphysik zeige, daher benötige das Denken das Gespräch mit dem Dichten, um das Wesen der Sprache gemeinsam zu retten, um in die Nähe des Seins zu kommen, “damit die Sterblichen wieder lernen in der Sprache zu wohnen.”³³² Der Denker denke das “Unheimische”, der Dichter dichte das “Heimische”.³³³ Dem “Wesen der Sprache” nachfragen meint nicht, Sprache zum Gegenstand einer wissenschaftlichen Betrachtung zu machen, sondern, ihr Wesen im Sinne von ‘Was-sein’ durch das Hören auf die Sprache zu erschließen.

Handke sagte einmal, ein Impuls für sein Schreiben sei es, das noch vorhandene Fühlbare und Sichtbare durch Sprache zu überliefern, nämlich einen Augenblick, ein Ding und eine Farbe zu retten. Was er schreibe, sei wie eine Bauzeichnung, nach der man ein zerstörtes Bauwerk wieder herstellen kann. Dadurch, dass er über die Dinge schreiben könnte, könnten sie neu gesehen werden.³³⁴ Für Handke ist das Schreiben der Versuch, in die Sprache hineinzufragen und die schweigenden Dinge viel sagen zu lassen. Das sei durch das wiederholende Denken möglich.

Wiederholung ist also bei Handke als ein strukturierendes Moment in seinem Werk zu betrachten. Er sagt, dass das Kunstwerk eine Wiederholung und eine Variation des bereits Bekannten ist:

Es ist das Tröstliche (...), dass man merkt, dass alles schon erkannt und gesagt wurde, dass man es nur wiederholt, aber in einer bisschen anderen Form. Aber grad

³³⁰ Heidegger, *Was heißt Denken*, S. 87.

³³¹ Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, S. 61.

³³² Heidegger, *Die Sprache*, S. 38.

³³³ Kapferer, *Denn eigentlich spricht die Sprache*, S. 121.

³³⁴ André Müller im Gespräch mit Peter Handke, S. 81-82.

diese leicht veränderte Form, das ist eigentlich das Kunstwerk: das Wiederholen in einer leicht veränderten, in der Regel nur ganz wenig veränderten Form.³³⁵

In der Wiederholung zeigt sich ein Gesetz der Erscheinungen, das die zivilisatorische Entwicklung der Welt rückgängig macht und die Sprache mit den Dingen wieder in Beziehung setzt. In der Wiederholung wird die Welt durch die Kraft der Erzählung erneuert. Handke erinnert sich an ein Wort:

... also Hänge, wo einmal, früher, vor langer Zeit das Vieh geweidet hat und so seltsame, terrassenförmige Stege hineingetreten hat, die jetzt, dadurch dass das Vieh nicht mehr da ist, überwachsen sind von Gras und in die Hänge seltsame Pyramiden gezeichnet haben. Die berühren mich immer wieder als etwas, was vergangen ist, sein Muster gezogen hat, aber wieder bevölkert werden kann. Es gibt ein seltsames Gefühl, als seien das – zum Beispiel was in der letzten Erzählung diese mitbestimmt, grad diese leeren Viehsteig-Hänge-, wie Wasserzeichen von etwas, was einmal war und grad durch das Leere, das Nicht-mehr-Vorhandene, halluziniert werden kann, als könnte es nicht ausbleiben, dass es wiederkehrt, in einer anderen Form freilich...³³⁶

Hier zeigt sich Handkes poetischer Entwurf, der auf eine Neubestimmung des Mythos zielt. Wie Handke in einer Notiz aus *Phantasien der Wiederholung* feststellt, dass der Mythos aus Wiederholungen besteht – vergleichbare Geschehnisse mit verschiedenen Personen an verschiedenen Orten zu verschiedenen Zeiten³³⁷ – werden im Mythos verschiedene Einzelbeobachtungen durch das Phänomen der Wiederholung zusammengefasst. Der Mythos eröffnet den Zugang zu einer anderen Geschichte, die aus der Historie herausgehalten³³⁸ wird. In den Phantasien der Wiederholung wie im Mythos kann die Abwesenheit als anwesend, das Unbestimmbare als bestimmbar erzählt werden, obwohl all dies von niemandem in der Wirklichkeit betrachtet zu werden scheint.

Der Ich-Erzähler in der *Wiederholung* erfährt durch das Bild des blinden Fensters seine Erzählweise, wie er die Geschichte erzählen soll. Er denkt: „Das blinde Fenster war weit und breit das einzige seiner Art. Und auch seine Wirkung kam aus dem fehlenden Üblichen, dem Abwesenden: dem Undurchlässigen. Kraft der in ihm gebündelten Unbestimmbarkeit strahlte es meinen Blick zurück, und in mir hörte alles Sprachengewirr und Durcheinanderreden auf: Mein ganzes Wesen verstummte und las.“³³⁹ Wie der Ich-

³³⁵ *Zwischenräume*, S. 190.

³³⁶ Ebd., S. 152 f.

³³⁷ Handke, *Phantasien der Wiederholung*, S. 83.

³³⁸ *Der Chinese*, S. 44.

³³⁹ Handke, *Die Wiederholung*, S. 136.

Erzähler im *Chinesen des Schmerzes* erfährt, bekommt das Fenster keine Sonne mehr, empfängt aber von irgendwo ein Reflexlicht und schimmert. Obwohl er nichts sehen kann, erinnert er sich angesichts des blinden Fensters daran, was ihm fehlt. Die Bedeutung des blinden Fensters bleibt unbestimmbar, aber wird zum Zeichen, dass der Ich-Erzähler umkehren würde. Dieses Umkehren bedeutet nichts Endgültiges, sondern den Augenblick, in dem sich das Ich erst richtig auf den Weg machen würde. In seinem Gedanken wiederholt sich das blinde Fenster. In dem Moment, als der Erzähler das Schimmern des blinden Fensters bedenkt, übermittelt es ihm eine klare Bedeutung. Das blinde Fenster, das der Betrachter nicht blicken kann, bedeutet einen Rückblick auf die Vergangenheit, die als undurchlässig, als Abwesenheit, als Nichts und als Leerform zu bezeichnen ist. Das Umkehren bedeutet ihm nicht das Wenden, sondern das Zeit-haben, sich zu erinnern. Eine Wende zum neuen Schreiben bei Handke ist als einen Rückblick auf die Vergangenheit in dem Augenblick des Schimmerns des blinden Fensters zu bezeichnen. Handke versucht eine Erzählung zu schreiben, die nicht die erlebende Geschichte des Ichs, sondern die Welt selbst, in der das Ich und der Zeuge da sind, ist. Das Erzählbare ist kein Erlebnis des Ichs in der Welt, sondern es ist die Welt selbst als ein Ereignis, wie sie ist, wie sie war und wie sie sein wird. Ich zitiere hier Heideggers Satz: „Erleben besagt stets: Zurückbeziehen, nämlich das Leben und Gelebte auf ein Ich. Erlebnis nennt die Rückbeziehung des Objektiven auf das Subjekt. Auch das vielbesprochene Ich-Du-Erlebnis gehört in den metaphysischen Bezirk der Subjektivität.“³⁴⁰ In diesem Zusammenhang wäre alles, was der Erzähler im zweiten Kapitel als Erlebnis erzählt, keine Erzählung, denkt der Erzähler Loser.

In all den Tagen fühlte ich auch keinmal so etwas wie Schuld. Was ich fühlte, war etwas Schlimmeres. Ich hatte jemandem eine lange Stricknadel so zielsicher in das Herz gestoßen, dass sich außen in der Haut nicht einmal eine Wunde zeigte, und alle gratulierten mir noch dazu. Nur ich sah mich von da an – das Wort ist nicht zu vermeiden – in der Verdammnis leben.³⁴¹

Der Ich-Erzähler befindet sich in einem Zustand, in dem seine Wahrnehmung und seine Vorstellung nur noch wenige Berührungspunkte miteinander haben; die Bilder, die er anschaut, werden zur Bedrohung. Die Mitte war nicht der Ort, an dem er einfach sitzt und seine Phantasie entfalten kann, sondern „der Ort der schwindelerregenden Sinnestäuschungen“. Sie äußern sich in der Leere jenes Abgrundes, an dessen Rändern sich die Erzählung bewegt. Aber wie im ersten Kapitel Ariadne in ihrer Klage die

³⁴⁰ Heidegger, *Aus einem Gespräch von der Sprache*, S. 129 f.

³⁴¹ *Der Chineser*, S. 173 f.

unentrinnbare Dialektik von Schmerz und Glück als ihren Gott zurückruft, erfährt der Erzähler Loser im dritten Kapitel die wahre Struktur der Wirklichkeit:

Dabei sah ich mich keineswegs als Fall. Es gab in mir sogar eine seltsame Genugtuung, mich 'auszusetzen', so wie es eine Genugtuung sein kann, sich der völligen Dunkelheit, dem Eiswind, auszusetzen; sich preiszugeben, zu öffnen der ärgsten der Widrigkeiten. Genugtuung? Lust. Lust? Entschlossenheit. Entschlossenheit? Daseinsbedingungsbejahung.³⁴²

Er sieht jetzt nicht mehr seine Realität als einen Zustand der Verdammnis an. Diese Daseinsbedingungsbejahung ist ihm eine Metapher seines eigenen Zustandes, der mit dem Zustand vom römischen Dichter Lukrez vergleichbar ist. Als ihm gerade in dieser Karwoche das übliche Glockenläute fehlte, denkt er an den Dichter, der zu der Zeit lebte, "wo es die Götter nicht mehr und Christus noch nicht gab, und wo nur der Mensch war". Mit dieser „Daseinsbedingungsbejahung“ kann er in der „Blickfeld-Mitte“, in der „der wippende Vogel“ und „die sich putzende Katze“ in den Phantasien wiederholt werden, sitzen.

Die Tage, da die Glocken stumm bleiben, und einzig der Wind saust und die Obusse schnurren, meint er, er lebt jener Epoche vom Dichter nach. Dieses Nachleben mit dem Dichter bedeutet nicht, dass man Gegenwart an einen Traditionszusammenhang knüpfen oder Vergangenes nur wiederbringen will. Das Wiederholen jenes Satzes, der einmal von einem Dichter gesagt wurde, gibt uns zu bedenken, was heute das Mensch-Sein ist. Der Erzähler kann jetzt endlich den Sinn, der ihm im Dasein fehlt, genau umschreiben. Er erinnert sich an das griechische Zeitwort *leukein*, das ein ‚Sehen‘ oder ‚Bemerken‘ besagt, und in dem die Bedeutungen ‚Weiß‘, ‚hell‘, ‚Glanz‘, ‚Leuchten‘, ‚Schimmer‘ einbegriffen sind. Diese Art des Schauens, das noch mehr als jedes Betrachten ist, ermöglicht „jene Einheit von Gewährwerden und Vorstellungskraft“.³⁴³ Diese Art vom ‚Sehen‘ als „ein Sehnen nach dem Leuchten“ bedeutet das Sehen vom Wesen der Erscheinung, das in den Phantasien der Wiederholung gelingt. Im dritten Kapitel verschränken sich Bilder eines ontogenetischen Prozesses und Bilder der Phantasie unmittelbar miteinander; es wiederholt sich die gegenläufige Bewegung von Dekonstruktion und Neuaufbau.³⁴⁴ Nietzsches Auffassung, „Das Dasein und die Welt sind nur als ästhetisches Phänomen gerechtfertigt“, ³⁴⁵ scheint dem ästhetischen Programm Handkes zu entsprechen.

³⁴² Ebd., S. 173.

³⁴³ Ebd., S. 179.

³⁴⁴ Nenon/ Renner, *Auf der Schwelle*, S. 110.

³⁴⁵ Werner Günther, *Über die absolute Poesie*, in: *Zur Lyrik-Diskussion*, hrsg. von R. Grimm, Darmstadt 1974, S. 2.

Der Ich-Erzähler sucht als Betrachter einen Zeugen, der als Anwesender alles im Erzählen sinnlich miterfährt. Das wahre Sein ist nicht nur im Dasein, sondern auch in der Phantasie ästhetisch zu erfahren. Um das Erscheinen der Erscheinung von einem Gegenstand ursprünglich zu erfahren, meint Heidegger, dass man das griechisch Gedachte noch griechischer denken soll. Bei den Griechen bleibe das Erscheinen der Grundzug des Anwesens von Anwesendem, insofern dieses in die Entbergung aufgehe, während die abendländische metaphysische Philosophie im Grunde vom Ich als Subjekt ausgeht.

Im Blick auf das Wesen des Erscheinens lässt es sich gut erläutern. Wenn das Anwesen selbst als Erscheinen gedacht ist, dann waltet im Anwesen das Hervorkommen ins Lichte im Sinne der Unverborgenheit. Diese ereignet sich im Entbergen als einem Lichten. Dieses Lichten selbst bleibt jedoch als Ereignis nach jeder Hinsicht ungedacht. Sich auf das Denken dieses Ungedachten einlassen, heißt: dem griechisch Gedachten ursprünglicher nachgehen, es in seiner Wesensherkunft erblicken. Dieser Blick ist auf seine Weise griechisch und ist hinsichtlich des Erblickten doch nicht mehr, nie mehr griechisch.³⁴⁶

Heidegger sagt, dass das Erscheinen, in dem „sich die Zwiefalt von Anwesen und Anwesendem birgt“, auf den Menschen zukommt. Der Mensch sei wie der Botengänger der Botschaft, die ihm „die Entbergung der Zwiefalt“ zuspricht. Zugleich sei der Mensch „der Grenzgänger des Grenzenlosen“. Auf diese Weise kommt die Abkehr von der metaphysischen Sprachvorstellung bei Heidegger in die Rede. In der „Subjekt-Objekt-Relation“ setzt er mit der Auffassung der abendländischen Ästhetik auseinander, dass das Kunstwerk durch das Erlebnis des Subjekts im vorhinein zu einem Gegenstand des Fühlens und Vorstellens wird und dass man in der Betrachtung des Kunstwerkes immer vom Vorrang des Künstlers als des Subjekts redet, der auf das Werk als sein Objekt bezogen bleibt.

Er versucht in einem Gespräch mit einem Japaner zu erläutern, was das Wort ‚Anmut‘ besagt. In der Worterklärung von „Anmut“ will Heidegger die Bedeutung des Wortes im Bereich des Reizenden aus der abendländischen ästhetischen Subjekt-Objekt-Beziehung herausnehmen und versucht „das Anmutende“ als „das Wehen der Stille des leuchtenden Entzückens“ zu interpretieren. In der „Anmut“ hätte alles Anwesen seine Herkunft im Sinne des „reinen Entzückens der rufenden Stille“. Diese Erläuterung stammt nicht aus dem Vorstellungsbezirk von Begriffen, die in der europäischen Wissenschaft und ihrer Philosophie entwickelt sind. In der Ästhetik sei die Sprache nicht als Namen in metaphysisch verstandene ‚logische Sprache‘ vorzustellen, sondern als Sagen „im Sinne

³⁴⁶ Heidegger, *Aus einem Gespräch von der Sprache*, S. 134 f.

von: erscheinen- und scheinenlassen,³⁴⁷ in der Weise des Winkens zu betrachten. Diese Denkweise sei dem ostasiatischen bildhaften Denken ähnlich, anders als das metaphysische Denken.

Die dichterische Einbildungskraft kann daher in der Sprache in unerfahrene Bereiche ausschweifen, d. h. in der Sprache kann das erscheinen, was der Dichter sagen will. Der Dichter kann das Übersinnliche in das sinnlich wahrnehmbare übersetzen, wobei das Unsagbare wie die Leere des Himmels als das Sagbare wie Blau erscheint.

Der Ich-Erzähler wird mehr tun als das bloße Betrachten. Die Farben in den Bildern kommen in den Sinn, ohne als Begriffe erklärt zu werden. Die Idee von Auferstehung wird nicht im Sinne der grausamen Vorstellung von Tieren erzählt, sondern der Erzähler glaubt, den „Ursprung mancher Osterbräuche neuzuerleben“, „im Anblick des frischen, fleischlichen Weiß des aus der Erdtiefe gegrabenen Meerrettichs, welches, mitsamt den dunklen Erdbrocken daran, als eine einleuchtende Lebens-Farbe erschien.“³⁴⁸

Das „Stadt-Sein“ erfährt er „mit einer weißen Mayastadt auf der Kalksteilküste von Jucatan“ und „mit Heraklit“ ästhetisch. Und noch: „Ein frisch gewaschener Obus stand unten an der Schleife und glich mit seinen zwei langen dicken Stangen einem Platzhirsch. An einem aufsteigenden Flugzeug wurden die Bullaugenreihen momentlang durchsichtig für einen sehr hellen Himmel dahinter“³⁴⁹.

Ein Ankommen im Raum, das Zeichen jenes ‚Wohnens‘ trägt, wie es Heidegger nennt, erlebt der Erzähler in seiner Raum-Phantasie. „Das Ende der Unterführung wurde angezeigt durch das in den Tunnel gewehte Laub. Der Gegend-Ausschnitt am Ausgang erschien durchwinkt von einem gleichsam transkontinentalen Licht: der Staufer steht hier unter einem neuartigen Winkel; die gewohnte Pyramidenspitze ist aufgelöst in drei weitgeschwungene Höcker, welche den Blick hinter sich in den Fernraum ziehen, und die Tankstellen, die Lagerhäuser und der Hangar bekommen so etwas von einer Ansiedlung in Übersee: ‚Feuerland‘ oder ‚Montana‘.“³⁵⁰ Seine Phantasie verkörpert sich noch am Flughafen, wo die Birken vor der Halle „schneeweiß“ sind und in einer Lärche „das Leuchtgrün“ der jungen Sprossen den Baum wie mit winzigen exotischen Vögeln ausmalte.³⁵¹ Auch bei der Ausgrabungsstätte findet er die Daseinspuren, als er in einem Obstbaum „ein fettes Huhn und einige zierliche Meisen“ hocken sieht.

Der Mensch als Sterblicher ist auch als das Wesen der Liebe, in der sich die Leiblichen vereinigen, charakterisiert. Die Suche nach der Liebe bedeutet den Zwischenraum, in dem das eigene und das andere gegeneinander treffen. Das ist die Sehnsucht nach dem Leiblichen, nach dem harmonischen Mensch-Sein in der Welt. Das Ich stellt bei der

³⁴⁷ Ebd., 145.

³⁴⁸ *Der Chinese*, S. 180.

³⁴⁹ Ebd., S. 191 f.

³⁵⁰ Ebd., S. 203.

³⁵¹ Ebd., S. 204.

Begegnung der Anderen das eigene Ich in Frage und erfährt dabei seine eigene Fremdheit. Der Versuch, sich miteinander zu vereinigen, kann die Zerstörung der Beziehung zur Folge haben. In einem Hotelzimmer bleiben Loser und die Frau, die er in der Flugplatzhalle trifft, zusammen. In dieser Liebesnacht herrschen die andere Zeitrechnung und der andere Ortssinn. Loser erzählt seine Liebesgeschichte: „Von ihrer Leibhaftigkeit im Innersten berührt, zögerte ich – und gerade an meinem Zögern erkannte sie mich. Ja, die Frau war es, die den Mann erkannte; und sie war es auch, die sich, entschiedene, majestätische Gebärde, mit ihm vereinigte.“³⁵² Aber sie sagte Loser, „Du wirkst nicht ganz anwesend und strahlst dabei eine sichere Unzufriedenheit aus. Und du bist ein wenig verwahrlost. Ich begehre dich, aber ich vertraue dir nicht.“ Trotz des Erkennens und des Begehrens in dieser Nacht können die beiden nicht einander noch näher kommen. Sie hat ihn verlassen. Loser bittet sie: „Gib mir ein Bild von mir.“ Sie antwortet ihm: „Du ähnelst jenem Mann im Türspalt: Er besuchte, schwer krank, noch einen guten Freund. Beim Abschied blieb er dann lange im Türspalt und versuchte ein Lächeln; die Augen verspannt zu Schlitzen, und eingefasst von den Höhlen wie von scharf geschliffenen Brillen. ‚Auf Wiedersehen, mein Chinese des Schmerzes!‘ sagte der Freund.“³⁵³ Der Wunsch, sich durch Liebe mit der Welt zu vereinigen, ist gescheitert.

Die Metapher ‘Chinese’ ist nicht das Bild des gesellschaftskritischen Realismus, sondern das Inbild Handkes, des Realismus der wahren Empfindung, des Gefühls, der sprachlichen Entsprechung zu wahrgenommenen Bildern. Das Sprach-Ich steht außerhalb des üblichen Rechts, dieser Zustand ist ein Leiden. Das poetologische Programm, in ästhetischer Erfahrung und in Rückgriff auf die Tradition die Sprache wiederzufinden, setzt immer wieder den Schmerz des Unterschieds voraus. Handke wie Heidegger folgt einer Spur zurück in die Sprache zu dem Ort, an dem eine erste Wirkung der Worte davon etwas zu verkünden scheint.³⁵⁴

Der Erzähler besucht seine Mutter und am selben Abend fährt er nach Mantua, ein paar Kilometer südlich liegt ein Dorf namens Pietole, das früher Andes hieß und als Vergils Geburtsort gilt. Vergil nannte den dortigen Fluss ‚Minico‘ „ungeheuer“ und „in langsamen Windungen“. Durch das lombardische Tiefland führend, erscheint die Ufer als „bewebt mit zartem Schilf“. Auf dem Rückweg nach Mantua schaut er mit Vergil „ein Hasenfutter“ an, das etwas viel Zierlicheres ist und bei längerer Betrachtung als „der gewundene Akanthus“ erscheint. In einem Traum erfährt er, dass seine ästhetische Erfahrung manchmal auch durch seine eigene Lebensgeschichte entsteht.

³⁵² Ebd., S. 214.

³⁵³ Ebd., S. 217 f.

³⁵⁴ Manthey, „*Franz Kafka, der Ewige Sohn*“, S. 385.

In der Nacht träumte ich, das Dorf Andes läge an einer Meeresbucht. In einem anderen Traum sah ich das leere Bett meiner Mutter. Ihr Nachthemd war darauf ausgebreitet, mit den genauen Abdrücken des wunden Körpers.³⁵⁵

Eine ästhetische Erfahrung in heutiger Zeit, die mit dem Zwang spielt, den Zwang ins Spiel verwandelt und Erfahrungswirklichkeit, Wahrnehmungswirklichkeit und Phantasie spielerisch einander anverwandeln lässt, begründet sich aus der geschichtlichen und zivilisatorischen Dezentrierung des Subjekts, auch aus der grundsätzlichen Infragestellung einer Einheit des Individuums.³⁵⁶

Er fährt noch nach Alghero in Sardinien, wo seine zwei Kinder geboren waren. Die Insel heißt „nichts sagen müssen“, „schweigen können“. Die Insel erscheint vom Schiff aus als „weiße Stadt“. Die Wirklichkeit ist manchmal in den Augen des Ichs nur mit Farben und Formen zu sehen, ohne an ein „Unbild aus Sardinien“³⁵⁷ zu denken: „Während des Flugs glänzte unten das *leere* Meer; und einmal kreuzten einander zwei Fähren. Nach der Landung *flatterten* an dem gepackten Karren mitten auf dem Betonfeld die *hellen* Gepäckzettel.“³⁵⁸ Das griechische Wort *lalein* entspricht dem deutschen Wort Lallen. Der Kieselstein heißt auch *Lalle*. Der Sprechende sagt, der Kieselstein lallt, wobei sich die Wirklichkeit aus Schwermut in ein Bild verwandelt, in dem die Welt lallt. „In einer Morgenstraße stand vor einem Hausaufgang das kürzeste Geländer der Welt, kaum handlang, für die einzige Stufe da; aber es war geschwungen, blank poliert und glänzte in der klarsten Luft.“³⁵⁹

Nach Hause zurückgekehrt, macht der Erzähler Loser ein gewaltiges kleines Erlebnis. Er, der Erwachsene, gleicht seinem Sohn, als er im Spiegel sein Gesicht sieht. Das bedeutet, die Ähnlichkeit zwischen Vorfahren und Nachkommen wird nicht von jemand anderem, sondern von sich selber bemerkt, wobei das Schauen der Blick am eigensten ist. Wenn er die Vergangenheit nicht zurückblicken würde, kann er nicht die wahre Wirklichkeit bemerken. Weil das Ich den Schmerz des Unterschieds kennt, sieht die Welt einen Augenblick anders aus; im Augenblick, als er zwei weißgekleidete Frauen im Supermarkt und ein polterndes Auto anschaute, „herrschte eine große Helligkeit; über die Brücke spannte sich geradezu ein Lichtbogen.“³⁶⁰ Diese Art vom Schauen bezeichnet er als „Wund“, wie Heidegger „Schmerz“ als den Unterschied-kommen-lassen auf der Schwelle, wo Ding und Welt in reiner Helle erglänzt, auffasst.

³⁵⁵ *Der Chinese*, S. 224.

³⁵⁶ Renner, *Die Postmoderne Konstellation*, S. 32 f.

³⁵⁷ *Der Chinese*, S. 231.

³⁵⁸ Ebd., S. 225.

³⁵⁹ Ebd., S. 232.

³⁶⁰ Ebd., S. 234.

Nach diesem Erlebnis schaut der Erzähler seine Umgebung ohne Schwermut; in der Welt der Zivilisation, in der man nirgends über die Sonne und den Baum zu erzählen findet, beginnt er zu erzählen: „Ich setzte mich auf eine Grasbank hinten im Garten, die durch das Baumdach trocken geblieben war. Für einen Augenblick erschien die Sonne, im Untergehen.“³⁶¹ Diese Welt wird ihm ewig, der Erzähler versucht die Welt zu verjüngen. Handke glaubt, dass der Dichter mit seinen Dichterwörtern die Welt verjüngen kann.

Es gibt Wörter, die jeden Tag gesagt werden, doch der, der leidet und schreibt, gibt den Wörtern eine neue Bedeutung, und damit verjüngt sich die Welt.³⁶²

Er nennt die Sprache, die die Welt verjüngt, Dichtersprache, die sich von der Sprache des Staates, der Kirche, der Lehrer, der Technik und der Wissenschaft unterscheidet. Viele Menschen leiden von Kindheit an an dieser Sprache der gesellschaftlichen Gruppierungen. Daher soll sich der Schriftsteller für die Dialektik zwischen der toten Sprache und der schöpferischen, künstlerischen Sprache und für die Kindheit interessieren. In den Menschenbildern, die der Erzähler beim Sonnenuntergang schaut, kommt eine verjüngte Welt in die Sprache: „Die Mädchen tuschelten, kicherten, schimpften, machten sich lustig, und strahlten dabei von den Stirnen, den Wangen, dem Hals, den Schultern den Glanz von Bräuten aus, die, so anspruchsvoll wie bescheiden, so geduldig wie zukunftsicher, den Bräutigam erwarten. O Jugend. Und: O verjüngte Welt.“³⁶³

Am Ende des dritten Kapitels sagt der Erzähler seinem Sohn: „Meine Geschichte heißt Schwellengeschichte.“ Und er sagt dazu: „Ich brauche dich als meinen Zeugen.“ Der Vater erzählt seinem Sohn seine Ich-Geschichte, der Sohn wird sie weiter allen erzählen. Das In-der-Welt-Sein als Mensch wird auf diese Weise weitergehen.

Im Epilog steht der Erzähler des *Chinesen des Schmerzes* auf der Brücke. Der Epilog ist kein Schlusswort, sondern er bildet einfach das ab, in dem sich das Ganze zeigt, was der Erzähler in seiner Erzählung zu erreichen sucht. Nach Heidegger bildet die Brücke eine versammelnde Landschaft, wo das Ganze sich zeigt. Der Erzähler beobachtet nur als Brückensteher und sagt wie ein Philosoph: „Ich warte.“, „Ich bin.“

Heidegger gibt uns eine Besinnung auf die Brücke:

Wenn wir jetzt an die alte Brücke in Heidelberg denken, dann ist das Hindenken zu jenem Ort kein bloßes Erlebnis in den hier anwesenden Personen, vielmehr gehört es zum Wesen unseres Denkens *an* die genannte Brücke, dass dieses Denken *in sich*

³⁶¹ Ebd., S. 235.

³⁶² Handke im Gespräch mit Jože Horvat, S. 14.

³⁶³ *Der Chinese*, S. 236.

die Ferne zu diesem Ort *durchsteht*. Wir sind von hier aus bei der Brücke dort und nicht etwa bei einem Vorstellungsinhalt in unserem Bewusstsein. Wir können sogar von hier aus jener Brücke und dem, was sie einräumt, weit näher sein als jemand, der sie alltäglich als gleichgültigen Flussübergang benützt.³⁶⁴

Wenn Heidegger meint, das Verhältnis von Mensch und Raum ist nichts anderes als das wesentlich gedachte Wohnen, will er im Denken über das Wohnen sagen, dass der Mensch auf das Wesen der Dinge zurückblicken soll, um das Verhältnis zur Welt zu verstehen. Der Mensch ist nicht die eigentlich waltende Macht auf dieser Erde, sondern es ist das Sein, das dem Wesen der Menschen entspricht. Das Sagen des Dichters und des Denkers sind Vorbereitungen für die vom Sein möglich gemachte Einkehr. Der Fluss am Kanal im Epilog im *Chinesen des Schmerzes* wird in dem Bild von Mopeds, Radfahrer und Autos erzählt, indem das Wasser durch die violetten Schwalben und die gezackten schwärzlichen Ahornblätter als eine andere Gestalt der anderen Zeitform erscheint.³⁶⁵ Das Sprach-Ich erinnert sich auf der Brücke an Vergils *Georgica*. In der Wiederholung der *Georgica* geht es um die Rettung des Bildes, das verloren gegangen zu sein scheint.

In einer rutenreichen Weide pfeift eine Amsel, fast versteckt in dem Blattwerk, gleichwohl zu erkennen an der von Ton zu Ton changierenden Kehle. Die Weide rührt sich, so wie darunter das Wasser sich rührt. In der allein stehenden Fichte saust nun ein ganzes Land; ja, über der kleinen leeren Brücke blaut einmal der Himmel ganz Europas.³⁶⁶

Mit diesem Gedicht denkt der Erzähler darüber nach, ob man das Wasser nur mit dem Element pur – das hat die Farbe der Erinnerung – erzählen kann. Die heutige Vorstellung vom Wasser, dass es manchmal wasserlos ist oder wie dreckig es ist, verwandelt sich dem unauffälligen Brückensteher in ein eisiges Gebirgswasser des Kanals, das den Puls kühlt. Und der Erzähler als Betrachter auf der Brücke findet ein ungebräuchliches Wort für die Tätigkeit des Wassers, der Bäume, des Winds, der Brücke: “Der Kanal, das Licht, die Weiden, die Brückenbohlen: sie walten.”³⁶⁷ Zur heutigen Zeit bleibt selten einer der Passanten aus dem Bus auf der Brücke stehen und blickt hinunter zum Wasser. Der Erzähler sieht jetzt dem Kanal “Ruhe, Verschmitztheit, Verschwiegenheit, Feierlichkeit, Langsamkeit und Geduld”³⁶⁸ entströmen. Die Wörter in diesem Finalsatz sind in heutiger Welt zu Fremdwörter geworden. Hier steht das Bild des fließenden Wassers als

³⁶⁴ Heidegger, *Bauen, Wohnen, Denken*, S. 157.

³⁶⁵ *Der Chinesen*, S. 246.

³⁶⁶ Ebd., S. 247.

³⁶⁷ Ebd., S. 252.

³⁶⁸ Ebd., S. 255.

Langsamkeit zur heutigen Unduldsamkeit, zur Raserei und zum Lärm in Kontrast. Aber wie könnte heute solch ein Satz, in einer Welt, die eher das Gegenteil begünstigt und in der die Anziehungskraft von Lärm, Tumult, Ungeduld, Unduldsamkeit und Brutalität schon unwiderstehlich geworden ist, noch glaubwürdig eingelöst werden?³⁶⁹ Der Satz ist schließlich die Vorstellung vom einzig möglichen Erzählen Handkes, jenes Zurücktretens hinter die Dinge,³⁷⁰ das eigentlich die Schwelle selbst ist.

³⁶⁹ Vgl. Hamm, *Die (wieder) einleuchtende Welt*, S. 102.

³⁷⁰ *Auf der Schwelle*, S. 113.

VI. Der Schriftsteller als Ich in drei *Versuchen*: Versuch über eine neue Geschichte

Es geht in drei *Versuchen* Peter Handkes weiterhin um die dichterische Besinnung auf die „Geschichte“, nämlich um sein dichterisches Verhältnis zu „Ding“ und „Welt“. Mit dem Gedanken, wie er im vorigen Kapitel hervorgeht, dass die in Vergessenheit geratene Wirklichkeit, über die die heutigen Menschen nicht mehr nachdenken wollen, in der Dichtung zur Sprache gebracht werden kann, versucht Handke, jene Wirklichkeit, die als unwirklich wirkt, in der Sprache darzustellen. Das Verhältnis des Sprach-Ichs zur Welt in den drei *Versuchen* und in den danach erschienenen Werken Handkes ist eigentlich als sein Verhältnis zu dem Land Slowenien, das er seit seiner Kindheit im Gedächtnis bewahrt, zu betrachten, dessen Wirklichkeit in der Weltgeschichte verschwunden zu sein scheint. Der Schriftsteller Handke möchte in der Literatur das Unwirkliche verwirklichen, indem er die Geschichte des Menschen als die Weltgeschichte, die sich immer wieder durch Kriege entwickelt hat, betrachtet. Er will in seinen weiteren Werken eine neue Geschichte der Menschheit schreiben.

Im Jahr 1989, als sich die Weltgeschichte zu verändern scheint, zur Zeit des Zerfalls Jugoslawiens, reflektiert der Schriftsteller Handke in seinen drei *Versuchen* über das Verhältnis des Menschen zur Welt, da die Anlässe gegeben werden, über das Land und dessen geschichtlichen Hintergründe und somit schließlich über die Wahrheit der Geschichte noch einmal nachzudenken. Wie der Ich-Erzähler im *Chinesen des Schmerzes* in Rückbesinnung auf die Literatur und Philosophie der Tradition und in den „Phantasien der Wiederholung“ die Sprache wiederzufinden glaubt, denkt das Schriftsteller-Ich in den *Versuchen* über sein poetisches Verfahren im Verhältnis zur Welt und zu anderen Menschen nach, um die poetische Sprache wiederzufinden. *Versuch über die Müdigkeit*, *Versuch über die Jukebox* und *Versuch über den geglückten Tag* sind die essayistischen Erzählungen des Schriftstellers Handke.

Im *Versuch über die Müdigkeit* empfindet das Sprach-Ich, ein von der wachen und bewussten Müdigkeit Erschöpfter, „die Herzlosigkeit seines Erzählens“, bei dem es am Weltgeschehen nicht teilnimmt, nicht als einen Fehler. Das müde Sprach-Ich will die Welt nur wörtlich erzählen. Und im *Versuch über die Jukebox* bringt der Erzähler an einem historischen Welttag im Jahr 1989 die Sinnlosigkeit, über die „Jukebox“ zu schreiben, auf die man heutzutage nicht zurückblicken will, in die Sprache. Im *Versuch über den geglückten Tag* stellt das Schriftsteller-Ich die Wirklichkeit in der „Linie der Schönheit und Anmut“ dar, in der er seine Wirklichkeitserfahrung „mit den Augen des richtigen Wortes“ ästhetisch transformieren will.

In den drei *Versuchen* spüren wir erneut das poetische Denken Handkes. Sein denkerisches Dichten und zugleich sein dichterisches Denken bestehen darin, dass er den

Sinn des Schreibens gerade beim Schreiben selbst zu finden versucht. In seinem Schreiben verschmelzen Leben und Werk, wie Handke sagt: "Was ich schreibe, ist ja nur meine geformte Existenz."³⁷¹ Die *Versuche* enden mit einem Aufbruch zu neuem Schreiben und fangen jederzeit wieder an. Hier wird das geschrieben, was sich jederzeit ereignet. Sie werden in dem systematischen Durcheinander der offenen Form wieder zu Dingen, die der Schriftsteller über sich reden lässt.

Die drei *Versuche* sind keine Erzählungen, sondern die poetologischen Essays Handkes. Der *Versuch über die Müdigkeit* hat das Sprachproblem des Schriftstellers zum Thema, der *Versuch über die Jukebox* hat ein Ding zum Thema, und im *Versuch über den geglückten Tag* ist eine poetische Idee des Schriftstellers thematisiert. In drei *Versuchen* geht es eigentlich um die Suche nach einem Glück, das Handke kontinuierlich in seinen Erzählungen sprachlich zu verwirklichen versucht, damit die Welt und das Sprach-Ich harmonisch vereinigt sind.

Die von Handke gewählte und unterschiedlich realisierte Form dieser Essays steht mit seinem Literaturkonzept in Verbindung. Das Verhältnis des Sprach-Ichs zur Welt, d. h. die Empfindung, das Gefühl des Sprach-Ichs und die dafür zu findende, adäquate Sprache korrespondieren in den Essays miteinander. In einer Notiz der *Geschichte des Bleistifts* hat Handke schon im Kopf eine Konzeption für diese Entsprechung:

Beim Schreiben muss nicht die Erinnerung an den Gegenstand genau sein, sondern an mein Gefühl dabei. Das Gefühl wird sich dann im Schreiben mit einem Gegenstand ohnedies wieder verbinden: das wäre nicht mehr die "Genauigkeit", sondern die "Realisation". Schreibend muss ich stetig bei meinem Ding, meinem Gegenstand, den Dingen bleiben, darf nie in der Sprache sein. "Mit den Dingen" erst kommt die "reelle" Sprache, vielleicht auch nicht einmal "mit den Dingen", sondern einzig mit den "wahren Empfindungen" (mit diesen kommen die Dinge zurück, mit diesen die Sprache); und vielleicht fängt alles sogar schon mit der fruchtbaren, himmlischen *Leere* an, das heißt, mit dem ruhig entleerten, sachlich schwingenden, dem idealen Ich³⁷²

Die wahre Empfindung des Sprach-Ichs an den Dingen wird in der Sprache realisiert. Im *Versuch über die Müdigkeit* wird das Gefühl und die Empfindung des Sprach-Ichs durch seine Erinnerung erzählt, im *Versuch über die Jukebox* sucht er „sein Ding“ in der Welt, mit dessen Geschichte er sein Verhältnis zur Welt ausdrückt und im *Versuch über den geglückten Tag* versucht er dann die Idee der wahren Empfindung „im richtigen Wort“ zu realisieren. Das Literaturkonzept Handkes in den *Versuchen* besteht daher aus einem

³⁷¹ *Zwischenräume*, S. 247.

³⁷² *Die Geschichte des Bleistifts*, S. 200.

Realismus der Wahrnehmung, des Gefühls des Sprach-Ichs und seiner sprachlichen Entsprechung zu den wahrgenommenen Bildern in der Wirklichkeit. Die drei *Versuche* schreibt das Schriftsteller-Ich mit einer hochpotenzierten, extrem verdichteten Sprache, die der Empfindung entsprechen soll und damit etwas bezeichnet und zugleich mitteilt, was Handke „Inbilder“ nennt: ruhige Aufmerksamkeit, gelassenes Wahrnehmen.³⁷³ Die Inbilder bei Handke sind die Bilder seiner Erinnerung an die verschwunden scheinenden Phänomene und Zustände - im *Versuch über die Müdigkeit* sind es die Erinnerungen an Erfahrungen der Kindheit, im *Versuch über die Jukebox* sind die Erinnerungen an Evidenzerfahrungen als Heranwachsender inbildhaft beschrieben. Diese beiden Versuche gehen von gelebten Erfahrungen und deren Beziehungen zum Augenblick des Schreibens aus. „Längst leblos gewordene Bilder kamen in Schwung und Schweben, brauchten so nur noch niedergeschrieben zu werden“.³⁷⁴ Aber der *Versuch über den geglückten Tag* entwirft „das Vor-Bild“ eines erstrebenswerten Zustands, der noch nicht realisiert ist, den aber der Schriftsteller im Nachdenken über die Worte herzustellen vorhat, „als würde mit der Entdeckung eines einzigen der Sache näherkommenden Wortes auch dieser ganze Tag glücken.“³⁷⁵ Die Lektüre dieser drei *Versuche* ist schwierig und leicht zugleich, weil es ebenso durchdachte wie entspannte Texte sind: Sie bestehen zwar aus „tiefsinnigen Plaudereien“, aber sie sind „ernsthaft und streng“, auch „humorvoll und beschwingt“ geschrieben.³⁷⁶ Es sind nicht nur Beschreibungen, sondern wesentlich Herstellungen ihrer Themen: Der Traum vom geglückten Tag ist real, weil „ich ihn nicht gehabt habe, sondern, in diesem Versuch hier, gemacht.“³⁷⁷ Handke schreibt keine Geschichte über eine Utopie, sondern eine Geschichte der Menschheit, indem er, verkoppelt mit seiner eigenen Lebensgeschichte, im Rückbezug auf die Literatur der Tradition und in Rückbesinnung auf die „Geschichte“ und die „Sprache des Seins“ „ein sich selbst erzählendes Märchen“ zu schreiben versucht. Mit Hilfe der überlieferten Literatur und durch die Besinnung auf die ursprünglichen Bedeutungen der Wörter scheinen die einzelnen Lebensmomente einen Zusammenhang zu finden.

Handke sagt, ein Werk sei für den Schriftsteller „etwas, bei dem das Material fast nichts war, das Gefüge fast alles; etwas, das im Stillstand, ohne besonderen Schwungsgrad, in Bewegung war; bei dem alle Elemente einander in Schweben hielten; das offen war, jedermann zugänglich, durch Gebrauch nicht abnutzbar.“³⁷⁸ Das Ideal des Schriftstellers ist nämlich das reine Erzählen als das Schreiben über das Nichts, nur als das reine Gefüge. Das Schreiben über die Jukebox im *Versuch über die Jukebox* ist also der Versuch über

³⁷³ Klaus Modick, *Inbilder. Kleiner Versuch über Peter Handkes „Versuche“*, in: Merkur 47 (1993), S. 335.

³⁷⁴ Peter Handke, *Versuch über die Jukebox*, Frankfurt a. M. 1990, S. 100.

³⁷⁵ Peter Handke, *Versuch über den geglückten Tag*, Frankfurt a. M. 1991, S. 27.

³⁷⁶ Modick, *Inbilder*, S. 338.

³⁷⁷ *Versuch über den geglückten Tag*, S. 90 f.

³⁷⁸ Peter Handke, *Nachmittag eines Schriftstellers*, Frankfurt a. M. 1989, S. 28.

das „Fast-Nichts“ zu schreiben, und das ist „der sanfte Nachdruck und die begütigende Abfolge der Erzählung“.³⁷⁹

Und es herrschte jetzt in der Landschaft auch jenes dunkle klare, wie unten von der Erde ausstrahlende Licht, das ihn schon seit jeher beherzt hatte, auf der Stelle beiseite zu gehen und zu schreiben, zu schreiben - ohne einen Gegenstand, oder meinetwegen auch von so etwas wie einer Jukebox.³⁸⁰

In allen drei *Versuchen* werden im Grunde solche Versuche über das Fast-Nichts nur als eine Idee wie das Licht erzählt, als hätte ein Ding sich selber gezeigt. Einen Augenblick, „mit einem Ruck“ wie das Licht zum Beispiel in der „guten“ Müdigkeit, auf der Suche nach Jukebox oder an einem geglückten Tag beim Lesen und Übersetzen, erfährt das Ich, dass sich das vom Ich betrachtete Ding zu einem sich selber zeigenden Ding verwandelt, wobei das Schriftsteller-Ich die richtigen Worte für das Ding wiederfindet. In den *Versuchen* scheint also das Ding sich selber zu erzählen und das Sprach-Ich ist nicht mehr ein das Erzählen belebendes Erzähler-Ich, sondern ein vom Erzählen belebtes Ich geworden. Erzählend verschwindet der Erzähler im Erzählten. Das erzählende Ich verlangt die „Niemand-Kraft“³⁸¹ als einen Teil der sich selber erzählenden Welt. In der erzählenden Welt wird das Sprach-Ich nicht ausgelöscht, sondern geborgen. Der Erzähler in der Müdigkeit sagt über sein Verhältnis zur Welt:

(...) wie ich es bisher am nachhaltigsten damals in der klaräugigen Müdigkeit erlebte, erzählt die Welt, unter Schweigen, vollkommen wortlos, sich selber, mir wie dem grauhaarigen Zuschauernachbarn da und dem vorbeiwippenden Prachtweib dort; alles friedliche Geschehen war zugleich schon Erzählung und diese, anders als die Kampfhandlungen und Kriege, die erst einen Sänger oder Chronisten brauchten, gliederte sich in meinen müden Augen von selber zum Epos, noch dazu, wie mir da einleuchtete, zum idealen: Die Bilder der flüchtigen Welt rasteten ein, eins und das andere, und nahmen Gestalt an.³⁸²

Dem Erzähler als ein Teil der sich selbst erzählenden Welt genügt es jetzt, sich nicht darzustellen, sich nicht auszuzeichnen, sich nicht hervorzutun. Es genügt, nichts zu tun - oder das, was die andern Nichtstun nennen. Es genügt die Namenlosigkeit, es genügt das Schauen:

³⁷⁹ *Die Lehre*, S. 78.

³⁸⁰ *Versuch über die Jukebox*, S. 44.

³⁸¹ *Zwischenräume*, S. 136.

³⁸² Peter Handke, *Versuch über die Müdigkeit*, Frankfurt a. M. 1989, S. 56 f.

Ich tat, weit bis in den Abend hinein, nichts mehr als sitzen und schauen; es war, als bräuchte ich dabei auch nicht einmal atemzuziehen.³⁸³

Das Ich ist da nicht mehr bei sich, sondern bei der Sache. Das Verhältnis des Ichs zur Welt ist nicht die Beteiligung wie der Steinwurf Losers im *Chinesen des Schmerzes*. Das Ich steht im Verhältnis zur Welt als „Sich-beteiligen-lassen“, das heißt: „Die Pflanzen im Flur, mit den paar Winterblüten, schienen nach Betrachtung zu verlangen.“³⁸⁴ In den folgenden Kapiteln wird es ausführlich dargestellt, wie der Schriftsteller in dem jeweiligen *Versuch* sein Verhältnis zur Welt als eine Geschichte erzählt. Das Sprach-Ich erzählt über die Welt erstens in der Müdigkeit, zweitens mit einem „sinnlosen“ Ding „Jukebox“ und drittens an einem geglückten Tag. Die Müdigkeit, die Jukebox und der geglückte Tag werden selber zu einer Erzählung, wobei das Sprach-Ich hier seine poetische Sprache wiederfindet.

1. Versuch über die Müdigkeit: Die bloße Meinung ohne ein gleichzeitiges Bild

Der *Versuch über die Müdigkeit* handelt von dem Problem des Schriftstellers, seine Wahrnehmungen und Empfindungen an den Dingen zum Sprechen zu bringen. Die Sprache wird nicht mit den Dingen, sondern mit der Empfindung verbunden sein. Die Empfindung gehört zu den „guten Müdigkeiten“: in der guten Müdigkeit hat er „die Empfindung der Sonne und des Frühlingswinds der andalusischen Morgen dieser Märzwochen“.³⁸⁵ Er versucht in den guten Müdigkeiten nur wörtlich seine Empfindung an der Welt darzustellen, während er in den schlechten Müdigkeiten sprachlos wird.

Die Erzählform im *Versuch über die Müdigkeit* besteht aus Dialogen, die das Du als Fragender und das Ich als Antwortender führen. Es sind aber keine platonischen Dialoge, wo „der fragende Sokrates insgeheim mehr von dem Problem wusste als der zumindest zu Beginn, vom Vorurteils-Wissen geschwellte Antwortverkünder“,³⁸⁶ es sind vielmehr sokratische Dialoge, in denen vieles am Schluss ungesagt bleibt.³⁸⁷

³⁸³ Ebd., S. 52.

³⁸⁴ *Nachmittag eines Schriftstellers*, S. 50.

³⁸⁵ *Versuch über die Müdigkeit*, S. 23.

³⁸⁶ *Versuch über die Jukebox*, S. 67.

³⁸⁷ Samuel Moser, *Das Glück des Erzählens ist das Erzählen des Glücks*, in: G. Fuchs/ G. Melzer (Hrsg.), *Peter Handke. Die Langsamkeit der Welt*, Graz 1993, S. 142.

Das Ich beginnt den Dialog mit dem Satz: „Früher kannte ich nur Müdigkeiten zum Fürchten.“³⁸⁸ Die Welt hat in diesen Müdigkeiten des Ichs ein hässliches und bösartiges Bild, worunter es leidet: Die Kälteempfindung des von der Müdigkeit als einer Eisernen Jungfrau umschlossenen in der Kirche in seiner Kindheit, seine Müdigkeit eines unwilligen Hörers in Hörsälen in der Studienzeit und die Alleinmüdigkeit in einer Studentenkammer. In diesen Müdigkeiten scheint ihm die Welt in Lähmung zu geraten. Und aus der entzweierenden Müdigkeit eines Paares entstehen Blickunfähigkeit und Stummheit: „Solche Müdigkeiten brannten uns das Sprechenkönnen, die Seele, aus.“³⁸⁹ Das Paar übt sprachlos Gewalt aus, diese Gewalt bewirkt entweder das Auseinandergehen oder den lähmenden Zerfall. Die Liebe, in der sich Leib und Seele vereinigen, wird in der entzweierenden Müdigkeit hässlich und nichtig. Sie hat kein Bild mehr, die Welt zerfällt in Nichtsnutzigkeiten. Jene Paar-Müdigkeiten haben die Gefahr, als Lebensmüdigkeit um sich zu greifen, „über einen allein hinaus“ zur Müdigkeit „auch des Universums, des schlappen Laubs in den Bäumen, des jäh wie lahm fließenden Flusses, des ausbleichenden Himmels.“³⁹⁰

Das Schriftsteller-Ich empfindet aber „die Herzlosigkeit“ der Müdigkeit in seinem Erzählen nicht als Fehler, sondern es möchte weiter „herzlos“ bleiben, für die noch schöneren Müdigkeiten. Nicht seine Müdigkeit ist hier das Thema, sondern sein Problem ist es, wie er herzlos über seine Empfindung an der Welt erzählen kann. Der *Versuch über die Müdigkeit* ist also das Erzählen über die gute Müdigkeit, in der das Ich herzlos über seine Empfindung erzählen kann. Im Müde-Sein als Herzlosigkeit befindet sich das Ich als ein Niemand, als wäre er abwesend. Er will seine Meinung über die Welt nicht äußern. Die Herzlosigkeit des Erzählers bedeutet in diesem Sinne, dass das Sprach-Ich an der Geschichte der Welt nicht teilnimmt, sondern dass die Welt selber in der guten Müdigkeit zu einem „sich selbst erzählenden Märchen“ wird.

In guter Müdigkeit entsteht eine Geschichte durch die Erinnerung des Sprach-Ichs. Im Müde-Sein stellt das Ich die Realität nicht in den „endgültig scheinenden Weltbildern“ mit üblichen „Begriffen“ dar, „die die Welt der Erscheinungen auf den Endpunkt bringen wollen“. Er ruft innere imaginäre Bilder aus seiner eigenen Erinnerung hervor. Die gemeinsamen Wir-Müdigkeiten nach der Korndrescharbeit in der Dorfkindheit vereinten damals alle, die er als „eine ätherische Müdigkeit“ empfand.

In der Kindheit damals, Ende der vierziger, Anfang der fünfziger Jahre, war das Dreschen des Getreides mit der Maschine noch ein Ereignis. Es wurde nicht automatisch gleich auf den Feldern abgewickelt (...), sondern fand daheim in den

³⁸⁸ *Versuch über die Müdigkeit*, S. 7.

³⁸⁹ Ebd., S. 16.

³⁹⁰ Ebd., S. 21 f.

Scheunen statt, mit einer Leihmaschine, die in der Dreschzeit von Hof zu Hof ging. Für den Vorgang des Korndreschens wurde eine richtige Kette von Handlangern benötigt. (...) Aber der letzte in der Kette, gegen Ende der Dreschstunde oft schon eingezwängt, fast ohne Spielraum, zwischen den Strohbergen, konnte, wenn er für das immer noch weiter rasch nachgeschobene Stroh nicht im Handumdrehen noch im Dunkeln neben sich einen Platz fand, den Ablauf stören, indem er, nah am Ersticken, von seinem Posten flüchtete. Aber war das Dreschen wieder einmal glücklich vorbei, die allesüberhöhende Maschine - auch keine Verständigung schreiend Mund an Ohr möglich - abgeschaltet: Was für eine Stille, nicht nur in der Scheune, sondern im ganzen Land; was für ein Licht, das, statt zu blenden, einen nun umfing. Während sich die Staubschwaden legten, versammelten wir uns mit wankenden Knien, taumelnd und torkelnd, das dann auch schon ein wenig im Spiel, draußen im Hof. Unsere Beine und Arme waren zerkratzt; Ährengräten steckten in den Haaren, zwischen Fingern und Zehen. Das nachhaltigste aber an diesem Bild sind unsere Nasenlöcher: vom Staub nicht nur grau, sondern schwarz, bei den Männern, den Frauen wie uns Kindern.³⁹¹

Unter diesem Bild der gemeinsamen Müdigkeit lässt der Schriftsteller das Wort „ein Volk“ anders verstehen, als man es in der Wirklichkeit bezeichnet. In Wirklichkeit ist das „Volk“ Österreichs, von den Unermüdeten, Putzmunteren, bis hin zu den sogenannten Führungskräften, als *„Haufen der Unmüden“*, zu bezeichnen,³⁹² als „die nicht müde gewordenen Massenmord-Buben und -Dirndeln und die Mehrheit“, die den Minderheiten nie einen Platz gegeben hat.. Die wahre Empfindung an der Wirklichkeit heißt nicht seine Wut auf das grausame Kriegsvolk, sondern sie wird in den Bildern der Wir-Müdigkeit, in den Bildern jenes Volks der Müdigkeit in der Zeit des beginnenden Wiederaufbaus nach dem Krieg dargestellt, wobei nicht die grausame Kriegswirklichkeit zur Sprache kommt, sondern er eine Geschichte der Nachkriegszeit erzählt, in der er durch seine Erinnerung eine friedliche Welt ins Wort setzt. Das Bild während der Mahlzeit nach der Bauarbeit ist nicht das Bild eines unverbesserlichen, für alle Zukunft zur Sühne und Umkehr unfähigen Volkes der Geschichte, sondern das Bild der in der Müdigkeit sitzenden Leute, der nicht im Krieg umgekommenen Männer und der zu Hause gebliebenen Frauen und Kinder.

Sie haben die Hüte abgenommen, und die Stirnen unter den angeklebten Haaren erscheinen milchweiß verglichen mit den dunklen Gesichtern. Alle wirken sie sehnig, schwächig, dabei feingliedrig und zart; ich kann mich an keinen schmerzbäuchigen Zimmermann erinnern. Sie essen gemächlich und schweigsam,

³⁹¹ Ebd., S. 25 ff.

³⁹² Ebd., S. 33.

selbst der deutsche Stiefvater, der ‚Hilfszimmermann‘, der sich in der Land- und Dorffremde sonst nur durch seine weltstädtische Großmäuligkeit behaupten konnte (Friede sei ihm). Danach bleiben sie noch eine Weile sitzen, leicht müde einander zugekehrt, und unterhalten sich, ohne Witze, ohne Geschimpfe, ohne je die Stimmen zu heben, über ihre Familien, fast ausschließlich diese, oder, wie friedlich, das Wetter - nie über ein Drittes -, eine Unterhaltung, die dann übergeht in die Arbeitseinteilung für den Nachmittag.³⁹³

Die Wirklichkeit empfinden die Leute in ihrer Müdigkeit als das „Sein im Frieden“. In ihrer Müdigkeit scheint es, dass niemand und nichts „herrscht“. Diese Leute, das Volk der Müdigkeit, das in seiner Erinnerung nur fragmentarisch zur Erscheinung kommt, heben das Sprach-Ich zum Erzählen an, indem es sie in den Farben und Formen der Erinnerung als „das Blau der Arbeitshosen“, als „die roten Geraden“, als „die roten und violetten ovalzylindrischen Zimmermannsbleistifte“, als „das Gelb der Zollstöcke“ und als „das Oval der Luftblase in der Wasserwaage“³⁹⁴ erscheinen lässt.

Später als Eigentums-Bürger erlebt der Schriftsteller nie wieder solch eine gemeinsame Müdigkeit. Er kann sich die Müdigkeit „eines Reichen“ oder „Mächtigen“ nicht vorstellen. In der heutigen technischen Welt sieht er die Leute, die bei Feierabend nicht müde aus den heutigen vollautomatisierten Betrieben kommen und mit Siegermienen und riesigen Baby-Patschhänden am nächsten Spielautomaten um die Ecke ihre lässig-munteren Griffe gleich fortsetzen.³⁹⁵ An die Müdigkeit bei der Schichtarbeit während der Studienzeit erinnert er sich so: „Jene neue Müdigkeit kam nun, sowie wir nach der Schicht hinaus auf die Straßen traten und jeder dann seiner Wege ging. Jäh bekam ich da, allein in meiner Müdigkeit, blinzelnd, bestaubte Brille, verschmutzter offener Hemdkragen, andere Augen für das vertraute Straßenbild.“³⁹⁶ Aber in dieser Erinnerung empfindet er die damalige Müdigkeit nicht als Wir-Müdigkeit wie in seiner Kindheit. In dieser Müdigkeit findet er sich von der Gesellschaft ausgesperrt, als bewege er sich als einziger in Gegenrichtung zu all den andern, hinein in die Verlorenheit. Und auch in der ersten Phase seiner Schaffensmüdigkeit als Schriftsteller hat er keine gemeinsame Zugänglichkeit zur Welt. Nicht die Gesellschaft ist unzugänglich für ihn, sondern er ist es für sie, für jeden. Den Schriftsteller geht das, was in den Stadtstraßen passiert, nichts an. Er empfindet am Anfang in seiner Schreibtätigkeit das Schriftstellersein als einen kalten, menschenverachtenden Hochmut. In diesen Stunden, nämlich nach dem Schreiben, ist er unberührbar.

³⁹³ Ebd., S. 34 f.

³⁹⁴ Ebd., S. 36.

³⁹⁵ Ebd., S. 43 f.

³⁹⁶ Ebd., S. 41.

Die wahre Empfindung kommt ihm aber an einem Tag wie ein „Ruck der Verwandlung“, als er während einer Reise mit einem Nachtflugzeug nach mehreren Zwischenlandungen endlich im Hotel ankommt. An seine damalige Müdigkeit erinnert er sich folgenderweise: „Nach der Nacht ohne Schlaf, Luft und Bewegung. Aber dann sah ich unten die Straßen am Central Park weit von der Frühherbstsonne, in der, wie mir vorkam, festtägliche Leute sich ergingen, und im Gefühl, im Zimmer jetzt etwas zu versäumen, zog es mich hinaus zu ihnen.“³⁹⁷ In der Sonne auf einer Cafétterasse erlebt er einen Augenblick eine Verwandlung, ein Spruch kommt ihm in den Sinn: „Schwermütige könnten ihre Krisen überbrücken, indem sie über Nächte und Nächte am Schlafen gehindert würden“.³⁹⁸ In dieser Müdigkeit genügt dem Sprach-Ich, nur den Leuten beim Sitzen zuschauen zu können, ohne mit ihnen etwas anzufangen. Das Ich-Selbst wandelt sich während solchen Zuschauens zum ewig Unruhe stiftenden. Das selbstlose Schauen wird tätig weit über die schönen Passantinnen hinaus, bezieht in sein Zentrum der Welt alles ein, was lebt und sich regt. Dies ist der große Horizont der Müdigkeit: Sie gliedert alles zur Wohltat der Form – zur Form, soweit das Auge reicht. Ihm ist die Müdigkeit das Mitgefühl, das zugleich Verständnis ist. Jene Müdigkeit macht, dass die tausend unzusammenhängenden Abläufe vor ihm sich über die Form hinaus zu einer Folge ordnen. Das ist eine wunderbar feingliedrige, leichtgefügte Erzählung. Das als fragmentarisch erscheinende wird in einem Zusammenhang eingegliedert.

Ich sah, spürbar für den andern, mit ihm zugleich seine Sache mit: den Baum, unter dem er gerade ging, das Buch, das er in der Hand hielt, das Licht, in dem er stand, auch wenn es das künstliche eines Ladens war; den alten Stenz *mit* seinem hellen Anzug *und* seiner Nelke in der Hand; den Reisenden mit seiner Gepäckslast; den Riesen mitsamt seinem unsichtbaren Kind auf den Schultern; mich selbst mitsamt dem aus dem Parkwald wirbelnden Laub; jeden von uns mit dem Himmel zu seinen Häupten.³⁹⁹

In der Müdigkeit gliedert sich die Welt selber zum Epos: ein Epos der sich selbst erzählenden Welt, das eine sich selbst erzählende Geschichte der Menschheit ist. Die richtige menschliche Müdigkeit öffnet sich, sie macht alle Wesen durchlässig, sie schafft einen Durchlass für das Epos aller Wesen, auch der Tiere. In der Geschichte der Menschheit sind Menschen und Tiere nicht unter den wissenschaftlichen Begriffen zu verstehen. Alle Wesen versammeln sich als das gemeinsame „In-der-Welt-Sein“ zwischen Himmel und Erde, wobei das Sprach-Ich herzlos als ein Niemand, ohne am Geschehen

³⁹⁷ Ebd., S. 50 f.

³⁹⁸ Ebd., S. 51.

³⁹⁹ Ebd., S. 55.

teilzunehmen, erzählt. Die Müdigkeit schafft die Empfänglichkeit, unter den Mitmüden die Idioten und die Tiere zu entdecken:

Ein Idiot vor ein paar Tagen hier im andalusischen Linares, der an der Hand seines Angehörigen abwesend dahinhoppelte, bekam bei meinem Auf-der-Bank-Sitzen nach der Zettelwirtschaft des Vor- und Nachmittags so überraschte Augen, als sähe er da einen seinesgleichen, oder anders: jemand noch Erstaunlicheren. Von dem ganzen Gesicht, nicht nur den Augen des Mongoloiden, wurde ich angestrahlt; er blieb sogar stehen und musste regelrecht weitergezerrt werden – reines Vergnügen in seinem Antlitz, einfach darüber, dass ein Blick den seinen wahrnahm und gelten ließ. (...) Auf der Schutt- und Kamillensteppe vor Linares, wo ich jeden Tag hinausgehe, wurde ich Zeuge ganz anderer Geschehnisse zwischen Menschen und Tieren als solcher.(...) Die da vereinzelt in der Weite wie zum Ausruhen im Schatten der Trümmer oder Steinblöcke Sitzenden, in Wahrheit aber Lauernden, in Schußweite zu den im Umkreis an biegsamen Stangen in den Schutt gesteckten winzigen Käfigen, kaum Raum für die flatternden, doch um so mehr die Käfige ins Wackeln bringenden Kleinvögel darin, bewegliche Köder für die Großvögel (...) die wie übermütig mit dem Sonnenuntergang aus der Zigeunersiedlung auf die Heide stürzenden Kinder, umtänzelt von einem graziösen, edelköpfigen Hund, dann, brüllend, außer sich, als Zuschauer eines Spektakels, vorgeführt von einem Halberwachsenen, bestehend im Aussetzen eines Hasens auf der Savanne und dem Nachschießen des Hundes, dem baldigen Eingeholtwerden des Hakenschlägers, dem Nackenbiß des Hundes, spielerisch erst, dem Fallengelassenwerden des Hasens, seiner neuen Flucht, seinem, noch rascheren, Gestelltwerden, im Maul des Hundes Emporgelüpftwerden, so Hin- und Hergeschleudert werden, dem mit der Beute zwischen den Zähnen Über-das-Feld-Wegrennen des Hundes – langhinziehend das Hasengequiek –,⁴⁰⁰

Hier werden keine geschichtlichen Ereignisse erzählt. Die Erzählung ist keine Geschichte über die Utopie mit Bildern, sondern die friedlichen Begebenheiten der Epopöe der Müdigkeit, seiner höchstgelegenen erzählenden Müdigkeit. Die Müdigkeiten erneuern die alte Vorstellung und geben die Idee. In den Müdigkeiten fängt die Geschichte mit der Idee an. In der Idee des Dings berührt das Ich, gleichsam mit Händen zu fassen, ein Gesetz: „So wie das Ding im Augenblick sich zeigt, so ist es nicht bloß, so soll es auch sein.“ Und noch mehr: „Das Ding erscheint in solch fundamentaler Müdigkeit nie nur für sich, sondern immer zusammen mit anderen, und wenn es auch nur wenige Dinge sein mögen,

⁴⁰⁰ Ebd., S. 63.

ist am Ende alles beieinander.“ „Jetzt bellt auch noch der Hund - alles da!“⁴⁰¹ Die Müdigkeit schafft in dem Moment, da der Hund bellt, den Durchlass für ein Epos des sich selbst erzählenden Märchen.

Daher hat die Zeit in der Augenblickserfahrung durch die wahre Empfindung einen anderen Zeitsinn. Diese Zeit, da sich das Ding einen Augenblick zeigt, ist zugleich der Zeitraum, dieser Raum ist zugleich die Geschichte. Alles unter den müden Augen ist *wahr* und absolut. Was ist, *wird* zugleich. Das Bild als ‘Alles in einem’ im Augenblick des müden Ichs ist mit dem Bild des „niederländischen Blumenstillleben des siebzehnten Jahrhunderts“ vergleichbar, in dem alles beieinander ist. Die wahre Empfindung der Wirklichkeit in der Müdigkeit erlaubt eine Erzählweise, in der es erzählt wird, wie sich die Wirklichkeit einen Augenblick lang zeigt. Die Wahrheit der Welt soll in diesem Sinne nicht vom rationalen Ich-Standpunkt aus gedeutet werden, sondern das Ich sagt einfach in der Müdigkeit, wie die Welt ist.

Die Erzählung ist kein Bildbericht, sondern sie ist eher die Erinnerung, durch die sich das Bild immer neu wiederholt. Das Schriftsteller-Ich erinnert sich, in dem Moment, da es im Staub des andalusischen Feldwegs das Aas eines Maulwurfs sieht, an einen ebensolchen Feldweg, auf dem es früher beim Hocken den Schnee fallen sah. Diese Erinnerung erinnert ihn noch weiter daran, wie er als Kind auch an einem Feldweg gegangen war: „(...) als Kind, (...), war ich an einem ebensolchen österreichischen Feldweg im ersten Frühlicht mit dem Großvater gegangen, barfuß, gleichnah der Erde und ebenso weltraumfern den vereinzelt Kratern im Staub, den Einschlügen der Sommerregentropfen, meinem ersten, sich immer neu wiederholenlassenden Bild.“⁴⁰² Die wahre Empfindung des Ichs an der Welt steht auf diese Weise durch die Erinnerung immer im Bezug zur Vergangenheit und bringt das vegessene Sein zur Sprache.

In der Müdigkeit erzählt das Ich von zwei alten Männern, die mit ihm im Krieg waren. Das Ich erzählt keine persönliche Beziehung zu ihnen, sondern in seiner Müdigkeit sagt es einfach, wie sie jetzt erscheinen:

Diese zwei dort, mit den naß zurückgekämmten Haaren, den hageren Gesichtern, den rissigen Nägeln, den frischen Hemden, sind Landarbeiter, labradores, die den ganzen Tag in der Einöde geschuftet haben und einen weiten Weg hatten hinterher in die Stadtbar, zu Fuß gekommen, im Unterschied zu allen andern da Stehenden:

⁴⁰¹ Ebd., S. 67f. Hier handelt es sich um die Erkenntnistheorie Kants. Handke beschreibt, wie die Müdigkeiten die alte Vorstellung in der Geschichte des Denkens, „Ding an sich“, erneuern. Nach Heidegger liegt der „Charakter des „An-sich“ im Kantischen Sinne darin, „dass der Gegenstand an sich Gegenstand ist ohne die Beziehung auf das menschliche Vorstellen, d.h. ohne das „Gegen“, wodurch er für dieses Vorstellen allererst steht. „Ding an sich“ bedeutet, streng kantisch gedacht, einen Gegenstand, der für uns keiner ist, weil er stehen soll ohne ein mögliches Gegen: für das menschliche Vorstellen, das ihm entgegnet“. (In: Heidegger, *Das Ding*, in: *Vorträge und Aufsätze*, S. 175)

⁴⁰² *Versuch über die Müdigkeit*, S. 71 f.

so wie der eine dort, der allein sein Essen hineinschlingt, hier fremd ist, zur Montagearbeit ins Landrover-Werk von Linares beordert von seiner Wohnsitzfirma, fernweg auch von seiner Familie; so wie der alte Mann, der täglich draußen am Rand der Ölbaumfelder steht, zu seinen Füßen ein kleiner Hund, die Ellbogen in eine Astgabelung gestützt, dort um seine verstorbene Frau trauert.⁴⁰³

Das ist ein Bild über zwei Männer ohne Geschichte und ohne Vorurteil. Das Bild zeigt nur, wer da ist und wie sie im Moment sind. Der Schriftsteller nimmt die Wirklichkeit nicht aus seiner Ansicht wahr, sondern er lässt die Welt sprechen. In der dichterischen Phantasie „herrscht“ nichts. Die Erfahrung mit den Dingen gelingt durch die gemeinsamen Blicke der Menschen. Die Müdigkeit lässt alle Dinge so durch, wie sie sind. Der Schriftsteller im *Versuch der Müdigkeit* stellt die Müdigkeit als eine wahre Empfindung an der Welt dar, indem er sich an die stille Müdigkeit der sterbenden Großmutter erinnert:

In der Osternacht einst lagen bei der Auferstehungsfeier die alten Männer des Dorfs bäuchlings in der Kirche vor dem Grab, einen roten Brokatumhang an der Stelle des blauen Arbeitszeugs, die sonnenverbrannte Haut hinten am Nacken von den lebenslangen Anspannungen in ein Muster von Viecken ähnlich dem der Erde gespalten; die sterbende Großmutter, in ihrer stillen Müdigkeit, besänftigte das ganze Haus und sogar den unverbesserlichen Jähzorn ihres Mannes; und an allen Abenden hier in Linares schaute ich dem Müdewerden der vielen Winzigkinder, mitgeführt in die Bars, zu: keine Gier mehr, kein Greifen mehr in den Händen, nur noch ein Spielen.⁴⁰⁴

Im Bild ist nicht von der Trauer der sterbenden Großmutter die Rede, sondern das Ich bringt hier sein Gefühl und seine Empfindung an der Sterbenden durch ihre stille Müdigkeit und die gemeinsame Müdigkeit der Da-Gewesenen in die Sprache. Das Bild der sterbenden Großmutter zeigt nur die Sterblichkeit als das Wesen des Menschen. Der Schriftsteller kann in diesem Bild zeigen, wie die Geschichte der Menschheit erzählt wird. Die Müdigkeit gibt dem verstreuten Einzelnen den Takt vor. Das Schriftsteller-Ich will sitzenbleiben, nicht in der Menschenleere, sondern unter den Menschen am Rand der Boulevards und der Avenidas, zuschauend, vielleicht mit einer Jukebox in Reichweite. Dort soll es eine kleine gemeinsame Müdigkeit erfahren und so das Bild der Menschheit, versöhnt in ihren allerletzten Augenblicken, erzählen.

⁴⁰³ Ebd., S. 72 f.

⁴⁰⁴ Ebd., S. 75 f.

2. Versuch über die Jukebox: Die Suche nach einer von der Historie gereinigten, poetisierten Sprache

Der *Versuch über die Jukebox* handelt von dem Ding „Jukebox“. Der erzählende Schriftsteller ist auf der Suche nach dieser Jukebox, um an ihr, bevor sie aus der Welt verschwindet, festzuhalten und gelten zu lassen, was ein Ding bedeutet und, vor allem, was von einem bloßen Ding ausgehen kann. Die Suche nach der Jukebox gibt dem Schriftsteller einen Sinn, ein weltverlassenes Ding, das heutzutage selten beachtet wird, ohne das begriffliche Denken zur Sprache zu bringen. Der *Versuch über die Jukebox* ist also einerseits ein Versuch zum „Wieder-Sprechen-Können“ des Schriftstellers, andererseits kann er mit dem Ding ‚Jukebox‘ auf sein schriftstellerisches Leben zurück- und aufblicken. Seine „Bekommenheit“⁴⁰⁵ angesichts des bevorstehenden Schreibens und die Grundangst vor dem Sprachverlust scheinen durch diesen Versuch überwunden zu sein. Dem Schriftsteller in der Erzählung *Nachmittag eines Schriftstellers* ist jedes Wort ein Ereignis: „Seit er einmal, fast ein Jahr lang, mit der Vorstellung gelebt hatte, die Sprache verloren zu haben, war für den Schriftsteller ein jeder Satz, den er aufschrieb und bei dem er noch dazu den Ruck der möglichen Fortsetzung spürte, ein Ereignis geworden. Jedes Wort, das, nicht gesprochen, sondern als Schrift, das andere gab, ließ ihn durchatmen und schloss ihn neu an die Welt“.⁴⁰⁶ Der Schriftsteller im *Versuch über die Jukebox* hofft, dass seine Sprachkrise durch diese Erfahrung mit der Jukebox beendet ist.

In der Absicht, endlich den Anfang zu einem langgeplanten Versuch über die Jukebox zu machen, kaufte er am Busbahnhof von Burgos eine Fahrkarte nach Soria.⁴⁰⁷

In Soria kann er vielleicht aus seiner Sprachlosigkeit heraus zum Sprechen kommen, wenn er ein „in den Regenbogenfarben strahlendes mächtiges Ding in irgendeinem finsternen Hinterzimmer“⁴⁰⁸ wiederfindet. Hier geht es weniger um den konkreten Begriff, sondern vielmehr um die Rekonstruktion der sprachlichen Aura der Jukebox.

Am Anfang kommt der „Gegenstand“ Jukebox dem Erzähler nichtig vor, weil er fernweg, in dieser von Steppen und Felswüsten umgebenen, geschichtstauben Stadt über „einen so weltfremden Gegenstand“ wie die Jukebox zu schreiben versucht, zu der Zeit,

⁴⁰⁵ *Versuch über die Jukebox*, S. 9.

⁴⁰⁶ *Nachmittag eines Schriftstellers*, S. 5.

⁴⁰⁷ *Versuch über die Jukebox*, S. 7.

⁴⁰⁸ Ebd., S. 16.

da die Weltgeschichte - besonders die Europageschichte - Tag für Tag durch die neuen Ereignisse anders zu werden scheint.

Zu Ende ging gerade das Jahr 1989, da in Europa von Tag und zu Tag und von Land zu Land so vieles, und so wunderbar leicht, anders zu werden schien, dass er sich vorstellte, jemand, eine Zeitlang ohne die Weltnachrichten gewesen, zum Beispiel freiwillig eingeschlossen in ein Forschungswerk oder nach einem Unfall monatelang ohne Bewusstsein, würde dann beim Lesen der ersten Zeitung diese für eine Sonderausgabe halten, worin fingiert war, die Wunschträume der geknechteten und getrennten Völker des Kontinents seien über Nacht Tatsachen geworden. Dieses Jahr, sogar für ihn, mit einer Herkunft aus der Geschichtslosigkeit und einer Kindheit wie Jugend kaum belebt, höchstens behindert, von historischen Ereignissen (und deren kinnreckenden Jubelfeiern), war das Jahr der Geschichte: Es war einmal, als könne diese, neben all ihren anderen Formen, auch ein sich selbst erzählendes Märchen, das wirklichste und wirksamste, das himmlichste so wie irdischste der Märchen sein.⁴⁰⁹

Der Erzähler macht sich in einer historisch wichtigen Zeit auf den Weg zu einem bedeutungslosen Ding. Soria wird ihm kein Ort des Weltgeschehens, sondern der Ort des Alltagsgeschehens sein. Er vergleicht seine Empfindung in Soria mit dem Gefühl, das er früher in einem chinesischen Restaurant in einer fremden spanischen Stadt hatte. Damals fühlte er sich dort viel wohler als in einem spanischen Ort, obwohl er dort von der Sprache viel weniger mitbekam. Dieses unbeschreibbare vertraute Gefühl in einem chinesischen Restaurant konnte er damals nicht logisch erklären. Er kann sich auf dem Weg nach Soria nur daran erinnern mit dem entsprechen Gefühl und der entsprechenden Empfindung. Er kann sich an seine Erfahrung nur inbildhaft erinnern. Um über diese Empfindung – die nicht zu begreifende Empfindung – zu erzählen, braucht er die poetisierende Sprachkraft, nämlich die Sprache, die die Empfindung sinnlich erfahrbar macht. Das Gefühl ist „in der Sinnlichkeit des Epos“ rein und inbildhaft zu erzählen: Das Gefühl „Dankbarkeit“ wird in *der* Dankbarkeit sinnlich erfahrbar, ähnlich wie *das* Erbarmen, *die* Kindlichkeit, *der* Hass, *das* Staunen usw. Die abstrakten Begriffe des Gefühls und der Empfindung werden erst in den sinnlichen Bildern konkret erfahrbar. Auf der Suche nach der Jukebox taucht ein ähnliches Problem auf. Je näher die Verwirklichung zur Jukebox kommt, desto weniger in die Sprache übertragbar erscheint sie. Der Erzähler denkt an einen Ausspruch Picassos: „Nie bilde man das Pantheon ab, nie male man einen Fauteuil Louis XV., sondern man mache Bilder mit einer Hütte des Midi,

⁴⁰⁹ Ebd., S. 25 f.

mit einem Päckchen Tabak, mit einem alten Stuhl.“⁴¹⁰ Picassos Motto heißt, man soll nicht einen geschichtlichen Gegenstand abmalen. Im Bild soll man die Dinge, ohne sie zu deuten, darstellen. Der Erzähler denkt noch an die Bilder Hoppers, in dem die vereinzelter Gestalten nur als ein „geschichtsloser“, „leerer“, „leuchtender“ Fleck zu sehen sind. Sie sind in den nächtlichen Bars des Stadt-Niemandlands so gemalt, als seien die Dinge da, aber gleichsam weggemalt. Man spürt nur eine leuchtende Leere im Bild. Es ist wie eine Halluzination. Er überlegt sich, wie er dieses Unerkennbare, nur „leuchtendes“ zur Sprache bringen kann. Der Sänger Van Morrison, dem „das Röhren der Jukebox für immer“ gegolten hatte, kann in seinem Lied das Musikgerät aus Röhren, die Jukebox, zur Sprache bringen. Auf der Suche nach der Jukebox will der Erzähler seine Wahrnehmung und seine Empfindung durch die vergleichbare sinnliche Erfahrung erzählbar machen, obwohl sie nur wie „ein leuchtender Fleck“ da ist.

Dann empfindet er auf einmal ein merkwürdiges Vergnügen an der möglichen Sinnlosigkeit seines Vorhabens – die Suche nach der Jukebox – in dieser weltverlassenen Stadt Soria. Er empfindet es sogar als Freiheit und zugleich als Energie, wenn auch möglichst woanders als Soria, „das Fast-Nichts zu machen“.⁴¹¹ Soria ist auf den ersten Blick nur ein Ort, nichts als ein paar fahle Schachtelwände im Knick der Gassen, der ihm den Anschein einer zum Überdruß vertrauten mitteleuropäischen Kleinstadt gibt. Nichts kann da mehr entdeckt und geschaffen werden. Auf dem Abschiedsweg von Soria steht er auf einmal, ohne es vorgehabt zu haben, vor der Fassade von Santo Domingo. Auf ein Mal kommt ihm das romanische Bauwerk „Santo Domingo“ in den Sinn.

Ja, die Körperlichkeit, das war die Empfindung, mit der er nun so langsam wie möglich, im Bogen, auf diese Kirche in der Form eines Getreidekastens zuschritt. Schon im ersten Augenblick, vor der Feingliedrigkeit der Fläche und der in sie eingelassenen Rundbögen und Figuren, hatte sich, ein Wort von Borges, „die Brüderlichkeit des Schönen“ auf ihn übertragen, zugleich ergriff ihn jedoch die Scheu, sich auf der Stelle das Ganze sozusagen einzuverleiben.⁴¹²

Die Schönheit eines Dings kommt hier in der Empfindung an seiner Körperlichkeit zur Sprache, ohne dass das betrachtende Ich den Kunstgegenstand aus seiner Sicht erkennt. Soria ist in diesem Sinne kein geschichtsloser Ort mehr, die Geschichte der Stadt vor acht Jahrhunderten ist in Formen sinnlich erfahrbar. Soria ist durch ihre Formen früher in dieser Art da gewesen, er ist jetzt auch gegenwärtig und wird da sein. Und der Erzähler sieht die Örtlichkeit der Stadt noch an dem Fluß, in „einem bewaldeten und einem kahlen,

⁴¹⁰ Ebd., S. 30.

⁴¹¹ Ebd., S. 34.

⁴¹² Ebd., S. 38 f.

in einer Senke hinunter zum Duero“, denn „dieser floß an den letzten vereinzelt Häusern vorbei“. ⁴¹³ Der Erzähler steht in Soria auf diese Weise mit ihrer Örtlichkeit in Formen und Farben im Verhältnis, mit dem Wind und mit der Stille dort, nicht mit den geschichtlichen Ortseignissen. In einer Bar am Fluß sieht er, dass „ein kaum kniehocher, zylindrischer, oben sich verjüngender Eisenofen“ in der Ecke steht, wie verlassen. Seine Betrachtung bringt das verlassene Ding zur Sprache.

(...) senkrecht gerillt, in der Mitte ein Ornament ähnlich einer Jakobsmuschel, aus der Öffnung unten das Hervorglühen des Feuers. Vom gekachelten Boden roch das am Morgen frisch gestreute Sägemehl herauf. ⁴¹⁴

Die Suche nach der Jukebox ist für ihn daher die Suche nach möglichen Orten und Dingen, in denen er die Existenz der Dinge, die in der Welt nichtig erscheinen, einfach in die Sprache übertragen will, wie sie sind, ohne sie zu begreifen.

Anders als die Dialog-Form im *Versuch über die Müdigkeit*, in dem der „Bewanderte“ erst durch die Fragen des anderen die Antworten herausfand, will der Schriftsteller im *Versuch über die Jukebox* schreiben, als ihm ein unverbundenes Miteinander vieler verschiedener Schreibformen vorschwebte. Zusammen mit ähnlich fragmentarischen Filmszenen, ⁴¹⁵ in deren Mittelpunkt jeweils eine andere Jukebox steht, in immer weiteren Kreisen um sie herum, hofft er, seinen Versuch ausklingen zu lassen in einer ‘Ballade von der Jukebox’, einem singbaren, sozusagen ‘runden’ Liedtext auf dieses Ding. ⁴¹⁶ Und viele kleine und größere Annäherungen an die Jukeboxen werden in Durchlassformen wie in einem Epos, in denen alles einen Augenblick wahr ist, durch seine vollständigsten, innigsten, eine Einheit stiftenden Erfahrungen mit Gegenständen geschrieben; die Gegenwartsaugenblicke ereignen sich durch Erinnerung in der Vergangenheitsform, und zwar, anders als in den Träumen, ohne Umschweife, als bloße Hauptsätze, so kurz und einfältig wie jeweils der Augenblick. ⁴¹⁷ Und im Rythmus dieses Erzählens spricht die alleserwärmende Phantasie. Das Bezeichnende an der Phantasie nun ist, dass in ihren Bildern der Ort und die Örtlichkeit miterscheinen. Um die Bilder der Örtlichkeit erscheinen zu lassen, braucht der Schriftsteller seine dichterische Phantasie, durch die die Örtlichkeit vergegenwärtigt wird.

Das Augen-Schließen bedeutet das Phantasieren durch die Erinnerung an Feldhütten in seiner Herkunftsgegend. Das imaginierte Bild entsteht durch die Erinnerung, als er

⁴¹³ Ebd., S. 41.

⁴¹⁴ Ebd., S. 43.

⁴¹⁵ Handke schreibt in einem Roman: „Fragmentarisch erleben, ganzheitlich erzählen!“. In: Peter Handke, *Mein Jahr in der Niemandsbucht*, Frankfurt a. M. 1994, S. 73.

⁴¹⁶ *Versuch über die Jukebox*, S. 69.

⁴¹⁷ Ebd., S. 71.

draußen auf der Fahrt von Logrono nach Zaragoza die Steinwürfel der Winzerhütten sieht. Er erinnert sich an die Hütte in seiner Kindheit aus Holz und von der Größe eines Bretterschlags:

Ein Holunderstrauch wuchs in der Regel nebenan, dessen Krone dem in das freie Feld ausgesetzten Ding Schatten gab, und dessen Zweigbögen seitlich auch in das Hütteninnere drangen. Und dort war noch Platz für einen kleinen Tisch und eine Sitzbank, die auch draußen beim Strauch stehen konnte. In Tücher gehüllt, zum Frischhalten und gegen die Insekten, der Mostkrug und das Jausenbrot. Im Bereich dieser Verschläge hatte er sich heimischer gefühlt als je in den wohlgebauten Häusern.⁴¹⁸

Dieses Phantasiebild durch seine Erinnerung ist die verwirklichte Ortsgeschichte der Menschen, die anders als die heutigen phantasielosen Bilder der Medien ist. In der verwirklichten Ortsgeschichte kommt das heutzutage nichtig scheinende Ding durch das Phantasieren der eigenen Erinnerung zur Sprache und erhält so seine einstige Bedeutung zurück. Die Stille wird dadurch hörbar, und die Dunkelheit sichtbar.

Seine Erinnerung an das heimische Gefühl des „Angekommen- und Aufgehobenseins“ im Bereich der Ackerhütten gilt wörtlich auch für die Musikboxen. Er erinnert sich an seine Kindheit: Schon als Halbwüchsiger ging er mit den Eltern zur ‘Wurlitzer’. Das Kind lauschte, ganz Ohr, ganz Ernst, ganz Versenkung, während seine Eltern schon zum Gehen an der Lokaltür standen. Anders als bei den Feldhütten genügt ihm bei den Plattenautomaten nicht ihr bloßes Dastehen. Dem Schriftsteller kommt das Ding nicht nur dank seiner guten Augen in Erinnerung, sondern er braucht auch ein gutes Ohr, um an ein Bild der Jukebox zu erinnern. Dadurch kommt ihm vor, als ob das Ding sich selber erzählt hätte.

(...) sie mussten betriebsbereit sein, still summend - besser noch als gerade von fremder Hand in Gang gesetzt -, möglichst stark leuchtend, wie aus ihrem tiefen Inneren heraus; nichts Trostloseres als so ein dunkler, kalter, ausgedienter Metallkasten, möglicherweise auch noch den Blicken verschämt entzogen mit einer alpenländischen Häkeldecke.⁴¹⁹

Die Jukebox kommt zur Sprache, indem sie „still summt“ und ein dunkler Metallkasten leuchtet. Mit dem Ding ‘Jukebox’ kann der erzählende Schriftsteller etwas erfahren, ohne an die üblichen Begriffe eines Dinges erinnert zu werden. Seine Empfindung wird nicht

⁴¹⁸ Ebd., S. 77.

⁴¹⁹ Ebd., S. 81.

durch Begriffe beschrieben, um sie zu deuten, sondern der Erzähler bringt sie mit dem Klang, mit der Form und mit der Visualität in die Sprache, wie sie sich zeigt, als hätte sie selber gesprochen. In der Erinnerung an „eine defekte Jukebox“ in Japan ist seine Empfindung an der Wirklichkeit in einer poetisierten Sprache zu vergegenwärtigen. In einem verlassenen Tempelhof im japanischen Tempelort Nikko war er schon „weit oben in den Wäldern, an einem verglühenden, noch blakenden Erdfeuer vorbeigekommen, daneben ein Rutenbesen und ein Schneehaufen, und noch weiter im Bergland hatte sich aus einem Bach ein Steinbrocken gebuckelt, an dem das Wasser beim Drüberhinwegschießen genauso geklungen hatte wie an einem bestimmten anderen Gebirgsbachfelsen...“⁴²⁰

Für ihn ist eine Jukebox nicht ein Gegenstand, von dem aus er sich einen Zugang zur Welt schaffen will, sondern eher ein Ding der Ruhe, der „Reg- und fast Atemlosigkeit“⁴²¹, das durch seine Örtlichkeit lebendig bleibt, wie früher die Ackerhütten. Er bezeichnet das Wesen der Jukebox als eine Weltwerdung, das Klicken, das Suchsurren, hinwärts und herwärts durch den Gerätbauch, das Schnappen, das Einrasten, das Knistern vor dem ersten Takt. „Das – dieses Lied, dieser Klang – bin jetzt ich; mit diesen Stimmen, diesen Harmonien bin ich, wie noch nie im Leben, der geworden, der ich bin; wie dieser Gesang ist, so bin ich, ganz!“⁴²². Nie gerät er bei seinem Jukebox-Lauschen außer sich, oder träumt dahin. Der Jukebox-Klang lässt ihn sich sammeln, weckt, oder oszilliert, in ihm einzig seine Möglichkeitsbilder und bestärkt ihn darin.⁴²³ Seine Geschichte von der Jukebox ist eine Geschichte vom Weltwerden der Dinge, vom Vergegenwärtigen der Vergangenheit durch die Erinnerung. Das ist eigentlich die Geschichte der Menschheit. Die Jukebox war da, sie ist jetzt da und sie wird auch später da sein. Die Suche nach der Jukebox bedeutet in diesem Sinne die Suche nach dem Sein in der Welt, das durch die Erinnerung zurückholbar ist. Auf der Suche nach der Jukebox sucht der Erzähler eine ganz eigene Gegenwärtigkeit. Im Verein mit der Jukebox, zusammen mit dem Dahinphantasieren, kommt es oft zu einem Sich-Verstärken, oder eben Gegenwärtigwerden, auch der anderen Anblicke. Eine solche verstärkte Gegenwart in den gewohnten Formen oder Farben erscheint ihm als etwas Wertvolles.

Es *besagte* dann etwas, einfach, wenn ein Mann ging, ein Strauch sich bewegte, der Obus gelb war und zum Bahnhof abbog, die Straßenkreuzung ein Dreieck bildete, die Kellnerin an der Tür stand, die Kreide auf dem Rand des Billardtisches lag, es regnete, und, und, und.⁴²⁴

⁴²⁰ Ebd., S. 82.

⁴²¹ Ebd., S. 85.

⁴²² Ebd., S. 88.

⁴²³ Vgl. Otto Lorenz, *Die Öffentlichkeit der Literatur*, Tübingen 1998, S. 226.

⁴²⁴ *Versuch über die Jukebox*, S. 103.

Die gewöhnlichen Bilder rufen im Moment der einfachen Beschreibung ihr Gegenwärtig-Sein in den Sinn. Der Schriftsteller hat vor, diese längst leblos gewordenen Bilder in Schwung und Schweben zu bringen. Sie brauchen nur noch niedergeschrieben zu werden.⁴²⁵ Und in der Phantasie durch die Erinnerung kommen die in Vergessenheit geratenen Dinge wieder in die Sprache.

Er erinnert sich an die Jukeboxen einmal in Salzburg, Jahre später in einem Gasthaus auf einer Kuppe des jugoslawischen Karstes und noch einmal Jahre später auf der italienischen Seite des Karstes. In seiner Erinnerung bleibt die Jukebox als ein reines, phantasievolles Ding:

Das Lied, das die Jukebox draußen, in den Pausen das Rauschen und Raspeln der Blätter und das Gleichmaß der Stimmen, an jenem Abend immer wieder in das mähliche Dunkelwerden hinausträgt, wird gesungen mit unternehmungslustiger Stimme von Helen Schneider und heißt 'Hot Summer Nites'. Das Lokal ist dabei innen vollkommen leer, und zu den offenen Fenstern wehen die weißen Vorhänge herein. Dann sitzt einmal doch jemand in einer Ecke, eine junge Frau, lautlos weinend.⁴²⁶

Die Jukebox wird im Verein mit Klang, Visualität und Form bildlich dargestellt. Seine Umgebung, das Weltgeschehen kommt dem Schriftsteller immer wieder fremd und als Tumult vor. Seine Tätigkeit wie sein Bilder-Erfühlen und das entsprechende Wort-Setzen scheint sinnlos zu sein. Er hat in der Realität ambivalente Gefühle, einerseits das Gemeinschaftsgefühl durch das „Schaudern der Wonne und Wärme“ mit der Jukebox, andererseits das Bewusstsein der einsamen Vereinzelung in der Gesellschaft wie eine heulende, brüllende Jukebox. In der Zeitung liest er mit Hilfe des Wörterbuchs das Weltgeschehen: „*Llavoro* war der ‚Schlüsselbund‘: mit erhobenem Schlüsselbund nahm eine Frau an einer Demonstration in Prag teil; *dedo pulgar* war der Daumen: der amerikanische Präsident streckte zum Zeichen der erfolgreichen Blutspritztour nach Panama seinen Daumen in die Luft; *puerta giratoria* war die Drehtür (durch die Samuel Beckett seinerzeit in die Pariser ‚Closeri des Lilas‘ getreten war). Die Nachricht von der Exekution des Paares Ceauçescu las er nicht mit Genugtuung, sondern mit altem, frischerwachten Grauen vor der Geschichte.“⁴²⁷ Er schaut durch das Fenster zu einer Platane, daneben zu einem schon völlig kahlen Gebirgsahorn, in dem „knospengleich die Spatzen hockten, so still, dass die daneben auf der Stelle wippenden, flatternden,

⁴²⁵ Ebd., S. 100.

⁴²⁶ Ebd., S. 112 f.

⁴²⁷ Ebd., S. 124.

ruckenden Zackenblätter vogelähnlicher waren.“⁴²⁸ Seine Geschichte über die Jukebox wird anders als die Nachrichten erzählt. Der Schriftsteller denkt, der Anblick der Schlagzeilen mache ihn kurz sprechunfähig.⁴²⁹ Er will in seiner Ortsgeschichte, die die restliche Welt ausklammert, das „Reich der Kunst“⁴³⁰ und das „Reich des Friedens“ darstellen⁴³¹: „Während der Himmel schwefelte, grünte darunter ein Brachacker, und auch die Pfade durch die Trümmerfelder zeigten sich moosgrün.“⁴³²

Die Erinnerung ermöglicht dem Gegenwärtig-Sein einen Raum zur Imagination, die der Schriftsteller in einer poetischen Sprache realisiert. Durch die Erinnerung an eine einzige lebende Jukebox in Spanien, im andalusischen Linares, erzählt er eine Welt, die als bedeutungslos vorkommt, welthaftig. Jene Jukebox begrüßte ihn damals im Souterrain einer Seitenstraße. In einem Lokal ohne Fenster war der Inhaber meist allein mit Tür und mit der Jukebox. Diese Jukebox hatte die Seltsamkeit, dass alle Wählschilder leer waren, es gab allein die Buchstaben-Ziffern-Kombinationen am Kopf dieser Leerstreifen. Dafür waren aber an die Wand überall, kreuz und quer, bis zur Decke, Plattenhüllen geheftet, handschriftlich die zugehörigen Chiffren bei den Titeln. Nachdem der Automat eingeschaltet war, konnte die gewünschte Platte in Gang gesetzt werden. „So viel Raum war auf einmal, mit dem monotonen Wummern tief innen im Stahl, in dem kleinen Unterstand, so viel Ruhe breitete sich aus an jenem Ort, inmitten der spanischen und der eigenen Getriebenheit.“⁴³³ Diese Leere und der Raum ohne Fenster, die im Begriff der heutigen Welt als Bedeutungslosigkeit zu bezeichnen sind, geben dem Erzähler die Möglichkeit, die Welthaftigkeit in der Weltlosigkeit zu finden.

Am Ende in *Versuch über die Jukebox* vergleicht er noch einmal seine Empfindung an der Welt mit der chinesischen Schrift, die ein Mädchen im chinesischen Restaurant malt:

Das junge Mädchen, sonst untätig, malte am Nebentisch chinesische Zeichen in ein Heft, dicht auf dicht, in einer Schrift viel regelmäßiger als die seine in diesen Wochen (...), und während er ihr, die in dieser Gegend, in diesem Spanien, doch unvergleichlich fremder sein musste als er, immer weiter zuschaute, spürte er mit Staunen, dass er jetzt erst wirklich aufgebrochen war von dort, wo er herkam.⁴³⁴

Das ist eine Empfindung seiner eigenen Gegenwärtigkeit an der Welt. Das mit der chinesischen Schrift verkoppelte Bild zeigt das Gegenwärtig-sein des chinesischen

⁴²⁸ Ebd., S. 125.

⁴²⁹ *Nachmittag eines Schriftstellers*, S. 5.

⁴³⁰ *Phantasien der Wiederholung*, S. 78.

⁴³¹ Ebd., S. 78.

⁴³² *Versuch über die Jukebox*, S. 126.

⁴³³ Ebd., S. 137.

⁴³⁴ Ebd., S. 138.

Mädchens an einem fremden Ort Spaniens, das den fremden Ort nicht als eine Entfremdung erscheinen lässt. In der Schrift zeigt sich die Kraft der poetischen Sprache, die Örtlichkeit der Welt erscheinen zu lassen, ohne Konflikt mit der fremden Wirklichkeit, ohne Entfremdung auszudrücken. Der fremde Ort, nämlich das chinesische Restaurant in Spanien gilt dem Schriftsteller als ein Ort zum Schreiben. Der Aufbruch zur Suche nach einem fremden Ding ‚Jukebox‘ bedeutet für ihn auch den Versuch zu seinem Schreiben über eine Geschichte. Der Schriftsteller kann über seine Empfindung der Wirklichkeit so schreiben, wie das chinesische Mädchen die Schrift malt. Die literarische Welt wird auf dem Papier erfunden und als Enthaltung vom Weltgeschehen verstanden. Enthaltung vom Weltgeschehen kann man mit dem Weltbezug bei Taoisten vergleichen, deren Platz unter den Menschen ist. Handke sucht, wie es im zweiten Kapitel der vorliegenden Arbeit ‚Das kontinuierliche Literaturkonzept Peter Handkes‘ hervorgeht, seinen Weltbezug nicht im Engagement der Schriftsteller im aktuellen Weltgeschehen, sondern findet ihn darin, einfach nichts zu tun und unter den Menschen zu bleiben.

Handke erzählt in seinem Essay *Abschied des Träumers vom Neunten Land* seine Empfindung einer Wirklichkeit, die schon vergangen ist. Das ist seine Erinnerung an das Land Slowenien, das er als die Allerwelthaftigkeit in seinem Gedächtnis bewahrt. Aber mit der Unabhängigkeit des Landes – in der Zeit seiner drei *Versuche* – fängt die Welt seiner Kindheit sich zu entwirklichen an. Die durch die Unabhängigkeit entstandene Grenze jedes Landes - nicht nur in Slowenien am Tag der Eigenständigkeit, überall in Jugoslawien auch - lässt seine Empfindung an dem Land der Wirklichkeit als „die Geschichtslosigkeit“ oder als den „Schein“ vorkommen, weil es zwischen den Ländern früher keine Grenze, sondern nur den Übergang gab, in dem er überall das Zuhause-Gefühl des ‚Das ist es, jetzt bin ich endlich hier!‘ hatte, welches jenes reine Gegenwärtigsein ermöglichte. Handke schreibt im Essay, nach diesem Tag entstehe mehr und mehr eine neue Geschichte in dem Land, die die Landesdinge jedesmal stärker in die erwähnte Unwirklichkeit, Ungreifbarkeit und Ungegenwärtigkeit entrückt. Er meint, das märchenwirkliche Land, das Neunte Land weiche vor dem Gespenstergerede von einem Mitteleuropa zurück. Den Zerfall des Staates habe sich die Mehrheit von außen einreden lassen, eine persönliche Erfahrung vom Auseinanderfallen des sogenannten ‚Titoreichs‘ lasse sich von keinem einzigen Slowenen hören. Handke fragt sich, ob „das Licht einer Idee“ allein aus der Gewalt und dem Widerstand lebenskräftig auf Dauer wachsen kann.⁴³⁵

Handke denkt darüber nach, wer in dem Land eine Tatsache, welche unter dem Namen „Unabhängigkeit“ oder „Freiheit“ umläuft, wieder rückgängig machen könnte. Unverrückbar sieht er die Tatsachen in den Panzern und Bomben und dem Verhalten der

⁴³⁵ Ebd., S. 25.

slowenischen Grenzschrützer. Handke fragt sich: „Hat jenes Jugoslawien, welches doch mit dem Zweiten Weltkrieg dem entkommen zu sein schien, was man ‚Fluch der Geschichte‘ nennt, nun seinen speziellen Fluch?“⁴³⁶

Ein Schimmer Hoffnung findet Handke in der Sprache des Friedens, die trotz der gewaltsamen Erfahrung mit der Weltgeschichte die Wahrhaftigkeit der Welt vernimmt. In einer Episode am Schluss des Essays kommt die Rede auf die Kraft der poetischen Sprache im Gegensatz zur politischen Sprache: Ein Mann versuchte die aus seiner Armeezeit gelernte serbische Befehlssprache ins Slowenische zu übertragen. Es gelang ihm nicht. Der Mann erzählte Handke: „Was im ersten Idiom sofort geläufig und selbstverständlich aus ihm schallte, trompetete, knarrte, zischte, peitschte, schnellte, verlor in seinem angeborenen jeden Rhythmus, sträubte sich gegen das Laut-Werden, bog sich, gleichsam instinktiv, wie bei Kafka die Kinder, die ‚unter dem Wind‘ laufen, weg von der Aufgeregtheit, kam mit jeder Silbe aus dem Marschtritt, wich aus vor dem Marschblasen, bauschte und buchtete sich zur Melodie, bis der Sprecher seine slowenischen Befehlsversuche schließlich belustigt-schicksalsergeben abbrach.“⁴³⁷ Hier zeigt sich, wie schwierig die poetische Sprache zu finden ist. Der Schriftsteller versucht permanent ohne die endgültig scheinenden Begriffe seine Worte zu finden. Das Sprachvertrauen geht bei Handke sogar so weit, dass die Dinge sich durch einen Glanz zu erkennen geben, der z.T. nicht mehr von ihnen selbst ausgeht, sondern in den sie erst durch die Sprache getaucht werden. Sprache ist demzufolge also nicht etwa von der Erkenntnis der Dingwelt ausgeschlossen, sondern vielmehr mit ihr wesentlich verwoben.

3. Versuch über den geglückten Tag: Sehnsucht nach einer Geschichte der Menschheit

In der *Geschichte des Bleistifts* ist schon die Konzeption von dem „geglückten Tag“ Handkes zu lesen: „Der ‚geglückte Tag‘ wäre ein Tag ohne Bedürfnis nach dem Spiegelbild, ein Tag ohne mein Zutun: ‚Heute bin ich da,‘ und es gibt die Natur.“⁴³⁸ Der geglückte Tag könne nach Handke einfach das Sitzen im Nichtstun sein, denn es scheint heute in der Welt keine ontologische Basis mehr, es scheint nur die täuschenden Trugbilder zu geben. Den geglückten Tag kann das Sprach-Ich bei Handke beim Sitzen im Nichtstun nur „mit einem Ruck“ erfahren. Im *Versuch über den geglückten Tag* sagt der Schriftsteller: „Der Traum vom umfassenden, alldurchlässigen Buch, längst aus der

⁴³⁶ Peter Handke, *Abschied des Träumers vom Neunten Land*, Frankfurt a. M. 1991, S. 30.

⁴³⁷ Ebd., S. 30.

⁴³⁸ *Die Geschichte des Bleistifts*, S. 126.

Welt, längst ausgeträumt“.⁴³⁹ Trotzdem hofft der Schriftsteller, dieser Traum könne mit einem Ruck erneut in der Tagwelt da sein und er braucht ihn bloß niederzuschreiben.

Die Frau in *Die linkshändige Frau* sagt zu ihrem Mann: „Mir ist eine seltsame Idee gekommen; eigentlich keine Idee, sondern eine Art – Erleuchtung.“⁴⁴⁰ Diese Idee als Erleuchtung ist im *Versuch über den gegglückten Tag* ein Thema geworden. Wie der Erzähler im *Chinesen des Schmerzes* das griechische Wort *leukein* als eine Art vom „Schauen“, als eine Idee übersetzt, kann die Idee als eine Art von der Wesensschau verstanden werden. Sie kann Widerstand gegen die aufgeklärt-rationalistischen Sicht der Welt leisten. Die Weltsicht der Idee der Erleuchtung erfasst das authentische Reich der Sprache.

Aber die Sinnschau auf die Welt mit der Idee, konfrontiert mit der Realität, wird von den anderen Weltsichten verhindert. Handke schreibt in *Einer anderen Lehre der Sainte-Victoire* über seine Erfahrung mit dem „Ende der Farben und Formen“ in der sinnblinder Umgebung. Anfang Januar 1990 macht der Schriftsteller Handke eine Wanderung. Er geht von Aix-en-Provence hinaus zur Sainte-Victoire. Er ist auf seiner Wanderschaft eine Zeitlang sesshaft gewesen und hat nun eine Art Hunger nach Wiederholung eines seiner bewährten Wege. Abgebogen von der Straße außerhalb der Stadt, hinauf zum vertrauten *chemin de Bibémus*, spürt er auch tatsächlich, wie allmählich in ihm jene Stille einkehrt. „Das Gleichmaß des Gehens wurde von neuem ein Tanz und gab für das weitere den Takt an.“⁴⁴¹ Auf den ersten Blick erscheint der Gipfel der fernen Sainte-Victoire als ein Findlingsstein nah im Heidekraut. Dann, in einer unübersichtlichen Passage, führt der Weg durch ein Waldbrandgebiet. Nach jeder kleinen Reihe von Bäumen kommt ein umso weiter gestrecktes, schwarzes und graues Kohle- und Aschenland. Die Kiefernwipfel jetzt in dem stillen Brandgebiet geben in der Vorstellung einen Nachklang jenes einen Moments, da vielleicht schon der bloße Sturm, der Brunst vorausbrausend, sie geköpft hat. Das Feuer hat, so weit das Auge reicht – und es reicht an dieser Stelle so weit wie auf den alten Weltlandschaftsbildern –, alles verbrannt, was nur brennbar ist. Die erhabene Sainte-Victoire, das Gebirge der Seligpreisungen (aus dem Licht, den Farben und der Stille), zeigt sich von dem Feuer entzaubert, gleichsam entkleidet und bis auf den letzten Farbenschleier ausgezogen; „entblättert“. Trotz des Drangs, auf der Stelle umzukehren, zurück nach Aix, geht er weiter hinein in das Brandland, ohne seinen Willen, wie hypnotisiert von der bis auf Stumpf und Stiel ruinierten Natur, nun tatsächlich im Weglosen, in der mit jedem Schritt nachgebenden porösen Erde, unter den Sohlen die Wurzelreste so regelmäßig wie von versunkenen Pfahlbauten. „Dem durch solche

⁴³⁹ *Versuch über den gegglückten Tag*, S. 26.

⁴⁴⁰ Peter Handke, *Die linkshändige Frau*, Frankfurt a. M. 1981, S. 22.

⁴⁴¹ Peter Handke, *Epopöe vom Verschwinden der Wege oder Eine andere Lehre der Sainte-Victoire*, in: *Noch einmal für Thukydides*, Klagenfurt/ Salzburg 1993, S. 105.

Zerstörtheit Irrenden, Stolpernden und manchmal auch schwindlig Dahintorkelnden“ wird dann klar, dass er mit dem Brand der Sainte-Victoire einen Weg, der immer das Phantasieren ermöglichte, verlor:

Weg: bis dahin für ihn das einzige Ding von Dauer; das einzige, was sich verlässlich wiederholen ließ und in der Wiederholung ein jedes mal auf neue Weise eine seit je vorhandene, doch, ohne das Gehen auf diesem Weg, vergessene Erkenntnis zeigte. Und es wurde ihm zugleich klar, dass er auch all seine anderen derartigen Wege in den letzten Jahren verloren hatte: den im jugoslawischen Karst dadurch, dass er dort nicht mehr der namenlose Geher und Gartengast war, sondern derjenige, welcher ... den auf den Feldern bei seinem Heimatdorf dadurch, dass dort alle Wege weggepflügt und weggebaggert waren (...) Seltsam dabei, dass diese Erkenntnis vom Verschwinden seiner Wege nicht nur begleitet war von Enttäuschung (auch über sich selber), Zorn (auch über sich selber) und Angst (vor der Ausweglosigkeit, vor der Nicht-Fortsetzbarkeit), sondern mit einem Zusatz von Einverständnis.⁴⁴²

Handke empfindet seine Welterfahrungen von dem „Verlorengehen der Liebsten“ nicht mehr als Angst oder als Zorn. Er schreibt im *Versuch über den geglückten Tag* über eine weitere Idee für die Sinnschau auf die Welt. Es ist die Idee Handkes, trotz des Verlustes und trotz des Grauens vor der Realität noch das Märchenwirkliche schreiben zu können, das Wirkliche im Unwirklichen wiederzufinden. Seine poetische Idee wird im *Versuch* als reine Gegenwärtigkeit verwirklicht, wobei das verschwindende Ding vor dem Schwinden gerettet wird.

Der *Versuch über den geglückten Tag* behandelt Wirklichkeitserfahrung im Horizont einer Idee, die aus dem alltäglichen Leben abstrahiert ist, oder umgekehrt eine Idee, die sich im beliebig gewählten Medium der Zeit konkretisiert. Auch wenn es dem Schriftsteller dabei zunächst um die Möglichkeit dieser Idee zu gehen scheint, bleibt noch das Problem der Erzählbarkeit, nämlich die Schwierigkeit der Welthaltigkeit der Sprache, die gleichsam zwischen der Idee und den Realien steht. Das Tätigsein des Schreibens und Lesens in seinem Leben hat ihn auf die Idee gebracht. Das griechische Verb für „lesen“ in den Briefen des Paulus übersetzt der Schriftsteller im *Versuch* als ein „Auf-Blicken“, als ein „Hinauf-Wahrnehmen“ und als ein „Hinauf-Erkennen“. An dem geglückten Tag beim Übersetzen, da er zugleich zu seiner Umgebung aufblickt, erscheint einen Augenblick der „Umriß des Vogels dort oben im Baum“ durch die Tätigkeit des Lesens.

⁴⁴² Ebd., S. 111.

Der *Versuch über den geglückten Tag* ist also der Versuch, über den geglückten Tag zu schreiben, an dem dem Schriftsteller eine Sinnschau auf eine Welt gelingt. Der Versuch ist ein Buch geworden, das durch die sprachliche Schönheit in der Aneinanderreihung von vertrauten Dingen eine Zugänglichkeit vortäuscht, die der Schriftsteller in seinen Gedanken verstellt. Wie einen Traum.

Der Untertitel der Erzählung heißt *Ein Wintertagtraum*. Der Wintertagtraum beschreibt einen anderen Weg als Shakespears Komödie *Sommernachtstraum*, in der die Figuren einer mythischen Fabel für kurze Zeit Herrschaft über das, was mit den Menschen geschieht,⁴⁴³ sind. Der Wintertagtraum zeigt aber Umstände und Begebenheiten, die ganz gewiss real sind:

An dem geglückten Tag - Versuch einer Chronik desselben - lagen Taukügelchen auf einer Rabenfeder. Wie üblich stand die alte Frau, wenn auch eine andre als gestern, im Zeitungsgeschäft, den Einkauf längst schon getan, und sprach sich aus. Die Leiter im Garten, Sinnbild des Aus-sich-heraussteigen-Sollens, hatte sieben Sprossen. Der Sand auf den Lastern der Vorstadt zeigte die Farbe der Fassade von St.-Germain-des-Prés. Das Kinn der Leserin berührte sich mit dem Hals. Ein Blechkübel nahm seine Form an. Eine Briefkastensäule wurde gelb. Die Marktfrau schrieb ihre Rechnung in den Handteller hinein.⁴⁴⁴

Der Wintertagtraum ist ein Traum, den der Schriftsteller nicht gehabt, sondern gemacht hat. Die Wahrnehmungsfolge zeigt eine Einheit der Form, der formbedingten Gleichzeitigkeit, in der alles Einzelne im Zusammenhang erzählt wird.

Der Schriftsteller kommt an den Schreibtisch zurück. In seinem Zimmer sieht er ein Selbstbildnis des Malers William Hogarth, in London, einen Augenblick aus dem achtzehnten Jahrhundert, mit einer Palette, auf dieser, sie zerteilend, ungefähr in der Mitte, eine leicht geschwungene Linie, die sogenannte „Line of Beauty and Grace“. Und er schaut die Linie an einem Stein auf dem Schreibtisch an. Und zu jener Stunde des Nachmittags, da in der Regel Frischluft und -licht verbraucht sind, da nichts mehr natürlich ist und da man nur noch Abendwerden spürt, kehrt die „Idee“ von dem „geglückten Tag“ wieder, als er jene Linie vom plötzlichen Ausscheren der Gleisstränge des Vorortzugs bis zu einem weiten Bogen aus der Enge herauskommen sieht. Der Schriftsteller versucht diese Linie in Schrift zu übersetzen, die für eine Erzählung der Elemente und Probleme solch eines Tags die Form verschafft. Die Form dieser Schlangenlinie ist, in der Temporalform des Augenblicks, Inbegriff des Zusammenfalls von momentaner Vergänglichkeit und hereindringender Ewigkeit, d. h. an der Stelle der

⁴⁴³ Jürgen Busche, *Zurück zu Hesiod*, Süddeutsche Zeitung, 17./18. Aug. 1991.

⁴⁴⁴ *Versuch über den geglückten Tag*, S. 72.

Ewigkeit steht freilich die formbedingte Gleichzeitigkeit. Sie geht in einem ersten Schritt mit der Verräumlichung von Zeit einher, denn die Vorstellung des Zugleichseins entsteht erst durch den Verein von Zeit und Raum. Dieser Raum kann dann in eine Abfolge übersetzt werden, in der die Erzählung formstiftend den Zusammenhang der erzählten Elemente herzustellen versucht.⁴⁴⁵

Die Leere zwischen dem nichtssagenden Strich und den vielsprechenden Worten - zwischen der Kurve bei Surennes und der Idee vom Glück - verlangt eine Erklärung. William Hogarth erzählt über die Linie der Schönheit und der Anmut:

Ich gab also im Jahr 1745 einen Titelpupfer zu meinen in Kupfer gestochenen Werken heraus und zeichnete auf eine darauf gestochene Palette eine Schlangenlinie, worunter ich folgende Worte setzte: Linie der Schönheit und der Anmut. Man biss bald an und eine Zeitlang machte sie mehr zu schaffen, als jemals eine ägyptische Hieroglyphe.⁴⁴⁶

Hogarth erklärt weiter, warum die Schlangenlinie das einzig Schöne im Leben und in der Kunst ist. „Die Schlangenlinie ist die eigentlichste Form, welche man ausdenken kann, um nicht allein die Schönheit und den Reiz, sondern die ganze Ordnung der Form auszudrücken, zu der Allgemeinheit einer Form zu lichten.“

Der Schriftsteller will eine Form schaffen, wie Hogarth einen Strich durch die Palette macht. Für die Form schließt er die Augen, denn im Freiphantasieren kommen alle einzelnen Momente in einem Zusammenhang vor und er braucht nur niederzuschreiben. Er muss die einzelnen Lebensmomente durch sein Freiphantasieren zu einem Ganzen binden. Damit sich die Einzelbeobachtungen zu einem Ganzen formieren, braucht er die Idee, die durch Wärme, Licht oder Helle angezeigt wird.

Am helllichten Tag kehrt die Idee des geglückten Tages zurück, in dem Moment, da er für das übliche „Blinken“ der beleuchteten Züge hinter dem Laub oben auf dem Bahndamm nach einem anderen Wort sucht. Der ganze Tag würde auf diese Weise „mit der Entdeckung eines einzigen der Sache näherkommenden Wortes“ glücken.

Der momentane glückliche Tag verwandelt sich zum geglückten Tag, wenn er beim Lesen die Abwesenden sich aufeinander beziehen lässt. An dem geglückten Tag wird die „Formlosigkeit“ der bedrohten Wirklichkeit durch das Phantasieren als „Formhelle“ gerettet. Alle Lebensmomente werden kraft der Phantasie in freier Bewegung schwingen und scheinen miteinander im Zusammenhang zu stehen.

⁴⁴⁵ Uwe C. Steiner, *Das Glück der Schrift*, in: Deutsche Vierteljahresschrift Jg. 70. H. 2, 1996, S. 264.

⁴⁴⁶ William Hogarth, *The Analysis of Beauty*, vgl. Iris Radisch, *Eine echte Fälschung*, in: Die Zeit, Nr. 35, 23. Aug. 1991.

In den täglich Gegebenen gibt es nichts Bedeutendes, darin zeigt sich alles nur in einem verräumlichten Miteinander ohne einen kausalen Zusammenhang und ohne die zeitliche Sukzession. Es bleibt einem subjektiven Erleben vorbehalten, wie ein mystisches Ereignis als Teilhabe am Mythos.⁴⁴⁷ Dann kommt dem Ich das Nichts-sein als eine leuchtende Idee.

Und es hatte Bestand auch noch die Erfahrung: dass gerade ein Nichts an Tag (wo nicht einmal die wechselnden Lichter mitspielten, kein Wind, kein Wetter) die äußere Fülle verhieß. Nichts war, und wieder war nichts, und wieder war nichts. Und was tat dieses Nichts und wieder Nichts? Es bedeutete. Es war mehr möglich mit nichts als dem Tag, weit, weit mehr, mir wie dir. Und darum ging es hier: das Nichts unserer Tage, das galt es jetzt 'fruchten' zu lassen, von Morgen bis Abend (oder auch Mitternacht?). Und ich wiederhole: die Idee war Licht. Die Idee ist Licht.⁴⁴⁸

Er hat von dem geglückten Tag keine einzelne Vorstellung, sondern er möchte eine Idee erzählen. Die Idee ist leibhafter als je ein Bild oder eine Vorstellung. Aber wie ist sie erzählbar? Sie ist in einer „Formhelle“⁴⁴⁹ erzählbar.

Es gab kein Bild, nur Licht. Ja, jene Idee war keine Rückbesinnung auf etwa gut verbrachte Kindheitstage, sondern leuchtete ausschließlich voraus in die Zukunft. Und ist so, wenn erzählbar, dann in der Zukunftsform, als Zukunftserzählung...⁴⁵⁰

Die Zukunftsform bedeutet den wiederholenden Versuch des Schriftstellers, den geglückten Tag zu schreiben. Um aus der Sprachlosigkeit herauszukommen, braucht er kein utopisches Bild, sondern eine Idee, die als ein leuchtendes Ding sinnlich erfahrbar ist.

⁴⁴⁷ Gerhard Fuchs, *Sehnsucht nach einer heilen Welt*, in: ders. (hrsg.), *Die Langsamkeit der Welt*, Vorträge eines Handke-Symposiums, veranstaltet vom Franz-Nabl-Institut für Literatur-Forschung, in Oktober 1992 an der Universität Graz, S. 122. Hier fügt Gerhard Fuchs hinzu: „An dieser Position ist ein anti-auflärerischer Impetus wohl unübersehbar, war es doch geradezu das Programm der neuzeitlichen Rationalität, eine falsche Harmonie von Gegenstand und Bewußtsein in Frage zu stellen, die behauptete Totalität mit Hilfe der abgrenzenden, isolierenden Begrifflichkeit und der gleichzeitigen Reflexion ihrer Voraussetzungen einer intersubjektiven Überprüfbarkeit zugänglich zu machen. Handkes Rekurs auf eine sprachlose, eher im Gefühl anzusiedelnde Allheitsromantik scheint mir dort bedenklich, wo über den subjektiven Geltungsbereich hinaus die Suche nach der verlorengegangenen Einheit als erstrebenswerte Wertorientierung in der gesellschaftlich-politischen Organisation erscheint. Eine Projektion einer emphatischen individuellen Wahrnehmungs- und Bedeutungsästhetik auf den kollektiven, notwendig wenig spektakulären gesamtgesellschaftlichen Minimalkonsens kann fatale Folgen zeitigen und ist als Massenerscheinung nur zu oft nicht mehr von einem quasireligiösen Fanatismus zu unterscheiden“.

⁴⁴⁸ *Versuch über den geglückten Tag*, S. 56.

⁴⁴⁹ Ebd., S. 37.

⁴⁵⁰ Ebd., S. 23 f.

Der Schriftsteller lässt den Tag neu anfangen, um der greifbaren Idee eine Form zu geben. Er denkt an den alten Spruch von Horaz: „Pflücke den Tag“. Indem er die „Linie der Schönheit und der Anmut“ auf Hogarths Palette anschaut, fängt er mit dem neuen Tag an und versucht über die fast schon abgetane Idee vom „geglückten Tag“ zu schreiben. Er setzt an, „Satz für Satz, zu dem so leicht-wie-scharfen Schnitt, durch das Wirrwarr in medias res“, ⁴⁵¹ damit der geglückte Tag beginnen kann, sich zu der Allgemeinheit einer Form zu lichten. Das Schriftsteller-Ich beklagt sich über das heutige Zeitalter, da eher die Ideen vom einzelnen geglückten Tag in Kraft sind und das Dahinleben an den geglückten Tag ohne Zusammenhang und ohne die kleinste Gewissheit immer öfter um in Not und mit den Jahren zusätzlich in Empörung schlägt:

Verdammt, warum sehe ich uns nicht mehr gemeinsam? Verflucht, warum ist mir um drei Uhr nachmittags das Licht in dem Hohlweg, das Klopfen der Züge auf den Gleisen, dein Gesicht nicht mehr das Ereignis...? ⁴⁵²

Der Schriftsteller will die Tages- und Lebensaugenblicke der Dinge halten, fassen und würdigen: „(Schau nebenbei, die Turnschuhe dort draußen, zum Trocknen, auf dem Dachfensterbrett des Giebelhauses, des halbwüchsigen Nachbar-Sohns, den wir gestern Abend im Flutlicht des Vorstadtplatzes, während er im Lauf aufs Zuspield wartete, an der Trikotnaht zupfen sahen.)“ ⁴⁵³

Der Schriftsteller überlegt sich den Unterschied zwischen einem geglückten Tag und einem bloß glücklichen Tag, wenn ein Erzähler auf folgender Weise erzählt: „Um mir sagen zu können, der Tag sei geglückt, brauchte ich nie einen besonderen Augenblick – es genügte mir beim Erwachen so etwas wie ein bloßer Atem, ein Hauch, *un souffle*“. ⁴⁵⁴ Der geglückte Augenblick heißt, in einem Wurf des Auges hätte der Himmel geblaut, und beim nächsten Wurf des Auges wäre aus dem Grün des Grases ein Grünen geworden. Und dazu die Mühsal, den Schwung jener Linie nachzuziehen. ⁴⁵⁵ Dieser Erzähler will von dem geglückten Tag erzählen, in der Weise, wie für den Tag der erste Punkt gesetzt ist, so soll es Punkt für Punkt, in hohem Bogen, weitergehen. Das ist die Wahrnehmung der Idee.

In meinem Aufhorchen für einen Ton zeigt sich mir die Tonart für die gesamte Tagesreise. Der Ton braucht keine Klangfülle, er kann beliebig sein, selbst etwas,

⁴⁵¹ Ebd., S. 17.

⁴⁵² Ebd., S. 21.

⁴⁵³ Ebd., S. 21 f.

⁴⁵⁴ Ebd., S. 33.

⁴⁵⁵ Ebd., S. 36.

das bloßes Geräusch ist, Hauptsache, es glückt mir, dafür einmal ganz Ohr zu werden.⁴⁵⁶

Und der Schriftsteller wiederholt für den geglückten Tag das „entdeckerische Sichverirren“.⁴⁵⁷ Er geht hinaus in den Schuppen, um Holz für ein Kaminfeuer zu machen. Da erfährt er persönliches Versagen. Mitten im Durchsägen des dicken und zähen Stamms gerät das Werkzeug ins Stocken, und als er, aus dem Rhythmus gebracht, gewaltsam daran ruckelt, klemmt es vollends.⁴⁵⁸ Und das vergebliche Feueranzünden dazu. Er empfindet all diese Erscheinungen nicht als ein Schmerz. Es ist ihm „ein Bild, in dem sämtliche Holzscheite von seinen Kindesbeinen an bis zum jetzigen Augenblick ihm versammelt auf die verschiedenen Schuhspitzen, Socken und die unterschiedlich langen Kind- und Erwachsenenfüße fielen, oder eher rollten, purzelten, tanzten, regneten.“⁴⁵⁹

Beim Versuch des geglückten Tags käme es darauf an, jeweils im Moment des Missgeschicks, des Schmerzes, des Versagens – der Störung und der Entgleisung –, die Geistesgegenwart aufzubringen, ihn so zu verwandeln, wodurch der Tag seinen Schwung und seine Schwingen bekäme. Das Glücken des Tages muss versucht werden, wobei die Idee vom geglückten Tag in deren glühendem Augenblick geformt wird. Das, was ihm gelungen ist, zu sagen, ist das Glücken des Tages.

Die Idee wird durch die Wiederholung der Wörter ganz real. Er liest in der Hocke, nah am Gras und übersetzt die Wörter.

Das Geräusch des Zuges, wenn er in der Station einfuhr, musste ‘Pochen’ heißen (nicht ‘Klopfen’). Und das letzte durch den Baum fallende Blatt ‘knisterte’ nicht, es ‘schnalzte’. (...) Und dann im Wald das Ergrünen des Weges, auf dem er einst, sooft es etwas zu bereden galt, mit seinem Vater gegangen war, und der in dessen Sprache sogar einen Namen hatte, *zelena pot*, eben der Grüne Weg. (...) Das Blauen der Blumen tief im Gras des Bahndamms (...) und die heitere Stille verjagt von noch und noch Sprachlosigkeiten. Eden brennt.⁴⁶⁰

Als er zu Ende liest, kommt sein „Im Wort-Sein“ auch zu Ende. Um von der Stummheit loszukommen, wiederholt er jenes Beten wie „Morgene mich“, „frühe mich“ und „fang mich neu an“. „Die Literatur als Medium der Wiederholung konstituiert einen Gedächtnis-Raum, der angesichts der beschleunigten, weil temporalisierten Moderne

⁴⁵⁶ Ebd., S. 34.

⁴⁵⁷ Ebd., S. 85.

⁴⁵⁸ Ebd., S. 43 f.

⁴⁵⁹ Ebd., S. 45.

⁴⁶⁰ Ebd., S. 57 f.

eine kompensatorische Dimension entfaltet.⁴⁶¹ Handke schreibt in *Phantasien der Wiederholung*: „Goethe stand der Raum, in den er hineinschreiben konnte, im großen und ganzen frei da; einer wie ich muss diesen Raum erst schreibend schaffen (wiederholen).“ Der geglückte Tag besagt nicht den Tag wie im Traum des glücklichen Moments. Der geglückte Tag ist die „Wiederfindung der Sprache“ beim Übersetzen durch die Wiederholung der ursprunghaften Bedeutung der Wörter. Beim Übersetzen richtet sich der Blick des Übersetzers nicht „auf das Vorhandene“, nicht auf das Buch, sondern „in Augenhöhe, ins Unsichere“,⁴⁶² „wo vielleicht nichts ist“, auf das Abwesende, wo „vielleicht aber auch hin und wieder nicht nichts“⁴⁶³ ist. Die Idee wird beim Übersetzen in der Sprache realisiert. Handke beschreibt die Tätigkeit „Übersetzen“ als eine Entdeckung:

Entdeckung: mit solcher Suche nach Entsprechung, in Wörtern, Strukturen, Rhythmen, nicht nur etwas nachzuziehen oder wiederzugeben, sondern etwas zu schaffen, ja, am Werk zu sein, und zwar Satz für Satz, Absatz für Absatz, stetig, ein Gefühl, das sich beim ursprünglichen Schreiben (oder wie man das nennen sollte) nur sporadisch oder im nachhinein einstellte. Müsste ich ein Verb finden für solches Tätigsein, es hieße „lichten“, oder „gliedern“, oder besser noch: „heben“.⁴⁶⁴

Das Übersetzen kann man als natürlich-notwendige Ergänzung zur dichterischen Arbeit verstehen.⁴⁶⁵ Beim Übersetzen kann der Schriftsteller „mit Hilfe archaischer Wörter archaische Ding (zu) sehen“,⁴⁶⁶ oder „mit Hilfe der Einbildungen“ seine heutige deutsche Sprache üben. Handke sagt, die Sprache, die Sprache des zu übersetzenden Textes, lässt „was er empfindet und sieht“, „was ihm als Form vorschwebt“ auf ihn wirken. Bei ihm ist das Übersetzen „eine Wiederdichtung“ im Sinne der „Wiederfindung der Sprache“. Durch die Wiederholung des Ursprunghaften des Wortes sieht er die Welt „mit den Augen des richtigen Wortes“ an. Das heißt, „parallel zum Aischylos“⁴⁶⁷ kann der Schriftsteller beim Übersetzen „parallel zur Natur“ stehen. Beim Übersetzen vom „im Wort-Sein“ kann er „das Licht des Morgens am Horizont“, „das Blau des Heidekrauts“ und „die stille Gestalt der Amsel“ sehen, indem er immer neu jenen Augenblicken treubleibt. Handke sagt:

⁴⁶¹ Steiner, *Das Glück der Schrift*, S. 263.

⁴⁶² *Versuch über den geglückten Tag*, S. 62.

⁴⁶³ Peter Handke, *Vom Übersetzen: Bilder, Bruchstücke, ein paar Namen*, in: *Langsam im Schatten*, S. 100.

⁴⁶⁴ Ebd., S. 97 f.

⁴⁶⁵ Ilma Rakusa, *Wiederdichten. Peter Handke als Übersetzer*, in: *Die Langsamkeit der Welt*, S. 229.

⁴⁶⁶ Aischylos, *Prometheus, Gefesselt*, übertragen von Peter Handke, Frankfurt a. M. 1986, S. 70.

⁴⁶⁷ Gespräch mit H. Gamper, in: *Zwischenräume*, S. 197.

Ich hab mir mal so ein Bild vorgestellt, dass man so mit dem Boot übers Meer fährt, und das Übersetzen: da sehn Sie, eine versunkene Stadt ist unterm Meer; beim Übersetzen sieht man ganz genau unter dem Wasser die Strukturen der versunkenen Stadt – also wenn Sie ins Wasser schauen - , und beim Schreiben müssen Sie erst hinuntertauchen. So ist es mir als Bild gekommen. Beim Übersetzen sehen Sie's vom Boot aus, also von der Luft.⁴⁶⁸

Beim anderen Schreiben ist die Stadt schon da, ohne ins Wasser hineinzuhalluzinieren. Das ist eine Wiederdichtung durch das Übersetzen „aus dem Geist der Sprache des anderen“ bei Handke. Er notiert noch einmal in seinem *Journal*: „Das Übersetzen ist keine beruhigende, sondern eine friedliche Tätigkeit. Friedlich? – Ja, denn in ihr geht es um Entscheidungen. Und beruhigend hieße überdies: die Tätigkeit gälte allein mir. „Friedlich“ aber heißt: sie gilt auch nach außen.“⁴⁶⁹ Die friedliche Tätigkeit kann das „Sein im Frieden“ weitergeben. Die Lebensidee des Schriftstellers verwandelt sich in seine Schreibidee. Seine Schreibidee ist keine Illusion, das ist das Lebenselement. An einem geglückten Tag, als der Schriftsteller ein Wort zum Übersetzen ausbessert, gelingt es ihm, die Idee über den geglückten Tag als „Line of Beauty and Grace“ zur Sprache zu bringen: das Abendwerden bei jenem plötzlichen Ausscheren „von jener gewaltigen S-Kurve“ des Zugs wird als die „Linie der Schönheit und der Anmut“ des schönsten aller Mäander, parallel „zu dem der Seine in der Tiefe“, der später an Hogarths Palettenfurche „in einem stillen Winkel der Tate Gallery“ und noch später „in der weißen Ader des Kiesels am Bodensee“ an seinem Tisch übersetzt. Er übersetzt die einzelnen Momente in anderen Sinn als das, was wir als Zeit bezeichnen. Das ist die Zeitigung, in der die Dinge im ursprünglichen Sinne erscheinen.

Tag, zeitige mir etwas, mehr, alles an dir. Zeitige mir das Ticken der Weidenblattlanzen beim Durch-die-Luft-Fallen, den linkshändigen Schalterbeamten, der, in sein Buch vertieft, mich wieder einmal auf den Fahrschein warten lässt, die Sonne auf der Türklinke – zeitige mich.⁴⁷⁰

Er hebt pur durch den Tag kraft der Phantasie mit jedem Moment neu zu sprechen an. „Der ist, und der war, und der sein wird.“⁴⁷¹ Der Tag ist das künftige Erzählen, in dem die

⁴⁶⁸ Ebd., S. 197. Vgl. auch *Das Gewicht der Welt*, S. 109: „Ich tauchte, in Anzug und Mantel, nach einer versunkenen Stadt hinunter, die ich nicht fand; aber ich log nach dem Auftauchen, dass ich sie gesehen hätte.“

⁴⁶⁹ *Am Felsfenster morgens*, S. 11.

⁴⁷⁰ *Versuch über den geglückten Tag*, S. 70.

⁴⁷¹ Ebd., S. 71. Im *Chinesen des Schmerzes* sagt der Ich-Erzähler, „(Erzählung hieß: Es war; es ist; es wird sein – hieß: Zukunft!)“. In diesem Sinne ist der geglückte Tag als die Erzählung selbst zu verstehen.

Zeit als das Ganze des Gewesenen und als das Gewesenen der Zukunft zu verstehen ist. An dem geglückten Tag wird eine Gewohnheit ausbleiben, wird eine Meinung verschwinden. An dem geglückten Tag wird der Tag rein das Medium des Erzählens sein: Der Schriftsteller geht schlicht mit dem Tag mit, lässt den Tag von der Sonne bescheinen, vom Wind anwehen, vom Regen anregen. Er sagt, „mein Zeitwort wird ‚gewährenlassen‘ gewesen sein.“⁴⁷²

Das Erzählen vom „sterbenden Großvater“, „der in seinen letzten Tagen nur noch mit den Fingern über die Kammerwand kratzte“, zeigt nur die Sterblichkeit der Menschen ohne die gewöhnliche Trauer und ohne gewöhnlichen Zeitsinn. Die letzten Tage vor dem Sterben sind selber eine Geschichte.

Der Schriftsteller nennt das richtige Wort für das, was da gerade durch die Zypresse ging, die „Lichtwelle“. Die Zypresse im *kurzen Brief zum langen Abschied* war dem Ich-Erzähler eine magische Kraft, sich einzuträumen, um sich zu verwandeln. Die Zypresse ist im *Versuch über den geglückten Tag* als das Licht der Welt beschrieben, solange „ich“ in der Welt „bin“. „Sich Verwandeln“ findet nicht magisch statt, sondern sanft und in Nachsicht mit „mir“. Im Griechischen gab es einst ein Wort für das „ich bin“, das nichts als ein langgezogenes O war.

Das Schriftsteller-Ich geht wieder zum Buch, zum Schreiben, zum Lesen zu den Urtexten, um ein Wort zu finden. Aber er fragt sich zum Schluss:

Das Glücken des Tags mit purem Wohnen? Wohnen: sitzen, lesen, aufschauen, in Nichtsnutzigkeit prangen. Was hast du heute getan? O, das Haus. Ah, unter dem Zelt des Buchs. Und warum gehst du jetzt aus dem Haus, wo du doch mit dem Buch, am Platz warst? Um das Gelesene zu beherzigen, im Freien.⁴⁷³

In einer dunklen Nacht geht er aus seinem stillen Haus, um das Gelesene zu beherzigen und um zu schauen, „mit den Augen des richtigen Wortes“. Im nächtlichen Gehen lichtet sich der Weg. Er wird Satz für Satz seine Sprache wiederfinden, indem er draußen aufblickt, dass „der Schnee“ an dem leeren Vogelnest vorbeifällt.

⁴⁷² Ebd., S. 74.

⁴⁷³ Ebd., S. 84.

VII. Eine Geschichte der Menschheit im verwirklichten Schweigen: *In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus*

In einer dunklen Nacht geht der Schriftsteller aus seinem stillen Haus und zieht in den Krieg, zu den wirklichen Dingen und den blutigen Tatsachen. Im Krieg hat er seinen Kopf verloren, und die Worte sind ihm matt und krank geworden.⁴⁷⁴

„Zu spät. Viel zu spät, viel zu spät!“ (...) „Dreck. Schon wieder der. Schon wieder die. So so. Na und. Dreck. Nicht mehr lange. Wann war das? Einmal war jemand gut zu mir. Nicht bloß einer. Und nicht bloß einmal. Dreck. Und ich? Gut nur für den Moment. Dann aus dem Sinn. Gut gewesen und jetzt wieder allein. Für niemanden zu sprechen. Dreck. Leben für! Leben für wen? Die edlen Menschen. O die vielen edlen Menschen. Wer rettet sie? Wer schafft ihnen ihr Recht? Etwas, was sie von den Toten erweckt! Ein Denkmal dem Hausierer in der Steppe. Dreck. Wie froh war ich einmal, dass ich Kinder hatte. Geweiht von ihnen. Auch meine Frau mein Kind. Auch meine Mutter mein Kind. Vater, mein liebes Kind! Großvater, seltsamer kleiner Junge. Dreck. Alles wird wieder gut. Nie war alles gut. Heute ist es sogar besser denn je. Warum kommt das Fest der Himmelfahrt im Jahr vor dem Fest der Geburt? ‚Ich weiß nicht mehr‘: das war der stehende Spruch der Mutter meines Vaters. Oder der Mutter meiner Mutter? ‚Ich weiß nicht mehr.‘ Und wie sie das sagte, ist das für mich einer der schönsten Sätze geblieben, die ich je gehört habe. ‚Ich weiß nicht mehr.‘ Alle Söhne bis auf den einen im Krieg verloren. An Krebs still gestorben. O dreck! Und dass ich gerade auf der Steinernen Brücke über den Ebro gestanden bin, das ist auch schon wieder lange her. Und wenn ich jetzt nicht bald nach Hause komme, komme ich gar nie mehr nach Hause.“⁴⁷⁵

Der Apotheker aus Taxham in *In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus* hat den Autor Peter Handke geheilt. Der Apotheker hat ihm kein neues Königreich und auch keinen neuen Bürgerkrieg versprochen. Aber der Apotheker hat ihn besänftigt mit dem Wunderkraut des Märchens, den Salben der Poesie und den Tränklein der Einfalt. Und so wurde aus dem kriegswütigen Autor am Ende ein König als ein Schriftsteller, dem das Erzählen des Apothekers geholfen hat.

Peter Handkes lange Sprachproblematik wächst immer wieder aus der Realität. Im Januar 1996 leidet Handke noch einmal unter seiner Sprachlosigkeit. Der Krieg in Bosnien ging

⁴⁷⁴ Iris Radisch, *Der Ritter der Plötzlichkeit*, in: Die Zeit Nr. 18, 25. Apr. 1997.

⁴⁷⁵ Peter Handke, *In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus*, S. 281f. (In weiteren Fußnoten *In einer dunklen Nacht*)

in sein viertes Jahr. Die sogenannten ethnischen Säuberungen, der versuchte Völkermord der Serben an den bosnischen Muslimen, hatten die Städte Srebrenica und Tuzla vor den Augen der Weltöffentlichkeit in Schädelstätten verwandelt. Das heroische Dubrovnik, seine kostbare Bibliothek, wurde zerbombt, ausgebrannt. Die Stadt Sarajewo unter Dauerbelagerung und Beschuss ist ein Ort der Heckenschützen geworden. Und frech triumphierten der Politiker Karadžić und sein General Mladić vor den Kameras, während ihr großserbischer Schirmherr ihnen mit immer neuen Bedingungen für eventuelle Friedensverhandlungen den Rücken für weitere Vernichtungszüge freihielt.⁴⁷⁶

In dieser Zeit macht Peter Handke sich auf den Weg nach Serbien, um „einfach das Land anzuschauen“. Er schreibt vor der Reise nach Jugoslawien: „(...) Serbien, (...) das mir von allen Ländern Jugoslawiens das am wenigsten bekannte war, und dabei, vielleicht gerade bewirkt durch die Meldungen und Meinungen darüber, das inzwischen am stärksten anziehende, das, mitsamt dem befremdenden Hörensagen über es, sozusagen interessanteste. Beinahe alle Bilder und Berichte der letzten vier Jahre kamen ja von der einen Seite der Fronten oder Grenzen, und wenn sie zwischendurch auch einmal von der anderen kamen, erschienen sie mir, mit der Zeit mehr und mehr, als bloße Spiegelungen der üblichen, eingespielten Blickseiten – als Verspiegelungen in unseren Sehzellen selber, und jedenfalls nicht als Augenzeugenschaft.“⁴⁷⁷

Das Land Jugoslawien, dessen Landschaft Handke immer wieder in seinen Erzählungen als ein Märchenreich dichterisch verwirklicht hat, leidet in dieser Zeit unter dem Zerfall. In seinem Gedächtnis gehört das ganze ehemalige Jugoslawien zu seiner Kinderwelt. Und er erzählt in seinen Erzählungen die Erinnerungen nicht nur an die jugoslawische Landschaft, sondern auch an den gemeinsamen glücklichen Abend in Jugoslawien:

Ein Gasthaus, eine *gostilina*, auf einer Kuppe des jugoslawischen Karstes (...). Innen. Eine wuchtige altertümliche Jukebox neben dem Schrank, auf dem Weg zum Klosett. (...) Die *gostilina* ist weitläufig, mit mehreren Räumen, die an diesem Frühherbstabend (...) voll, von fast nur jungen Leuten, sind: ein Schlußfest mehrerer Klassen aus allen Republiken Jugoslawiens; sie haben sich hier erstmals, über Tage, getroffen. (...) Das Lied, das an diesem Abend, gedrückt von einem der Schüler nach dem andern, immer wieder durch die Säle geht, wird gesungen als ein

⁴⁷⁶ Frauke Meyer-Gosau, *Kinderland ist abgebrannt. Vom Krieg der Bilder in Peter Handkes Schriften zum jugoslawischen Krieg*, in: Text+Kritik (1999), S. 3.

⁴⁷⁷ Peter Handke, *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien*, S. 38. (Drei Texte *Abschied des Träumers vom Neunten Land*, *Eine winterliche Reise* und *Sommerlicher Nachtrag* sind in einem Sammelband (Peter Handke, *Abschied des Träumers*, Frankfurt am Main 1998) erschienen; in weiteren Fußnoten *Abschied des Träumers*, *Winterliche Reise*, *Sommerlicher Nachtrag*)

selbstbewußtes, dabei kindlich-heiteres und sogar, in der Vorstellung von einem Volk, tanzbares Unisono und hat als Refrain ein einziges Wort: „Jugoslavija“⁴⁷⁸

Das, was Handke für die Geschichte als das große Märchen der Welt durch all die Jahre während seiner Schreibearbeit in *drei Versuchen* gewonnen hat, indem er versucht, beim Schreiben die Zwischenräume zu lassen, oder zu schaffen, zwischen den Sätzen, und dabei doch den *Zug* zu erhalten, nämlich seinen Versuch, das Verhältnis zur Welt aufrechtzuerhalten („Zwischenraum *schaffen*, *Zug erhalten*“⁴⁷⁹), hält er in diesem Krieg für schwierig und gerät in einen Zustand vom Sprachverlust. Sein Sprachproblem kommt im Roman *In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus* als eine Abenteuergeschichte zum Ausdruck. Er schreibt vom Krieg, erzählt aber keine Kriegsgeschichte. Über den Krieg schreibt er im dichterisch verwirklichten Schweigen. Er will die ausgetretenen Pfade, auf denen die internationalen Medien in ihrer Vermittlung des Bildes von Jugoslawien bislang gewandelt sind, verlassen und eine andere Perspektive eröffnen, aus der das Land in einem neuen Licht erscheint. Er schreibt in seinen zwei Reiseberichten immer noch über die märchenhafte Landschaft Jugoslawiens, die er noch durch Phantasien der Erinnerung verwirklicht: „was ich von unserer Reise durch Serbien zu erzählen habe, sind allerdings nicht vorsätzliche Gegenbilder zu den vielfach vorgestanzten Gucklöchern auf das Land. Denn was sich mir eingeprägt hat, das waren, ohne meinen Vorsatz und ohne mein Zutun, fast einzig dritte Dinge – jenes Dritte, welches bei dem deutschen Epiker Hermann Lenz ‚nebendraußen‘ zu sehen oder sichten ist, und welches bei dem alten Philosophen (...) Edmund Husserl ‚die Lebenswelt‘ heißt.“⁴⁸⁰ Handke empfindet eine Flusswelt an der Donau Jugoslawiens als „eine Urwelt, welche als eine noch unbekannte Zivilisation erschien“.⁴⁸¹ Jenes dritte Ding Handkes beinhaltet kein Feststehendes, keine sogenannten Gegenbilder zur Realität, sondern ein fließendes Ding wie der Fluss, das in der Welt zwar immer da ist und das man aber nicht als einen Gegenstand begreifen muss.

Eine Art Binnenwasserwelt, eine Flusswelt tat sich vor uns auf an dieser Belgrader oder Zemuner Donau, nicht nur an der Promenade mit den Restaurants, wo man zu Fuß zurück in die Hauptstadt gehen konnte, sondern auch an den Hunderten tief in den Hintergrund gestaffelten Booten, verankert und kaum erst winterverhüllt, und einbaumhaften Nachen. Hin und wieder spurte so ein Ding los – das kleine Motorenschnurren, mit den vereinzelten Menschenstimmen, das einzige Geräusch

⁴⁷⁸ *Versuch über die Jukebox*, S. 113 ff.

⁴⁷⁹ *Am Felsfenster morgens*, S. 470.

⁴⁸⁰ *Winterliche Reise*, S. 77.

⁴⁸¹ Ebd., S. 91.

weit und breit –, in der Schräge hinüber zum wie transkontinentalen Gegenufer, wo am Waldrand dort Pfahlhütten standen. Aber die meisten der Wassergefährte schaukelten bloß so in der Strömung oder wippten, an Ort und Stelle; stellenweise ein Kochfeuerrauch; und im übrigen blieb die Strommitte diesen ganzen Nachmittag unbeschifft; das Embargo.⁴⁸²

Handke meint, diese Flusswelt sei vielleicht eine versunkene, versinkende, eine modrige, alte Welt gewesen, aber sie hätte eine Weltgeschichte dargestellt, die nirgendwo in unserer Historie vorgekommen sei.

Bertolt Brecht schreibt in einem Gedicht: „Was sind das für Zeiten, wo/ Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist/ Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt!“⁴⁸³ Handkes Leser würden sich auch wie Brecht zweifelhaft fragen, ob Handkes Schweigen nicht die Verdrängung der Realität in das Dichterreich enthält.

Aber das Schweigen bei Peter Handke heißt nicht, dass er vor der Realität stumm bleibt, sondern die Realität wird in seiner poetischen Sprache, im Schweigen verwirklicht. Das verwirklichte Schweigen Handkes bedeutet sein poetisches Denken an der Wirklichkeit. In der *Lehre* versucht der Ich-Erzähler durch das Bild der Bilder im Schweigen die Welt zur Sprache zu bringen, und der Erzähler im *Chinesen des Schmerzes* findet durch die Wiederholung der Literatur der Tradition und in Rückbesinnung auf die „Geschichte“ und die „Natur“ seine Sprache wieder. Im Roman *In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus* lernt der Erzähler nach seinem Abenteuer das Neu-Sprechen.

Der Roman entsteht kurz nach der Niederschrift von zwei Reiseberichten: *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien* und *Sommerlicher Nachtrag zu einer winterlichen Reise*. Handke hat in ihnen sein Erzählprogramm vom schlimmstmöglichen Gegenstand der Gegenwart abgewandt: vom Krieg in und um Jugoslawien. Über diese Reiseberichte und den Abenteuerroman *In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus* hatte er schon früher eine Konzeption von dem Abenteuerlichen. Er schreibt: „Eigentlich kann ich nur das Abenteuerliche beschreiben; wie aber das schaffen, jetzt im Frieden? (mein Problem)“⁴⁸⁴. Jetzt in der Kriegszeit schreibt er die Friedensrufe aus dem Poetischen durch Abenteuer. Handkes Schmerz liegt darin, dass er ohne ein Feindbild nicht über die Welt erzählen wird und sich somit der Skepsis eigenem poetischen Programm gegenüber kaum entziehen kann: „Und das hier soll seine heutige Geschichte ohne menscheitsfeindliche Bösewichte, ohne ein Feind-Bild?“⁴⁸⁵

⁴⁸² Ebd., S. 90.

⁴⁸³ Bertolt Brecht, *An die Nachgeborenen*, in: ders., Werke, Bd. 12: *Gedichte 2, Sammlungen 1938-1956*, Frankfurt a. M. 1988, S. 85.

⁴⁸⁴ *Phantasien der Wiederholung*, S. 19.

⁴⁸⁵ *Sommerlicher Nachtrag*, S. 249.

Für Handke, den im Krieg geborenen Sohn eines deutschen Soldaten und einer slowenischen Mutter, soll es dabei keineswegs um eine abstrakt historische Konstellation gehen. Vielmehr stehen für ihn hier immer Momente der eigenen Lebensgeschichte und die daraus folgenden psychischen Lasten zur Disposition. Was Handke in seiner Lebensgeschichte abgesondert hat, scheint nur unter dem schwärmerischen, im Kern damit aber auch schon aggressiven Beharren auf einer zeitlosen Wirklichkeit immer wieder in Erscheinung zu treten:

Und diese Landschaft vor mir, diese Horizontale, mit ihren, ob sie lagen, standen oder lehnten, daraus aufragenden Gegenständen, diese beschreibliche Erde, die begriff ich jetzt als ‚die Welt‘; und diese Landschaft, ohne dass ich damit das Tal der Save oder Jugoslawien meinte, konnte ich anreden als ‚Mein Land!‘; und solches Erscheinen der Welt war zugleich die einzige Vorstellung von einem Gott, welche mir über die Jahre geglückt ist.⁴⁸⁶

Konfrontiert mit der realen Welt, mit der Politik, setzt Handke das täuschend wirklich erscheinende Märchen an die Stelle der Wirklichkeit. Der Untertitel der *Winterlichen Reise* heißt „Gerechtigkeit für Serbien“. Das hätte im Grunde „Rache für Slowenien“ lauten müssen. In *Abschied des Träumers vom Neunten Land*, der vor den Reiseberichten erschien, schilderte er sein Verhältnis zu dem Land Slowenien. „Slowenien, meine Geh-Heimat – greifbares Eigendasein, so wunderbar wirklich auch, wie ich es ja mit den Augen erlebte, gerade im Verband des dich umgebenden und zugleich durchdringenden – dir entsprechenden! – Geschichtsgebildes, des großen Jugoslawien.“⁴⁸⁷ Für Handke gehörte Slowenien seit je zu dem großen Jugoslawien, „das südlich der Karawanken begann und weit unten, zum Beispiel am Ohridsee bei den byzantinischen Kirchen und islamischen Moscheen vor Albanien oder in den makedonischen Ebenen vor Griechenland, endete.“⁴⁸⁸ Wie es hier hervorgeht, ist das Verhältnis Handkes zu einem Land wenig von dessen politischen oder realen Verhältnissen bestimmt. Sein Verhältnis zur Welt ist vielmehr in Bezug auf die durch die Erinnerung aufrechterhaltene eigene Lebensgeschichte und auf die Landschaft in Rückbesinnung auf die „Natur“ und die „Geschichte“ zu verstehen. Daher zeigt er sich den Medien gegenüber misstrauisch und verweigert sich, das über sie vermittelte Bild von Jugoslawien, das einen offenen Blick für das Land und dessen Geschichte verstellt, anzunehmen. Er meint, dass sich die Mehrheit den Zerfall Jugoslawiens immer von außen, durch die internationalen Medien, habe einreden lassen. Er möchte die Wahrhaftigkeit der Welt mit seinem eigenen Blick

⁴⁸⁶ *Die Wiederholung*, S. 114.

⁴⁸⁷ *Abschied des Träumers*, S. 18.

⁴⁸⁸ Ebd., S. 13.

erfahren. *Eine Winterliche Reise* steht daher symbolisch für seine dichterische Unternehmung, das Verhältnis zur Welt auf eigene Weise herzustellen.

„Es war vor allem der Kriege wegen, dass ich nach Serbien wollte (...).“⁴⁸⁹ Handke stellt die Gegenlektüre zu den in den Medien entworfenen Bildern vom Bosnienkrieg in das Bezugssystem seiner eigenen Biographie hinein. ‚Slowenien‘ als das Kindheits-Wunschland gewinnt bei Handke besonders in Bezug auf seine eigene Lebensgeschichte Legitimation. Handke meint, die Bilder der westlichen Medien sprächen nicht von einem gerechten Krieg, hätten vielmehr ein Verbrechen im politischen wie im humanitären Sinne des „Abendlandes“ gezeigt. Die geschichtlichen oder biographischen Hintergründe etwa von Slowenen, die nach ihm wichtige Bezugsgröße für die Herstellung der Beziehung zu einem Land darstellen, finden darin kaum Platz.

Die *winterliche Reise* „wurde, zeitweise, nein durchwegs, abenteuerlich.“⁴⁹⁰ Abenteuerlich wurde nicht nur die Begegnung mit einer Naturlandschaft, die einem Schwierigkeit bereitet, durch wilde Natur sich voranzukämpfen. Abenteuerlich wurde sie aber vor allem auch dadurch, dass man um den Krieg weiß, der nicht weit von dort tobt, und dass man trotzdem dabei etwas ganz anderes sieht.⁴⁹¹

Handke will vielleicht die „Geschichte einmal anders schreiben“:

Das Problem, nur meines?, ist verwickelter, verwickelt mit mehreren Realitätsgraden oder -stufen; und ich ziele, indem ich es klären will, auf etwas durchaus ganz Wirkliches, worin alle die durcheinanderwirbelnden Realitätsweisen etwas wie einen Zusammenhang ahnen ließen. Denn was weiß man, wo eine Beteiligung beinah immer nur eine (Fern-)Sehbeteiligung ist? Was weiß man, wo man vor lauter Vernetzung und Online nur Wissensbesitz hat, ohne jenes tatsächliche Wissen, welches allein durch Lernen, Schauen und Lernen, entstehen kann? Was weiß der, der statt der Sache einzig deren Bild zu Gesicht bekommt, oder, wie in den Fernsehnachrichten, ein Kürzel von einem Bild, oder, wie in der Netzwelt, ein Kürzel von einem Kürzel?⁴⁹²

In der Geschichte sollen das, was die Leute „nebendraußen“⁴⁹³ einfangen, und die Welt beiläufiger Einzelheiten, aus denen sich Vorstellungen immer eigenständigere, festere Formen annehmen, erzählt werden.

Kann nicht auch jemand wie ich so ausführliche und enthusiastische Beschreibungen von Menschen geben wie Balzac? – nur eben nicht von ihnen als

⁴⁸⁹ *Winterliche Reise*, S. 38.

⁴⁹⁰ Ebd., S. 113.

⁴⁹¹ Meyer-Gosau, *Kinderland ist abgebrannt*, S. 14.

⁴⁹² *Winterliche Reise*, S. 56.

⁴⁹³ Ebd., S. 77.

von „Personen der Handlung“, sondern als von „Passanten“: und das wäre die uns heute entsprechende Epik? – Es gäbe da keine Verwicklungen mehr, nur die Beschreibung einer Mehrzahl von Passanten, und diese Beschreibung stünde für sich und leuchtete?⁴⁹⁴

Das Interesse an Passanten aber ist flüchtig und schwindet naturgemäß. Nur die Passanten hervorbringende Sprache soll die Rettung sein. Die Leute, die Handke auf der Serbienreise sah, waren „am ehesten zu vergleichen mit Spaziergängern auf einer diesigen Promenade im Baskenland, wenn auch ohne die entsprechenden Mützen.“⁴⁹⁵ Handke betrachtet sie als deutliche Gestalten im Nebel mit grimmiger Miene, was ihm mit der Zeit als eine Art von „Präsenz“ entgegenkommt, oder als „Gefasstheit“. In seinen Augen können sie keine serbischen Patrioten oder Chauvinisten sein.⁴⁹⁶

Handke beharrt ständig auf der einzigartigen Wahrhaftigkeit des eigenen Blicks, die er mithilfe der Sprache den medialen Kriegsbildern entgegenstellt. Seine drei Texte zu den „balkanischen“ Kriegen stellen die Welt dar, die er in die reale Welt setzen will. Ausgehend von seinem Misstrauen der Medienwelt gegenüber, die nach seiner Auffassung dem Anspruch auf die ganze wahre Welt nicht gerecht wird, versucht Handke in der *winterlichen Reise*, das Inbild der Welt, welches er beim Schreiben beibehalten hat, zu zeigen und schließlich an die Wahrheit der Wirklichkeit heranzukommen.

Der Text *Sommerlicher Nachtrag* lässt gegen Ende noch einmal die Problematik der Kriegsberichterstattung der Weltmedien zutage treten, welche sich nach dem vorgeprägten Täter-Opfer-Schema, das wiederum von der westlichen Medienkultur geprägt ist, richten. Die Kriegsbilder, die sie Zuschauern vermitteln, sind darum kein Erzeugnis einer unabhängigen gerechten Beurteilung, sondern nur die Widerspiegelung des gesellschaftlich-kulturellen Konsenses *einer* Gesellschaft. In allen drei Jugoslawien-Texten von Peter Handke wie auch der Zuflucht zu den Kinder-Bildern erscheint die Geschichte als ein Komplex von vielschichtigen Zusammenhängen, denen die bisherige Praxis der westlichen Medienkultur kaum gewachsen ist:

„Letzte Frage“: Wie hat man den Kampf der Serben in Bosnien wahrgenommen? – Dazu siehe vielleicht wieder „Geographie“: die Freiheitskämpfer oben – auf den Bergen –, die Zwangsherren in den Tälern, so als Opfer „vor-gesehen“ – aber erscheinen nicht auch in den Western die bösen Indianer oben auf den Felsklippen, die friedlichen Ami-Karawanen überfallend und metzelnd – und kämpfen die

⁴⁹⁴ *Phantasien der Wiederholung*, S. 62.

⁴⁹⁵ *Winterliche Reise*, S. 86.

⁴⁹⁶ Ebd., S. 86.

Indianer nicht doch um ihre Freiheit? Und „allerletzte Frage“: Wird man einmal, bald, wer?, die Serben von Bosnien auch als solche Indianer entdecken?⁴⁹⁷

Was Handke in den Reiseberichten durchmacht, kann „eine Tragödie“⁴⁹⁸ der Geschichte sein, eine wahrhaftige. Es kann auch ein mögliches kleines Epos zum Abschied aus Mutterkindland in der Geschichte sein. Handkes Ziel des Schreibens, des Lesens und des Lebens ist es, „ein Ding, eine Steintreppe, eine Glyzie, eine Tür“ wahrzunehmen und zu erkennen, nämlich „das Sich-Erkennlich-Zeigen der Dinge“ zu erfassen.⁴⁹⁹ Er beschreibt in den Reiseberichten statt Krieg Landschaften, Nebelfelder. Serbien ist nur ein Vorwand. Um über die Wahrheit der Welt zu schreiben, einer Welt, die durch den Krieg und die westliche Zivilisation stumm geworden ist, sucht er eine andere, verborgene aber immer da gewesene Wirklichkeit. Er sagt: „Und ich erwischte mich dann sogar bei dem Wunsch, die Abgeschnittenheit des Landes – nein, nicht der Krieg – möge andauern; möge andauern die Unzulänglichkeit der westlichen oder sonstwelchen Waren- und Monopolwelt.“⁵⁰⁰

Auf der Reise packt ihn die Lust, „so eine stockfinstere Nacht an diesem wie weltfernten Ort zu verbringen“⁵⁰¹, um das Land anzuschauen, denn er will „nicht hören; nicht hier in diesen Räumlichkeiten, nicht in der Stadt und dem Land, und nicht jetzt, wo es vielleicht doch um einen Frieden ging, nach einem Krieg, der mit ausgelöst und zuletzt wohl entschieden worden war auch noch durch fremde, ganz andere Mächte.“⁵⁰² Er will die stummen Dinge und Menschen wieder zur Sprache bringen, obwohl alles, was er sieht und zu hören bekommt, seine eigene Trauer über den Verlust Jugoslawiens artikuliert. Er meint, diese Trauer sei selbst aus der leise gedrehten, orientalisch klingenden Melodie zu vernehmen, aus dem Transistorradio jenes Fahrers aus Mazedonien, dessen Blickkontakt „mehr war als bloß ein gemeinsamer Gedanke, etwas Tieferes: ein gemeinsames Gedächtnis“.⁵⁰³ Seine Art des Erzählens wird als ein gemeinsames Riechen oder Schnuppern dargestellt.⁵⁰⁴

Auch der Apotheker *In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus* nimmt die Rolle eines Erzählers an, der das gemeinsame Gedächtnis erzählt. Er verliert seine Sprache, fährt mit zwei Unbekannten irgendwohin nach Spanien, erlebt dort, im Nirgendwo, im Reich der Konjunktive, Fragen und Verunsicherungen, der vieldeutigen Landschaften, eine *Aventiure* der Seele, kann wieder sprechen und kehrt zurück.

⁴⁹⁷ Sommerlicher Nachtrag, S. 249 f.

⁴⁹⁸ Frank Schirrmacher, *Handke lacht. Ein Schriftsteller droht mit Sanktionen*, in: FAZ, 11. 03. 1999.

⁴⁹⁹ *Phantasien der Wiederholung*, S. 39.

⁵⁰⁰ *Winterliche Reise*, S. 98.

⁵⁰¹ Ebd., S. 105.

⁵⁰² Ebd., S. 112.

⁵⁰³ Ebd., S. 139.

⁵⁰⁴ *In einer dunklen Nacht*, S. 284.

Der Sprachverlust des Apothekers im sozialen Umfeld und in der Ehe gibt ihm die Wahrnehmungsfähigkeit der Kindheit zurück, die eigentlich bei Handke das In- und Urbild des Erzählens überhaupt ist, das im Glück der Erinnerung gelingt. Aber die vergangene Kindheit bekommt in der Realität einen Schein von Nichtigkeit. „Nichts zu erzählen haben als die Erzählung“⁵⁰⁵ ist *narratio* in der Kindheit wie der alte Traum. Aus diesem Grund versucht Handke eine Geschichte zu erzählen wie in einem ursprünglichen Erzählen, in dem die lange in Vergessenheit geratene Welt im ursprünglichen Sinne zur Sprache kommt.

1. Sprachverlust des Apothekers

Im ersten Kapitel von *In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus* handelt es sich um die stumme sprachlose Welt und den Sprachverlust des Apothekers. Die Wirklichkeit in einem Ort ‚Taxham‘ scheint in ein „Nichts-Sein“ geraten zu sein, während die Existenz des Apothekers in der Welt als unsichtbar dargestellt wird. Wie Handke in der Exposition des Romans schreibt – „Diese Erzählung hat zwar mit dem Ort Taxham bei Salzburg einiges zu tun, wenig oder nichts aber mit gleichwelchem Apotheker oder Zeitgenossen dort“⁵⁰⁶ –, ist die Wirklichkeit in Taxham keine tatsächliche Welt, sondern eine Welt, die der Autor Handke erfunden hat. Der „Ich“-Erzähler im Roman, der die Geschichte von einem Taxhamer Apotheker erzählt, ist ein Schriftsteller als ein alter ego des Autors Handke, der die von diesem Apotheker erzählte Geschichte niederschreibt. Der Roman hat in diesem Sinne zwei Erzähler. Um den Zugang zum unzugänglichen, lange vergessenen Ort Taxham zu finden, erzählt das schreibende Ich die Geschichte des Taxhamer Apothekers, die dieser als der „Er“-Erzähler erzählt. Der Roman hat also die Doppelstruktur: die vom Apotheker erzählte Geschichte und die Geschichte vom Taxhamer Apotheker.

Der Roman beginnt mit der Beschreibung von „Taxham“, wo der Apotheker wohnt. „Taxham“ ist ein Ort, der historisch lange vergessen ist. Der Ort „Taxham“ erscheint als eine Enklave, eine Kolonie von Kriegsflüchtlingen, Vertriebenen, Aussiedlern. Der Lebenslauf des Taxhamer Apothekers, der schon unter der Habsburger Monarchie, dann in der tschechoslowakischen Republik, dann unter der deutschen Besatzung, eine Arzneimittelfabrik betrieben hatte, ist repräsentativ für die Geschichtsträchtigkeit dieses Orts.

⁵⁰⁵ *Am Felsfenster morgens*, S. 326.

⁵⁰⁶ *In einer dunklen Nacht*, S. 5.

Der Apotheker erscheint in der Öffentlichkeit als eine unsichtbare Person: „Anders als ein Arzt, der beim Verlassen seiner Praxis immer noch ‚der Arzt‘ blieb, hörte der Apotheker von Taxham, sowie er seinen Kiosk abschloss, auf, Apotheker zu sein.“⁵⁰⁷ Seine Existenz in Taxham ist daher nicht die eines „Wunderheilers“, sondern er ist als ein „Niemand“ anzusehen. „Niemand sprach über ihn, empfahl ihn weiter, sang sein Loblied, machte sich, wie doch so anders in den alten Lustspielen, über den Apotheker lustig.“⁵⁰⁸ Seine Arbeit gilt also nicht als ein öffentliches Engagement, sondern als alleinige Arbeit für „ein Aussondern und Ausscheiden.“⁵⁰⁹

Der Apotheker hat außerdem sein Haus außerhalb von Taxham, kommt nur tagsüber zur Apotheke nach Taxham. Er wohnt mit seiner Frau zwar im selben Haus, aber jeweils in einem Teil des Hauses, nämlich in einer unbekannten Art von Harmonie. Sie wechseln zwar miteinander kaum Worte, leben aber im gemeinsamen Zuhören. Ihre Art der Harmonie bedeutet Gemeinsamkeiten zu erleben, in denen die Welt im Frieden weiterzugehen scheint:

Die Sonne ging auf. Im Garten nach der warmen trockenen Nacht kein Tautropfen. Dafür ein Blinken im Apfelbaum: ein Harzknollen, ausgeschwitzt aus einem Stengel dort, jetzt durchschienen von einem ersten Strahl, die allerwinzigste Lampe. Die Schwalben hoch im Himmel dabei tiefdunkel, wie noch in der Dämmerung. Nur wo eine im Kurven die Flügel kurz senkrecht stellte, auch dort oben jeweils ein Aufleuchten, von der Sonne an dem Gefieder; es war, als spielte der Vogel so mit dem Morgenlicht.⁵¹⁰

Das Leben in der gemeinsamen Wahrnehmung ist vollkommen friedlich, alles ergibt sich ohne Zutun. Im eigenen Frieden denkt der Apotheker an den Frieden der anderen, seiner abwesenden Angehörigen. Da kommt ihm durch die Erinnerung sein „verstoßener“ Sohn in den Gedanken. In der friedlichen Landschaft, beim Schwimmen im kalten Fluss, erinnert er sich an seine Kindheit und auch an seine abwesenden Angehörigen: Tief unter dem Wasser hört er die kleinen Kiesel, am Flussgrund treibend, in die Ohrmuschel geraten, wo sie eine schöne Zeit lang aufeinanderschlagen, knirschen und klirren. Das ist ein paradiesischer Zustand des Freiphantasierens, in dem durch die Kindheitserinnerung die vergessenen, verborgenen Dinge erschlossen werden, welche auch eine Welt waren und in der Gegenwart aber kaum eigenen Platz finden. In diesem Phantasieraum schaut er hinter einem Bordfenster im Flugzeug oben am Himmel seinen „verschollenen“ Bruder

⁵⁰⁷ Ebd., S. 23.

⁵⁰⁸ Ebd., S. 22.

⁵⁰⁹ Ebd., S. 21.

⁵¹⁰ Ebd., S. 27.

als „ein Kindergesicht“.⁵¹¹ In diesem paradiesischen Zustand der Phantasie ist die Welt nicht mehr stumm, und der Apotheker ist auch nicht mehr sprachlos. Die Abwesenheit der ihm nahen Menschen gibt ihm einen zusätzlichen Existenzruck, dass er in der Welt „da“ ist und dass seine abwesenden Angehörigen auch irgendwo in der Ferne ohne ihn ungestört „sein“ können. Das bedeutet, ihre Abwesenheit wirkt für ihn nicht schmerzhaft: er schöpft sich vielmehr daraus die Gewissheit, dass sie einmal mit ihm „waren“ und jetzt in seiner Erinnerung „in der Ferne da“ bleiben können. Das Leben des Menschen ist auf diese Weise im Vollgenuss des Unterwegsseins und des Glücks.

Der Apotheker ist ein Pilzkundiger und in der Gegend für seinen ausgeprägten Geruchssinn sehr bekannt, der ihm auch dazu verhilft, sich sogar an die Abwesenden zu erinnern. Ihm werden die Gegenstände an seinen Nach-Gerüchen deutlich und lebendig. Besonders an den Pilzen, die als Naturgaben ihn immer begeistert haben, kann er durch seinen Geruchssinn seine Phantasie erweitern, schon „mit dem ersten Blick oder Antasten, oder spätestens mit dem Beschnupern und Beknabbern“⁵¹². Der „Pilz“ bedeutet für ihn ein Ding, dessen Wesen er trotz der Weltereignisse unverändert bewahrt, nämlich als ein Ding in seinem „In-der-Welt-Sein“. Die Herrlichkeit dieser Pilze liegt darin, dass sie leuchten und riechen, „unverkennbar unter den Sträuchern und aus den Baumlöchern heraus“.⁵¹³ In seiner Pilzforschung geht es „um die Traumpilze“, „die traumerweiternden“⁵¹⁴ Pilze. Aber „eine große Trockenheit“ in Taxham führt zum Ausbleiben seiner traumerweiternden Pilz-Phantasie. In der phantasielosen Realität findet er dann beim Lesen eines Epos eine andere Welt: Während der Lektüre des Epos erschließt sich ihm das „Wort-Sein“ – er sieht in der Sommerlandschaft eines Waldes noch eine andere Welt „wie üblich im Sommer eines der mittelalterlichen Ritter- und Zauberepen“.

Der Apotheker kannte aber in diesem Wald noch einen zweiten Wald. Das Wäldchen war umgeben von einem Wassergraben und einem Brombeerengürtel, hatte freilich an einer Stelle eine Bresche, durch die er über ein Brett, sogar ohne sich zu bücken, hineintrat. Nach dem Zwielflicht wurde es hier hell, wie auf einer Rodung, wo dennoch vieles wuchs und Schatten gab, jeder Baum und Strauch jedoch im deutlichen Abstand voneinander, vereinzelt – und so auch die Schatten jeweils einzeln –, und von jeder Sorte in der Regel nur ein Exemplar, eine Himbeerstaude, eine Birke, eine Kiefer, undsoweiter im Kreis, das alles unregelmäßig, ohne Ordnung, was den Eindruck verhinderte, in einer Baum- oder Pflanzschule zu sein. Es wuchs dort auch für die Gegend ganz Ungewohntes und

⁵¹¹ Ebd., S. 29.

⁵¹² Ebd., S. 39.

⁵¹³ Ebd., S. 40 f.

⁵¹⁴ Ebd., S. 41.

gar für unmöglich Gehaltenes, wie eine Edelkastanie, eine serbische Fichte (ein Überlebender der Eiszeit, ein spindeldürrer, dafür turmhoher Baum), ein Maulbeerenstrauch, eine Sykomore.⁵¹⁵

Diese Landschaft ist die zeitlos in Gedächtnis bleibende Kinderwelt des Autors Handke, an die er sich durch die Lektüre des mittelalterlichen Epos erinnert. In dieser Welt bewegen sich die Waldarbeiter durch Licht und Schatten der Einzelbäume, als ritten sie wie Ritter im Epos. In der Stille der Sonnenuntergangszeit, in der die Welt langsam ihre Nachbilder hinterlässt, werden die Gegenstände noch deutlicher und lebendiger spürbar. Der Apotheker riecht durch das Fenster nach den staubigen, gerade gewässerten Siedlungsstraßen, wobei er etwas von dem schon lange ausstehenden Landregen wittert. Der Geruchssinn des Menschen lässt die Wirklichkeit noch wirklicher wahrnehmen, wie der Loser im *Chinesen des Schmerzes* durch das Hören und Lauschen die Welt vernimmt. Die Erzähler Handkes erfahren durch ihr sinnliches Erleben wie Sehen, Hören und Riechen die Wirklichkeit in ihrem Wesen noch viel wahrhafter.

Andererseits hindert die grausame Realität den Apotheker daran, die Welt durch seinen Geruchssinn wahrhaft zu empfinden. Im Restaurant, beim schwindenden Tageslicht, schaut er mit dem Blick hinauf nach draußen und erinnert sich an das Wort seiner Frau, dass die Pilze „den Geschmack von Menschenfleisch“ habe. Beim Wort „Menschenfleisch“, bei dessen „Wort-Sein“, denkt er an „das Ende der Farben und Formen“ in der heutigen Welt. Im stillen und stummen Restaurant drinnen sieht er ein Paar, dessen Kind schon seit Jahren „verschollen“ war, weinen. Der Apotheker sitzt neben ihnen und wird vor ihrer Geschichte sprachlos. Soll er die Kriegsgeschichte wie ein mittelalterliches Epos erzählen? Aber der Apotheker hat die Sprache verloren. Aus seinem Mund kommt die Sprache, die niemand versteht, heraus.

Als er sich verabschiedete, tat er das in einer Sprache, die der Wirt für Spanisch hielt. Spanisch? Es war ihm selber unverständlich, was er gerade gesagt hatte. Es war überhaupt keine Sprache gewesen.⁵¹⁶

Der sprachlos gewordene Apotheker träumt sich in eine Wunschwelt hinein, in der die Menschen ein gemeinsames friedliches Leben ohne Krieg führen. In der Nacht hatte er zwei Träume, in denen er nicht anwesend war: „In dem einen grenzten an den kleinen Keller im Haus Fluchten von unterirdischen Räumen, ein Saal übergehend in den andern, prunkvollst eingerichtet, feierlichst beleuchtet, dabei allesamt leer, wie in Erwartung, bereit für ein herrliches, vielleicht auch schreckliches Ereignis, und das aber nicht erst seit

⁵¹⁵ Ebd., S. 44 f.

⁵¹⁶ Ebd., S. 62 f.

kurzem gerade, vielmehr seit Menschengedanken.“⁵¹⁷ In dem zweiten Traum waren „plötzlich die Hecken zu den Nachbargrundstücken nicht mehr da, mit Gewalt entfernt oder einfach weggefallen, und man sah einander in die Gärten und auf die Terrassen, und nicht bloß darauf, sondern in jeden Winkel der auf einmal völlig entblößten Häuser hinein, und ebenso auch ein Nachbar der andern, in den ersten Augenblicken zu einer ungeheuren gegenseitigen Scham und Schande, allmählich dann aber mit einer Art von Erleichterung, ja beinah Freude.“⁵¹⁸

Beim Erwachen aus diesen zwei Träumen sieht der Apotheker nur die Schwarzfarbe, wie man sie am Ende eines Films sieht. Er erinnert sich nicht mehr an seine Wunschwelt. Am Ende des „Sich-Einträumens“ und des „Films“ verschwindet alles, woran man sich erinnern will. „... ein Schwarz, kein Ablauf, kein Film, sondern das Ende des Films, das Ende überhaupt jedes ‚bin‘, ‚bist‘, ‚ist‘, ‚sind‘ und ‚seid‘, ein Schwarz so raumverdrängend, dass es den Apotheker auf der Stelle aus dem Schlaf trieb – nur verflüchtigte es sich dann nicht, es blieb.“⁵¹⁹ Alles scheint wieder im Nichts zu sein. „Nur außen, bei den Tagesfarben, *bin* ich“,⁵²⁰ sagte der Schriftsteller in der *Lehre der Sainte-Victoire*. Der Apotheker schaut nach draußen, um seine „traumerweiternde“ „Pilz-Phantasie“ zu suchen. Er will eine Geschichte der Menschheit schreiben, in der er die Wahrheit der Welt finden kann. Dafür braucht er ein „Hinauf-Wahrnehmen“. Er schaut nach draußen: „Zwischendurch war im sperrangelweit offenen Fenster für einen Augenblick noch, in einer sich vergrößernden Wolkenwand, der wie vornübergestürzte abnehmende Mond aufgetaucht, mit dem Gesicht nach unten.“⁵²¹ Der Apotheker richtet seinen Blick zu den Menschen nach draußen, um seine Geschichte in „Nebendraußen“, die Geschichte vom „In-der-Welt-Sein“, zu erzählen.

2. „Begierde nach Zusammenhang“

Im zweiten Kapitel von *In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus* erfährt der Apotheker die Wirklichkeit einerseits als „die herrlichste Aue der Welt“ und andererseits als die Welt von „einem blutenden Ritter“, indem er beide Welten nebeneinander im Übergang zu erzählen versucht.

⁵¹⁷ Ebd., S. 68.

⁵¹⁸ Ebd., S. 68 f.

⁵¹⁹ Ebd., S. 69.

⁵²⁰ *Die Lehre*, S. 22.

⁵²¹ *In einer dunklen Nacht*, S. 69 f.

An einem dunklen, klaren und weithorizontigen Tag im ersten Morgenlicht wünscht sich der Apotheker, „er möge bis zum Abend so bleiben.“⁵²² Er denkt, die beginnende Tageshelle sei die Welt in Dauer und Ewigkeit, in deren Moment er die Wirklichkeit neu erfahren kann. Er sucht in der Landschaft weiter nach der „Formenhelle“.

Auf zum Schwimmen hinten im Fluß. Ohne die Sonne hatte dessen Wasser ein ganz anderes Glänzen, und wirkte auch weniger eisig. Jenseits der Grenze zeigte sich im Sich-treiben-Lassen zwischen den Uferbäumen ein Haus, das gestern noch nicht dagestanden hatte? Und dabei war es doch alt? / Ebenso trat dann im Garten aus der fernen Bergpyramide dort eine Felswand hervor, von der Form und Helligkeit eines Segels, über Nacht neu dazugekommen? Unwillkürlich streckte er durch diese dunkle Luft die Arme aus, nach jemandem in Hüfthöhe.⁵²³

Das sind keine Trugbilder durch die Sonne. Im ersten Morgenlicht kommen die kleinsten üblichen Abläufe ins Vibrieren. Gleich hat die Welt den Probestart für einen Aufbruch, und zugleich ist alles um die Ruhe herum. Die Dauer ist ein Gefühl, „das flüchtigste aller Gefühle, oft rascher vorbei als ein Augenblick, und unvorhersehbar, unlenkbar, ungreifbar, unmeßbar“,⁵²⁴ aber das ist ein Moment „im kontinuierlichen Werden“ mit der „Einheit einer fortschreitenden Bewegung“. Die Dauer geht nicht von den täglichen Katastrophen aus, wie Handke schreibt: „die tägliche Attentatsnachricht im Radio, das täglich niedergefahrene Schulkind, die täglichen bösen Blicke des Unbekannten: Das alles vergeht zwar nicht – wird nie vergehen, wird nimmer aufhören –, doch es hat keine Dauerkraft, es strahlt nicht die Wärme der Dauer aus, es gibt nicht die Tröstung der Dauer.“⁵²⁵

Handkes Menschengeschichte von „Nebendraußen“ ist die Geschichte der Dauer und Ewigkeit, die Seinsgeschichte, die im Gegensatz zur Weltgeschichte in den Medien steht,

⁵²² Ebd., S. 71.

⁵²³ Ebd., S. 72.

⁵²⁴ Peter Handke, *Gedicht an die Dauer*, Frankfurt a. M. 1986, S. 10.

⁵²⁵ Ebd., S. 14. Dorothee Fuß versucht, Handkes Konzept der Dauer im Zusammenhang mit dem Begriff Henri Bergsons von der wirklichen Zeit, „der *durée*“, zu erklären: „In Handkes Konzept der Dauer, die auf Fülle im Augenblick zielt, lassen sich durchaus Bezüge auf Henri Bergsons Begriff der ‚*durée*‘, der wirklichen Zeit, erkennen. Diese ist – im Gegensatz zur physikalischen Zeit, die laut Bergson eine Konstruktion ist – weder homogen, noch teilbar, noch wiederholbar, sondern absolut: In der *durée* ist die Vergangenheit präsent, durchwirkt die Gegenwart und setzt sich als Erinnerung in die Zukunft fort, so dass die wirkliche Zeit nicht umkehrbar ist, sondern schöpferisch fortschreitet. Die *durée* wird von Bergson als ein ‚kontinuierliches Werden‘ umschrieben, das zugleich mit der ‚Einheit einer fortschreitenden Bewegung‘ eine ‚Vielheit von Zuständen‘ umfasse.“ (In: Dorothee Fuß, „*Bedürfnis nach Heil*“. *Zu den ästhetischen Projekten von Peter Handke und Botho Strauss*, Bielefeld 2001, S. 103. Vgl. Henri Bergson, *Einführung in die Metaphysik*, in: ders., *Denken und schöpferisches Werden, Aufsätze und Vorträge*, Hamburg 1993, S. 180-225; S. 187.

in denen der Tag mit den sensationellen Weltereignissen beginnt, deren Geschichte durch Gewalt und Schuld geprägt ist.

Nach Heidegger ist die Suche nach dem Sein immer mit der Gefahr verbunden, sich mit der bestehenden Welt in Konflikt zu geraten und dadurch Sprache, ja eigene Identität zu verlieren: „Soll aber der Mensch noch einmal in die Nähe des Seins finden, dann muss er zuvor lernen, im Namenlosen zu existieren. Er muss in gleicherweise sowohl die Verführung durch die Öffentlichkeit als auch die Ohnmacht des Privaten erkennen. Der Mensch muss, bevor er spricht, erst vom Sein sich wieder ansprechen lassen auf die Gefahr, dass er unter diesem Anspruch wenig oder selten etwas zu sagen hat. Nur so wird dem Wort die Kostbarkeit seines Wesens, dem Menschen aber die Behausung für das Wohnen in der Wahrheit des Seins wiedergeschenkt.“⁵²⁶ In dem Sinne Heideggers begibt sich Handke auf die Suche nach dem Sein und auch in die Gefahr, die sie mit sich bringt. Er will sich also erst vom Sein wieder ansprechen lassen: „Ab heute, bis zum Ende der Geschichte keine Zeitung mehr!“ „Und ab heute, bis zum Ende der Geschichte, hast du keinen Namen mehr!“. Handke will in der Geschichte eine „Urlage“⁵²⁷ haben – das Wort „Urlage“ bedeutet im mittelalterlichen Epos den Krieg –, sie ist das Abenteuerliche, einerseits vom Krieg zu wissen und trotzdem etwas ganz anderes zu sehen. In der mythischen Welt entsteht die Welt wie „die ersten Tropfen nach der wochenlangen Trockenheit“ und wie „die von den Tropfeneinschlägen wegrollenden Erdkugeln, wegspritzenden Rindenstückchen“.⁵²⁸ Das ist ein Ereignis, als wäre ein neues Zeitalter angebrochen oder hätte sich nach einer halben Ewigkeit von Stillstand und Starre überhaupt erst so etwas wie die Zeit in Bewegung gesetzt. Aber die jetzige Welt besteht aus den „Truppen der Vereinten Nationen im Einsatz gegen einen neuen Krieg“. Die Welt besteht aus Gewalt und bewaffneten Mächten wie auf dem „Hundeabrichteplatz am Waldrand, wo einer der Hunde sich gerade verfangen zu haben schien in einer Schlupfröhre und elendiglich heulte, während ein anderer sich unter fast ebenso durchdringendem Knurren, ständig an einem hinter einer Wand versteckten Mann hochspringend, in den Stoffballen verbiß, mit dem ‚der flüchtige Verbrecher‘ den Unterarm umwickelt hatte, dann nicht mehr loslassend und verbissen so hängend, auch als man mit ihm im Kreis lief und das Tier durch die Luft schwang.“⁵²⁹ In dieser Welt geraten die Menschen in Ohnmacht.

Zunehmen des Regens, Sich-Leeren des Felds, Eintrüben und Verschwimmen der Wahrnehmungen, dafür aber keinerlei Klarwerden und Sich-Einprägen von

⁵²⁶ Heidegger, *Brief über den „Humanismus“*, S. 11.

⁵²⁷ *In einer dunklen Nacht*, S. 76.

⁵²⁸ Ebd., S. 78.

⁵²⁹ Ebd., S. 70.

Gedanken, auch bei diesen ein Verschwimmen bis zum völligen Aussetzen, bis zum Garnichtsmehr.⁵³⁰

Der Apotheker bekommt im Wald einen Schlag, der ihn auf den Gedanken bringt, dass er auf die Gefahr schauen sollte. Er verliert auch seinen Geruchssinn, denn der Schlag in der Finsternis hat den Apothekergeruch aus ihm herausgeklopft. Plötzlich sieht er die Wirklichkeit, in der er keinen Phantasieraum mehr findet:

Einige Bäume standen nicht mehr da, die er doch zu Mittag noch besucht hatte. Die Wildkirsche, die Sykomore, die Edelkastanie, die Buchenpappel (...) waren verschwunden, (...) Dafür lag davor in dem Dickichtgürtel ein Haufen von Menschenkörpern kreuz und quer durcheinander, in Säcke gesteckt, diese wie oben zugebunden; nur Scheitelwirbel schaute hier und dort naß heraus. Tote? Eine Schlacht? Und in der Tat war das eine Kompanie von Soldaten, hingestreckt dort ins Unterholz, wenngleich eher aus Erschöpfung, die vom gestrigen Nachtmarsch? so erschöpft, dass gerade bloß einer in dem doch so grellen Scheinwerferlicht mit einem Auge aus seinem Schlafsack äugte.⁵³¹

In der Welt droht Gefahr, „nicht bloß eine Zusammenpralls-, sondern eine Vernichtungsgefahr“. Der Apotheker verliert die Sprache, ähnlich „wie manchmal in den Träumen, wenn man laufen sollte, flüchten oder, eher noch, jemanden retten, einen nahen Angehörigen, den nächsten, aus dem Wasser, aus dem Feuer, vor dem Abgrund, vor der Bestie, vor dem Zerreißeufel, und man kommt nicht von der Stelle, steinsackschwer.“ Er kann nicht einmal „ein Lallen“ sprechen. Die Gefahr kann nur noch durch ein anderes Sprechen gerettet werden, durch das Begehren. Das Begehren des Schriftstellers nach Zusammenhang steht jetzt im Raum. Das Begehren muss ein „Schmerz“ sein, um die Mitte von „Ding und Welt“ zu zeigen. „Was für ein Begehren? Ein eher ungeschicktes, ungeübtes, noch nie praktiziertes oder in eine Tat umgesetztes, allgemein auch außer Brauch gekommenes und möglicherweise nie in Gebrauch gewesenes, kindliches, verlegenes, sich seiner selber schmähendes und demgemäß unelegantes, sich schlecht und mißverständlich ausdrückendes, zu verwechseln mit dem Äußern von Zahnschmerzen, Bauchgrimmen, dringendem Notdurftverrichten, oder auch mit einem Um-Gnade-Flehen.“⁵³² Der Apotheker blutet an der Stirn. Das Begehren ist ein Schmerz, eine Wunde, die beim erzählenden Übergang in die jetzige Welt droht. Wie kann er die Welt, die in Gefahr ist, erzählen? So wie sie im dem Mittelalterbuch steht? Im Epos wurde der

⁵³⁰ Ebd., S. 79 f.

⁵³¹ Ebd., S. 83.

⁵³² Ebd., S. 87 f.

Schmerz als „ein Schwertstreich“, „von dem man dabei das Herz in der Brust offen liegen sah“, erzählt.

Der Apotheker macht sich mit einem Dichter und einem Skifahrer auf den Weg in die Abenteuerwelt. Sie sind unterwegs, aber auf dem Weg nach einem „Nicht-so-recht-Wissen-wohin“. Das Abenteuer ist von solcher Richtungslosigkeit geprägt, dass es schließlich als „eine Art Idiotenfreude über noch und noch flüchtigste Momente und kleinste Kleinigkeiten, überhaupt an der Unterwegs-Gegenwart“⁵³³ zu bezeichnen ist. Der Apotheker kann durch die gemeinsame Reise den Raum zum Phantasieren wiederfinden und so seiner Stummheit und Einsamkeit das Ende setzen, wie das immer fließende Wasser, das ein ungreifbares Ding ist, aber trotzdem seine Richtung bekommt:

Das Wasser der Quellen diesseits floß zum Schwarzen Meer, das Wasser jenseits zum Mittelmeer (behauptete die Frau), und zwei solcher Quellen, jeweils links und rechts von der Scheide, waren auch zusammengefasst zu einem Brunnen mit zwei Rohren und zwei Becken, aus denen das Wasser in seine verschiedenen Richtungen, nach Osten und nach Süden, floß.⁵³⁴

Die drei sind in einem Haus angekommen. Das Haus liegt hinter einer Hügelkuppe, die für die Gegend eine Wasserscheide bildet. Das allein bemerkbare ist dort nur das Wassergeräusch des Wasserscheidenbrunnens. Alles scheint im Haus nur vortäuschend zu sein. So lässt das mehrfache Licht das Trauerhaus als einen freudigen Tanz erscheinen. „In der tiefen Nacht ohne Wassergeräusch ist der Apotheker von dem Licht erwacht.“ Dieser Satz ist eine Andeutung darauf, dass der Apotheker in der Nacht etwas Unwirkliches erleben wird. Die Frau vom Trauerhaus steht neben ihm und hat eine Miene der stolzen, unnahbaren Trauer. Sie verprügelt ihn mit solcher Wucht, dass er zuletzt aus seinem schmalen Bett fällt. Sie löscht das Licht und verschwindet. Er denkt darüber nach, ob alles wirklich geschah. Er spürt die Wirklichkeit nur an dem Geruch im Raum und an der Wunde in seinem Gesicht, die niemand merkt. Sonst gibt es keine Spur von wirklich Geschehenem. Erzählt das menschliche Gedächtnis eine Historie? Oder soll man die Geschichte, die Erinnerung an eigene augenblickliche Erfahrung, als ein Wunschbild erzählen? Im *Versuch über den geglückten Tag* sagt der Schriftsteller: Der Tag wird im „Vergessen der Historie“ geglückt. Eine Geschichte ist die Erzählung von der sinnlichen Erfahrung und von der Spurensuche nach einem Ding, das noch in der Welt „ist“.

Wenn der Apotheker all seinen Sinnen freien Lauf lässt, damit sich das Nebenbei, Unzugehörige, nicht ins Geschehen Einbezogene einprägen kann, obwohl in der

⁵³³ Ebd., S. 99.

⁵³⁴ Ebd., S. 102.

tatsächlichen Welt das Tödliche nah und immerzu nah ist, findet er in der Landschaft seinen Phantasieraum wieder.

Jetzt aber machte er im Moment des Steinausweichens die Augen auf und sah, nicht nur aus den Winkeln, neben der Frau dort oben, als ein Zusammenspiel von Regensprühen und einem schwachen Sonnendurchbruch, etwas wie deren Schemen oder Zweitgestalt, und zu ihren Häupten den Wolkenhimmel. Er, und mit ihm sie alle da, befanden sich weniger in einer Enge als im Geschehen; in einer Sphäre. Ja, es war eine, wenn auch eine seltsame. Und wäre die Frau nicht abgekehrt gewesen, hätte er ihr auf der Stelle ein Zeichen gegeben, irgendeins.⁵³⁵

Die Frau, die ihn schlug, geht in die Landschaft ein als ein Gesicht in der Geschichte der Menschheit. Das Unterwegssein, um einen solchen Phantasieraum zu finden, erscheint aber in der technisierten Welt der Gegenwart als „ein Schwindel“. Man empfindet im Raum heutiger Welt sogar einen „Ekel vor jeder Art Fortbewegung“, weil man sich immer wie im Tunnel verloren fühlt. Man macht sich auf den Weg, um zum Tunnel hinauszugehen, und findet sich trotzdem daheim wieder: „Ausgebrochen ins große, abenteuerliche Ausland, fand man sich am Ende wie vor der eigenen Haustür, sogar dem gleichen Türklopfer und einem ähnlichen Monogramm auf dem Fußabstreifer, oder zumindest in der mit der altgewohnt einheimischen fast identischen Straße, ob in der Stadt, Vorstadt oder auf dem Land“.⁵³⁶ Die heutigen Menschen leben in einem Raum, der unräumlich wirkt wie in einem Tunnel. Da hat man das Gefühl, dass man von dort nicht rauskommen kann. Darum empfindet man den Moment „zum Loch-hinaus-Fahren“ aus dem Tunnel als die Seinserfahrung, dass man endlich „In-der-Welt-sein“ ist. Im Moment des Austritts aus dem Tunnel, in dem man endlich „die Bäume, und in die Weite, bis in die dicksten Stämme hinein,“ schaut und merkt, „wie räumlich wirkten die Felshänge draußen beidseits der auf einmal selber räumlichen Straße, ja, wie viel Raum gaben sie den Neuankömmlingen.“⁵³⁷ Das Unterwegssein zeigt auf diese Weise den Unterschied von Ding und Welt, obwohl die Menschen es als einen „Schwindel“ empfinden.

⁵³⁵ Ebd., S. 118 f.

⁵³⁶ Ebd., S. 121.

⁵³⁷ Ebd., S. 132f. Die Tunnelfahrt ist die Voraussetzung für das Unterwegssein zum Abenteuer und erinnert den Apotheker an „Böse Passage“ als Bezeichnung für „einen Kampf mit fast sicherem Tod“ in den Epen (vgl. ebd.). Der Apotheker ist kurz vor seinem Reiseantritt mit der Lektüre des Epos *Ivain oder der Löwenritter* beschäftigt gewesen („Das Epos von ‚Ivain oder der Löwenritter‘ aufgeschlagen. Wo war er nur damals stehengeblieben? So jäh war er also aufgebrochen, dass er vergessen hatte, ein Lesezeichen einzulegen?“; ebd., S. 293). Auch im Epos hat sich Yvain, der Held des Epos, in einem Wald voll des wilden, dornigen Gesträuchs bis zum Austritt ins Freie durchschlagen müssen, bevor das Abenteuer richtig beginnt: „Es geschah, fast sind es sieben Jahre her, dass ich, allein wie ein Bauer, austritt, um Abenteuer zu suchen, mit allen Waffen gerüstet, so wie ein Ritter es sein soll. Und ich fand einen Weg zur Rechten durch einen dichten Wald. Eine sehr schlimme Straße war es, voll von Gestrüpp und Dornen. Wieviel Verdruß und Mühe es mir auch bereitete, ich hielt mich an diese Straße und an diesen Pfad. Nahezu den ganzen

In der Geschichte wird diese Erfahrung des ‚In-der-Welt-Sein‘ des Menschen als das Unterwegssein zum Abenteuer erzählt. Die Geschichte der Menschheit ist dieses gemeinsame Wir-Erlebnis, während das Abenteuer heutzutage in der Weise einer schwindelerregende Reise erlebt wird.

Die drei, der Dichter, der Sportler und der Apotheker sind auf dem Weg zu einem Festort, wo das uneheliche Kind des Dichters wohnen soll. Niemand von drei Leuten kennt den Ortsnamen, sie fahren ohne Richtungssinn. Das Festdorf hieß früher „Santa Fe“, man kann aber eins davon auf allen Kontinenten finden. Sie sind unterwegs nach dem „Santa Fe“ und nehmen auf dem Weg in allen Ortschaften an dem gemeinsamen Tanzen, Singen und Spielen teil. Hier erschließt sich der Raum, in dem die Gemeinschaft einen Raum der Geborgenheit und einen Freiraum der Phantasie bietet und in dem sich alle als Namenlose aufhalten können. Der Apotheker erzählt: „Wie der eine mir nichts, dir nichts als Tänzer einsprang und dabei doch von niemandem scheel oder als Eindringling oder Fremder angesehen wurde. Wie der andere sich selbstverständlich in eine Prozession einreihete und sogar die Baldachinstange mit angriff, unter der die Muttergottesstatue umhergetragen wurde“.⁵³⁸ Der Apotheker setzt dann aber seinen Weg fort nach „Santa Fe“, sein Ziel bleibt unverändert, den Ort zu erreichen, nämlich die Gewissheit, dass in dem Ort „ich gewesen bin“. An einer verfallenen, durchstrüpften Bahnstation finden sie ein ovales Emailschild mit der Angabe der örtlichen Meereshöhe – tausend Meter „über dem Mittelmeer“ – des Dorfes „Santa Fe“, das auf dem steilen Felsrücken liegt, „herausgewaschen von zwei da an dessen Fuß ineinandermündenden Flüssen, und so doch herausgehoben unter den übrigen Häuseransammlungen des Landstrichs.“ Die Örtlichkeit des Dorfes wird hier besser ausgedrückt, als mit seiner Höhe in Zahl.

In diesem Roman bedeutet das Abenteuer zu erleben ein „Bewußtsein, eine Geschichte zu erleben, noch dazu eine gemeinsame“ zu haben, dazu ein Fernegefühl von einem Ort, die Ferne selber, ihre Stimmung und ihren Zustand, auch wenn man sich gar nicht von zu Hause aufgemacht hat.⁵³⁹

Eine Ortsgeschichte wird mit der von der Realität befreiten Sprache erzählt:

Mir ist an dem Ankunftsabend damals in Santa Fe geglückt. Plötzlich, nach einem ausführlichen Umherirren, die Stadt hinauf und hinunter, wußte ich, wo wir, angeblich, erwartet wurden. Ich wusste es nicht einmal, hätte es nicht ausdrücken können; bin nur von einem Moment zum andern darauf losgeprescht, ohne ein einziges Zögern, geführt von dem Mond, einem fremdartigen Sternbild oder

langen Tag ritt ich so dahin, bis ich aus dem Wald herauskam, und das war in Broceliande.“ (In: Chrestien de Troyes, *Yvain*, übersetzt und eingeleitet von Ilse Nolting-Hauff, München 1983, S. 25)

⁵³⁸ Ebd., S. 139 f.

⁵³⁹ Ebd., S. 144.

schlicht von dem Nachtwind, den ich uns in die Gesichter habe wehen lassen. Und da ist mir ein anderer Name für dieses in meiner Geschichte wohl doch ein wenig missverständliche, störende oder irrlichternde Santa Fe in den Sinn gekommen: die Nachtwindstadt. Und so möchte ich sie auch weiter hier nennen. Und so kamen wir in die gesuchte Straße und gleich schon vor das Haus.⁵⁴⁰

Nicht ein irgendeiner Schild, sondern „der eine aus der Mauer gefallene Ziegel“ schenkt dem Dichter und dem Sportler den Glauben, dass sie sich in der gesuchten Straße in Santa Fe befinden. Nach ihrer Erinnerung diene er zum Einschlupf eines kleinen Vogels. Beim Apotheker war es die Erinnerung an seine sinnlichen Erfahrungen, die ihm „etwas lange vergeblich Gesuchtes auf einmal blind [zu] finden“ verhilft. Ein Geruchszug, den in jener Nacht der Nachtwind mit sich trug und der Apotheker an seiner Nase spürte, wird auch später in seiner Erinnerung als Glück dargestellt.

Das gesuchte Haus, in dem das Kind des Dichters wohnt, sieht verlassen aus. Der Anschein von den vielen Lichtern im Haus kommt nur von dem Reflex derer draußen. Vor der Tür fehlen die sonst üblichen Glasperlen- oder Metallschnüre, und es gibt keine Klingel. Der Dichter wird von niemandem erkannt, und er selber erkennt niemanden. Ihm kommt alles fremd vor. Die Welt verändert sich so schnell, dass kein Ding auf Dauer zu bestehen scheint. Im gottverlassenen Land oder in der „Aus-der-Welt“-Gegend gibt es entweder die aus der Menschenwelt zurückgezogenen Narzisse oder die vielen Welteroberer. Der Apotheker will die Welt aber weder nach dem Narzissmus des Ichs, noch nach dem Gesetz im Weltgericht bestimmen. Die Welt will er durch den mit dem Nachtwind daherkommenden Geruch vernehmen. Die Welt vernehmen heißt die Welt riechen und aufhorchen und tasten, wie sie ist. Die Welt kommt durch die wahre Empfindung der Menschen in den Sinn. Der Apotheker sieht zwei junge Frauen neben einer Statue des toten Gottessohns in der Kirche stehen und betrachtet sie:

Und wie in den Breiten der Nachtwindstadt wohl üblich, beugten sich die beiden Mädchen jetzt über diesen lebensechten Leib und küssten ihn ab vom Kopf bis zu den Füßen. Sie taten das sacht, fast ohne Stirn, Augen, Mund undsoweiter mit ihren Lippen überhaupt zu berühren, mit gefalteten, an die Brüste gedrückten Händen. Nur am Ende, als sie sich aufrichteten und noch einen Blick auf den vor sich da Hingestreckten warfen, strich die eine von ihnen, rasch, über die Hüfte des Toten, zog mit den Fingerspitzen den Schwung dort nach und äugte dann hin zu der zweiten jungen Frau, die ebenso zurückäugte, eine auf einmal ganz das Ebenbild

⁵⁴⁰ Ebd., S. 144 f.

der andern, gehobene Brauen, und ein Lächeln mit geschlossenen Lippen, wie bei einer Mitwisserin und Komplizin.⁵⁴¹

Der tote Gott würde sich durch die Liebe dieser Frauen unter den Menschen aufbäumen. Aber wenn die Liebe unter den Menschen ins Spiel kommt, dient sie nur noch dazu, den Krieg zu eröffnen. Die Menschenliebe verwandelt sich heutzutage in Hass und Schmutz, ist ausnahmslos die Entzweitheit unter den Menschen geworden. In der Welt findet man keine Ruhe und keinen Frieden. Wie war es am Anfang in der Menschenliebe? Woher entsteht dieser Menschenhass? Die gegenwärtige Geschichte ist zur Kriegsgeschichte geworden. Man muss über die ursprüngliche Anfangsgeschichte der Menschheit einmal nachdenken. Für die Wahrheit der Welt braucht man keine Erklärung, keine Beurteilung, vielmehr die gemeinsame Erzählung, in der man die Welt in der Schweben zeigen kann, wie sie war, wie sie ist und wie sie sein wird. Die Geschichte kann in der Weise erzählt werden, dass sie die jungen Leute und die Festkönigin im Straßenfest mit den Straßenleuten zu einem Volk vereint, oder die Geschichte ist das Erzählen, durch das jeder seinen Platz einnimmt und sich anschauen lässt.

Die Menschengeschichte ist eine Geschichte, in der die Menschen über das gemeinsame Erleben erzählen, wie der unnahbare „verschollene“ Sohn des Apothekers, am Schluss des zweiten Kapitels im Roman, unter den Zigeunern Harmonika spielt. In der Geschichte soll über dieses Volk der Zigeuner ohne Vorurteil, nur mit der gemeinsamen Empfindung erzählt werden. Der Apotheker beschreibt diese gemeinsame Empfindung in der schwebenden Welt ohne vertraute Bezugsgröße als „dort draußen im Nachtwind zu sein, mit den andern, diesen bestimmten, eine Zeitlang, und dann weiterzusehen“⁵⁴², was für ihn einzig zählt. In einer augenblicklichen ästhetischen Erfahrung kann die Geschichte dargestellt werden, wie es ist, zuzusehen, wie die Frau, die ihn schlug, in seinem sehr schmalen Bett mit dem Rücken zu ihm liegt. Die wahre Empfindung an der Welt, die durch die Begierde nach Zusammenhang ausgelöst wird, gelingt in der Sinnschau auf die Welt, die eigentlich im Freiphantasieren möglich ist. Handke versucht in diesem Roman, eine Geschichte der Menschheit auf dem Hintergrund eines Weltbildes zu beschreiben, in dem die Menschen ohne Krieg und ohne Vorurteil miteinander die friedliche gemeinsame Welt erleben, obwohl die Welt in Gefahr steht.

⁵⁴¹ Ebd., S. 157 f.

⁵⁴² Ebd., S. 173.

3. „Gesicht nach unten“

Das dritte Kapitel von *In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus* handelt von der gemeinsamen „Menschenwelt“, die der Apotheker auf der Suche nach jener ‚Siegerin‘ genannten Frau und nach dem nunmehr schwer zu findenden „Pilz“ erfährt. Seine Suche bedeutet die Suche nach einer wahren Liebe und nach dem Wesen von einem Ding in der Welt. Der Erzähler will in seiner Geschichte nicht über den Krieg oder über die Trockenheit klagen, sondern er will darüber schreiben, wie die Welt heute ist, nämlich darüber, dass die Menschen noch einen möglichen wohnhaften Raum in der wohnlosen Welt finden können, um gemeinsam glücklich zu leben.

Der Apotheker schaut in der Herberge einer Unterstadt-Straße, die unmittelbar in eine sandige, felsige und unbebaute Steppe hinaus führt, hoch oben die Kondensstreifen „tief drin in dem beständigen Blau“ und „das dazugehörige Flugzeug“ „in einem Aufblinken“ und hört etwas „einen Ton im hintersten Luftraum“.⁵⁴³ In dem Moment hat er das Gefühl, mit den Menschen in der Ferne jetzt zusammen zu sein, dadurch, so als sei jemand in einem ziemlich weit entfernten Land durch Flugmeilen bald in die Nähe zu ihm unterwegs.

Die Geschichte, in der das gemeinsame Erleben des Menschen erzählt wird, erzählt der Apotheker nicht als seine Ansicht, sondern einfach als „das Nach- und Aufspüren“, wie er es erlebt. Diese Art des sinnlichen Erlebens der Welt ist dem Gefühl ähnlich, dass man vergisst, trotz voller Dankbarkeit, sich zu bedanken.⁵⁴⁴ Um die Schwierigkeit, das gemeinsame Erleben der Menschen in der heutigen Welt zu erzählen, zu beschreiben, erzählt der Apotheker über die gewohnten Geschichten, nämlich über die herrschenden Geschichten von Lügen und Gerüchten, die eine ungewöhnliche Echowirkung vortäuschen: „(...) mehrfachen Echo, und so zunehmend lautstärker, ein in dem ganzen Hoch- und Tiefland sich vervielfachender Hall, bis es am Ende, nein, lang noch kein Ende, ist, als sei, obwohl nur die drei Hunde da einander zubellen, ein vollständiges Hundeheer im nächtlichen Feindeinsatz.“⁵⁴⁵ Im Krieg, auch in der friedlichen Zeit, verbreiten sich durch Medien die Lügen und Gerüchten wie diese Echowirkung. Die Wahrheit der Welt kennt niemand mehr. Die Geschichte der Menschheit soll in der Literatur anders erzählt werden, als wie sie in der Wissenschaft und Medien dargestellt wird.

Handke versucht in diesem Roman durch das Erleben des Apothekers die Wahrhaftigkeit der Welt, die Wahrheit der Geschichte zur Sprache zu bringen. Einen Augenblick, da ihm „ein nicht mehr endender Schwall von abgefallenen, gelben, roten, schwärzlichen Blättern

⁵⁴³ Ebd., S. 176.

⁵⁴⁴ Ebd., S. 191.

⁵⁴⁵ Ebd., S. 194.

entgegen“ kommt, schaut er die Welt in Wahrheit und Dauer. Und durch „eine unaufhörliche Schleppe, in Girlandenform auf und unter dem Wasser treibend, was den Eindruck der Herbstlichkeit noch vertiefte - während im nächsten Moment sich ein Kuckuck hören ließ, als sei es höchstens erst der späte Frühling“,⁵⁴⁶ erinnert er sich an jenen „Maulbeerbaum“ und an den „Holunder“, die beide früher in der Welt waren. Er denkt, diese Empfindung sei die Erinnerung an die wohnhafte Welt, die vom Krieg nicht zerstört ist. Er will sie in der Menschenwelt erfahren. Das Erzählen einer Geschichte ist als das Aufspüren der Welt zu betrachten, von der man glaubt, sie sei schon verschwunden. Das „Bedürfnis“ des Apothekers „nach einer Geschichte der Menschheit“ ist, vergleichbar mit dem „Bedürfnis nach Heil“, welches Sorger in *Langsame Heimkehr* hat, die Suche nach der Harmonie in der Landschaft. Trotz seiner stummen und einsamen Existenz in der realen Welt sucht er das Erzählbare wiederzufinden, und zwar durch seine Erinnerung. Der Apotheker sieht in einem alten Apotheker in Santa Fe sein Selbstbild, einen Menschen, der einsam, aber frei lebt:

Den einzigen alten Apotheker sah er in der Oberstadt, in der einzigen Apotheke dort, auch sie neu oder erneuert: wie einmal bei Nachtdienst sein Gesicht in der Luke neben der versperrten Tür sichtbar wurde, dabei ohne einen Kunden weit und breit in dem Straßen-Nachtwind – vielleicht weil er so Luft schöpfen wollte; und einmal mitten am Tage als Silhouette vor dem großen Hinterfenster, das gleich hinaus auf den Felsabgrund ging, einem Felsfenster also, durch das der Umriß des alten Mannes, allein im Lokal, ohne Angestellte, sich vor der Steppe abzeichnete, diese in der Tiefe und bis in die fernste Ferne menschenleer, gras-, sand- und felsgelb, jetzt in der Mittagssonne fast weißgebleicht, und ihm draußen auf der Straße war,...⁵⁴⁷

Der Umriss des alten Apothekers am Felsfenster zwischen dem Lokal und der Steppe zeigt auch ein Weltgeschehen des Menschen, der zwar in der wirklichen Welt einsam anwesend ist, der aber immer mit seinem Fernegefühl auf deren ursprünglichen Sinn zurückblickt, da er sich deren Abwesenheit bewusst ist. In einer „versteckten“ Bar, dessen Wirt als Witwer auch immer „stumm“ ist und dessen Kinder „auf Nimmerwiedersehen“ weggegangen sind, beobachtet der Apotheker „eine Mulde in flacher Schüsselform“ an der Thekenplatte. In der Stille phantasiert er einen Augenblick eine Welt, in der sich die in Fernost Anwesenden durch die Sprache in seiner Nähe zu versammeln scheinen: „(...) diesen runden Miniaturteich mit dem hellen Marmorboden, so wie vielleicht zur gleichen Zeit in einem fernöstlichen Tempelgarten ein Besucher und

⁵⁴⁶ Ebd., S. 195.

⁵⁴⁷ Ebd., S. 202 f.

ein Mönch auf einen Felsblock inmitten eines leeren, nur langweilig gerechten Sandbeets blicken, welches zum Beispiel das japanische Meer darstellt.“⁵⁴⁸ Der stumme Wirt und der sprachverlorene Apotheker finden hier in ihrem gemeinsamen wohnhaften Phantasieraum, der in Formen und Farben verwirklicht ist, ihre Sprache wieder.

Der Apotheker entdeckt in der Stadtrandsiedlung ein Weltding, das wegen der „übermächtigen Tatsachen“ der heutigen Welt vor den Augen der Menschen verschwunden zu sein scheint. Es ist „eine Art Verschlag“, der den Eindruck erweckt, er sei ohne Innenraum, eher bloßes Gestell als Verschlag. Die sogenannten Wände wirken, „als seien das, bis zur Hinterwand, nichts als aufgetürmte und dicht nacheinandergestaffelte Holzstapel, zum Beispiel aus Bestandteilen der Ruinenhäuser unterhalb, als Material auch ausgediente Fensterkreuze, jedoch nicht als Licht und Lufteinlässe da angebracht, sondern schiefgestellt oder flachgelegt, mit Balken und Brettern verstopft, und all dieses Zeug eben in die Kreuz und die Quer, so dass in einem etwaigen Innern Platz höchstens vorstellbar ist für ein Ratten- oder Mauseloch.“⁵⁴⁹ Aber der Verschlag erweckt den Eindruck, dass er bis vor kurzem bewohnt ist. In diesem Gedanken phantasiert er im Verschlag „ein Bett“ und „eine Decke“, die die Menschen früher dort benutzt haben. Er phantasiert weiter, dass die Sachen der mit „Siegerin“ bezeichneten Frau, gehört hätten, deren Bezeichnung „Siegerin“ aber im Kontrast steht zum verlassenem und einsamen Anblick des Holzverschlags, mit welchem eher eine „Verliererin“ zu assoziieren wäre. Das Weltding, das in der heutigen Welt verlassen bleibt, war früher einmal ein Wesen der Welt. In diesem Sinne wäre die Siegerin auch umgekehrt früher eine Verliererin gewesen. Auf diese Weise erfahren die Menschen in der Geschichte die Spuren, wie sie früher waren und wie sie jetzt sind. Ein verlassenes Ding „Verschlag“ selbst kann durch seine ursprüngliche Geschichte eine Geschichte der Menschheit sein.

Der Apotheker macht sich auf den Weg, um etwas wie diesen Verschlag in der Menschenwelt weiter zu entdecken. Aber er findet in der Menschenwelt ein Weltding wie den Verschlag nicht wieder, auch nicht in Santa Fe. Er stößt immer wieder auf Kriegsschreie, Verbündete als Herausforderer, die ihre eigene Sprache haben. Er verlässt die Stadt und geht in die Steppe, in der Hoffnung, dort ein erzählbares Weltding entdecken zu können.

⁵⁴⁸ Ebd., S. 206.

⁵⁴⁹ Ebd., S. 211.

4. Das ursprüngliche Erzählen

Das vierte Kapitel von *In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus* handelt vom ursprünglichen Erzählen, in dem der Apotheker über die Steppe erzählt und im Zuhörer Lust auf die Steppe erweckt. Der Apotheker sagt im Epilog des Romans dem Schriftsteller, der die Geschichte vom Taxhamer Apotheker niederschreibt, dass er seine Geschichte über die Steppe für den, dem die Geschichte zugestoßen ist, erzählt, nicht für die Leute am Markt, am Königshof oder für ein Bürgertum. Wie das Wort „Steppe“, dessen Schreibform durch Jahrtausende unverändert bewahrt, handelt es sich in seiner Geschichte um eine Geschichte der Steppe: „Es war und ist die Steppe, und es hat ‚die Steppe‘ zu heißen.“⁵⁵⁰ In seiner Geschichte denkt der Taxhamer Apotheker durch die Erinnerung an die „Steppe“ über das Wesen von einem Ding nach. Seine Stummheit, seine Unwirklichkeits- und Wahngefühle in der realen Welt, verwandelt sich in Rückbesinnung auf das Wesen von Ding und Welt in das Widersprechen und in das wirkliche Geschehen. Die Erinnerung des Menschen kann verhindern, dass die Menschen in die Vergessenheit der Geschichte geraten.

In der tatsächlichen Wirklichkeit schaut er bis weit in die Raumentiefe „Glasscherben, Porzellansplitter, Flaschenkapseln“ und dergleichen auf dem Boden, während er durch seine Erinnerung an die Steppe die spätsommertrockenen „Kräutern und Disteln“, die blauverblühten „Kamille“, die „Anisstauden“ und die „Lavendelbüschel“ sprechen lässt. Sein Unterwegssein in der Steppe ist eine Suche nach speziellen „Steppenpilzen“, wobei sich ein in Vergessenheit geratenes Ding zur Sprache meldet.

Im Unterwegssein in der Steppe findet er das Erzählbare wie in einer epischen Welt, in der das Große geschah: „der über ihm in Spiralen savannenwärts ziehende Adler“, „die Schwingen zwei faustaufgeklappte Messer, in seinem Schlepptau eine Zeitlang noch eine Schwadron tiefschwarzfunkelnder Stadtfelsendohlen, die, während der Adler hier und da einsilbig voranblökte, rhythmisch ihre Schreisalven den Luftraum gellen ließen, ein Peitschenknallen im Chor, zu seinen Häupten.“⁵⁵¹ Und „ein Igel“ am Garteneingang, der „etwas lang nicht mehr Gesehenes, mit dem gleichzeitigen Sonnenuntergang jetzt, im Augenblick vor seinem Verschwinden auf einmal riesenhaft und urtümlich“⁵⁵² ist. Er trifft unterwegs noch in der Steppentalstille, in der gleichförmigen Savanne, einen Hausierer mit einem Ziehwagen, einen Läufer mit einem Gewehr in der Hand und eine kleine Gruppe auf der Suche nach einem Verirrten. Diese Art vom Erzählen gibt ihm das Gefühl eines stillen, unvorsätzlichen Vorangehens der Gegenwart wie ein richtungsloses langsames Vorwärtsgehen, wie im Traum, indem der Erzähler in der Landschaft seinen

⁵⁵⁰ Ebd., S. 313.

⁵⁵¹ Ebd., S. 233.

⁵⁵² Ebd., S. 237.

Phantasieraum weiter sucht. Aber das plötzliche Gleiten über die Schluchthänge hinab bringt ihn wieder dazu, auf die reale Welt zu schauen. In diesem Moment erlangt der Gehende die Orientierung zurück, so dass er einen Umweg braucht. Ein Moment des Schreckens im Unterwegssein durch Stolpern und Fallen holt ihn von seiner Phantasie in die Gegenwart zurück, gibt ihm seinen realen Sinn wieder, mit dem er die Welt noch schärfer wahrnehmen kann, um in der realen Welt, die sich in Vorbereitung auf die Veränderung befindet, ein noch unverändertes Ding im Übergang wiederzuentdecken. Mit diesem schärferen Blick schaut der Erzähler die stumme Welt, mit der er immer haderte, anders an. Er kann auch das Abwesende und das Entfernte vermittelt dieser Schrecknisse erzählen, die ihn mit einem Existenzruck versehen haben, so dass er in der gegenwärtigen Welt die Umgebung noch schärfer, noch farbiger und noch reicher wahrnimmt. Diese Art des Schauens nennt der Apotheker eine Aufschau.

Innen und Außen durchdrangen einander, wurden, eins am anderen, ganz. Erzählen und Steppe wurden eins. Und so war man am Platz. Entdeckerisch wirkte ein derartiges Erzählen, schuf Übergänge, brachte zum Aufschauen, auch im Sinn einer Aufschau, Vogelschau, Adlerschau!⁵⁵³

In dieser versunkenen Welt der Steppe, die in der Finsternis der Morgendämmerung wie eine Steppengarage, eine Garnison und Steppenbahnhaus vorkommt und in der alles in der Welt versunken zu sein scheint, versucht er etwas zu entdecken, indem er den ersten Schritt auf dem Steppenboden macht. Die Erzählung ist das Erzählen über solch einen Übergang von den betonierten, asphaltierten und gepflasterten Flächen hinauf zu dem Untergrund der Steppe, „wo sogleich das Federn einsetzte, das dem Körper so viel Lastendes abnahm.“⁵⁵⁴ An der Steppenpflanzenwelt betrachtet er auch die Steppenpflanzenskeletten als Essenz, an deren ganzen verschwundenen und versunkenen Welt er etwas nachspüren kann.

(...) einmal die Stengel, selbstverständlich, und dazu und vor allem die Kelchblätter, die leeren Fruchtkapseln und Schalen. Myriaden von kleinen bis kleinwinzigen, oft auch fahlbraunen und kalkweißen Blumen- und Fruchtskeletten ragten so steppenweit auf von ihren ebenso ausgebleichten überlangen Stengeln, mit einem ungeheuren Reichtum an allen möglichen Formen, Zylinder, Spiralen, Zahnräder, Waben, auch Dreien, Achten, Neunen an diesen Miniatureskeletten!⁵⁵⁵

⁵⁵³ Ebd., S. 246.

⁵⁵⁴ Ebd., S. 249.

⁵⁵⁵ Ebd., S. 251.

Das Wesen des Seins, das verschwunden zu sein scheint, kehrt sich in der mythischen Pflanzenwelt in den vorbegrifflichen Formen und Farben zurück. Hier ist die „verschwundene“ Welt keine „verduftete“ Welt. Alles duftet immer noch, wie die leeren Lavendelskelette in ihren Formen und Farben noch nach Lavendel duften und wie die leeren Kümmelfruchtstände stärker nach Kümmel riechen denn je. Das ist die Essenz der Welt, die in Formen und Farben wiederzufinden ist. Aus diesem leeren Duft erlebt er in „Anbetracht und im Inhalieren der Skelettchen“ sein Mensch-Sein als Körperlichkeit mit, was ihn veranlasst, über das Wesen des Menschen sowie der Pflanzen in der Welt als Sterblicher nachzudenken. Die Geschichte der Menschheit ist keine wissenschaftliche Historie, sondern die Geschichte soll im Verhältnis zur Welt und zu den Menschen erzählt werden, wie die Geschichte der Steppenpflanzenwelt und wie die Geschichte des Apothekers. Der Apotheker erzählt über sein Menschsein vor dem Hintergrund seines Erlebens, dass er sich nach jedem Tag wundert, abends dann in seinem Nachtlager wieder einmal lebend aus solcher todunheimlichen Steppe herausgekommen zu sein.⁵⁵⁶

Handke sucht das gemeinsame Gesprächsthema der Menschheit, das von den aktuellen Zeitungs- und Fernsehthemen nicht berührt ist. Er schreibt hier ein Buch über Steppenpilze, über die gemeinsame Abenteuergeschichte, die heutzutage schwer erzählbar ist. Aber er meint, das kann das einzige Buch sein, das sich gegen die überschwemmenden Medienbilder sträubt.

Der Apotheker lässt im Roman den Schriftsteller eine Geschichte schreiben, in der nicht nur über die bittersten Pilze, die seine Stummheit verursachen, sondern auch über die süßen Pilze, deren Herrlichkeit ihn überreizen, erzählt werden sollen. Das Pilzbuch kann auch eine Geschichte der Menschheit sein in dem Sinne vom „In-der-Welt-sein“ der Pilzen wie des Menschen - er kann im Pilzbuch seine sämtlichen Angehörigen wiedersehen: den Vater, die Mutter, die Großeltern und seine Kinder.

Der Apotheker bringt in seinem Pilzbuch die Welt zur Sprache, aber als die mythische Urgeschichte der Welt. Die Geschichte der Steppe ist also nicht die Weltgeschichte, sondern das blinde Geschehen, in dem der Erzähler ohne begriffliche Realitätsbestimmung, ohne Vorurteil, sagt, was einfach in der Welt geschieht:

In einem Kiefernwald – es gab also auch Wälder in der Steppe? Ja – stand für die Eichhörnchen ein bestimmter Zapfen-Eßbaum (so wie in den Städten für Vögel Schlafbäume stehen); der Nadelboden übersät wie mit Apfelresten. Und die hohen Gräser da – einmal in der Steppe nur Gräser – nickten mit den Köpfen und schüttelten diese zugleich. Ein Wolkenfeld, weiß, geriffelt, schaumig, in der Form einer Dünung. Flache Ovalsteine hier und da oben auf dem Hochlandschutt, in der

⁵⁵⁶ Ebd., S. 252.

Mitte mit einem schwarzen Kreis: Kiesel geschliffen von der Eiszeit, im Schmelzen dann abgesunken hier in das Meer, mit Namen „Augensteine“.⁵⁵⁷

Der kraft Erinnerung erweiterte Anblick lässt die Dinge der Welt in ihren Formen und Farben erscheinen, um immer neu die Existenz der Dinge zur Welt zu bringen. Die Insekten und die Pflanzen in der Steppe bringen ihn auch dazu, aufzuschauen und innezuhalten. Der Apotheker schaut, dass sich ein einzelner Schmetterlingsflügel „aufrecht“, „leicht schwankend und im Zickzack“, „vielfarbig“ bewegt und „die Ameisen“ nirgends einen Staat, sondern „kleine Ameisendörfer“ bilden, die weit voneinander entfernt liegen und nichts miteinander zu tun haben. Diese Art vom Schauen bedeutet das Schauen „ins blinde Geschehen, ins blinde Weltgeschehen, in die Flucht der Erscheinungen, in das Gerede, auch das eigene, innere, und gut gegen das Herzrasen, Ohrensausen, Magendrücken und noch vieles andere mehr.“⁵⁵⁸ In diesen Geschichten kommt die Welt ohne Gewalt, ohne Krieg in die Rede. Handke will ein Buch schreiben, das einen dazu bringt, innezuhalten. Er notiert in seinem Journal:

Die besten sind jene Bücher, die einen immer wieder dazu bringen, innezuhalten, aufzuschauen, in die Gegend zu schauen, tief einatmen, sich von der Sonne bescheinen zu lassen – auch wenn diese gar nicht scheint (das einzige, was ich jemandem wie Simenon „vorwerfe“: dass ich ihn zu schnell lese).⁵⁵⁹

Der Apotheker sagt, dass die Steppe, die Orte dort, seine „Bibliothek“ seien, in der er die Bücher finden kann, die ihn dazu bringen, innezuhalten. An einer windgeschützten Stelle zu Füßen eines „lehmgelben, fast bewuchslosen kleinen Hangs, einer Böschung“, betrachtet er die „von der letzten Sonne durchleuchtete Lehmhalbgrotte“. Die Weltgeschichte beginnt hier mit einer Beleuchtung, anders als in der realen Welt, deren Geschichte immer mit Kriegen beginnt und endet, durch die die Menschen „verschollen“ und auf „nimmerwiedersehen“ gehen. Und die Erdnische, die an den glatten Stellen der Erdwand immer lampengelber und an ihren rissigen und erhabenen immer schlagschattenschwarzer wird, hätte eine Bergflanke sein können, „in einer Vorzeit, jenseits oder wenigstens außerhalb jeder Geschichte“. In der Geschichte soll es erzählt werden, dass die Menschen, die Tiere und die Natur früher harmonisch eigene Orte und Stelle fanden, um die Menschen zum Nachdenken über ihr Verhältnis zur Natur und über ihren Umgang miteinander zu bringen.

⁵⁵⁷ Ebd., S. 256.

⁵⁵⁸ Ebd., S. 315.

⁵⁵⁹ *Die Geschichte des Bleistifts*, S. 65.

(...) eine Wespe, mit ihrem Gelb vor dem Gelb des Lehms kaum auszumachen, darauf herunterstieß und das Häuschen so dahinstupste und –schubste, in dem Versuch, ihm das Schneckenaas zu entreißen. Und wieder eine Wespe hielt gerade eine Biene umklammert und wälzte sich mit ihr im Staub. Und er grub, so im Liegen, einen eben erst im Lehm Boden hervorgetretenen Pilz aus, der, als er ihn ablösen wollte, sich zu schwer für ihn erwies, ja schwerer und schwerer wurde und den, der ihn mit beiden Händen heben wollte, statt dessen mit sich hinunter ins Erdreich zog, das unter dem Pilz hohl war, eine zunehmende Schwärze und zuletzt die Bodenlosigkeit.⁵⁶⁰

Vor dieser Welt schreckt der Apotheker und bleibt sterbensmatt liegen. Der Todesschweiß bricht ihm aus. Es wird ihm bewusst, dass er „an die Grenzen der Welt geraten“ ist und dass dies den Tod bedeutet, welcher einen von der Außenwelt abschnitt und dessen Gedächtnis auslöscht, um ihn schließlich zu einer ewigen Stummheit zu verdammen. Er ist „in Gefahr“, sich „zeichenlos“ zu machen, denn aus allem, was er die ganze Zeit auf der Steppe getan hat, der Erschließung der neuen Perspektiven („eine Zeitlang die Welt vergrößert“), hat sich nichts anderes als „das Lebende zu suchen unter den Toten“⁵⁶¹ ergeben. Um die Welt des Friedens und der Harmonie, die er auf der Steppe erlebt hat, zu zeigen, muss er neu sprechen lernen, auch wenn sein Reden stockfalsch und blödsinnig ist. Der Apotheker entschließt sich, die Steppe zu verlassen und eilt in die Stadt Zaragoza.

Der Apotheker will in seiner Steppengeschichte zeigen, wie sich die Welt verwandelt hat, wie sie jetzt ist und wie sie sein wird. Heutzutage sehen die Menschen, dass die zwischenmenschlichen Beziehungen aus bloßer Vorgauklung bestehen. In einem Busbahnhof trifft der Apotheker die „Frau“, die ihn geschlagen hatte, „die Siegerin“. Er erzählt ihr seine Steppengeschichte, kommt so zum „Wieder-Sprechen-Können“. Sie erzählt ihm, dass es in den mittelalterlichen Epen den Fall gibt, dass einer, der eine Frau falsch liebt und sie zu Unrecht zur Frau bekommt, durch einen Zauberspruch sich dann bloß einbildet, sie nachts zu besitzen, und das sein ganzes Leben lang. Jedoch entsteht heute diese Einbildung ohne Zauberspruch, und sie besteht längst im allgemeinen, auch der verstorbene Mann der Frau war in der ganzen Zeit des gemeinsamen Ehelebens darin befangen gewesen.

Der Apotheker betrachtet die Liebe des Menschen als das gemeinsame Erleben ohne Einbildung, das gemeinsame Riechen und Hören in der Welt. Diese Art Abenteuer- und Liebesgeschichte kann nur im ursprünglichen Erzählen zustande kommen, in dem

⁵⁶⁰ *In einer dunklen Nacht*, S. 264 f.

⁵⁶¹ Ebd., S. 266.

einzelne Ich-Erfahrungen zu einer gemeinsamen Wir-Erfahrung mit der Natur verschmolzen werden:

Vor Pamplona sahen wir den ersten Schnee auf den Pyrenäen. In Biarritz hörten wir bei den Leuchtturmfelsen dem Meer zu, das dort so wild war, mit einer Brandung wie von allen Seiten, dass wir glaubten, auf einem letzten kleinen Atollkopf weit draußen im Ozean zu stehen. (...) Und ein paar weitere Fluß-, Gebirgs-, Klima-Schwellen und Grenzen hinter uns gelassen, hielten wir auf einem fast unbenutzten Paß in den Alpen und schauten durch die gewölbten, den Ausblick vergrößernden Busfenster auf eine verschneite, glattweiße, ohne Felskanten und –wände sich unter dem blauen Himmel und der wärmsten und stillsten Sonne ausstreckende und hinaufwölbende Berglandschaft, (...), ein zusätzlicher Sonnenschimmer, ein ‚Glast‘, wie man früher einmal dazu gesagt hat, und dort, wo wohl in der Firntiefe zwei Rinnsale zusammenflossen, an einer vom Schnee besonders weichgezeichneten, weitschenkeligen Senke inmitten der reinweißen Aufwölbung die einzige kleine Schattenstelle, an der aber auch jener Glast durchschlag, wärmer schimmernd als sonstwo, heiß. Und nicht ständig fuhren oder hielten wir nur, gingen zwischendurch auch miteinander über Stock und Stein, und ich glaube, wer uns so gehen gesehen hätte, selbst jener, der von Mann und Frau längst ausgeträumt hat, dem hätte das Herz höher geschlagen angesichts von uns beiden Gehenden, zumindest für einen Augenblick, und zumindest von weitem!⁵⁶²

Der Apotheker, der zwar „eine Geschichte zu erzählen“ hatte und doch nur jene, welche „weit traurigere als die von Äneas bei seiner Flucht aus dem brennenden Troja“ war, kann während der gemeinsamen Heimfahrt solche gemeinsame Wir-Erfahrung mit der Frau teilen und sich somit von der Einsamkeit befreit fühlen, die er sich selbst auferlegt hat, um sich von der Außenwelt abzuschirmen und dadurch die von der realen Welt verdeckten Dinge in der Welt zu finden und sehen zu lernen. Schließlich erfährt er von der Frau, der „Siegerin“, dass sie in dem Holzverschlag an der Stadtrandsiedlung von Santa Fe gelegen war „solange“, bis sie „wieder rein wurde“⁵⁶³. Eine poetische Sprache, die von der Historie gereinigt ist, kann eine neue Erzählweise für die Geschichte, den Wandel der Menschheit, eröffnen und wirft ein anderes Licht auf die Welt. Mit ihr können die Menschen auch ihre Beziehung zueinander aus neuen Perspektiven betrachten und pflegen.

⁵⁶² Ebd., S. 284 ff.

⁵⁶³ Ebd., S. 287.

Mit Hilfe der Lektüre eines mittelalterlichen Epos namens *Ivain oder der Löwenritter*⁵⁶⁴ findet der Apotheker am Ende des Romans die Sprache wieder. Da beginnt der Apotheker zu zittern, wie der Schriftsteller in der *Lehre der Sainte-Victoire*, der vor dem Bild Cézannes erfährt, dass das Bild zittert, dass „das Schweigen der Bilder“ „so vollkommen“ wirkt⁵⁶⁵. In der *Lehre* empfindet der Schriftsteller beim solchen Zittern „vor der Begierde nach Zusammenhang“⁵⁶⁶ immer wieder die Lust auf das Eine in Allem, also darauf, die fragmentarischen Einzelheiten in der Wirklichkeit in einem größeren Zusammenhang zu sehen und zu erzählen. Der Apotheker hat Lust auf eine Geschichte, in der Welt und Ich in einem neuen Verhältnis zueinander stehen.

Im Epilog singt der Apotheker ein Lied:

⁵⁶⁴ Es handelt sich um den mittelalterlichen Artusroman von Chrétien de Troyes, *Le chevalier au lion*, entstanden zwischen 1180 und 1190. *Yvain* lieferte mit seiner Komposition ein vorbildhaftes Muster für die weiteren Artusromane, die in der Folgezeit in Frankreich und Deutschland niedergeschrieben wurden. In Deutschland war es Hartmann von Aue, der den Text Chrétiens eingeführt hatte („Iwein“). Das zentrale Thema bildet das „Terminversäumnis“ des Helden, der über die Ritterschaft den Minnendienst vernachlässigt, was ihm im Verlauf der Geschichte weitere Schwierigkeiten und Abenteuer bereitet. Die besonders kunstvollen Schachtelungen der Handlung, die *Yvain* in seiner Erzählweise viel komplexer als in den vorausgegangenen Artusromanen machen, kommen, vor allem im zweiten Teil, zustande durch den ständigen Termindruck und durch die immer wieder dazwischenkommenden Abenteuer, die *Yvain* daran hindern, die versprochenen Hilfs- und Befreiungstaten rechtzeitig zu leisten. Auch die eingelegte Geschichte des Calogrenants und die Thematisierung der Romanlektüre in der *Pesme-Aventure*-Episode aus dem *Chevalier de la Charrette*, in der geschildert wird, wie Gauvain sich aufmacht, um die von Meleagant entführte Königin zu suchen, weisen auf die Tendenz Chrétiens hin, verschiedene Episode durch Querverweise miteinander zu verbinden.

Im folgenden wird die Geschichte *Yvains* kurz zusammengefasst: *Artus* und sein Hof begehen in Carduel das Pfingstfest feierlich. Trotz einer Meinungsverschiedenheit mit dem Seneschall Keu erzählt der Ritter Calogrenant auf Bitten der Königin zur Belehrung und Unterhaltung seinen Gefährten ein Abenteuer, das zu bestehen ihm einst versagt war: der Ritter, der ihn an einer Quelle zum Duell forderte, hob ihn mit seiner Lanze aus dem Sattel und führte sein Pferd weg. Zu Fuß sei er in die Herberge zurückgekehrt, erzählt er *Yvain*. Heimlich verlässt *Yvain* den Hof und findet die beschriebene Quelle. Er kämpft mit dem Ritter und verletzt ihn tödlich. Später heiratet er mit Hilfe eines Burgmädchens die Landesherrin, die die Witwe des Ritters ist. Als er sich entschließt, mit Gauvain auf Turniere zu ziehen, und nach Jahresfrist zurückzukehren verspricht, gibt die Frau ihm einen Ring, der ihn unverwundbar macht, solange seine Liebe besteht. Aber *Yvain* vergißt über den Turnieren den festgesetzten Termin einzuhalten. Laudine schickt eine Botin an den Artushof, kündigt ihm die Treue auf und verlangt ihren Ring zurück. Der Auftritt verfehlt seine Wirkung bei *Yvain* nicht. Er stahl sich vom Hof fort und wird in der Wildnis wahnsinnig, wo er sich von rohem Fleisch, Beeren und den Speisen ernährt, die ihm ein Einsiedler bringt. Schließlich findet ihn die Herrin der Burg Noroison, die ihn durch eine Zaubersalbe der Fee Morgue von Wahnsinn und Melancholie heilen kann und gesund pflegt. *Yvain* revanchiert sich, indem er den Grafen Aliers, der seit geraumer Zeit die Herrin von Noroison bedrängt hat, besiegt und künftig zu Frieden verpflichtet. In der folgenden Episode rettet *Yvain* einen Löwen, der gegen einen Lindwurm zu unterliegen droht. Aus Dankbarkeit wick der Löwe ihm künftig nicht mehr von der Seite und kommt ihm in der sich anschließenden Abenteuerfolge mehrmals aktiv zu Hilfe. Zum Schluss geschah die Rettung von Lunete, für die *Yvain* ein zufälliges Abenteuer bestehen muss. In dem darauffolgenden Kampf am Artushof, der wegen der Not der Tochter des Grafen de la Noire Espine, die von ihrer Schwester um ihre Erbe gebracht wird, stattfindet, stehen sich *Yvain* und Gauvain gegenüber und erkennen einander. Da beide aus Freundschaft sich als besiegt erklären, fällt Artus den Urteilsspruch nach eigenem Ermessen zugunsten der betrogenen Erbin. *Yvain* begibt sich nun zur Zaubersquelle zurück, wo wiederum Lunete die Versöhnung von Laudine und *Yvain* herbeiführen kann. (Vgl. Gerhard Wild, *Yvain ou le chevalier au lion*, in: *Kindlers Neues Literatur Lexikon*, hrsg. v. Walter Jens, Bd.3, 1991 München, S. 980-982)

⁵⁶⁵ *Die Lehre*, S. 35.

⁵⁶⁶ Ebd., S. 100.

„Sie fielen einander in die Arme mit namenloser Schwäche.
Sie hatten aneinander namenlose Freude.
Sie lagen miteinander in namenloser Müdigkeit.
Sie wachten auf in namenlosem Staunen.
Sie schauten aus allen Fenstern mit namenloser Ungeduld.
Sie fuhren weiter mit namenloser Geduld.

Sie liebten einander namenlos.
Sie wurden miteinander namenlos frei.
Sie wurden miteinander namenlos kühn.
Sie wurden miteinander namenlos dankbar.
Sie belohnten einander namenlos.

Sie schwitzten,
schrieen,
weinten,
bluteten,
schwiegen und
erzählten einander namenlos.

Sie trennten sich voneinander in namenloser Trauer.
Sie gingen jeder in eine andere Richtung in namenlosem Zorn gegen
Namenlos.⁵⁶⁷

In der Welt der Namenlosen gibt es keine Vorgaukelung mehr, keine Geschichte von Lügen mehr. Die Namenlosen leben ohne Kriege harmonisch miteinander. Der Apotheker und der Schriftsteller warten auf den Schnee. Nach dem Schneien schreien und brüllen der erste Vogel und ein dicker Rabe, zugleich bekommt der Taxhamer Apotheker seine Stimme wieder. Das Verhältnis des Menschen zur Welt, welches Handke wiederherstellen will, ist vergleichbar mit dem, das der Mensch zum Schnee hat. Wenn Handke sein „Schreiben als das endlich verwirklichte Schweigen“⁵⁶⁸ bezeichnet, scheint die Geschichte der Menschheit in *In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus* in Epilog im schweigenden Schnee verwirklicht zu sein, bis zur nächsten Verwandlung. Der Schnee ist eine immer unverändert bei den Menschen bewahrte Welt der Natur. Die Geschichte kann solch ein Sagen vom „Schnee“ sein, das Sagen von der

⁵⁶⁷ *In einer dunklen Nacht*, S. 310 f.

⁵⁶⁸ *Am Felsfenster morgens*, S. 324.

Welt in Dauer und Ewigkeit. Die Wiederfindung der Sprache bedeutet in diesem Sinne das Wieder-Sprechen-Lernen des Apothekers, und dies mit einer Sprache, die keine metaphysisch verstandenen Namen, sondern das „Sagenhafte“ ist, das in einem Sprechen *von* der Sprache entsteht, „in der Weise, dass es *von* ihrem Wesen *her* gerufen und dahin geleitet wäre.“⁵⁶⁹

⁵⁶⁹ Heidegger, *Aus einem Gespräch von der Sprache*, S. 150.

Schlussbetrachtung

Aus dem kontinuierlichen Literaturkonzept Handkes, das ich in dieser Arbeit untersucht habe, ist die freie Ästhetisierung seiner erfahrenen Realitäten in der Dekonstruktion seiner subjektiven Weltbilder herauszufinden. Einerseits schreibt Handke gezielt in einer antisystematischen Denkform, andererseits zeigt sein Schreiben die operativen Möglichkeiten der von ihm verwendeten Erzählstruktur, welche die Vielfalt des unkonventionellen Paralleldenken welterschauend zulässt und ästhetisch existent macht.⁵⁷⁰

Im Jahr 1999, mitten im Jugoslawien-Krieg, kündigte Peter Handke in der Öffentlichkeit an, für die weitere Gerechtigkeit für Serbien seinen Büchner-Preis zurückzugeben und aus der katholischen Kirche auszutreten. Diese Ankündigung irritierten damals Handke-Leser, und diese fragten sich, ob sie die Haltung Handkes politisch interpretieren sollten.

Die heutige Weltgeschichte verändert sich so schnell, wie die Wahrheit der Welt plötzlich spurlos verschwindet, für die Menschen vor kurzem noch verbittert gekämpft haben. Handke postuliert daher ein Umdenken, dass die Menschen über das bisherige Verhältnis zur Welt noch einmal nachdenken sollen. Wer beurteilt jetzt die Wahrheit der Welt, wo und wie? Das neue Verhältnis Handkes zu „Ding und Welt“ soll man nicht unter dem Aspekt der Historie, die die abendländischen Wissenschaften mit Gewissheit und Sicherheit seit langem systematisiert haben, verstehen. Heidegger, der das bisherige abendländische Denken mit Skepsis betrachtet hat, stellt das Postulat eines verändernden Denkens auf, das in der kommenden Zeit geboten ist:

Das künftige Denken ist nicht mehr Philosophie, weil es ursprünglicher denkt als die Metaphysik, welcher Name das gleiche sagt. Das künftige Denken kann aber auch nicht mehr, wie Hegel verlangte, den Namen der „Liebe zur Weisheit“ ablegen und die Weisheit selbst in der Gestalt des absoluten Wissens geworden sein. Das Denken ist auf dem Abstieg in die Armut seines vorläufigen Wesens. Das Denken sammelt die Sprache in das einfache Sagen. Die Sprache ist so die Sprache des Seins, wie die Wolken die Wolken des Himmels sind. Das Denken legt mit seinem Sagen unscheinbare Furchen in die Sprache. Sie sind noch unscheinbarer als die Furchen, die der Landmann langsamen Schrittes durch das Feld zieht.⁵⁷¹

⁵⁷⁰ Stefan H. Kaszyński, *Aphorismus als Lebenshaltung. Zu Peter Handkes Journalbuch „Am Felsfenster morgens“*, in: A. Allkempner (Hrsg.), *Literatur und Demokratie*, Berlin 2000, S. 277.

⁵⁷¹ Heidegger, *Brief über „den Humanismus“*, S. 194.

Handkes Literaturkonzept zielt wie Heidegger auch auf das Umdenken durch die Sprache des Seins. Heidegger und Handke vertreten meiner Meinung nach gemeinsam die Auffassung, der Dichter und der Denker sollten den Menschen zur Besinnung auf die „geschichtliche Wirklichkeit“ bringen, denn die „Wirklichkeit von Tag und Nacht ist nichts Eindeutiges, etwas, das nun einmal so ist, wie es ist, sondern durch eine Wendung des Blicks und der Perspektive zeigt diese Wirklichkeit ein anderes Gesicht, sie ist veränderbar.“⁵⁷²

Handke versucht, durch die Wiederholung der überlieferten Literatur und Philosophie zur Besinnung auf die „geschichtliche Wirklichkeit“ zu gelangen. Die Wiederholung ist für Handke jedoch keine einfache Rückkehr, sie ist eine lebenswichtige (existentielle) Entscheidung, die ihn ständig auf seinem Lebensweg begleitet:

Vor die Wahl gestellt zwischen einem neuen Weg und der Wiederholung des Weges, entschied ich mich für die Wiederholung, und es war eine Entscheidung.⁵⁷³

Die Wiederholung ist die Tätigkeit des Übersetzers, der die in Vergessenheit geratene Wirklichkeit ins Bewusstsein wieder ruft und vertraut macht. Obwohl die erzählte Welt bei Handke im gewissen Grade die eigene Welt des Erzählers – oder des Schriftstellers – ist, besteht sie aus den Worten, die aus den fremden Erfahrungen in die eigenen zu übersetzen sind. Man muss dabei ihre ursprüngliche Bedeutung und ihren kontextuellen Sinn hinterfragen.

Aber er hat immer die sprachlichen Probleme, die er als „Schöpferlustschmerz“⁵⁷⁴ ausdrückt.

Ideal: im allerstillsten Erzählen jene paar Sätze wie die Peitschenschläge in einem Peitschenkonzert...⁵⁷⁵

Wie „die Peitschenschläge“ ist das Erzählen für Handke nach wie vor ein schmerzlicher Vorgang, der dem Entreißen einer in der Seele verborgenen Wahrheit gleicht. *Der Chinese des Schmerzes* ist Handke selbst, der von dem Schmerz des Erzählens weiß, vom Suchen und Finden der Wahrheit der Welt.

In dem Drama *Die Fahrt im Einbaum oder Das Stück zum Film vom Krieg*, wird die geschichtliche Wirklichkeit in dem Sinne Handkes am Beispiel der balkanischen Geschichte eindrucksvoll präsentiert:

⁵⁷² Ute Guzzoni, *Veränderndes Denken, Kritisch-ontologische Stücke zum Verhältnis von Denken und Wirklichkeit*, Freiburg/ München 1985, S. IX.

⁵⁷³ *Am Felsenstein morgens*, S. 12.

⁵⁷⁴ Ebd., S. 168.

⁵⁷⁵ Ebd., S. 14.

Der Einbaum (...) war vor den Römern, ging unter mit der Entfaltung ihres Großreichs und tauchte nach dessen Verschwinden neu auf. Die Römer gab es nur in der Zwischenzeit. Ihnen verdankt das Land all die Riesenstatuen der Sieges- und der Handelsgötter, welche den Einbaum verdrängt haben: aber dann (...): Emona und Sirmium gingen unter, und der Einbaum hob sich wieder aus dem Moor von Ljubljana, glitt in die Ljubljana, kam auf große Fahrt in der Donau, steuerte bergauf in die Drina, setzte über in die Gebirge von Montenegro, schoß von dort hinab in den mazedonisch-albanischen Ohridsee, kehrte um und lag ohne Anker vor Anker Jahrhundertlang im geographischen Zentrum des Balkan, in Sremska Mitrovica an der breiten stillen Save, der einstigen römischen Weltstadt Sirmium. Die Bergwiesen mit den Buchen und Birken; die grünen Gebirgsflüsse und die lautlosen Ströme mit den Einzelmenschen verstreut an den Ufern: das ist Balkan! Wo zwei Schmetterlinge einander umtanzen und als drei erscheinen: das ist Balkan! Anderer Herren Länder haben als Heiligtum ein Schloß oder einen Tempel. Unser Heiligtum hier ist der Einbaum. Am Fluß stehen: das ist Frieden. An den Flüssen stehen: das wird Frieden sein.⁵⁷⁶

Handkes Schmerz ist sein Schreibversuch, die Wahrheit der Welt in der Literatur zur Sprache zu bringen. Der Einbaum kann vielleicht die Wahrheit der Geschichte sagen, die den Frieden stiftet. Das Sagen vom Einbaum ist das Denken an die Welt, deren Wahrheit durch das wiederholende Denken zur Sprache kommt. Das Denken wird an der Verhinderung der Kriege mitarbeiten müssen, nämlich daran, wie sie „durch Denken“ zu ermöglichen wäre, denn es muss sich der Aufgabe stellen, die Kategorien selbst, in denen Krieg und Frieden denkbar und wirklich wurden, umzudenken, also „das Verhältnis des Menschen zu seiner Welt, zu sich und zu seinesgleichen neu zu entfalten“.⁵⁷⁷

⁵⁷⁶ Peter Handke, *Die Fahrt im Einbaum oder das Stück zum Film vom Krieg*, Frankfurt a.M. 1999, S. 115f.

⁵⁷⁷ Guzzoni, *Veränderndes Denken*, S. 47.

Literaturverzeichnis

Primärtexte

Peter Handke:

Die Angst des Tormanns beim Elfmeter (1970). Frankfurt a. M. 1978.

Der kurze Brief zum langen Abschied (1972). Frankfurt a. M. 1974.

Wunschloses Unglück (1972). Frankfurt a. M. 1978.

Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms (1972). Frankfurt a. M. 1995.

Als das Wünschen noch geholfen hat (1974). Frankfurt a. M. 1974.

Die Stunde der wahren Empfindung (1975). Frankfurt a. M. 1978.

Die linkshändige Frau (1976). Frankfurt a. M. 1981.

Das Gewicht der Welt. Ein Journal (1977). Salzburg 1979.

Das Ende des Flanierens (1980). Frankfurt a. M. 1982.

Langsame Heimkehr (1979). Frankfurt a. M. 1979.

Die Lehre der Sainte-Victoire (1980). Frankfurt a. M. 1984.

Kindergeschichte (1981). Frankfurt a. M. 1981.

Über die Dörfer (1981). Frankfurt a. M. 1981.

Die Geschichte des Bleistifts (1982). Salzburg/ Wien 1985.

Phantasien der Wiederholung (1983). Frankfurt a. M. 1983.

Der Chinese des Schmerzes (1983). Frankfurt a. M. 1986.

Die Wiederholung (1986). Frankfurt a. M. 1992.

Gedicht an die Dauer (1986). Frankfurt a. M. 1992.

Nachmittag eines Schriftstellers (1987). Frankfurt a. M. 1989.

Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch, geführt mit Herbert Gamper (1987). Frankfurt a. M. 1990.

Versuch über die Müdigkeit (1989). Frankfurt a. M. 1992.

Versuch über die Jukebox (1990). Frankfurt a. M. 1990.

Versuch über den geglückten Tag (1991). Frankfurt a. M. 1991.

Noch einmal für Thukydides (1990). Salzburg/ Wien 1995.

Abschied des Träumers vom Neunten Land. Eine Wirklichkeit, die vergangen ist: Erinnerung an Slowenien (1991). Frankfurt a. M. 1991.

Langsam im Schatten. Gesammelte Verzettelungen 1980-1992 (1992). Frankfurt a. M. 1995.

Noch einmal vom Neunten Land. Peter Handke im Gespräch mit Jože Horvat (1993). Klagenfurt/ Salzburg 1993.

André Müller im Gespräch mit Peter Handke (1993). Weitra 1993.

Mein Jahr in der Niemandsbucht. Ein Märchen aus den neuen Zeiten (1994). Frankfurt a. M. 1994.

Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien (1996). Frankfurt a. M. 1996.

Sommerlicher Nachtrag zu einer winterlichen Reise (1996). Frankfurt a. M. 1996.

In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus (1997). Frankfurt a. M. 1997.

Am Felsfenster morgens (und andere Ortszeiten 1982-1987) (1998). Salzburg/ Wien 1998.

Die Fahrt im Einbaum oder Das Stück zum Film vom Krieg (1999). Frankfurt a. M. 1999.

Martin Heidegger:

Die Frage nach der Technik. In: Martin Heidegger: Vorträge und Aufsätze. Pfullingen 1954, S. 13-44.

Wissenschaft und Besinnung. In: Martin Heidegger: Vorträge und Aufsätze. Pfullingen 1954, S. 45-70.

Was heißt Denken? In: Martin Heidegger: Vorträge und Aufsätze. Pfullingen 1954, S.129-144.

Bauen, Wohnen, Denken. In: Martin Heidegger: Vorträge und Aufsätze. Pfullingen 1954, S.145-162.

Das Ding. In: Martin Heidegger: Vorträge und Aufsätze. Pfullingen 1954, S.163-186.

„... dichterisch wohnet der Mensch...“ In: Martin Heidegger: Vorträge und Aufsätze. Pfullingen 1954, S.187-206.

Die Technik und die Kehre. Tübingen 1962.

Brief über den „Humanismus“. In: Martin Heidegger: Wegmarken. Frankfurt a. M. 1967, S. 145- 194.

Sein und Zeit. Tübingen 1972¹⁸.

Einführung in die Metaphysik. Tübingen 1975.

Der Ursprung des Kunstwerkes. In: Martin Heidegger. Gesamtausgabe Bd. 5: Holzwege. Frankfurt a. M. 1977, S. 1-74.

Die Zeit des Weltbildes. In: Martin Heidegger. Gesamtausgabe Bd. 5: Holzwege. Frankfurt a. M. 1977, S. 75-114.

Wozu Dichter? In: Martin Heidegger. Gesamtausgabe Bd. 5: Holzwege. Frankfurt a. M. 1977, S. 269-320.

Die Sprache. In: Martin Heidegger. Gesamtausgabe Bd. 12: Unterwegs zur Sprache. Frankfurt a. M. 1985, S. 7-30.

Aus einem Gespräch von der Sprache. Zwischen einem Japaner und einem Fragenden. In: Martin Heidegger. Gesamtausgabe Bd. 12: Unterwegs zur Sprache. Frankfurt a. M. 1985, S. 79-146.

Das Wesen der Sprache. In: Martin Heidegger. Gesamtausgabe Bd. 12: Unterwegs zur Sprache. Frankfurt a. M. 1985, S. 147-204.

Metaphysische Anfangsgründe der Logik im Ausgang von Leibniz. Frankfurt a. M. 1990².

Weitere Primärliteratur

Aeschylus: Prometheus, Gefesselt. Übertragen von Peter Handke, Frankfurt a. M. 1986.

Bergson, Henri: *Einführung in die Metaphysik*. In: ders.: Denken und schöpferisches Werden, Aufsätze und Vorträge, Hamburg 1993, S. 180-225.

Brecht, Bertolt: Werke. Bd. 12: Gedichte 2. Sammlungen 1938-1956.. Frankfurt a.M. 1988.

Cézanne, Paul: Über die Kunst. Gespräche mit Gasquet. Briefe. Herausgegeben von Walter Hess, Mittenwald 1980.

Chrétien de Troyes: Yvain. Übersetzt und eingeleitet von Ilse Nolting-Hauff, München 1983 (2. Aufl.).

Sartre, Jean-Paul: Was ist Literatur? In: ders.: Schriften zur Literatur Band 3, Reinbek bei Hamburg 1981.

Ders.: Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie. Gesammelte Werke in Einzelausgaben, philosophische Schriften Bd.3. 1. Aufl. der Neuübersetzung, Reinbek bei Hamburg 1991.

Spinoza: Ethik II. Benedictus de Spinoza. Übersetzt von Jakob Stern, Stuttgart Reclam 1984.

Stifter, Adalbert: Bunte Steine und Erzählungen. Mit einem Nachwort von Fritz Krökel und Anmerkungen von Karl Pornbacher. München 1961.

Sekundärliteratur

Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): Peter Handke. Text & Kritik 24. München 1989. (5. Aufl.)

Ders.: Peter Handke. Text & Kritik 24. München 1999. (6. Aufl. Neufassung)

Barthes, Roland: Mythen des Alltags. Frankfurt a. M. 1964.

Bartmann, Christoph: Suche nach Zusammenhang. Handkes Werk als Prozeß. Wien 1984.

Biemel, Walter: Martin Heidegger. Hamburg 1999. (15. Aufl.)

Bohrer, Karl Heinz: Die drei Kulturen. In: Jürgen Habermas (Hrsg.): Stichworte zur „Geistigen Situation der Zeit“. Frankfurt a. M. 1979, S. 636-669.

Busche, Jürgen: Zurück zu Hesiod. Süddeutsche Zeitung, 17/18 Aug. 1991.

Dinter, Ellen: Gefundene und erfundene Heimat. Köln 1986.

Durzak, Manfred: Gespräche über den Roman. Frankfurt a. M. 1976.

Fellinger, Raimund: Peter Handke. Frankfurt a. M. 1985.

Fuß, Dorothee: „Bedürfnis nach Heil“. Zu den ästhetischen Projekten von Peter Handke und Botho Strauß. Bielefeld 2001.

Gadamer, Hans-Georg: Hermeneutik. In: Joachim Ritter (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. III. Basel/ Stuttgart 1970, Sp. 1061-1073.

Grimm, Reinhold (Hrsg.): Zur Lyrik-Diskussion, Darmstadt 1974.

Guzzoni, Ute: Veränderndes Denken. Kritisch-ontologische Stücke zum Verhältnis von Denken und Wirklichkeit. Freiburg/ München 1985.

Dies.: Wege im Denken. Versuche mit und ohne Heidegger. Freiburg/ München 1990.

Hamm, Peter: Die (wieder) einleuchtende Welt. In: G. Melzer./ J. Tükel: Peter Handke. Die Arbeit am Glück. Königstein/Ts. 1985, S. 102-110.

Kapferer, Norbert: Denn eigentlich spricht die Sprache. Frankfurt a. M. 1984.

Kaszyński, Stefan H.: Aphorismus als Lebenshaltung. Zu Peter Handkes Journalbuch *Am Felsfenster morgens*. In: A. Allkempner (Hrsg.): Literatur und Demokratie. Berlin 2000, S. 273-284.

Kolleritsch, Alfred: Die Welt, die sich öffnet. Eine Bemerkung zu Handke und Heidegger. In: G. Melzer/ J. Tükel: Peter Handke. Die Arbeit am Glück. Königstein/Ts. 1985, S. 111-125.

Lorenz, Otto: Die Öffentlichkeit der Literatur. Tübingen 1998.

Modick, Klaus: Inbilder. Kleiner Versuch über Peter Handkes „Versuche“. In: Merkur 47 (1993), S. 332-339.

Moser, Samuel: Das Glück des Erzählens ist das Erzählen des Glücks. In: G. Fuchs/ G. Melzer (Hrsg.): Peter Handke. Die Langsamkeit der Welt. Graz 1993, S. 137-154.

Pöggler, Otto: Heidegger und die hermeneutische Philosophie. Freiburg/ München 1983.

Radisch, Iris: Eine echte Fälschung. In: Die Zeit, Nr. 35, 23. Aug. 1991.

Dies.: Der Ritter der Plötzlichkeit. In: Die Zeit, Nr. 18, 25. Apr. 1997.

Rakusa, Ilma: Wiederdichten. Peter Handke als Übersetzer. In: G. Fuchs/ G. Melze (Hrsg.): Peter Handke. Die Langsamkeit der Welt. Graz 1993, S. 229-246.

Renner, Rolf Günter: Literarische Innerlichkeit. Naturgefühl und ästhetische Anschauung bei Goethe und Handke. In: Text und Kontext (Zeitschrift für germanistische Literaturforschung in Skandinavien), 10. 01. 1982, S. 9-46.

Ders.: Phantasie und Gedächtnis: Zur mythischen Rekonstruktion von Autorschaft in Peter Handkes ‚Tetralogie‘. In: Freiburger Universitätsblätter. 22. Jg. (1983), H.79 (April), S. 47-64.

Ders.: Peter Handke. Stuttgart 1985.

Ders.: Peter Handke. Die Wiederholung. In: Arbitrium, 1988, H. 1, S. 100-105.

Ders.: Die Postmoderne Konstellation. Freiburg 1988.

Ders.: Peter Handke. In: Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Hartmut Steinecke. Berlin 1994, S. 857-869.

Ritter, Joachim: Subjektivität. Frankfurt a. M. 1974.

Rosbacher, Karlheinz: Detail und Geschichte. In: Sprachkunst 6 (1975), S. 87-103.

Schirmacher, Frank: Handke lacht. Ein Schriftsteller droht mit Sanktionen. In: FAZ, 11. 03. 1999.

Schlieper, Ulrike: Die „andere Landschaft“. Handkes Erzählen auf den Cézannes. Münster 1994.

Steiner, Uwe C.: Das Glück der Schrift. In: Deutsche Vierteljahresschrift. Jg. 70 (1996), H. 2, S. 256-289.

Stierle, Karlheinz: Die Unverfügbarkeit der Erinnerung und das Gedächtnis der Schrift – über den Ursprung des Romans bei Chrétien de Troyes. In: A. Haverkamp/ R. Lachmann (Hrsg.): Memoria. Vergessen und Erinnern. München 1993, S. 117-159.

Strasser, Peter: Der Freudenstoff. Zu Handke eine Philosophie. Salzburg/ Wien 1990.

Tabah, Mireille: Vermittlung und Unmittelbarkeit. Frankfurt a. M. 1990.

Wild, Gerhard: Yvain ou le Chevalier au lion. In : Kindlers Neues Literaturlexikon. Bd. 3. München 1989, S.980-982.

Wolf, Jürgen: Visualität, Form und Mythos. Opladen 1991.